

IX congresso internacional sobre

CULTURAS

DÍALOGOS POR UMA DEMOCRACIA PLURAL

Associação Internacional de Pesquisadores das Culturas



Organização

PROCULT
PRÓ-REITORIA
DE CULTURA



Fernando Antonio Mencarelli
Mônica Medeiros Ribeiro
Naiara Castilho
Bárbara Ester Profeta da Luz Siqueira
Filipe Sartoreto
Diná Marques Pereira

(Organizadores)

IX Congresso Internacional sobre culturas:
diálogos por uma democracia plural

Belo Horizonte
Universidade Federal de Minas Gerais

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Sandra Regina Goulart Almeida	Reitora
Alessandro Moreira	Vice-Reitor
Fernando Mencarelli	Pró-Reitor de Cultura
Mônica Medeiros Ribeiro	Pró-Reitora adjunta de Cultura
Fernando Antonio Mencarelli	Organizador do Caderno de Resumos
Mônica Medeiros Ribeiro	Organizadora do Caderno de Resumos
Naiara Castilho	Organizadora do Caderno de Resumos
Bárbara Ester Profeta da Luz Siqueira	Organizadora do Caderno de Resumos
Filipe Sartoreto	Organizador do Caderno de Resumos
Diná Marques Pereira	Organizadora do Caderno de Resumos
Thaís Torres Guimarães	Revisora

A presente publicação pode ser acessada em: cultura.ufmg.br

Ficha catalográfica elaborado por Diná Marques Pereira - CRB6-2546
Universidade Federal de Minas Gerais - Pró-Reitoria de Cultura - Coordenadoria de Patrimônio Cultural

- C749 Congresso Internacional sobre Culturas: diálogos por uma democracia plural. 2023. Belo Horizonte, MG, Brasil.
- Anais do IX Congresso Internacional sobre Culturas: diálogos por uma democracia plural / organizadores Fernando Antonio Mencarelli, Mônica Medeiros Ribeiro, Naiara Pinheiro de Castilho, Bárbara Ester Profeta da Luz Siqueira, Filipe Sartoreto, Diná Marques Pereira. Belo Horizonte : Pró-Reitoria de Cultura da UFMG, 2025.

1 recurso online (1286 p. : il., color.): pdf.

Disponível em: cultura.ufmg.br

ISBN: 978-65-88671-10-8 (digital)

1. Cultura. 2. Democracia. 3. Pluralismo cultural. 4. Identidade Social. I. Fernando Antonio Mencarelli. II Mônica Medeiros Ribeiro. III. Naiara Pinheiro de Castilho. IV. Bárbara Ester Profeta da Luz Siqueira. V. Filipe Sartoreto. VI. Diná Marques Pereira. VII. Universidade Federal de Minas Gerais - Pró-Reitoria de Cultura da UFMG. VIII. Título.

CDD 306.063

CDU 008(063)

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

CULTURAS: DIÁLOGOS POR UMA DEMOCRACIA PLURAL

Fernando Mencarelli e Mônica Medeiros Ribeiro ----- 15

CONVIDADOS

COTAS, DIVERSIDADE E INCLUSÃO — NOTAS LANÇADAS NA PORTA DE ENTRADA DA UNIVERSIDADE

Altamar Di Monteiro ----- 18

EDUCAÇÃO EM SAÚDE E EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA: CONTRIBUIÇÃO PARA A POPULAÇÃO EM SITUAÇÃO DE RUA

André Luiz Freitas Dias ----- 37

DILEMAS E DESAFIOS DAS POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL ATUAL

Albino Rubim ----- 51

DA CRISE DO ESTADO À CRISE DA CULTURA – AS MÍDIAS E A RETRAÇÃO DO PENSAMENTO E DA DEMOCRACIA

Moisés de Lemos Martins ----- 63

A UNIVERSIDADE COMO INSTITUIÇÃO INTRINSECAMENTE CULTURAL – CONCEITO, PROBLEMAS E DESAFIOS

Urbano Sidoncha ----- 73

GT1 - CULTURAS E DEMOCRACIAS

MULTIPOLARIDADE E DEMOCRACIA: POR UMA RECONSTITUIÇÃO SIMBÓLICA DOS ESPAÇOS GEOPOLICULTURAIS

Adolfo Cifuentes ----- 95

PATRIMÔNIO CULTURAL E BRUTALISMO: REFLEXÕES POSSÍVEIS ENTRE TENSÕES SUBLIMINARES DE NOSSA “FRÁGIL” DEMOCRACIA

Ana Cristina Rodrigues Bernardes ----- 105

MARX, ENGELS E A CULTURA

Antonio Albino Canelas Rubim ----- 113

A DINÂMICA DE PARTICIPAÇÃO DA SOCIEDADE CIVIL NO CONSELHO ESTADUAL DE POLÍTICA CULTURAL DURANTE A CONSTRUÇÃO DO PLANO DE AÇÃO DA LAB NO CEARÁ

Bruna Costa Silva do Nascimento ----- 125

OAS PAISAGENS CAFEIIRAS E O PROCESSO DE EXOTIZAÇÃO DA HISTÓRIA DA ESCRAVIDÃO COMO ATRATIVO TURISTICO: O CASO DA FAZENDA SANTA EUFRÁSIA EM VASSOURAS/RJ

Cintia Valéria Wagner ----- 135

POLÍTICAS PÚBLICAS ARQUIVÍSTICAS: GARANTIA DE DIREITOS, TRANSPARÊNCIA DOS ATOS PÚBLICOS E PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO DOCUMENTAL BRASILEIRO

Daniele Augusta dos Santos Silva ----- 147

A RELAÇÃO ENTRE CULTURA ALIMENTAR E DEMOCRACIA NA CIDADE DE BELÉM, ESTADO DO PARÁ

Elano Emerson Belucio da Silva ----- 158

A MÚSICA COMO FERRAMENTA DE PROPAGAÇÃO DA CULTURA DE ÓDIO: UM ESTUDO DE CASO SOBRE GRUPOS BRASILEIROS DE NSBM

Flávio Silva ----- 162

O PROGRAMA CIENTISTA CHEFE DA CULTURA COMO POLÍTICA PÚBLICA DE INCLUSÃO SOCIAL E INOVAÇÃO NO CEARÁ

Gretha Leite Maia de Messias ----- 172

A PRESENÇA DO ENFOQUE COMUNITÁRIO NA GESTÃO CULTURAL PÚBLICA: O CASO DE MADRI 2015-2019

Helena de Almeida Ramos ----- 183

O FÓRUM NACIONAL DE SECRETÁRIOS E DIRIGENTES ESTADUAIS DE CULTURA E A LEI ALDIR BLANC

Isadora Rodrigues Moreira da Silva ----- 193

POLÍTICAS CULTURAIS E DIVERSIDADE NO CONTEXTO DA EMERGÊNCIA CULTURAL EM MINAS GERAIS/BRASIL

José Marcio Barros ----- 200

CULTURA OUVINTE X CULTURA SURDA: EXISTE LIBERDADE PARA TODOS?

Julia de Oliveira Bolina ----- 212

A EDUCAÇÃO NÃO FORMAL COMO MEIO DE FORTALECIMENTO DA CULTURA E DA INTERAÇÃO SOCIAL DURANTE A PANDEMIA DA COVID 19

Larissa Nascimento da Silva ----- 219

A EDUCAÇÃO INCLUSIVA COMO UM INSTRUMENTO PARA UMA PRÁTICA DOCENTE DEMOCRÁTICA: RELATO DE EXPERIÊNCIA

Lyzandra Regina do Rego Souza ----- 228

AS POLÍTICAS CULTURAIS E A CAPOEIRA NA BAIXADA FLUMINENSE

Marcelo Cardoso da Costa ----- 238

PEDAGOGIA DO DIÁLOGO: CONSTRUINDO ESPAÇOS DEMOCRÁTICOS DE APRENDIZAGEM POR MEIO DE UMA CULTURA ESCOLAR DELIBERATIVA

Melissa de Paiva Branco ----- 248

PAPO DE QUEBRADA: UMA ANÁLISE DA EXECUÇÃO DO FUNDO DE APOIO A CULTURA REGIONALIZADO PARA A JUVENTUDE EM CEILÂNDIA-DF

Natália Ferreira Botelho ----- 258

DIRETRIZES PARA A ELABORAÇÃO DE SISTEMAS DE INDICADORES PARA AS ARTES E PARA A ORGANIZAÇÃO CULTURAL NO BRASIL CONTEMPORÂNEO

Rita Gusmão ----- 268

O ENSINO DE PORTUGUÊS BRASILEIRO COMO TECNOLOGIA DE INCLUSÃO DE AFEGÃOS REFUGIADOS NO BRASIL

Sebastião Lisboa de Andrade Rinaldi ----- 277

O DUPLO PAPEL DOS ARQUIVOS PÚBLICOS NA DEMOCRACIA: A TRANSPARÊNCIA GOVERNAMENTAL E A PRESERVAÇÃO DOS DOCUMENTOS

Suellen Alves de Melo ----- 286

VULNERABILIDADE E ASSISTÊNCIA JURÍDICA: A INSERÇÃO DOS REFUGIADOS VENEZUELANOS NO BRASIL (2017-2023)

Suzyanne Valeska Maciel de Sousa ----- 294

UM MEMORIAL NAS PAISAGENS CARIOCAS

Yvonne Archanjo Massucate Barbosa ----- 306

O MULTICULTURALISMO E O ESTATUTO DAS LÍNGUAS NATIVAS EM MOÇAMBIQUE

Zito Macário Júlio----- 317

GT2 - DIVERSIDADE CULTURAL

RACISMO E SEXISMO NO COSPLAY: UMA ANÁLISE DE COMENTÁRIOS DE COSPLAYERS NO YOUTUBE

Amanda Maria de Sobral Gomes----- 329

DIVERSIDADE RACIAL NA DANÇA: CONSIDERAÇÕES SOBRE UM ENSINO EMANCIPATÓRIO E ANTIRRACISTA EM ESCOLAS NÃO-FORMAIS DE BALÉ

Ana Flávia da Silva ----- 340

A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA(MPB) COMO FORMA DE LUTA E RESISTÊNCIA: UMA AMPLIFICAÇÃO “FONOGRÁFICO - JURÍDICA” AOS DIREITOS DA MULHER

Angélica Ferreira de Freitas ----- 349

DIVERSIDADE RACIAL NA DANÇA: CONSIDERAÇÕES SOBRE UM ENSINO EMANCIPATÓRIO E ANTIRRACISTA EM ESCOLAS NÃO-FORMAIS DE BALÉ	
Arnaldo Leite de Alvarenga	360
A SOCIOMUSEOLOGIA COMO FERRAMENTA DE APOIO PARA A CONSTRUÇÃO DE UM DISCURSO EMANCIPATÓRIO DAS MULHERES NOS MUSEUS	
Beatriz Abreu Gomes	369
RESISTIR PARA SE DIVERTIR, SE DIVERTIR PARA EXISTIR: OS “SELVAGENS DIVERTIMENTOS” DAS PESSOAS NEGRAS EM SALVADOR (BA) NA VIRADA DO SÉCULO (1890-1910)	
Danilo da Silva Ramos	382
O LUGAR SOCIAL E POLÍTICO DA IRMANDADE DA BOA MORTE E DO SAMBA DE RODA DE DONA DALVA: A MULHER NEGRA COMO SÍMBOLO ATUANTE DE DIVERSIDADE E RESISTÊNCIA CULTURAL EM CACHOEIRA – BAHIA	
Eduarda Cintra Palmeira	393
“NÓS TEM É QUE FAZER ARTE”: O FUNK CARIOCA COMO FORMA DE ENFRENTAMENTO A VIOLÊNCIA DE ESTADO NO COMPLEXO DE FAVELAS DA MARÉ	
Fernanda da Silva Braga Passos	404
POR UMA EDUCAÇÃO MUSEAL ANTIRRACISTA NO ESPAÇO DO CONHECIMENTO UFMG	
Jonathan Philippe Fernandes Barboza Santos	414
PATRIMÔNIO CULTURAL, MATERIAL E IMATERIAL, E INTERPRETAÇÕES OUTRAS DA HISTÓRIA SOCIOECONÔMICA BRASILEIRA	
Josué Humberto Barbosa	425
ECOLOGIAS AFRO-LATINO-AMERICANAS E CARIBENHAS: CONTRIBUIÇÕES ANTIRRACISTAS AO DEBATE AMBIENTAL	
Juliana Neves Barros	444
AS CONSTRUÇÕES SOCIAIS E CULTURAIS NAS CIDADES LATINO-AMERICANAS A PARTIR DOS SIMBOLISMOS DAS RELAÇÕES DE PODER CAPITALISTAS CISHETEROPATRIARCAIS BRANCAS	
Julianne Tavares da Silva de Carvalho	456
NARRATIVAS DE CORPOS SUBALTERNIZADOS: GÊNERO E RAÇA EM GO TELL IT ON THE MOUNTAIN, DE JAMES BALDIWIN	
Luiza de Almeida Carminati	467
A SOLIDÃO FÊMEA SOB O OLHAR DE PILAR QUINTANA NO ROMANCE A CACHORRA, EM DIÁLOGO COM O ROMANCE/MEMÓRIA UM SOPRO DE VIDA, DE CLARICE LISPECTOR. ZOOMORFOMES E OUTRA METAMORFOSES	
Tida Carvalho	476

**“YETÇANDÉ ANDERY NINHÓ BUYÕ CRODY”: COMO A RETOMADA DA LÍNGUA
DZUBUKUÁ KIPEÁ FORTALECE A IDENTIDADE CULTURAL INDÍGENA DA NAÇÃO
KARIRI**

Maria Gabriela Gonçalves Vieira ----- **482**

**NARRATIVAS DE SI: CINECLUBISMO E PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADES NA BAIXADA
FLUMINENSE**

Adriana Souza ----- **492**

MULHERES NOS GAMES: CIBERCULTURA, IDENTIDADE E GÊNERO

Amanda Cristina Gontijo Silva ----- **504**

AQUILOMBAMENTO VIRTUAL COMO UM DRIBLE NO RACISMO ALGORÍTMICO

Ana Carla Ferreira dos Santos ----- **515**

**OS JOVENS E OS APLICATIVOS DE RELACIONAMENTO VIRTUAL. UMA NOVA FORMA
DE SE RELACIONAR OU O RECONFIGURAR DE ANTIGAS PRÁTICAS?**

Ana Paula A. Silveira ----- **527**

**A CULTURA NA INTERFACE DOS DISPOSITIVOS CONTEMPORÂNEOS: A ARTE COMO
ATO DE RESISTÊNCIA CRIATIVA**

Ariadne Moraes Silva ----- **538**

**NECROPOLÍTICA NO TELEGRAM: A MOBILIZAÇÃO DE METÁFORAS NARRATIVAS EM
TORNO DO PROJETO DE LEI 2630/2020 (PROJETO DE LEI DAS FAKE NEWS)**

Breno Carvalho ----- **550**

O CURADOR COMO HUB

Cristiane Marques de Oliveira ----- **559**

**NAVEGANDO NAS CULTURAS LOCAIS: EXPLORANDO O GOOGLE MAPS COMO
FERRAMENTA PEDAGÓGICA**

Fabiano Madeira Lacerda ----- **568**

**A TARDE COMO “MÁQUINA DE MEMÓRIA” DO JORNALISMO BAIANO E IMERSO NA
CULTURA DIGITAL E EM REDES**

Hérica Lene ----- **579**

**O CURSO PATRIMÔNIO E MEMÓRIA COMO EXPERIÊNCIA NA CIDADE: REFLEXÕES
ACERCA DA ACESSIBILIDADE EM ROTEIROS CULTURAIS**

Liliane Augusta Moreira ----- **592**

**A FORÇA CENTRÍFUGA DAS IMAGENS: ESCAVAÇÕES DE SENTIDOS NOS FILMES DE
WESTERBORK**

Marina Moreno Baqueiro de Souza ----- **602**

QUEBRANDO A FRONTEIRA UMA ANÁLISE SOBRE COMO AS NOVAS MANEIRAS DE
DISTRIBUIÇÃO VIA STREAMING CONTRIBUI PARA O SUCESSO E DEMOCRATIZAÇÃO
DE PRODUÇÕES NÃO ESTADUNIDENSES

Millena de Pádua Rates ----- 614

GT4 - CULTURAS E MODOS DE VIDA

MULHERES DA TERRA, EM NAZARÉ PAULISTA/ SP

Analice Assunção de Souza Nunes ----- 624

O PAPEL SOCIAL DOS TERREIROS DE UMBANDA E CANDOMBLÉ NO MUNICÍPIO DE
CONTAGEM

Aniele Fernandes de Sousa Leão ----- 635

MODATIVISMO: CONEXÕES ENTRE MODA, ATIVISMO E QUILOMBISMO

Camila Nut Nansu ----- 647

FINITUDE COMUNITÁRIA COMO EXPERIÊNCIA NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Gabriel Santana----- 658

MEMÓRIAS E AFETOS AMBÍGUOS: UMA ANÁLISE DAS NARRATIVAS DE
PARTICIPANTES DO PROJETO “ESTAÇÃO DE MEMÓRIAS”

Gislaine Gonçalves Dias ----- 668

PATRIMÔNIO E ACESSIBILIDADE FÍSICA NO PRÉDIO HISTÓRICO DO MUSEU DE
ARTES VISUAIS DE SÃO LUÍS DO MARANHÃO

Liviane Oliveira da Silva ----- 676

PENSANDO O CENÁRIO DIGITAL E O SEU USUÁRIO: A TÉCNICA COMO NECESSÁRIO
REGRESSO DO HUMANO A SI MESMO

Luísa Guimarães Matheus ----- 690

GRUPOS DE TEATRO: MODOS DE CONVIVER EM COLETIVO

Maria Helena Cunha ----- 697

VIVERAS POR TER TIDO A FORÇA DE ESCUTÁ-LOS: NOMADISMOS, INVASÕES E
OCUPAÇÕES NO CINEMA DE KLEBER MENDONÇA

Midian Angélica Monteiro Garcia ----- 707

AS DINÂMICAS SOCIAIS E O CONSUMO RECREATIVO DE DROGAS NA PRAIA DE
IPANEMA/RJ: AS VIVÊNCIAS DE LAZER E EXPERIMENTAÇÕES DESVIANTES DO
PÚBLICO LGBTI+

Rafael Marques Garcia ----- 712

NOTAS SOBRE A FORÇA DA RESISTÊNCIA DA CULTURA SUBURBANA PRESENTE EM
RIBEIRÃO PIRES, NO ABC PAULISTA

Rafael Sammarco Martins ----- 721

MEMÓRIAS VIVAS: PROCESSOS COLABORATIVOS DE CONSTRUÇÃO DE MEMORIAIS
EM ESTAÇÕES FERROVIÁRIAS DESATIVADAS

Yasmin Lombardi – – – – – 731

MERCADOS PÚBLICOS E PRÁTICAS COMUNICATIVAS: A SIGNIFICÂNCIA SOCIAL E
POLÍTICA DOS OBJETOS DECORATIVOS

Zara Pinto-Coelho – – – – – 742

GT5 - CULTURAS, ARTES E SABERES POPULARES

MEMÓRIA E CULTURA CINEMATOGRAFICA NO INTERIOR DA BAHIA (1950-1965)

Alisson Santana – – – – – 753

ASPECTOS DA PINTURA E O ARTESANAL NOS TRABALHOS DO ALAGOANO DELSON
UCHÔA: REFLEXÕES CULTURAIS

Ana Beatriz Bezerra de Melo – – – – – 764

PALAVRAS TORCIDAS DE UM MENTIROSO

André Gardel – – – – – 775

PERSPECTIVAS DE(S)COLONIAIS EM EDUCAÇÃO A PARTIR DO UNIVERSO
BRINCANTE DA MATA NORTE DE PERNAMBUCO

Arthur Silva de Andrade – – – – – 786

LADAINHAS DOS SANTOS: FESTIVIDADE RELIGIOSA, CULTURAL E POPULAR NO
MUNICÍPIO DE PONTA DE PEDRAS, PARÁ

Cintia Nayara Ribeiro de Sousa1 – – – – – 794

TEATRO DO TEMPO: MEMÓRIAS DO CAMPO DO PATU E AS TEMPORALIDADES DAS
NARRATIVAS

Cleiviane Marques Vasconcelos – – – – – 804

ESTUDOS DECOLONIAIS NO GRUPO PHALA: PENSAMENTO-COMPROMISSO

Daniel Martins Barros Benedito – – – – – 814

UM BREVE ESTUDO SOBRE MEMÓRIA E IDENTIDADE NO BOI DE MARACANÃ E BOI
DE PINDARÉ EM SÃO LUÍS DO MARANHÃO

Daniel Silva – – – – – 822

IMPRIMIR FOTOGRAFIAS E REVELAR MEMÓRIAS: INTERVENÇÕES ARTÍSTICAS E
CULTURAIS NA CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA COLETIVA DOS MORADORES MAIS
ANTIGOS DO BAIRRO PALMA DE BAIXO

Desirée Aguiar Suzuki Tonussi – – – – – 832

VOZ E REPRESENTAÇÃO NO DOCUMENTÁRIO SOBRE MATERNAGEM LÉSBICA: UMA
ANÁLISE DE LESBIAN MOTHERS E MÃES DO DERICK

Diana de Oliveira Souza Reis – – – – – 844

TRAVESSIA ARTE E CULTURA: PLURAIS DIÁLOGOS

Edilene Dias Matos ----- 855

O IMEDIATISMO DA PINTURA EM DOR E GLÓRIA DE PEDRO ALMODÓVAR

Eduardo Reis Silva ----- 862

CULTURA E REPRESENTAÇÃO: OS CÓDIGOS CULTURAIS DA RELIGIÃO E DAS
FESTIVIDADES EM RIO GRANDE/RS E SÃO JOSÉ DO NORTE/RS

Fabrizio Paula de Souza ----- 868

REZAS DE CURA E BENZIMENTOS: SABERES E FAZERES EM MASSAPÊ DO PIAUÍ

Gabriela Alves Monteiro ----- 878

A TRANSGERACIONALIDADE DOS CÓDIGOS CULTURAIS NA COMUNIDADE
PESQUEIRA DA ILHA DA TOROTAMA – RIO GRANDE, RS

Jaqueline Rosa Borges ----- 887

ESTAÇÃO FERROVIÁRIA SÃO FRANCISCO: O MONUMENTO COMO UMA REFLEXÃO
SOBRE UMA REFERÊNCIA HISTÓRICO-CULTURAL NO LITORAL NORTE DA BAHIA

Jeanne do Nascimento Rezende----- 899

MARACA(TU), EU E NÓS: AFIRMAÇÃO DA VIDA E PERTENÇA COMUNITÁRIA NA
NAÇÃO DO MARACATU ENCANTO DO PINA

Juliana Aline Gomes Viana----- 908

PERSPECTIVAS INDÍGENAS SOBRE MUSEUS – APONTAMENTOS PARA PRÁTICAS
COLABORATIVAS

Karenina Vieira Andrade ----- 919

BOI PAVULAGEM POR BELÉM A MARAJÓ

Karoliny Flor ----- 928

O RESGATE CULTURAL DE UMA REGIÃO ATRAVÉS DAS PESQUISAS HISTÓRICAS: O
CASO DOS MUNICÍPIOS DE ITAPEMIRIM E MARATAÍZES

Laryssa da Silva Machado ----- 934

ACESA: A CULTURA POPULAR COMO “CONVITE A UM ESTADO DE PRESENÇA E
ESCUTA”

Leonara de Araújo Alves ----- 943

DESENHO, UMA PRÁTICA DE E PARA EDIÇÃO

Letícia Crespo Grandinetti ----- 951

MEMÓRIAS DO ENTRELAÇAR FIOS E GERAÇÕES NA TESSITURA DO SABER-FAZER
CROCHÊ

Lorrane Almeida Cardoso ----- 961

A CULTURA DO CARNAVAL COMO UM DOS MARCOS IDENTITÁRIOS DA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA	
Lucas Carvalho Rôla Santos -----	972
O MUNDO SE DESPEDAÇA, DE CHINUA ACHEBE: LITERATURA NIGERIANA E A TRADIÇÃO ORAL	
Luiz Henrique Costa de Santana -----	985
VASOS FALANTES: A NATUREZA COMO REDENÇÃO PERANTE A MODERNIDADE TECNOLÓGICA NA ARTE DE ÉMILE GALLÉ	
Mabel Macedo d'Haese Borges -----	993
"IFES PESCADOR DE SABERES" E "ARTE E SUSTENTABILIDADE": EXPERIÊNCIAS EDUCATIVAS VOLTADAS AO BEM-VIVER E CONVIVER DE FORMA SUSTENTÁVEL	
Maria Cláudia Bachion Ceribelis -----	1005
A PRODUÇÃO DE PERTENCIMENTOS EM DESENHOS ANIMADOS, A PARTIR DE A CASA DA CORUJA	
Maria Paula Rodrigues Martins de Carvalho -----	1013
INTERFACES ENTRE GEOGRAFIA E DANÇA: REFLEXÕES SOBRE A DANÇA DOS CABOCLOS DE MAJOR SALES/RN	
Marina Araújo -----	1023
PATRIMÔNIO IMATERIAL: O REGISTRO COMO FORMA DE PRESERVAÇÃO DE PRÁTICAS CULTURAIS	
Marina Fares Ferreira -----	1034
FESTA DE SÃO JORGE: MEMÓRIA FILMADA DE UM RITO ESPETACULAR EM LOUVOR A SÃO JORGE E OGUM	
Max Bittencourt -----	1041
FESTA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO: TRADIÇÃO, SABERES E CULTURA POPULAR. OS SIGNIFICADOS DO FESTEJAR	
Nilma da Cunha Godoi -----	1051
HOSPITALIDADE E ACOLHIMENTO NA CONFECÇÃO DOS TAPETES DEVOCIONAIS DA SEMANA SANTA DE OURO PRETO (MG)	
Nilson Ricardo Araújo -----	1063
ENTRE TRADIÇÕES E DESLOCAMENTOS: UMA CONSTELAÇÃO DA CULTURA POPULAR BRASILEIRA PARA UMA COMPREENSÃO URBANA DA RESISTÊNCIA CULTURA	
Pedro Couto Gontijo -----	1074
RELATO DE EXPERIÊNCIA DE ACESSIBILIDADE NO MUSEU "ESPAÇO DO CONHECIMENTO UFMG" - PRÁTICAS EM CONSTRUÇÃO	
Priscila Gabriele Martins Silva -----	1085

...E O CORAÇÃO LA: MEMÓRIA, MINEIRIDADES E PAISAGENS NO CLUBE DA ESQUINA
Raabe Andrade -----1095

EJA: (RE)APROPRIAÇÃO DOS ESPAÇOS CULTURAIS E CONSTRUÇÃO DE UM SABER
EMANCIPATÓRIO
Renata Amaral -----1105

NARRATIVAS CRUZADAS: AS MEMÓRIAS E OS SABERES QUE CONSTROEM O
MERCADO DE ARACAJU
Roberta Dayne de Oliveira Couto Barreto -----1116

UMA REVOLUÇÃO FEITA PARA A FOTOGRAFIA
Rodolfo Junqueira Fonseca -----1125

“SÁBIO JARDIM” JARDIM-ESCOLA DE SABERES POPULARES, CIENTÍFICOS E
ANCESTRAIS
Rosangela Maria Galante Martinhago -----1137

A IMPORTÂNCIA DA COMUNIDADE NA CAPOEIRA ANGOLA E NA PRÁTICA DO
CRUZO NA CIDADE DO PORTO
Thaís Azevedo -----1150

AS MÚLTIPLAS FUNÇÕES DO ESPAÇO: A FESTA DE IEMANJÁ NA PRAIA DO CASSINO/
RS A PARTIR DA GEOGRAFIA DAS FESTAS
Valdoir Guimarães Oliveira Junior -----1162

CRIAR O QUÊ E COMO? ASTÚCIAS TÁTICAS DE UMA COMUNIDADE FAMILIAR
FEMININA CAIÇARA NO LITORAL SUL PAULISTA
Vinícius Oliveira Costa -----1171

GT6 - CULTURAS E UNIVERSIDADES

A UESB EM ESTADO PERMANENTE DE ARTE: REFLEXÕES SOBRE POLÍTICAS
CULTURAIS NAS UNIVERSIDADES PÚBLICAS
Adriana Amorim -----1184

DIREITOS CULTURAIS E UNIVERSIDADES
Camila L. Corrêa da Costa -----1195

VISUALIZANDO A FILOSOFIA: CAMINHOS PARA A INCLUSÃO E A VALORIZAÇÃO DA
CULTURA SURDA NO ENSINO DE FILOSOFIA
Rafael R. Testa -----1205

CRIAÇÃO E MANUTENÇÃO DE GRUPOS CULTURAIS NA UNIVERSIDADE ENQUANTO
PRÁTICA EXTENSIONISTA
Jocemar de Quadros Chagas -----1217

MAPEAMENTO CULTURAL DAS PESQUISAS ACADÊMICAS DA UFBA: UMA
FOTOGRAFIA DE 2019

Layno Sampaio Pedra -----1228

PARADIGMAS DE PESQUISA NO CAMPO DAS POLÍTICAS CULTURAIS

Leonardo Costa -----1242

CURTA A UFPE [EDIÇÃO PILOTO] PROMOVENDO A INTEGRAÇÃO SOCIAL ATRAVÉS
DA EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA

Lúcio Enrico Vieira Attia -----1253

A CURRICULARIZAÇÃO DA EXTENSÃO: RELAÇÕES ENTRE TEATRO, UNIVERSIDADE E
COMUNIDADE

Marcelo Rocco -----1263

O BACHARELADO INTERDISCIPLINAR EM CULTURA, LINGUAGENS E TECNOLOGIAS
APLICADAS (BICULT): DESAFIOS A UM FAZER UNIVERSITÁRIO INOVADOR

Sérgio Martins -----1271

ORGANIZAÇÃO DA IX EDIÇÃO

ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE PESQUISADORES DAS CULTURAS (INTERCULT)

-----1282

COMISSÃO CIENTÍFICA-----1283

PRODUÇÃO E INFRAESTRUTURA -----1285

COMISSÃO ORGANIZADORA -----1285

COMUNICAÇÃO-----1285

COMISSÃO EDITORIAL -----1286

APRESENTAÇÃO

CULTURAS: DIÁLOGOS POR UMA DEMOCRACIA PLURAL

Fernando Mencarelli

Mônica Medeiros Ribeiro

A necessidade de superação efetiva dos autoritarismos e da barbárie, atualmente em ascensão, coloca em cena a discussão e a disputa das variadas concepções de democracia possíveis, e a construção de seus mundos correlatos. Democracias restritas ao estado, suas estruturas, funcionamento e ritos, ou democracias mais abrangentes, que envolvam não só o estado, mas que perpassem toda a sociedade e suas relações sociais são algumas das concepções em tensionamento.

A nona edição do Congresso Internacional Sobre Culturas é a primeira realizada pela então recém-criada Associação Internacional de Pesquisadores das Culturas (InterCult), que reúne universidades de língua portuguesa para compartilhar saberes, informações, experiências, e ampliar os debates sobre culturas em países lusófonos. A InterCult foi oficializada em dezembro de 2022 com o objetivo de formalizar a articulação iniciada pela Universidade da Beira Interior e pela Universidade Federal da Bahia em 2013 e, ampliada, desde então, por universidades integrantes da Rede Culturas. Além das 18 universidades parceiras em 2023, esta edição do congresso abriu espaço, também, para participantes de outros países da América Latina, independentemente do idioma.

O Congresso Internacional sobre Culturas de 2023 foi realizado na UFMG, após o ingresso da Universidade Federal de Minas Gerais na InterCult. Com o tema “Culturas: diálogos por uma democracia plural”, a 9ª edição ocorreu no mês de novembro, em formato híbrido, reunindo pesquisadores de 154 instituições de 10 países da América Latina, Europa e África. Ao longo de cinco dias, cerca de 350 trabalhos foram apresentados, e oito mesas redondas discutiram o papel da cultura na construção e consolidação de práticas democráticas em diversas áreas do conhecimento. O congresso contou com a participação de aproximadamente 400 pessoas nos eventos presenciais, chegando a um público de 2 mil pessoas nas transmissões e eventos online.

As apresentações foram distribuídas em seis Grupos de Trabalho (GT): Culturas e Democracias; Diversidade Cultural; Culturas, Comunicação, Redes e Tecnologias; Culturas e Modos de Vida; Culturas, Artes e Saberes Populares e Culturas e Universidades.

O GT1 – Culturas e Democracias discutiu aspectos da política e da democracia, analisando como a cultura, em sua feição democrática, pode contribuir para a conquista de direitos, liberdades, pluralidades e diversidades, e para a promoção da convivência entre os povos. Foram abordados os diversos processos que afetam a cultura, as políticas públicas relacionadas, e as dimensões do poder e dos valores nas sociedades contemporâneas.

O GT2 – Diversidade Cultural ofereceu um panorama da diversidade no âmbito da cultura, com ênfase nas temáticas de gênero e sexualidade, e nos movimentos antirracistas. Entende-se que a pluralidade de expressões e de identidades presentes nas sociedades contemporâneas é fundamental para o estudo das culturas.

O GT3 – Culturas, Comunicação, Redes e Tecnologias foi orientado para o estudo dos processos econômicos, políticos, tecnológicos e sociais que moldam os fenômenos culturais nas redes, levando em consideração as dificuldades da apropriação de protocolos de comunicação. Ao analisar a interseção entre cultura, comunicação, redes e tecnologias, buscou-se compreender tanto os desafios, como as oportunidades trazidas por tais dinâmicas contemporâneas.

O GT4 – Culturas e Modos de Vida buscou aprofundar a reflexão sobre as interações entre culturas e modos de vida contemporâneos, com enfoque nos novos paradigmas de convivência, cuidado e nos processos de redefinição do consumo. Foram acolhidos trabalhos que investigam as transformações socioeconômicas, culturais e tecnológicas em contextos de ressignificação da vida e dos afetos.

O GT5 – Culturas, Artes e Saberes Populares promoveu a reflexão e o diálogo acerca da construção das práticas e da memória culturais, por meio da interação dos públicos com artefatos, objetos, celebrações, símbolos, festas, rituais, textos, filmes e outras manifestações artísticas e culturais.

O GT6 – Culturas e Universidades discutiu os desafios enfrentados pela cultura no âmbito universitário, incentivando a análise crítica das estratégias de desmonte da cultura nas universidades e a proposição de alternativas que valorizem a diversidade cultural, a pluralidade de perspectivas, e a democratização do conhecimento e da instituição. Portanto, visou fortalecer as relações entre universidades, culturas e democracia.

Além dos Grupos de Trabalho, o IX Congresso Internacional sobre Culturas promoveu seis mesas redondas, entre presenciais e virtuais, com pesquisadores, artistas, ativistas e políticos ligados à cultura.

Na primeira mesa-redonda, Lia Calabre, Leonardo Lessa, Paulo Miguez, Fernando Mencarelli e Cida Falabella discorreram sobre a “Defesa da Democracia e o Campo Cultural”. Edson Franco, Cida Moura, Maria Natália Pereira Ramos e André Luiz Freitas Dias compuseram a segunda mesa cuja temática foi “Democracia: direitos culturais como direitos humanos”. Makota Cássia Kidoialê, Edgar Kanaykõ Xacriabá, José Márcio Barros e Gil Amâncio apresentaram suas reflexões sobre “Diversidade Cultural e Democracia” na terceira mesa. Moisés de Lemos Martins, Anna Paula Vencato, Alexandre Barbalho e Messias Bandeira fizeram parte da mesa sobre “Democracia, Mídia e Cultura”. Da mesa-redonda “Universidade, democracia e cultura” participaram Antônio Albino Rubin, Sônia Queiroz, Paulo Pires do Vale, Fernando Mencarelli e Urbano Sidoncha. A última mesa do Congresso discorreu sobre o tema “Cultura, educação e democracia” e foi composta por Sandra Regina Goulart Almeida, Georgina Gonçalves, Custódio Almeida, Áurea Carolina e Mônica Medeiros Ribeiro. A programação contou ainda com dois lançamentos de livros: *Políticas culturais: diálogos possíveis*, de Antônio Albino Canelas Rubim, e *Política Cultural: fundamentos*, de Bernardo Mata-Machado.

O IX Congresso Internacional de Culturas foi um espaço para a discussão crítica sobre as culturas, em suas múltiplas dimensões e transversalidades, na emergência de outras compreensões e práticas da democracia. Pesquisadoras e pesquisadores das artes, patrimônio, culturas, filosofia, ciências sociais e humanas, das letras e áreas afins foram, portanto, convidados a refletir sobre o papel das culturas como promotoras de democracias plurais.

Culturas: Diálogos por uma democracia plural reúne textos produzidos a partir das participações em mesas-redondas e comunicações realizadas durante o IX Congresso Internacional sobre Culturas, de 2023, na UFMG. Consideramos que as reflexões a seguir exploram as temáticas do Congresso de modo a contribuir para a ampliação do conhecimento acadêmico no campo das culturas, especialmente, em sua relação com os desafios enfrentados pelas democracias na contemporaneidade.

COTAS, DIVERSIDADE E INCLUSÃO — NOTAS LANÇADAS NA PORTA DE ENTRADA DA UNIVERSIDADE

Altemar Di Monteiro¹

*Sério és, tema da faculdade em que não pode pôr os pés.
— Emicida*

“Quando cheguei na universidade a coisa que mais me chocava era o eterno estudo sobre o escravo. Como se nós só tivéssemos existido dentro da nação como mão de obra escrava, como mão de obra para fazenda e para mineração” — afirma Beatriz Nascimento no documentário *Orí*, dirigido pela socióloga e cineasta Raquel Gerber, lançado em 1989. Trinta e cinco anos após sua fala, o contexto universitário parece se apresentar com outros contornos. A entrada de pessoas negras e indígenas na universidade através do sistema de cotas (Lei 12.711/12) tem promovido mudanças, ainda que tímidas, em diversos níveis da vida universitária, desde as práticas pedagógicas e de pesquisa até os conteúdos. De todo modo, tendo como referencial o debate sobre Cidadania Cultural — e as nuances que envolvem a aplicabilidade das Leis 10.639/03 e 11645/05 —, a universidade ainda vive o desafio de pensar na força estética e política que emana da negrura que passa a habitar seus prédios. Se no contexto de Beatriz Nascimento grande parte dos estudos estavam exclusivamente focados na mão de obra escravizada para a fazenda e a mineração, um dos desafios presentes é como tecer um estudo sobre a população negra que não gerencie (ou seja gerenciado por) um outro tipo de escravização: o corpo negro solitário e preso no empreendedorismo de si mesmo, único responsável por uma agenda de emancipação.

Essa questão tem me atravessado sobremaneira nos últimos anos. Tendo sido recentemente nomeado pelo sistema de cotas como o primeiro professor negro no *Departamento de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes da UFMG* — e sabendo das lutas de muitos e muitas que me antecederam e que construíram coletivamente essa possibilidade —, um aviso corporal me chama a atenção: como me implicar na luta antirracista na universidade sem por ela ser sobredeterminado? Como vivenciar e construir estudos que rompam o ciclo de epistemicídio implantado na universidade brasileira e não ficar restrito ao

¹ Altemar Gomes Monteiro, professor Magistério Superior UFMG, altemargm@yahoo.com.br.

cercos fechados das armadilhas da identidade? Em todo caso, compreendendo o crescimento recente da entrada de professores e professoras negras na universidade, é preciso assinalar que a questão que se lança aqui não é tão somente minha quanto possa parecer. Trata-se mesmo de afirmar um desafio coletivo para toda uma sociedade: quando poderemos, de uma vez por todas, assumir uma postura que entenda nossas presenças nos espaços para além da demanda de representatividade?

Com estas questões em mãos, após três meses da minha posse como docente na UFMG, exercito uma escrita na porta de entrada, olhando pelas brechas alguns desafios que circundam minha trajetória. Tendo vivenciado, nas últimas duas décadas, uma vida de artista e gestor cultural na periferia de Fortaleza, o que me posicionou durante muito tempo como agente beneficiário das políticas de cidadania cultural, inquieta-me pensar nos desafios que se anunciam nessa transição. Como a minha entrada como professor negro na universidade pode ser um espaço que segue tendo, no compromisso com a democracia, um lugar de recusa à cooptação neoliberal da diversidade? Para pensar sobre essa questão e seguir abrindo e atravessando portas, proponho-me a refletir sobre alguns desafios das leis 10.639/03 e 12.711/12 diante dos contornos do que Françoise Vergès (2023) chama de *multiculturalismo pacificador*. Acionando o debate sobre cidadania cultural e identitarismo e tendo a universidade como lugar de enunciação, o objetivo é pensar como a presença negra nos espaços acadêmicos desativa um certo tipo de mundo para arranjar, bem mais que temas a serem estudados ou hábitos a serem analisados, outras epistemologias a serem vividas.

10.639: CIDADANIA CULTURAL NA UNIVERSIDADE

Começamos, então, pela lei 10.639, de 2003 — que instituiu a obrigatoriedade do ensino da História da África e da Cultura Afro-brasileira nas escolas públicas e privadas, com ênfase nas disciplinas de História, Educação Artística, Português e Literatura. Minha entrada na universidade através do sistema de cotas não está desmembrada das lutas e conquistas que cercam esta lei. Importante destacar que a Lei da História da África, como ficou conhecida na época, nasce pela pressão da sociedade civil, do movimento negro organizado que, a partir dos anos 2000, intensifica “ainda mais o processo de ressignificação e a politização da raça, levando a mudanças internas na estrutura do Estado como, por exemplo, a criação da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (Seppir), em 2003” (GOMES, 2017, p. 34-35). Foi a partir da lei que o Conselho Nacional de Educação (CNE), aprovou o Parecer

nº 03 em 2004, propondo as Diretrizes Curriculares para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Africanas e Afro-Brasileiras, culminando com a aprovação da Lei nº 11.645, de 2008, que incluiu o ensino da História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena no currículo oficial das redes de ensino públicas e particulares.

Junto à luta do movimento negro, desde a marcha de Zumbi dos Palmares, em 1995, nos 300 anos de Zumbi — momento em que foi entregue uma carta com propostas para o então presidente Fernando Henrique Cardoso —, o contexto político pós virada do milênio foi muito importante para a lei 10.639, principalmente com a entrada de Luiz Inácio Lula da Silva, em 2002, na presidência do país. Narrar brevemente esse histórico importa para que não esqueçamos que, se por um lado, nós tínhamos o movimento negro pautando o ensino de história e cultura africanas, por outro, no Brasil, crescia a Política de Cidadania Cultural, que tratava de dar a ver um contingente de poéticas e manifestações artísticas e culturais do nosso “Brasil profundo”. O advento da política de Cidadania Cultural e os Pontos de Cultura — especialmente nas gestões dos ministros da cultura Gilberto Gil (2003-2008) e Juca Oliveira (2008-2010) — contribuiu para colocar o debate sobre estudantes negros na universidade em outro patamar quando passou a proliferar no país um inumerável de produções culturais que partem dos contextos periféricos, ribeirinhos, rurais, quilombolas, etc. Este cenário promove uma virada na relação entre artistas, professores de artes e comunidades, populações que começam a sair do estatuto de objeto de estudos para se transformarem em “[...] sujeitos de sua própria história, sujeitos de sua própria memória, DJs de suas próprias músicas, capazes de produzir e remixar as narrativas de suas vidas”, como afirmava Gilberto Gil (2008, informação verbal). Em linhas gerais, é possível afirmar que o que esteve (está) no centro dessas políticas é o reconhecimento da experiência própria das comunidades, dos nossos modos de vida, a afirmação dos direitos dos sem-direitos, contexto que promove uma reviravolta tanto no cenário cultural do país, quanto nos desafios que cercam a universidade. O próprio Gil (2003, s/p) falava em seu discurso de posse como Ministro da Cultura que ao investirmos nas condições de criação e produção dessas populações,

estaremos tomando uma iniciativa de consequências imprevisíveis, mas certamente brilhantes e profundas já que a criatividade popular brasileira, dos primeiros tempos coloniais aos dias de hoje, foi sempre muito além do que permitiam as condições educacionais, sociais e econômicas de nossa existência.

Eu mesmo sou fruto das políticas de cidadania cultural, contando uma história bem diferente do momento em que negros eram impedidos nesse Brasil do acesso às políticas de arte, cultura e educação. As condições de criação forjadas por essa política possibilitaram que criássemos um grupo, o *Nóis de Teatro*², que segue atuando em Fortaleza até hoje, produzindo arte e cultura *na, da, para e com* a periferia. Podemos dizer, por isso, que o campo da formação não passou ileso desse processo. Seja nos diversos processos imersivos promovidos em equipamentos de cultura ou em sedes de grupos culturais e escolas, inumeráveis debates, seminários e rodas de conversa contribuíram para uma formação estética, poética e política que se fortificou em nossa relação com o território periférico. No meio dessa jornada, muitos de nós entramos para as licenciaturas em teatro nas universidades: foi aí que notamos um descompasso entre o que acontecia em nossa comunidade e o que se discutia, quase de modo despregado da realidade, nas salas de aula da graduação.

É por isso que, passados mais de 20 anos do advento das políticas de Cidadania Cultural, a entrada de estudantes e professores negros na universidade aponta novos contornos para o desafio que a lei 10.639 propunha. Relembremos o texto do Parecer CNE/CP nº03/04:

Há necessidade, como já vimos, de professores qualificados para o ensino das diferentes áreas de conhecimentos e, além disso, sensíveis e capazes de direcionar positivamente as relações entre pessoas de diferente pertencimento étnico-racial, no sentido do respeito e da correção de posturas, atitudes, palavras preconceituosas. Daí a necessidade de se insistir e investir para que os professores, além de sólida formação na área específica de atuação, recebam formação que os capacite não só a compreender a importância das questões relacionadas à diversidade étnico-racial, mas a lidar positivamente com elas e, sobretudo criar estratégias pedagógicas que possam auxiliar a reeducá-las (BRASIL, 2004, p. 17).

Se as políticas de cidadania cultural estiveram, desde o seu princípio, interessadas nessa diversidade — afirmativa que não as blinda de contradições —, a universidade parece ter demorado mais tempo para assimilar essa urgência. Uma grande questão com a qual ainda

² O *Nóis de Teatro* está localizado na periferia de Fortaleza, na Comunidade de Granja Lisboa, no Território de Paz do Grande Bom Jardim. Ao longo dos últimos 22 anos, o grupo tem construído uma ação continuada no que diz respeito a circulação de espetáculos, oferta de cursos, intercâmbios e oficinas (teatro e percussão) para a comunidade, contribuindo de forma significativa para a formação de plateia, incentivando crianças e jovens como sujeitos sensíveis, protagonistas de um novo mundo, uma comunidade mais justa e menos violenta. Atualmente o grupo realiza em sua sede a “Escola de Teatros Periféricos”, projeto de formação de 17 atores/atrizes a partir de uma abordagem pedagógica e poética negrorreferenciada.

convivemos é: será que estamos formando artistas e professores com o objetivo explícito na lei? Não seria correto dizer que estaria também na formação de professores uma das políticas primordiais para o crescimento de um país que celebra uma verdadeira cidadania cultural? Pesquisadoras como Maria Cláudia Cardoso Ferreira, da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB), tem feito uma crítica bastante lúcida sobre essa questão. Se, de um lado, em Seminário realizado pela Associação Nacional de História (Anpuh Brasil) sobre os 20 anos da Lei 10.639, Ferreira (2003) denuncia a incipiência de concursos específicos para professores formadores das EREER (Educação para as Relações Étnico-Raciais), por outro ela nos alerta sobre a entrada de professores nas licenciaturas que sequer são da área de ensino. Nesse ambiente, seria possível pensar numa educação para as relações étnico-raciais *com e através* da arte num contexto em que considerável parcela dos professores parece querer fugir da relação entre cultura e educação? Esse descompasso entre as políticas de cidadania cultural e a demora da universidade em legitimar a política de cotas não revelaria, sobremaneira, um pensamento fundante nessa estrutura? Ferreira (2023) afirma que, no caso das licenciaturas, *todos os professores deveriam estar preocupados com a formação de professores*. Deixar essa demanda apenas nas mãos dos professores de estágios supervisionados e laboratórios não contribui para pensar uma formação integrada que, desde o começo, tanto para artistas quanto para professores, se veja pensando/atuando numa dimensão que aposta positivamente na diversidade. Não seria nesse lugar que a educação, em todos os níveis, poderia atuar como coautora e responsável por uma cidadania cultural?

Mas um outro desafio se anuncia. Se ainda temos poucos professores com formação específica sobre os objetivos da lei 10.639/03 e 11.645/05 dentro das universidades, também não me parece justo deixar essas pautas apenas nas mãos de professores negros e negras: toda a comunidade acadêmica precisa se implicar. Não restam dúvidas de que a educação para as relações étnico raciais está em total relação com a agenda de uma educação antirracista. Contudo, a Professora Alexandra Dumas, docente no curso de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), a partir de sua pesquisa de pós-doutoramento sobre currículo antirracista nas universidades, tem notado que

[...] a pauta antirracista fica concentrada basicamente em pessoas negras, o que gera, por vezes, uma expectativa de ação que desemboca numa sobrecarga sobre esses corpos. A leitura equivocada do termo “lugar de fala”, difundido pela filósofa negra Djamila Ribeiro, torna-se um argumento

de não negros para não se implicarem nos processos antirracistas, distanciando-os do diálogo, do aprendizado e do agenciamento de transformações (DUMAS, 2023, p. 37).

Para o/a professor/a negro/a, fora “a impressão de impostura provocada pelo racismo e a sensação de serem percebidas como *space invaders* — elas nunca estão no lugar delas, são constantemente interpeladas sobre a sua legitimidade ou condenadas a ser apenas uma exceção” (VERGÈS, 2023, p. 82) —, sobra uma dupla responsabilidade: além da lida com a demanda docente de sua área específica de atuação, torna-se também responsável e representante único pela história e cultura africana, pelo debate antirracista, quando não pelos casos de violência vividos pelos estudantes negros e negras. Um turbilhão de responsabilização. Nisto mora um jogo de perversidade que precisa ser profundamente discutido nos departamentos universitários — não esqueçamos que o mesmo padrão se repete no ensino básico. Diante de cenários onde os professores negros e negras são quase sempre os únicos em seus espaços, nosso sono se torna mais tranquilo quando imaginamos a possibilidade futura de interagir, numa teia diversa de saberes, entre ímpares e pares. Nesse futuro breve, quem sabe, poderemos ser bem mais que “sujeito da própria história”, mas agência deliberativa na construção da vida pública e do mundo a partir de uma verdadeira diversidade. E nesse sonho está também intimamente implicada a lei de cotas.

12.711: UM REMÉDIO PARA NÃO PACIFICAR O IDENTITARISMO

Para fortalecer o debate sobre diversidade e cidadania cultural, passados quase 10 anos da lei 10.639/03, uma pequena parte da população negra passou a poder produzir seus enunciados de dentro da universidade. Para falar sobre a lei 12.711/12, que dispõe sobre cotas para a entrada na universidade, não temos como não falar da Professora Zélia Amador de Deus. Liderança de muitas gerações do movimento negro, Zélia foi a primeira mulher negra a ocupar cargo (vice-reitora) em reitoria de universidade pública no Brasil, a Universidade Federal do Pará (UFPA), e segue nos ensinando sobre antirracismo e direitos humanos desde o Norte do país. Ela é um patrimônio vivo da luta pelas ações afirmativas no Brasil e com uma sobriedade, no auge dos seus 71 anos, nos conta um pouco dessa história.

A primeira coisa que Zélia Amador de Deus (2022) nos diz, em evento realizado pelo Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros e Indígenas (NEABI) da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), é que *cotas não são o mesmo que política afirmativa*: elas são uma das

modalidades de política afirmativa. Zélia Amador de Deus compara as cotas a um certo tipo de remédio usado por um país num momento de emergência. E este remédio, ela não deixa de dizer, só foi possível diante de todas as forças empreendidas pelo movimento negro no Brasil. Tal como a lei 10.639/03, o debate sobre cotas nas universidades já vinham acontecendo desde 2001, ou seja, desde a Conferência de Durban³. Logo após a conferência, a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), em seguida da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), criou seu sistema próprio de cotas. Em seguida, em 2002, é a vez da primeira universidade federal, a Universidade de Brasília (UNB), a aprovar em seu conselho superior, a proposta de cotas. Desde lá, diversas universidades, com base na autonomia dos seus conselhos, foram aprovando a proposta, de maneira que quando a lei foi aprovada pelo Congresso Nacional, várias universidades já tinham implementado a política — algumas universidades, como a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), só passam a adotar as cotas, após a lei aprovada⁴.

É importante ressaltar que a lei foi implementada num contexto de muita tensão. O Congresso Nacional, tão ou mais conservador que o de hoje, questionava as cotas afirmando que mais que cotas raciais, precisávamos de cotas sociais. Continuavam a afirmar que o Brasil não tem racismo. Zélia Amador de Deus, por isso, nos lembra que durante muito tempo os congressistas não estavam tão interessados nas questões vivenciadas pela população pobre não negra. Foi somente quando o movimento negro pautou a necessidade de cotas que os congressistas passaram a afirmar que classe é mais importante que raça. “Ora, o branco pobre estava há séculos aí e nenhum congressista se dava conta dele. De forma que só quando a população negra reivindica cota para negro nas universidades é que os congressistas lembram que existe um branco pobre” (DE DEUS, 2022, informação verbal). É por isso que

³ Após a comemoração do tricentenário da morte do último líder do Quilombo dos Palmares, com mais de 30 mil pessoas em Brasília, incluindo aliadas e aliados de centrais sindicais e de outros movimentos sociais, aconteceram as conferências preparatórias para a Conferência de Durban, em 2001, na África do Sul. Esse é um evento importantíssimo para o movimento negro. Atrás somente dos participantes da própria África do Sul, o Brasil contou com a maior delegação na conferência de Durban. Foi nesse evento que saiu a proposta de cotas. Alex Ratts (2021, p. 18, 19) lembra que nessa mesma época “aconteceu o I Encontro Nacional de Comunidades Negras Rurais. O governo federal criou o Grupo de Trabalho Interministerial de Valorização da População Negra, que iniciou formalmente a discussão acerca de ações afirmativas, com menção às cotas raciais, e, no ano seguinte, reconheceu Zumbi dos Palmares como herói nacional”.

⁴ A UFMG, de certo modo, resistiu a este processo, até que, em 2009, inseriu a *política de bônus* (que dá um acréscimo ao/a estudante de escola pública e autodeclarado/a negro/a). Vale destacar, por isso, a grande atuação do *Programa de Políticas Afirmativas na UFMG* para que a federal mineira incorporasse tanto a política de bônus quanto acompanhasse a política de cotas. Minha entrada na universidade como cotista deve, em larga medida, aos movimentos empenhados por uma série de professores e estudantes organizados para isto, e da Lei 12.990/14 (Cotas nos Concursos Públicos Federais). Junto ao *Ações*, vale destacar a importância do Conexões de Saberes, o MAD — Movimento Afirmando Direitos (movimento dos estudantes), além do DCE.

Adilson Moreira, jurista brasileiro, professor e pesquisador da Universidade de Berkeley, nos Estados Unidos, nos lembra que da mesma forma que a ideologia da transcendência racial surge atualmente como desculpa para encobrir atos racistas, “ela também surge naquele contexto para negar a necessidade dessas políticas governamentais. Certos magistrados afirmam que elas comprometem nossa imagem internacional como uma democracia racial” (MOREIRA, 2019, p. 91). Importante dizer que o Congresso só aprovou as cotas depois que o STF declarou o princípio constitucional das ações afirmativas. Principalmente porque o principal contra-argumento era que as cotas feriam o princípio da igualdade. Moreira (2019, p. 91) complementa dizendo que

o que está por trás desse argumento é a culpabilidade por associação: ações afirmativas significam que toda a sociedade é racista, que negros não conseguem ter acesso a oportunidades por causa do racismo branco, fatos que o sujeito não pode admitir como verdadeiros. Cotas raciais associam uma prática moralmente reprovável a todas as pessoas brancas, o que não pode ser tolerado.

Passados 10 anos da Lei de Cotas e permeados pelo recente debate sobre sua reformulação, a questão hoje não se enreda de modo tão distinto. As atuais críticas de uma parcela de direita e extrema direita da sociedade não são mais apenas pelas cotas, mas à própria noção de ação afirmativa. Muito se discute ainda sobre a qualidade da universidade e que a entrada de cotistas pode significar uma redução da produtividade acadêmica e da excelência. Ora, uma pesquisa realizada recentemente por Jacques Wainer (Universidade Estadual de Campinas) e Tatiana Melguizo (University of Southern California) comparou o desempenho de mais de 1 milhão de estudantes no Enade no triênio 2012-2014. Os pesquisadores concluíram que “não há diferença entre o conhecimento de alunos cotistas e o de seus colegas de classes não cotistas ao final do curso, se assumirmos que o exame do Enade mede tanto habilidades gerais de raciocínio como conhecimentos específicos do curso” (WAINER & MELGUIZO, 2017, p. 13, 14). É necessário, por isso, lembrar que a entrada por cotas não determina a trajetória do/a estudante, muito pelo contrário. Estando dentro da universidade, o/a estudante cotista tem acesso aos mesmos conteúdos que os demais estudantes e é avaliado/a pelos mesmos parâmetros do estudante não negro. Por isso, a pesquisadora da política de cotas, Marcia Lima, da Universidade de São Paulo (USP), afirma que o sistema de cotas não é contra a meritocracia, mas à desigualdade: “A própria política de cotas tem seu lado meritocrático, as pessoas vão continuar competindo para entrar na

universidade, a reserva de vagas não elimina a competição” (LIMA, 2017, informação verbal). Assim, entendendo que estes estudantes também estão sempre em processo — abertos ao mundo, em constante transformação —, Marcia Lima afirma que melhores notas no processo seletivo não significam melhores mentes dentro da universidade. E isto serve para qualquer estudante — no caso de negros e negras, os que conseguem se manter na universidade têm resultados parecidos ou melhores (a questão, portanto, é como mantê-los). Em todo caso, no centro do debate, o que se coloca é, mais uma vez, saber quando veremos estes estudantes cotistas como agentes da vida. Colocar essa questão é deixar implícito que a política de cotas, como direito civil conquistado, não é um fim em si mesmo, mas a possibilidade de abrir a universidade para que coisas novas possam acontecer. Sem essa dimensão, a própria concepção de cidadania cultural, de política pública ou ação afirmativa recairão na retórica produtivista, institucionalista e desincorporada que não percebe a existência de negros e negras na universidade como força criativa.

De todo modo, frente às críticas da extrema direita à política de cotas, e passados mais de 20 anos desde o início das políticas de Cidadania Cultural no Brasil, não podemos negar que as disputas se acirram não somente nos meandros da esquerda *versus* direita. Um novo tipo de ressentimento cresce advindo daqueles que sempre se estabeleceram, culturalmente, como o centro de produção intelectual, econômica, estética e política da sociedade (e da universidade). O termo “identitarismo” passa a ser usado, de modo constante e com pouco contorno conceitual, quase como uma ameaça à vida pública, e uma crítica pouco implicada advinda destes atores (em sua maioria homens brancos universitários) começa a anunciar uma retórica que se confunde com a noção de “neutralidade intelectual”: não estaríamos nós cada vez mais nos separando? “Ao firmar de modo essencialista e exclusivista o primado de identidades particulares, e negando com isso todo tipo de universalismo, a ‘política identitária’ ensina a abrir mão daquilo que é necessário para problematizar a desigualdade e produzir um nível significativo de igualdade social” (LELLIS, DUTRA, 2023, s/p), afirma essa onda crítica. Ou seja, tal como se articula a crítica sobre a política de cotas, o que está no centro desse enunciado é a tensão entre raça, gênero e classe: “a exploração da força de trabalho no Brasil não escolhe cor”, declara Antônio Risério, um dos grandes representantes desse debate, o mesmo que, ao questionar os dados usados pelo movimento negro, afirma a existência de racismo de pretos contra brancos. Sem entender o racismo como um princípio organizador da economia — “o que não significa que seja um fator determinante de última

instância, que substituiria a determinação de classe pela racial” (GROSFOGUEL, 2023, p. 59) — no limite de sua articulação retórica, chega-se mesmo a concluir que a própria ideia de Cidadania Cultural foi que arranjou, no seio da agenda do multiculturalismo, o identitarismo. Sem também querer dimensionar a própria ideia de nação como outro fantasma simbólico de controle identitário — sintagma que o pensamento afrodiaspórico há muito tempo tem discorrido —, os defensores da identidade nacional vão afirmar que a cidadania cultural recusa, na prática, a ideia de Nação, pois defende “um conjunto desconjuntado de ‘nações’ dentro de uma extensão territorial que falsamente tratamos como se fosse uma só nação” (RISÉRIO, 2022, p. 519).

Sem entrar no centro esquizoanalítico dessas disputas — o que nos posicionaria dentro da política dos afetos que mobiliza todo enunciado, inclusive o meu —, vale a pena lembrar a noção de *Cidadania Cultural* apresentada por Marilena Chauí. Ao afirmar a cultura para além do uso supérfluo, do entretenimento, dos padrões do mercado e da oficialidade doutrinária, Chauí faz questão de afirmar *cultura como direito de todos os cidadãos*. E ao afirmar isto, ela não deixa de nos avisar que, neste processo, quando as pessoas entram no exercício dos direitos culturais, “os cidadãos, como sujeitos sociais e políticos, se diferenciam, entram em conflito, comunicam e trocam suas experiências, recusam formas de cultura, criam outras e *movem todo o processo cultural*” (CHAUÍ, 2021, p. 183, grifo meu). Lembrar disso é colocar em pauta, duas décadas após a política de cidadania cultural e 10 anos da política de cotas, que muitos movimentos ocorreram e estão em constante processos vivos — sempre a ocorrer. Eu poderia afirmar que as dinâmicas culturais não voltarão a ser como antes: a implicação das políticas de cidadania cultural e de cotas são irreversíveis, inclusive na construção de um outro tipo de cidadania. Ou entendemos essas movimentações culturais como um processo robusto de *transformação* ou estaremos limitados a estancar toda a sua força criativa — e nesse sentido, vale a pena olhar para nossos corpos e práticas culturais como um processo dinâmico que é bem mais do que a perspectiva e a agência brancocêntrica (que também é identitária) da inclusão⁵.

O que vale a pena ser colocado em pauta — e duas décadas já nos dá dados suficientes para análise — é a cooptação neoliberal do discurso identitário. Sobre o perigo de um comunismo eminente, discurso recorrente na extrema direita no Brasil, Marcia Lima é quem nos lembra que a política de cotas é também uma política liberal, ou seja, ela se efetiva

⁵ Afirmar inclusão é já anunciar que não fazemos parte do mundo, anuncia a artista Estela Lapponi (2012) em seu manifesto anti-inclusão.

porque as formas de exclusão pela raça se tornaram insustentáveis para os rendimentos do sistema capitalista. O exponente crescimento das *startups* de Diversidade e Inclusão (D&I) não se dá à toa: o multiculturalismo prossegue desde os anos 1980 como guia da agenda oficial para justiça global, ferramenta que o neoliberalismo não pôde abdicar. Deve ser por isso que, “do ponto de vista de certas instituições, a explosão de arte e pensamento negros e anticoloniais, que parecem definir hoje os rumos dos sistemas de arte e produção de conhecimento em escala global, seja referida como uma moda, uma tendência de mercado” (MOMBAÇA, 2020, p. 6). Ciente disso, o próprio Stuart Hall (2003, p. 51) já nos alertava da diferença entre o *multicultural* e o *multiculturalismo*⁶, lembrando-nos da forma como o sistema neoliberal tem se apropriado dessas pautas: o “multiculturalismo se encontra tão discursivamente enredado que só pode ser utilizado ‘sob rasura’”. Nesse jogo de troca mercadológica e financeira, de compra e venda de nossas poéticas e ideias — o que a cientista política Françoise Vergès (2023) chama de antirracismo neoliberal e multiculturalismo pacificador —, salta a instrumentalização das demandas de igualdade e justiça, “manipulando o desejo de diferença e singularidade para corroborar o individualismo egoísta” (VERGÈS, 2023, p. 73). Assim, para que possamos, de fato, contestar os conteúdos de uma política patriarcal e racista e sairmos da disputa individual, vale a pena articularmos, coletivamente, algum espaço de debate que, apesar das acusações e intrigas que, por todos os lados, se proliferam, possa colocar em pauta a agência neoliberal que cresce no meio do debate sobre cultura e democracia.

Antes que mais uma vez sejamos taxados como identitários até mesmo nas notas que ensaio nestes parágrafos, ou de usar o temerário “lugar de fala” como moeda de troca para blindar qualquer crítica aos sistemas culturais que se avivam *na e pela* identidade — existiria, de fato, um fora da identidade quando falamos de cultura? —, é hora de recusar o processo de pacificação para, seguindo o rastro de Vergès (2023), analisar por que e como os direitos de cidadania daqueles e daquelas colocados à parte da Cultura se tornaram uma arma ideológica a serviço do neoliberalismo⁷. Como aponta Chauí (2021, p. 183), “afirmar a cultura como um

⁶ “Multicultural é um termo qualificativo”, afirma Stuart Hall (2003, p.52). O multicultural “descreve as características sociais e os problemas de governabilidade apresentados por qualquer sociedade na qual diferentes comunidades culturais convivem e tentam construir uma vida em comum, ao mesmo tempo em que retém algo de sua identidade ‘original’. Em contrapartida, o termo ‘multiculturalismo’ é substantivo. Refere-se às estratégias e políticas adotadas para governar ou administrar problemas de diversidade e multiplicidade gerados pelas sociedades multiculturais”.

⁷ Vergès tem debatido sobre a forma como o próprio discurso “decolonial” tem sido outra roupagem utilizada por programas institucionais como “tentativa de sequestrar a teoria e a prática decoloniais para neutralizá-las” (2023, p. 22). Ao afirmar que nenhuma instituição pode ser decolonial enquanto a sociedade não for

direito é opor-se à política neoliberal, que abandona a garantia dos direitos, transformando-os em serviços vendidos e comprados no mercado e, portanto, em privilégios de classe”. Anunciar isto é sim dar fundamental importância para os novos tipos de exclusão engendrados pelo neoliberalismo identitário — pois na sua medula óssea não há chance de discutir direito —, mas não sem antes nos lembrarmos do duplo que habita as diretrizes básicas da Cidadania Cultural: a cultura como direito dos cidadãos e **como trabalho de criação dos sujeitos culturais** (CHAUÍ, 2021). É neste trabalho de criação que mora um tanto de associações imprevisíveis. Como Gilberto Gil (2003) previa: processos de vida que se movem na contingência e na criatividade — dimensão que a crítica ao identitarismo tem pouco se interessado.

Seja como for, sabemos que a “extração, a expropriação e a exploração incidem também sobre as criações culturais, musicais e artísticas, a cultura e as artes, que sempre foram instrumentos da hegemonia burguesa e capitalista” (VERGÈS, 2023, p. 74). Ainda assim, se é verdade que os algoritmos neoliberais já preveem nossas ações, gestos, sonhos, desejos, exatamente pelo cálculo milimétrico da identidade, há algo que escapa (ou pelo menos bagunça) a expectativa absoluta Big Data sobre nossa performatividade. Falo de saberes estético-corpóreos que, como anuncia Nilma Lino Gomes (2007, p. 79), dizem respeito “não somente à estética da arte, mas à estética como forma de sentir o mundo, como corporeidade, como forma de viver o corpo no mundo”. Talvez seja mesmo a hora de imaginar uma maneira de saída do nacionalismo que abra caminho a uma concepção pós-racial da cidadania, como Achille Mbembe (2019) propõe. Mas para olharmos seriamente para os novos tipos de exclusão que o neoliberalismo identitário tem negociado, será necessário abandonarmos, de uma vez por todas, a cosmopercepção brancocêntrica que, paralisada na dimensão de inclusão promovida pelas cotas e pela cidadania cultural, não admite, e às vezes não tolera, a agência inventiva, por vezes até desidentitária, que salta de nossa corporeidade. Na universidade não é diferente: “nos espaços escolares e acadêmicos é rara a discussão acerca da corporeidade dos segmentos que os compõem, pois parecem ser a-corporais e, por extensão, sem lugar para as subjetividades e para as trajetórias pessoais e

decolonizada, Vergès avisa do crescimento de um *filatrocapitalismo* que, inspirado no vocabulário militante e social, se gaba de seu sucesso social e econômico e, se afirmando como “inclusivo, ecológico, interseccional e multicultural”, nega qualquer pretensão à hegemonia. Para avisar dessa contradição e perversidade neoliberal, ao analisar os novos tipos de exclusão e gentrificação promovidos pelas mega instituições culturais em Arles, na França — uma cidade com pouco mais de 50 mil habitantes — Vergès (2023, p. 112) afirma que essas instituições “não são nem um refúgio nem um santuário decolonial: elas são organizações que possuem formas de manter longe a feiura de um mundo que, no entanto, provê a sua subsistência”.

coletivas” (RATTS, 2011 p. 37). Somente quando todos e todas nos dermos conta disso, e nos livrarmos do jugo que freia nossos imaginários, poderemos fazer um debate sério sobre identitarismo: e há diversos pesquisadores/as negros/as, transgênero, não binários também interessados na pauta epistêmico-política da desidentificação⁸. Até lá, o remédio que Zélia Amador de Deus metaforiza infelizmente continuará produzindo a narrativa do necessário.

NEGRO-VIDA: UM PACTO COLETIVO PARA A DIVERSIDADE

À luz desses breves comentários tecidos acerca de desafios que circundam, no campo da cultura e da cidadania, as leis 10.639 e 12.711, a questão em que me lanço, pelo que se percebe, não fica paralisada na inclusão, mas toca, mais que tudo, na agência dos conteúdos. Diante do que já compreendemos como um *antirracismo neoliberal pacificador* — afeito à amnésia, “fazendo pressão para seguirmos em frente, ele nos faz abrir mão de memórias que ele considera incômodas” (VERGÈS, 2023, p. 37) —, parece ser uma boa hora de sairmos dos discursos da inclusão ainda tokenista⁹ — limitados a inserção de quadros e artefatos em museus, uma ou outra lei sem ressonância efetiva na sociedade, um ou outro artista numa programação, dois ou três professores/as negros/as na universidade, “um ou dois negros em um emprego, ou em um balcão de almoço, para que o resto de vocês fique quieto”, falava Malcom X¹⁰ —, para tocarmos nos processos de criação de mundos que nossa presença mobiliza. Enquanto o discurso do antirracismo (negação absoluta da raça), ao afirmar ideais democráticos liberais, promete diversidade e inclusão como promoção de esquecimento e não de reparação, uma cidadania cultural antirracista só pode ser possível se sairmos dos limites da representação (e da representatividade) de nossos corpos nos espaços para falarmos, na recusa de toda forma de identidade de vítima, do que promovemos enquanto projeto de mundo.

Alexandra Dumas nos lembra que, associado ao sistema de cotas nas universidades, que resultou no maior ingresso de estudantes negras e negros nas licenciaturas e nos demais cursos universitários, “ficou mais evidente a necessidade de qualificar professores em

⁸ Vide, por exemplo, os trabalhos de Paul B. Preciado, Jota Mombaça, Castiel Vitorino Brasileiro, Érico Andrade, Denise Ferreira da Silva, Achille Mbembe, etc.

⁹ O conceito de Tokenismo surge no contexto da luta emancipatória negra dos Estados Unidos no final da década de 1950. Martin Luther King Jr e Malcolm X foram ativistas importantes para denunciar o jogo estabelecido de aceitação mínima da população negra nos espaços da vida pública e da economia.

¹⁰ Livre tradução de “‘What gains? All you have gotten is tokenism – one or two Negroes in a job or at a lunch counter so the rest of you can be quiet’ (SU 103-4). Thus, Malcolm X believed blacks should not yearn for what whites did not intend to grant in full” (FROST, SIKKENG, 2003, p. 689).

formação nas graduações para atuar no ensino básico com os conteúdos obrigatórios relacionados à história e à cultura africanas e afro-brasileiras” (DUMAS, 2023, p. 33). Ou seja: as duas leis estão imbricadas, produzindo, desde suas implementações, novos arranjos e desafios para a universidade. Desde as leis, Nilma Lino Gomes (2019) vê, portanto, as formas de fazer ensino, pesquisa e extensão sendo tensionadas a partir da chegada de estudantes negros e negras na universidade. Com as cotas, há uma estética e corporeidades outras circulando pelos *campi*. Cabelos crespos, *blacks*, nuances diversas de melanina, outros gingados: trata-se mesmo não somente de “lugar de fala” ou identidade, estamos anunciando o *trabalho de criação dos sujeitos culturais*, formas múltiplas de sentir e pensar o mundo, de produzir conhecimento. “Não se trata, então, do que a universidade fez pelos cotistas, mas o que os cotistas fizeram pela universidade” — anuncia o professor Rodrigo Ednilson de Jesus (2023, informação verbal), presidente da *Comissão de Ações Afirmativas e Inclusão na UFMG*.

Mas este movimento, como narrado outrora, não ocorre sem tensão. Nos mais diversos lugares, é notória ainda a luta de professores e estudantes negros e negras para concursos docentes para pessoas negras. É inegável que a entrada de professores negros e negras na universidade é um passo na reparação para séculos de epistemicídio. Contudo, quando falamos da entrada de estudantes e professores negros, precisamos também anunciar mudanças no paradigma que orienta a produção e circulação de saber na universidade. Não estamos afirmando apenas uma política de reparação, mas um projeto para este país, ou seja, uma ética. Talvez por isso que o professor José Jorge de Carvalho (2023, p. 81), da UNB, afirme que “cotas étnico-raciais sem cotas epistêmicas afirmam pela segunda vez e pelo avesso a ideologia da superioridade do saber eurocêntrico moderno”. Por isso, é necessário e urgente, revermos também o currículo.

Quando a professora Nilma Lino Gomes (2017) afirma que currículo é seleção, escolha intencional, está a nos perguntar sobre que saberes seguem apartados da universidade, mesmo com a entrada de estudantes e professores negros e negras. Embora a obrigatoriedade da inserção de conteúdos étnico especificamente nas licenciaturas — promovida pela Resolução nº 2, de 2015/CNE — tenha intensificado os debates acerca da reformulação curricular em muitos cursos, o “privilegio epistêmico” dos homens ocidentais sobre o conhecimento produzido por outros corpos políticos e geopolíticas do conhecimento (GROSFOGUEL, 2016) ainda é corrente, reforçando tanto na universidade quanto fora dela

“a inferiorização de produções de conhecimentos advindos de culturas subalternizadas, que no Brasil se configuram largamente em epistemologias negras e indígenas, produzidas em espaços quilombolas, em periferias urbanas e no interior do país” (DUMAS, 2023, p. 23). Por isso, quando estamos tratando destas reformulações — e tendo em mente os contornos da agenda neoliberal acerca de temáticas e arranjos culturais — é preciso que pensemos o currículo não apenas como um conjunto de temas, mas como um campo de discursos, ideologias e perspectivas mediadas sempre por práticas culturais concretas. Não basta, portanto, sabermos dos conteúdos antirracistas, do currículo da educação para as relações étnico raciais, da história da África ou mesmo saber discorrer sobre a agenda de inclusão e diversidade, precisamos tocar, no campo da formação de professores e artistas, em toda a malha filosófica, existencial e estética em que esses tópicos estão implicados. Ou seja: dominar os temas não significa saber dialogar com as formas, o que nos faz lembrar que toda forma também é conteúdo.

Alberto Guerreiro Ramos, ali nos anos 1950, já afirmava que como tema, o negro tem sido, entre nós, objeto de escarpelação perpetrada por literatos e pelos chamados “antropólogos” e “sociólogos”. “Como vida ou realidade efetiva, o negro vem assumindo o seu destino, vem se fazendo a si próprio, segundo lhe têm permitido as condições particulares da sociedade brasileira. Mas uma coisa é o negro-tema; outra, o negro-vida” (RAMOS, 1955, p. 215). Se, durante muito tempo, nós fomos uma coisa examinada, olhada, vista como ser mumificado, como Beatriz Nascimento notou, não podemos negar que tanto as políticas de cidadania cultural quanto de cotas contribuíram para um efeito irreversível: reconhecermo-nos como multiformes, diversos. Entre nós não existe unidade. Somos muitas e tantas tendências, abordagens, sistemas, métodos, vontades, desejos, projetos de mundo. Sem essa compreensão, demoraremos muito para uma verdadeira emancipação das pessoas negras na universidade, ficando nos limites de uma política neoliberal de inclusão que nos vê apenas como consumidores e contribuintes. Nesse sentido o movimento negro pode nos ensinar bastante.

Vale a pena destacar, por isso, a importância dos NEABIS (Núcleos de Estudos Afro-brasileiros e Indígenas) nas universidades como um lugar de respiro para todas essas questões que estou lançando aqui. Responsáveis pela realização de pesquisas, projetos de extensão, formação de professores, pelos debates políticos e acadêmicos sobre o acesso e a permanência de estudantes cotistas nas instituições de Ensino Superior (GOMES, 2017), os

NEABIs são um respiro que me alimenta na porta de entrada como professor cotista na universidade. O sistema de cotas tem contribuído não somente para alegrar a inclusão — para que os organizadores saiam bem na foto —, mas para o fortalecimento de artistas, gestores/as, intelectuais negros e negras dentro da universidade, pensadores/as que estão promovendo pesquisas, poéticas, pedagogias, um tanto de invenções. Cabe destacar também, por isso, a *Associação Brasileira de Pesquisadores Negros*, que existe desde 2000, e que com o sistema de cotas toma um crescimento sem tamanho, basta olharmos os congressos da Copene (Congresso Brasileiros de Pesquisadores/as Negros/as).

Alexandra Dumas (2023) destaca, entretanto, que muitas das proposições apontadas por esse *movimento negro de base acadêmica* (RATTS, 2011) sinalizam muito mais para a ampliação de representatividade com projetos pedagógicos mais justos, pluriepistêmicos, do que para a perpetuação de um modelo já atuante que assassina diferenças. “Ah, não se pode mais montar Shakespeare na Universidade”... Dumas (2023, p. 24) responde: “Shakespeare, tranquilizem-se, não precisa ser, *a priori*, eliminado. Ele mesmo pode ser usado como agente de cenas antirracistas, de fomentação de poéticas de culturas diversas, de alcances políticos populares, de cenários plurais”. O pensamento da emancipação das pessoas negras na universidade não trata, portanto, de produzir novos epistemicídios, mas de ampliar a teia do que deve ser, de fato, uma universidade: território da diversidade.

É no pacto coletivo de uma *pedagogia da diversidade*¹¹ — que não cede à pacificação do antirracismo neoliberal, mas constrói espaços de convívio; que não foge do problema, mas produz gesto de implicação; que não se limita ao paradigma da inclusão, mas afirma todos e todas como agentes da vida; que não entende conteúdos apenas como temáticas, mas como formas de sentir e pensar o mundo; que não se submete à amnésia cultural, mas tece no cotidiano espaços de reparação — que podemos pensar na presença de pessoas negras na universidade e em demais territórios da cultura e do conhecimento não apenas como um direito, mas como potencial criativo de rever os modos de ensinar e aprender, de criar e de produzir mundos. “A virada epistêmica”, Luiz Rufino (2019, p. 124) anuncia, “perpassa por ações de justiça cognitiva que reposicionem o *locus* de enunciação dessas produções. Mais do

¹¹ Nilma Lino Gomes (2017, p. 134) por isso nos lembra que “o processo de emancipação e superação sociorracial nos desafia a construir uma pedagogia da diversidade (de raça, de gênero, de idade, de culturas). Esta é fruto da ação dos movimentos sociais desde os anos de 1950 e 1960 como o movimento de educação popular e a participação de Paulo Freire. No caso específico da comunidade negra, podemos dizer que a pedagogia da diversidade faz parte da história de luta dos negros e negras brasileiros e se adensa no início do século XX, fruto das organizações negras e suas alternativas de educação formal e não formal para a comunidade negra”.

que baianas e capoeiristas estampados em cartões postais, precisamos de movimentos que quebrem as linearidades e apontem outros cursos epistêmicos”. Assim, se quisermos pensar numa Educação das Relações Étnico-raciais efetiva — para relembrarmos aquele desafio do Parecer CNE/CP nº03/04 —, é necessário considerarmos que estamos falando que as negruras são processos muito mais complexos do que um tema (ou somente da história africana e da escravidão, como quando Beatriz Nascimento chegou na universidade): são corpos vivos, modos de vida, cosmopercepções de mundo, projeto de país. E nesse jogo vale a pena afirmar bem alto que nosso campo de pesquisa e de produção artística e cultural é bem mais amplo do que um conjunto de temáticas. Em vistas disso, uma pedagogia da diversidade interessada em fugir do tokenismo deve tocar, sobretudo nos *modos de fazer*, na perspectiva que temos sobre os corpos, questão inerente à política e à poética das artes e da cultura no país, valor que mesmo o mais avançado *chat GPT* ainda não consegue calcular.

Eu gostaria de finalizar esse texto, por isso, voltando para a profa. Zélia Amador de Deus. Seu saber incorporado nos diz que a universidade fica muito mais bela quando ela deixa de ser o mesmo. Quando habita a pluralidade se torna de fato uma Universidade: um multiverso de possibilidades. Nós ainda estamos somente no começo, na porta de entrada: imagine quando a cor da multidão universitária se tornar mais escurecida? Sobre essa dimensão da beleza, queria citar rapidamente uma experiência que vivi recente e que certamente ficará guardada em minha memória para toda a vida — compartilhá-la publicamente é um gesto para me fazer lembrar, marcar quem me recebe, afinal de contas, na portaria.

No dia em que cheguei à UFMG, ainda como professor substituto, Dona Eunice, a senhora que fica na portaria do prédio do curso de Teatro, com toda a sua simpatia, sorriu para mim e disse que queria me apresentar uma pessoa. Ela chamou Maria, senhora que fazia a limpeza no dia, para me apresentar. Quando me viu, Maria, uma senhora preta, me disse, alegre: “seja bem-vindo”. Eu agradei. Mas após isso, com um sorriso no rosto e os olhos mareados, ela veio me abraçar. Tanta coisa naquele abraço.

Quando perguntada sobre o futuro, a prof. Zélia Amador de Deus não faz previsões. Ela só anuncia que a luta continua. Dedico, portanto, esse texto à Dona Zélia e à Dona Maria. E a todas as mães, avós, que sonharam nos dias em que nós entraríamos na Universidade.

Agô!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. Ministério da Educação. Conselho Nacional de Educação. **Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana**. Brasília: MEC, 2004;

CARVALHO, José Jorge. **Encontro de Saberes e Decolonização**: Para uma Refundação Étnica, Racial e Epistêmica das Universidades Brasileiras. In: BERNARDINO-COSTA, J; MALDONADO-TORRES, N.; GROSTOFOGUEL, R. (Org.). Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2023;

CHAUI, Marilena. **Cidadania Cultural**: O Direito à Cultura. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021;

DE DEUS, Zélia Amador. **CONFERÊNCIA: 10 anos da Lei de Cotas (Lei 12.711/2012): Reparação Tardia e Necessária**. NEABI UFOP (119min), 2022. Disponível em <https://www.youtube.com/live/-HJrCXeB9EY?si=eqooDPMgErsGD2xu>. Acesso em 21 mai. 2024;

DE JESUS, Rodrigo Ednilson. **20 anos das Ações Afirmativas na UFMG**. TV UFMG (37min), 2023. Disponível em https://youtu.be/0qr4vOkw3Q?si=zIh2lPuoR8_HOIGr. Acesso em 21 mai. 2024;

DUMAS, Alexandra. **Cenas Teatrais**: A Universalidade Brancoacadêmica e Proposições em Afroperspectiva. In LIMA, C.A.; SANTOS, J. C. et al (org.) Perspectivas sobre a Universidade Pública: experiências, diálogos e produção do conhecimento. Ponta Grossa-PR: Atena, 2023;

FERREIRA, Maria Cláudia Cardoso. **20 anos da lei 10.639/2003: o que mudou na formação de professores?** Seminário Nacional "20 anos depois: A lei 10.639/03 e o Ensino de História" (147min), 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/SG25vLZSh9g?si=yyDU67VNcvZBdYOA>. Acesso em 21 mai. 2024;

FROST, Bryan-Paul; SIKKENG, Jeffrey. **History of American Political Thought**. JA84, US, 2003;

GIL, Gilberto. **Gilberto Gil — Diversidade Cultural** (2min50seg), 2008. Disponível em: <https://youtu.be/CJh2PmZV1TY?si=tOZk4CZAJVbC2k1V>. Acesso em 21 mai. 2024;

GIL, Gilberto. **Leia a íntegra do discurso de posse de Gilberto Gil**. Folha Online, 2003. Disponível em: bit.ly/GGDiscurso. Acesso em 21 mai. 2024;

GOMES, Nilma Lino. **Movimento Negro Educador**: saberes construídos nas lutas por emancipação. Petrópolis RJ: Vozes, 2017;

GROSTOFOGUEL, Ramón. **A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas**: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. Revista Sociedade e Estado, v. 31, n. 1, jan./abr. 2016;

GROSFOGUEL, Ramon. **Para uma visão decolonial da crise civilizatória e dos paradigmas da esquerda ocidentalizada**. In: BERNARDINO-COSTA, J; MALDONADO-TORRES, N.; GROSFOGUEL, R. (Org.). Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2023;

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003;

LAPPONI, Estela. **Anti-inclusão Manifesto**. Estela Laponi Blogspot, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://estelapponi.blogspot.com/2012/05/anti-inclusao-manifesto.html>;

LELLIS, Nelson; DUTRA, Roberto. **Dois argumentos lacônicos para se pensar a cidadania nacional como outra vítima do identitarismo**. Instituto Humanitas Unisinos, 2023;

LIMA, Márcia. **#DiretodaRedação com Márcia Lima, doutora em sociologia pela USP sobre cotas raciais**. Carta Capital (35min), 2017. Disponível em: https://youtu.be/UW3zhfFOXNw?si=eF_wRAvPlanAthcx. Acesso em 21 mai. 2024;

MBEMBE, Achille. **Sair da Grande Noite: Ensaio sobre a África descolonizada**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019;

MOMBAÇA, Jota. **A plantação cognitiva**. In: MASP AfterAll. São Paulo: MASP, 2020;

MOREIRA, Adilson. **Racismo recreativo**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019;

RAMOS, Alberto Guerreiro. **Introdução crítica à sociologia brasileira**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995;

RATTS, Alex. **Beatriz Nascimento, uma história feita por mãos negras: relações raciais, quilombos e movimentos**. Schwarcz, Rio de Janeiro, 2021;

RATTS, Alex. **Corpos negros educados: notas acerca do movimento negro de base acadêmica**. NGUZU: revista do Núcleo de Estudos Afro-Asiáticos, Londrina, v. 1, 2011;

RISÉRIO, Antonio. **“A negação da nação”**. In: RISÉRIO, Antonio (org.). A crise da política identitária. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2022;

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019;

VERGÈS, Françoise. **Decolonizar o museu: Programa de desordem absoluta**. São Paulo: Ubu Editora, 2023;

WAINER, Jacques; MELGUIZO, Tatiana. **Políticas de inclusão no Ensino Superior: Avaliação do desempenho dos alunos baseado no Enade de 2012 a 2014**. São Paulo: Educação e Pesquisa, 2017.

EDUCAÇÃO EM SAÚDE E EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA: CONTRIBUIÇÃO PARA A POPULAÇÃO EM SITUAÇÃO DE RUA

André Luiz Freitas Dias¹
Larissa Solari Spelta²
Beatriz do Carmo Veloso de Oliveira³
Aline Figueiredo Camargo⁴
Thiago Gomes Gontijo⁵
Giselle Lima de Freitas⁶

INTRODUÇÃO

A Lei de Diretrizes e Bases da Educação estabelece a extensão universitária como finalidade da educação superior, indissociada da pesquisa e do ensino, e aberta à participação popular (SILVA, 2020). Extensão universitária refere-se a um processo interdisciplinar, educativo, cultural, científico e político que promove a interação transformadora entre a Universidade e os outros setores da sociedade (BRASIL, 2018). A universidade é considerada uma instituição social que expressa o modo de funcionamento da sociedade e as ações extensionistas, inseridas nessas instituições, possuem funções sociais determinadas pelos contextos social, econômico, cultural e político (CRISTOFOLETTI; SERAFIM, 2020).

A atuação extensionista junto a públicos em situação de vulnerabilidade social deve buscar atendimento às suas necessidades de forma ampla, a partir da experiência junto à realidade social (SILVA *et. al*, 2022). A educação em saúde como prática dialógica, emancipadora e ferramenta importante de construção coletiva e compartilhada de conhecimentos e de práticas relacionadas aos modos como cada cultura concebe o viver de forma saudável, pode contribuir para a construção da autonomia do sujeito, reconhecendo-o

¹ André Luiz Freitas Dias, doutor em Saúde Coletiva. Coordenador do Programa Polos de Cidadania da UFMG e do Observatório Brasileiro de Políticas Públicas com a População em Situação de Rua (OBPopRua/POLOS-UFMG), alfreitasdiasufmg@gmail.com.

² Larissa Solari Spelta, discente da Escola de Enfermagem da UFMG. solarilarissa@gmail.com.

³ Beatriz do Carmo Veloso de Oliveira, discente da Escola de Enfermagem da UFMG, beatrizcvo17@gmail.com.

⁴ Aline Figueiredo Camargo, mestre em enfermagem, docente do Centro Universitário de Belo Horizonte, aline.camargo@prof.unibh.br.

⁵ Thiago Gomes Gontijo, doutorando do Programa de Pós-Graduação da Escola de Enfermagem da UFMG, thiago.gontijo15@gmail.com.

⁶ Giselle Lima de Freitas, doutora em Enfermagem, docente da Escola de Enfermagem da UFMG, gisellelf@ufmg.br.

como ser de direito e protagonista no processo de promoção à saúde (GRACIANO *et. al.*, 2021). A partir de uma postura ética e política de engajamento e compromisso com as pessoas, famílias e comunidades com as quais se dialoga, a prática extensionista reconhece o outro também como agente da ação coletiva, compartilhada e cooperativa, como co-produtor de atuações e de conhecimentos transformadores de realidades (FILHO, 2022).

Dados do Cadastro Único para Programas Sociais do Governo Federal, o CadÚnico, principal porta de entrada e de acesso a políticas sociais no Brasil, indicam que, em agosto de 2024, 13.689 pessoas em situação de rua em Belo Horizonte estavam registradas na sua base de dados (BRASIL, 2024).

Neste contexto, o projeto de extensão “Aperfeiçoamento da assistência e da educação em saúde para a população em situação de rua”, vinculado à Escola de Enfermagem da Universidade Federal de Minas Gerais, tem como objetivo desenvolver atividades para o aperfeiçoamento da assistência, acolhimento e educação em saúde para a PSR. As suas ações ocorrem normalmente em dois centros de Referência para a População em Situação de Rua, na cidade de Belo Horizonte.

Por meio das atividades extensionistas, inicialmente realizadas com alunos dos cursos de graduação em enfermagem e em nutrição, desenvolveram-se parcerias intra e extramuros da universidade. Tal articulação intersetorial e a vivência acadêmica de trabalho interprofissional favorecem a formação profissional e a construção crítico-reflexiva dos alunos envolvidos de modo a impactar a atuação frente a públicos vulnerabilizados. Objetiva-se relatar a experiência do referido projeto de extensão em diálogo com pessoas em situação de rua.

PESSOAS EM SITUAÇÃO DE RUA: PROCESSOS HISTÓRICOS DE VULNERABILIZAÇÃO SOCIAL

Para compreender o complexo fenômeno social da população em situação de rua no Brasil é fundamental e imprescindível retomar o Racismo Estrutural, que tantas marcas deixou e ainda deixa na população negra brasileira. De acordo com Baez e Maisonnét (2016), após a suposta abolição da escravidão em 1888, a população negra no país foi despejada nas ruas das cidades, sem condição de sobrevivência, sem moradia, trabalho, saúde e educação.

Com a ausência de políticas públicas estruturantes, a população negra continuou

vivenciando violências, como estigmatização constante; silenciamentos; apagamentos sistemáticos de suas existências, trajetórias e memórias; patologização, criminalizações e encarceramentos em massa em instituições, como hospitais, clínicas psiquiátricas e prisões; além da eliminação de seus corpos. Existências vulnerabilizadas por ações de Governos, de empresas e da sociedade brasileira no geral para a perpetuação de seus privilégios, mantidos por meio do pacto narcísico da branquitude, conforme destacado por Bento (2022), produto de um passado-presente colonial marcado por expropriações, violências e brutalidades contra a população negra brasileira e povos de países africanos.

Não é uma simples coincidência ou mera correlação de fatos a predominância da população negra nas ruas, vilas, favelas, periferias, ocupações urbanas e no sistema penitenciário brasileiro. Segundo levantamento realizado pelo Observatório Brasileiro de Políticas Públicas com a População em Situação de Rua, plataforma de direitos humanos do Programa Polos de Cidadania da UFMG (OBPopRua/POLOS-UFMG, 2023), a cada dez pessoas em situação de rua no país, sete são negras. Essa porcentagem é ainda maior em Estados como Rio de Janeiro, com 78%, Minas Gerais, 80%, Mato Grosso, 82%, e Bahia, 93%. Na capital mineira, município de desenvolvimento do projeto de extensão “Aperfeiçoamento da assistência e da educação em saúde para a população em situação de rua”, 84% das pessoas em situação de rua são negras.

Das 13.689 pessoas em situação de rua registradas no CadÚnico em Belo Horizonte, em agosto de 2024, 90% são do sexo masculino, 91% estão na faixa etária entre 18 e 59 anos e 8% idosas, 15% apresentam alguma deficiência, 50% possuem o ensino fundamental incompleto, 94% encontram-se em condições de extrema pobreza, 82% participam do Programa Bolsa Família (BRASIL, 2024). São pessoas historicamente vulnerabilizadas que, além de políticas públicas estruturantes, como moradia, trabalho e renda, educação, cultura e outras, necessitam, e têm por direito, conforme previsto na Constituição Federal de 1988, de cuidados e um plano de atenção à saúde, que deve ser elaborado e implantado intersetorialmente com outras áreas da Administração Pública.

A proposta do projeto de extensão em desenvolvimento

Considerando o contexto do fenômeno da população em situação de rua no município de Belo Horizonte, o relato da experiência em tela abordará discussões, produções e ações desenvolvidas por grupo de graduandos, pós-graduandos e docentes de um projeto de

extensão universitária vinculado à Universidade Federal de Minas Gerais.

O projeto desenvolve suas atividades desde fevereiro de 2019, preferencialmente em dois Centros de Referência para a População em Situação de Rua da cidade de Belo Horizonte. O projeto possui parceria com Centro de Saúde, Secretaria Municipal de Saúde e Secretaria de Assistência Social, além de desenvolver ações amplas, com participação de outros setores assistenciais e profissionais, em ambientes externos aos Centros de Referência.

Os Centros de Referência para a População de Rua são serviços vinculados à Secretaria de Assistência Social, destinados ao atendimento à pessoa em situação de rua, seja ele coletivo ou individual. O local possui espaço para a prática de esportes e banho de sol em quadra, consultórios para atendimento individual, espaços para lavagem de roupas, vestiários com chuveiros para banhos, armários individuais para o armazenamento de pertences, um amplo espaço para reuniões, convívio social e oficinas, além de possuir uma grade de atividades semanal, que engloba de atividades culturais a oficinas de arte.

A participação dos discentes de graduação no projeto ocorre de forma voluntária ou pela vinculação do estudante a uma bolsa de extensão, por pelo menos um ano, após processo seletivo. A construção teórica ocorre por meio de reuniões científicas, realizadas quinzenalmente. A participação de alunos da pós-graduação e de enfermeiros colaboradores ocorre pela presença nas reuniões, pela colaboração em atividades acadêmicas e pela supervisão em ações extensionistas em campo. Os integrantes colaboradores também passam por capacitações, a partir da realização de cursos, leituras de artigos e documentos pertinentes à temática do cuidado à saúde com a população em situação de rua e discussões durante as reuniões.

As discussões dos integrantes do projeto, durante as reuniões, são ancoradas no referencial teórico da Vulnerabilidade, proposto por Ayres (2018) e na educação popular em saúde. Na oportunidade, ocorrem importantes reflexões acerca da conjuntura social que forjam o aumento do número de pessoas em situação de rua, bem como, reflexões acerca de estratégias, possibilidades e parcerias que possam produzir transformação da realidade ou efeitos positivos nessa.

Os temas abordados no projeto consideram o conhecimento e a participação do público-alvo. As propostas de ações são apresentadas e discutidas junto com as coordenações dos referidos centros de referência, bem como, com as pessoas em situação de rua que frequentam esses espaços, que têm a possibilidade de manifestar seus temas de interesse. Os

temas são abordados em formato de oficinas que permitem diálogo, a troca de experiências e a democratização do saber entre acadêmicos e usuários dos serviços.

As oficinas são construídas com base em discussões do grupo, nas trocas com o serviço e nas demandas sugeridas pelos usuários. Para tal, são planejadas formas dinâmicas e interativas de inserir e incentivar que os usuários participem das atividades, a fim de possibilitar a formação crítica e social dos estudantes e facilitar o diálogo e o vínculo com o público. Além disso, é uma prioridade do projeto a atenção ao acesso e à utilização do público aos serviços de saúde, movimentos sociais e sua participação política. Nesse sentido, são realizadas ações que reforçam os direitos da população em situação de rua, instigando a cidadania e maior participação. Ressalta-se que, devido à grande rotatividade do público, as ações são repetidas algumas vezes no mesmo serviço, com intervalo de alguns meses, para que seja possível atingir maior número de usuários.

O trabalho em equipe interprofissional e a intersetorialidade são prioridades no desenvolvimento das atividades do projeto. Os integrantes têm a possibilidade de trabalhar de forma conjunta com estudantes e profissionais de diferentes áreas, o que promove uma formação ampla, favorece a prática colaborativa e comunga com os ideais do Sistema Único de Saúde (SUS). As oportunidades e experiências da extensão universitária são divulgadas por meio da participação em eventos e publicações em revistas científicas, jornais, redes sociais e sites diversos.

DISCUSSÃO

A extensão como base para formação humanizada busca garantir que os futuros profissionais atuem de forma a assegurar o pleno exercício e garantia da cidadania. O processo formativo que contempla ações de cunho extensionista, a aproximação com a dinâmica e complexa realidade social, favorece o crescimento acadêmico, profissional e pessoal ao possibilitar o estímulo à reflexão entre teoria e prática e o conhecimento social, especialmente ao se tratar de públicos em situação de vulnerabilidade (SANTOS; ROCHA; PASSAGLIO, 2016).

Abordar a concepção de vulnerabilidade no campo da saúde fortalece ações preventivas e de promoção da saúde especialmente para grupos sociais historicamente negligenciados, como a população em situação de rua. A vulnerabilidade designa um conjunto de aspectos individuais e coletivos relacionados à maior suscetibilidade de

indivíduos e comunidades a um adoecimento ou agravo e, de modo inseparável, menor disponibilidade de recursos para a sua proteção (AYRES; CASTELLANOS; BAPTISTA, 2018).

As situações de vulnerabilidade dos sujeitos são discutidas a partir de três dimensões – a individual, a social e a programática. A dimensão individual da vulnerabilidade relaciona características biológicas e comportamentais que criam oportunidades para que as pessoas venham a contrair doenças. O componente social está diretamente ligado ao acesso às informações, aos recursos materiais e às instituições sociais como escola e serviços de saúde. O componente programático incorpora os componentes individual e social, envolvendo o grau e a qualidade de compromissos políticos, recursos, gestão e monitoramento de programas nacionais, regionais ou locais para prevenção e cuidado.

O conceito e os componentes da vulnerabilidade levam ao entendimento de que as pessoas não são em si vulneráveis, mas podem estar vulneráveis a alguns agravos e não a outros, por razões biológicas ou sociais, sob determinadas condições e em diferentes momentos de suas vidas. Propor atividades extensionistas coerentes com a realidade social e trazer a realidade social para discussões no interior das universidades, compreendendo componentes da vulnerabilidade, extrapola a forma assistencialista com que a extensão já foi pensada.

O reconhecimento de situações de vida complexas com públicos vulnerabilizados, a oportunidade de desenvolver escuta qualificada de suas necessidades e a experiência em serviços especializados promove a interação universidade-sociedade, preconizada e objetivo da extensão universitária. No projeto, estudantes de graduação e de pós-graduação têm a possibilidade de refletir sobre diferentes modos de vida e articular, na perspectiva da vulnerabilidade, um cuidado humanizado e integral.

A experiência no projeto de extensão potencializa a formação crítica dos estudantes. A extensão universitária potencializa a reflexão e desempenho acadêmico dos discentes e oportuniza experiências e debates sobre questões sociais por meio da interface entre a teoria e a vivência. A partir da prática, os discentes são capazes de articular sua formação com a futura profissão e desenvolver essas habilidades, sendo estimulados a refletir sobre as demandas de determinado público.

A aproximação com a população em situação de rua, assim como com qualquer grupo em vulnerabilidade, promove desafios aos profissionais na garantia do direito à equidade e à

responsabilidade ética. Dessa forma, os debates e as reflexões promovidos pela extensão potencializam o aprendizado dos estudantes e promovem a formação de um profissional mais íntegro, responsável e comprometido com as necessidades da comunidade assistida.

A Translação do Conhecimento (TC) também é um conceito importante na prática extensionista, principalmente quando embasada na Educação Popular em Saúde (EPS), pois garante a síntese, a divulgação e o intercâmbio do conhecimento para a promoção da saúde da comunidade. Dar visibilidade das atividades do projeto ao público-alvo garante a efetividade da comunicação, o estreitamento do vínculo e o reconhecimento de suas necessidades (CROSSETTI; GÓES, 2017). As atividades do projeto buscam superar os desafios da TC, promover saúde, superar as desigualdades e formar profissionais capazes de assistir as vulnerabilidades com um olhar crítico, atento e inclusivo.

A educação em saúde representa a base teórica que sustenta as ações do projeto e se caracteriza como um meio relevante para ampliação do conhecimento e práticas relacionadas aos comportamentos saudáveis dos indivíduos (GUETEREES et. al. 2017). Desta forma, a articulação de meios que relacionem educação e saúde objetiva a promoção da autonomia dos sujeitos na escolha de hábitos e favorece a minimização de riscos (ANJOS et. al., 2022).

No atual contexto universitário brasileiro, a prática da extensão universitária orientada pela educação popular em saúde, apresenta-se como uma das alternativas para uma formação profissional pautada por um agir crítico diante da realidade social e da constituição de um fazer acadêmico direcionado ao compromisso social e à emancipação das pessoas (CRUZ; VASCONCELOS, 2020). Sendo fundamentada por autores como Paulo Freire, Victor Valla, entre outros, a educação em saúde vem sendo fortalecida nas dimensões da formação, da participação, da gestão e do cuidado em saúde (LIMA *et.al.*, 2020).

A educação popular em saúde se consolida como uma prática libertadora, que problematiza a realidade e valoriza as vivências, opiniões, percepções e saberes de todos os envolvidos (RIOS; CAPUTO, 2019). A ação e a reflexão sobre a realidade estão no cerne de suas práxis, promovendo empoderamento e construção de espaços democráticos e dialógicos. Na concepção de Freire (1987), o ser humano não pode ser compreendido fora de seu contexto social, ele é o sujeito de sua própria história e formação e se desenvolve por meio da permanente reflexão sobre seu lugar no mundo.

No Brasil, o grande marco legal que permite a institucionalização da educação popular em saúde é a Constituição de 1988, na qual, a saúde é direito de todos e dever do

Estado, garantida pelo Sistema Único de Saúde, e possui, entre seus princípios fundamentais, a participação popular e controle social, que garante à população a participação nas decisões de políticas públicas de saúde (RAIMONDI *et.al.*, 2018).

Em 2013, a Política Nacional de Educação Popular em Saúde (PNEPS), cumpre o papel de reassumir o compromisso com os princípios do SUS de universalidade, integralidade, equidade e, principalmente, participação social (LIMA *et.al.*, 2020). A Política define Educação Popular em Saúde como a prática político-pedagógica cujo objeto de reflexão são as ações de promoção, proteção e recuperação da saúde (RAIMONDI *et.al.*, 2018). Devendo ser realizada por meio de diálogo em que há troca dos diversos saberes, o que leva à construção de conhecimentos individuais - empoderando os sujeitos - e coletivos, ambos capazes de serem introduzidos na realidade do SUS, fomentando a participação social na consolidação e construção do SUS.

Nas últimas décadas, ganhou espaço a discussão relacionada à importância da Educação Popular em Saúde, no sentido de se pensar novos caminhos para uma atenção à saúde integral e sintonizada com os valores, saberes e iniciativas populares e sobre a relação direta desta com a formação dos profissionais de saúde (STAHL; LEAL, 2017). A educação popular empenha em trabalhar pedagogicamente o ser humano, fomentar a construção da investigação e do aprendizado, de modo a respeitar a cultura popular e promover a capacidade de análise crítica, de luta e de enfrentamento dos sujeitos (CRUZ; VASCONCELOS, 2020).

A saúde e a educação constituem práticas sociais, produzidas e reproduzidas ao longo do tempo e espaços históricos. Assim, é fundamental levar em consideração que, durante muito tempo, a educação escolar na sociedade brasileira foi centrada basicamente na figura do professor e transmissão de conhecimentos, chamada por alguns autores de educação bancária (STAHL; LEAL, 2017). Apesar da aproximação da área da saúde com os princípios da Educação Popular, os profissionais de saúde ainda tendem a reproduzir em suas práticas educativas em saúde o modelo de educação tradicional com o qual conviveram durante sua formação (RAIMONDI *et.al.*, 2018).

Nesse cenário, a Educação Popular em Saúde se apresenta como um contraponto às práticas autoritárias e as ações transversais da educação em saúde (STAHL; LEAL, 2017). Baseando-se nessa concepção, as ações do projeto buscam criar caminho para a conscientização e emancipação, bem como uma prática educativa na qual se assume a

promoção da autonomia e do poder de luta do povo, contra todas as formas de injustiça e desigualdade.

Existem desafios à efetivação da PNEPS no SUS, e a formação profissional é um determinante significativo envolvido nesse processo (RIOS; CAPUTO, 2019). Contudo, é necessário reconhecer que a política traz consigo um reforço à proposta de mudança de paradigma na prática em saúde, uma proposta de superação do modelo biomédico e do ensino tradicional, pressupondo uma reorientação do cuidado em saúde de uma forma geral e das relações entre profissionais e usuários dos serviços de saúde (RAIMONDI *et.al.*, 2018).

Sendo assim, a atividade extensionista respaldada na Educação Popular em Saúde e no conceito ampliado de saúde propicia que o discente ultrapasse seu campo de atuação, compreenda que a saúde é multideterminada e que a realidade e as vivências dos sujeitos são imprescindíveis ao entendimento de suas condições de vida e seus aspectos sanitários (RIOS; CAPUTO, 2019). A compreensão da saúde como um valor social propicia o entendimento de que as ações desse campo requerem metodologias capazes de promover a participação social como instrumento para o desenvolvimento das coletividades.

No contexto do Sistema Único de Saúde, a equidade, um dos principais pilares e princípios do sistema, motiva esforços para a redução de fatores condicionantes e determinantes de saúde entre grupos. Entende-se que diferenças, como raça/etnia/cor da pele, religião, orientação sexual, identidade de gênero, posição socioeconômica, educação, condições de saúde estigmatizadas e situações de marginalização na sociedade, além de influenciarem na situação de vida e saúde, potencializam outros fatores que determinam a saúde de indivíduos ou grupos (CARRAPATO; CORREIA; GARCIA, 2017).

As iniquidades em saúde constituem as desigualdades que podem ser evitadas por ações e políticas públicas e que são consideradas socialmente injustas e desnecessárias (ROSENDO; RONCALLI, 2016). As iniquidades são um dos traços mais marcantes da situação de saúde do Brasil e envolvem o rompimento das normas de direitos humanos e injustiça social. Essas desigualdades têm suas raízes na estratificação social (SANTOS; COSTA; GIRARDI, 2015).

As formas de enfrentamento das iniquidades representam um importante foco para abordagem da população em situação de rua (LIRA et al., 2019). Nesse sentido, a educação popular em atividades extensionistas aparece como importante estratégia na redução das desigualdades sociais e na articulação dos princípios do SUS (PINHEIRO; MARIA;

BITTAR, 2017), sobretudo em promover a garantia da integralidade e da equidade em saúde. Tais atividades são desenvolvidas de modo a promover a integração entre o sistema de graduação, as instituições em saúde e a comunidade, visando o desenvolvimento do senso de responsabilidade social, científica, tecnológica, econômica, política, promocional e cultural, o que reforça a formação de vínculo entre os estudantes e a comunidade (SOUZA et.al., 2021).

O conhecimento assim produzido na educação popular permite que os discentes e os profissionais de saúde se aproximem das “condições e experiências de vida” da população. As condições de vida são determinantes da situação social à qual está submetida a população, e as experiências de vida dizem respeito às formas de “apropriação da realidade” e “possibilidades de ação sobre ela” (SEVALHO, 2018).

Acrescenta-se, ainda, que jogos de perguntas e respostas, rodas de conversa com apresentação expositivo-dialogada e jogos de avaliação dos conhecimentos em saúde, realizados com a população de rua usuária dos serviços, por meio da EPS, provocam debate entre os membros, auxiliam no processo de respeito à fala do outro e ao espaço para escuta, valorizam o conhecimento prévio dos participantes e possibilitam o empoderamento do grupo para redução das iniquidades existentes. Acredita-se que a EPS oferece, também, a melhoria na formação de futuros profissionais de saúde ao viabilizar a prática um espaço de promoção interdisciplinar e multiprofissional, bem como de aplicação de habilidades de comunicação essenciais para a garantia da equidade e o enfrentamento de vulnerabilidades através da popularização do conhecimento científico.

Considerando o papel social da Universidade no contexto da popularização do conhecimento científico e na oferta de serviços de extensão universitária que atendam às demandas locais, a interação universidade-comunidade aqui apresentada é vista como uma importante estratégia para a redução das iniquidades sociais, políticas e em saúde.

CONCLUSÃO

As ações de extensão universitária possibilitam a aproximação dos futuros profissionais com a realidade social concreta. A indissociabilidade entre ensino-pesquisa-extensão objetiva fortalecer o processo educativo e formativo por meio da aproximação teoria e prática. Atividades extramuros e o contato com a sociedade permitem a democratização do saber e a construção do conhecimento de forma recíproca.

O relato da experiência das atividades de projeto de extensão que dialoga com a

população em situação de rua permite identificar que essa vivência representa importante eixo na formação profissional favorecendo a identificação das demandas sociais, o pensamento crítico, reflexivo e humanizado. Ainda, a possibilidade de atuação em extensão interprofissional promove a formação de profissionais colaborativos para o cuidado integral. Por fim, o público em situação de rua, alvo do projeto, ganha visibilidade, acesso a informações para a garantia de seus direitos fundamentais e atuação profissional sobre seus problemas concretos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANJOS, J. S. M. *et al.* Educação em saúde mediante consultas de enfermagem na escola. **Revista Eletrônica Acervo Saúde**, v. 15, n. 4, p. e 10150, abr. 2022. DOI: <https://doi.org/10.25248/reas.e10150.2022>. Disponível em: <https://acervomais.com.br/index.php/saude/article/view/10150>. Acesso em: 22 mar. 2023;

AYRES, J. R.; CASTELLANOS, M. E. P.; BAPTISTA, T. W. DE F.. Entrevista com José Ricardo Ayres. **Saúde e Sociedade**, v. 27, n.1, p. 51–60, jan. 2018. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-12902018000002>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sausoc/a/5QM5j3Xmwbdgfm5y85tckk/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 22 mar.2023;

BAEZ, N.L.X.; MAISONNETT, L.H. O trabalho na condição análoga à de escravo: uma análise histórica do Brasil e os desafios no combate à violação de direitos fundamentais. **Ratio Juris UNAULA**, v. 11, n. 22, p. 143-166, 2016. DOI: <https://doi.org/10.24142/raju.v11n22a6>. Disponível em: <http://publicaciones.unaula.edu.co/index.php/ratiojuris/article/view/82/50>. Acesso em: 29 mar. 2023;

BENTO, Maria Aparecida Silva. **Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público**. 2002. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47131/tde-18062019-181514/pt-br.php>. Acesso em: 22 mar. 2023;

BRASIL. Ministério da Educação. **Resolução Nº 7**, de, 18 de dezembro de 2018. Estabelece as Diretrizes para a Extensão na Educação Superior Brasileira e regimenta o disposto na Meta 12.7 da Lei nº 13.005/2014, que aprova o Plano Nacional de Educação - PNE 2014-2024 e dá outras providências. Brasília. 18 de dezembro de 2018.;

BRASIL. Ministério da Cidadania. Secretaria Nacional de Renda e Cidadania - SENARC. Informações Sociais: Tabulador do Cadastro Único. Fev. 2024. Disponível em: https://cecad.cidadania.gov.br/tab_cad.php. Acesso em: 07 outubro. 2024;

CARRAPATO, P.; CORREIA, P.; GARCIA, B. Determinante da saúde no Brasil: a procura da equidade na saúde. **Saúde e Sociedade**, v. 26, n. 3, p. 676-689, 2017. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-12902017170304>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sausoc/a/PyjhWH9gBP96Wqsr9M5TxJs/?lang=pt>. Acesso em: 18 mar. 2023;

CRISTOFOLETTI, E. C.; SERAFIM, M. P. Dimensões Metodológicas e Analíticas da Extensão Universitária. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 45, n. 1, 2020. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/2175-623690670>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/edreal/a/jY9GgBb45W8YhHLOqYCggLNt/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 22 mar. 2023;

CROSSETTI, M. DA G. O.; GÓES, M. G. O. DE. Translação do conhecimento: um desafio para prática de enfermagem. **Revista Gaúcha de Enfermagem**, v. 38, n.2, p.1-2, 2017. e74266. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1983-1447.2017.02.74266>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rngenf/a/4RJgHCrsJts5QDqCXHFDTBD/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 28 mar. 2023;

CRUZ, P.; VASCONCELOS, E. M. Desvelando processos formativos das práticas extensionistas em Educação Popular na saúde. **Interagir: pensando a extensão**, [S.l.], n. 27, jan. 2020. ISSN 2236-4447. DOI: <https://doi.org/10.12957/interag.2019.43065>. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/interagir/article/view/43065/31944>. Acesso em: 24 mar. 2023;

FILHO, Flavi Ferreira Lisboa. **EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA Gestão, Comunicação e Desenvolvimento Regional**. Santa Maria, RS: FACOS-UFSM, 2022. *E-book*. Disponível em: https://proec.ufabc.edu.br/images/a-proex/referencias/Flavi_Ferreira_Lisboa_Filho_-_EXTENS%C3%83O_UNIVERSIT%C3%81RIA_-_Gest%C3%A3o_Comunica%C3%A7%C3%A3o_e_Developi mento_Regional.pdf. Acesso em: 29 mar. 2023;

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987;

GRACIANO, G. F et.al. Promoção da Saúde para a População em Situação de Rua. **Revista Brasileira de Extensão Universitária**, v. 12, n. 2, p. 167-177, mai. 2021. DOI: <https://doi.org/10.36661/2358-0399.2021v12i2.11566>. Disponível em: <https://periodicos.uffs.edu.br/index.php/RBEU/article/view/11566>. Acesso em: 19 mar. 2023;

GUETERRES, É. C. et al. Educação em saúde no contexto escolar: estudo de revisão integrativa. **Enfermería Global**, Murcia [Espanha], v. 16, n. 2, p. 464-499, 28, mar. 2017. DOI: <https://doi.org/10.6018/eglobal.16.2.235801>. Disponível em: <http://revistas.um.es/eglobal/article/view/235801>. Acesso em: 18 fev. 2023;

LIMA, L. de O. et al. Perspectivas da Educação Popular em Saúde e de seu Grupo Temático na Associação Brasileira de Saúde Coletiva (ABRASCO). **Ciência & Saúde Coletiva**, v. 25, n.7, p. 2737-2742, jul. 2020. DOI:10.1590/1413-81232020257.26122020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/csc/a/ZngBvSLW4q5MNkXVdjpzxpj/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 27 mar. 2023;

LIRA, C. D. et al. O acesso da população em situação de rua é um direito negado? **Revista Mineira de Enfermagem**, v. 23, 2019. DOI: <https://doi.org/10.5935/1415-2762.20190004>. Disponível em: <https://cdn.publisher.gn1.link/reme.org.br/pdf/1157.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2023;

OBSERVATÓRIO BRASILEIRO DE POLÍTICAS PÚBLICAS COM A POPULAÇÃO EM SITUAÇÃO DE RUA. Sobre o imperativo ético de uma atuação universitária técnica e política, antirracista e engajada. Disponível em: <https://obpoprua.direito.ufmg.br/>. Acesso em: 22 mar. 2023;

PINHEIRO, B. C.; MARIA, C.; BITTAR, L. Práticas de educação popular em saúde na atenção primária: uma revisão integrativa Practices of popular education in health in primary care: an integrative review. **Revista do Departamento de Educação Física e Saúde e do Mestrado em Promoção da Saúde da Universidade de Santa Cruz do Sul / Unisc**, v. 18, n. 1, p. 77–82, 2017. DOI: <https://doi.org/10.17058/cinergis.v18i1.8049>. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/cinergis/article/view/8049>. Acesso em: 22 mar. 2023;

RAIMONDI, G. A. et al. Intersetorialidade e Educação Popular em Saúde: no SUS com as Escolas e nas Escolas com o SUS. **Revista Brasileira de Educação Médica**, Minas Gerais, v.42, n.2, p. 73-78, 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1981-52712015v42n2RB20170043>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbem/a/f3NWRktf5yMGRt6FkKTPcBx/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 22 mar. 2023;

RIOS, D. R. DA S.; CAPUTO, M. C. Para Além da Formação Tradicional em Saúde: Experiência de Educação Popular em Saúde na Formação Médica. **Revista Brasileira de Educação Médica**, v. 43, n. 3, p. 184–195, jul. 2019. DOI: <https://doi.org/10.1590/1981-52712015v43n3RB20180199>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbem/a/VyxrdWd8fvqsxR8RVbKgmh/?lang=pt>. Acesso em: 27 mar. 2023.

ROSENDO, T. M. S. S.; RONCALLI, A. G. Near miss materno e iniquidades em saúde: análise de determinantes contextuais no Rio Grande do Norte, Brasil. **Ciência & Saúde Coletiva**, v. 21, n. 1, p. 191-201, 2016. DOI: <https://doi.org/10.1590/1413-81232015211.20802014>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/csc/a/LKbrTyQy9Ypj6d57kXF9SQ/?lang=pt>. Acesso em: 22 mar. 2023;

SANTOS, J. H. S.; ROCHA, B. F.; PASSAGLIO, K. T. Extensão Universitária e formação no ensino superior. **Revista Brasileira de Extensão Universitária**. Minas Gerais, v. 7, n. 1, p. 23-28, maio 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/index.php/RBEU/article/view/3087/pdf>. Acesso em: 23 mar. 2023;

SANTOS, L. M. P. COSTA, A. M.; GIRARDI, S. N. Programa Mais Médicos: uma ação efetiva para reduzir iniquidades em saúde. **Ciência & Saúde Coletiva**, v. 20, n. 11, p. 3547-3552, 2015. DOI: <https://doi.org/10.1590/1413-812320152011.07252015>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/csc/a/mFYpCXL3q4XknsR58Pk5gmS/?lang=pt>. Acesso em 02 fev. 2023;

SEVALHO, G. O conceito de vulnerabilidade e a educação em saúde fundamentada em Paulo Freire. **Interface - Comunicação, Saúde, Educação**, v. 22, n. 64, p. 177–188, jan. 2018. DOI: <https://doi.org/10.1590/1807-57622016.0822>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/icse/a/CCnBTxySpYqFqS93W5RN3Sv/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 27 mar. 2023;

SILVA, K. L. et. al. Perspectivas de docentes e discentes sobre desigualdades sociais na formação em enfermagem. **Acta Paul Enfermagem**, Minas Gerais. v. 35, mai. 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/extensaoesociedade/article/view/22491/14110>. Acesso em: 22 mar. 2023;

SILVA, W. P. Extensão Universitária: um conceito em construção. **Revista Extensão & Sociedade - Edição** 2020.2. e -ISSN 2178 -6054. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/extensaoesociedade/article/view/22491/14110>. Acesso em: 22 mar. 2023;

SOUZA, V. G. de *et. al.* Humanização e educação popular em saúde para pessoas em vulnerabilidade socioeconômica. **Revista Conexão UEPG**, Ponta Grossa, Paraná - Brasil. v. 17, e2117470, p. 01-13, 2021. DOI: 10.5212/Rev. Conexao.v.17.17470.35. Disponível em: <https://www.revistas2.uepg.br/index.php/conexao/article/view/17470>. Acesso em: 27 mar. 2023;

STHAL, H. C.; LEAL, C. R. A. A. EDUCAÇÃO POPULAR COMO POLÍTICA DE SAÚDE: interfaces com a formação profissional em saúde. **Cadernos de Pesquisa**, São Luís, v. 24, n. 2, p. 125–138, 2017. DOI: 10.18764/2178-2229.v24n2p125-138. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/7518>. Acesso em: 24 mar. 2023.

DILEMAS E DESAFIOS DAS POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL ATUAL

Antonio Albino Canelas Rubim¹

A PARADOXAL CONJUNTURA DO TERCEIRO GOVERNO LULA

O país viveu paradoxal conjuntura político-cultural em 2023. Ela combinou, de modo complexo e desafiador, a recriação do ministério inexistente, destruído e vilipendiado desde o golpe de 2016, com o maior orçamento já existente para a cultura, resultante de lutas e improváveis vitórias, com a conquista das leis Aldir Blanc I, Paulo Gustavo e Aldir Blanc II, ainda na gestão passada, caracterizada por intensa guerra cultural (ROCHA, 2021 e RUBIM, 2020, 2021 e 2022).

A recriação do Ministério da Cultura, extinto em 2019, implica também em reanimar seus organismos, submetidos ao dismantelamento brutal, com perdas de institucionalidade, estrutura, organização, planejamento, orçamento, pessoal, normas, rotinas etc. Muitos de seus órgãos foram submetidos à sabotagem interna, realizada pelos próprios dirigentes impostos. Talvez o exemplo mais escandaloso tenha sido a Fundação Cultural Palmares, na qual seu dirigente bolsonarista negro atacou incessantemente todos os valores da negritude que caracterizavam a fundação, dismantelando por dentro a instituição. Ameaças, perseguições, censura, corrupções, destruições se tornaram acontecimentos cotidianos na secretaria especial, que tomou o lugar do ministério, com sua extinção. Cabe lembrar ainda a subordinação aleatória da secretaria de cultura, primeiro ao Ministério da Cidadania e depois ao do Ministério do Turismo e a alta rotatividade de seus dirigentes, seis secretários em quatro anos.

O Ministério da Cultura refundado teve que lidar com tal herança traumática, mais que maldita, com o retorno das três tristes tradições da história das políticas culturais no Brasil: ausências, autoritarismos e instabilidades. Recriar o ministério em tais condições tem sido um desafio de enormes proporções administrativas e políticas. O processo suga energias,

¹ Antonio Albino Canelas Rubim, CNPq-UFBA, albino.rubim@gmail.com

que poderiam estar sendo empregadas na criação e reconstrução de políticas culturais democráticas.

O maior orçamento da cultura nasceu de outra conjuntura paradoxal e complexa. Ela conjugou na gestão federal anterior: pandemia, pandemônio e a guerra cultural, que dilaceraram o campo cultural, mas que forjaram um ambiente fértil para possibilitar a convergências de lutas, mobilização e organização visando enfrentar a cruel situação vivida pela cultura brasileira e pelos fazedores de cultura.

Cabe lembrar que o campo cultural, paralisado pelas medidas necessárias de combate à Covid, havia sido excluído pelo presidente, de maneira deliberada, do auxílio emergencial geral proposto durante a pandemia. As lutas vitoriosas pelo apoio específico à cultura reuniram comunidade cultural, parlamentares e partidos democráticos engajados com a cultura; assessores parlamentares afinados com o tema; sagaz sensibilização da maioria do Congresso Nacional e mesmo a disputa entre partidos democráticos de esquerda pelo protagonismo na formulação e autoria das leis. Enfim, ampla conjunção de agentes político-culturais, que impuseram derrotas contundentes à gestão presidencial bolsonarista, com vitórias improváveis, difíceis de explicações simplificadas. Parte da bibliografia existente, ainda que pequena devido aos tempos recentes, está referida no final do texto.

O NOVO MINISTÉRIO NA CIRCUNSTÂNCIA PARADOXAL

A conjuntura paradoxal, difícil de enfrentar, jogou o ministério, que estava sendo gestado, em um turbilhão de demandas e urgências nada fácil de atender. O enorme esforço, para além das forças institucionais existentes, exigiu uma trabalhadora incansável: viagens e viagens, conversas e consultas, articulações essenciais e intensas, múltiplas frentes de atuação. Remontar tudo destruído e organizar as novas necessidades está sendo, até hoje, uma empreitada complexa, trabalhosa, delicada e nada simples.

Reanimar e reinventar políticas culturais requer empenho e inteligência enormes. Não basta visitar e reativar as políticas implantadas entre 2003 e 2016, em especial aquelas desenvolvidas nos dois primeiros governos Lula. Elas foram inovadoras, muitas delas devem ser retomadas, mas o mundo e o Brasil, em 2023, são outros. Mudanças políticas, econômicas, sociais, ambientais e culturais trazem novos desafios para as políticas de cultura. Elas precisam ser reinventadas.

Dentre as múltiplas demandas da inovadora conjuntura paradoxal, uma delas, para o bem e para o mal, assumiu centralidade: pensar, regulamentar, mobilizar e assegurar ampla participação dos entes federativos na implementação das leis Paulo Gustavo e Aldir Blanc II, derivadas das lutas político-culturais vitoriosas. A necessidade de implementar as leis durante o ano de 2023 se mostrou imperiosa. Impossível perder recursos em uma área sempre tão carente de verbas. Impossível não buscar envolver amplamente os entes federativos – estados, Distrito Federal e municípios – na implantação e execução das leis, ainda que em um complicado federalismo cultural capenga, instalado em 2022, quando a participação da União se reduziu a dar o orçamento e era crucial utilizar recursos da União de maneira federalista, mas sem deixar que ela tomasse as deliberações, pois as atitudes antidemocráticas da gestão federal bolsonarista colocavam em perigo os bens e serviços simbólicos.

O processo em 2023 foi vigoroso, conforme atestam as quase universais adesões dos entes federados às leis Paulo Gustavo e Aldir Blanc II. Garantir a capacidade da cultura em executar recursos conquistados é, sem dúvida, vital. Tais movimentos, sem menosprezar outras atividades, programas e projetos do ministério, assumiram protagonismo central em 2023. Nada surpreendente que a atuação relativa à lei Paulo Gustavo e à Política Nacional Aldir Blanc apareçam nas primeiras páginas da publicação, que resume as “entregas” do Ministério da Cultura em 2023. Nada casual a transferência da Conferência Nacional de Cultura, antes marcada para dezembro de 2023, para o ano de 2024, diante da envergadura de trabalhos exigidos pela regulamentação e implantação das leis.

RISCOS DO FETICHISMO DO DINHEIRO

Sem desconhecer as dificuldades e os méritos vividos em 2023, cabe apontar os potenciais riscos existentes no orçamento ampliado. Pela primeira vez, o problema maior da cultura não envolve a quase eterna carência de recursos, mas seu volume, ainda aquém do necessário. Os problemas decorrem de riscos iminentes ao fetichismo do dinheiro e de sua conjunção ao desmantelamento da institucionalidade cultural nacional.

Como perspicazmente formulado, o fetichismo do dinheiro esconde relações sociais entre seres humanos, submetidas à lógica da mercadoria, na sociedade capitalista (MARX, 1983). As relações sociais aparecem como que transformadas relações entre coisas. Mais que isso, em coisas que têm vida própria e que dominam a dinâmica da sociedade. As coisas, sem

mais, parecem comandar as vidas humanas. Os fetichismos da mercadoria e o fetichismo do dinheiro tornam-se poderosos fenômenos na sociedade capitalista.

De imediato, o risco primeiro do fetichismo do dinheiro é ele dominar a agenda. Por sua atração e força gravitacional, ele passa a comandar as discussões, ações e subalternizar, quando não esquecer, problemas e questões vitais para um novo ministério, a democracia e o projeto de país. Tudo reduz o debate público ao dinheiro: recursos, disputas, atribuições, distribuições, ambições etc. A potência gravitacional do dinheiro não é nada desprezível. Quando ele entra no jogo, o fetichismo adquire força invejável. Não se trata de questionar a necessidade imperiosa de verbas para a cultura e seu desenvolvimento. Trata-se, antes disso, de apontar os perigos da redução da cena político-cultural apenas ao debate do dinheiro. Basta acompanhar hoje algumas listas de discussão de movimentos acerca das recentes leis de apoio à cultura para se dar conta do perigo da monocultura.

O predomínio do fetichismo do dinheiro pode ser tanto, que as políticas culturais sejam esquecidas ou sejam reduzidas a sua dimensão apenas de fomento e financiamento. Ao invés das políticas culturais dirigirem o fomento e o financiamento, eles passam a definir ou até mesmo a silenciar as políticas culturais. Por mais dinheiro que seja trazido para o setor, se o campo da cultura não for capaz de fortalecer sua institucionalidade, de consolidar políticas culturais e de se inserir, de maneira efetiva, no projeto nacional e na luta democrática: ele não alcança as potencialidades virtuosas trazidas pela conjuntura.

Outro risco, que aparece substantivo na agenda, é presença de amplos orçamentos federais de cultura não como estimuladores de novos orçamentos estaduais, distrital e municipais de cultura, mas como inibidores deles. A onipresença de recursos federais pode, se não houver políticas culturais e mobilizações dos setores culturais nas diversas instâncias federativas, ocasionar uma retração dos orçamentos de estados, Distrito Federal e municípios destinados à cultura. Desse modo, o federalismo cultural capenga de 2022 se traduziria em um federalismo capenga, de outro tipo, de 2024 para adiante.

Urge colocar em pauta o tema do federalismo cultural efetivo, com a implantação do Sistema Nacional de Cultura, que anime a participação ativa dos entes federados, inclusive em termos orçamentários, e defina as atribuições de responsabilidades, que cabem a cada um deles. Federalismo cultural rigoroso e SNC são faces vitais do processo de democratização das culturas e da sociedade brasileiras e de superação do risco do fetichismo do dinheiro.

Colocar em cena o federalismo cultural e o SNC, sua conformação institucional mais substantiva, significa trazer para a agenda político-cultural um tema quase ausente no plano federal, mas que ganhou força nos tempos recentes em estados e municípios. Ele passou a ser designado por territorialização da cultura e das políticas culturais, em lugar do uso de termos anteriores, tais como descentralização, interiorização etc. Mais que uma medida meramente administrativa, como sugerem as denominações anteriores, a territorialização tem raiz mais profunda. Trata-se do reconhecimento que território é cultura, não apenas um acidente geográfico, mas um ambiente necessariamente simbólico e criador de cultura. Ou seja, o efetivo federalismo exige a instalação plena do SNC associado a territorialização.

A presença de orçamentos potentes pode ter outro efeito colateral perverso, esconder um dos graves problemas das culturas brasileiras: o modelo atual de financiamento e fomento à cultura de caráter antidemocrático e contrário à diversidade cultural. O predomínio do incentivo fiscal, com todas as deturpações que ele adquiriu no país, inibe a democracia e a diversidade culturais brasileiras, pois ele é altamente concentrador e voltado para apoiar algumas áreas culturais, mercantis e/ou consagradas. Além disso, é absurdo que apenas algo em torno de 3% dos recursos mobilizados provenham das empresas e a quase totalidade sejam verbas públicas, colocadas sob a deliberação de empresas, na maioria privadas. O aprofundamento da democracia e da diversidade culturais exige um modelo de financiamento e fomento à cultura, democrático e diverso, que seja tão complexo quanto a cultura e que contenha múltiplos mecanismos para lidar com os mais diferentes ramos das culturas.

O fetichismo do dinheiro pode também afetar a formação do campo cultural e reforçar a tendência de se reduzir o campo cultural a eventos. Algumas modalidades de fomento, tipos editais, terminam estimulando especialmente a formação da cultura como eventos. Nada contra a presença de eventos na área, pois eles são expressões da cultura. O problema é a redução da cultura a eventos descolados de políticas. Aquilo que se pode chamar de eventos-eventos. Isto é eventos que se esgotam no momento de sua realização. Diferente de eventos-programa, que dão visibilidade a programas e políticas culturais (RUBIM, 2014). A predominância dos eventos-eventos, mais facilmente capitulados por lógicas mercantis do espetáculo, podem ir contra a diversidade cultural. Aliás, um dos dilemas e desafios a serem enfrentados na atualidade é a promoção e a preservação da diversidade cultural. Elas têm umbilical conexão com a democracia. Nada casual que os autoritarismos sempre tentam impor monoculturas.

A absorção ocasionada pelo fetichismo do dinheiro, ao tentar aprisionar o foco do ministério no seu âmbito interno, congela as relações com o possível entorno de conexões. A cultura sendo em si mesma transversal permite que o ministério se abra a políticas de cultura em parceria com áreas afins, as mais distintas. Políticas públicas transversais, que mobilizem e beneficiem a cultura e as áreas parceiras, permitindo que o campo cultural ganhe alguma centralidade no projeto de governo e de país. Para isso, o olhar do ministério não pode estar preso às questões internas e restritas, que absorvam todas suas energias, por mais relevantes que sejam. Ele deve ser capaz de dialogar como áreas afins de governo e da sociedade para colocar a cultura como tema crucial do cenário brasileiro atual.

ANOTAÇÕES BREVES ACERCA DA IV CONFERÊNCIA NACIONAL DE CULTURA

Um dos momentos privilegiados da atual conjuntura foi a realização em 2024 da IV Conferência Nacional de Cultura. Neste sentido, ela não pode ser desconsiderada no texto, ainda em breves considerações. Independente dos conteúdos e formatos, as conferências sempre são um (re)encontro para articular, conversar, envolver e energizar todos seus participantes. Depois de anos sem viver conferências, interditadas por gestões federais golpistas, o campo cultural sofreu profundamente a ausência de conferências e encontros, que mobilizassem cultura e agentes culturais. Os autoritários e conservadores têm pavor de encontros, debates e diálogos, que revitalizam pessoas, sociedade e cultura. A IV Conferência renovou ânimos e energias fundamentais para imaginar potencialidades e possibilidades da cultura no Brasil.

Antes de tudo, cabe reafirmar a relevância do retorno da conferência para balizar o novo momento e para atualizar o campo cultural, depois das expressivas vitórias das leis Aldir Blanc I e II e da lei Paulo Gustavo. Todas elas conquistas improváveis no ambiente anticultural da gestão Messias Bolsonaro. A manutenção das conferências, depois de 10 anos de ausência entre 2014 e 2024, torna-se essencial para a consolidação e ampliação de conquistas no campo da cultura e da democracia.

As conferências são não só momentos privilegiados de encontro político-cultural, mas também instantes privilegiados de ampliação da democracia participativa no país. É preciso apontar as relações umbilicais entre a realização de conferências e a construção da democracia participativa. Nada casual que as gestões golpistas tenham barrado as

conferências e atacado conselhos, colegiados e os canais de participação democrática existentes na sociedade brasileira. A democracia participativa é um longo processo em constituição, com avanços e retrocessos, que seu itinerário comporta. Ela é vital para consolidar e revitalizar a cultura e a democracia no Brasil.

Além de ser encontro, democracia participativa, estímulo e ânimo, a IV Conferência Nacional de Cultura propiciou o debate e a formulação de propostas político-culturais, oriundas de reivindicações do campo cultural de todo país. Essa estruturação democrática e federativa, envolvendo entes municipais, estaduais, distritais e nacionais, possibilita a conformação de um complexo panorama das demandas dos agentes e das comunidades culturais brasileiros, bem como expressa o estágio político-ideológico alcançado por tais formulações. Os conteúdos resultantes do intenso processo de conferências municipais, territoriais, estaduais, setoriais, livres e nacional, sintetizados nas 84 propostas aprovadas e 30 priorizadas na IV Conferência, são relevantes contribuições para entender o Brasil e sua situação cultural. Elas expressam, de modo vigoroso, movimentos, manifestações e reivindicações genuínas do complexo campo cultural nacional.

Na IV conferência se reafirmaram importantes pautas, como o Sistema Nacional de Cultura, o Plano Nacional de Cultura, o Programa Cultura Viva, a atenção com as culturas dos explorados e oprimidos: mulheres, negros, índios, comunidades LGBTQIA+, deficientes e tantos outros. Novas demandas emergiram, dentre elas, a título de exemplo, a atenção com culturas de territórios fronteiriços e a presença internacional das culturas brasileiras. Impossível lembrar aqui a rica gama de manifestações expressas nas metas priorizadas. Elas são apenas exemplos do complexo panorama contido nas propostas. Mas é preciso também reconhecer os frágeis comparecimentos de temáticas de ampla envergadura, a exemplo das culturas midiáticas e das culturas das redes sociais, bem como do modelo de financiamento à cultura. Todos eles com enorme impacto nas culturas brasileiras.

A conferência se realizou como conversatório e disputa em torno de temas, que importam para a cultura no país. A IV conferência exprime a retomada político-cultural, que teve início em 01 de janeiro de 2023, com a posse do presidente Lula. Mas ela não pode deixar de ser perpassada por contrapontos, dificuldades, impasses, limitações e mesmo silêncios, próprios da desigual sociedade de classes e intensificados pelos tempos sombrios das gestões Temer e Bolsonaro, que feriram cotidianamente o campo cultural.

A conferência só pode ser devidamente analisada no âmbito do processo de luta político-cultural vivido pela sociedade brasileira. Nele vários setores se contrapõem, com destaque nos anos contemporâneos, para os autoritários, com suas distintas configurações, e os democráticos, com suas diferentes nuances. Os autoritários tentam impor (mono)culturas, atitudes não republicanas, censuras, ameaças, violências, ódio e atacam, em especial: culturas democrático-emancipatórias; institucionalidade cultural; canais de participação; federalismo cultural; territorialização da cultura; diversidade cultural; transversalidade da cultura; democratização do financiamento, dentre outros. Os agentes e comunidades culturais democráticos lutam por políticas e valores, que configuram cidadania cultural, direitos culturais, democracia cultural e a umbilical conexão entre cultura e democracia. Cabe, por conseguinte, inscrever as anotações breves sobre a IV Conferência no âmbito do processo de disputa político-cultural, essencial para a sociedade brasileira e mundial.

Alguns aspectos chamam, de imediato, a atenção em uma conferência, que teve como tema principal Democracia e Direito à Cultura. A leitura das 30 metas contabiliza poucas referências a democracia na sociedade, fora do âmbito da cultura. A própria palavra democracia tem escasso comparecimento nas metas priorizadas. Algo preocupante se se considera o tema geral da conferência e a disputa político-ideológica primordial vivida hoje no país, em torno dos embates entre autoritarismos e democracias e das disputas entre as diferenciadas concepções possíveis de democracias, desde aquela restrita/formal, que aprisiona a democracia ao estado-governo, até a ampliada ou composta, como sugere Linera (2024). A ampliada imagina a democracia tanto no estado-governo, quanto em toda sociedade. A composta vê a democracia no estado-governo e nos movimentos político-sociais. Tais conformações têm imensa ressonância na cultura. Acabamos de comprovar como o autoritarismo afetou a vida cultural no período pós-golpe de 2016 e, em especial, na gestão de 2019-2022, bem como ainda persiste contagiando o ambiente com as suas guerras culturais.

A escassa preocupação com a democracia fragiliza o horizonte das metas prioritárias, descolando-as da imprescindível interação com a sociedade e concentrando seus olhares, em grande parte, no próprio campo da cultura, tomado em um viés corporativo. As metas comportam questões, sem dúvida importantes, mas, por vezes, perigosamente restritas aos ambientes somente culturais, inibindo a necessária transversalidade da cultura com outras áreas governamentais e sociais afins, seja por meio de acionamentos da questão democrática,

seja através do envolvimento com o projeto de desenvolvimento nacional. Tais obstáculos à transversalidade impedem que a cultura alcance a tão afirmada e desejada centralidade no governo e na sociedade, pois mantém a cultura isolada. Essa atitude contradiz a adoção da noção ampliada de cultura, referendada por agentes culturais nacionais, pelo ministério e pela comunidade cultural internacional. Difícil conciliar o conceito amplo de cultura com metas, que concentram sua atenção no campo da cultura, subsumidas a uma concepção corporativa. O quadro pode se mostrar hostil a imaginação de novos e inovadores programas e projetos, que dialoguem com distintos universos afins à cultura.

O descompasso precisa ser revisto. Novamente aqui os esforços do Ministério da Cultura, dos agentes e comunidade culturais, dos partidos e movimentos de esquerda serão cruciais para, democraticamente, superar as dissonâncias entre a amplitude da noção de cultura e a reduzida abertura social das metas aprovadas. A IV Conferência Nacional de Cultura, como processo em curso, visando aprimorar seus desdobramentos, reivindica sua reinserção na disputa hoje primordial na sociedade brasileira. A cultura tem muito a contribuir para a sociedade na disputa, nacional e internacional, entre democracias e autoritarismos.

Por fim, outro aspecto que precisa de cuidadosa reflexão: a pouca presença da sociedade e da democracia para além do universo da cultura. A cultura perpassa toda sociedade. Ela forja comportamentos, modos de vida, valores, concepções de mundo, pensamentos, afetos, emoções, sensibilidades, sentimentos: enfim, maneiras de os seres humanos viverem o mundo, inclusive em perspectiva crítica contra as desigualdades e os privilégios. Ela forja culturas democráticas cruciais para o processo de transformação democrática da sociedade brasileira e mundial, hoje tão ameaçadas por autoritarismos e neofascismos. A IV Conferência em seu processo de desdobramentos deve colocar como objetivo corresponder as necessidades da atualidade nacional e internacional e se voltar para uma conexão radical entre democracia e culturas democráticas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Perigo também floresce na subalternização da discussão acerca da disputa político-cultural de valores, que hoje permeia a sociedade brasileira, por meio da guerra cultural bolsonarista (ROCHA, 2021). Ela deve ser enfrentada, sob pena do vazio

político-cultural permitir a ampliação de valores autoritários, neofascistas, fundamentalistas, intolerantes e antidemocráticos na sociedade brasileira.

As políticas culturais precisam colocar com centralidade a questão democrática e a construção da democracia, da cidadania, dos direitos e das culturas democráticas. Não colocar na agenda pública do ministério a disputa político-cultural democrática de valores, em tempos de guerras culturais, que tornam adversários político-culturais em inimigos a destruir, explode como grave erro político para a construção e aprofundamento da democracia no Brasil. Tal erro não pode ser reproduzido.

A centralidade da questão democrática e da conexão entre cultura e democracia devem ocupar agenda de 2024, porque disputas eleitorais vão colocar em cena o enfrentamento entre forças democráticas e autoritárias. O cenário em 2024 precisa ser equacionado de modo que as oportunidades contidas na conjuntura paradoxal possam ser aproveitadas, sob pena de graves retrocessos político-culturais e orçamentários.

A conjuntura paradoxal em seu desdobramento para 2024 abre possibilidades de avanços em dois registros complementares. Eles se voltam, de modo distinto, seja para o próprio ministério, seja para o governo. Mas ambos visam aproveitar as oportunidades políticas inscritas na conjuntura paradoxal. O campo de cultura não pode desperdiçar tal instante singular de sua vida.

Em dimensão específica, trata-se do fortalecimento político-institucional-programático próprio do campo e do Ministério da Cultura, por meio do desenvolvimento da democracia, cidadania, direitos, pluralidade, diversidades, territorialização, federalismo, transversalidade e disputas políticas-culturais de valores, que fortaleçam o protagonismo do ministério tanto no governo, quanto na sociedade.

Em uma perspectiva mais geral, deve ser buscado o aprofundamento da democracia no país, visando sua ampliação e sua consolidação, com a participação ativa da cultura, do campo cultural e do ministério, através da produção e difusão de culturas democráticas e de uma cultura política democrática, que permita à cultura, nesse horizonte, adquirir centralidade para a construção do projeto democrático de país.

Em síntese, o enfrentamento político-cultural satisfatório da conjuntura paradoxal em 2024, após os ganhos e dificuldades de 2023, abre horizontes para fomentar a sempre almejada centralidade da cultura e a ampliação da democracia na sociedade brasileira. Ele

guarda íntima conexão com tais possibilidades. Culturas e democracias ampliadas são vitais para a construção do novo Brasil.

O recorrente desafio da sociedade brasileira se chama democracia. Não se trata apenas de superar a vida pendular da democracia no país, nem de bloquear o recurso aos golpes, de variados tipos, quando a democracia avançada possibilita direitos para a maioria da população. Trata-se de uma transformação democrática que instale condições para uma democracia ampliada, que envolva estado e sociedade, enfrente desigualdades, distribua renda, garanta liberdades e pluralidade efetivas, respeite a diversidade social e cultural, supere carências e privilégios, que marcam a ferro e fogo o Brasil. Enfim, uma radical democratização do estado e da sociedade nacionais. Os desafios no campo da cultura em 2024 devem ser inscritos em tal horizonte, buscando a democracia cultural e a cultura democrática.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRANDÃO, Sandra (org.) **Brasil: cinco anos de golpe e destruição**. São Paulo, Editora da Fundação Perseu Abramo, 2021.

LINERA, Álvaro García. **La democracia como agravio**. Buenos Aires, Clacso, 2024.

MARX, Karl. **O capital. Crítica da economia política**. São Paulo, Abril Cultural, 1983.

MELLO, Patrícia Campos. **A máquina do ódio**. São Paulo, Companhia das Letras, 2020.

ROCHA, João Cezar de Castro. **Guerra cultural e retórica do ódio**. Local, Editora Caminhos, 2021.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Eventos e políticas culturais. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas culturais na Bahia contemporânea**. Salvador, Edufba, 2014, p. 58-63.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. La acción político-cultural de la administración Messias Bolsonaro. In: **Alteridades**. México, (60):9-20, 2020 – www.alteridades.izt.uam.mx/index/Alate/issue/view/66

RUBIM, Antonio Albino Canelas. El pandemonio como estrategia político-cultural en Brasil. **Comunicación y Medios**, Santiago, v. 30, n. 44, p. 82-92, 2022.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; TAVARES, Márcio (org.). **Cultura e política no Brasil atual**. 1ª ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021. p. 37-55.

SANTOS, Márcio Tavares dos. *A arte como inimiga. As artes reacionárias, o regresso da censura e a guerra cultural no Brasil (2013-2021)*. Brasília, Universidad Nacional de Brasília, 2021 (tese de doutorado).

STEFANONI, Pablo. El teórico de la conspiración detrás de Bolsonaro. Olavo de Carvalho y la extrema derecha en Brasil. In: **Nueva Sociedad**, janeiro, 2019
<https://nuso.org/articulo/conspiracion-bolsonaro-olavo-carvalho/>

VARELLA, Guilherme e BRANT, João (2020). Do Estado da Cultura ao Estado anticultural. In: CASTRO, Jorge Abrahão de e POCHMANN, Marcio (org.) **Brasil: Estado social contra barbárie**. São Paulo, Editora da Fundação Perseu Abramo, p.523- 538.

DA CRISE DO ESTADO À CRISE DA CULTURA – AS MÍDIAS E A RETRAÇÃO DO PENSAMENTO E DA DEMOCRACIA

Moisés de Lemos Martins¹

INTRODUÇÃO

As mídias constituem um projeto da modernidade, porque se estabeleceram no seio da comunidade humana como dispositivos tecnológicos de mediação simbólica da experiência, projetando um propósito emancipador de democracia e cidadania. A minha proposta associa, no entanto, o atual funcionamento das mídias à ideia de crise da modernidade, sendo que, no meu entendimento, a modernidade é a projeção no futuro de um propósito de emancipação humana, fundado na palavra e no pensamento.

Karl Löwith (1991) fez remontar ao surgimento do cristianismo este propósito de emancipação histórica. Mas há quem veja o advento da modernidade apenas no dealbar do século XVIII, com o Iluminismo.

Ao dizer que associo o atual funcionamento das mídias à ideia de crise de modernidade, quero dizer também, em grande parte, crise dos Estados nacionais, ou seja, crise da sua soberania, em favor de estruturas políticas e económicas supranacionais, como o são, por exemplo, a Organização Mundial do Comércio e o Fundo Monetário Internacional, e também, a Comunidade Europeia, no caso da Europa, e o Mercosul, no caso dos países da América Latina.

No seguimento da ideia de Tocqueville, que via como irreversível o divórcio entre crítica e opinião, e de Karl Krauss, que garantia que o jornalismo comia o pensamento (BOUVERESSE, 2001, p. 51), proponho que a atual utopia tecnológica de um agora virtual não passa de uma sobrevivência simulacral do Espaço Público.

Pensar a democracia e a cidadania neste contexto é, hoje, antes de mais nada, pensar nas condições de possibilidade da nossa época, ou seja, é pensar nas condições de possibilidade do mundo que é o nosso – é pensar as possibilidades da sociedade eletrônica, da sociedade digital, assim como é pensar uma “cultura-mundo” (LIPOVETSKY & SERROY,

¹ Moisés de Lemos Martins, professor Jubilado da Universidade do Minho e Professor da Universidade Lusófona, moiseslmartins@gmail.com.

2008), estando nós em competição permanente num mercado global (MARTINS, CABECINHAS & MACEDO, Eds., 2011). Ou seja, pensar a democracia e a cidadania é ter em atenção que o mercado se tornou na metáfora em que se converteu a nossa existência por inteiro. E, nestas circunstâncias, bens, corpos e almas, ou seja, também a cultura, as artes e as ciências estão sujeitos a uma mobilização, “total” (JÜNGER, 1930) e “infinita” (SLOTERDIJK, 2000), para um ranking, uma estatística, um empreendedorismo e um *web summit* qualquer (MARTINS, 2010, 2017), enquanto vivem, por outro lado, “um tempo agitado, um tempo de sobreaquecimento contínuo, que mobiliza as emoções e configura formas melancólicas” (MARTINS, 2020, p. 7; 2011; 2003).

A minha proposta perspectiva o controle da cultura e da informação como interior à própria cultura. Não vou, pois, ocupar-me dos mecanismos de controle da cultura e da informação ditados pelos Estados. Interessam-me antes os mecanismos de controle transnacionais, que dizem respeito a todas as sociedades abertas. Deste modo, o meu propósito não se cinge a interrogar um Estado em crise. O que eu vou interrogar é a nossa modernidade, que é a de uma cultura em crise (Martins, 2017).

Por injeção e mobilização tecnológicas, é meu entendimento que o nosso tempo acelerou e que a nossa modernidade entrou em crise. Ao interrogar os mecanismos de controle da cultura e da informação, vou interrogar, pois, sobretudo, os efeitos na cultura das tecnologias da informação, que incluem as mídias. Vou interrogar, designadamente, a atual fusão da *teckne* com a *bios*, ou seja, a atual ligação da técnica com a estética. Proponho que esta ligação está na origem da atual estetização da política e do espaço público, convertidos num espaço agitado, excitado, sobreaquecido, que se esgota em emoção (BAUDRILLARD, 1981; MARTINS, 2015).

Estando nós privados de normas universais que nos destinem, é meu entendimento, no entanto, que as mídias não podem deixar de dizer a crise desta época, o seu mal-estar, a sua “melancolia” (MARTINS, 2003, p. 9), embora também não possam deixar de figurar o horizonte de uma comunidade partilhada, sonhando com a redenção do humano, no combate por uma democracia a vir (AGAMBEN, 1991).

1. O ESPAÇO PÚBLICO RENDIDO À EMOÇÃO

O tema da crise da modernidade não é novo. Por meados do século XIX, Tocqueville via como irreversível o divórcio entre crítica e opinião. E na Viena do princípio do século

XX, à frente de Die Fackel, Karl Kraus garantia que o jornalismo comia o pensamento (BOUVERESSE: 2001). Fazendo, todavia, uma analítica da atualidade ciberespacial, Bragança de Miranda (1995, pp. 129-148) considera a atual utopia tecnológica de uma ágora virtual como a forma final da sobrevivência simulacral do Espaço Público. É denunciado o velho esquema mítico, que do Jardim do Éden à Torre de Babel, assim como à sua atual translação na ideologia da cibercultura, fantasia uma sociedade de conhecimento total e de comunicação universal.

Quando nos anos setenta do século passado Pierre Bourdieu (1973) escreveu “*L’opinion publique n’existe pas*”, o que aí se jogava, a meu ver, era já a denúncia de uma ficção idealista e universalista de Espaço Público, uma ficção de que se alimentam as mídias, elas que, aliás, a criaram. Na mesma ordem de ideias, de uma ficção idealista e universalista de Espaço Público, como espaço do consenso social, Daniel Bounoux (2002, p. 277) fala, por exemplo, da convivência fatal entre media, empresas de sondagens e políticos.

A atual lógica mediática inscreve-se na concepção clássica do espetáculo, teorizada nos anos sessenta por Guy Debord, e exprime o princípio da estetização do mundo, ao administrar-nos, a todo o tempo, “terror sem horror, comoção sem emoção, compaixão sem paixão” (CRUZ, s.d., p. 112). Ou seja, aventuras tranquilas e sem risco, enfim, uma “sensibilidade puxada à manivela” (MARTINS, 2005, p. 161), uma emoção sem o rosto do outro.

O horror, a emoção e a paixão são sentimentos dinâmicos, são sobressaltos, desassossegos da alma, que conduzem à ação. São a antecâmara da ação crítica e da ação política. Em contrapartida, o terror, a comoção e a compaixão são sentimentos passivos e extáticos. Paralisam-nos, o que significa que correspondem a uma adesão ao estado do mundo. São uma atonia demissionária. Com terror, comoção e compaixão, as mídias exacerbam a nossa sensibilidade, travestindo de excitação e espetáculo a aventura humana. Por exemplo, a exposição pública da dor privada, seja consentida, ou seja, feita à revelia dos direitos individuais, assim como o recurso frequente a formas de discurso intimistas e a estímulos de presentismo e comoção, configuram uma espécie de exacerbação do emotivo, própria de um tempo que sentimos como melancólico (MARTINS, 2003, p. 9), um tempo que já nenhum sentido histórico destina, por não ser já comandado pelo princípio escatológico, que lhe garanta uma emancipação final (MARTINS, 2002a, p. 75).

Submetidos à lógica do espetáculo, ou seja, empolgados pela excitação, pela euforia e pela efervescência, as mídias constituem o espelho de uma sociedade apática, adesivista e capitulacionista. Nas palavras de Debord (1991, p. 16), “a sociedade moderna acorrentada [...] não exprime senão o seu desejo de dormir”. E o espetáculo “é o guardião deste sono” (DEBORD, 1991, p. 16). A emoção, que no passado estava erradicada do discurso jornalístico, pelo desejo de objetividade, regressa agora em frenesim, numa intimação da sensibilidade exacerbada, e regressa tanto na imprensa tabloide, como também na imprensa dita de referência. Mais do que fazer “o elogio da razão sensível”, fatora de comunidade (MAFFESOLI, 1996), a informação é hoje agitada pelo *pathos*, ou seja, pela intensidade, pela euforia, pela excitação e pela efervescência, a ponto de o jornalismo se estar a refundar como uma profissão quase irreconhecível. Ao discurso distante, racional, objetivo, referencial, opõe-se, agora, um discurso sensível, comovido e efervescente, um discurso exacerbado emocionalmente. E é a três níveis que a narrativa jornalística euforiza a experiência humana: por um lado, exprime a exacerbção dos próprios atores da notícia; por outro lado, declina uma agitação efervescente dos jornalistas, justificada pela impossibilidade de resistirem ao apelo sensível da condição humana; finalmente, intensifica a emoção no público, seja ele leitor, ouvinte ou telespectador.

Existe, porém, neste “fazer-se sentir” das mídias, nesta “experiência do presente”, nesta experiência da flagrância do permanente nascimento do mundo, como podemos dizer numa glosa a Mário Perniola (1993, p. 104), uma espécie de desespero, uma avidez e voracidade, que resultam numa confusão entre informação e sensacionalismo. Estimular sentidos com o fervor da atualidade é, todavia, um sortilégio que, no início do século XX, Karl Kraus reconheceu à imprensa, dada a sua vocação para transformar “emoções e paixões moderadas em histeria e folia, [...] o orgulho nacional em delírio nacionalista e em xenofobia e [...] o medo em pânico” (BOUVERESSE, 2001, p. 51).

Dado este enquadramento, a questão que eu gostaria de colocar é a seguinte: fazendo-se sentir, as mídias não querem que pensemos; falam-nos à emoção, e não à razão. Por exemplo, quando estão em causa tragédias e catástrofes, acidentes mortais, atos treloucados que semeiam sofrimento e morte, crimes hediondos que desafiam qualquer racionalidade, e também, efeitos de uma qualquer catástrofe natural, seja temporal, terramoto ou ciclone, o ângulo de observação, ou seja, a perspectiva escolhida, é o de um delíquio de emoções e o efeito que se segue é o de um fascínio paralisante. Nestas circunstâncias, não

existe lugar para o menor questionamento. De um modo geral, as mídias não interrogam o que está em jogo numa realidade tão sensível como a da mediatização de atos tresloucados, que semeiam sofrimento e morte, ou de crimes hediondos, que desafiam qualquer racionalidade, e pelos quais, todavia, se deixam abismar.

Mas além do nível daquilo que é dito e mostrado pelas mídias, importa situar a análise a um outro nível. Importa interrogar aquilo de que não falam as mídias. As propostas de Elisabeth Noelle-Neumann (1984), na sua “teoria da espiral do silêncio”, ajudam-nos, entretanto, a considerar essa dimensão. A teoria de Noelle-Neumann insiste, sobretudo, num aspeto específico, que nos ajuda a esclarecer os silêncios das mídias. Refiro-me ao facto de os meios de comunicação social poderem operar em espiral. Dada a natureza gregária do homem, Noelle-Neumann entende que os indivíduos tendem a aproximar-se daquilo que pensam ser a opinião maioritária em determinado momento. E, nestas circunstâncias, ao reproduzirem a ordem dominante, as mídias contribuem para impedir o isolamento social do indivíduo. No entanto, ao centrarem-se nas opiniões dominantes, as mídias deixam de fora do *plateau* da notícia, não apenas fenômenos sociais importantes, como também muitos dos seus atores, condenando-os desse modo ao silêncio.

Dado este entendimento, a conclusão que há a tirar é que, tão importante como interrogar os atos tresloucados, que semeiam sofrimento e morte, ou os crimes hediondos, que desafiam qualquer racionalidade, é discutir aquilo que os jornais deixam de fora das suas páginas e que os atores radiofônicos e televisivos não inserem nos seus alinhamentos. Estou a pensar nas fontes que não são ouvidas, nos ângulos de observação que não são tidos em conta e, sobretudo, tenho em atenção o desenvolvimento de casos que, de um momento para o outro, saem da agenda mediática sem chegarem a ter qualquer desenlace no espaço público.

2. DAS PALAVRAS E IDEIAS ÀS IMAGENS E EMOÇÕES

Na perspectiva em que me coloco, pode dizer-se que é indiscutível a responsabilidade das mídias, tanto pelas suas encenações, simulacros e euforias, como pelos seus silêncios, truncagens e evasivas, num fechamento da democracia. É sem dúvida de uma grande equivocidade o papel que as mídias desempenham, hoje, nas nossas sociedades, com o país real e os seus problemas a não terem correspondência com a encenação mediática que deles é feita. E os reguladores das mídias, assinalados por alguns autores, por um lado o dinheiro (ou seja, o Mercado), por outro lado a política (isto é, o Estado), não estão à altura de explicar a

atual estetização da política e do Espaço Público, ambos convertidos, por este meio, num espaço agitado, excitado, sobreaquecido, que se esgota em sensação e emoção (MARTINS, 2005).

Por sua vez, a técnica, designadamente as novas tecnologias da informação, do multimídia às redes cibernéticas e aos ambientes virtuais, permite que se formule a questão estética, dada a ligação que a *tekne* estabelece hoje com a bios, mas não permite resolvê-la. A ideologia estética corresponde à proposta de um pensamento ontológico e despolitizado, configurando uma espécie de “situacionismo, disposto a fruir daquilo que se apresenta, daquilo que se dá a ver, daquilo que se dá a viver” (MAFFESOLI, 2000, p. 100). Portanto, diante do mundo, nenhuma luta e nenhum protesto; apenas acomodação, aceitação e adesão. A ideologia estética significa, com efeito, o abandono do registo crítico, epistemológico e político, um registo que interroga a lógica das relações de poder (BOURDIEU, 1982; MARTINS, 2002b). E, por outro lado, esta necessidade de dissolução da ideologia estética obriga a que se considere, num primeiro momento, o “bloco alucinatório” (MIRANDA, s. d., p. 101) que, na atualidade, a técnica compõe com a estética.

A conjunção da metáfora tecnológica com a metáfora biológica, que faz funcionar num mesmo plano razão e emoção, técnica e estética, é pelo menos desde os anos sessenta do século passado, o objeto de uma radical interrogação feita por vários autores à cultura. Neste entendimento, as mídias, e fundamentalmente as novas tecnologias da informação, não apenas realizam a razão como controle, como simultaneamente modelam a nossa sensibilidade e emotividade, produzindo o efeito alargado de uma estetização do quotidiano (MIRANDA, 1998; MARTINS, 2002a).

Mas não é apenas a técnica que concorre para um fechamento da democracia. Também a profissionalização da opinião, assim como a vedetização dos opinionistas, vão nesse sentido, ao produzirem o efeito conjunto de rarefação, vampirização e invertebralização do pensamento. Rarefazem o pensamento, pelo facto de os opinionistas serem sempre os mesmos, além de um opinionista falar de cada vez mais assuntos. Vampirizam o pensamento, uma vez que os opinionistas glosam, a todo o tempo, um reduzido número de opiniões, de um igualmente reduzido número de meios de comunicação, influentes no panorama mundial. Invertebralizam o pensamento, dado as mídias criarem consensos forçados. Mudos diante do curso do mundo, não exercem o pensamento crítico e não concorrem para nobilitar a diferença e o dissenso (PERNIOLA, 2005).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluo o meu ponto de vista, considerando os efeitos emancipadores, que também residem nas mídias como possibilidades. Estando nós hoje privados de normas universais que nos destinem, e com o Mercado e o Estado em um torvelinho vão para as substituírem, vivemos um tempo em que as mídias não podem deixar de dizer a crise desta época, o seu mal-estar e a sua “melancolia” (MARTINS, 2003, p. 9), embora também não possam deixar de figurar o horizonte de uma comunidade partilhada, que sonhe com a redenção do humano, no combate por uma democracia a vir (AGAMBEN, 1991).

Sendo a experiência contemporânea, antes de mais nada, uma experiência tecnológica, a atual experiência humana não pode deixar de ser a de uma “circum-navegação tecnológica” (MARTINS, 2018), feita, sobretudo, pela travessia de novas paisagens, novas atmosferas, novos ambientes, novos territórios e novos conhecimentos, construídos pela hibridez de *techne* e *bios*, *techne* e *aesthesis*, e *techne* e *arche* (MARTINS, OLIVEIRA & CORREIA, Eds., 2011).

Esta “circum-navegação tecnológica” não nos dispensa, todavia, de problematizar a revolução digital como práticas de reclusão do real, interrogando os dispositivos de controle do humano, de que são exemplo os algoritmos, através dos quais se concretiza essa revolução. Assinalo, neste contexto, Norbert Wiener, em *Cybernetics: Or Control and Communication in the Animal and the Machine* (1948), assim como convoco, igualmente, para este debate, André Lemos, em “Epistemologia da comunicação, neomaterialismo e cultura digital” (LEMOS, 2020). E relembro que a minha proposta relativamente à revolução digital não se afasta deste ponto de vista. É disso prova, por exemplo, Crise no Castelo da Cultura – Das Estrelas para os Ecrãs (MARTINS, 2017).

Remontando, todavia, a Aristóteles, gostaria de glosar a sua ideia de equilíbrio na ação, decorrente da conjugação dos conceitos de *logos*, *ethos* e *pathos*. Argumentei que as mídias se esgotam hoje, cada vez mais, em *pathos* (emoção). Mas o *pathos* não é razão suficiente para a construção de uma sociedade democrática. O *logos*, no sentido de uma razão crítica, exercida sobre a ação, e o *ethos*, no sentido da credibilização, pelo compromisso, de uma proposta de ação, são condições necessárias ao exercício da cidadania. Nestas circunstâncias, apenas no respeito pelo *logos* e pelo *ethos*, as mídias poderão realizar-se como instrumentos essenciais da democracia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **La communauté qui vient** - Theorie de la singularité quelconque. Paris, Seuil, 1997;

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacres et Simulation**. Paris, Galilée, 1981;

BOUGNOUX, Daniel. “Comunicação e informação na modernidade” (entrevista feita por M. L. Martins, M. Pinto & F. Lopes), **Comunicação e Sociedade**, n. 4, pp. 275-284, 2002;

BOURDIEU, Pierre. “L’opinion publique n’existe pas”. In: **Questions de Sociologie** (pp. 222-235). Paris, Minuit. Edição original de 1973, 1980;

_____, Pierre. **Ce que parler veut dire**. Paris, Fayard, 1982;

BOUVERESSE, Jacques. **Schmock ou le triomphe du journalisme** – La grande bataille de Karl Kraus. Paris, Seuil, 2001;

CERTEAU, Michel de. **L’invention du quotidien**, Vol. I, Arts de faire. Paris, Union Générale d’Éditions, 1980;

CRUZ, Maria Teresa (s. d). **Da nova sensibilidade artificial**. In Imagens e reflexões. Actas da 2.^a semana Internacional do Audiovisual e Multimedia (pp. 111-116). Lisboa, Ed. Universitárias Lusófonas;

DEBORD, Guy. **La Société du spectacle**. Paris, Les Éditions Buchet-Chastel. Edição original de 1967, 1991;

JÜNGER, E. La mobilisation totale. In: **L’état universel** - suivi de La mobilisation totale. Paris, Gallimard. Edição original de 1930, 1990;

LE MOS, André. **Epistemologia da comunicação, neomaterialismo e cultura digital**. Galáxia, 43, pp. 54-66. São Paulo, 2020;

LIPOVETZKY, Giles & SERROY, Jean. **La Culture-monde**. Réponse à une société désorientée. Paris, Éditeur Odile Jacob, 2008;

LÖVITH, Karl. **O sentido da história**. Lisboa, Edições 70, 1991;

MAFFESOLI, Michel. **Éloge de la raison sensible**. Paris, Grasset, 1996;

_____, Michel. **L’instant éternel**. Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes. Paris, Denoël, 2000;

MARTINS, Moisés de Lemos. Tecnologia e literatura: as narrativas transmediáticas. **Letras de Hoje**, 55(1), pp. 4-13. <https://doi.org/10.15448/1984-7726.2020.1.34786>. PUCRS – Escola de Humanidades, Porto Alegre, 2020;

_____, Moisés de Lemos. **Crise no Castelo da Cultura** – Das Estrelas para os Ecrãs. Húmus-CECS. Edição original em 2011. <https://hdl.handle.net/1822/29167>, 2017;

_____, Moisés de Lemos. As mídias na contemporaneidade. Da promessa de emancipação histórica à sua ruína. In: M. Ledo & I. Lopes (Org.) **Comunicación, Cultura e Esferas de Poder** (pp. 19-44). São Paulo: USP/USC/AssIbercom/Agacom, ISBN: 978 85 7205 130 9. <http://hdl.handle.net/1822/35292>, 2015;

_____, Moisés de Lemos. Media e melancolia – O trágico, o grotesco e o barroco. In: M. Acciaiuoli & M. A. Babo (Eds.) **Arte & Melancolia**. (pp. 53-65). Lisboa, Instituto de História da Arte / Estudos de Arte Contemporânea e Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens. <https://hdl.handle.net/1822/24106>, 2011;

_____, Moisés de Lemos. A mobilização infinita num movimento de meios sem fins. In C. Álvares e M. Damásio (Eds.), **Teorias e Práticas das mídias - Situando o Local no Global** (pp. 267–278). Lisboa, Edições Lusófonas. <https://hdl.handle.net/1822/24250>, 2010;

_____, Moisés de Lemos. Espaço público e vida privada, In: **Revista Filosófica de Coimbra**, 27 (157-172). <https://hdl.handle.net/1822/23799>, 2005;

_____, Moisés de Lemos. Por uma democracia a vir. A televisão de serviço público e a sociedade civil. In M. Pinto (Org.) **Televisão e cidadania - Contributos para o debate sobre serviço público** (pp. 9-12). Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), Universidade do Minho. Núcleo de Estudos de Comunicação e Sociedade (NECS). <https://hdl.handle.net/1822/34212>, 2003;

_____, Moisés de Lemos. O trágico como imaginário da era mediática, In: **Comunicação e Sociedade**, 4, pp. 73-79. Braga, Universidade do Minho. <https://hdl.handle.net/1822/25340>, 2002a;

_____, Moisés de Lemos. **A linguagem, a verdade e o poder**. Ensaio de semiótica social. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia. <https://hdl.handle.net/1822/48230>, 2002b;

MARTINS, Moisés de Lemos; CABECINHAS, Rosa & MACEDO, Lurdes (Eds.) . Lusofonia e Sociedade em Rede, **Anuário Internacional de Comunicação Lusófona**. Coimbra, Grácio Editor. ISBN: 978-989-8377-13-5. <https://hdl.handle.net/1822/36702>, 2010;

MARTINS, Moisés de Lemos; OLIVEIRA, Madalena & CORREIA, Maria da Luz (Eds.) . Les images numériques s'imaginent l'archaïque: mettre en perspective les cartes postales. **Sociétés**, v. 111, pp. 163- 177, Paris. <http://hdl.handle.net/1822/23808>, 2011;

MIRANDA, José Bragança de. Espaço público, política e mediação, In: **Revista de Comunicação e Linguagens**, n. 21-22, pp. 129-148, Lisboa, 1995;

_____, José Bragança de. **Política e modernidade**. Linguagem e violência na cultura contemporânea. Lisboa, Colibri, 1998;

_____, José Bragança de (s. d). Crítica da estetização moderna, in **Imagens e reflexões. Actas da 2.ª semana Internacional do Audiovisual e Multimedia** (pp. 92-105). Lisboa, Ed. Universitárias Lusófonas;

NOELLE-NEUMANN, Elisabeth. **The spiral of silence - Public opinion, our social skin**. Chicago, The University of Chicago Press, 1984;

PERNIOLA, Mario. **Do sentir**, Lisboa, Editorial Presença, 1993;

_____, Mario. **Contra a comunicação**, Lisboa, Teorema, 2005;

SLOTERDIJK, Peter. **La mobilisation infinie** – Vers une Critique de la Cinétique Politique. Paris, Christian Bourgois, 2000;

WIENER, N. **Cibernética - Ou o Controle e Comunicação no Animal e na Máquina** (Trad.: G. K. Guinsburg). Lisboa, Perspectiva. (Edição original publicada em 1948), 2017.

A UNIVERSIDADE COMO INSTITUIÇÃO INTRINSECAMENTE CULTURAL – CONCEITO, PROBLEMAS E DESAFIOS

Urbano Sidoncha¹

1. O ÓBVIO COMO ENIGMA: A DISCUSSÃO E OS SEUS ANTECEDENTES

O propósito de estimular uma reflexão ou um debate impõe não raras vezes a decisão de limitar ao essencial as referências de teor mais académico e de pendor mais estritamente científico ou analítico, as quais, por serem mais esdrúxulas, tornam menos intuitiva essa possibilidade de reflexão e discussão. Nessas circunstâncias, resta-nos uma alternativa que não se afigura, no entanto, mais simples: trata-se da alternativa de dizer o óbvio. Presumo que o leitor, de uma forma ou de outra, em maior ou menor grau, já terá experimentado a dificuldade que consiste em explicar ou desdobrar, simplificando, aquilo que é óbvio: quando um filho nos pergunta pelo sentido das coisas que nos parecem evidentes – a razão por que uma pasta se diz de cor castanha e não cor de laranja, ou o que leva a que os objetos colocados na superfície de uma mesa ali permanecem sem se precipitarem no chão –, a simplicidade desse exercício especulativo, dizia, converte-se numa ameaça direta à nossa mundividência. O desconforto induzido pela pergunta sobre aquilo que é óbvio tem, assim, uma dupla origem e justificação: por um lado, interrompe o fluxo mecânico da vida, em que a um ato se segue necessariamente um outro ato, que nele se apoia, mas que é mais do que ele, obrigando-nos a questionar a própria possibilidade de progresso pensada como mera justaposição mecânica de atos ou factos. Essa travagem brusca na vertigem em que vivemos constitui uma novidade que tentamos, sem êxito, acomodar nas estratégias que são absolutamente eficazes para lidar com o desconcerto do movimento, mas que se revelam inúteis para lidar com os fenómenos contrários da desaceleração e da mitigação; por outro lado, esse convite à profundidade das coisas pelas quais nos passeávamos antes meramente em superfície rouba-nos a ilusão de segurança que nos comandava os passos. Agora, a ameaça de abismo é real e anuncia-se a todo o transe. À segurança segue-se a incerteza, à evidência a dúvida e ao movimento triunfante a estrepitosa e angustiante inação.

¹ Urbano Mestre Sidoncha, Universidade da Beira Interior / PRAXIS – Centro de Filosofia, Política e Cultura (Portugal), umestre@ubi.pt/usidoncha@gmail.com.

Dizer o óbvio é, portanto, e em síntese, um exercício sempre arriscado, mas nem por isso menos necessário. Quando está em discussão a relação entre os conceitos de “universidade”, “democracia” e “cultura”, o óbvio será afirmar, depois de constatada a relação igualmente óbvia entre cultura e democracia sobre a qual já me detive noutros trabalhos, que a condição para que a universidade possa ter alguma utilidade para as democracias, além daquela que é imediatamente óbvia, é a de que elas, universidades, cumpram a sua função estatutariamente definida de serem instituições culturais. Por outras palavras, trata-se de afirmar que a forma como a universidade se relaciona com a cultura, como a incorpora no seio das suas prioridades estratégicas, tem reflexos diretos na qualidade das nossas democracias. A universidade deve, portanto, assumir sem adversativas a sua condição de “instituição cultural”. Sabemo-lo todos que ainda estamos longe dessa meta, apesar das declarações inflamadas e muitas vezes bem-intencionadas dos seus responsáveis.

2. UNIVERSIDADE: INSTITUIÇÃO CULTURAL OU INSTITUIÇÃO INTRINSECAMENTE CULTURAL?

Antes de prosseguirmos nesta incursão no terreno daquilo que é óbvio, gostaria de propor uma moldura conceptual diversa para pensarmos a relação entre cultura e universidade. A partir dela – é minha convicção – poderemos fazer um diagnóstico mais rigoroso do estado atual da relação das nossas universidades com a cultura, definindo métricas específicas que cada qual poderá usar nesse diagnóstico. Trata-se da diferença entre a afirmação de que a universidade é uma “instituição cultural” e a afirmação outra, mas apenas aparentemente simétrica, de que ela é uma “instituição intrinsecamente cultural”.

Dizer que a universidade é uma instituição cultural é afirmar que ela cumpre um conjunto de tarefas de geometria variável, sujeita à lógica sempre cambiante das utilidades, e que uma dessas tarefas se inscreve justamente no perímetro ou no campo da cultura. Mas a relação com a cultura neste contexto é tudo menos orgânica, quer dizer, é meramente instrumental e pode até servir de pretexto para esconder um profundo desinteresse pela cultura, que seria apenas uma espécie de “adereço ou adorno institucional” ou, como diz Ortega y Gasset um “aditamento ornamental de certos homens ociosos”.

Por outro lado, e no polo oposto, considerar que a universidade é uma instituição intrinsecamente cultural é dizer que a cultura está na própria génese da universidade, que é na ideia e no conceito de “cultura” que as opções de fundo da instituição “universidade” foram

forjadas, e que na ausência desse quadro conceptual de referência teríamos não universidades, mas simulacros institucionais de universidade.

Temos, portanto, segundo esta proposta, aquilo que designaria como uma “versão fraca” e uma “versão forte” da afirmação da universidade como instituição cultural. Na primeira inscrevem-se algumas das dinâmicas contemporâneas da universidade tal como hoje as conhecemos, i.e., a universidade que sucumbe ao jogo das utilidades. O compromisso com a cultura é, segundo esta versão laxa, um compromisso de superfície, que apesar de ter expressão nos regimentos internos das universidades, não tem equivalente expressão nas suas práticas concretas. Há de certa forma uma tensão entre o sentido e a missão que a universidade para si própria reivindica e a inflexão relativamente a esse sentido e a essa missão que as suas ações denunciam. Numa palavra, a afirmação da universidade como instituição cultural convoca a cultura apenas na letra, mas não no espírito, na intenção, mas não na ação.

Nos antípodas deste estado de coisas, a versão forte da relação entre universidade e cultura significa que ela, cultura, não aparece a jusante como elemento de uma cadeia causal cuja origem e finalidade última lhe escapa irremediavelmente. Ao contrário, situa-se a montante, é causa eficiente antes de ser, e sem deixar de ser, causa final. É substrato e fundamento de determinação da própria ideia de universidade, e não a designação de uma conveniência intermédia e de curto-prazo, sempre suscetível, portanto, de troca na bolsa volúvel dos interesses; por outro lado, e como segunda grande diferença relativamente à versão fraca, a utilidade é um conceito totalmente estranho nesta sua interface com a universidade. A afirmação da universidade como instituição intrinsecamente cultural faz-se para lá e independentemente de qualquer cálculo de interesse, na convicção de que é essa a sua condição primeira e fundamental. Para lá da presença em regimentos, ações desgarradas e discursos de ocasião, a cultura emerge como traço identitário mais perene da própria ideia de universidade, insuscetível, portanto, de ser comutada por interesses de circunstância. À boa maneira kantiana, quando a universidade é intrinsecamente cultural, a cultura que a habita deixa de ser um meio para a obtenção de qualquer fim para passar a ser uma finalidade intrínseca, um fim em si mesmo.

Por outras palavras ainda, se na versão fraca da condição cultural da universidade é o valor relativo saído do par “utilidade-benefício” que define o lugar e a importância, sempre contingentes, da cultura e a sua inscrição na hierarquia universitária, na versão forte, ao

contrário, celebra-se a inutilidade da cultura, no sentido em que ela, mais do que uma peça da engrenagem, substituível e prescindível segundo o modelo do mecanicismo cartesiano, é o seu próprio *télos*.

Reconhecer-se-á sem esforço que esta distinção reclama três possíveis vantagens:

- i) a de denunciar o equívoco em que muitos de nós laboramos quando atuamos no pressuposto de que as nossas universidades são instituições intrinsecamente culturais, quando na verdade estão longe ainda de atingir esse patamar de desenvolvimento e de exigência e serão, na melhor das possibilidades, instituições culturais;
- ii) a de criar as bases para um diagnóstico mais fino da relação das nossas universidades com a cultura. Esse diagnóstico estabelecer-se-á em três níveis distintos: a) universidades que se autodefinem e que atuam como instituições intrinsecamente culturais; b) universidades que se autocompreendem e comportam apenas como instituições culturais; c) universidades que atuam à margem da cultura e que não reconhecem nessa condição um qualquer sentido de transgressão relativamente à natureza ou à própria ideia de universidade. Essa moldura compreensiva, aqui apenas apresentada nos seus traços de superfície, só se torna completa se acrescentarmos ainda uma última distinção a operar no primeiro nível de descrição da relação entre as universidades e a cultura, i.e., no segmento das universidades que se autocompreendem como instituições intrinsecamente culturais. Trata-se da distinção entre ser intrinsecamente cultural em potência e em ato. Segundo essa distinção, há universidades que, autodefinindo-se como intrinsecamente culturais, exprimem aquilo que atualmente existe ou aquilo que foi já efetivamente concretizado, dizendo-se, portanto, intrinsecamente culturais em ato, enquanto outras universidades há que, embora mantendo institucionalmente intacta essa sua aptidão para concretizar em movimento uma possibilidade que é conforme à sua identidade, tal capacidade ou possibilidade num dado momento não existe ou não foi ainda efetivada, podendo, no entanto, e na ausência de obstáculos de monta nesse sentido, vir a existir. Regressaremos a esta discussão no final do capítulo;
- iii) a de que com um diagnóstico mais rigoroso do estado da relação das nossas universidades com a cultura, será possível definir soluções mais flexíveis, donde, mais adequadas ao contexto específico de cada instituição.

3. COMO SE MEDE O PULSAR DA CULTURA NA UNIVERSIDADE? EM BUSCA DE UM CRITÉRIO

Entretanto, o diagnóstico da relação das universidades com a cultura que esta distinção entre instituições culturais e instituições intrinsecamente culturais permite fazer não se determinará obviamente por exemplos, embora seja possível encontrá-los, uma vez que, para lembrar as célebres antinomias da razão , salvaguardadas as devidas distâncias, os exemplos permitem dizer uma coisa e o seu contrário se a tensão entre exemplos de sinal contrário não for dirimida pela vigência de um princípio superior. Esse diagnóstico deve ser determinado, portanto, a partir da definição prévia de um critério, na base do qual os exemplos de que falava atrás possam recuperar o interesse que manifestamente lhes falta na sua ausência. Será, finalmente, esse critério a determinar o lugar que cada universidade ocupa na escala do seu entrelaçamento com a cultura.

Mas como se mede, pois, o pulsar da cultura no seio da universidade? É pelo número de eventos culturais que promove? Será pelas atividades de extensão que concretiza? Pela quantidade de cursos na área que tem em funcionamento? Pela construção de novas taxonomias de referência, que finalmente reconheça às áreas multidisciplinares uma importância central na compreensão da complexidade dos fenômenos contemporâneos? Pela elaboração de regulamentos internos cada vez mais sofisticados que a imponham independentemente das conjunturas? Pela presença da cultura nas opções gestionárias das universidades, presença que reconhecemos facilmente em estruturas como as vice-reitorias ou pró-reitorias de cultura? Pela disseminação de processos de mapeamento cultural? Ou será pela existência de planos universitários de cultura? Sem elidir a importância de todos estes indicadores – trata-se obviamente de um conjunto objetivo que determina com razoável grau de confiança o peso que a cultura tem na universidade e o nível de assimilação da primeira na segunda –, falta-lhes simultaneamente a unidade e a universalidade que são condições essenciais na definição de um critério.

A alternativa disponível, a única que cumpre simultaneamente essas condições da unidade e da universalidade, impõe-se com tal naturalidade que diríamos, para regressar ao início deste escrito, que é óbvia. Mas que há de óbvio ou evidente nesta discussão? Isto, apenas: se queremos avaliar o grau de permeabilidade da universidade à cultura, teremos de saber, também aqui, de que falamos quando falamos de cultura. Dito de outra forma, será na ideia e no conceito de cultura que as opções de fundo da instituição “universidade” poderão

ser rigorosamente avaliadas, assim compondo uma métrica que determine com segurança o lugar efetivo que ocupa na escala da sua relação com a cultura.

Mas essa é uma alternativa que, como também se compreende sem esforço, não está isenta de dificuldades. Com efeito, falar da complexidade do conceito de “cultura”, mais do que óbvio, é fastidioso até à medula, tantos têm sido os exercícios, com o beneplácito e o encorajamento da academia, que a têm denunciado. De tal forma é assim que o conceito de “cultura” – que ou significa em excesso, dizendo-se de tudo, ou é convenientemente centrifugado, deixando de fora dimensões da realidade que intuitivamente reconhecemos como indissociáveis do conceito que as expurgou – se tornou para muitos pesquisadores um autêntico campo minado. Entre outros equívocos, isso é consequência tardia da imposição do modelo das ciências da natureza às ciências humanas, mas não é desse assunto que cuido aqui.

Ora, na área dos Estudos da Cultura não há alternativa: é um problema que teremos de enfrentar, sob pena de esconjurarmos definitivamente o referente que dá sentido às nossas pesquisas e discussões. Teremos de fazê-lo, no entanto, exorcizando o perigo de aumentarmos, a cada nova tentativa de definição de cultura, a irrelevância semântica do conceito. Isso só será possível se coligirmos a profusão das suas possibilidades de sentido na unidade de um princípio que se nutre, em vez de se pulverizar, nessa diferença. A minha proposta, que tenho discutido em diversos fóruns e que não poderei desenvolver aqui, é a de tomarmos a cultura como “exercício ou esforço de contemporaneidade”. Quer dizer, a de unirmos a profusão das possibilidades de sentido adstritas à noção de cultura à ideia de uma presença que permanece estável, indiferente à passagem do tempo e ao pulsar frenético da realidade. É esse, aliás, o significado mais fundo de “contemporâneo”. Na esfera dos assuntos humanos, cabe ao tempo atuar como juiz, enquanto define aquilo que é próprio e o que não é desse amplo repositório de conquistas a que, por efeito ou em consequência da constância da sua presença, chamamos de “cultura”.

Mas essa é uma possibilidade que depende ainda de uma outra condição que atua subterraneamente como seu postulado: o esforço, ou exercício, que referia atrás como parte da minha proposta para o conceito de cultura é, em certa medida, um esforço de emancipação do homem em relação à sua condição de ente meramente natural e de “[...] afirmação de uma dimensão espiritual que transcende continuamente a animalidade de quem se guia cegamente pela faculdade da apetição”. É neste ponto, aliás, que se interceptam os conceitos de “cultura”

e de “civilização”, mas, mais uma vez, não é esse o debate aqui. Ora, essa emancipação pressupõe autonomia da vontade, que corresponde, sem variações de monta, à definição kantiana de “liberdade”. Não por acaso, é a mesma definição que subjaz à interpretação proposta pelo mesmo Kant para o conceito de “cultura”. No parágrafo 83 da Crítica da Faculdade de Julgar, o autor ensaia a seguinte definição: “a produção da aptidão de um ser racional para fins desejados em geral (por conseguinte na sua liberdade) é a cultura.” Já vou diretamente ao ponto e não pretendo demorar-me nesta discussão e nas suas subtilezas para não onerar excessivamente a paciência de quem lê. Mas é necessário clarificar algumas noções, se queremos de facto compreender o que está em causa na relação entre universidade e cultura.

4. LIBERDADE, A CERZIDURA DA CULTURA

Kant opõe os conceitos de “cultura” e “felicidade”: a felicidade, que é definida segundo este autor como “a globalidade de todos os fins possíveis do homem mediante a natureza”, é ainda a expressão do triunfo da sua condição natural, sujeita aos instintos e à faculdade da apetição, o mesmo é dizer, às suas inclinações. Não está suficientemente longe, portanto, do registo da mera animalidade, em que não são dados sinais evidentes de independência relativamente aos impulsos da natureza. Diferente será o conceito de cultura, enquanto aptidão humana que estabelece “fins mais elevados” – os tais fins em geral, que são assim designados enquanto são abstraídos de todos os outros cuja possibilidade assenta em condições naturais – do que os impostos pela tirania dos sentidos, fins esses que “não podem, de modo algum, ser procurados na natureza”. A possibilidade de prossecução desses fins mais elevados, sem relação, portanto, com aquilo que depende da natureza e que está diretamente ao seu alcance, mas ao mesmo tempo estabelecendo-os como fim último da própria natureza – e apenas o homem tem essa prerrogativa, como observa Kant –, impõe uma nova distinção entre uma cultura como habilidade e a cultura como disciplina.

No seu registo como “habilidade”, a cultura está ainda presa às determinações da natureza e adequa-se aos seus fins. A independência relativamente às inclinações não está assegurada, e a vontade situa-se no perímetro da heteronomia e não ainda no da autonomia (correlato, segundo Kant, de qualquer ideia coerente de “liberdade”), enquanto tem fora de si, na natureza, o móbil que a determina. Uma vontade que é guiada pela tirania das inclinações está irremediavelmente ferida do ponto de vista da sua liberdade. Já a cultura como disciplina

reivindica, como explica o mesmo Kant, um sentido negativo, enquanto se define pela coerção sobre os mecanismos da natureza que nos impedem de agir livremente. Só aqui se estabelecem os fins mais elevados que podem projetar-se como propósito último da própria natureza. É neste estágio que a cultura se autocompreende como exercício de uma liberdade irrestrita. Com efeito, a ideia de liberdade, a que Kant já fizera menção na *Crítica da Razão Pura* no célebre e já anteriormente aludido capítulo da “Antinomia da Razão”, pode ser vista sob um duplo ponto de vista: liberdade externa e liberdade interna. A liberdade externa é aquela que se manifesta na ausência de coerção sobre a pessoa humana, na condição de não serem quebradas normas jurídicas previamente estabelecidas. A liberdade interna, por seu turno, define-se, nesta sua dimensão endógena, como capacidade para agir apenas de acordo com a razão, eliminando a resistência das inclinações às prescrições da própria razão. Como se compreende, há aqui, neste segundo sentido de liberdade tomado como liberdade “interna”, uma exigência suplementar a favor da cultura.

Ora, o que leva a que este assunto aparentemente estranho possa ser considerado relevante para a discussão da relação entre cultura e universidade? A distinção que há pouco propus entre a universidade como instituição cultural e a mesma universidade como instituição intrinsecamente cultural dependia, como foi dito, da compreensão dos pressupostos subterrâneos do conceito de cultura entendido como “exercício de contemporaneidade”. Tais pressupostos, enquanto são relativos ao esforço de emancipação do homem da sua condição de ente meramente natural, convocam a ideia de liberdade, de tal forma que a celebração do triunfo da cultura é diretamente proporcional à capacidade de nos opormos aos interesses e às inclinações privadas, os quais, cerceando a sua autonomia, constroem à vontade. Só num estágio de disciplina férrea da vontade e de afirmação da sua capacidade de se opor aos desvios da natureza pode a cultura emergir como exercício de uma liberdade irrestrita. Onde a distinção kantiana entre uma “cultura da habilidade” e a “cultura da disciplina” pode ser diretamente replicada na diferença ora proposta entre a universidade como instituição cultural e como instituição intrinsecamente cultural.

Assim, entendida na primeira acepção como mera instituição cultural, a universidade rege-se pelo critério da “habilidade”, que convive sem contradição com inclinações e interesses, enquanto disposições fixadas pela natureza ou dela diretamente dependentes; já na sua interpretação como instituição intrinsecamente cultural, a universidade rege-se pelo critério superior da “disciplina”, i.e., da total autonomia da vontade. É uma autonomia que ela

se dispõe a promover não apenas para si própria – não por acaso a lei portuguesa criou a universidade justamente sob o signo da autonomia –, mas também para todos quantos a habitam. Para o dizer agora num português mais burilado e claro, a diferença essencial será esta: só quando promove uma liberdade irrestrita, posta como fim em si mesmo e não como meio ao serviço de uma utilidade de qualquer espécie, pode a universidade ser tomada como instituição intrinsecamente cultural. Por outras palavras ainda, a universidade cumpre cabalmente a sua condição de instituição cultural, dizendo-se, portanto, intrinsecamente cultural, se e somente se para si própria se apresentar como um espaço de liberdade, de todas as liberdades.

Este será, assim, um dos sentidos mais nobres e moralmente exigentes da ideia mui propalada de que a instituição universitária existe para produzir, organizar e difundir cultura. É, portanto, a condição sem a qual uma universidade não poderá alcandorar-se ao estatuto de “instituição intrinsecamente cultural”.

5. INSTRUMENTOS PARA A INSTITUCIONALIZAÇÃO DA CULTURA NAS UNIVERSIDADES

Dito isto, devemos agora perguntar-nos: será essa condição suficiente para que uma universidade reivindique o estatuto de instituição intrinsecamente cultural? Não, seguramente, dado que a visão orgânica da cultura que a defesa intransigente das liberdades imediatamente exprime não pode estar despojada dos instrumentos que permitam a sua concretização plena. Isto é, uma instituição que se veja e que seja vista verdadeiramente como uma universidade, além de bater-se em permanência por uma intransigente defesa da liberdade de criação, de investigação, de ensino e de expressão/manifestação (e já regressarei ao assunto das liberdades fundamentais em contexto académico), repudiando como estranhas à sua natureza e identidade todas as formas de censura, de intolerância e de totalitarismo, deve, se é verdadeiramente orgânica a sua relação com a cultura, cuidar para que ela tenha expressão concreta nos seus usos e nas suas práticas. Só assim faremos da cultura, como propunha Ortega, “[...] o núcleo da Universidade e de todo o ensino superior” (ORTEGA, 2003, p. 75). Isso obriga ao desenvolvimento e consolidação, nestas instituições, de uma política cultural digna desse nome, tanto quanto possível em articulação com uma política cultural nacional – na condição de que ela exista, para dizermos mais uma vez o óbvio –, que eleve a cultura à condição de momento essencial para a concretização da sua missão e para a

realização dos seus fins. Será, portanto, a prossecução duma política cultural na universidade a assegurar que a cultura terá expressão concreta nos seus usos e nas suas práticas.

Para dar conteúdo às suas diretrizes, será necessário assegurar, desde logo, o ensino e a investigação de ponta em cultura, o que implica, sem nela se esgotar, a criação de cursos de graduação e pós-graduação, cursos que celebrem a cultura como exercício de liberdade, afrontando, também aí, os interesses das tradicionais áreas disciplinares e a sua proverbial dificuldade em reconhecer a importância crescente duma atuação em registo inter e transdisciplinar ; mas é necessário, também, que a universidade seja, toda ela, permeável ao compromisso com a cultura, o que significa, desde logo, que ela não pode ser vista como assunto de uma área disciplinar apenas, antes a origem do pulsar de toda a universidade na prossecução da sua missão e na realização dos seus fins mais elevados. Para tanto, isto é, para garantir a continuidade e a porosidade da opção cultural na universidade e a sua vigência independentemente ou para lá das conjunturas, é necessário que ela tenha expressão concreta nos seus regulamentos internos, colocando-a a salvo de toda a sorte de instabilidades, mas é igualmente indispensável que ela seja reverberada nas opções gestionárias destas instituições, mediante a criação de estruturas como as vice-reitorias ou pró-reitorias de cultura. Essa condição, por si só, permite romper o cerco que as demais áreas disciplinares desejam impor à cultura, mostrando que ela é assunto de todos e para todos. Mas será igualmente necessário o aprofundamento da via da extensão universitária pensada a partir do viés da cultura, o que obriga não apenas a um esforço continuado de melhoria dos equipamentos culturais das universidades, mas também a uma aposta duradoura na promoção de eventos, mostras, grupos, redes, ações, circuitos culturais *et alii*.

Estes requisitos – elencados em registo meramente panorâmico e sem qualquer pretensão de exaustividade –, sendo exigentes, não são, todavia, suficientes. Ao nível dos instrumentos que concretizam a visão orgânica da cultura na universidade, e como condição de possibilidade da prossecução de uma política cultural que faça jus a essa designação, será necessário ainda disseminar a prática dos planos universitários de cultura, os quais, de sua vez, terão de ser alavancados em processos compreensivos e abrangentes de mapeamento cultural.

5.1. Planos universitários de cultura e a exigência de novos modelos de mapeamento cultural nas universidades

Os planos universitários de cultura, que postulam o reconhecimento da cultura como dimensão estruturante e transversal na formação de nível superior e como eixo de aproximação da universidade à singularidade dos territórios que a acolhem, consubstanciam-se, na sua expressão canônica, na preparação de contratos-programa que tornem vinculativa uma política institucional para a cultura, definindo os objetivos e as diretrizes que nortearão as ações culturais a serem desenvolvidas no âmbito das universidades. Com uma duração plurianual, estes planos preveem um conjunto de objetivos e metas, orientados precisamente por essa visão de médio e longo prazo que estimulará a apresentação e execução de programas e projetos concretos, atividades e ações de diversa índole para a cultura, oferecendo-lhes o amparo não apenas ao nível da reflexão, que de outra forma estaria ausente, mas também, justamente, ao nível de uma ação continuada e coerente no seio da própria universidade.

No entanto, como já foi dito, a institucionalização da cultura nas universidades através da criação destes planos só deverá ser possível na sua forma madura depois de um levantamento tão exaustivo quanto possível da informação relativa aos recursos culturais existentes nas instituições, e não apenas os materiais, numa estratégia que seja simultaneamente inclusiva, i.e., aberta à participação de todos, e que não subestime as dimensões da presença da cultura que tradicionalmente escapam à malha larga de natureza métrica que define o próprio conceito de “mapa”, mas que também não as sobrestime, tomando-as por aquilo que elas não são.

Donde a concretização desse objetivo implica processos de mapeamento cultural que não apenas verifiquem e registem as práticas existentes e as estruturas de apoio disponíveis, materiais e humanas, mas que sinalizem ainda, em face desse levantamento de natureza holística, as necessidades atuais, aportando uma visão simultaneamente angular, rigorosa e prospetiva da realidade cultural das universidades à fase do seu planeamento institucional. Não deve confundir-se, portanto, com um simples inventário de eventos, programas, estruturas e equipamentos. Essa confusão é ainda a consequência tardia de uma outra já aqui amplamente denunciada entre o conceito de uma universidade como instituição cultural e como instituição intrinsecamente cultural. Quer dizer, o facto de existirem dimensões da presença da cultura numa universidade não significa que estejamos na presença de uma

instituição intrinsecamente cultural. Daí a necessidade de não as sobrestimar. De resto, esse equívoco leva-nos a tomar como adquirido, desconsiderando-o na análise, e, portanto, no próprio diagnóstico, aquela que é a condição de possibilidade das próprias estratégias de institucionalização da cultura nas universidades. Com efeito, o mapeamento que verdadeiramente faça jus ao adjetivo de “cultural” que o determina, não pode deixar de centrar a sua análise ali onde nascem os programas de institucionalização da cultura, se eles forem tomados na sua dimensão constitutiva e não já meramente ornamental da universidade: uma avaliação do grau de percepção das liberdades que existe nos claustros da academia. O mapeamento será assim não apenas, como decorre do nome, um “mapa dos lugares” da cultura na universidade, mas igualmente um levantamento e uma análise qualitativa do exercício das liberdades em contexto acadêmico, consideradas as suas especificidades. Por outras palavras ainda, um mapeamento cultural não pode ignorar o pressuposto fundamental sem o qual as práticas que deseja mapear estariam ou ausentes – a cultura, como esforço de contemporaneidade, postula, como vimos, a ideia de uma liberdade irrestrita – ou severamente diminuídas, limitadas ao mero exercício exterior e mecânico de práticas, assim desprovidas de um sentido superior, tornando-as virtualmente irrelevantes para um mapeamento que se diz cultural. Se é verdadeiramente um diagnóstico, na base do qual se constrói uma política cultural consequente e efetiva, não pode limitar-se à “exterioridade dos sintomas” – perdoar-me-á o leitor o uso desta metáfora medicinal –, antes deve levar a sua inspeção ali onde todas as enfermidades neste contexto têm verdadeiramente o seu início.

Se esta leitura for procedente, um mapeamento cultural, além das tarefas que tradicionalmente lhe cabem, não pode deixar de i) realizar estudos sobre o estado das liberdades fundamentais em ambiente universitário, avaliando a forma como os membros da academia o percebem; deve, além disso, ii) criar mecanismos de identificação, de sinalização e de análise das situações que configuram uma ameaça objetiva a essas liberdades; deve ainda, tanto quanto possível, iii) reunir e divulgar dados e informação relevantes sobre a percepção do estado de efetividade das liberdades, apresentando periódica e publicamente as suas conclusões; deve, finalmente, iv) contribuir ativa e decididamente para a criação de programas de referência para o estudo e avaliação da qualidade das liberdades em contexto acadêmico.

6. AS LIBERDADES ACADÉMICAS FUNDAMENTAIS: UMA TENTATIVA DE CIRCUNSCRIÇÃO

Como vimos, a proposta conceptual da universidade como instituição intrinsecamente cultural que aqui trago à discussão avançou no sentido de isolar o conceito e o princípio da liberdade em contexto académico como vetor central desse modelo. Um tal desenvolvimento convida a que nos detenhamos um pouco mais nesse princípio fundamental. Fixemo-nos, portanto, nessas liberdades. Nesse contexto, devemos perguntar-nos: quais são as liberdades que devem ser avaliadas num processo de mapeamento cultural? Para responder a esta pergunta essencial, socorro-me brevemente de três marcos civilizatórios em registos diferentes para esta questão das liberdades: i) a Declaração Universal dos Direitos Humanos, por um lado, e, no caso especificamente português, ii) a Lei 108/88 de 24 de setembro e iii) a Constituição da República Portuguesa (CRP) de 1976.

Verificar-se-á, sem surpresa, que algumas liberdades essenciais em ambiente académico são também as liberdades fundamentais em sentido amplo, como aquelas que foram estabelecidas em 1948 na Declaração Universal dos Direitos Humanos (DUDH): a liberdade de pensamento e de consciência, o que implica a liberdade de mudar de convicção, assim como a liberdade de as manifestar, sozinho ou em comum, tanto em público como em privado, pelo ensino e pela prática (art.º 18º da DUDH); a liberdade de opinião e de expressão, o que implica o direito de não ser molestado pelas suas opiniões ou o de procurar receber e difundir informações e ideias por qualquer meio de expressão (art. 19º da DUDH); a liberdade de reunião e de associação (art. 20º da DUDH).

Já a Lei 108/88 de 24 de setembro, que estabelece o quadro normativo para o exercício da autonomia das universidades portuguesas – recorde que a ideia de autonomia é o fio condutor desta discussão mais ampla sobre as liberdades, circunstância que justificaria por si só a autocompreensão da universidade como instituição intrinsecamente cultural –, estabelece, no seu art. 2º, que “as universidades devem garantir a liberdade de criação científica, cultural e tecnológica, assegurar a pluralidade e livre expressão de orientações e opiniões [...] e assegurar métodos de gestão democrática.”

Ao conjunto destas liberdades, deve juntar-se, no caso das universidades entendidas como centros de criação, transmissão e difusão de cultura, ciência e tecnologia, “a liberdade de aprender e ensinar, independentemente de quaisquer diretrizes filosóficas, estéticas,

políticas, ideológicas ou religiosas emanadas do Estado”, o que a CRP estabelece e consagra no seu art. 43.º.

Há ainda uma outra liberdade essencial em contexto académico que não posso deixar de assinalar neste contexto. Franklin Roosevelt, num discurso ao Congresso de 6 de janeiro de 1941 sobre o Estado da Nação, já sob o espectro da participação dos EUA na 2ª Grande Guerra, fez uma alocução célebre que ficaria imortalizada como o “discurso das quatro liberdades”. Uma delas é a liberdade de viver sem medo. Não se trata evidentemente do medo de sermos subjugados por uma potência inimiga, que era aquele que Roosevelt tinha em mente, mas o medo de sermos esconjurados por defendermos uma posição própria, ou o medo de sermos penalizados nas nossas legítimas expectativas de carreira por discordarmos lealmente das hierarquias.

Juntar-se-iam a estas liberdades fundamentais, que dizem respeito às pessoas individualmente consideradas no contexto das academias, uma liberdade específica das universidades tomadas como pessoas coletivas de direito público: a liberdade de definirem os seus estatutos, a sua orientação científica e pedagógica, liberdade administrativa, financeira e disciplinar.

Teríamos, assim, em síntese, o seguinte quadro das liberdades académicas fundamentais:

- I Liberdade de pensamento e de consciência
- ii Liberdade de opinião e de expressão
- iii Liberdade de reunião e de associação
- iv Liberdade de criação intelectual, artística, científica, cultural e tecnológica
- v Liberdade de aprender e ensinar
- vi Liberdade de viver sem medo
- vii Liberdade estatutária, científica, pedagógica, administrativa, financeira e disciplinar das universidades

Não se pense, no entanto, que estas liberdades, no estágio atual do nosso progresso civilizacional, estão definitivamente adquiridas. Partilho com o leitor um testemunho recente de cerceamento das liberdades fundamentais em ambiente académico que foi notícia nos meios portugueses. A história conta-se rapidamente: o professor de uma universidade portuguesa, membro eleito do seu Conselho Geral – órgão máximo na hierarquia universitária –, reagindo a uma notícia sobre a entrada numa escola dessa instituição de um número

inusitado de alunos de mestrado, 70% dos quais internacionais, com propinas mínimas de cerca de 12000€, escreveu o seguinte desabafo no seu mural de uma rede social: «A [dita universidade] tem a melhor fábrica portuguesa de encher chouriços. Chamam-lhe *school*, mas é a mania do *gourmet* a falar mais alto. Basicamente, é o melhor negócio *export* do país. E, como é característico dos nossos liberais, é sustentado pelo Estado que eles tanto abominam». Como consequência desse comentário, cuja elegância ou “sentido estético” não está naturalmente em discussão, os órgãos disciplinares da referida universidade tomaram a decisão de abrir um processo disciplinar contra o referido professor, processo cujo desfecho não é possível ainda antecipar.

Há potencialmente neste episódio, que é menos isolado do que se pensa, um duplo cerceamento das liberdades fundamentais em contexto académico: um que ameaça a autonomia estratégica da própria universidade, constrangida por cedências aos ditames do mercado, e, portanto, por uma concessão à natureza e à faculdade da apetição, medindo aparentemente cada um dos seus passos na balança da empregabilidade, das receitas próprias, da utilidade de curto prazo e dos rankings; outro, na esfera pessoal e como direito individual, de todos quantos, ousando posicionar-se em defesa daquilo que entendem ser o bem da sua instituição, são confrontados com a expectativa muito tangível de represálias num contexto de insegurança institucional que caracteriza hoje o sistema público de ensino superior. Nota-se neste episódio, aliás, um traço distintivo das entidades que recusam, sem nisso ver uma contradição aberta com a sua condição de universidade, a prerrogativa de instituição cultural: refiro-me à hegemonia do económico e ao predomínio das suas métricas, que se sobrepõe a todas as outras esferas, e à diluição, quando não mesmo a dissolução, das subjetividades humanas.

O episódio recuperado nas linhas precedentes impõe-nos de resto uma derradeira alusão àquilo que é óbvio. As democracias, mormente as democracias ocidentais de matriz liberal, tomadas como referência institucional saída das Luzes, dependem do avanço do conhecimento, da explicação racional das coisas e da sublimação dos sentidos através das artes. São conquistas que, enquanto nos afastam da nossa condição de entes meramente naturais, dominados pela cegueira dos impulsos, cabem naquilo que poderíamos designar de “papel civilizatório” da universidade, e delas depende, em boa parte, a saúde das nossas democracias. Temos de resto bem viva a experiência recente – o contexto pandémico é, nesse apartado, uma referência paradigmática – do efeito que a desqualificação do conhecimento

e/ou que a secundarização das artes produziu na solidez das instituições e nas dinâmicas próprias das democracias.

Mas o triunfo da razão que a criação da universidade simultaneamente celebra e consagra não é apenas o da razão teórica. Isso é, diríamos, aquilo que é óbvio. É, igualmente, a afirmação do primado de uma razão prática e do seu postulado fundamental, a saber, uma liberdade pensada como autonomia da vontade (liberdade interna). A universidade é, por convenção, mas também por vocação, o espaço das liberdades, e, nessa medida, uma instituição intrinsecamente cultural. Isso significa, portanto, que as democracias exigem mais das universidades do que “apenas” o cumprimento do seu indispensável papel civilizatório. A institucionalização da cultura nas universidades, além de encorajar e consagrar a diversidade das culturas, preceitua uma monitorização e vigilância constantes das liberdades e a sua defesa ativa mediante uma promoção convicta, e sem sofismas, do seu exercício, não apenas como direito individual dos membros da academia, mas como condição necessária para que a universidade, coletivamente, possa alcançar os seus mais elevados fins. Este é o sentido e o alcance profundos da proteção das liberdades: numa universidade em que seja inequívoco o seu compromisso com as liberdades, estaremos definitivamente mais próximos de um compromisso igualmente inequívoco com a cultura, condição sem a qual a universidade não poderá afirmar-se como instituição intrinsecamente cultural. De sua vez, essa prioridade da cultura e a forma como ela é reverberada nas opções estratégicas das nossas universidades, enquanto solicitam uma proteção permanente das liberdades académicas fundamentais, é solo fértil para o robustecimento dos valores sobre os quais são fundadas as nossas democracias, permitindo que o Estado se possa afirmar como verdadeiramente democrático e de direito.

7. AVALIANDO AS UNIVERSIDADES A PARTIR DO SEU GRAU DE INSTITUCIONALIZAÇÃO DA CULTURA

Entretanto, a discussão iniciada neste capítulo não ficaria completa sem o prometido regresso à distinção entre instituições culturais e instituições intrinsecamente culturais, e sem uma leitura mais fina do papel que cabe à liberdade na determinação do grau de permeabilidade das universidades à cultura. Esse é um passo fundamental se queremos compreender verdadeiramente a situação de facto destas instituições na sua interface com a cultura. Com efeito, só a partir desse diagnóstico será possível definir estratégias claras, coerentes e exequíveis que permitam às universidades, em total sintonia com a sua

identidade, reconhecer a cultura simultaneamente como dimensão estruturante e transversal da vida destas instituições e como eixo central de aproximação à singularidade dos territórios que a acolhem.

Assim, em função do critério que definimos há pouco, classificar-se-ão como “instituições não-culturais” todas quantas não observam ou respeitam as liberdades acadêmicas fundamentais. Podem ter programas e ações ditos “culturais”, mas são programas e ações que, por não estarem ancorados no princípio fora do qual se acham irremediavelmente privados da superior dignidade que deve caracterizá-los, falham com estrondo na propalada intenção de elevar as instituições que os promovem à condição de “culturais”. Não são sequer culturais “em potência”, dado que nada há para atualizar. Representam aquilo que, à falta de melhor designação, chamaríamos de “simulacros institucionais de universidade”.

Noutro patamar estão as “instituições culturais”, que são aquelas em que a cultura está presente em diversas esferas do seu cotidiano e até da sua gestão, embora essa vigência se faça segundo o modelo ou regime exógeno das “utilidades”. A relação com a cultura não é, portanto, orgânica. Observa-se, no essencial, o princípio do respeito das liberdades acadêmicas fundamentais, o que permite, apesar de tudo, preservar em potência a ideia de uma instituição intrinsecamente cultural. Essa possibilidade será atualizada se e somente se a cultura, depois de incorporada organicamente na estratégia da universidade, for tomada como assunto de todos e para todos, e na condição de ser aprofundado o exercício das liberdades acadêmicas fundamentais, que deve passara ser visto como um fim em si mesmo, desligado de qualquer utilidade.

O predicativo “instituição intrinsecamente cultural” diz-se de uma universidade em total consonância com a sua identidade. Essa condição está já potencialmente ao alcance das instituições que cumpram a exigência de não afrontarem as liberdades acadêmicas fundamentais, dado que a defesa das liberdades, concretas e no plural, era ainda, como foi dito, uma condição necessária. A atualização desse estado e a consequente passagem à categoria de instituições intrinsecamente culturais depende, portanto, não apenas do exercício pleno das liberdades em contexto acadêmico, mas da prossecução de uma estratégia em que a cultura, incorporada no seio da universidade no pleno respeito pela sua dignidade intrínseca, assuma uma expressão orgânica concreta.

A Figura 1 infra oferece-nos uma visão sinótica e compreensiva desta discussão.

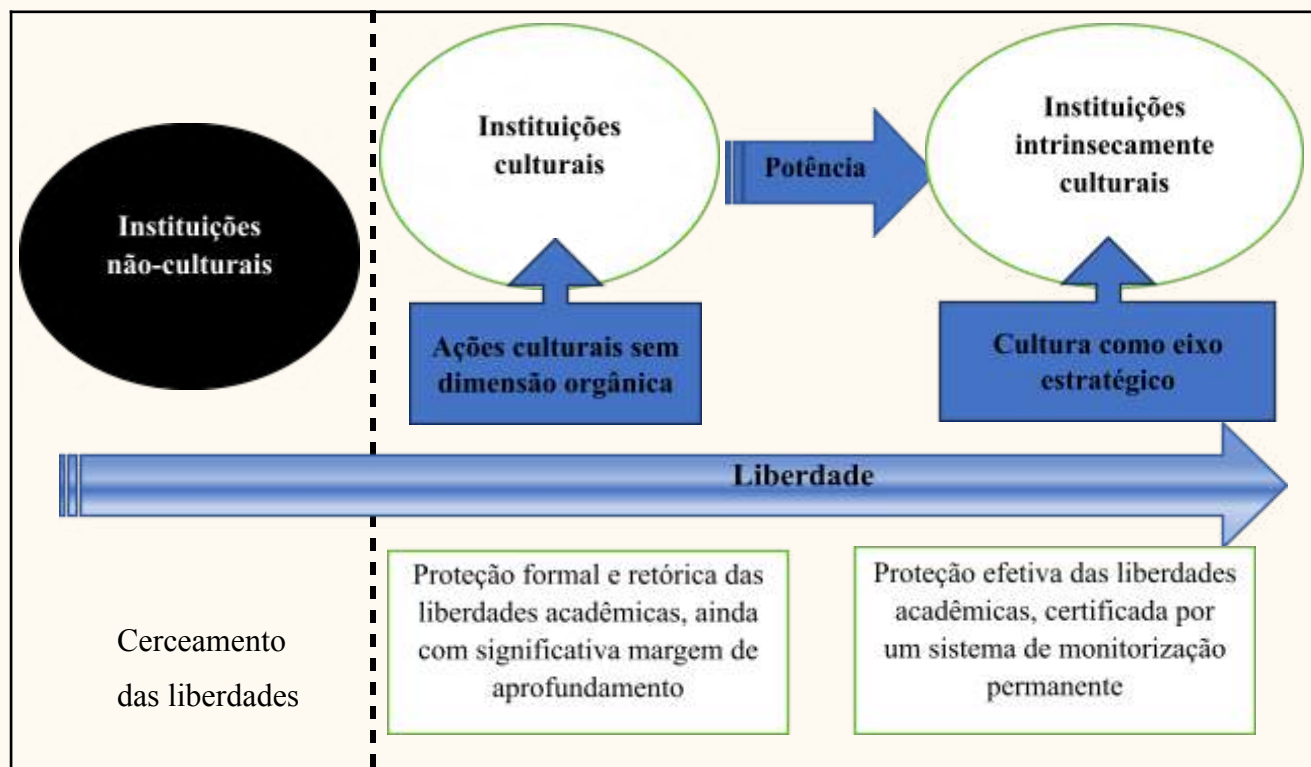


Figura 1 - Institucionalização da Cultura na Universidade Fonte: Elaborado pelo autor.

8. DO DIAGNÓSTICO À TERAPÊUTICA: O QUE UMA UNIVERSIDADE DEVE SER (CONCLUSÃO)

Os níveis de descrição aqui assinalados tornam claro que é o conceito e a ideia de liberdade, na concretude das suas formas de efetivação na universidade, que determina o grau de permeabilidade destas instituições à cultura. Embora insuficiente pelas razões que expusemos antes, é definitivamente a condição sem a qual a institucionalização da cultura nas universidades não se efetivará, e é simultaneamente a linha de demarcação entre instituições que são verdadeiramente universidades, em consonância com a sua missão e com a sua identidade, e aquelas que apenas de forma enviesada e ilegítima ostentam essa denominação.

Convém sublinhar, por último, que estes níveis de descrição não são estacionários ou definitivos. A proteção das liberdades, que atua como bússola na prossecução, pela universidade, da sua condição de instituição intrinsecamente cultural, é tarefa que nunca está definitivamente consumada. A salvaguarda das liberdades académicas, como a de qualquer

outra liberdade em sentido amplo, depende do seu exercício efetivo e de uma monitorização constantes. Assim, uma universidade que contemporize na proteção das liberdades e que ceda à tentação de jogar a sua prioridade cultural na bolsa dos interesses de circunstância pode, ainda que tenha atingido no seu percurso o patamar de instituição intrinsecamente cultural, recuar para a categoria de mera instituição cultural ou até, dependendo do grau de afronta às liberdades e de retrocesso diante da percepção da dignidade intrínseca da opção cultural, para a condição de mero simulacro institucional de universidade. Por outro lado, uma universidade que recuse o seu passado de afronta às liberdades académicas fundamentais e que adote a cultura como marca d'água da sua orientação, criando os mecanismos internos – regulamentos, manual de boas práticas, mecanismos de avaliação e certificação, instrumentos que levem à prática e que densifiquem, dando-lhes expressão concreta, essa orientação cultural – que a tornem coerente e tendencialmente irreversível, pode ultrapassar a sua ultrajante posição de simulacro institucional de universidade e atingir o estágio de instituição intrinsecamente cultural.

A diferença mais expressiva entre uma universidade que recua da condição de entidade intrinsecamente cultural para o estatuto de instituição não-cultural, e outra que sai dessa condição de simulacro institucional de universidade para o mais elevado patamar de institucionalização da cultura na universidade, é o modo como aí intervém o fator “tempo”. No primeiro caso, o recuo ou queda pode verificar-se abruptamente, sem pré-anúncio ou sinais evidentes de ameaça, enquanto no último exige-se um processo mais distendido, que permita criar paulatinamente na universidade os mecanismos de salvaguarda da opção cultural até então inexistentes.

A centralidade do fator “tempo” nesta discussão reivindica, aliás, uma explicação mais profunda: o facto de remeter, e enquanto remete, para o próprio conceito de cultura, tal como o venho pensado. Com efeito, a sedimentação de uma presença que resiste incólume à prova do tempo é, como se disse atrás, o elemento-chave para compreender o essencial do conceito de cultura. Não há, pois, cultura sem processo, dado que cada presença, libertando-se dos elementos fátuos que a acompanham – a cultura constitui-se justamente como processo de joeiramento dessas presenças –, só reivindica sentido na relação com o caminho concreto que lhe deu expressão. Assim, a institucionalização da cultura na universidade, para ser eficaz, deve submeter-se ao mesmo crivo do tempo, o que explica, portanto, o carácter distendido do seu processo de fenomenalização. No polo oposto, a mesma

explicação serve igualmente para acudir ao caráter espontâneo e inopinado do abandono da via de institucionalização da cultura. Se for procedente a observação kantiana de que a determinação fundamental do conceito de cultura é a liberdade, por mais engenhoso e demorado que seja o processo em que a cultura se constituiu, e por mais vistosos que sejam os seus frutos, retirada essa condição da liberdade – seja pelo seu cerceamento a diversos níveis, seja pela via mais musculada da sua supressão – perde-se imediatamente o rasto ao processo que a produziu. O efeito de perda é, assim, direto e abrupto. Não espanta, assim, que todos quantos vivem no afã de resultados imediatos e no perímetro do curto-prazo vejam como mais apelativa a opção de atacar a cultura, dado que esse é um exercício que produz um efeito imediatamente tangível.

Essa circunstância ilustra ainda como é volátil a condição da universidade nesta sua interface com a cultura, sujeita a instabilidades e incoerências de toda a sorte. Com efeito, não há avanço cultural suficientemente robusto que não possa ser hipotecado por um olhar míope de uma dada gestão universitária, ou práticas convenientemente enraizadas que não possam ser infletidas mediante a sua subordinação a interesses casuísticos de curto-prazo. Essa avaliação da fragilidade dos modelos de institucionalização da cultura na universidade, autorizada e estimulada pela adoção do conceito de “liberdade” como métrica específica de análise, permite-nos manter uma vigilância constante, atuando simultaneamente como diagnóstico, como vimos, mas também como terapêutica. O apego à liberdade tornará o processo de institucionalização da cultura na universidade menos atreito a contingências e certamente menos dependente dos caprichos da fortuna.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FEIJÓ, António & TAMEN, Miguel. *A Universidade como deve ser*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2017;

GASSET, Ortega y. *A Missão da Universidade e outros textos*. Coimbra: Ed. Angelus Novus, 2003;

ORDINE, Nuccio. *A utilidade do inútil: um manifesto*. Trad. Luiz Carlos Bombassaro, Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2016;

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992;

KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

ONU. Declaração Universal dos Direitos Humanos. 10 de dezembro de 1948. Disponível em: <https://www.ohchr.org/en/human-rights/universal-declaration/translations/portuguese?LangID=por>;

PORTO, Sara. “Nova SBE, uma ‘fábrica de encher chouriços’?”. Jornal SOL, 1 de outubro 2023. Disponível em: <https://sol.sapo.pt/2023/10/01/nova-sbe-uma-fabrica-de-encher-chouricos/>. Acesso em: 4 out. 2023;

PORTUGAL. Constituição da República Portuguesa. 1976 (VII revisão constitucional). Diário da República n.º 155/2005, Série I-A, 12 de agosto de 2005. Disponível em: <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/lei-constitucional/1-2005-243729>;

PORTUGAL. Lei n.º 108/88, de 24 de setembro de 1988. Estabelece o princípio da autonomia das universidades portuguesas. Diário da República n.º 222/1988, Série I, 24 de setembro de 1988. Disponível online: <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/lei/108-1988-355494>;

SIDONCHA, Urbano (Apresentação e Org.) & MOURA, Catarina (Org.). *Metamorfoses da Cultura*. Lisboa: Ed. Nova Vega, 2017;

_____, Urbano. “Cultura e Democracia: pensando a relação a partir do jogo tensional entre Estado e Sociedade Civil”. MARTINS, Moisés de Lemos & MACEDO, Isabel (Eds.), *Políticas da Língua, da Comunicação e da Cultura no Espaço Lusófono*, V.N. Famalicão, Edições Húmus, 2019, pp.47-59;

_____, Urbano. “A missão cultural das universidades: um olhar sobre as realidades portuguesa e brasileira”. SIDONCHA, Urbano & RUBIM, Albino (Org.), *Enlaces culturais Brasil-Portugal*. Salvador: Ed. Edufba, 2021, pp. 49-88;

_____, Urbano. *Cultura Reconsiderada*. Rio de Janeiro e Lisboa: Ed. PUC Rio / NAU Editora / Documenta, 2023.

IX congresso internacional sobre
CULTURAS
DIÁLOGOS POR UMA DEMOCRACIA PLURAL

GT1 - CULTURAS E DEMOCRACIAS



MULTIPOLARIDADE E DEMOCRACIA: POR UMA RECONSTITUIÇÃO SIMBÓLICA DOS ESPAÇOS GEOPOLICULTURAIS.

Adolfo Cifuentes¹

RESUMO: Num momento de crise e reconfiguração do espaço geopolítico, da cartografia global e dos vértices centro/periferia, este artigo sublinha a forma como o Espaço não é uma dimensão que pertença só à geopolítica, à física, ou à filosofia e, também, não só a agrimensores, cartógrafos ou topógrafos: ela é também objeto de pesquisa das artes, da sociologia, da antropologia e da economia política. Através da análise de algumas obras e artistas do último século, exploramos essa complexa dimensão espacial.

Palavras-chave: construção simbólica do Espaço, multipolaridade.

FORMAS DO TEMPO, FIGURAS DO ESPAÇO (ALGUMAS REFLEXÕES PRELIMINARES)

Tanto o Tempo quanto o Espaço são figuras que devem passar por diversos filtros culturais e históricos que consigam moldá-los, delimitá-los e fazê-los caber em caixas que nos permitem nomeá-los e pensá-los. Milênios, semanas, eras e segundos são alguns dos nomes que utilizamos, no caso do tempo, para podermos lidar com o seu fluxo em diferentes escalas, e para diversos usos.

Da mesma forma, modalidades diversas de fronteiras e modos de uso delimitam as categorias, modos de se apropriar, perceber, se instalar, viver e usar o espaço: regiões, países, reinos, continentes, províncias, municípios, mares, áreas de influência, regiões linguísticas, étnicas ou econômicas. Ou, numa escala cotidiana, a sala de jantar, a antessala, o armário, a gaveta e o bairro permitem-nos constituir as múltiplas espacialidades em que acontece o exercício e encenação cotidiana das nossas vidas. Apartamentos, conjuntos residenciais, cidades e continentes fazem, por sua vez, parte de recortes e categorias complexas: Zona Sul,

¹ Adolfo Cifuentes, doutor em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais, professor Associado do Departamento de Fotografia e Cinema e colaborador permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Belas Artes, UFMG, acifuentes@eba.ufmg.br.

periferia, Morro, Terceiro Mundo, Nordeste, Eurásia, Região Andina, América Latina, Sul Global, Primeiro e Terceiro Mundo, etc.

Como nos apontam grandes pensadores do espaço, tais como os franceses Henri Lefebvre e Élisée Reclus, os estadunidenses Edward Soja e Mike Davis, o brasileiro Milton Santos, ou o colombiano Arturo Escobar, o espaço geográfico não é uma categoria puramente físico-topográfica, mas uma complexa construção cultural, econômica e simbólica. No campo das artes visuais, esta importância central da representação simbólica e cultural do espaço é amplamente ilustrada pelo fato de muitos teóricos e historiadores da arte traçar a fronteira entre Idade Média e Renascimento, a partir dos desenhos em que o arquiteto e escultor florentino Filippo Brunelleschi utilizou a representação da terceira dimensão na superfície bidimensional do papel, recorrendo sistematicamente à perspectiva linear e ao seu correlato, o ponto de fuga. Uma nova era da representação, da imagem e do pensamento se abriu ali para a cultura ocidental e universal.

A representação mimética do espaço, e a representação, em geral, deixou de ser a forma paradigmática de conceber a identidade entre pensamento e realidade a partir da segunda metade do século XIX, como apontam, por diferentes caminhos, autores tão diversos como Michel Foucault e Jonathan Crary. Nesse sentido, as formas de pensar e construir simbolicamente o espaço não estão mais ligadas, necessariamente, à ideia de um mundo que está aí fora, esperando ser representado, mas aos múltiplos dispositivos que, no contexto da arte moderna e contemporânea, têm permitido ao pensamento estético e simbólico construir diversas caixas de ferramentas que, desde a cultura visual, e a partir de um conceito ampliado das práticas estéticas, constroem e desconstroem criticamente as conexões entre pensamento, imagem e realidade.

DEPOIS DO FIM DO FIM DA HISTÓRIA: RECONFIGURAÇÕES GEOGRÁFICAS

Uma figura espacial utópica esteve na origem da bolha cultural, política e econômica que se originou no final dos anos oitenta, e começos dos anos noventa, com a queda do muro de Berlim e da cortina de ferro, e com o processo de reunificação da Alemanha. Essa figura espacial foi a de uma Europa que se estenderia desde Portugal até Vladivostok, e um Ocidente que se estenderia sem fronteiras desde Vancouver, passando por Montreal e Nova York, por Londres, Paris, Berlim, Viena e Moscou, por Kazan, Ekaterinburg e Omsk até chegar, também, a Vladivostok. Como já comentamos antes, nas considerações preliminares,

as figuras do espaço precisam de figuras de tempo complementares e concomitantes, pois as coisas que existem no espaço precisam também existir no tempo. E se o líder russo, que esteve no centro do processo de atomização da antiga URSS, Mikhail Gorbatchov, havia nos oferecido essa utopia espacial de uma casa comum, e de um Ocidente e uma Europa acrescidos, foi o estadunidense/japonês Francis Fukuyama quem nos forneceu a utopia temporal perfeita para se contrapor à ilusão historicista do comunismo: ele nos entregou um Fim da História liberado das figuras trágicas associadas à ideia de um fim dos tempos, pois, quase sem que houvéssimos realmente percebido, a locomotiva da história já teria chegado a seu destino. Em 2001, com a entrada final da China na Organização Mundial de Comércio, esse Ocidente, representado pelas instituições internacionais e pelo livre acesso aos mercados, se estendeu incluso até Beijing. Agora, era só descer nessa estação final da história e usufruir das benesses de uma democracia expandida e sem muros, e de um mercado liberado de ataduras e controles à circulação dos capitais e das mercadorias. E era também o fim da história como luta sangrenta, sofrida e permanente entre antagonismos que se repelem. Hoje, do outro lado desse sonho, na fenda que se abre a partir do fim daquela figura do Fim, estamos uma vez mais obrigados a pensar na forma do tempo como contínua erosão, reconstituição e ebulição, e no espaço como ininterrupta reconfiguração de um mundo que alguns chamam já de multipolar, outros de multinodal e, outros ainda, de nova divisão em blocos (inimigos e) concorrentes naquilo que se anuncia já como uma guerra fria 2.0, muito mais complexa do que a 1.0, dado, justamente, o fato de que ela não se reduz, desta vez, à metáfora simplificada da bipolaridade.

No nosso caso, não somos especialistas nem em geopolítica, nem em geoestratégia, e tampouco em economia ou política internacionais. Interessa-nos, no contexto deste seminário sobre culturas, as maneiras como a imagem e a intuição artística muitas vezes antecipam ou assinalam, inclusive *avant la lettre*, essas mudanças de percepção e construção (geopolítica) do espaço.

NORTE E SUL, LESTE E OESTE: MODELOS PARA ARMAR

Em 1967, o artista estadunidense Joseph Kosuth, pioneiro do movimento conhecido como Arte Conceitual, apresentou a obra *Norte, Sul, Leste, Oeste* como parte da série intitulada Arte como Ideia como Ideia. Seguindo o *modus operandi* e a lógica de outras obras anteriores, assim como a sua ênfase na economia de meios técnicos e a recusa programática a

qualquer elemento expressivo, a obra estava constituída apenas pela transposição de quatro verbetes extraídos de um dicionário, impressos em branco, sobre fundo preto em quatro painéis de vinil de 1,20m por 1,20m cada um. Os quatro verbetes são aqueles que o título da obra, quase que tautologicamente, já anuncia: Norte, Sul, Leste, Oeste². Essa absoluta redução a componentes básicos, nos quais não há, aparentemente, valores visuais ou estéticos a serem apreciados, a obra sublinha assim a natureza mental, intelectual ou conceitual da proposta, pois dada a ausência de quaisquer elementos formais, ou de design gráfico, ficamos só por conta da seca linguagem técnica do dicionário.

A primeira evidência, porém, na hora em que começamos a ler as definições e sentidos do termo, é a riqueza polissêmica de cada um dos verbetes, pois eles vão revelando, na medida em que avançamos, uma progressiva complexidade dos significados, nuances e sentidos associados, e agregados em diversas expressões, figuras de linguagem e metáforas. Bastaria lembrar o famoso livro *Orientalismo*, de 1978, do palestino-estadunidense Edward Said, para evidenciar que o verbete Oriente, por exemplo, muito longe de ser uma simples designação do lugar onde nasce o sol, é uma complexa invenção cultural a partir e através da qual o Ocidente tem construído, ao longo de vários séculos, as mais diversas fantasmagorias e imaginários sobre uma vasta região do mundo, ou melhor, sobre as diversas regiões do mundo que vão desde a Europa Oriental até o extremo oriente, passando pelo Oriente Meio e por civilizações inteiras, tais como a persa, os mundos árabe e otomano, a Ásia Central e o subcontinente índio. Ainda mais: longe de apontar para um ponto geográfico, o verbete Oriente tem sido um instrumento de expansão e dominação imperial, pois as generalidades que o povoam com clichês exóticos sustentam a visão de um universo subalterno que precisa da tutela e guia do “Ocidente” “desenvolvido” e superior não só tecnológica ou economicamente, senão também política e culturalmente.

Da mesma forma, "perder o seu Norte", ficar desnorteadado, ou expressões como "a confrontação Norte Sul", longe de apontar para questões de localização geográfica contêm, cada uma delas, diversos sentidos e metáforas que incluem, como na expressão muito comum hoje "Sul Global", universos não só socioeconômicos, senão também construções e bolhas discursivas associadas a essas figuras de linguagem.

Como bem assinala Michel Foucault, ao longo de toda sua vasta obra, mas talvez sobretudo em *A Palavras e As Coisas*, e *Arqueologia do Saber*, os conceitos e as palavras que

² Uma versão da obra pode ser vista, dentre outros sites, em: <https://www.phillips.com/detail/JOSEPH-KOSUTH/UK010116/18>.

os fazem possíveis são produzidos, se desenvolvem, tomam vida própria e são operativos no contexto dos universos culturais que os possibilitam e dentro dos quais assinalam, ao mesmo tempo, limites, e provêm conteúdos ao próprio pensamento de uma época, período ou cultura.

E, bem antes de Foucault, Giambattista Vico, pioneiro dos estudos da língua na primeira metade do século XVIII, assinalou no seus *Princípios de uma Ciência Nova Sobre a Natureza Comum das Nações* que, no contexto geral da história das línguas, os verbetes que originariamente designam operações e objetos físicos, dão lugar, no desenvolvimento da cultura dos povos, a significados abstratos que, progressivamente, acabam assinalando processos lógicos e conceituais complexos, associados só metaforicamente ao sentido primário e original do verbete.

Assim, bem que os termos que designam os quatro pontos cardeais básicos constituem, num primeiro momento, denominações basilares da nossa orientação e localização geoespacial, os quatro verbetes contêm, ao mesmo tempo, universos metafóricos e simbólicos que se desdobram em complexas narrativas econômicas, políticas e culturais. A absoluta economia de meios, a forma transparente como o artista simplesmente desloca os quatro verbetes para a parede, sem comentário ou presença nenhuma de outros elementos visuais e/ou narrativos, potencializa a tormenta de imagens, conceitos e associações que a força da obra evoca e convoca. A “realidade” é sempre um convite para que viremos agentes do nosso próprio lugar e sentido de destino no mundo: onde estamos, para onde vamos e quem somos?

TRANSLAÇÃO DOS EIXOS: FIGURAS DO ESPAÇO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Uma das mudanças mais complexas e evidentes que vem acontecendo ao longo das últimas décadas é a translação do eixo econômico dominante, do tradicional foco Atlântico (a Europa Atlântica /os Estados Unidos) para a região do Pacífico, centro e nodo de algumas das maiores economias no ranking mundial atual, tais como China, Índia e Japão, e centro de algumas das economias emergentes mais dinâmicas, tais como a Coreia, a Tailândia, a Malásia, a Indonésia e o Vietnã. Seriam muitas as obras que gostaríamos comentar e analisar aqui, nas quais se faz abordagem, ou se evidencia e materializa esta produção simbólica do espaço, e as diversas formas como nosso entorno urbano, regional e global está atravessado por múltiplas categorias de uso, delimitação e ocupação do espaço.

De fato, três conflitos regionais de grande porte evidenciam hoje, mais uma vez, as maneiras como o espaço é uma dimensão atravessada por séries intrincadas de variáveis jurídicas, étnicas, históricas, linguísticas, religiosas, geopolíticas e econômicas, dentre outras: a atual guerra na região das autodeclaradas repúblicas autônomas de Lugansk e Donetsk, regiões historicamente russófonas da antiga república soviética da Ucrânia; na Palestina, reconhecida por um número crescente de países como estado autônomo, seguindo o mandato da ONU, de 1948, da criação de dois estados no território do antigo protetorado Britânico da Palestina; e, finalmente, as diversas fricções no mar da China e, especialmente, na ilha província da Taiwan, reconhecida pela ONU, pelos EUA, e pela quase totalidade de países membro da ONU, como parte integral do território da República Popular da China.

Na apresentação realizada em 2023, no contexto do IX Congresso Internacional de Culturas, referenciamos e comentamos alguns trabalhos emblemáticos na hora de pensar essas relações entre Arte, Imagem e Produção Simbólica do Espaço. Dentre outras, comentamos as obras *This Is Not America* do artista chileno Alfredo Jaar; *O Meu País é o Mais Belo de Todos*, Videoinstalação da artista sérvia Ana Adamovic; e o famoso desenho *América Invertida*, de 1943, do artista uruguaio-espanhol Joaquín Torres García, no qual se subverte a convenção internacional de colocar o norte na parte superior do plano da folha, desenhando um mapa da América do Sul no qual a Patagônia aparece no topo da página, e o Caribe na parte inferior dela.

Para além da obra *Norte, Sul, Leste, Oeste* de J. Kosuth, acima comentada, por questões de limitação do espaço, assim como por causa da natureza visual da apresentação realizada o ano passado no IX Congresso, e dada a limitação para uso das imagens, por questões de direitos autorais, restringir-me-ei a realizar aqui uma análise mais aprofundada de só mais um dos trabalhos apresentados e comentados na comunicação do IX Congresso Internacional sobre Culturas. Trata-se da obra *The Loop Tijuana San Diego*, do artista Belga-mexicano Francis Alÿs, realizado em 1997, no contexto do evento binacional InSite, sediado e organizado em parceria entre cidades e instituições localizadas nos dois lados da fronteira entre e México e os EUA³. O próprio nome do evento (*in site*: no *sítio*, no lugar, no

³ O projeto binacional *InSite* ainda está ativo, porém não tem neste momento a continuidade e periodicidade que teve nos anos 1990 e 2000. Realizado, a partir do ano 1992, na região da fronteira entre EUA e México, o evento realizou algumas versões com ampla participação internacional nessas duas décadas. Atualmente ele continua ativo realizando residências e coordenando a realização de ações artísticas e culturais, assim como a produção de pensamento, ao mesmo tempo que se ocupa da salvaguarda do acervo e memória das obras, ações e trabalhos realizados nesse esforço de décadas por pensar tanto a noção de território, quanto a desse território específico, de uma fronteira complexa que marca não só o limite entre dois países, e sim entre duas realidades

local) carrega o peso simbólico implícito nas noções de *espaço* e *lugar* que estamos abordando aqui. A área Tijuana-San Diego na qual se realizou o evento é um dos pontos mais complexos de uma fronteira que representa um amplo leque de problemáticas relacionadas com a produção social e econômica do espaço. Ela, por si mesma, resume exemplarmente os complexos encontros e desencontros entre “primeiro” e “terceiro” mundo. Um convite para realizar um projeto artístico nesse *site*, local e lugar, é então um convite para se inserir não só num espaço, mas no complexo sistema de relações que o constituem. Várias das obras apresentadas no contexto do evento representam exemplos paradigmáticos dessa presença central do espaço como local emblemático de trabalho na arte contemporânea.

Na realização e formalização da obra mencionada (*The Loop Tijuana San Diego*⁴), o artista Francis Alÿs, empregando o dinheiro destinado pelo evento para a realização da sua proposta, efetuou uma viagem global na qual o objetivo foi passar da cidade mexicana de Tijuana até a vizinha cidade estadunidense de San Diego **SEM** cruzar a fronteira EUA-México. Isto o obrigou a realizar um trajeto absurdo que o levou à Austrália, via América do Sul, passando dali para o norte, seguindo a borda da bacia asiática do Pacífico até a China; atravessou a região leste da Rússia para chegar ao Alasca e, dali, ao Canadá e à costa oeste dos EUA até chegar, finalmente, no lado estadunidense do evento, na cidade de San Diego. O absurdo dessa extenuante viagem global fica ainda mais evidente na hora de conferir que a distância terrestre entre as duas cidades vizinhas é apenas de 32 quilômetros e que, na estrada que as une, o trajeto é de apenas uns 35 minutos.

O espaço assinalado por Alÿs é múltiplo. De uma parte, estaria a própria fronteira, tema do InSite, abordando questões de imigração ilegal, de tráfico criminoso de mercadorias e pessoas, de controle, de divisão e separação cada vez mais radical entre dois universos sociais, históricos e econômicos. De outra parte, estaria também o espaço contemporâneo da globalização, do nomadismo e da “transnacionalização”, pois, na verdade o percurso realizado é, quase que literalmente, aquele feito por muitos dos bens de consumo fabricados e comercializados no contexto do capitalismo global e as suas cadeias de produção e

geoeconômicas, culturais, étnicas e linguísticas. Na época, ele foi organizado pelo Centro Cultural Tijuana e o Instituto Nacional de Bellas Artes del Conaculta, México. O evento chegou a contar com o patrocínio e apoio de dezenas de instituições de arte, cultura e educação, tanto do México quanto dos Estados Unidos, assim como de muitas ONG, empresas e fundações. O seu foco foi, e continua sendo, promover a pesquisa artística a partir do tema da fronteira, convidando artistas de vários países americanos a realizar projetos *in situ*, obras de arte pública, intervenções, performances, palestras, cursos, etc.

⁴ Informações sobre a obra, e uma visão geral sobre o trajeto da viagem, assim como do cartão-postal que deu forma visual ao projeto podem ser consultadas na versão dela no site do próprio evento InSite em <https://insiteart.org/artwork/the-loop>.

comercialização, tanto no que diz respeito aos circuitos de exportação/importação de insumos, quanto àqueles ligados à circulação e consumo final desses produtos. E a obra pode ser lida também como um comentário sobre o caráter da nova elite de artistas “*globetrotters*”, criada pela globalização do próprio mundo da arte, graças ao circuito internacional, em expansão, de bienais e eventos, e às indústrias culturais de marketing e imagem que lhes dão suporte. Como os Jogos Olímpicos, como o Mundial de Futebol, as grandes bienais se tornaram uma vitrine e cartão de visita para as cidades que desejam ingressar nessa nova categoria (espacial, porém sobretudo econômica e geopolítica) de “*global cities*”.

Cada um desses três eixos (fronteira, globalização econômica e transnacionalização das mercadorias de *soft power* dentro das quais o mundo da Arte está incluído) é, potencialmente, um universo a ser explorado e expandido, mas não o será no contexto deste breve artigo. Queríamos, porém, focar brevemente, e já para concluir, num quarto aspecto que, talvez na época em que a obra foi produzida (1997), não era ainda tão visível, e que talvez só nas últimas décadas, após a entrada da China na Organização Mundial do Comércio, OMC, em 2001, vem tomando forma: a clara movimentação dos eixos de produção industrial, tecnológica e econômica, que vêm se deslocado, ao longo das últimas décadas, do tradicional polo Atlântico para a bacia do Pacífico, isto é, do Ocidente para o Oriente.

Em princípio, o artista Francis Alÿs poderia ter escolhido também o percurso México/Europa Ocidental/Rússia/Canadá/EUA para evitar o cruzamento direto da fronteira México/EUA. Foi, porém, a viagem ao redor da bacia do Pacífico a escolhida. Lembrando aqui que o México tem uma vasta costa no Pacífico e que o comércio desse país com a China tem crescido espetacularmente ao longo dos últimos anos, na mesma medida em que os EUA e Canadá (os outros dois membros do NAFTA) impõem taxas e restrições às mercadorias chinesas. Da mesma forma, o percurso na América do Sul foi, necessariamente, nos países da região localizados na bacia do Pacífico. Assim, o *Loop Tijuana San Diego* pode ser lido também com um *Loop na Bacia do Pacífico*. No final das contas, tanto Norte e Sul América, quanto Austrália e uma grande parte da Ásia, fazem parte dessa extensa região, e seus principais portos têm funcionado também, ao longo de vários séculos, como pontos de conexão a partir dos quais se articulam, hoje, eixos e pontos de ancoragem financeiro, industrial e comercial. Se considerar não os índices do PIB, mas aqueles do PPP (*Purchasing Power Parity*) ou Paridade do Poder de Compra, essa região constitui hoje o principal eixo econômico mundial (sendo, nessa ordem, a China, os EUA, a Índia e o Japão as quatro

maiores economias do mundo). Só para destacar ainda mais a importância atual deste eixo, basta lembrar que, mesmo nos EUA, a economia de um único estado da região do Pacífico, a Califórnia, é a maior de toda a nação e que, se ele fosse um país independente, ocuparia o quinto lugar nas economias mundiais, maior inclusive que aquelas do Reino Unido ou da França.

PENSAR ATRAVÉS DA IMAGEM (À GUIA DE CONCLUSÃO)

Na formalização visual do projeto *The Loop Tijuana San Diego*, como obra e projeto expositivo, Alÿs apresentou uma série de fotos e documentos. Dentre eles uma peça central estava constituída por um cartão postal, disponível para que os visitantes pudessem levar gratuitamente. Nele, se assinalam, numa versão em desenho preto e branco do mapa-múndi, as etapas da rota, quase circular, da viagem (dali o nome *Loop*, palavra inglesa que pode ser traduzida, dentre outras acepções, como *aro*, *anel* ou *circuito*.) Na natureza do objeto, totalmente coerente com a ideia da viagem, e na economia da imagem que ilustra esse trajeto/circuito global circular, talvez esteja representado, emblematicamente, e mais uma vez, o poder da imagem e do pensamento visual. O arquiteto e artista Filippo Brunelleschi não podia saber que, no momento em que fazia os desenhos das ruas e edifícios da cidade de Florença, na primeira metade do século XV, o seu uso da perspectiva focal estava sentando as bases de uma nova era do pensamento e da nossa percepção visual do espaço. Da mesma forma, talvez o artista Francis Alÿs, em 1997, não era muito ciente do fato que a sua recusa a cruzar de forma simples a fronteira entre EUA e México estaria gerando também uma figura antecipatória da eterna possibilidade que sempre, e livremente, temos à nossa disposição: procurar, achar e fundar novas rotas; descobrir e construir sempre outras alternativas e possibilidades de habitar, pensar, viver e usar o espaço, dimensão essencial que, através da noção de *Habitat*, define e resume, nela mesma, a própria possibilidade da Vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo. Abril Cultural, 1978;

ESCOBAR, Arturo. **La invención del tercer mundo**: construcción y desconstrucción del desarrollo. Caracas, Venezuela: Fundación Editorial el perro y la rana, 2007;

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro Forense Universitária, 1997;

_____, Michel. **As Palavras e as Coisas: uma Arqueologia das Ciências Humanas**. São Paulo Martins Fontes Editora Ltda., 1999;

LEFEBVRE, Henri. **Production de l'espace**. Paris, Anthropos, 1986;

HUBBARD, Phil KITCHEN Rob, VALENTINE Gill, organizadores. **Key thinkers on space and place**. London; Thousand Oaks: SAGE, 2004;

RECLUS, Élisée. **Geografia**. Ática, São Paulo 1985;

SAID, Edward. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente; tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007;

SOJA, Edward. **Geografias pós-modernas**: a reafirmação do espaço na teoria social crítica. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, Editores, 1993;

VICO Giambattista. **Princípios de uma Ciência Nova**: (Acerca da Natureza Comum das Nações). São Paulo, 1974.

PATRIMÔNIO CULTURAL E BRUTALISMO: REFLEXÕES POSSÍVEIS ENTRE TENSÕES SUBLIMINARES DE NOSSA “FRÁGIL” DEMOCRACIA

Ana Cristina Rodrigues Bernardes¹
Fernando Cesar Sossai²

RESUMO: Esta pesquisa se insere na fase inicial de doutoramento em uma universidade comunitária do sul brasileiro. O discurso sobre o patrimônio cultural é abordado na perspectiva do brutalismo referenciado no conceito de Achille Mbembe. A leitura do discurso tecido sobre o patrimônio cultural convida a uma analítica baseada em leituras políticas para elucidar: O patrimônio cultural passa por um processo de decomposição que cede lugar a um conceito instrumentalizado e técnico em detrimento do econômico?

PALAVRAS-CHAVE: Patrimônio cultural; Brutalismo; política; contemporaneidade-discurso.

BRUTALISMO E DISCURSO SOBRE PATRIMÔNIO: ARTICULAÇÕES ENTRE ACHILLE MBEMBE E LAURAJANE SMITH

O Brutalismo é tratado por Mbembe (2021) para explicar as relações do contemporâneo com o político e o estético. Configura-se como uma categoria política, vislumbrando o político como domínio de todo e qualquer elemento a que se tenta dar forma, daquilo que se torce, daquilo que se modela por atos de demolição. “É no ponto de interseção entre imaterial, corporalidade e materiais que o brutalismo deve ser situado” (MBEMBE, 2021, p. 30). O conceito que se tem sobre patrimônio cultural não se reduz ao mundo dos símbolos, da linguagem, “seu ponto de intervenção é a área material enquanto região do vivo [...] é o bruto que se submete aos processos metamórficos de pressão, de esmagamento, de tumulto, incisão, dissecação e até de mutilação” (MBEMBE, 2021, p. 8). Sendo assim, o bruto age nas capilaridades daquilo que ele brutaliza. O conceito de patrimônio cultural não é estático e o discurso que se tece sobre ele também se faz autorizado, pois se dá a partir de nossas concepções de verdades que são tensionadas de acordo com a organização mental de

¹ Ana Cristina Rodrigues Bernardes, Programa de Pós-Graduação em patrimônio Cultural e Sociedade – Doutorado, Universidade da região de Joinville – Univille, anacristinarodriguesbernardes@gmail.com.

² Fernando Cesar Sossai, Programa de Pós-Graduação em patrimônio Cultural e Sociedade – Doutorado, Universidade da região de Joinville – Univille, fernandosossai@gmail.com.

nossa época, de um passado que não passou. É expressão de modos conscientes e inconscientes resultantes das relações de poder e da arte de governar. Poulot (2009, p. 26) destaca que:

O patrimônio no sentido ‘legal’ surgiu com as legislações nacionais do século XIX, legislações que lhe garantiram um destino específico no meio de todas as manifestações sociais dos objetos. Aliás, tal postura foi assumida em nome do povo como destinatário emitente e ao mesmo tempo derradeiro responsável por essa herança.

Na contemporaneidade, há uma intensificação do sujeito com o objeto, assim “somos atravessados pelos objetos e [...] somos trabalhados por eles ao mesmo tempo que os trabalhamos” (MBEMBE, 2021, p. 30). Mbembe (2021) enfatiza que há uma dominação da razão, da ciência e da tecnologia na vida do sujeito e isso fatalisticamente rebaixa a capacidade formadora dele na mentalidade pública, pois mantemo-nos diante de uma tendência em extrairmos nosso conhecimento a partir de análises simplistas, esvaziadas, camuflando teorias disfarçadas.

O patrimônio também é um discurso que compõe e atravessa os sistemas de verificação. Como aponta Foucault (2010), a potência de um discurso não está na argumentação lógica, mas no efeito de verdade que esse pode ter sobre nós. Laurajane Smith (2006) nos ensina que o discurso do patrimônio é um processo que cria e também recria; é capaz de estabelecer quem tem poder ou responsabilidades; é elástico, fala do passado, do tempo pretérito e tece futuros. Estamos diante desse mosaico estruturado de discurso, que não se refere apenas a conceitos, mas também a espaços nos quais se encontram potenciais denunciadores das modalidades de gozo da sociedade ocidental. Esse gozo tem face excludente, pois “há um discurso ocidental dominante sobre o patrimônio, o que eu chamo de discurso autorizado do patrimônio que trabalha para naturalizar uma série de pressupostos sobre a natureza e sobre o significado do patrimônio” (SMITH, 2006, p. 5).

Por isso se faz necessário fazermos uma análise de como o discurso do patrimônio é formado, quais narrativas são construídas e, portanto, legitimadas e macadamizadas. Essa compreensão sobre os modos de macadamização do discurso do patrimônio sobre uma determinada população e seus bens, ou seja, a expressão macadamização^[1] do discurso foi pensada propositalmente como um elemento para fazer convergir com a ideia do brutalismo. A brutalização também consiste em fazer rupturas no sentido de “[...] operar cortes que nos permitam desenhar um fresco, formular perguntas de formas diferentes e acima de tudo ter

palavras a dizer sobre a característica dessa época” (MBEMBE, 2021, p. 10). No Brasil, por exemplo, há múltiplas identidades que proclamam pelo reconhecimento.

No contexto histórico do Brasil vem sendo feita, a partir da década de 80, renovada historiografia não apenas da escravidão, mas aos sintomas dela; uma historiografia relativa aos modos de vida dos trabalhadores urbanos, das mulheres, da condição do trabalho infantil no sentido de dar visibilidade a essas vidas, politizando-as (MARINS, 2022). Se o patrimônio não mantiver um caráter transgressivo, ele estará dentro do institucionalizado; contudo, o patrimônio não tem forma, ele ganha forma. É nesse sentido que, em consonância com Smith (2006), o patrimônio não existe, o que não quer dizer que o discurso sobre ele não exista. O que se quer pontuar é que não haveria significante que o definisse como todo, uma vez que sempre haverá discursos que possam descortinar representações lógicas e dominantes. Em outras palavras, é importante romper com aquilo que Smith (2006) denomina como 'discurso autorizado do patrimônio', fazendo emergir novas práticas sociais, outras formas de resistência, pois se o poder é criativo, a resistência como poder também precisa ser. E se a resistência fica apenas no polo do combate, ela já perde a potência. Se o poder é criativo, incita e produz; a resistência como forma de poder também precisa ser (BUTLER, 2017).

É nesta perspectiva que novos discursos apontam para novos sentidos, urgências e emergências diante de conquistas políticas que cimentaram privilégios, que tanto hierarquizam de forma assimétricas grupos sociais e desequilibraram conquistas políticas de classe gênero, etnias e diferenças regionais: “esse discurso autorreferencial, delinea e naturaliza determinadas narrativas e experiências culturais e sociais, geralmente ligadas a ideias de nação e de nacionalismo” (SMITH, 2006, p. 6).

No Brasil, toda a hierarquização consistiu em uma “profunda síndrome de exaustão das nossas capacidades orgânicas” (MBEMBE, 2018, p. 11). A prática de exercício do poder consistiu na demolição de seres, de coisas e de sonhos. Mas agora também age sobre aquilo que foi quebrado e comido pela ferrugem. Então, que ressuscitem os mortos, porque a estratégia do poder é formar corpos, para excluí-los no futuro, dizer que são desviantes; o econômico age neste desmonte, cria, brutaliza e recria: “O derradeiro projeto do brutalismo é transformar a humanidade em matéria e energia” (MBEMBE, 2021, p. 15). Isso requer uma atenção ativa nos espaços em que as políticas públicas, tanto no âmbito das revisões étnicas raciais quanto no âmbito da gestão, porque:

Refletir sobre as resistências que afetam e constroem o campo patrimonial implica também em resistir à sedução de fazer apologia das conquistas obtidas, algo quase irresistível diante de um quadro contemporâneo largamente desanimador, em que instituições como as universidades, órgãos de fenômenos à pesquisa, programas de incentivo à cultura e o patrimônio e o próprio órgãos patrimoniais são fragilizados, mediante corte sucessivo de verbas, de quadros de pessoal, de competências e atribuições (MARINS, 2022, p. 33).

Acrescentando ainda que: “Chegou a hora da forja e do martelo, das brasas e da bigorna, e o ferreiro é provavelmente o último avatar dos grandes sujeitos históricos. Está em curso um vasto empreendimento de ocupação de territórios, de controle sobre os corpos e os imaginários, de desmontagem, abandono e demolição” (MBEMBE, 2021, p. 14).

No cerne destes questionamentos está a importância destes impactos sobre a vida psíquica do sujeito,

Ora, os estragos e as lesões causados por tais transformações não são acidentes nem simples danos colaterais. Se de facto, a humanidade se transformou numa força geológica, então, não podemos continuar a falar de história como tal. Toda história passa a ser de agora em diante, por definição, geo-histórica, incluindo a história do poder (MBEMBE, 2021, p. 10).

O discurso sobre o patrimônio não passará impune às condições de engendramento das transmutações da biosfera e da tecnosfera. No entanto, ainda estamos fortemente vinculados ao mito do século XIX, o mito da raça. “Hegel defendia que, em cada época da história, havia apenas uma nação, um povo e um único representante do verdadeiro espírito do mundo e que tinha o direito, como tal, de governar todos os outros” (HEGEL *apud* MBEMBE, 2021, p. 218).

Ora, não é disso que tratam os projetos futurísticos culturais de nosso Brasil, privilegiando projetos culturais que gerem valor econômico? Mas quais projetos culturais geram valor econômico? E o que eles comunicam? Em todo caso, ainda que façamos uma importante historiografia a fim de fazer emergir identidades não ouvidas, se não reconhecermos a dívida histórica com elas, poderemos fazer uma abordagem apenas contabilística.

Em tempos de nervosismo moderno, a impressão neoliberal sobre a nossa estrutura simbólica mobiliza-nos a certas modalidades de gozo que se alimentam da fantasia de

onipotência. A objetualização do discurso autorizado tende a se fundir por meio de técnicas gerenciais e ganha sua materialidade porque há quem a consuma.

LEITURA POLÍTICA OU POLÍTICA DA LEITURA DA CIDADE: ARTICULAÇÕES ENTRE ACHILLE MBEMBE E CERTEAU

Algumas questões têm se colocado na contemporaneidade como o conceito brutalismo trazido por Achille Mbembe (2021). Proposições que nos fazem pensar sobre como o desenvolvimento simbólico de nossas cidades tem sido orientado, modulado e instruído com base em práticas assimétricas, não apenas de um rosto ou de um corpo, mas de uma estrutura simbólica europeizada, que se configura como peça na engrenagem da maquinaria neoliberal. Isso não implica somente em uma orquestração selvagem do corpo, como aponta Certeau (2014), mas sim na dimensão simbólica do sujeito. No entanto, quais seriam as consequências psíquicas disso?

Neste sentido, implicou-se em analisar a obra de Certeau (2014) - A invenção do cotidiano - para entender como o conceito de brutalismo também se expressa a partir das analíticas propostas por ele. Encontramos nos subtítulos dessa obra pensamentos que remetem à brutalização do sentido e, com isso, notamos convergências com o pensamento de Achille Mbembe: os lugares estratificados, o tempo acidentado e o perecível.

Por que nossos sentidos passam por uma certa educação? O que significa a brutalização dos sentidos em nossa relação com a cidade? Como temos sido educados para vê-la, senti-la e experimentá-la? Como ela nos vê? Como a vemos? Diríamos, portanto, que a linguagem do poder se expressa na cidade e, como poder, incita, cria e produz subjetividades, tornando-se angustiante porque fabrica a própria sujeição, conforme nos diz Butler (2017). Deste modo, “vemos cada vez menos o que nos é dado a ver e cada vez mais o que queremos ver a todo custo, mesmo que aquilo que desejamos ver a todo custo não corresponda a uma realidade de origem” (MBEMBE, 2021, p. 77).

Entretanto, nos faz pensar: como temos sido orientados a um ideal de eu a partir do que as cidades nos comunicam? Sabemos que a cidade é um grande tecido vivo, um corpo, mas um corpo além de organismo. Como nos relacionamos com isso? Passamos pela cidade ou a cidade passa por nós? Aprendemos a incorporar as percepções dominantes da cidade: “[...] esses tempos construídos pelo discurso se apresentam na realidade quebrados e aos

solavancos” (CERTEAU, 2014, p. 280). Isso implica não somente na perda de lugar, mas contribui a formar grupos identificatórios alienantes.

Podemos pensar que Achille Mbembe nos diz que a arquitetura é política, ou seja, a urbanização é política; são forças, atos de demolição e, nesse caso, a política é uma aparelhagem de múltiplas práticas instrumentais; é um trabalho de montagem, de organização, que dá forma e redistribui ao mesmo tempo, um conjunto que age sobre os corpos vivos. Neste sentido, “toda 'renovação' urbana dá preferência à tabula rasa em cima da qual vai reescrever em cimento a composição feita no laboratório à base de necessidades distintas às quais quer dar respostas funcionais” (CERTEAU, 2014, p. 279).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como o discurso autorizado opera na economia psíquica do sujeito contemporâneo? A passagem do século 20 para século 21 é marcada pela figura da depressão generalizada. É o que nos mostra o trabalho de Alan Elenberg no livro "A fadiga de si". Este trabalho nos mostra que estamos, enquanto sujeitos, sempre à borda de um *crash*.

Ou seja, se temos um discurso autorizado do patrimônio, um discurso que se pretende dominante - como aponta Smith (2006) - ele o é em defesa e manutenção psíquica de um ideal de eu, cuja simbólica deve se acoplar. O discurso autorizado do patrimônio está a serviço de uma dopagem, assim como está a medicalização da vida. De outra forma, pensando em um sociodiagnóstico, vemos a dopagem nos modos de paralisação, por meio de um patrimônio negativo que, no Brasil, são constantemente apagados, quando não muito “[...] rasurados do discurso público, em função de não disporem de coletivos humanos com força política para patrimonializá-los” (SOARES; CAMPOS; LANARI, 2021, p. 174).

Qual o ideal do eu que o discurso autorizado quer legitimar? Supõe-se, o ideal do eu europeizado. Quando um determinado discurso se apresenta científico, ele produz efeitos na opinião comum, no senso comum e, na perspectiva das relações entre saber e poder, atinge o máximo de eficiência, transformando a percepção social de um problema na sua própria percepção.

Como é possível que o discurso autorizado sobre o patrimônio, cuja legitimidade científica seja tão questionada, tenha efeitos de verdade a ponto de colonizar a própria opinião comum? A relação entre discurso autorizado sobre o patrimônio e verdade - no plano teórico, inclusive - tem efeitos estéticos, éticos e políticos. O discurso autorizado, cujo ideal

do eu procura legitimar, em uma estratégia de identidade que também é formada por fatores políticos, pode, portanto, fazer uso dessa estratégia.

Neste primeiro momento, como consequência psíquica, apontamos para a dessimbolização, uma espécie de perda ou precariedade simbólica, assim como o registro simbólico instituído pela entrada do sujeito na cultura. Ou seja, para tamponar a própria falta de identificação ou sua incompletude, o discurso autorizado promete um solo firme por parte da instrumentalização das identificações. No polo identificatório está, portanto, a potente inclinação com funções e grupos sociais e ideias. Ou seja, temos a manipulação destas identificações, que são ideias extremamente voláteis, que nos colocam em intenso movimento porque estão sempre muito abertas às reformulações. Em outras palavras, nessa constante exploração do sujeito em ter que ser altamente flexível às mudanças, passamos a consumir discursos. No entanto, como este discurso autorizado opera na economia psíquica?

Patrimônio é, pois, o sintoma do Estado e o inconsciente do povo. Quais são as resistências possíveis? Neste sentido, trabalhamos com a ideia de luta em Foucault (2010). Para Foucault a luta, é sempre no sentido de resolver um problema imediato; pouco se restringe a resolver uma homeostase futura, mas sim combater inimigos imediatos. Qual o inimigo imediato que teríamos? De outro modo, temos as especificidades das lutas: são sempre lutas que afirmam o direito à diferença. Estamos diante de uma nova ideia de política, ou seja, de que o cotidiano é político e de que há política onde pensamos que não há. Somos marcados, portanto, por uma definição clássica de política. Essas lutas colocam em questão o estatuto do indivíduo e a sociedade capitalista. Mas o que significa colocar em questão esse estatuto?

Seria a afirmação das diferenças, acolhendo-as e reconhecendo-as, ou seja, eu não me enquadro nisso, mas não sou patológico. Contudo, esse é apenas um aspecto. É preciso combater aquilo que possa isolar o indivíduo para que a participação dele na vida social não seja anulada, evitando a cisão da vida comunitária e o constrangimento de se voltar contra ele mesmo, aferrando-lhe a identidade própria. Por isso não devemos pensar em uma política da identidade e sim na identidade em política.

O que podemos aprender com Foucault (2010) é que a afirmação - tanto de uma singularidade, quanto de uma diferença - é uma afirmação necessária e, portanto, de uma diferença necessária, mas que não pode significar um corte drástico na relação com os outros. Para que a singularidade tenha espaço na vida pública se faz necessário perceber o que está

em jogo em relação ao patrimônio - e as políticas atuais de urbanização que tentam aferrar uma identidade específica - porque essa questão de um ideal de eu europeizado serve para afirmar uma identidade específica, e isso está a serviço de um governo pela individualização.

Outra luta importante é sobre os privilégios do saber, contra o saber, no sentido de não macadamizar uma crença dogmática do valor de determinados saberes; o que está em jogo é como o saber circula e funciona nas relações de poder que perpassam a vida de uma cidade. No entanto, todas as formas de lutas giram em torno de questões como: Quem somos nós? Hoje, talvez, nossa maior luta seja sobre o processo de individualização que acontece no neoliberalismo, porque ele renova a concepção de indivíduo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUTLER, Judith. **A vida psíquica do poder**: teorias da sujeição. Belo Horizonte: Autêntica, 2017;

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 22 ed. Petrópolis: Vozes, 2014;

FOUCAULT, Michel. **O nascimento da biopolítica**. Lisboa: Edições 70, 2010;

INFOARQUITETURA. **Macadame**. Disponível em:
<https://infoarquitetura.wordpress.com/2013/02/27/macadame/>. Acesso em mar. 2024;

MARINS, Paulo Cesar Garcez. Entre resistências: dilemas e desafios para a democratização das práticas patrimoniais no Brasil contemporâneo. In: NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. (org.). **Patrimônio, resistência e direitos**: histórias entre trajetórias e perspectivas em rede. Vitória: Milfontes, 2022. p. 27-41;

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: N-1 Edições, 2018;

_____, Achille. **Brutalismo**. Lisboa: Antígona, 2021;

POULOT, Dominique. **Uma história do patrimônio no Ocidente, séculos XVIII-XIX**: do monumento aos valores. [Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009;

SMITH, Laurajane. **Uses of heritage**. Trad. Diego Finder Machado. London, New York: Routledge, 2006;

SOARES, Inês Virgínia P.; CAMPOS, Yussef D. S.; LANARI, Raul A. O. (org.). **Patrimônio imaterial e políticas públicas no Brasil**: trajetórias e desafios. Belo Horizonte: Letramento, 2021.

MARX, ENGELS E A CULTURA

Antonio Albino Canelas Rubim ¹

RESUMO: O texto trata das contribuições de Marx e Engels para uma reflexão sobre a cultura. Ele analisa como tais autores estavam atentos à cultura, mas não elaboraram um material sistemático sobre o tema. Depois de traçar um panorama de como os marxismos lidaram com a cultura, o texto apresenta os desdobramentos das ideias de Marx e Engels sobre a cultura.

PALAVRAS-CHAVE: Marx e Engels; cultura; políticas culturais; marxismo.

Em tempos de “guerra cultural” convivemos com a produção e difusão arbitrária do dito “marxismo cultural”, conjunção eclética de pensamentos emancipadores com a finalidade política e ideológica da destruição das forças democráticas (ROCHA, 2021 e COSTA, 2020). Guerra e marxismos culturais, portanto, fabricados e divulgados pela extrema-direita e pelo neofascismo na cena internacional. Em tempos contemporâneos, convivemos com algumas tentativas variadas de renascimentos do marxismo para que ele possa participar ativamente do enfrentamento ao neoliberalismo e a seu autoritarismo imanente. Nesse cenário tão decisivo, recomendável para a vida democrática realizar um esforço analítico a fim de desvelar as possíveis conexões existentes entre as formulações de Marx, Engels e a cultura.

As observações de alguns autores acerca das relações desses autores com a arte e literatura servem para iluminar também seus relacionamentos com o campo mais amplo da cultura. Tais estudiosos afirmam que na obra de Marx e Engels não se vai encontrar uma reflexão específica e sistemática sobre arte e literatura (LUKÁCS, 1965). A mesma atitude foi afirmada no referente à cultura (KONDER, 2010). Mas a inexistência de uma reflexão específica e sistemática acerca da cultura, de modo algum, faz com que tais autores e os marxismos deles derivados deixem de ter profunda repercussão no campo cultural. Entretanto, os estudos acerca das suas conexões com a cultura ainda não correspondem ao

¹ Antonio Albino Canelas Rubim, CNPq – UFBA, albino.rubim@gmail.com.

patamar de influência que Marx, Engels e os marxismos derivados tiveram e têm, internacionalmente, sobre a cultura e seus agentes.

Ao largo das suas obras, Marx e Engels trazem muitas referências à cultura em passagens de seus textos. Citações de escritores, dramaturgos, poetas, filósofos, economistas etc. Enfim, autores proliferam, o que demonstra erudição e amplo horizonte de seus interesses culturais. A predileção de Marx por escritores como Shakespeare, Ésquilo, Goethe, Heine, Balzac, Cervantes, Diderot, Hegel, Homero é bem conhecida. Devorador de livros, para além de textos filosóficos, socioeconômicos, políticos, ele era grande leitor de romances, poesias e peças teatrais. Lia em diversas línguas europeias e dominava bem o alemão, o inglês e o francês. Aos 50 anos, aprendeu russo e leu Puchkine, Gogol e Chhtchedrine no original. Uma de suas distrações eram as matemáticas e a álgebra. Engels tinha semelhante erudição e apego à cultura.

Algumas coletâneas de textos de Marx e Engels buscam recuperar os muitos trechos em que tais autores se referem à cultura. As primeiras coletâneas só foram publicadas no início do século XX. Conforme Hobsbawm (1979 e 2011), a Segunda Internacional não dedicou uma grande atenção à publicação das obras de Marx e Engels, o que só veio a acontecer com a Terceira Internacional. Tais coletâneas se voltaram para as anotações sobre arte e literatura, demonstrando a prevalência de uma concepção restrita de cultura no âmbito do marxismo vigente. Mesmo uma coletânea recentemente publicada em português, na qual palavra cultura aparece no título, trata-se, a rigor, do trabalho de Mikhail Lifschitz, realizado nos anos 30 do século XX no Instituto Marx-Engels-Lenin, instalado em Moscou, e preocupado com questões artísticas (LIFSCHITZ, 2010). Além das publicações voltadas para arte e literatura, existem algumas coletâneas direcionadas para áreas afins, tais como educação (MARX E ENGELS, 1978), comunicação (MARX E ENGELS, 1990) e jornalismo (MARX, 1980). Todas elas permitem traçar um rico panorama da cultura em Marx e Engels.

Porém, as contribuições de Marx e Engels às reflexões e mesmo aos estudos e teorias da cultura não podem estar circunscritas a tais citações, por mais ricas que possam ser. Seus pensamentos desenvolveram inovadoras formulações acerca da sociedade e da história, que possuem grande potência para elucidar as singularidades da cultura, as conexões sociais complexas que ela mantém e o potencial da cultura no processo de transformação do capitalismo e de configuração da sociedade socialista.

O tema da cultura, ainda que não prioritário, foi acolhido por inúmeros marxistas mundo afora, originando diferenciadas maneiras de pensar a cultura e atuar no campo cultural. Nada estranho que em uma corrente de pensamento imbricada umbilicalmente em movimento político-social-cultural, com uma expansão ampla e plural de militantes e de territórios, permita o florescimento de diferenciados marxismos (HOBSBAWM, 2011). A colagem entre teoria e prática, corporificada em um pensar, que precisa dialogar, no dia a dia com circunstâncias políticas, históricas, econômicas, geográficas e sociais diversas, implica na conformação de distintos marxismos decorrentes das injunções espaciais e temporais específicas e da capacidade de seus intelectuais orgânicos para recorrer à categoria gramsciana, formularem insights marxistas adequadas às conjunturas e aos territórios específicos. Diferente de outras correntes de pensamento, o marxismo conjuga dinâmicas próprias do pensamento com incidências bem mais pronunciadas do contexto político-social-cultural. Tais diálogos, por vezes constrangidos, aparecem como vitais para o desenvolvimento do(s) marxismo(s).

Assim, os diferentes marxismos, conformados em sua história, já bem documentada, inclusive pelo audacioso projeto de história de Eric Hobsbawm (1979-1989), tiveram características específicas e desdobramentos singulares no campo da cultura. Alguns podem ser citados por sua envergadura e por seus resultados positivos e negativos na área da cultura. Cabe lembrar por sua envergadura: o marxismo da Segunda Internacional, o marxismo da Terceira Internacional e o marxismo ocidental, além de outras possibilidades mais circunscritas. Todos eles, em maior ou menor graus, com maior ou menor interesse e refinamento trataram dos temas culturais, ainda que em muitos deles como questão secundária e subsidiária.

No âmbito específico da arte e da literatura, por exemplo, foram muitos os autores que buscaram, mal ou bem, desenvolver estéticas alicerçados nas concepções de Marx e Engels. Leandro Konder, em seu livro *Os marxistas e a arte*, traça um breve panorama de amplo conjunto de criadores e estudiosos que esboçaram estéticas a partir de Marx e Engels, inclusive algumas delas fortemente conflitantes e até dissonantes. Cabe destacar o esforço teórico de Lukács na elaboração de uma estética com base nas formulações de Marx e Engels. Outro autor a ser lembrado: Adolfo Sánchez Vásquez. Os pensamentos de Marx e Engels, não só sobre estética, propiciam uma gama de leituras diversificadas e ricas, inclusive com relação à cultura.

Como o foco do texto não se restringe às fronteiras da arte e da literatura, cabe apontar algumas formulações acerca da sociedade capitalista de Marx e Engels, que incidem nas reflexões sobre a cultura e ocasionaram o surgimento de pensamentos no âmbito dos marxismos voltados à temática da cultura em uma concepção mais abrangente e ampla.

Muitas são as possibilidades de concepções acerca da história e da sociedade, formuladas por Marx e Engels e por marxismos posteriores, que terão relevantes rebatimentos sobre a cultura. Impossível tratar de todos eles. Nos limites do texto, pode-se rememorar: 1. As conexões entre existência e consciência; 2. As determinações e condicionamentos entre sociedade e cultura; 3. As marcações ideológicas de classes sociais em relação aos agentes e bens culturais; 4. A autonomia relativa da dimensão cultural na sociedade; 5. A alienação e seus impactos sobre a cultura; 6. O fetichismo/reificação e sua influência sobre a vida, inclusive cultural; 7. As subsunções formal e real da produção de bens materiais e bens simbólicos ao capital; dentre outros dispositivos possíveis de serem recordados, que abrem perspectivas para pensar a cultura a partir do pensamento de Marx e Engels. A lista poderia ser bem maior, mas no texto apenas é possível apontar algumas possibilidades.

As inovadoras concepções de Marx e Engels sobre a história e a sociedade, em especial acerca do capitalismo, e sua incidência na esfera cultural não foram desenvolvidas por eles. Com suas vidas dedicadas às lutas e às formulações inauguradoras de entender o mundo, eles não puderam realizar a tarefa. Ela será retomada, bem ou mal, pelos diferenciados marxismos, derivados de seus pensamentos. Assim, cabe traçar um breve panorama de como os marxismos trataram ou não o tema da cultura.

O marxismo da Segunda Internacional, nascido pouco depois de Marx e Engels, teve visíveis dificuldades de tratar a cultura. Seu reformismo político associado ao acentuado determinismo econômico levou tendencialmente os autores inseridos na corrente marxista a pensar a cultura como um epifenômeno da economia. Mesmo autores que dedicaram textos ao tema incorreram na redução. Karl Kautsky, liderança política e intelectual da Segunda Internacional, por exemplo, em análise da questão dos intelectuais não vai além de apontar suas conexões e limites de classe (KAUTSKY, 1980). Um dos inauguradores do marxismo na Rússia, Plekhanov, em livro dedicado *A arte e vida social*, não consegue se desvencilhar do mecanicismo economicismo na sua análise marxista quase inaugural acerca da arte (PLEKHANOV, 1969). Por óbvio, nem todos os autores próximos ao marxismo da Segunda

Internacional compartilham com tais limitações. Max Adler, dada sua inscrição austro-marxista, foge a tais prejuízos e esboça interessante análise acerca do tema dos enlaces entre socialismo e intelectuais (ADLER, 1980). Impossível se deter mais pormenorizadamente na discussão.

O marxismo da Terceira Internacional, desenvolvido em volta e a partir da Revolução Russa, superou o reformismo com sua concepção de ruptura por meio da revolução, mas pouco se desprende do economicismo na maneira de conceber o marxismo. Ele adquire uma dimensão política revolucionária e as reflexões acerca da cultura irão atender às exigências da revolução em andamento. Trata-se de imaginar o que fazer no campo da cultura em um momento de ruptura revolucionária. Os principais líderes da revolução, como Lenin (1979 e 1981) e Trotsky (1969), bem como outros companheiros de viagem, elaboram textos militantes. Diversos textos, referidos na bibliografia, acompanham bem o período, com destaque para o volumoso trabalho de Jean Michel Palmier.

No instante revolucionário e no seu desdobramento imediato, as alternativas de políticas para a cultura são diversas: tornar a herança cultural, desenvolvida pela humanidade, acessível à população antes excluída na sociedade de classes, com defende prioritariamente Lenin; produzir uma cultura proletária contra a cultura burguesa, como propõe o Proletkult, movimento que chegou a ter 500 mil filiados (BOGDANOV, 1979); criar uma cultura de vanguarda revolucionária, em termos de conteúdos e formas, afinada com a revolução como pretendiam Maiakovisky e os futuristas que na Rússia aderiram à revolução; desenvolver uma cultura socialista, como sugeriu Trotsky etc. Anatole Lunatcharsky, à frente do comissariado ao qual estava submetida a cultura, até ser destituído por Stálin, garantiu liberdade para que as diferenciadas posições disputassem, sem uma imposição oficial do Estado ou do partido (LUNATCHARSKY, 2018 e RUBIM, 2022). Com a ascensão de Stálin, o debate é interdito e se impõe brutalmente o realismo socialista e as concepções de Andrei Jdanov (STRADA, 1987). A cultura é instrumentalizada, as políticas de cultura são bloqueadas e um emburrecimento atinge a cultura na União Soviética. O rico ambiente cultural revolucionário se deteriora com junto com a revolução.

O marxismo ocidental tem configurações bem distintas dos marxismos anteriores. Eles eram movimentos político-ideológicos, nos quais as conexões da participação política e da elaboração de ideários eram estreitas, com base na premissa marxista de enlace entre ação e pensamento, bem sintetizada na famosa tese de Marx acerca da exigência para a filosofia:

não apenas pensar, mas transformar o mundo (MARX, 1974). O descolamento entre pensamento e ação vai caracterizar o marxismo ocidental, distante de ser um movimento político-social. Tal distanciamento será uma das principais críticas contra o marxismo ocidental, em especial de autores marxistas, a exemplo de Anderson (1976) e Losurdo (2018). Mas a crítica não pode ser facilmente endereçada aos ditos fundadores do marxismo ocidental: Lukács, Korsh e Gramsci.

A rigor, o marxismo ocidental não só tem conformações distintas dos marxismos da Segunda e da Terceira Internacionais, como também ele é crítico às ortodoxias de tais marxismos. Mais que isso, é possível sugerir que o marxismo ocidental busque respostas para a derrota da revolução no ocidente e, em especial, para a persistência do capitalismo, com suas mutações e com o acionamento de variados e novos mecanismos de dominação. Pode-se imaginar que ele também buscasse preencher dimensões no âmbito do marxismo, enquanto assumindo a perspectiva analítica da totalidade.

O marxismo ocidental nasce nos anos 20 do século XX em torno de livros como *História e consciência de classe* de Gyorgy Lukács, que completou seus cem anos no ano passado (PAULO NETTO, 2023), e de *Marxismo e filosofia*, de Karl Korsh, também publicado em 1923. A expressão marxismo ocidental foi cunhada por Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) em *As aventuras da dialética* (1955). Ele se tornou mais visível a partir de livros, em geral críticos, tais como: *Considerações sobre o marxismo ocidental* (1976) de Perry Anderson (1938) e, mais recentemente, *O marxismo ocidental* (2017) de Domenico Losurdo. Dentre os poucos estudos brasileiros, dois podem ser lembrados: *O marxismo ocidental* (1987) de José Guilherme Merquior, e *Capítulos do marxismo ocidental* (1998), organizado por Isabel Maria Loureiro e Ricardo Musse.

A noção envolve um conjunto bastante amplo e eclético de autores e correntes, por certo, com algumas características comuns. Não basta ser um marxismo elaborado por autores nascidos ou habitantes do ocidente. O marxismo ocidental parece desafiar tanto o marxismo da Segunda Internacional, quanto o marxismo da Terceira Internacional. Um modo de pensar os dilemas do ocidente, no qual a revolução não conseguiu ser realizada. O pensamento de Antonio Gramsci, nesse sentido, aparece como emblemático para pensar as peculiaridades da transformação no ocidente.

Apesar da diversidade de autores englobados, algumas marcas compartilhadas reúnem autores tão distintos como: Lukács, Korsh, Gramsci, Ernst Bloch, Walter Benjamin, Theodor

Adorno, Max Horkheimer, Hebert Marcuse, Lucien Goldmann, Henri Lefebvre, Lúcio Colletti, Della Volpe até Jean Paul Sartre e Louis Althusser, talvez o mais destoante entre eles, com relação às características comuns compartilhadas. Sem realizar uma análise detalhada das nuances de cada um dos autores, pode-se afirmar que, mesmo sem partilharem todos os atributos de maneira plena, o marxismo ocidental colocou ênfase na: 1. superestrutura, filosofia, teoria, inovação conceitual e na cultura, pela qual teve um interesse absorvente; 2. perspectiva crítica, não dogmática e contraposta às ortodoxias oficiais dos marxismos; 3. apartação crescente dos partidos e movimentos marxistas dominantes; 4. distância em relação ao evolucionismo e ao cientificismo, que marcaram os marxismos tradicionais; 5. visão humanista, a exceção de Althusser; 6. interlocução e diálogo críticos com outras correntes de pensamento.

Merquior, um crítico conservador qualificado, observou que o marxismo ocidental, além disso, “(...) foi também, desde o início, uma teoria da crise da cultura, uma condenação formal e apaixonada da civilização burguesa” (MERQUIOR, 1987, p.23). Exemplo eloquente da postura crítica está contida na dialética do iluminismo ou esclarecimento, conforme a tradução, de Adorno e Horkheimer (1985). Nela, iluminismo, modernidade capitalista e racionalidade instrumental são submetidos a uma profunda crítica. Cabe anotar que a Teoria Crítica se move nas fronteiras do marxismo.

O marxismo ocidental possibilitou entender a cultura em uma perspectiva mais complexa, com base na diferenciação proposta por Lukács, em seu livro inaugurador, de que o diferencial do marxismo não é a determinação econômica, mas a categoria da totalidade (LUKÁCS, 1975). Ou seja, a exigência analítica de pensar os fenômenos sociais, inclusive a cultura, a partir da perspectiva da totalidade e seus complexos inter-relacionamentos. Soltos das ortodoxias e com o olhar aberto para novos aspectos da obra de Marx e Engels, os autores inscritos no marxismo ocidental, mesmo em sua diversidade de interpretações, puderam revisitar o pensamento de Marx e Engels, retomar suas formulações em novas perspectivas e desenvolver temas culturais ainda em embrião naqueles pensadores.

No âmbito da cultura, podem ser lembradas algumas temáticas, presentes já em Marx e Engels, que serão retomadas, reanimadas e expandidas pelo marxismo ocidental. Não é possível elencar todas as iniciativas, mas a título de exemplo, podem ser rememoradas temáticas e autores como: Gyorgy Lukács (1975), Lucien Goldmann (1967) e Axel Honneth (2023) e a reificação, inspirada nas análises dos fetichismos da mercadoria e do dinheiro,

elaboradas em *O capital*; Leandro Konder (1965) e István Mészáros (2016) e a análise da alienação; Antonio Gramsci e Raymond Williams (1969 e 1979) e os estudos sobre hegemonia – categoria vital para pensar cultura na atualidade; Max Horkheimer e, especialmente, Theodor Adorno e a conexão, nem sempre explicitada entre subsunção formal e real ao capital e a noção de indústria cultural (ADORNO, 1971 e ADORNO E HORKHEIMER, 1985).

Nada casual que o ataque contemporâneo da extrema-direita neofascista ao marxismo priorize, por meio das noções de guerra cultural e marxismo cultural, o marxismo ocidental e seus autores, em especial Gramsci e a Teoria Crítica da Escola de Frankfurt, a ponto de desavisados quererem identificar, sem mais, marxismo ocidental e marxismo cultural. Tal operação, por demais perigosa e equivocada, não pode igualar a riqueza e as inovações do marxismo ocidental, malgrado suas dificuldades e equívocos, com a astúcia ideológica neofascista de construção de uma pretensa noção, que engloba não só o marxismo ocidental, mas outros pensamentos emancipatórios, com o feminista, o antirracista, o contrário a homofobia e outros, com o fim precípua de englobar todos eles como inimigos a destruir. Assim, marxismo ocidental e marxismo cultural não podem ser aceitos como idênticos.

As trajetórias traçadas assinalam, ainda que de modo panorâmico, a erudição e atenção cultural de Marx e Engels, a presença na obra deles de ideias inovadoras acerca da sociedade com suas incidências embrionárias no campo da cultura, os altos e baixos da relação do marxismo com a cultura e como o marxismo ocidental foi terreno fértil, apesar de suas deficiências, para a retomada e desenvolvimento daquelas ideias embrionárias, ampliando os marxismos e dotando-os de uma reflexão mais consistente e criativa na área da cultura. A trajetória de experiências, diversa delas podadas, e pensamentos, no entanto, não se tornou suficiente para colocar a cultura como dimensão inscrita com vigor nos marxismos em sua conformação mais ampla.

Os projetos de retomada do marxismo no século XXI, depois dos experimentos históricos dos séculos XIX e XX, mantém, em razoável medida, as dificuldades de inclusão da cultura em sua pauta temática e em lugar adequado. Exemplo disso é o livro-projeto de Marcello Musto, intitulado significativamente *O renascimento de Marx*, que busca dar atualidade ao marxismo, dialogando com temáticas de apelo contemporâneo. A cultura está mais uma vez ausente. Em um espaço de afinidade, existe um capítulo sobre as artes, aquém das múltiplas contribuições marxistas para sua compreensão. Tal esquecimento parece ser

bastante significativo em relação a não incorporação da cultura como dimensão estratégica do marxismo na atualidade.

Em um mundo perpassado pela cultura, em seu sentido ampliado, conforme a proposta da Unesco em congresso no ano de 1982 na cidade do México; em um mundo repleto de meios e redes de produção e difusão de bens simbólicos; em um mundo atravessado pela guerra cultural da extrema-direita e pelo inventado inimigo marxismo cultural a ser destruído, parece recomendável atenção com a cultura, dado o caráter inevitável da disputa político-cultural na atualidade e dela para a configuração da democracia, tomada como arena de disputa de concepções de mundo, valores, ideários, sensibilidades e modos de vida.

Nessa complexa contemporaneidade, inadmissível alguma persistência do economicismo e da instrumentalização político-ideológica da cultura, bem como o esquecimento ou a secundarização da cultura. Viver o contemporâneo e a democracia sem considerar a dimensão cultural coloca em perigo o presente e o futuro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADLER, Max. El socialismo y los intelectuales. In: ADLER, Max. **El socialismo y los intelectuales**. México, Siglo XXI, 1980, p.117-186;

ADORNO, Theodor. A indústria cultural” In: COHN, Gabriel (org.) **Comunicação e indústria cultural**. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1971, p.287-295;

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores, 1985;

ANDERSON, Perry. **Considerações sobre o marxismo ocidental**. Porto, Edições Afrontamento, 1976;

BOGDANOV, Alexandre. **La Science, l’art et la classe ouvrière**. Paris, Maspero, 1977;

COSTA, Iná Camargo. **Dialética do marxismo cultural**. São Paulo Expressão Popular, 2020;

FAVRE, Pierre e FAVRE, Monique. **Les marxismes après Marx**. Paris, Presses Universitaires de France, 1970;

GARO, Isabelle. Arte. In: MUSTO, Marcello (org.) **O renascimento de Marx. Principais conceitos e novas interpretações**. São Paulo, Autonomia Literária, 2023, p.465-478;

GOLDMANN, Lucien. A reificação. In: GOLDMANN, Lucien. **Dialética e cultura**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967, p.105-152;

HOBSBAWM, Eric (org.) **História do Marxismo**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979-1989 (12 volumes);

_____, Eric. A fortuna das edições de Marx e Engels. In: HOBSBAWM, Eric (org.) **História do Marxismo**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979, p.423-443;

_____, Eric. **Como mudar o mundo. Marx e o marxismo**. São Paulo, Companhia das Letras, 2011;

_____, Eric. A divulgação das obras de Marx e Engels. In: HOBSBAWM, Eric. **Como mudar o mundo. Marx e o marxismo**. São Paulo, Companhia das Letras, 2011, p.164-181;

HONNETH, Axel. **Reificação**. Em estudo da teoria do reconhecimento. São Paulo, Editora UNESP, 2018;

KAUTSKY, Karl. La inteligencia y la socialdemocracia. In: ADLER, Max. **El socialismo y los intelectuales**. México, Siglo XXI, 1980, p.255-281;

KONDER, Leandro. **Marxismo e alienação**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965;

_____, Leandro. **Os marxistas e a arte**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967;

_____, Leandro. **Em torno de Marx**. São Paulo, Boitempo, 2010;

LIFSCHITZ, Mikhail. Prólogo. In: MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. **Cultura, arte e literatura**. Textos escolhidos. São Paulo, Expressão Popular, 2010. P. 39-62;

LENIN, Vladimir. **La literatura y el arte**. Moscú, Editorial Progreso, 1979;

LENINE, Vladimir. **Cultura e revolução cultural**. Moscou, Editorial Progreso, 1981;

LOSURDO, Domenico. **O marxismo ocidental**. São Paulo, Boitempo, 2018;

LOUREIRO, Isabel e MUSSE, Ricardo (orgs.) **Capítulos do marxismo ocidental**. São Paulo, Editora UNESP – FAPESP, 1998;

LUKÁCS, Georg. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1965;

_____, Georg. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. In: LUKÁCS, Georg. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1965, p.11-42;

_____, Georg. **Historia y consciencia de clase**. Barcelona, Grijalbo, 1975;

_____, George. **Marx e Engels como historiadores da literatura**. Lisboa, Editora Nova Crítica, 1979;

LUKÁCS, Györg. Introdução aos estudos estéticos de Marx e Engels. In: MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. **Cultura, arte e literatura. Textos escolhidos**. São Paulo, Expressão Popular, 2010, p.11-38;

LUNATCHÁRSKI, Anatoli. **Revolução, arte e cultura**. São Pulo, Expressão Popular, 2018;

MARX, Karl. Teses sobre Feuerbach. In MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. **Textos filosóficos**. Lisboa, Editorial Presença – Livraria Martins Fontes, 1974, p.7-11;

_____, Karl. Fetichismo e reificação (O capital). In: IANNI, Octavio. **Marx**. São Paulo, Editora Ática, 1979, p.159-172 (Coleção Grandes Cientistas Sociais);

_____, Karl. **A liberdade de imprensa**. Porto Alegre, L&PM, 1980;

_____, Karl. **O capital. Crítica da economia política**. São Paulo, Abril Cultural, 1983;

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. **Sobre literatura e arte**. Lisboa, Editorial Estampa, 1974;

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. **Crítica de educação e do ensino**. Lisboa, Moraes Editores, 1978 (introdução e notas de Roger Dangeville);

MARX, Karl & ENGELS, Frederick. **Marx & Engels on the means of communication**. London, I. G. Editions, 1980;

MERQUIOR, José Guilherme. **O marxismo ocidental**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987;

MESZÁROS. István. **A teoria da alienação em Marx**. São Paulo, Boitempo, 2016;

MUSTO, Marcello (org.) **O renascimento de Marx. Principais conceitos e novas interpretações**. São Paulo, Autonomia Literária, 2023;

PALMIER, Jean Michel. **Lênine, l'art et la revolución**. Paris, Payot, 1975;

PAULO NETTO, José (org.) **História e consciência de classe. Cem anos depois**. São Paulo, Boitempo, 2023;

PLEKHANOV, George. **A arte e a vida social**. São Paulo, Brasiliense, 1969;

ROCHA, João Cezar de Castro. **Guerra cultural e retórica do ódio**. Goiânia, 2021;

RUBIM, Antonio Albino Canelas. A Revolução Russa e a criação das políticas culturais. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas culturais: diálogos possíveis**. São Paulo, Edições SESC, 2022, p.125-144;

STRADA, Vittorio. Da “revolução cultural” ao “realismo socialista”. In: HOBSBAWM, Eric (org.) **História do Marxismo**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987, p.109-150 (volume 9);

_____, Vittorio. Do “realismo socialista” ao zhdanovismo. In: HOBSBAWM, Eric (org.) **História do Marxismo**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987, p.151-219 (volume 9);

TROTSKY, Leon. **Literatura e revolução**. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1969;

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **Las ideas estéticas de Marx**. Habana, Instituto Cubano del Libro, 1972;

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade**. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1969;

_____, Raymond. Marxismo e cultura. In: WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade**. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1969, p.276-293;

_____, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979.

A DINÂMICA DE PARTICIPAÇÃO DA SOCIEDADE CIVIL NO CONSELHO ESTADUAL DE POLÍTICA CULTURAL DURANTE A CONSTRUÇÃO DO PLANO DE AÇÃO DA LAB NO CEARÁ

Bruna Costa Silva do Nascimento¹
Alexandre Almeida Barbalho²

RESUMO: Os conselhos gestores de políticas culturais como instituições participativas são experiências de partilha de poder como uma forma de incorporação de cidadãos na deliberação sobre políticas. Objetiva-se com esse artigo refletir sobre a participação do segmento da sociedade civil no Conselho Estadual de Cultura do Ceará na construção do plano de ação da Lei Aldir Blanc no estado. Dessa forma analisamos as atas das reuniões do conselho a fim de observar os aspectos de sua dinâmica deliberativa.

PALAVRAS-CHAVE: Lei Emergencial Aldir Blanc, Conselho Estadual de Política Cultural; deliberação

INTRODUÇÃO

A Lei Emergencial Aldir Blanc - LAB (Lei Federal no 14.017/2020) é um auxílio emergencial para artistas, coletivos, espaços e empresas que operam no setor cultural e foram forçados a interromper suas atividades e atravessar dificuldades financeiras durante a pandemia provocada pela Covid-19. A LAB é fruto da mobilização do setor artístico e cultural brasileiro, bem como de deputados(as) e senadores(as) de todo o país, que em meio à pandemia, se organizaram em web conferências debatendo demandas e alinhando seus propósitos a fim de dar um corpo coletivo à legislação. Nessas reuniões, a presença de conselhos estaduais e municipais de cultura contribuíram para o enriquecimento do texto da lei, assim como na atuação em conjunto com outras instâncias na negociação com o Governo Federal sobre os principais pontos da regulamentação da Lei. Neste meio nos interessa, assim como a Avritzer (2008), os conselhos gestores de políticas culturais como experiências de partilha de poder que se integram às instituições participativas como uma forma de incorporação de cidadãos e associações da sociedade civil na deliberação sobre políticas.

¹ Bruna Costa Silva do Nascimento, doutoranda no Programa de Pós Graduação em Sociologia pela Universidade Estadual do Ceará - UECE, bolsista FUNCAP, bruna.nascimento@aluno.uece.br.

² Alexandre Almeida Barbalho, Doutor, Universidade Estadual do Ceará – UECE, professor permanente dos PPGs em Sociologia e em Políticas Públicas da UECE, alexandre.barbalho@uece.br.

A LAB procedeu por transferência direta da União para os demais entes da Federação de três bilhões de reais aplicados sobre três incisos: o inciso I é referente à renda emergencial aos(as) trabalhadores(as) da cultura como responsabilidade dos estados; o inciso II se trata de subsídio para espaços culturais que deve ficar a cargo dos municípios; e o inciso III discorre sobre editais, linhas de crédito, aquisição de bens e serviços, entre outros que são incumbências dos dois entes.

A fim de operacionalizar a descentralização de um valor em um procedimento inédito, foi necessário que municípios e estados preparassem um plano de ação, o qual deveria estar descrito a previsão de destinação dos recursos, a divisão de responsabilidades entre os entes estaduais e municipais, a exigência de relatório de gestão final, e o detalhamento da aplicação do recurso. Na maioria dos Estados cabia ao conselho estadual de política cultural como uma instância participativa de representantes da sociedade civil, construir e/ou aprovar o plano de ação.

Assim, este trabalho, objetiva-se refletir sobre a participação do segmento da sociedade civil no Conselho Estadual de Cultura do Ceará - CEPC, especificamente, na construção do plano de ação da Lei Aldir Blanc no estado, cujo governo foi o primeiro a sancionar a versão estadual da Lei. Dessa forma utilizamos as atas disponíveis no perfil do conselho no Mapa Cultural que tenham em suas pautas discussões sobre esse tema em que possamos observar os aspectos de sua dinâmica deliberativa e perceber como e em quais condições se realizaram os espaços deliberativos para a implementação da LAB.

Desse modo, a proximidade com o campo se dá de forma indireta por meio do contato com dados apurados, principalmente, no âmbito virtual, no caso as atas. Como posto por Cunha, Almeida, Farias, Ribeiro (2011) as atas tratam-se de documentos oficiais aprovadas pelos participantes, onde há o registro das falas e dos discursos políticos produzidos pelos sujeitos envolvidos no processo deliberativo, trazendo em texto os conflitos, consensos e propostas desse meio argumentativo.

O artigo está dividido em três seções, incluindo esta introdução e as considerações finais. Na segunda seção, situamos e analisamos a atuação dos conselheiros nos debates acerca da LAB.

ATAS: UMA LEITURA DA PARTICIPAÇÃO CIVIL NO CEPC

O formato do Conselho Estadual de Política Cultural do Ceará (CEPC) tem como referência Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC), por meio do Decreto nº 5.520/2005, o qual é possível verificar algumas de suas características. Desse modo, trata-se de um órgão de caráter consultivo (gera consulta e orienta com sugestão) e deliberativo (decide sobre a implantação de políticas), sendo do tipo normativo (aprova planos, diretrizes e regimento) e fiscalizador (fiscaliza a execução de metas e aplicação de recursos) (BRASIL, 2005). Ele conta com representação pública e da comunidade artística e cultural, constituindo-se como uma instância de participação representativa mista. Com esse formato, segundo Humberto Cunha Filho (2010), a natureza do Conselho é política e não técnica, por seguir um conjunto de competências que interfere na questão pública relacionada à cultura, desde sua idealização até o acompanhamento e avaliação de sua execução dentro de um modelo participativo.

O CEPC é composto majoritariamente por membros da sociedade civil, reforçando seu papel, nas palavras de Leonardo Avritzer (2008), de experiência de partilha de poder. A necessidade de agrupar um maior número de representantes civis reflete a pluralidade de segmentos que requerem presença no espaço deliberativo, seguindo a lógica de que são maiores as chances de negociação com o Estado quando maior for a representatividade, ao influir nas relações de poder e tensionamentos nos debates e consequentemente em decisões qualificadas (DAGNINO, 2002).

Na sequência, apresentamos um resumo dos conteúdos das cinco reuniões presididas por Fabiano Piúba, secretário da Cultura, tendo Valéria Cordeiro, coordenadora de Artes e Cidadania Cultural da Secult, como secretária do CEPC e responsável por lavrar as atas. As reuniões contaram com a presença de uma média de 32 conselheiros representantes da sociedade civil³ de um total de 36 representantes civis e foram transmitidas ao vivo no canal da Secult no YouTube, em que as pessoas podiam acompanhar e opinar pelo *chat*:

A primeira reunião aconteceu antes da aprovação da LAB, mas já em um contexto de mobilização nacional por políticas emergenciais para a cultura. Assim, o conselheiro Xauí Peixoto, articulador do Instituto Mutirão, incentiva que os próprios conselheiros se mobilizem a favor de três projetos de lei que, naquele momento, tratavam sobre auxílios emergenciais para os agentes e espaços culturais. O secretário da cultura Fabiano Piúba

³ Cinco conselheiros já ocuparam uma cadeira no Conselho em biênios passados, sendo que duas, Andrea Vasconcelos e Sílvia Moura, estão entre as que se destacaram em termo de participação nas cinco reuniões analisadas, como veremos.

também chama atenção para as ações do Fórum Nacional de Secretários e Dirigentes Estaduais de Cultura nesse mesmo sentido, como a aprovação da inclusão e da extensão do auxílio emergencial do governo federal aos artistas e demais envolvidos no campo cultural.

A LAB registrada em ata como tema apareceu pela primeira vez em uma reunião ordinária que ocorreu no dia 3 de junho. Piúba inicia a reunião indicando alguns dos principais pontos da Lei como os critérios de distribuição dos recursos. O texto já tinha sido enviado por e-mail aos conselheiros junto à ata da reunião anterior. Em seguida, a conselheira Ana Vlândia Cosmo Santos, representante da Associação dos Municípios do Estado do Ceará – APRECE, convida os demais a participarem de um ciclo de formação voltado para esmiuçar a legislação em seus detalhes e as ações que devem se seguir a partir da aprovação no Senado, além de estudar as destinações dos recursos.

Piúba informa que todos os deputados federais cearenses votaram a favor da aprovação da LAB e que três senadores do estado sinalizaram ser favoráveis ao projeto. Em seguida, ele externa a expectativa de saber como se dará a gestão e distribuição dos recursos pelos estados e municípios. O secretário menciona ainda que é “responsabilidade de todos para que os recursos cheguem realmente nas mãos de quem precisa para que o acesso ao direito e ao exercício cultural sejam respeitados” (CONSELHO..., 2020, n/p). Em seguida, Luísa Cela, secretária executiva da Secult, faz uma fala estimulando a continuidade da mobilização dos agentes culturais a favor da LAB⁴. A conselheira Andréa Vasconcelos, representante do Circo, indaga “se o Conselho terá uma participação mais direta e estratégica no planejamento, mobilização, aplicação e fiscalização dos recursos advindos da Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc” (CONSELHO..., 2020, n/p), tema que foi encaminhado como pauta para a próxima reunião. Valéria Cordeiro, Coordenadora de Artes e Cidadania Cultural da Secult e secretária do CEPC, e Fabiano Piúba destacam que os encontros com os Dirigentes de Cultura dos Municípios para tratar da LAB são importantes para a iniciação da pactuação entre a Secult e os municípios acerca da implantação e da gestão dos recursos.

Esse esforço dos representantes estatais de convencer os conselheiros a aderirem ao movimento em prol da LAB indica como que é dentro dos mecanismos de participação que o Estado negocia suas propostas com outros grupos sociais, dificultando a distinção “entre interesse público e os interesses dos grupos que circulam em torno do poder estatal e

⁴ É importante destacar que Cela coordenou a implementação da LAB no estado e assumiu função de assessoramento técnica no Fórum Nacional de Secretários e Dirigentes Estaduais de Cultura no que diz respeito à implementação da Lei (BARBALHO, 2023).

costumam exercer influência direta sobre ele” (TATAGIBA, 2010, p. 28). Ressaltamos, como explanado na introdução, que a LAB foi fruto do movimento de segmentos diversos do setor cultural com a colaboração de representantes do poder legislativo e gestores estaduais.

Na reunião extraordinária do dia 15 de julho, o debate sobre a LAB esteve ligado à expectativa de sua execução como uma linha de fomento que permitiria à Secretaria reduzir os danos por conta da suspensão dos editais e da perda de orçamento previsto para algumas linguagens (Culturas Populares, Ciclos carnavalesco e junino, grupos de Mestres e Tesouros da Tradição, LGBT, entre outras). Esta pauta surgiu como resposta dos representantes da SECULT, Valéria Cordeiro e Luísa Cela, aos questionamentos feitos por conselheiros civis. A primeira pontuou como a Secretaria vinha se organizado para que a LAB fosse implementada com sucesso no estado e, para tanto, estavam sendo realizados vários encontros desde o início de junho com a sociedade civil e com dirigentes municipais de cultura. A conselheira Maria das Graças Silva, representante de Instituições Culturais não Governamentais, questionou se estava sendo pensado o papel do Conselho na fiscalização da LAB e sobre a criação de um comitê gestor. Em seguida, Cela informou sobre a publicação pela SECULT de uma primeira cartilha sobre a LAB e, em resposta à Maria das Graças, comentou sobre o planejamento, por parte da Secretaria, para a formação de um comitê em torno do PAE para pensar sobre a melhor utilização dos recursos.

O conselheiro Hildebrando Alves, representante das Tradições Populares, pediu a palavra para expressar seu receio de que o CEPC tomasse um rumo distinto do seu RI, no sentido de passar a ser somente um espaço mais destinado a informes do que a debates. Ele afirma que há várias questões que precisam ser discutidas por possuírem relevância frente à pandemia. Cela responde ao conselheiro que as pautas partem das provocações que chegam ao CEPC e que a SECULT se organiza a partir destas solicitações. A conselheira Silvia Moura, representante da dança, informa que vários municípios estão se recusando a conversar com os artistas, gerando uma preocupação se estariam em condições de cumprir todos os prazos da LAB, e pergunta se a SECULT poderia intervir de alguma maneira. Cela pontua que os entes são independentes e possuem autonomia na gestão dos recursos e à Secretaria caberia o papel de orientação e de articulação durante o processo de utilização dos recursos. Maria das Graças novamente questiona como a Secretaria espera que o CEPC possa ajudar na fiscalização da LAB. Piúba retoma a palavra para informar sobre um encontro com o

Ministério do Turismo para tratar da regulamentação da LAB para que, a partir disso, o acompanhamento e o monitoramento das ações possam ser efetivados.

No dia 29 de julho, aconteceu a reunião que teve entre suas pautas a criação do Comitê Gestor da LAB. Na sua fala, Cela ressalta a importância do fortalecimento do Comitê “para que, após a regulamentação estadual, se trabalhe não somente numa perspectiva de fiscalização, mas que dentre outras coisas, se discuta também os rumos dos recursos juntamente à SECULT” (CONSELHO..., 2020d, n.p). Ao lançar a pauta com esta assertiva, Cela demonstra que a Secretaria acatou as propostas feitas pelos conselheiros civis na reunião anterior abrindo caminho para as decisões serem tomadas pelo coletivo. Nesse contexto, Sílvia Moura pergunta se existe um modelo nacional para a formação do Comitê Gestor. Ela ainda destaca que é importante uma intensa participação da representação da sociedade civil através do CEPC. Cela responde que se espera que as pessoas que fizerem parte do Comitê se articulem, formando uma instância de reflexão e de ativação dos processos de participação. Andréa Vasconcelos observa que, em articulações com outros agentes culturais, já houve uma primeira reunião com o Fórum de Linguagens, onde foi montada uma comissão para monitorar e organizar um grupo de WhatsApp com pessoas de vários municípios no intuito de garantir a participação social no acompanhamento da LAB. A fala da conselheira aponta que há diferenças entre as linguagens no que diz respeito às práticas e estratégias de articulação, o que reforça a observação de Tatagiba de que nos conselhos há uma diversidade entre os grupos representados, o que “abre a possibilidade de múltiplas clivagens e articulações no desenrolar dos processos deliberativos” (TATAGIBA, 2002, p. 58).

No prosseguimento da reunião, Piúba propôs que o CEPC escolha os representantes do Comitê com a seguinte composição: representantes da Assembleia Legislativa, APRECE, Dicultura, SECULT, Ministério Público e três conselheiros da sociedade civil. Também sugere que a eleição dos representantes seja feita pelos próprios conselheiros entre os que se candidatarem. Os candidatos foram: Sílvia Moura (Dança), Hildebrando Maciel (Culturas Populares), Anderson Lima (Tradições Populares), Débora Ingrid (Teatro), Lucas Lawos (Moda) e Andrea Vasconcelos (Circo), sendo que Moura, Ingrid e Vasconcelos foram as mais votadas e assim escolhidas como representantes civis do CEPC na composição do Comitê. Piúba sugeriu que o conselheiro Paulo Maranhão, como representante da OAB, também participasse do Comitê para que houvesse uma representação jurídica dentro da instância, o que o Conselho acatou por unanimidade.

A quarta reunião ocorreu no dia 26 de agosto quando Cela apresentou o PEC para o pleno do CEPC. Ela enfatiza que essa proposta precisava ser inserida na plataforma Mais Brasil o mais rápido possível para assegurar que a SECULT recebesse o recurso ainda no primeiro lote de pagamentos. A secretaria executiva chama atenção para o fato de que o Plano já foi apresentado, apreciado e aprovado pelo Comitê Gestor. Piúba, por sua vez, ressalta que sua preocupação é com o compromisso da Secretaria de dar conhecimento pleno ao Conselho sobre as linhas de ações do órgão acerca da LAB. Após as colocações dos gestores, Andréa Vasconcelos questionou se o PEC já estava em sua versão final ou se poderia ser modificado. A conselheira explanou sobre sua preocupação quanto à complexidade do edital, desde o formulário de inscrição até a fase de prestação de contas, e propôs que os formulários fossem mais simples, o que poderia facilitar até para a Secult na avaliação desses projetos.

Em seguida, o conselheiro João Guilherme perguntou como se daria o processo de escolha dos pareceristas, pois ele alega que a linguagem de Jogos ficava prejudicada quando não tinha alguém capacitado para desempenhar tal função. Sua intervenção serviu para que surgissem outras ponderações acerca da escolha dos pareceristas. Silvia Moura comentou que nos fóruns em que participava a sugestão era a de que os pareceristas não deveriam ser oriundos somente das áreas acadêmicas e que incluíssem pessoas com conhecimento das linguagens. Moura também defendeu a contratação de profissionais do Ceará. A conselheira Jéssica Teixeira enfatizou que isso tem sido muito discutido dentro do Fórum de Teatro e pede ainda um olhar mais atento para a cultura do acesso e que ela esteja em todos os eixos do edital, como garantia de que nos projetos da LAB se pense em um orçamento que contemple ações de acessibilidade.

Quando questionado pelo conselheiro Anderson Assunção sobre qual foi o critério empregado para a distribuição dos recursos da LAB entre as linguagens, Piúba fez algumas ponderações que destacam a colaboração coletiva no formato do Plano, resultado de uma discussão ampla, onde “o CEPC é a instância máxima e o comitê é uma instância dentro do CEPC bem como também esse diálogo tem sido muito aberto e livre e sempre com os vários segmentos e fóruns” (CONSELHO..., 2020e, n.p).

Diante das considerações acerca do PEC, havia a possibilidade de que o Conselho propusesse alguma mudança, contudo, compreendemos que o processo deliberativo foi afetado por um fator exógeno: o tempo reduzido imposto pelo governo federal. Desse modo,

o Plano foi submetido ao Plenário do CEPC e aprovado por unanimidade pelos 23 conselheiros presentes na reunião. Isso não impediu que Sílvia Moura demarcasse que “mesmo votando pela aprovação das ações ainda se sente incomodada com a não realização da reunião com o Fórum de linguagens” pois teria sido “um compromisso com o segmento, e que seria a oportunidade da classe artística poder se manifestar para que alguma coisa pudesse ser revista ou modificada”. (CONSELHO..., 2020e, n.p). Piúba argumenta, em resposta à conselheira e aos demais presentes, que existirá um momento com este intuito, reunindo os segmentos, pois o que estava sendo feito era a inserção das linhas básicas. Cella acrescentou que a decisão de se compartilhar o documento que seria inserido na plataforma Mais Brasil foi política, devido ao compromisso que a SECULT tinha com o CEPC como instância máxima de deliberação da sociedade civil. Para finalizar, Piúba reforça que, frente à má vontade do governo federal com a regulamentação da LAB, a Lei é “de co-responsabilidade entre os entes e a sociedade civil e que se não tivermos essa percepção nós não teremos tanto êxito com a execução da mesma” (CONSELHO..., 2020e, n.p)

A análise das pautas permitiu identificar algumas tensões e constrangimentos, ainda que amenas, entre conselheiros da sociedade civil e representantes da SECULT quando os primeiros reivindicam, por exemplo, mais espaço para discussões e deliberações. Há também a cobrança de participação do Conselho no processo de construção do PAE e em um comitê específico que, para além da fiscalização, possa discutir a destinação dos recursos na implementação da Lei, bem como de outros assuntos importantes para sua operacionalização.

Esses pequenos focos de conflito indicam, recorrendo aos termos de Tatagiba, a expectativa de uma deliberação democrática por parte dos conselheiros se contrapondo ao fato de que os conselhos têm “demonstrado um poder maior no que se refere ao controle sobre a implementação e execução das políticas do que propriamente na definição dos seus contornos, na efetivação de sua vocação deliberativa” (TATAGIBA, 2010, p. 36). Temos que considerar, no entanto, que há agentes que individualmente possuem uma trajetória político-cultural mais ativa, que atuam como figuras estratégicas no funcionamento do CEPC. Não à toa alguns conselheiros se destacam nas reuniões, a exemplo de Sílvia Moura, Andrea Vasconcelos, Hildebrando Maciel (Culturas Populares) e Xauí Peixoto, sendo que as duas primeiras foram eleitas representantes do Conselho no Comitê. Essa experiência de mobilização é transmitida para as reuniões do Conselho e pode se refletir no processo de fortalecimento da instituição.

Outra constatação é a de que os conselheiros ainda estavam se informando sobre o instrumento e as decisões pertinentes que deviam ser tomadas. Devido à situação de calamidade pública, era esperado que nas reuniões as preocupações estivessem focadas em como se daria a continuidade de determinados eventos e editais culturais e qual o papel da LAB nesse processo. Alguns dos conselheiros pareciam desconhecer a importância da Lei, ou mesmo o seu conteúdo, e o papel que o CEPC poderia desempenhar.

Percebemos ainda o quanto o tema foi tratado às pressas por conta de um cronograma apertado para cumprir as demandas impostas pelo governo federal e necessárias para o recebimento do recurso. A urgência criou uma circunstância que independente das ponderações e dos desconfortos relativos a alguns pontos do texto. Tal conjuntura remete à advertência de Avritzer e Pereira de que a atuação de um conselho não depende unicamente da legislação, pois “existem os agentes sociais e os mecanismos políticos capazes de transformar a legislação em uma prática que influencie as ações cotidianas dos atores sociais e políticos presentes” (AVRITZER; PEREIRA, 2005, p. 24). Ou seja, fatores para além do regimento ditam o funcionamento do conselho, neste caso, as questões contextuais da pandemia e as forças políticas acima do nível estadual que exigiam uma celeridade em detrimento do debate qualificado. Não é à toa que nesse processo, alguns conselheiros reclamaram do teor basicamente informativo das reuniões e o papel de fiscalizadores ao qual estavam sendo encarregados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas cinco reuniões analisadas do Conselho houve uma dinâmica pendular entre o teor consultivo e deliberativo. Identificamos um compartilhamento entre os representantes no lançamento das pautas, mas repetidas vezes elas ficavam a cargo dos conselheiros governamentais gerando entre os demais tanto questionamentos acerca do funcionamento interno quanto sobre a pauta em si. De todo modo, o CEPC conseguiu chegar a decisões coletivas, a exemplo da aprovação da primeira versão do texto do PEA.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVRITZER, Leonardo. Instituições participativas e desenho institucional: algumas considerações sobre a variação da participação no Brasil democrático. **Opinião Pública**, 2008. p. 43-64;

BARBALHO, Alexandre. A singularidade cearense: o incremento da política cultural no Ceará em tempos de desmonte. In: BARBALHO, Alexandre; CALABRE, Lia; RUBIM, Albino. (org.). **Federalismo cultural em tempos nacionais sombrios**. Salvador: UFBA, 2023. p. 81-104;

BRASIL. Decreto nº 5.520, de 24 de agosto de 2005. Institui o Sistema Federal de Cultura - SFC e dispõe sobre a composição e o funcionamento do Conselho Nacional de Política Cultural - CNPC do Ministério da Cultura, e dá outras providências. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Poder Executivo, Brasília, DF, 25 ago. 2005. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2005/decreto/d5520.htm. Acesso em: 13. maio 2023;

CONSELHO ESTADUAL DE POLÍTICA CULTURAL. Zoom, Fortaleza. Ata da 1ª reunião ordinária do Conselho Estadual de Política Cultural do Ceará realizada em 28 de abril de 2020a. Disponível em: <https://docs.google.com/document/d/1ufbNISf4rUXJwEuwVVmr5CyLSB9FjOgU/edit> Acesso em: 16 mar. 2024;

CONSELHO ESTADUAL DE POLÍTICA CULTURAL. Google Meet, Fortaleza. Ata da 2ª reunião ordinária do Conselho Estadual de Política Cultural do Ceará realizada em 03 de junho de 2020b. Disponível em: <https://docs.google.com/document/d/1Uco2VtH5QVCAP9K2eb9wiIFrMNMlzi8m/edit> Acesso em: 16 mar. 2024;

CONSELHO ESTADUAL DE POLÍTICA CULTURAL. Google Meet, Fortaleza. Ata da 1ª reunião extraordinária do Conselho Estadual de Política Cultural do Ceará realizada em 15 de julho de 2020c. Disponível em: <https://docs.google.com/document/d/19dwQMDSRBEbRWn9JJ3cUUMR7Be3qv58h/edit> Acesso em: 16 mar. 2024;

CONSELHO ESTADUAL DE POLÍTICA CULTURAL. Google Meet, Fortaleza. Ata da 3ª reunião ordinária do Conselho Estadual de Política Cultural do Ceará realizada em 29 de julho de 2020d. Disponível em: <https://docs.google.com/document/d/1w7AGj1L4FNRI3LHWjPkSm-9yiJyV551Z/edit?rtpof=true>. Acesso em: 16 mar. 2024;

CONSELHO ESTADUAL DE POLÍTICA CULTURAL. Google Meet, Fortaleza. Ata da 4ª reunião ordinária do Conselho Estadual de Política Cultural do Ceará realizada em 26 de agosto de 2020e. Disponível em: <https://docs.google.com/document/d/1IFkfsaHCgOJ3um7HheBFTAtYbk9IjUVx/edit>. Acesso em: 16 mar. 2024;

CUNHA, Humberto. Conselhos no vigente modelo constitucional do Brasil: paradigma para a construção dos congêneres culturais. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; FERNANDES, Taiane; RUBIM, Iuri (org.). **Políticas culturais, democracia e conselhos de cultura**. Salvador: Edufba, 2010. p. 91-110;

DAGNINO, Evelina. Sociedade civil, espaços públicos e a construção democrática no Brasil: limites e possibilidades. In: DAGNINO, Evelina (org.). **Sociedade civil e espaços públicos no Brasil**. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 279-301.

OAS PAISAGENS CAFEEIRAS E O PROCESSO DE EXOTIZAÇÃO DA HISTÓRIA DA ESCRAVIDÃO COMO ATRATIVO TURÍSTICO: O CASO DA FAZENDA SANTA EUFRÁSIA EM VASSOURAS/RJ

Cintia Valéria Wagner¹
Roberta Barros Meira²

RESUMO: Este artigo abordar a relação entre as paisagens cafeeiras e o processo de exotização da história da escravidão, com estudo de caso da Fazenda Santa Eufrásia, em Vassouras/RJ. Discute-se o TAC aplicado à fazenda pela representação de cenas de escravizados, destacando-a como um elemento pitoresco e exótico. A pesquisa utiliza métodos qualitativos para analisar como a fazenda constrói sua imagem turística e seus impactos na memória e representação da história, avaliando, também, o impacto do TAC.

PALAVRAS-CHAVE turismo cafeeiro; Fazenda Santa Eufrásia; escravidão; exotização.

INTRODUÇÃO

O corrente estudo visa a análise do contexto histórico e contemporâneo do Vale do Café, localizado no Vale Paraíba Sul Fluminense/RJ. No século XIX, esta região destacou-se como principal produtora de café no Brasil, representando 75% da produção nacional. O sucesso da produção era atribuído a uma combinação favorável de fatores como solo propício, clima adequado e utilização de mão de obra escravizada.

No entanto, ao longo do tempo, a exaustão do solo e a abolição gradual da escravidão, culminando na promulgação da Lei Áurea, provocaram um declínio na atividade cafeicultura. A região, outrora próspera e prestigiada, passou a enfrentar desafios econômicos e sociais, buscando novas formas de subsistência.

Atualmente, muitas das antigas fazendas de café se adaptaram para exercer atividades turísticas, como visitas guiadas, hospedagens e museus, preservando a herança cultural ligada ao café do séc. XIX. No entanto, casos como o da Fazenda Santa Eufrásia/RJ, denunciada em dezembro de 2016 por promover um turismo que remetia à época da escravidão, evidenciam questões sensíveis e controversas relacionadas à preservação e representação histórica.

¹ Cintia Valéria Wagner, mestranda em Patrimônio Cultural e Sociedade- UNIVILLE, cintia.wagner@univille.br.

² Roberta Barros Meira, professora Dr^a Programa de Pós-graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade – UNIVILLE, roberta.meira@univille.br.

Este estudo tem como objeto a Fazenda Santa Eufrásia como um caso emblemático das complexidades envolvidas na exploração turística de um patrimônio histórico marcado pela escravidão, considerando as implicações éticas, sociais e legais vinculadas.

E O VALE ERA VERDE

O Brasil, desde os tempos coloniais, tinha uma economia agrária baseada na monocultura, inicialmente com a cana-de-açúcar e posteriormente com o café. O Vale do Café Sul Fluminense emergiu como uma das principais regiões produtoras de café no século XIX. A introdução bem-sucedida do café nessa área foi facilitada por uma combinação de fatores, incluindo condições climáticas favoráveis, solo fértil e a disponibilidade de mão de obra escrava.

Os fazendeiros locais rapidamente adotaram métodos eficientes de produção em larga escala, como o sistema de plantation que “é uma forma de monocultura, ou seja, grandes plantações de uma espécie que é exportável, que permitia o cultivo intensivo do café em latifúndios ou seja em grandes propriedades” (Dean, 1996, p.197).

No entanto, a expansão da plantação de café no Vale do Café não ocorreu sem desafios significativos. Um dos principais percalços enfrentados foi a dependência excessiva da mão de obra escrava. O sistema escravagista, embora tenha proporcionado trabalho barato e abundante para os fazendeiros, também gerou tensões sociais e políticas, além de representar uma barreira ao desenvolvimento econômico sustentável.

Além disso, a monocultura do café tornou a economia da região altamente vulnerável a flutuações nos preços internacionais do café. Os fazendeiros do Vale do Café Sul Fluminense frequentemente enfrentavam crises econômicas decorrentes de quedas nos preços do café, o que ressaltava a necessidade de diversificação econômica e investimento em outras atividades agrícolas.

Os fatores mais relevantes para a queda da produção de café no Vale do Paraíba sul Fluminense foram: esgotamento do solo, abolição da escravatura, concorrência internacional, evolução do mercado, crise econômica etc.

Na região atualmente existem em torno de 135 fazendas históricas levantamento feito pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural do RJ (INEPAC), das quais apenas uma é tombada pelo IPHAN. Trata-se da Fazenda Santa Eufrásia, situada em Vassouras/RJ, na rodovia BR 393, km 242, objeto deste estudo.

VASSOURAS A PRINCESINHA DO CAFÉ

Durante os séculos XVIII e XIX, o Vale do Paraíba desempenhou um papel crucial na política e economia do Brasil imperial, impulsionado pela produção e exportação de café. Vassouras emergiu como o epicentro do Ciclo do Café, servindo como sede das principais fazendas cafeeiras. Dessa forma, a história do Vale do Paraíba entrelaça-se intimamente com a trajetória de Vassouras. Os investimentos no setor cafeeiro impulsionaram o crescimento econômico do país, conferindo ao café o epíteto de “ouro verde”.

Vassouras era conhecida como a Princesinha do café, por ser a cidade que mais produzia café no oitocentos. Foi tombada pelo IPHAN por causa do conjunto urbanístico e paisagístico da cidade, herança da época dos barões do café. A cidade atualmente oferece Fazendas históricas, arquitetura, gastronomia e muitas histórias da época áurea da produção de café.

ENTENDENDO O CASO

Reescrever a narrativa do período imperial, especialmente no contexto do ciclo do café fluminense, implica considerar todos os grupos sociais que desempenharam papéis ativos na construção desse passado que se pretende resgatar no presente. Dentro dessa perspectiva, os sujeitos históricos rememorados precisam incluir outros atores além dos senhores. O ponto crucial reside na maneira como a representação das populações afro-brasileiras é apresentada aos turistas. A história da escravidão não se resume apenas à submissão e ao silêncio diante de seus senhores; ela abrange também rebeliões e resistências lideradas por escravos, como evidenciado pelos quilombos.

A exploração da mão de obra escrava foi uma realidade cruel durante o auge do cultivo do café no Brasil. Ao longo do tempo, narrativas romantizadas e simplificadas sobre o período escravista foram construídas, obscurecendo a brutalidade e a injustiça do sistema. A transformação da história da escravidão em uma atração turística tende a minimizar a gravidade dos acontecimentos e a transformar o sofrimento humano em um espetáculo exótico.

O processo de exotização da escravidão muitas vezes se traduz em uma abordagem superficial e simplista, que ignora as complexidades e os impactos duradouros desse capítulo sombrio da história. Segundo Freitas (2017, p. 1):

Não podemos creditar, no entanto, exclusividade ou ineditismo à Fazenda Santa Eufrásia pela prática de explorar comercialmente o espaço da fazenda e seus passados possíveis, sob a chancela do histórico. A propriedade integra um circuito de mais de vinte fazendas do Vale do Café abertas à visitação, onde de acordo com os receptivos turísticos e sites da região, “é possível fazer uma viagem até o tempo em que os barões ostentavam poder e riqueza”, “é possível respirar os ares do império” e “se encantar com as histórias”.

A fazenda Santa Eufrásia está descrita em seu inventário catalogado no Instituto cidade viva como

[o] monumento tombado pelo IPHAN compreende um exemplar valioso da arquitetura rural do Vale Paraíba, entretanto apresenta-se singela se confrontada com outras fazendas da região. A casa é térrea e originalmente formava um “U”, o que pode ser verificado através de imagens e características da cobertura/telhado, compondo um pátio interno que interligava os diferentes setores da casa (INEPAC, 2008).

O tombamento aconteceu na década de setenta do séc. XX. Possibilitou sua restauração com início em 2013 através de um termo de compromisso entre IPHAN e TAG – Transportadora de Gás/Petrobras.

Um olhar do encantador patrimônio tangível dessas fazendas pode inicialmente encantar o visitante com seu imaginário, muitas vezes ocultando sutilmente o estigma da escravidão e o preconceito enraizados, que persistem nas memórias, discursos e comportamentos do dia a dia. Conforme Certeau (1994, p. 38), “[a] organização da vida cotidiana se articula pelo menos segundo dois registros: os comportamentos, cujo sistema se torna visível no espaço social, e os benefícios simbólicos que se espera obter pela maneira de se comportar no espaço”.

Na Fazenda Santa Eufrásia, a proprietária, D. Elizabeth Dolson, recebia os visitantes com trajes de época, retratando uma sinhá, enquanto pessoas negras vestidas como escravas serviam os turistas (Oliveira, 2016).

Narrativa da proprietária

[...] geralmente eu tenho uma mucama, mas ela fugiu, ela foi pro mato. Já mandei o capitão do mato atrás dela, mas ela não voltou [...].
Quando eu quero pegar um vestido, eu digo “duas mucamas, por favor!”
Porque ninguém alcança lá em cima.

Na história sobre a fazenda que ela conta, aparecem menções pejorativas aos negros escravizados e a banalização da história de escravização de pessoas, como mencionado acima.

Figura 1 - Trabalhadoras, vestidas de mucamas (à esquerda) e Elizabeth Dolson, proprietária de sinhá (à direita)



Fonte: Oliveira (2016).

A denúncia feita ao Ministério Público Federal (MPF) apontou que houve uma “possível violação ao patrimônio histórico, tendo em vista a sua finalidade de educação e reparação simbólica de direitos perpetrados no local em tempos passados”.

A exotização da história da escravidão e das paisagens cafeeiras é um fenômeno que ocorre quando esses elementos são romantizados e explorados de forma simplista para atrair turistas. Isso muitas vezes envolve destacar apenas os aspectos pitorescos e românticos do passado, ignorando ou minimizando as duras condições de trabalho, a violência e a exploração enfrentadas pelos escravizados nas fazendas de café.

MINISTÉRIO PÚBLICO CELEBRA ACORDO COM A FAZENDA SANTA EUFRÁSIA

A partir desta denúncia o Ministério Público Federal instaurou uma investigação, ou seja, um Inquérito Civil Público nº 1.30.010.000001/201705, que apurou as possíveis

violações que aconteciam no local. A partir daí celebrou um acordo na fazenda citada e a proprietária teve que assinar um “Termo de Ajuste de Conduta (TAC), que é um instrumento jurídico utilizado no Brasil para resolver questões relacionadas a irregularidades ou descumprimentos de normas legais ou regulamentares por parte de pessoas físicas ou jurídicas.

É importante ressaltar que o TAC foi confeccionado a partir de participações das comunidades quilombolas da região, do movimento negro, e de professoras da UFF (Universidade Federal Fluminense), foram realizadas reuniões no Rio de Janeiro e em volta Redonda, estiveram envolvidas também a Comissão de Igualdade racial da OAB.

Entre obrigações de fazer e não fazer contempladas no TAC (termo de Ajustamento de Conduta) podemos citar algumas ações:

- ✓ Fica vedada, a encenação ou a utilização de vestimentas por pessoas negras ou brancas que se caracterizem como “mucamas”;
- ✓ Fica proibida a utilização da palavra “Escravo”, de forma escrita ou oral, devendo sempre ser trocada pela expressão “pessoa escravizada”, com o fim de esclarecer que africanos e seus descendentes foram escravizados e não “nasceram escravos” e que ninguém “descende de escravos”;
- ✓ Em qualquer evento, peça ou sarau, não será apresentada apenas a versão da história dos barões do café, nem se deixará de mencionar o crime de escravidão e o papel que africanos e descendentes desempenharam na construção de toda a riqueza da região;
- ✓ Compromisso de fazer duas placas, com as dimensões de 1 metro x 1,7 metros, impressa em 4x0 cores em PS branco 6mm, com letra de 2 cm.;
- ✓ A comunidade cativa da Fazenda Santa Eufrásia conforme registro do inventário de Ezequiel de Araújo Padilha, proprietário da Fazenda em 1880 (...) nome dos 162 escravizados em 1888, sendo 46 deles nascidos no continente africano.

Algumas obrigações e restrições relacionadas à pesquisa se destacam como cumpridas, enquanto outras não. Por exemplo, os representantes da Fazenda Santa Eufrásia assumiram o compromisso de não apresentar descrições históricas que denigram os negros escravizados ou trivializem a história da escravidão, tanto no sítio eletrônico quanto em outros conteúdos produzidos pela fazenda. No entanto, ao examinar o site, não se observa

nenhuma menção a essas questões.

Porém as placas mencionadas no TAC (termo de ajustamento de Conduta) foram confeccionadas e estão dispostas na Fazenda conforme solicitação do termo.

Percebe-se também que na época foram feitas Rodas de conversa sobre a escravidão conforme exigência do Termo de conduta.

Figura 2 - Roda de Conversa sobre escravidão



Fonte: Ministério Público Federal (2017)³

Cabe ressaltar que a não aplicação do Termo de Ajustamento de Conduta implicará na imposição de uma multa diária no valor de R\$ 5.000,00 (cinco mil reais) para a propriedade.

No entanto, este caso não é isolado. É importante ressaltar que este incidente não constitui uma ocorrência separada. Observa-se uma tendência no próprio Vale do Paraíba em outras propriedades. Por exemplo, a Fazenda União, situada em Rio das Flores, adota um modelo semelhante de estruturação voltada para o turismo.

Figura 3 - Fazenda União – Rio das Flores/RJ



Fonte: Portal Vale do Café (2023)⁴

³ Disponível em: <https://www.mpf.mp.br/rj/sala-de-imprensa/banco-de-imagens/roda-de-conversa-passado-presente-escravidao-e-liberdade-no-vale-do-paraiba>. Acesso em: 24 jun. 2024.

⁴ Disponível em: https://www.portalvaledocafe.com.br/fotos_rio_das_flores.asp. Acesso em: 24 jun. 2024.

Outra atração turística acontece no Hotel Santa Amália –um dos produtos que é oferecido se chama “Batuque do Quilombo”, na visita é explicado que os batuques nos quilombos seria uma comemoração as colheitas de café.

Figura 4 - Batuque do Quilombo



Fonte: Portal Vale do Café (2023)⁵

Importante enfatizar que os “Quilombos” representavam espaços de refúgio e luta, de união com seus semelhantes, representavam um movimento de resistência à escravidão. Porém esta fala reflete que a temática “quilombo” está sendo apresentada de maneira diversa ao sentido real de existência dos quilombos.

Em muitos lugares ao redor do mundo, questões semelhantes surgem quando se trata de abordar adequadamente a história da escravidão e seus impactos. Por exemplo, em outro país, pode-se observar uma falta de transparência ou uma narrativa histórica tendenciosa que minimiza a gravidade da escravidão e suas consequências.

⁵ Disponível em: <https://www.portalvaledocafe.com.br/noticia131.asp>. Acesso em: 24 jun. 2024.

Figura 5 - Cerimônia de casamento na Boone Hall Plantation.



Fonte: Boone Hall Plantation & Gardens (2023)⁶.

A tendência das “Plantation Weddings” nos Estados Unidos, onde casais escolhem celebrar seus casamentos em antigas fazendas históricas, locais que carregam conotações ligadas a traumas coloniais. Essas propriedades, apesar de evocarem um passado doloroso de escravidão, são selecionadas como locais de celebração, o que pode gerar discussões sobre o equilíbrio entre apreciação e a sensibilidade aos legados de opressão.

Observar que tais práticas persistem em diferentes contextos torna-se evidente flagrante de desconsideração pela sensibilidade histórica e cultural, ressaltando a persistência de estereótipos e formas contemporâneas de racismo enraizados em estruturas sociais profundamente arraigadas. Outro exemplo emblemático ocorreu em 2019, na Bahia, quando uma socialite a Sra. Donata Meirelles associada à revista Vogue promoveu uma festa na qual pessoas negras foram vestidas como mucamas e posando em uma cadeira que parecia trono de “sinhá”, permitindo que os convidados tirassem fotografias em um ambiente festivo (Oliveira; El-Dine; Carmo, 2019, p. 108). Diante desses eventos, torna-se evidente a necessidade urgente de uma abordagem crítica e reflexiva na representação e promoção do

⁶ Disponível em: https://boonehallplantation.com/photo_gallery/weddings. Acesso em: 24 jun. 2024.

patrimônio histórico-cultural, bem como de uma maior sensibilização e educação sobre as questões raciais e a herança do período escravista. De acordo com Freire (2019), Elza Soares em seu Instagram fez um *post* onde comentou:

[...] Hoje li sobre mais uma “cutucada” na ferida aberta do Brasil Colônia. Não faço juízo de valor sobre quem errou ou se teve intenção de errar. Faço um alerta! Quer ser elegante Pense no quanto pode machucar o próximo, sua memória, os flagelos do seu povo, ao escolher um tema para “enfeitar” um momento feliz da vida. Felicidade às custas do constrangimento do próximo, seja ele de qual raça for, não é felicidade, é dor. O limite é tênue. Elegância é ponderar, por mais inocente que sua ação pareça (Freire, 2019).

É fundamental que tais práticas sejam confrontadas e combatidas com políticas públicas eficazes e uma mudança cultural que promova a inclusão e o respeito à diversidade em todos os aspectos da sociedade contemporânea.

Figura 6 - Elza Soares (à esquerda) e Donata Meirelles/Festa Palácio Aclimação (à direita)



Fonte: Instagram @elzasoaresoficial (2019) (à esquerda)⁷; Carta Capital (2019) (à direita)⁸

No perfil oficial do Instagram, Elza Soares optou por imagens que ecoam aquelas de Donata, assumindo uma pose majestosa em um trono. Na legenda extensa da publicação, ela enfatizou sua posição contra qualquer forma de escravidão, mesmo que em tom irônico, declarando: “Escravizar, nem de brincadeira”.

Essas situações destacam um importante dilema enfrentado na gestão do patrimônio

⁷ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BttijVNhzUJ/>. Acesso em: 24 jun. 2024.

⁸ Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/diversidade/festa-de-diretora-de-moda-e-acusada-de-racismo-nas-redes-sociais/>. Acesso em: 24 jun. 2024.

histórico e cultural relacionados a representações turísticas e evidencia a complexidade subjacente à preservação e promoção de locais históricos que, embora possuam significado cultural e econômico, também podem estar associados a práticas desumanas e moralmente reprováveis. É premente que se enfatize a importância de uma análise crítica e contextualizada dessas representações em espaços turísticos, visando evitar a exotização acrítica de períodos e práticas que envolvem injustiças e violações dos direitos humanos.

CONCLUSÃO

A preservação e promoção de locais históricos e culturais como esses ressaltam a importância de lembrar e valorizar o passado, enquanto reconhecem as desigualdades raciais, econômicas e sociais que moldaram a história dessa região ao longo do tempo. Essas representações do passado muitas vezes moldam nossa compreensão atual e perpetuam desigualdades. Narrativas históricas que sejam manipuladas para servir a certos interesses, muitas vezes estetizadas, terão que ser confrontadas para que não perpetuem tais desigualdades. Essas narrativas distorcidas obscurecem as injustiças históricas e perpetuam uma visão deturpada da realidade, dificultando que se caminhe para uma sociedade mais justa e equitativa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**. Rio de Janeiro: Vozes, 1994;

DEAN, Warren. **A ferro e fogo: a história e a devastação da Mata Atlântica Brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras. 1996;

FREIRE, Simone. **Ainda não entendeu por que a festa da vogue foi racista?** Elza Soares responde! Alma Preta, [s. l.], 11 fev. 2019. Disponível em: <https://almapreta.com.br/sessao/cotidiano/ainda-nao-entendeu-por-que-a-festa-a-diretora-da-vogue-foi-racista-elza-soares-responde-2/>. Acesso em: 24 jun. 2024;

FREITAS, Iohana Brito. **Leituras do Passado e Disputas de memória: representações sociais do Vale do Paraíba**. In: Anais do XVII Congresso Internacional das Jornadas de Educação História - teoria, pesquisa e prática. Anais...Foz do Iguaçu (PR) UNILA, 2017;

INEPAC. **Inventário das Fazendas do Vale do Paraíba Fluminense**. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: https://www.institutocidadeviva.org.br/inventarios/sistema/wp-content/uploads/2008/06/39_santa_eufrasia.pdf. Acesso em: 24 jun. 2024;

OLIVEIRA, Cecilia. Turistas podem ser escravocratas por um dia em fazenda “sem racismo”. **The Intercept Brasil**, [s. l.], 06 dez. 2016. Disponível em: <https://www.intercept.com.br/2016/12/06/turistas-podem-ser-escravocratas-por-um-dia-em-fazenda-sem-racismo/>. Acesso em: 24 jun. 2024;

OLIVEIRA, Felipe de Souza; EL-DINE, Igor Pires Zem; CARMO, Cláudio Márcio do. **Os Diferentes Olhares Sobre o Caso da Festa da Revista Vogue Brasil: Acepções e Perspectivas Críticas.** Revista Linguagem em Foco, [s. l.], v. 11, n. 2, p. 107-120, 2019.

POLÍTICAS PÚBLICAS ARQUIVÍSTICAS: GARANTIA DE DIREITOS, TRANSPARÊNCIA DOS ATOS PÚBLICOS E PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO DOCUMENTAL BRASILEIRO

Daniele Augusta dos Santos Silva¹

RESUMO: Objetivou-se discutir os avanços das políticas arquivísticas na garantia de direitos do cidadão, na transparência e na preservação do patrimônio documental. Foram analisadas comparativamente quatro leis (Constituição Federal/88, Lei nº 8.159/91, Lei nº 12.527/11, Lei nº 13.709/18), em busca de avanços e direitos adquiridos. Elas contribuíram nos direitos do cidadão diante do controle e fiscalização do Estado, contudo, ainda são insuficientes, necessitando mais instrumentos fiscalizadores legais.

PALAVRAS-CHAVE: políticas públicas arquivísticas, transparência pública, preservação do patrimônio documental.

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é refletir sobre a importância da formulação de políticas públicas arquivísticas, o acesso amplo e democrático aos documentos públicos e a preservação do patrimônio documental. Essa discussão será pautada a partir da análise comparativa da legislação brasileira, em específico a Constituição Federal de 1988, a Lei Nº 8.159 de 1991 (Lei Brasileira de Arquivos), a Lei Nº 12.527 de 2011 (Lei de Acesso à Informação – LAI) e a Lei Nº 13.709 de 2018 (Lei Geral de Proteção de Dados Pessoais – LGPD).

Inicialmente é importante ressaltar que, desde a invasão portuguesa, o Brasil passou por uma extensa transformação social e política. Contudo, é preciso direcionar o olhar para trás e entender um pouco da conjuntura sobre a compreensão do conceito de patrimônio cultural e em qual lugar os Arquivos Públicos se encontram nessa discussão. Para isso, será feita uma pequena recapitulação dessa parte da história para recapitular o leitor sobre o contexto.

No início do século XIX, durante o período do Império, como um projeto de fortalecimento nacional, o Estado se organiza e passa desenvolver elementos reforçando a

¹ Daniele Augusta dos Santos Silva, Universidade Federal de Minas Gerais, danitsbh@gmail.com.

soberania do país e criam uma ideia de memória nacional. Dentro desse movimento, surge a noção de patrimônio, que ressalta e dissemina essa ideia de nacionalidade criada pelo Estado e a reafirma diante do imaginário social, almejando que a população abrace essa construção simbólica elaborada para o desenvolvimento de uma identidade característica (JARDIM, 1995).

As características nacionais ressaltadas nesse projeto estão intimamente ligadas à cultura europeia e escravista que ainda predominava no país, reforçando a cultura hegemônica branca, distanciando das raízes da grande parte da população brasileira. Ou seja, esse conceito patrimonial e a ideia de memória nacional já surgem com uma característica elitista e inacessível para o povo (JARDIM, 1995). Essa situação já se constrói a partir de uma perspectiva de falsa representatividade, uma vez que a intenção era exaltar aspectos do país que se aproximavam do que era entendido como belo, positivo e que devesse ser ressaltado de acordo com os ideais portugueses.

É dentro desse contexto que é criado Arquivo Público do Império, em 1838, a primeira instituição arquivística brasileira, que atualmente é intitulado como Arquivo Nacional. Ele foi fundado sob a perspectiva de um arquivo histórico, com a alcunha de guardião da memória nacional (ARQUIVO NACIONAL, *online*). Diante desse cenário, é possível refletir sobre a situação periférica que os arquivos públicos ocupam na administração brasileira até hoje, uma vez que o primeiro arquivo já foi fundado como um repositório de documentos históricos e ineficientes para o fornecimento de informações para o próprio Estado.

Caminhando pela história brasileira, já como uma República, após o longo período da política do café com leite, é instituída a Era Vargas (1930 - 1945). Durante esse período uma série de mudanças administrativas no governo foram feitas incluindo o processo de fortalecimento e exaltação nacional, muito característico de governos populistas, como foi o de Vargas. Nesse sentido, em 1937 é criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) sob o preceito de cristalizar a identidade nacional, como uma das frentes de fortalecimento proposta durante o governo Vargas. Entre as mudanças implementadas também está a criação do Departamento Administrativo do Serviço Público (DASP), em 1938. O órgão foi o responsável por reestruturar a administração federal inteira, baseando-a no modelo burocrático weberiano. Com a reestruturação, as mudanças feitas pelo DASP buscavam a racionalização das ações e imparcialidade administrativa (SILVA, 2023).

A partir das transformações feitas pelo DASP, o Estado passou a desenvolver processos próprios para as ações administrativas e, conseqüentemente, a produção documental foi aumentada, em função da criação das novas rotinas. O desenvolvimento da modernização se estendeu até o final da década de 1950, nas atividades-meio, refinamento dos processos e práticas administrativas, na capacitação técnica dos funcionários públicos e também nas atividades-fim, com o projeto de expansão econômica no decorrer do governo de Juscelino Kubitschek (1955 - 1961).

Em 1964 o Brasil passa por um Golpe Civil-Militar, onde o regime da época focou na segurança nacional. Por esse motivo, a informação, ciência e tecnologia foram considerados como elementos ligados à segurança e, por esse motivo, eram controlados pelo Estado. Em função disso, vários documentos produzidos durante esse período foram considerados sigilosos. Órgãos como o Centro de Operações de Defesa Interna (Codi) e o Departamento de Operações de Informações (DOI) foram criados para controlar as informações e documentos no âmbito da administração pública, entre outras sanções que convergiram para o controle, proibição e perda de documentos produzidos no período da Ditadura Civil-Militar (1964-1985) (SILVA, 2023).

No início da década de 1980 nasce uma força popular que almeja novas perspectivas políticas, econômicas e sociais. Nesse contexto, surge o movimento das *Diretas Já*, que reivindicava o direito ao voto direto para os representantes públicos. Em 1985 encerra-se oficialmente o período da Ditadura Civil-Militar e inicia-se o processo de redemocratização brasileira. Após a composição da Assembleia Constituinte, em 1988, é lavrada a nova Constituição Federal, que devolve aos cidadãos brasileiros os direitos básicos, que foram suprimidos após o Golpe.

É na Constituição que os documentos passam a fazer parte do patrimônio cultural brasileiro. E é também na mesma lei que, pela primeira vez, é proibida a recusa de fé aos documentos públicos. Ou seja, somente em 1988 que os documentos públicos podem ser acessados pelos cidadãos. Antes desse período, como explica Estevão; Fonseca (2010) somente era possível consultar um documento público se o cidadão possuísse autorização ou fosse conhecido e de confiança².

Assim, esse trabalho parte para análise, utilizando como recorte temporal o período após a promulgação da Constituição Federal até a atualidade. A discussão será centrada nos

² Termos utilizados por Estevão; Fonseca (2010) para descrever cidadãos que eram bem vistos pelo Estado e dignos de consultar os documentos públicos.

avanços em relação ao direito do acesso aos documentos públicos, ao desenvolvimento da legislação nesse quesito e na ampliação dos direitos do cidadão. E além disso, como a difusão e o acesso aos documentos públicos influenciam a preservação do patrimônio documental brasileiro, para isso, foram escolhidas quatro leis para serem analisadas: Constituição Federal de 1988, a Lei Nº 8.159 de 1991 (Lei Brasileira de Arquivos), a Lei Nº 12.527 de 2011 (Lei de Acesso à Informação – LAI) e a Lei Nº 13.709 de 2018 (Lei Geral de Proteção de Dados Pessoais – LGPD).

ARQUIVOS, ACESSO E POLÍTICAS PÚBLICAS ARQUIVÍSTICAS

Compreende-se aqui que os documentos arquivísticos nascem para registrar uma ação. “[...] A gênese do documento de arquivo implica na relação entre a natureza da sua finalidade e a fórmula diplomática capaz de conferir autenticidade e confiabilidade ao seu conteúdo.” (BELLOTTO, 2014, p. 329). Desta forma, a discussão será pautada nos documentos arquivísticos, produzidos pelo Estado, no decorrer de suas atividades e, conseqüentemente, no conjunto documental que, após a gestão de documentos, comporá o patrimônio documental brasileiro.

Autenticidade, confiabilidade, integridade, permanência, é o que se espera dos documentos de arquivo como garantia da cidadania, de governabilidade, de entendimento e de permanência do respeito aos direitos e deveres assumidos entre governantes e os governados, na esfera pública, ou mesmo nos microcosmos das organizações e entidades privadas. (BELLOTTO, 2014, p. 331)

Ao abordar a natureza do documento arquivístico e buscando a melhor compreensão dos objetivos deste trabalho, serão levantados apontamentos sobre temas que permeiam este universo como: a democracia, transparência, acesso e a responsabilidade do arquivista.

A democracia é definida, pelo dicionário online de português, como um governo exercido pelo povo; sistema político em que os representantes são eleitos pelos cidadãos, “regime que se baseia na ideia de liberdade e de soberania popular através dos quais não há desigualdades ou privilégios entre classes: a democracia, em oposição à ditadura, permite que os cidadãos se expressem livremente.” (DICIO, 2024, *on-line*). Assim, a centralidade do papel do cidadão nesse sistema político é determinante, bem como sua participação ativa.

Balizado pelo seu próprio conceito, dentro do sistema democrático o Estado deve buscar pela transparência de seus atos, ao passo que as ações executadas devem ser

publicizadas aos cidadãos. Jardim (1999), em sua tese, já discutia que o compartilhamento de informações por parte do poder público passou a ser estratégica e fundamental para o âmbito social, quanto maior o grau democrático, maior é o compartilhamento das informações com o cidadão. Nesse sentido, o governo ao se desenvolver passa a buscar a chamada transparência ativa. Ela se dá quando as atividades administrativas são disponibilizadas e disseminadas, sem que o cidadão precise buscar e/ou cobrar tais informações. Tais ações marcam um nível de comprometimento do Estado com o cidadão, ao dar luz aos atos realizados, especialmente, àqueles que estão relacionados às sanções da legislação, recolhimento e gastos dos impostos.

Nesse processo, os Arquivos Públicos são cruciais para o desenvolvimento da transparência ativa, uma vez que essas instituições são responsáveis por fazer a gestão, custodiar e dar acesso aos documentos arquivísticos (JARDIM, 1999). Essa afirmação vai de encontro com o que Iacovino (2016) discorre sobre os Arquivos como arsenais de responsabilidade, quando afirma que o arquivista possui uma responsabilidade ética a ser cumprida com a sociedade, onde há uma cultura que preza pelo segredo e nega o acesso aos documentos e os direitos não são respeitados.

A estreita conexão entre documento e responsabilidade foi percebida a partir de escândalos de administrações públicas e fraudes corporativas, deslizes em parâmetros éticos e casos de corrupção. Reformas anticorrupção frequentemente serviam de incentivo para cursos de formação em gestão de documentos. Os arquivos não são capazes de evitar fraudes ou corrupção, mas podem ajudar a detectá-las. (IACOVINO, 2016, p. 261)

A autora sustenta que o arquivista deve respeitar a responsabilidade que carrega em sua profissão, ele deve se comprometer em zelar pelo acesso e por dar publicidade aos acervos custodiados. Por outro lado, o profissional também deve ser cuidadoso ao compartilhar documentos que possuam dados de terceiros que não devem ser compartilhados, respeitando o direito à privacidade de dados pessoais.

Diante do discurso de Iacovino (2016), vale reiterar que, como ressalta Jardim (1999), a realidade brasileira é bem controversa e, na maioria das vezes, as instituições públicas que trabalham com a difusão das informações são precarizadas e invisibilizadas dentro da própria administração pública. Jardim (1999), ainda relembra que a grande parte dos Arquivos Públicos brasileiros são quase que exclusivamente custodiadores de documentos considerados históricos, mesmo que essa atribuição seja feita sem nenhum critério científico.

A invisibilidade dessas instituições contribui diretamente para que a transparência e o acesso aos documentos públicos sejam dificultados.

Por este motivo, uma das soluções possíveis é o desenvolvimento de políticas públicas, para que elas possam balizar o desenvolvimento deste campo social. Entende-se aqui por políticas públicas arquivísticas “o conjunto de premissas, decisões e ações – produzidas pelo Estado e inseridas nas agendas governamentais em nome do interesse social – que contemplam diversos aspectos [...] relativos à produção, uso e preservação da informação arquivística de natureza pública e privada.” (JARDIM, 2006, p.38-39). Jardim (2006) ainda ressalta que elas não, necessariamente, são sinônimos de legislação, mas as leis são um marco legal para o desenvolvimento das políticas públicas. “A legislação arquivística é um dos fundamentos para a definição e implementação de políticas públicas no campo dos arquivos. A viabilidade dessa legislação torna-se comprometida se não for simultaneamente instrumento de uma política arquivística.” (JARDIM, 2003, p.38). Contudo, a realidade política, social e econômica de um país pode ser muito peculiar e esses fatores também devem ser considerados.

Se a construção de um marco legal arquivístico para um país exige enormes esforços por parte do Estado e da sociedade, a sua implementação não é menos complexa. É nessa esfera de preocupações que se inserem estas reflexões: as dinâmicas, as estratégias e possibilidades inerentes à decisão política – por parte das autoridades arquivísticas em consonância com outros autores sociais – de se garantir a aplicabilidade de uma legislação arquivística. (JARDIM, 2003, p.38)

Então, o campo de desenvolvimento das políticas públicas arquivísticas é complexo e é importante considerar diversos aspectos para compreender o desenvolvimento e aplicabilidade dessas políticas. Em função disso, considerando que no Brasil não existe nenhuma política pública arquivística elaborada e implementada no âmbito nacional, para este trabalho optou-se por analisar quatro leis que são fundamentais para o campo arquivístico brasileiro. Apesar de não serem coordenadas e inseridas em uma política que realmente funcione são as leis utilizadas para balizar parte do trabalho arquivístico brasileiro.

A POLÍTICA DE ACESSO E A LEGISLAÇÃO BRASILEIRA

Como abordado na introdução, em 1988, foi lavrada uma nova Constituição (BRASIL, *online*) no país, que ficou conhecida como Constituição Cidadã, pois ela devolve

ao povo brasileiro a garantia dos direitos que haviam sido revogados durante a Ditadura Civil-Militar e amplia os direitos conquistados. Ao longo de dos seus duzentos e cinquenta artigos ela reinstaura a organização administrativa do país.

Tomados pelo espírito democrático em função do momento social e político pela primeira vez é proibida a recusa do acesso aos documentos públicos. Mesmo que a Constituição (BRASIL, 1988, *online*) garanta esse direito, o Estado não disponibilizava as informações públicas livremente, o cidadão deveria solicitar o que precisava. Antes disso, o acesso só era possível com autorização de uma pessoa responsável e só era permitido o acesso a pessoas que eram tidas como de confiança do poder público e/ou tinham uma rede de contatos que possibilitava essa consulta (ESTAVÃO; FONSECA, 2010).

A Constituição (BRASIL, 1988, *online*) também integra os documentos como parte do patrimônio cultural do país. Mesmo que existam muitas ressalvas a respeito desse assunto, que não serão consideradas aqui, o reconhecimento dos documentos como parte do patrimônio é importante para a preservação dos conjuntos documentais, uma vez que eles estão assegurados pela lei máxima do país. Diante do cenário arquivístico brasileiro, é necessário realizar um processo de sensibilização junto ao cidadão para que a população compreenda a importância e necessidade de preservação do patrimônio documental brasileiro.

Ainda naquele momento social e político favoráveis para construções democráticas, em 1991, é promulgada a Lei nº 8.159, conhecida como a lei brasileira de arquivos. Ela delibera sobre o tratamento documental no âmbito público e privado, sobre a gestão de documentos em esfera pública e sobre os arquivos privados de interesse social. A lei nº 8.159 é o grande marco para a arquivologia do país, por ser a primeira a deliberar especificamente sobre o tratamento dos conjuntos documentais produzidos pelo Estado (BRASIL, *online*).

Ela também é a lei responsável pela criação do CONARQ (Conselho Nacional de Arquivos) órgão colegiado ao Arquivo Nacional e elemento central do SINAR (Sistema Nacional de Arquivos), que também é concebido pelo mesmo instrumento normativo. Essas duas estruturas são fundadas para definir e implementar a política nacional de arquivos, contudo, isso nunca saiu do papel. Apesar de o CONARQ se manter ativo e realizar várias ações em prol da causa dos arquivos brasileiros, nunca teve força institucional suficiente para determinar nenhuma medida efetiva, em âmbito nacional. Já o SINAR, na prática, não funciona.

A alínea inicial da Lei nº 8.159/1991 é “Dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados e dá outras providências” (BRASIL, 1991, *online*), apesar de dizer que ela será a responsável pela política nacional dos arquivos ela não tem nenhum artigo ou capítulos dedicados para a normalização e implementação dessa política. Isso, sem mencionar que ela também não apresenta procedimentos punitivos ou indica qualquer artigo do código penal para quem descumprir a regulamentação.

Apesar dos problemas apresentados, a lei contribuiu muito para o trato dos arquivos brasileiros. É somente a partir dela que fica declarado o dever do Estado de fazer a gestão e preservação, além de lavrar o acesso do cidadão aos documentos públicos. Contudo, deve-se ressaltar que a Lei 8.159/ 91 (BRASIL, *online*) garante o acesso aos documentos apenas na fase permanente, ou seja, quando eles já foram recolhidos aos Arquivos públicos. Apesar de isso já ser um grande progresso, para a época, especialmente após vinte e um anos de Ditadura Civil-Militar, ainda não era possível ter acesso amplo aos documentos.

A ampliação do acesso aos documentos públicos vem somente em 2011, com a promulgação da Lei de Acesso à Informação - LAI (Lei nº 12.527/11) que passa a considerar a publicidade dos atos governamentais como uma prerrogativa e o sigilo como uma exceção, invertendo a lógica administrativa que era aplicada no Brasil até então (BRASIL, 2011, *online*).

A partir da LAI o Estado passou a ter que compartilhar as informações administrativas por iniciativa própria, alimentando os portais da transparência com dados atualizados sobre as ações realizadas. Nesse aspecto o país passou a desenvolver a chamada transparência ativa, ou seja, quando as informações são compartilhadas por iniciativa própria. Ainda que, mesmo até os dias de hoje, em 2024, esses dados não são atualizados com a frequência necessária.

É também a partir da LAI que o cidadão passou a poder solicitar o acesso aos documentos públicos em qualquer fase documental, desde a sua produção até o seu recolhimento. A lei estipula prazos e sanções para o compartilhamento das informações solicitadas, que não haviam sido previamente disponibilizadas.

Um dos pontos de maior crítica à essa lei é que, apesar, de ela promulgar o acesso à informação que está contida nos documentos, a palavra documento é citada 14 vezes, enquanto a palavra informação/informações é citada 89 vezes. As informações estão fixadas nos documentos isso representa um ponto delicado no cenário arquivístico no que tange a

legitimidade do trabalho exercido por esses profissionais, uma vez que vários outros profissionais trabalham com informação. E dentro da administração pública, tomando como base a burocracia weberiana, que rege o Estado brasileiro, as informações sempre estarão fixadas em um documento, seja ele físico ou digital.

Tanto a Lei 8.159, quanto a LAI são bem explícitas quanto ao compartilhamento de dados pessoais e sigilosos da nação. As pessoas devem ter sua integridade privada, mesmo que seus dados estejam inseridos em documentos públicos. Também são atribuídos períodos de sigilo para documentos que tenham dados sensíveis à segurança e integridade nacional.

Com o avanço e disseminação de dados na internet, a situação de compartilhamento, invasões, vendas de dados privados passou a ser regulamentada pela Lei Geral de Proteção de Dados Pessoais - LGPD, promulgada em 2018 (lei nº 13.709/18). A Lei visa regular o compartilhamento dos dados pessoais buscando preservar o caráter privado das pessoas.

A LGPD contribui significativamente para a regulação ética e para a transparência ao delimitar elementos que protegem o cidadão de ter sua identidade e o direito à privacidade violada pelo Estado. A partir dela, o arquivista deve cumprir sua ética profissional e zelar pela privacidade do que está sendo compartilhado. As deliberações dessa lei vão de encontro ao que prega Iacovino (2016), como supracitado.

As quatro leis em conjunto conseguem cobrir uma parte dos problemas arquivísticos brasileiros e garantir o acesso aos documentos públicos pelos cidadãos, garantindo o que é instituído pela própria Constituição. Apesar de ser possível apontar problemas em relação aos Arquivos Públicos nas quatro leis citadas elas são marcos importantes para o trato dos documentos públicos. Outro aspecto que também deve ser considerado é a história brasileira, que desde a invasão portuguesa viveu a sombra do autoritarismo por parte do Estado, situação que se estende até os dias atuais. Diante desse cenário é necessário que os cidadãos lutem pela transparência pública, garantia e conquista de novos direitos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho buscou refletir sobre a legislação brasileira no que tange os Arquivos públicos e o acesso aos documentos pelos cidadãos. Já na introdução fica claro que o caminho político e social percorrido pelo Brasil abre precedentes para a marginalidade dos documentos arquivísticos, uma vez que se tem no período da Ditadura Civil-Militar um

apagamento/silenciamento a partir da destruição de vários documentos produzidos no período.

Além disso, também fica claro as dificuldades administrativas enfrentadas pelos Arquivos para serem reconhecidos como parte importante para a racionalização e desenvolvimento administrativo dentro do modelo burocrático. Essa invisibilidade existente desde a época do Império, quando o Arquivo Nacional foi criado como um guardião da memória nacional, coloca tais instituições num lugar em que não são completamente compreendidas, mesmo que tenham sua relevância cultural, também são instrumentos auxiliares da administração.

A legislação analisada mostra que falta uma grande política pública arquivística nacional para a popularização e democratização dos Arquivos públicos, não só para a sociedade, mas como um diferencial estratégico para a administração. A valorização dos Arquivos é necessária para a garantia e ampliação dos direitos dos cidadãos, uma vez que, são nos documentos que todas as ações realizadas pelo Estado estão registradas.

Com o conhecimento e conscientização da importância e uso dos documentos de arquivo há um crescimento na cobrança para a proteção e guarda desses acervos, garantindo a preservação do patrimônio documental brasileiro. Ao analisar essas leis, fica claro o quanto ainda precisamos caminhar para que os Arquivos Públicos e os documentos arquivísticos saiam da invisibilidade social. Há muito ainda a ser discutido, repensado e, principalmente, disseminado à sociedade sobre as potencialidades dessas instituições.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. Da gênese à função: o documento de arquivo como prova e testemunho. In: _____. **Arquivo: estudos e reflexões**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014, p. 329- 344;

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidência da República, Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 18 jun. 2024;

_____. **Lei n. 8.159**, de 8 de janeiro de 1991. Dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/18159.htm. Acesso em: 18 jun. 2024;

_____. **Lei nº 12.527**, de 18 de novembro de 2011. Regula o acesso a informações [...] e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/112527.htm. Acesso em: 18 jun. 2024;

_____. **Lei n. 13.709**, de 14 de agosto de 2018. Lei Geral de Proteção de Dados Pessoais (LGPD). Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2018/lei/l13709.htm. Acesso em: 18 jun. 2024;

IACOVINO, Livia. Arquivos como arsenais de responsabilidade. In: EASTWOOD, Terry; MACNEIL, Heather (org.). **Correntes atuais do pensamento arquivístico**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2016, p. 261-292;

JARDIM, José Maria. A invenção da memória nos Arquivos Públicos. **Ciência da Informação**, v. 25, n. 2, p. 1-13, 1995. Disponível em: <https://revista.ibict.br/ciinf/article/view/659>. Acesso em: 18 jun. 2024;

_____, José Maria. **Transparência e opacidade do estado no Brasil**: usos e desusos da informação governamental. Niterói: EdUFF, 1999, 239 p.;

_____, J.M. Políticas Públicas arquivísticas: princípios, atores e processos. **Arquivo & Administração**, v.5, n.2, 2006;

SILVA, Daniele Augusta dos Santos. **A construção da Identidade Institucional do Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte: 1991-2021**. 2023. 145 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Escola de Ciência da Informação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/50506> Acesso em: 18 jun. 2024.

A RELAÇÃO ENTRE CULTURA ALIMENTAR E DEMOCRACIA NA CIDADE DE BELÉM, ESTADO DO PARÁ

Elano Emerson Belucio da Silva¹
Beatriz de Jesus dos Santos Campos²
Gabriela Dias da Silva³
Raíza Victória Gusmão de Oliveira⁴
Vitória Karolline Pantoja Lima⁵

RESUMO: A cultura alimentar abrange não apenas os alimentos consumidos, mas também as práticas alimentares. A democracia busca garantir a participação e a representação igualitária de todos os cidadãos. Democracia alimentar, é o direito de todos terem acesso a alimentação adequada e de qualidade. Valorizando a culinária local, soberania alimentar e promoção da inclusão social é possível fortalecer a identidade cultural, promover a participação política e construir uma sociedade mais justa e democrática.

PALAVRAS-CHAVE: cultura alimentar, democracia, nutrição, soberania alimentar.

INTRODUÇÃO

A cultura alimentar é um elemento fundamental para a compreensão de uma sociedade, pois abrange não apenas os alimentos consumidos, mas também as práticas alimentares, os rituais e as tradições que envolvem a alimentação, como Cascudo (1967) já deixara claro em sua obra “História da Alimentação no Brasil”.

A culinária paraense é reconhecida nacional e internacionalmente pela sua riqueza de sabores e pela valorização dos ingredientes locais. Pratos como o tacacá, o pato no tucupi e o açaí são exemplos da culinária paraense, que refletem a relação íntima entre a cultura e a alimentação. Através da culinária, é possível conhecer a história, os costumes e as tradições de um povo, promovendo a valorização da identidade cultural (LADEIRA; LIMA, 2021).

Ao analisar a relação entre cultura alimentar e democracia na cidade de Belém, no estado do Pará, constata-se que, é um tema de grande relevância e interesse para a compreensão das dinâmicas sociais e políticas que envolvem a alimentação e a culinária

¹ Elano Emerson Belucio da Silva, graduando em Nutrição - UFPA, emersonelano07@gmail.com.

² Beatriz de Jesus dos Santos Campos, graduanda em Nutrição - UFPA, beatriz.campos@ics.ufpa.br.

³ Gabriela Dias da Silva, graduanda em Nutrição - UFPA, gabriela.dias.silva@ics.ufpa.br.

⁴ Raíza Victória Gusmão de Oliveira, graduanda em Nutrição - UFPA, raiza.oliveira@ics.ufpa.br.

⁵ Vitória Karolline Pantoja Lima, graduanda em Nutrição - UFPA, vitoria.lima@ics.ufpa.br.

local, promovendo assim, maior Segurança Alimentar e Nutricional (JACOB; CHAVES, 2019). Neste estudo, iremos explorar a importância da cultura alimentar na construção da identidade e da democracia alimentar em Belém, e a busca pela soberania alimentar.

METODOLOGIA

Trata-se de uma revisão integrativa, tendo como base de dados consultadas o Google Acadêmico, Biblioteca Virtual em Saúde e a *Brasil Scientific Electronic Library Online*, utilizando as palavras chaves e suas combinações: cultura alimentar, culinária, democracia, antropologia, Belém-PA, nutrição e soberania alimentar. Após a busca, foram encontrados cerca de 81 resultados, dos quais, após uma análise e seleção por conveniência, foram selecionados os artigos de interesse para compor o escopo deste trabalho.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

A democracia, pode ser entendida como: um sistema político que busca garantir a participação e a representação igualitária de todos os cidadãos. Tendo isso em vista, a educação em Direitos Humanos e para a Democracia, se faz extremamente necessária em uma sociedade, visto que, por meio do controle social nas tomadas de decisões públicas, é o que garante o exercício da democracia para com a sociedade (MARTINS, 2019). No contexto da alimentação, a democracia pode ser entendida como o direito de todos terem acesso a uma alimentação adequada e de qualidade, suficiente e que respeite sua cultura, bem como seja ambiental, social e economicamente sustentável (BRASIL, 2006). Em Belém, a cultura alimentar desempenha um papel importante na promoção da democracia alimentar, pois valoriza a produção local e a diversidade de alimentos disponíveis (LADEIRA; LIMA, 2021).

A cidade de Belém é conhecida por sua culinária única e saborosa, que combina influências indígenas, africanas e europeias. A diversidade de alimentos presentes na região é um reflexo da rica biodiversidade amazônica. Frutas como açaí, cupuaçu, bacuri e pupunha são amplamente consumidas e fazem parte da culinária local. Além disso, peixes como o tambaqui, o tucunaré e o pirarucu são muito apreciados e são ingredientes principais de pratos típicos paraenses, sendo exemplos da diversidade e da riqueza da culinária local. A alimentação em Belém vai além da simples nutrição, ela é uma forma de expressão cultural e de conexão com as raízes históricas da região (SILVA, 2022; MACÊDO; 2016).

No entanto, a cultura alimentar vai além da gastronomia. Ela também está intrinsecamente ligada à democracia e à participação política. A busca pela soberania alimentar, que consiste no direito dos povos de definir suas próprias políticas agrícolas e alimentares, é um dos pilares da democracia alimentar, levando em consideração sua cultura, suas tradições e seu meio ambiente. Em Belém, a valorização dos alimentos regionais e a promoção da agricultura familiar são exemplos de práticas que fortalecem a soberania alimentar e contribuem para a democratização da alimentação, já que, os agricultores familiares, em sua maioria, estão focados em produzir alimentos locais (SILVA, 2020; GAZOLLA; AQUINO, 2021).

Somado a isso, a auto-organização de uma população, se mostra como uma importante ferramenta de controle social, em Belém, por exemplo, a valorização dos produtos locais e o incentivo à agricultura familiar são exemplos de ações que visam fortalecer a soberania alimentar e promover a participação da população na tomada de decisões relacionadas à alimentação (GIATTI *et al.*, 2021; JACOB; CHAVES, 2019).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante dos resultados desta pesquisa, percebeu-se que, a relação entre cultura alimentar e democracia em Belém, no Pará, é um tema de grande importância e interesse. Através da valorização da culinária local, da busca pela soberania alimentar e do uso da Ciência da Nutrição e Saúde Coletiva como ferramenta de pesquisa e de promoção da inclusão social, é possível fortalecer a identidade cultural, promover a participação política e construir uma sociedade mais justa e democrática. É fundamental que sejam desenvolvidas políticas públicas que visem a preservação e a valorização da cultura alimentar, garantindo o direito à alimentação adequada e saudável para todos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. BRASIL. Conselho Nacional de Segurança Alimentar e Nutricional (CONSEA). **Cartilha da Lei Orgânica de Segurança Alimentar e Nutricional – LOSAN**. Brasília, DF: CONSEA, [20--]. Disponível em: <http://www4.planalto.gov.br/consea/publicacoes/cartilha-losan-portugues>. Acesso em: 27 mai. 2023;

CASCUDO, Luís da Câmara. **História da Alimentação no Brasil** (Volume I). Cia. Ed. Nacional, 1967. Disponível em: <http://bdor.sibi.ufrj.br/handle/doc/370>. Acesso em: 03 jul. 2023;

GAZOLLA, Marcio; AQUINO, Joacir Rufino de. Reinvenção dos mercados da agricultura familiar no Brasil: a novidade dos sites e plataformas digitais de comercialização em tempos de covid-19.

Estudos Sociedade e Agricultura, [S.L.], v. 29, n. 2, p. 427, 1 jun. 2021. Revista Estudos Sociedade e Agricultura. <http://dx.doi.org/10.36920/esa-v29n2-8>;

GIATTI, Leandro L.; GUTBERLET, Jutta; TOLEDO, Renata Ferraz de; SANTOS, Francisco Nilson Paiva dos. Pesquisa participativa reconectando diversidade: democracia de saberes para a sustentabilidade. **Estudos Avançados**, [S.L.], v. 35, n. 103, p. 237-254, dez. 2021. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0103-4014.2021.35103.013>;

JACOB, Michelle Cristine Medeiros; CHAVES, Viviany Moura. Falhas do sistema alimentar brasileiro: contribuições da geografia literária para o fortalecimento da democracia alimentar. **Physis: Revista de Saúde Coletiva**, [S.L.], v. 29, n. 1, p. 1-23, 2019. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0103-73312019290106>;

LADEIRA, L. B.; LIMA, A. S. Tradição e culinária na Estação das Docas, Belém (PA). **Revista Mangút: Conexões Gastronômicas**. ISSN 2763-9029. Rio de Janeiro, v. 1 n. 2, p. 112-132, dez. 2021;

MACÊDO, Sidiana da Consolação Ferreira de. **A cozinha mestiça: uma história da alimentação em belém (fins do século XIX e meados do século XX)**. 2016. 332 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-graduação em História Social da Amazônia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2016;

MARTINS, Racquel Valério. EDUCAÇÃO EM DIREITOS HUMANOS E PARA A CIDADANIA DEMOCRÁTICA: brasil (“um desenvolvimento retrógrado”) versus espanha. **Rev. do IBDH**, Brasília, v. 19, p. 265-277, set. 2019;

SILVA, Layse Fernanda Azevedo. **A cozinha paraense no boom gomífero: uma análise sobre os Hábitos alimentares em Belém (1870-1900)**. Orientadora: Sidiana da Consolação Ferreira de Macêdo. 2022. 71 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História) – Campus Universitário de Ananindeua, Universidade Federal do Pará, Ananindeua, 2022. Disponível em: <https://bdm.ufpa.br:8443/jspui/handle/prefix/4595>. Acesso em: 03 jul. 2023;

SILVA, Maria Zênia Tavares da. A segurança e a soberania alimentares: conceitos e possibilidades de combate à fome no brasil. **Configurações**, [S.L.], n. 25, p. 97-111, 12 jun. 2020. OpenEdition. <http://dx.doi.org/10.4000/configuracoes.8626>.

A MÚSICA COMO FERRAMENTA DE PROPAGAÇÃO DA CULTURA DE ÓDIO: UM ESTUDO DE CASO SOBRE GRUPOS BRASILEIROS DE NSBM

Flávio Silva¹

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo analisar, a partir de um olhar etnomusicológico, como a música opera na propagação de uma cultura de ódio. Sendo mais específico, investigando e mapeando a cena musical do metal extremo (KAHN-HARRIS, 2007) dentro de um subestilo chamado Nacional Socialismo Black Metal ou NSBM. Percebe-se que esse estilo controverso dentro do metal extremo poderia revelar ligações com outros tipos de extremismos, por exemplo, aqueles ligados aos crimes de ódio.

PALAVRAS-CHAVE: cultura de ódio, metal extremo, NSBM, neonazismo na música.

1 - PRELÚDIO

Uma matéria veiculada em abril de 2023 em um programa de grande audiência da TV aberta brasileira² chamava a atenção sobre as conexões entre grupos neonazistas brasileiros e uma organização internacional de supremacia branca. A reportagem apontava que oito pessoas foram presas em um sítio no interior do estado de Santa Catarina com armas e diversos materiais de apologia ao nazismo. Dentre os detidos, segundo um portal de notícia especializado em música³, está um vocalista de uma banda de metal. Curiosamente, ambas reportagens sobre esse assunto indicam a música como uma das ferramentas utilizadas por esses grupos para divulgar ideais neonazistas.

A partir desse caso, reverberado na mídia nacional, o presente trabalho é um fragmento de uma pesquisa de doutorado, ainda em andamento, pelo Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais. O objetivo aqui é analisar, a partir de um olhar etnomusicológico, como a música opera na propagação de uma cultura de ódio. Com base nessa observação busca-se entender as razões por trás de grupos que manipulam a música nesse contexto. Sendo mais específico, investigando a cena musical

¹ Flávio Garcia da Silva, Universidade Federal de Minas de Gerais, flaviogarcia77@hotmail.com.

² Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/11501314/>>. Acesso em: 10 jul. 2024.

³ Disponível em: <<https://www.wikimetal.com.br/vocalista-death-metal-presos-grupo-neonazista/>>. Acesso em: 10 jul. 2024.

do metal extremo (KAHN-HARRIS, 2007) que é apropriada por atores de extrema direita, a saber, dentro de um subestilo chamado pelos seus interlocutores como Black Metal Nacional Socialista ou pela sigla NSBM. Dessa forma, observando esse subestilo dentro da música metal pode-se indagar algumas questões. Por exemplo: quais seriam as ligações da música metal com neonazismo? A partir daí, até que ponto a música desses grupos identificados como NSBM operariam como propaganda política da ideologia neonazista e quais consequências isso pode acarretar; o público que consome esse subestilo musical poderia assumir um perfil conservador a partir da identificação com a música ou a ideologia de extrema-direita seria pré-existente para os consumidores. A pesquisa pretende responder essas questões à luz da etnomusicologia, balizado pelo conceito de Jeff Titon (1997, p. 91) sobre esse campo – “o estudo das pessoas que fazem música” interessando-se não apenas por uma música metal em sentido mais estrito da palavra, mas sobretudo em um contexto mais amplo de sua produção, incluindo a práxis política no meio através do mapeamento de grupos brasileiros de NSBM.

O etnomusicólogo Hugo Ribeiro (2010, p. 29) aponta que “uma das características da cultura metal é um processo de fragmentação que leva a numerosos subestilos, cada um desenvolvendo características estilísticas peculiares”. Dentre os estilos filiados ao gênero metal em vários locais espalhados pelo planeta, o black metal se desdobrou em muitas vertentes, dentre elas, uma que se associou à política e aos ideários de extrema direita do nacional socialismo. Segundo Maspero & Ribaric (2015, p. 15), o termo NSBM surgiu nos anos 1990. Tal qual os autores indicam, aconteceram alguns eventos pontuais que ajudaram a cunhar esse subestilo. Cronologicamente, em 1995 o grupo australiano *Spear of Longinus* lançou uma demo com a definição: Nazi Occult Metal e em 1996 o fanzine *Hatemonger* definiu o som dos franceses do então Funeral, que atualmente trocou de nome para *Kristallnacht*, como Black National Socialista Metal. No texto do zine o estilo da banda é descrito como “um black metal rápido e melódico com letras nacional-socialista”. Então, o termo NSBM fez sua primeira aparição oficial na compilação americana de 1999 “The night and the fog - A tribute to the Nacional Socialist Black Metal Underground”. (MASPERO & RIBARIC, 2015, p. 15).

Contudo, algumas pesquisas (CAMPOY, 2010; AZEVEDO, 2009; PATTERSON, 2022; MICHAEL MOYNIHAN & DIDRIK SODERLIND, 2021) apontam que as bandas nórdicas são responsáveis pela criação do NSBM. Dessa forma, em uma breve digressão,

vamos remontar as bases do black metal e como esse subgênero gerou grupos que encontraram nos ideais do neonazismo, arianismo, racismo e supremacismo muitos adeptos na Europa e em várias regiões do Brasil, sobretudo nas regiões sul e sudeste.

1.1 - A PRIMEIRA ONDA

Segundo Azevedo (2009, p.138), o heavy metal utiliza sonoridades “aceitas” das músicas ocidentais como da música de concerto, blues e gêneros populares. Porém, a origem do black metal para fora do eixo Estados Unidos – Reino Unido afastou a sonoridade/estética blues do subgênero. Ainda para Azevedo (2009, p.138), as bandas de países como Suécia, Dinamarca, Suíça e Brasil – *Bathory*, *Mercyful Fate*, *Hellhammer/Celtic Frost* e *Sarcófago* – respectivamente, foram responsáveis pela chamada primeira onda do black metal. Porém, do Reino Unido a banda *Venom*, formada no ano de 1979 em Newcastle lançou o primeiro álbum com temáticas satanistas em primeira pessoa, *Welcome to Hell* de 1981 e em seu disco intitulado black metal de 1982, segundo especialistas, batizou o novo subgênero. Algumas bandas de thrash metal como *Sodom* e *Kreator* da Alemanha, *Slayer* e *Von* dos Estados Unidos, segundo os críticos e fãs também são citadas como base para o black metal. Finalmente, como aponta a autora, nenhuma dessas bandas possuía uma sonoridade tipicamente parecida com o black metal atual. Porém, cada banda em alguma proporção contribuiu com diferentes aspectos para a formação do subgênero.

1.1 – A SEGUNDA ONDA: SOMBRAS DO NORTE GLOBAL

As bandas norueguesas, no final dos anos 1980, são responsáveis pela segunda onda do black metal. Esses grupos utilizavam uma temática satânica e sonoridades diversas (AZEVEDO, 2009, p.139). No entanto, segundo o estudo do pesquisador Massimo Introvigne (2017 p. 19), a segunda onda se diferencia da primeira não somente pela relação com a sonoridade das bandas, mas sobretudo pelo discurso. O autor aponta que, os grupos dessa cena rompem com o ideal de satanismo de Anton LaVey, criador da igreja e da bíblia satânica, concentrando-se em ações práticas. Ainda segundo Introvigne, esses grupos promoveram um culto ao “verdadeiro” mal, transformando assim, o discurso filosófico satanista para uma prática que envolvia crimes como o incêndio e a depredação de igrejas, além de assassinatos e suicídios.

Dentre os assassinatos, talvez o mais reverberado pela mídia especializada e seus consumidores tenha sido do guitarrista fundador da banda *Mayhem* natural de Oslo, Noruega. Euronymous, pseudônimo de Øystein Aarseth, foi executado em 10 de agosto de 1993 por Varg Vikernes, multi-instrumentista e fundador da banda *Burzum* criada em Bergen, Noruega. Na época Varg Vikernes e Euronymous tocavam juntos no *Mayhem* e segundo relatos houve um desentendimento entre eles. Vikernes foi condenado à pena máxima na Noruega, 21 anos de prisão, sendo responsabilizado também pelos incêndios em várias igrejas locais. Porém, outros assassinatos vieram à tona, estes de cunho homofóbico. Por exemplo, o caso de Bård “Faust” Eithun, baterista da banda Norueguesa *Emperor*, que assassinou um homossexual em 1992 nos arredores do parque Lillehammer. Alguns anos depois, mais precisamente em 1997, o líder da banda Sueca *Dissection*, Jon Nödtveidt também cometeu um assassinato de um homossexual. Nödtveidt foi condenado e depois de cumprir pena, retomou à banda gravando um último disco de estúdio e cometendo suicídio em 2006.

O autoextermínio não era novidade na cena black metal norueguesa. A banda *Mayhem* também havia protagonizado um caso que alimentou o universo mitológico da cena black metal local antes até do assassinato do seu fundador, Euronymous. O vocalista Per Yngve “Pelle” Ohlin, curiosamente chamado pelo nome artístico Dead, faleceu em 1991 cortando os pulsos e atirando com uma espingarda contra a própria cabeça. Segundo as crônicas, Euronymous encontrou o corpo do colega e tirou fotos do cadáver recolhendo pedaços de ossos do crânio para fazer colares. Essa foto se tornou, anos mais tarde, capa de um disco não oficial da banda, mais precisamente em 1995, intitulado “The dawn of the black hearts”. Quase uma década depois, em 1999, outro músico da segunda onda do black metal nórdico também cometeu autoextermínio, trata-se do baterista Erik “Grim” Brødreskift com passagens pelas bandas *Immortal*, *Borknagar* e *Gorgoroth*.

Esses são apenas alguns relatos de músicos da cena black metal escandinava que se envolveram com diversos tipos de crimes e violências. Nesse sentido, os escritores Michael Moynihan e Didrik Soderlind pesquisaram e escreveram entre os anos de 1994 e 1997 sobre a cena black metal norueguesa resultando em seu livro *Lord of Chaos* publicando a primeira edição em 1998. Os autores, lançando mão de uma extensa coleta de dados, apontam que os suicídios, assassinatos, invasões, depredações e incêndios às igrejas locais serviram como um marketing utilizado pelos músicos, selos e a mídia local que se valeram desses eventos para divulgar um “modelo” de música extrema em todos os sentidos como seus interlocutores

mencionavam, o true norwegian black metal. Porém, esse modelo exportação não somente exportou a música com sua sonoridade específica, mas também as relações com crimes de intolerância religiosa, racismo, homofobia, xenofobia e misoginia, pois os casos de terrorismo e vandalismo se espalharam primeiro para a vizinha Suécia e depois por vários países da Europa central. Dessa forma, alguns atores daquela cena criaram um germe para o novo subestilo do metal extremo aproximando o ideário mitológico do nacional socialismo ao black metal.

2 – O NSBM TIPO EXPORTAÇÃO

Leonardo Campoy (2010) considera que quando o Estado Nórdico endossou o cristianismo como religião oficial, a “autêntica” cultura escandinava estava fadada à “morte”. Se os Estados-nação escandinavos estavam dividindo uma cultura “única”, para as bandas, toda a região norte da Europa, entre Alemanha e Islândia, era “um só território dedicado a abrigar uma só cultura, a Germânia, sempre qualificada pelos músicos como ‘naturalmente’ hostil ao estrangeiro” (CAMPOY, 2010, p. 213). Dessa forma, ainda segundo o autor (2010, ib.), os ataques às igrejas atingiam não somente o cristianismo, mas também, o Estado. Aprofundando, Santos revela que:

as bandas que se proclamam adeptas do racismo não são apenas norueguesas, a Polônia, por exemplo, mesmo após ter sido devastada pela Alemanha nazista possui um grande número de bandas racistas que se denominam N.S. black metal (metal negro nacional-socialista). [...] As ofensas que o metal dirige contra a religião talvez não agridas tanto o Estado laico quanto a defesa de regimes totalitários atinge a democracia. Pois há uma repressão institucional atuante contra atitudes propagadoras do nazismo, tendo em vista que certas bandas omitem o racismo por receio das sanções jurídicas previstas para quem comete este crime. (SANTOS, 2013, p. 30-1).

Dessa maneira, para citar alguns nomes, os Alemães do *Absurd*, os poloneses do *Graveland*, os gregos dos *Der Stürmer*, os finlandeses do *Goatmoon* são grupos declaradamente NSBM e são alguns dos mais importantes na cena mundial NSBM, pois são pioneiros e estão ativos nos dias atuais. Cabe salientar, que são grupos também envolvidos com casos de violências como assassinatos, além do antissemitismo e racismo. Contudo, essa cena cresceu e hoje existem milhares de grupos que se identificam como black metal nacional socialista espalhados por todo mundo.

O antropólogo Leonardo Campoy (2010) em suas pesquisas no Brasil identificou bandas que se proclamavam nacionais socialistas, a saber, a banda *Nachtkult* do Rio de Janeiro e *Thornsland* de São Paulo. Segundo o site especializado em catalogar bandas de metal no mundo inteiro, *Encyclopaedia Metallum: The Metal Archives*, essas bandas permanecem ativas nos dias de hoje. Navegando por esse site, encontramos muitos outros grupos brasileiros de NSBM em várias regiões do país também ativos, como: *Evil*, *Além-Homem*, *Furor Volturno*, *Paulistarum*, *Granatus*, *Pagan Circle*, *Command*, *Ecce Hommo*, apenas para citar alguns nomes. Desses grupos destacamos a banda paulista *Evil*, ligada à banda *Command* e outras bandas nacionais e internacionais, pois os membros dessas bandas são afiliados ao *Pagan Front*, um seletivo grupo mundial de NSBM. Um dos membros dessas bandas – *Evil* e *Command* – é um empresário, dono da maior gravadora e distribuidora de bandas NSBM do país chamada *Hammer of damnation* com sede em São Paulo, além de uma loja de disco, roupas e acessórios chamada Black Metal Store.

Figura 1 - Logo da banda carioca *Nachtkult*



Fonte: Encyclopaedia Metallum: the metal archives

Figura 2 - Membros da banda carioca – Nachtkult



Fonte: Encyclopaedia Metallum: the metal archives

Numa perspectiva mais ampla, pesquisadora Adriana Dias, especialista em localizar grupos extremistas neonazistas, aponta que “no Brasil muitos grupos se dedicam a criar zines e revistas neonazistas e produzir material de download sobre o nazismo, a negação do holocausto, [...] disponibilizando álbuns e vídeos de músicas neonazistas”. (2020, p.137). A autora localizou em suas pesquisas no Brasil 349 células de grupos de ódio, entretanto, “a quantidade de pessoas que faz download do material por elas é imensamente superior: passavam de 500 mil pessoas em março de 2020”. (DIAS, 2020, p.137). Ainda segundo a autora, dentre os grupos com maior número de células estão os grupos neonazistas de fundo ultranacionalistas/supremacista, hitleristas, ultraconservadores religiosos, grupos de Skinheads e bandas RAC. (DIAS, 2020, p. 137-138). Contudo, Campoy aponta que:

O NSBM toca em um dos limites do próprio underground do metal extremo. Em uma prática urbana diferenciada de outras pela preeminência do fazer musical, um estilo que se baseia na transposição de uma ideologia política em motivos musicais tende a causar uma espécie de curto-circuito identitário. É como se o praticante, frente ao NSBM, se perguntasse: afinal, se trata de metal extremo ou de propaganda nacional-socialista? Tudo bem, o praticante pondera, estamos falando de duas coisas extremas, mas de duas extremidades diferentes que talvez não se encaixem: uma coisa é um programa político de extrema-direita, outra coisa é uma arte extrema que não tem lado nenhum, pelo menos no espectro político. (CAMPOY, 2010, p. 218).

De qualquer modo, para além de grupos autodeclarados NSBM, mas ainda na seara do metal extremo, lembramos um caso que ainda ecoa, ocorrido em 2016, quando Phil Anselmo, ex-vocalista da banda de groove metal estadunidense *Pantera*, fez ao final de uma apresentação uma saudação em reverência ao movimento “white power” de supremacia branca ligado ao neonazismo, o conhecido “Heil Hitler”. O fato gerou repúdio em vários lugares do mundo. No entanto, no Brasil, segundo o site geledes⁴, vários fãs apoiaram o ocorrido e abriram um debate sobre “coitadismo” do povo negro. Uma atitude que reflete o racismo estrutural no Brasil. Segundo noticiado pelo site, muitos canais especializados em metal não cobriram o assunto com a devida atenção por, justamente, saber que o assunto não é debatido com veemência pela comunidade que consomem a música metal. Esses fatos

⁴ Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/o-heavy-metal-nao-e- apenas-racista-e-intolerante-no-geral/>>. Acesso em: 10 jul. 2024.

parecem distantes, porém, recentemente, no início de 2023, o baixista da banda Sueca de black metal *Marduk* fez uma saudação nazista no palco e anteriormente, em 2018, o guitarrista da banda conterrânea *Watain* também praticou o mesmo ato, ambos foram afastados dos grupos. A demissão desses indivíduos estaria ligada ao temor das consequências jurídicas e comerciais que as bandas poderiam sofrer ou estaria ligada pela representação dos atos em si?

3 – O NSBM E OUTROS CONTORNOS

Na cidade de Ribeirão das Neves, região metropolitana de Belo Horizonte, a banda *Echoes* se define como raw black metal, uma espécie de black metal puro. Segundo seus interlocutores, raw black metal possui uma sonoridade “crua” mais próxima dos grupos da segunda onda escandinava nos anos 1990 que contavam com os convencionais instrumentos guitarra, voz, baixo e bateria. Contudo, dentre as temáticas desse grupo está o satanismo, o anticristianismo e o NSBM. A banda *Echoes* é um duo e possui perfis em diversas redes sociais contendo mais de dois mil seguidores, porém a páginas possuem números de curtidas superior a 27 mil. O conteúdo de divulgação abrange a música e o audiovisual, pois estão disponíveis nessas redes sociais os áudios e vários videocliques, a maioria de animação. Esse dado sugere um descompasso entre seguidores e curtidas, ou seja, poderia existir além de consumidores diretos, aqueles que consomem, curtem, mas não seguem o grupo. Porém isso monetiza o grupo e de certa forma, quem assiste acaba contribuindo financeiramente para grupos divulgarem discursos da extrema-direita, neonazista ou supremacista. Na mesma página que esse grupo mineiro coloca os videocliques da banda, estão vídeos declarando apoio explícito ao ex-presidente da República, Jair Bolsonaro, além de vídeos antivacina, anticomunista e antimídia hegemônica de televisão aberta brasileira. Dessa forma, notamos que o bolsonarismo/fascismo brasileiro está presente aos discursos da banda *Echoes* gerando contornos específicos do NSBM brasileiro comparado ao Leste europeu e Escandinávia.

A cena metal, pulverizada pelos centros urbanos, se mantém viva e acolhendo vários eventos com várias bandas de diversos estilos. Contudo, o black metal, como em muitos lugares do mundo, é o estilo mais extremo e acaba se associando à várias formas de extremismos. O extremismo político, mais especificamente de extrema-direita, surgido em terras europeias, aqui no Brasil parece tomar outros contornos, sobretudo pela influência do neofascismo tupiniquim, o bolsonarismo. Entretanto, cabe lembrar uma máxima que ouvi de

um interlocutor em um campo. Durante uma conversa sobre o metal extremo e o NSBM, surgiu o comentário que: “nem todo bolsonarista se declara um neonazista convicto, mas todo neonazista no Brasil pode ter uma grande simpatia pelo bolsonarismo”. Esse pensamento pode se estender para música extrema, pois dentro de uma certa cegueira ou surdez ideológica muitas pessoas podem consumir essa música alegando que é “pela música ou pelo som” e não pelas letras que eles consomem tais conteúdos nazifascistas. No final das contas, essas atitudes “isentas” de pensamento crítico fomenta e encoraja pessoas a consumir e a produzir conteúdos de ódio.

Figura 3 - Foto no perfil da banda *Echoes* no Instagram – essa cena está no vídeo “I have to kill the President” de 2016 – dentre as hashtags está o NSBM.



Fonte: <<https://www.instagram.com/echoesblackmetal/>>. Acesso em: 10 jul. 2024.

Como observado pelas redes, a maioria desses grupos de NSBM no Brasil não atuam ao vivo, porém nas redes sociais os trabalhos ganham holofotes. Levando em consideração que o material gravado ou produzido se perpetua de forma viral e não tem barreiras de alcance, pois as denúncias não impedem que os grupos retornem com outros nomes, e, é nesse campo que o discurso extremista se torna fértil.

2 – CONSIDERAÇÃO FINAL

A pesquisa ainda está em andamento focando em mapear grupos brasileiros de NSBM. Esse subestilo do black metal se mantém ativo e atuante mundo afora. Entretanto, no

Brasil bandas NSBM raramente tocam ao vivo em festivais, porém nas redes sociais esses grupos agem no anonimato, sempre à espreita, ou nas sombras e mantêm as suas atividades. Nesse ponto, percebe-se que esse estilo controverso dentro do metal extremo poderia revelar ligações com outros tipos de extremismos, por exemplo, aqueles ligados aos crimes de ódio como podemos observar algumas notícias de bandas e seus integrantes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Cláudia Souza Nunes de. **É para ser escuro! - codificações do Black Metal como gênero audiovisual**. Tese (Doutorado) 239 f. - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. 2009;

CAMPOY, Leonardo Carbonieri. **Trevas sobre a luz: o underground do heavy metal extremo no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010. 320 p.;

DIAS, Adriana. Neonazismo hoje: a cena brasileira e suas linhagens. **IN: Antissemitismo, uma obsessão: argumentos e narrativas** / Org. Eliane Pszczol, Heliete Vaitsman. 1. ed.; Rio de Janeiro: Numa Editora, 2020. 244 p.;

INTROVIGNE, Massimo. **“I Worship Death, Evil, and All Darkness”: Black Metal and Satanism.** (2017). La Rosa di Paracelso nr 2. Disponível em: <<https://docplayer.net/88139218-I-worship-death-evil-and-all-darkness-black-metal-and-satanism-massimo-introvigne.html>> acesso: 30/07/2023.;

KAHN-HARRIS, Keith. **Extreme Metal: Music and Culture on the Edge**. Oxford/ Nova York: Berg. 2007. 194 p.;

MASPERO, Davide; RIBARIC, Max. **Wolves among Sheep: History and Ideology of National Socialist Black Metal**. Milan: Tsunami Edizioni 2015. 576 p.;

MOYNIHAM, Michael, SØDERLIND, Didrik. **Lords of Chaos**. Tradução de Tavo Mata Machado. 2 ed. – Contagem; MG: Estética Torta. 2021. 668 p.;

PATTERSON, Dayal. **Black metal: a história completa, Volume 2**. Tradução de Adriano Scandolara. 1 ed. – Contagem; MG: Estética Torta. 2022. 416 p.;

RIBEIRO, Hugo Leonardo. **Da Fúria à Melancolia: a dinâmica das identidades na cena rock underground de Aracaju**. São Cristóvão: Editora UFS; Aracaju: Fundação Oviêdo Teixeira, 2010. 378 p.;

SANTOS, Taís Vidal dos. **O true contra o poser: um estudo das condições e contradições de ser e fazer metal underground na cidade do Salvador**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2013. 142 p.;

TITON, J. T. Knowing Fieldwork. In: BARZ, G. F.; COOLEY, T.J. (Org.). **Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology**. New York e Oxford University Press, 1997. p. 87-100.

O PROGRAMA CIENTISTA CHEFE DA CULTURA COMO POLÍTICA PÚBLICA DE INCLUSÃO SOCIAL E INOVAÇÃO NO CEARÁ

Gretha Leite Maia de Messias¹
Zaneir Gonçalves Teixeira²

RESUMO: O artigo apresenta o Programa Cientista Chefe da Cultura como experiência de política pública de inclusão social e inovação desenvolvida no Estado do Ceará. A iniciativa une meio acadêmico e gestão pública por meio da formação de equipes de pesquisadores oriundos de Instituições de Ensino Superior (IES) públicas e privadas atuantes no Estado, bem como agentes culturais e servidores da Secretaria Estadual de Cultura, para tratar demandas da gestão pública, identificando soluções inclusivas e inovadoras na prestação dos serviços culturais. O Programa é financiado pela Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FUNCAP), nos termos da lei estadual 17.378/2021, tendo sido iniciado por solicitação da SECULT/CE ainda em 2021. Atualmente, encontra-se no segundo ciclo de trabalho (2023-2025) e reúne 50 bolsistas que desenvolvem pesquisas nos seguintes eixos temáticos: 1) apoio a sistemas de informação da cultura; 2) análise de bases jurídicas da inclusão e do fomento da Cultura; 3) indicadores e avaliação para inclusão cultural. No artigo, destaca-se o trabalho do Eixo 2, relativo ao fomento e financiamento da Cultura. O Programa vem sendo executado com olhar pragmático para a política e gestão cultural, baseando-se no múltiplo entendimento da cultura como direito fundamental a ser garantido pelo Estado, oportunidade de desenvolvimento econômico inclusivo e área de inovação na gestão pública.

PALAVRAS-CHAVE: política cultural, gestão pública, inclusão social, inovação.

INTRODUÇÃO

O Programa Cientista Chefe da Cultura é uma aplicação, no âmbito da gestão pública da cultura, da iniciativa mais ampla do Programa Cientista Chefe, resultado da parceria entre a Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FUNCAP) e o Governo do Estado do Ceará. Iniciado em 2018 e regulamentado pela lei estadual 17.378/2021, o Programa tem como objetivo geral a articulação da pesquisa científica desenvolvida nas Instituições de Ensino Superior (IES) atuantes no Estado com as demandas

¹ Gretha Leite Maia de Messias, professora adjunta da Faculdade de Direito da Universidade Federal do Ceará (UFC) desde 2014, doutora em Direito pela UFC (2013), pesquisadora-bolsista do Programa Cientista-Chefe da Cultura – FUNCAP, grethaleitemaia@gmail.com.

² Zaneir Gonçalves Teixeira, professora assistente da Universidade de Fortaleza (UNIFOR) desde 2013, doutora em Direito pela Universidade Federal do Ceará (2020), pesquisadora-bolsista do Programa Cientista Chefe da Cultura – FUNCAP, zaneir@unifor.br.

da gestão pública, em benefício da sociedade, mediante mecanismos que permitam a inserção ativa e direta de cientistas no cotidiano dos órgãos da administração pública, sem retirá-los da atividade acadêmica³.

No Ceará, de forma inovadora, o Programa Cientista Chefe abrange diversas áreas como a Segurança Pública, Saúde, Educação, Agricultura, Recursos Hídricos, Infraestrutura, Justiça entre outras, destacando-se nesse trabalho a gestão da Cultura, por meio do Programa Cientista Chefe da Cultura, iniciado em 2021, em parceria com a Secretaria Estadual de Cultura do Ceará (SECULT). O Programa envolve 50 pesquisadores e pesquisadoras bolsistas e 07 Universidades cearenses, em constante diálogo com diversos agentes culturais e servidores da SECULT, a partir do tema “Cultura, inovação e inclusão social no Ceará”. Trata-se, portanto de verdadeira política pública de aproximação e colaboração ente universidade e gestão pública, visando a inclusão social e a inovação na prestação dos serviços estatais, compreendendo a Cultura a partir dos seus aspectos de direito fundamental, atividade econômica de desenvolvimento local e área desafiadora da administração pública, em razão das especificidades que serão aqui desenvolvidas. Para este artigo, destacam-se resultados preliminares construídos pelo Programa para o fomento e financiamento da cultura.

1 OS DESAFIOS DA GESTÃO CULTURAL E O SUPORTE DO PROGRAMA CIENTISTA CHEFE DA CULTURA (CCULT) PARA A INOVAÇÃO E INCLUSÃO

A gestão pública da cultura representa o desafio de construir, de forma perene e participativa, a atuação estatal em um campo vastíssimo, a ser primeiramente delimitado e, posteriormente, operacionalizado para a construção de uma política pública de efetiva cidadania cultural nos termos da Constituição de 1988. Isso significa a superação das três principais concepções de cultura presentes nas políticas públicas brasileiras, em diferentes conjunturas: como produção oficial do Estado; como expressão populista; e como mercado neoliberal, assumindo-a como um direito de cidadania, previsto nos artigos 215 e 216 da Constituição Federal, a ser plenamente assegurado pelo Estado (CHAUÍ, 2021, p. 87).

³ A concepção do Programa baseia-se no reconhecimento da importância da ciência para as decisões estratégicas de governo, inspirando-se nas experiências de países como EUA, Israel, Austrália e Inglaterra, onde existe a experiência do *Office of Chief Scientist*, como instância de suporte científico às atividades da gestão pública em diversas áreas (BRAGA *et al.*, 2022).

Em síntese, as experiências de gestão cultural pós-Constituição de 1988, buscam superar a identificação da cultura com as belas-artes, ou, ainda, a oposição de cultura erudita e cultura popular, integrando o reconhecimento da cultura como dimensão ampla e própria do humano, e contemplando a fragilidade de culturas diversas e não hegemônicas. Isso determinou sua condição de direito fundamental, passando do campo antropológico para o jurídico, demandando ajustes para “[...] tornar a cultura operacionalizável, uma vez que se trata de um bem jurídico que pode ser violado e eventualmente recomposto, segundo regras preestabelecidas” (CUNHA FILHO, 2020, p. 29).

Sua operacionalização se dá, nos termos do Estado Democrático de Direito, por meio do desenvolvimento de políticas públicas de caráter participativo e inclusivo, sendo cruciais, para tanto, as orientações e fundamentos não só políticos, mas conceituais e técnicos, seguidos pelo órgão público gestor. Aqui entende-se política pública como um conjunto estruturado de programas de ação governamental em determinada área, cujo objetivo é a realização de direitos fundamentais, segundo um ciclo formado pelas seguintes etapas: definição da agenda, formulação, implementação e avaliação (SOUZA, 2006, p. 29).

Nesse sentido, no âmbito das políticas culturais, há problemas que precisam ser enfrentados em todas as etapas do ciclo: quais são os direitos culturais fundamentais? Como definir uma agenda que ao mesmo tempo contemple as expressões tradicionais que são patrimônio cultural e as experimentações artísticas e culturais? Como garantir a inclusão das formas culturais não-hegemônicas e historicamente marginalizadas? Como garantir da forma mais ampla possível a liberdade tanto de criação quanto de fruição dos bens culturais? Quem são os trabalhadores da cultura e quais as suas demandas para o Estado? Quais formatos mais contemplam a democratização do fomento cultural, escapando do modelo único das escolhas de mercado constantes nas leis de incentivo? Quais os limites da política de editais para populações e territórios vulnerabilizados? A tecnologia pode ajudar de alguma forma a ampliar o acesso aos bens culturais? Quais indicadores são mais adequados para medir o impacto das políticas culturais no bem-estar da população?

Sabendo que o trabalho cotidiano de órgão de estado está pautado por demandas imediatas e pela necessidade de respostas urgentes, não havendo espaço para pesquisas e experimentos científicos dentro da estrutura executiva do poder público, a formulação do Programa Cientista Chefe da Cultura foi construída justamente para oferecer suporte

científico no desenvolvimento, em conjunto com o poder público, de soluções ao mesmo tempo inovadoras e inclusivas para esses desafios da gestão cultural.

Dessa forma, o CCCult foi construído em torno de três eixos temáticos principais que buscam abranger parte dos problemas levantados no campo próprio da gestão pública da cultura: 1) a inovação tecnológica para entrega de ferramentas informatizadas visando o aperfeiçoamento da gestão da cultura; 2) a inovação no campo do financiamento/fomento da cultura à luz da democratização do acesso, diversificação dos instrumentos e da simplificação dos processos burocráticos; 3) a inovação nos processos de avaliação da gestão realizada pela SECULT (AZEVEDO JR.; MESSIAS; TEIXEIRA, 2023, p. 175). No Programa, essa relação entre cultura e inovação ganha não só sentido, mas unidade conceitual na noção de inclusão social:

Compreendemos a inovação como elemento e/ou “cadeia de criação de valor” para a sociedade, e, também, como um incessante processo de geração e implementação de novas ideias e outros caminhos, que impliquem em: modernização e simplificação de processos e mudanças comprometidas com a resolução de problemas; e no caso específico desta proposta, com impacto significativo na redução das desigualdades sociais, por meio da realização de experiências culturais cidadãs que criam, por sua vez, uma cultura inovadora, socialmente referenciada e mais equitativamente distribuída na sociedade. Com isto o projeto se alinha com o que vem sendo estudado e nomeado de inovação social na área pública (ALMEIDA, 2023, p. 19)

Assim, cada eixo constrói um conjunto de entregas ao órgão gestor com o objetivo de qualificar processo de gestão e permitir avaliar as políticas públicas culturais, no âmago de sua essência subjetiva e complexa, permitindo a melhoria de processos inclusivos no setor da cultura, reverberando de forma transversal na sociedade. Apresenta-se, a seguir, parte dos resultados preliminares em torno do Eixo 2 do Projeto, relativo às questões de diversificação e democratização do acesso aos mecanismos de fomento e financiamento da cultura.

2 FOMENTO E FINANCIAMENTO DA CULTURA: LEVANTAMENTO DE ALGUMAS INOVAÇÕES POSSÍVEIS

A questão do fomento e financiamento da cultura é crucial no campo das políticas culturais. Trata-se da compreensão de que a cultura, nas palavras de Gilberto Gil e Luiz Henrique Proença Soares, “envolve legislação (e não somente no âmbito dos direitos autorais), transversalidades sociais e econômicas, integração nacional, enfim, relações de

custos e benefícios como qualquer outra atividade” (SILVA, 2007, p. 9). Isso porque o campo do fomento e financiamento representa uma forma de intervenção do estado no domínio econômico, criando oportunidades de produção, consumo e empregabilidade no setor cultural, que deve acontecer segundo aspectos equitativos, regional e socialmente inclusivos.

Ademais, a operacionalização das formas de fomento e financiamento cultural envolve: a) desenvolvimento de disposições orçamentárias e instrumentos de execução específicos, segundo normas de direito financeiro e administrativo mais próximas da realidade do setor cultural; b) aprimoramento da relação entre setor público, privado e terceiro setor, seja na forma do fomento direto ou indireto a produtoras, coletivos culturais e agentes individuais, com diferentes níveis de regularização burocrática e capacidade de acesso às oportunidades; c) manutenção de constante diálogo e ajuste com os órgãos de controle de contas públicas, que precisam compreender a natureza das produções culturais e as especificidades dos trabalhadores e fazedores de cultura, evitando a burocratização excessiva dos processos de prestação de contas e apostando na simplificação dos procedimentos, baseados no cumprimento do objeto.

A partir da reflexão de Albino Rubim (2019, p. 131-132), o pressuposto aqui adotado é o de que os sistemas públicos de financiamento no Brasil, em todos os níveis da federação, são estruturalmente excludentes porque não correspondem à complexidade do fenômeno da cultura. Seus desenhos são ainda limitados e insuficientes, pois só atendem a alguns segmentos do campo cultural. Assim, em conversas com a SECULT e as Organizações Sociais gestoras dos equipamentos públicos de cultura, partiu-se dos formatos atuais de fomento e financiamento cultural para propor novos instrumentos, com maior equilíbrio entre fontes públicas e privadas, baseando-se no entendimento da cultura tanto como direito fundamental a ser garantido pelo Estado como oportunidade de desenvolvimento econômico inclusivo.

Entende-se que o Estado deve disponibilizar equipamentos e meios financeiros para que a cultura aconteça de forma plural e contínua, integrando a cultura também como campo econômico-empresarial. Dessa forma, voltando-se para as relações dos setores público e privado, tendo a realidade dos trabalhadores da cultura como horizonte, afirma-se ser possível formular múltiplas soluções para que o poder público possa viabilizar a efetivação do direito à cultura, promovendo ao trabalhador/agente da cultura condições econômicas para que sua atividade profissional/de sobrevivência se efetive.

Na legislação atualmente vigente, tanto federal⁴ (Decreto 11.453/2023), quanto estadual do Ceará (Lei 18.012/2022 e Decreto 35.635/2023), dividem-se em diretas e indiretas as formas de fomento e financiamento estatal à cultura: As formas diretas dizem respeito ao emprego e repasse dos recursos públicos diretamente aos agentes culturais, aí incluídos artistas, produtores culturais, gestores culturais, mestres da cultura popular, curadores, técnicos, assistentes e outros profissionais dedicados à realização de ações culturais. Já as formas indiretas dizem respeito às leis de incentivo, cujos recursos públicos são operados pelo mecanismo da renúncia fiscal.

Embora a legislação não estabeleça claramente a distinção entre fomento e financiamento, entende-se que fomento seria o gênero que abrange todo e qualquer emprego de recurso público como subvenção, sem a exigência de qualquer forma de retorno para o Estado, podendo ser tanto financeiro quanto não-financeiro. Por exemplo, o repasse de uma premiação via edital seria um caso particular de fomento financeiro, já a cessão de um espaço público para ensaios de um grupo de teatro seria um caso de fomento não-financeiro. Já o termo financiamento consistiria no emprego de recursos financeiros, públicos ou privados, que visa a algum retorno por parte do financiado, tal como o cumprimento do objeto constante em termos de execução cultural ou em termos de parceria (AZEVEDO JR.; MESSIAS; TEIXEIRA, 2023, p. 182).

Um dos principais problemas enfrentados no âmbito do fomento e financiamento cultural não só no Ceará, mas no Brasil, é sua vinculação quase que exclusiva a fundos públicos, pois mesmo com a participação de entes privados nas formas de fomento indireto, os recursos disponibilizados são sempre públicos. Assim um modo de aperfeiçoar o sistema de fomento e financiamento à cultura seria a ampliação da participação dos fundos privados, seja via consumo cultural (como pagamento de ingressos e compras em lojinhas de equipamentos), seja pelo engajamento dos setores produtivos privados, como empresas e instituições financeiras.

Em relação ao consumo cultural direto, o pagamento de ingressos, embora seja uma fonte de financiamento da cultura de aplicação limitada, principalmente em equipamentos

⁴ O sistema de fomento e financiamento cultural no Brasil foi regulamentado a partir de março de 2023 pelo Decreto 11.453, atualmente vigente. No entanto, em 4 de junho de 2024, foi aprovado no Senado Federal o PL do Marco Regulatório do Fomento à Cultura, de autoria da ex-Deputada Áurea Carolina (PSOL-MG), tendo seguido para sanção presidencial. Embora o Decreto absorva, na maior parte, o texto aprovado do PL, a regulamentação por lei do fomento à cultura no Brasil é um avanço para a estabilidade e segurança jurídica tanto do Estado quanto dos entes privados que atuam em parceria com o setor público no âmbito da cultura.

públicos, pode ter utilidade a partir do mapeamento dos públicos utilizadores dos equipamentos e mediante uma política permanente de gratuidade aos grupos socialmente vulnerabilizados, envolvendo também políticas de vizinhança, estimulando a relação dos equipamentos culturais com a população territorialmente mais próxima. Já o consumo de produtos licenciados, seja em lojinhas dos próprios equipamentos culturais, seja em outros pontos de venda, pode representar um incremento de receitas possíveis.

No estudo realizado pelo CCCult com o Instituto Dragão do Mar, O.S. gestora de 16 equipamentos culturais e ambientais públicos do Estado do Ceará, com impacto sobre mais de 1.340.000 pessoas, observou-se uma elevação de receitas próprias (obtidas com os próprios equipamentos) da ordem de 1.939% entre 2021 e 2023, com valores arrecadados com a venda de bilheteria, aluguel de espaços para eventos e outras parcerias, ao mesmo tempo em que foi mantida uma política de gratuidade em grande parte da programação. A busca de um equilíbrio entre a função eminentemente social dos equipamentos com uma precificação acessível e não excludente de grupos sociais específicos pode orientar a formação de receitas próprias pela via do consumo cultural.

Também levantou-se, pensando na ampliação dos fundos privados, a possibilidade do Governo do Estado do Ceará estimular a formação dos chamados fundos patrimoniais (*endowments*), nos termos da Lei Federal 13.800/2009, que consistem em um conjunto de ativos de natureza privada, instituído, gerido e administrado por uma Organização Gestora - OG, sendo uma fonte de recurso de longo prazo que preserva o principal (a dotação inicial do fundo mais as doações supervenientes a sua criação) e aplica os rendimentos (o resultado auferido do investimento dos ativos do fundo patrimonial). Trata-se de um fundo para reunir doações de diversos entes privados, aplicando nas atividades culturais somente os rendimentos financeiros obtidos, mas não o volume principal dos recursos, que não integra o patrimônio das instituições culturais apoiadas.

É um recurso interessante para suplementar verbas de custeio de equipamentos e instituições culturais públicas ou privadas, como orquestras, escolas de música, entre outros. O Governo do Estado poderia desenvolver um selo e agregar outros benefícios não fiscais aos entes privados que queiram suportar fundos desse modelo direcionados a equipamentos públicos, apresentando uma alternativa para a participação dos setores privados no fomento à cultura, para além dos modelos de financiamento indireto, via renúncia fiscal.

Outra possibilidade de ampliação da participação privada baseia-se na compreensão de que nem todos os agentes culturais querem submeter-se às políticas de editais para realização de projetos específicos, com posterior prestação de contas. Existem pequenos empreendedores culturais que poderiam obter grande benefício sendo auxiliados com uma política de crédito para iniciar novos negócios ou revigorar iniciativas existentes que tenham como foco a cultura. Pequenos teatros, organizações circenses, escolas de formação de artistas, coletivos para produção de vídeos e podcast, estúdios musicais, entre outros exemplos, são negócios de cultura, cuja criação e manutenção como empreendimento não são beneficiadas pela atual política de financiamento e fomento cultural. Assim, para atender a este perfil de agentes da cultura, seria recomendável a criação de algum mecanismo de garantia complementar nos quais o microempreendedor cultural possa ser contemplado direta ou indiretamente.

A ideia é que o Governo do Estado do Ceará possa, em conjunto com bancos e instituições financeiras públicas e privadas, ampliar a oferta de crédito, barateado por fundos garantidores com recursos públicos, com o papel de assumir o risco das perdas que ultrapassarem o que for projetado, conforme contratado com cada agente financeiro repassador. Ademais, o recente credenciamento da Agência de Desenvolvimento Econômico do Estado do Ceará - ADECE, como operadora de microcrédito, podendo assinar contratos sem intermediação financeira, necessitando apenas de parceiro de prestação de serviços financeiros de meios de pagamento, pode ampliar a oferta de crédito ao setor cultural. Ressalte-se que a demanda por crédito barato e facilitado para empreendedores culturais, com a participação do poder público, foi amplamente discutida na 4ª Conferência Estadual de Cultura do Ceará⁵, sendo votada em Plenária final como uma das diretrizes para a política cultural estadual e nacional.

Por fim, um aspecto anteriormente pouco estudado, mas que foi agravado pela pandemia de COVID-19, é a situação um grupo extremamente vulnerável de fazedores de cultura, cujo grau de exclusão social é tão alto ao ponto de afastá-los da possibilidade de participar dos processos seletivos por editais, ou diminuir suas chances de acesso a esses

⁵ A conferência foi realizada entre os dias 30 de novembro e 03 de dezembro de 2023, sendo etapa preparatória para a 4ª Conferência Nacional de Cultura. A diretriz foi votada pela Plenária Final para o Tema 5, “Economia, Criativa, Trabalho, Renda e Sustentabilidade, com o seguinte texto: “Criação de linhas de crédito desburocratizadas e específicas junto ao BNDES, bancos públicos e comunitários, subsidiados pelo governo para impulsionar negócios da economia criativa e solidária” (CEARÁ, 2024, p. 19).

recursos, pois simplesmente não conseguem alcançar as exigências burocráticas. Como democratizar o acesso aos fundos públicos por essa população tão excluída?

Formas de busca ativa nos editais podem, em parte, solucionar esse problema e devem ser pensadas pelos órgãos gestores estaduais. Também iniciativas como a do Cineteatro São Luiz, equipamento público estadual localizado no centro de Fortaleza, que busca integrar os artistas em situação de rua que moram na vizinhança com a programação mensal, por meio do Projeto Estouro Cultural, podem ser alternativas de atingir esses grupos, no âmbito da cultura.

Mas, de forma mais ampla, pensou-se em um mecanismo ao mesmo tempo de inclusão social e financiamento da cultura, que seria a criação de um Programa de Renda Mínima para Agentes da Cultura financiado pelo Fundo Estadual de Combate à Pobreza do Ceará - FECOP. O programa poderia ser iniciado com um projeto piloto, com recursos estaduais para pagamento de bolsa para artistas de rua e outros agentes de cultura que atuam espontaneamente em situação de extrema vulnerabilidade. Além de contribuir para a segurança alimentar e proteção social dessa parte da população, também seria garantida a continuidade da realização de suas atividades culturais, como manifestação espontânea e diversa. Os critérios para elegibilidade ao programa podem incluir a renda familiar, a condição de beneficiário de outros programas, a comprovação da realização continuada de atividades culturais, entre outros. Condicionais relativas à profissionalização do agente cultural podem ser estabelecidas aos elegíveis, aproveitando-se os programas de formação disponibilizados pelo próprio Governo do Estado do Ceará (AZEVEDO JR.; MESSIAS; TEIXEIRA, 2023, p. 204).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Programa Cientista Chefe da Cultura é a concretização de uma política pública, legalmente regulada, de conjugação de esforços entre o setor acadêmico cearense e a gestão pública estadual da cultura, capaz de encontrar soluções inclusivas e inovadoras no aspecto tecnológico e social e responder significativamente a desafios próprios das políticas culturais.

A participação dos pesquisadores do Programa no cotidiano da administração pública tem tornado possível compreender de forma mais aprofundada suas limitações orçamentárias, sua relação política com os agentes e trabalhadores da cultura e com a sociedade, seus

compromissos com os órgãos de controle e sua missão de efetivar direitos fundamentais de natureza ampla e de difícil determinação, como os direitos culturais.

Funcionando como suporte científico da SECULT para a tomada de decisões no campo cultural, o CCCult atua de forma a integrar o conhecimento da gestão pública com o conhecimento do campo cultural que vem sendo desenvolvido nas pesquisas acadêmicas pelas Universidades participantes. O Programa vem apresentando resultados consistentes desde o primeiro ciclo (2021-2023), tendo adentrado o segundo ciclo (2023-2025) para aprofundar os trabalhos dos três eixos temáticos estruturantes, atingindo agora não só a administração pública direta, mas também os equipamentos culturais públicos e as Organizações Sociais responsáveis pela sua administração por meio de contrato de gestão pública com o Governo Estadual.

Preliminarmente, as pesquisas e estudos do Eixo 2 foram dedicadas ao levantamento e busca de aperfeiçoamento das formas de fomento e financiamento cultural atualmente disponíveis, avançando em relação à diversificação dos recursos disponibilizados, envolvendo também o setor privado. Ainda, foi analisada a dificuldade de acesso aos recursos para grupos de fazedores de cultura extremamente vulnerabilizados, buscando formas de democratização e inclusão crescentes.

Os resultados preliminares aqui apresentados mostram que é possível pensar soluções inovadoras, afinadas com as demandas dos órgãos gestores e dos agentes culturais, para os sistemas de fomento e financiamento à cultura, que devem continuar a ser desenvolvidas por meio dessa iniciativa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Custódio Luís Silva de. O Programa Cientista Chefe da Cultura no Estado do Ceará. *In: Cultura, inovação e inclusão social: estudos de políticas culturais no Ceará*. Fortaleza: EdUECE, 2023;

AZEVEDO JR., Ivânio Lopes; MESSIAS, Gretha Leite Maia; TEIXEIRA, Zaneir Gonçalves. Financiamento e Fomento da Cultura no Ceará: em busca de fontes alternativas de recursos. *In: Cultura, inovação e inclusão social: estudos de políticas culturais no Ceará*. Fortaleza: EdUECE, 2023;

BRAGA, Júlia Nunes *et al.* Programa Cientista Chefe: ponte entre academia e gestão pública. *In: Encontro Brasileiro de Administração Pública, IX, 2022, São Paulo. Anais [...]* São Paulo: SBAP, 2022. Disponível em: <https://sbap.org.br/ebap-2022/759.pdf>. Acesso em 20 jun. 2024;

CEARÁ, **Lei 17.378**, de 4 de janeiro de 2021. Institui, no âmbito do Estado do Ceará, o Programa Cientista Chefe. Fortaleza, CE, Diário Oficial do Estado, 2021;

CEARÁ, Secretaria Estadual de Cultura. **Relatório Final da 4ª Conferência de Cultura do Ceará**. Fortaleza, 2024. Disponível em: https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/4a-conferencia-nacional-de-cultura-1/textos/copy_of_CE.pdf. Acesso em: 04 maio 2024;

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania Cultural: O Direito à Cultura**, 2. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021;

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. **Teoria dos direitos culturais: fundamentos e finalidades**. 2 ed. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2020;

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Financiamento e fomento à cultura no Brasil. Dimensões nacionais e internacionais. In: MARTINS, Moisés de Lemos; MACEDO, Isabel. (Org.). **Políticas da língua, da comunicação e da cultura no espaço lusófono**. Famalicão - Portugal: Húmus, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho, 2019. p. 129-154;

SILVA, Frederico A. Barbosa da. **Economia e Política Cultural: acesso, emprego e financiamento**. Coleção Cadernos de Políticas Culturais, v. 3. Brasília: Ministério da Cultura, 2007;

SOUZA, Celina. Políticas públicas: uma revisão da literatura. **Sociologias**, Porto Alegre, ano 8, nº 16, jul./dez. 2006, p. 20-45.

A PRESENÇA DO ENFOQUE COMUNITÁRIO NA GESTÃO CULTURAL PÚBLICA: O CASO DE MADRI 2015-2019

Helena de Almeida Ramos¹

RESUMO: Sabemos que, no campo do Serviço Social, da Psicologia Social, da Saúde Mental Comunitária e tantos outros ligados ao “social” existem experiências que utilizam a criação coletiva por meio da cultura para facilitar processos e atuar na comunidade. No entanto, o que nos interessou neste trabalho foi investigar na direção oposta: saber quais são os mecanismos utilizados para trabalhar com e na comunidade a partir da arte e da gestão cultural. Desde o início de sua incorporação ao Estado – como objeto de atenção e como política pública – a cultura traz consigo questões econômicas, políticas e sociais relacionadas ao seu acesso e democratização. Tomando como premissa os vínculos entre os conceitos vivos de trabalho comunitário e gestão cultural, esta pesquisa se propõe a analisar a presença da abordagem comunitária nos programas culturais públicos da cidade de Madri no período de 2015 a 2019, momento dos chamados “*Ayuntamientos del Cambio*” (Prefeituras da Mudança, em tradução literal da autora) na Espanha. Nascidos das exigências do “15M”, o movimento que eclodiu no país em 2011, estes governos estavam fortemente enraizados no ativismo: comprometidos com os bens comuns, com o empoderamento de grupos socialmente minorizados e com a promoção de processos participativos. Por meio de um mapeamento de projetos e entrevistas com profissionais de cinco programas - *Experimenta Distrito*, *CiudadDistrito*, *Imagina Madrid*, *Miradores* e *Los Laboratorios* -, se analisa em que consistiram e como se sustentam alguns desses programas a partir da experiência comunitária; e são extraídos significados, valores e representações da abordagem comunitária na gestão cultural. A participação cidadã, a mediação, o empoderamento e a cultura de proximidade são algumas das chaves dessa perspectiva que aparecem de diferentes formas no discurso da gestão cultural e que são analisadas neste trabalho. Esta pesquisa surge do interesse por esses programas, projetos e políticas públicas culturais que vêm sendo desenvolvidos recentemente por meio da utilização de metodologias, conceitos e ferramentas que dialogam com a intervenção comunitária e aparecem na epistemologia do trabalho comunitário, aqui entendido como uma das abordagens de trabalho social. A inquietação surge, a princípio, da experiência de atuação em programas culturais públicos na cidade de São Paulo (Brasil), principalmente nos primeiros anos de desenvolvimento do programa Vila Itororó Canteiro Aberto (2015-2018). Este interesse desloca-se para Madri em setembro de 2018, com o objetivo de aprofundar os saberes que envolvem a epistemologia das práticas políticas do “social” e da “comunidade” e tem como estrutura um encontro que se pretende inovador entre uma base teórica e prática na gestão cultural e uma nova infraestrutura de investigação a partir do Mestrado em Trabalho Social Comunitário, Gestão e Avaliação de Serviços Sociais da *Universidad Complutense de Madrid*. Este artigo surge a partir de um recorte da dissertação de mestrado realizada como fruto da pesquisa aqui apresentada.

¹ Helena de Almeida Ramos, mestre em Trabalho Social Comunitário e bacharel em Artes Visuais, Nossas.org. Gestora Cultural, helenaramos.le@gmail.com.

PALAVRAS-CHAVE: política pública, participação cidadã, trabalho comunitário, gestão cultural comunitária.

Em maio de 2015, Madri, Barcelona, Saragoça, Valência, La Coruña, Ferrol, Santiago de Compostela e Cádiz – uma parte considerável do tecido urbano espanhol – elegeram novas prefeituras progressistas, no que ficou conhecido como os “*Ayuntamientos del Cambio*” (“Prefeituras da Mudança”, em tradução literal da autora). Nascidos das exigências do 15M, o movimento antiausteridade que eclodiu no país em 2011, estes governos estavam fortemente enraizados no ativismo: comprometidos com as ideias do comum, com o empoderamento de grupos socialmente minorizados e com a promoção de processos participativos. Embora de curta duração – a maioria dos *Ayuntamientos del Cambio* foram destituídos do cargo em 2019 – estes governos propuseram algumas experiências rumo ao que nesta pesquisa chamo de “abordagem comunitária à gestão cultural”.

Após anos de experiência como agente cultural na cidade de São Paulo – incluindo a gestão da Vila Itororó Canteiro Aberto, um experimento de centro cultural público em um canteiro de obras – em 2018, decido dar um passo de volta aos espaços acadêmicos e adentrar nas práticas políticas sociais e comunitárias. Embora eu não tenha vivenciado o movimento 15M em primeira mão, desde o início soube que seus resultados impactariam diretamente minha pesquisa.

Cheguei em Madri durante a segunda metade do mandato progressista de Manuela Carmena² e encontrei vários programas culturais que propunham a participação comunitária direta nos seus discursos e metodologias. O objetivo desses programas era promover mudanças através da concepção e implementação de políticas públicas que fortalecessem os territórios e movimentos de base. Um plano governamental, intitulado *Madrid Ciudad de los Cuidados* (*Ayuntamiento de Madrid*, 2017), atuou em áreas como saúde, urbanismo e cultura; e estava empenhado em trazer a sustentabilidade, a vida cotidiana e o cuidado como eixos centrais de decisões políticas. Pensar estes eixos a partir das políticas públicas de cultura parece então algo inovador, porque embora na Espanha – e em vários outros países – há

² Manuela Carmena, advogada trabalhista, foi prefeita da cidade de Madri entre 2015 e 2019 pelo partido Ahora Madrid, criado através da coligação do partido Podemos e da plataforma eleitoral Ganemos Madrid para competir nas eleições municipais de 2015 na cidade de Madrid. N.A.

tempos estão sendo testadas abordagens participativas em alguns setores do Estado, estes processos raramente foram testados no setor público cultural.

Pode-se dizer que a cultura se tornou uma missão do Estado apenas recentemente. Na Europa, por exemplo, o início é frequentemente atribuído à criação do Ministério da Cultura francês em 1959. Este ministério foi encarregado dos museus e monumentos históricos nacionais, com a função de manter a identidade nacional através das artes e de promover o “direito à cultura”. A Espanha seguiu uma trajetória semelhante, com o seu Ministério da Cultura sendo criado durante a transição para a democracia no final da década de 1970.

Este amplo processo de institucionalização da cultura estabelece uma ideia de “desenvolvimento cultural” – isto é, cultura como um produto a ser alargado, desdobrado e levado às massas. Este recorte passa a definir e separar nitidamente aqueles que detém a cultura e aqueles que não a detém; aqueles que “são desenvolvidos” e aqueles que precisam “ser desenvolvidos”. Embora essa noção tenha mudado nas últimas décadas, ainda é difícil distanciá-la de uma noção linear de progresso.

No entanto, nos últimos anos, vários governos, como o do município de Madri, começaram a olhar para a cultura de outra forma e a adotar abordagens mais “circulares” e “ramificadas” – isto é, a cultura como algo que cresce em diferentes direções, de acordo com o que é necessário para o fortalecimento de cada contexto local. Termos como “comunidade”, “empoderamento”, “mediação” e “participação” começaram a aparecer com maior frequência nas políticas públicas culturais, sublinhando a importância da identidade e da sua produção, bem como a amplitude e capilaridade de cada território. É nesta perspectiva política que a gestão cultural se aproxima ao trabalho social comunitário, aqui entendido como uma das abordagens do trabalho social, e os dois, portanto, se unem nesta pesquisa no que pode ser chamado de enfoque comunitário à gestão cultural. Ao contrário das noções de caridade e repressão das sociedades pré-industriais ou das políticas de bem-estar, esta abordagem visa fortalecer as pessoas para que possam ganhar agência para implementar mudanças.

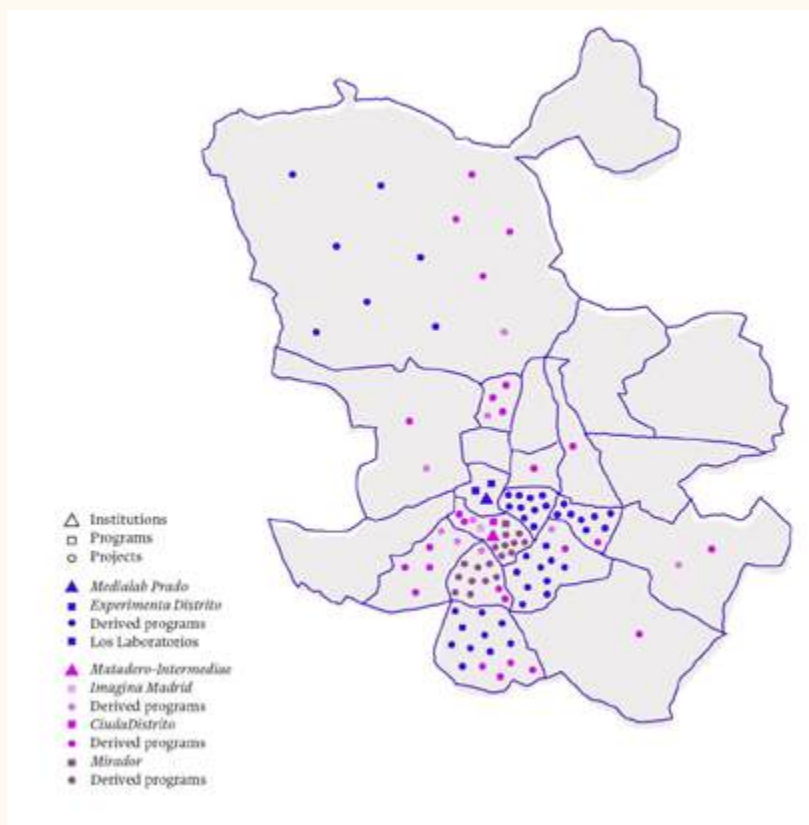
DESCENTRALIZAÇÃO CENTRALIZADA

Os quatro anos do governo progressista de Manuela Carmena permaneceram como um parêntese na história democrática recente de Madri, já que, em 2019, um bloco de direita assumiu o poder. Durante este curto período, a cidade assistiu a cinco programas culturais públicos diferentes envolvidos em processos comunitários, dos quais dezenas de projetos –

com vários graus de participação comunitária – irradiaram para 14 dos 21 distritos da cidade. Todos os cinco programas, no entanto, nasceram de duas instituições localizadas na zona central da cidade, ambas geridas pela Secretaria Municipal de Cultura através da mesma empresa pública. A primeira era o *Medialab Prado*, um autodenominado “laboratório cidadão” que utilizava processos coletivos para prototipar projetos do comum, e operava programas centrados em ideias de inovação social e cocriação. O segundo era o *Intermediæ-Matadero*, espaço dedicado a práticas artísticas socialmente comprometidas que conduzia programas intimamente relacionados ao ativismo – ou seja, quando “a arte sai dos espaços institucionais para se dissolver na rua, e o público se torna participante”, como explica a gestora cultural entrevistada para esta pesquisa Claudia González (RAMOS, 2020).

A esmagadora maioria dos programas consistiu em chamadas abertas para ideias de projetos, propostas e colaboradores. Por exemplo, o programa *CiudadDistrito* pretendia levar uma programação cultural diversa, conectada, inclusiva e de qualidade aos vários distritos através de uma chamada contínua para projetos em diversas áreas, tais como “criação comunitária” ou “feminismos”. Por outro lado, o *Imagina Madrid* procurou promover a arte pública e comunitária através de uma convocatória aberta para intervenções em nove locais diferentes da cidade, incluindo praças, ruas, edifícios e parques. Com foco nos bairros de Arganzuela e Usera, ambos adjacentes ao centro cultural *Matadero*, o programa *El Mirador* buscou propostas de indivíduos e grupos, e ofereceu instalações como salas de oficinas, espaços expositivos e auditórios, além de recursos financeiros para os projetos selecionados. O *Experimenta Distrito*, projeto do qual participei como mediadora cultural em uma de suas edições, teve como objetivo trazer os chamados “laboratórios cidadãos” – espaços colaborativos de experimentação e aprendizagem, onde os participantes trabalham em sinergia para desenvolver ideias para melhorar a vida local – aos vários bairros de Madri. As suas cinco edições seguiram exatamente a mesma estrutura independentemente do território: primeiro uma chamada de propostas em torno de temas pré-definidos como “saúde comunitária”, “educação” ou “vizinhança”; seguido de convocatórias para pessoas colaboradoras, que depois se reuniam em ateliês para prototipar ideias.

Figura 1 - Mapa dos programas e projetos culturais.



Fonte: Elaborado pela autora.

Dos cinco programas, apenas um, chamado *Los Laboratorios*, abriu um fórum para discutir a concepção das próprias políticas públicas culturais – razão pela qual me interessei em saber que fim havia levado este programa. Com um total de quatro edições entre 2016 e 2017, *Los Laboratorios* reuniu cidadãos, atores culturais e autoridades municipais para discutir formatos e ferramentas para coproduzir políticas culturais. A sua última edição, Lab4, levantou um diagnóstico do funcionamento dos centros culturais públicos do distrito e gerou um plano estratégico para a sua gestão. Como explicou um dos mediadores entrevistados na pesquisa, Daniel Palacios: “Foi um sucesso porque veio muita gente dos bairros! O diagnóstico foi compartilhado, as pessoas queriam gerir os centros, as pessoas queriam participar neles; eles queriam criar os seus próprios programas e estruturas democráticas” (RAMOS, 2020).

ACESSO À CULTURA: QUEM DETÉM AS CHAVES?

“Não fomos nós que fizemos a cultura lá”, contou em entrevista Claudia González, coordenadora do programa *CiudadDistrito*. “A cultura foi feita pelos moradores locais. Nós simplesmente organizamos e produzimos de alguma forma” (RAMOS, 2020). Claudia me explicou por exemplo que o projeto *Barrios* do *CiudadDistrito* trouxe ferramentas artísticas – hip hop, grafite e poesia – para apoiar os jovens de periferia a compreender seu valor e contar sua própria história. Outro projeto, *Experimenta Distrito*, no bairro de *Puente de Vallecas*, contou com um grupo de mulheres idosas que propuseram o projeto *Mujeres Visibles*, um programa de rádio comunitário para falar sobre suas histórias invisibilizadas. Ainda outro grupo, *Locus Convivii*, propôs a concepção de um “espaço seguro” – físico e simbólico – para discutir abordagens alternativas e mais inclusivas para o tratamento de pessoas com diferentes questões de saúde mental.

No geral, a participação se materializou principalmente através de convites abertos a projetos e participantes e, em menor medida, através de fóruns abertos e discussões públicas. Nesse sentido, existe uma certa confusão entre as ideias de participação e consulta – isto é, quem desenha os próprios programas culturais e quem apenas seleciona ou contribui para demandas predefinidas. O formato de cada programa, incluindo onde e como ocorreriam, já estava definido antes de chegar aos distritos e comunidades, geralmente sem a participação da sociedade civil. Porém, segundo o entrevistado Daniel Palacios, a frase “queremos as chaves dos centros culturais!” foi constantemente trazida durante as sessões, mostrando que as pessoas queriam estar envolvidas do início ao fim dos processos de tomada de decisão, e não apenas como consultoras ou colaboradoras.

De um modo geral, através da pesquisa destes vários programas, é possível notar que a cidade de Madri procurou descentralizar o acesso à cultura. Na verdade, como disse o coordenador do programa *Mirador Arganzuela*, Daniel Fernández: “O que se queria fazer era reverter uma lógica centralista e totalmente mercantilizada e fazer um trabalho de intervenção sobre o simbólico incorporando a cidadania”. No entanto, ao longo da pesquisa foi possível notar que em todos os casos, as políticas culturais ainda estavam sendo definidas a partir de um centro – literalmente, duas instituições principais desenharam todos os programas e sua estrutura, bem como selecionavam os projetos da chamada aberta. Este processo acabou por contribuir para reforçar a relação consultiva com as comunidades.

Além disso, dos cinco programas, apenas um – *Experimenta Distrito* – continuou a existir após as eleições de 2019, embora com alterações na sua estrutura e orçamento, e

acabou tendo seu encerramento no início de 2021. Com a mudança do governo municipal, o programa *CiudaDistrito* foi reformulado e a ideia de “criação de comunidades” já não figurava mais entre suas disciplinas. Embora o *Imagina Madrid* e o *Mirador* tenham sido inicialmente concebidos como experiências de longo prazo, ambos os programas foram interrompidos em dezembro de 2019 sem explicação. Em novembro de 2017, *Los Laboratorios* terminou abruptamente ainda no meio do mandato progressista, sem sequer publicar o novo plano para os centros culturais do distrito discutido a muitas mãos no Lab4.

É evidente que os programas culturais na maioria das vezes não são sustentados durante o curso das mudanças políticas. Isto tem mais a ver com o “jogo” da própria democracia, onde a mudança de governo implica muitas vezes ter que deixar um legado. Governos novos e opostos muitas vezes refazem os programas de cada legislatura desde o início, sem aproveitar aquilo que foi construído anteriormente, ou por vezes alteram apenas o nome de um programa para se fazer parecer novo. Foi o caso do *CiudaDistrito* que já se chamou *Distrito Arte*, depois *Madrid Activa!*, e em 2021 se chamava *21Distritos*. Parece não haver tempo para ir mais fundo, mas o tempo é realmente crucial. Os processos comunitários precisam de tempo e “não podem ser limitados ou esgotados num projeto ou programa”, como explica Marco Marchioni (1999), um importante nome dentro da área do trabalho social comunitário. Isso porque há um processo de aterrissagem e fortalecimento de relações com o território que leva tempo. “É muito difícil começar; é muito difícil fazer o primeiro mapa mental de tudo” (RAMOS, 2020), declarou a entrevistada Alicia Ruiz, do *Mirador Usera*. Como resultado, o que muitas vezes é proposto como sementes para mudanças estruturais desaparece nos porões e nas gavetas da administração pública.

No caso de Madri, isto se deve, por um lado, a um “transbordamento” de exigências e uma “sobrecarga” de capacidades – como evidenciado por estes vários programas que ainda eram geridos por apenas duas salas na zona central da cidade de Madri. Por outro lado, o governo progressista de Manuela Carmena enfrentou múltiplas controvérsias midiáticas e ataques da oposição, o que interferiu claramente na administração. Por exemplo, em 2017, Carmena decidiu transferir o conselheiro cultural e assumir ela própria o departamento de cultura da prefeitura, o que por sua vez levou a um certo descuido dessa área no governo. Como destaca o gestor cultural e professor Nicolás Barbieri (2017), parece que nos *ayuntamientos del cambio* se discutiu a democratização do acesso e o direito à cultura; no

entanto, não se aprofundou no que diz respeito à desigualdade da mesma forma que em outras áreas, como a educação ou a saúde.

CAMINHANDO PARA A GESTÃO CULTURAL COMUNITÁRIA

Organizando as experiências acima, elaborei um quadro para apresentar oposições – ou dicotomias – em diferentes aspectos da gestão cultural. Cada coluna representa dois extremos de um continuum, onde as práticas oscilam dependendo de múltiplas variáveis. A ideia era começar a estruturar o que poderia ser essa abordagem comunitária à gestão cultural. Embora um quadro possa parecer um esquema acabado, não há aqui desejo de chegar a um método fechado, uma vez que as próprias noções de comunidade e cultura são amplas e plurais, modificando-se constantemente ao passo em que esse texto é escrito e revisto.

Quadro 1 - Duas aproximações sobre gestão cultural

CULTURA COMO PRODUTO	CULTURA COMO PROCESSO
- O que querem de cultura? - Cultura que vende mais.	- Como querem a cultura? - Cultura que aproxima.
DESENVOLVIMENTO CULTURAL	GESTÃO CULTURAL COMUNITÁRIA
- Ideia linear de progresso. - Avance econômico.	- Ideia circular de fortalecimento. - Reconhecimento identitário.
CULTURA ELITISTA/ERUDITA	SABERES COMUNITÁRIOS
- A cultura é definida por um grupo específico (determinado por classe e raça).	- Quem decide o que é cultura é quem a produz cotidianamente em convivência.
CIDADANIA ADMINISTRADA	CIDADANIA ACTIVA
- Estado definidor. - Controle. - Aqueles que detém o poder sabem o que é melhor para o todo.	- Empoderamento. - Participação cidadã. - Mediação entre Estado e sociedade civil.

Fonte: Elaborado pela autora.

Sustentar as transformações de uma legislatura para outra exige a reformulação das próprias políticas públicas e dos quadros jurídicos. Quanto mais eficaz for a participação cidadã em um projeto, maiores serão os sentimentos de pertencimento e de propriedade – e, portanto, maior será a possibilidade de as pessoas lutarem pela continuidade de um programa,

apesar das mudanças nas plataformas políticas. Quando o chamado público é também o protagonista na participação das decisões sobre “o que” é a cultura e “como” ela é criada, aproximamo-nos de uma ideia de democracia participativa. Isto, segundo o antropólogo Néstor García Canclini (*apud* MARISCAL OROSCO, 2007), significa o “desenvolvimento plural das culturas de todos os grupos em relação às suas próprias necessidades”.

Nesse sentido, o que os “outros” consideram melhor ou mais culturalmente interessante não importa realmente. O que importa é o que a própria comunidade considera cultura. Um ritual local, um contador de histórias, um pequeno restaurante que existe há décadas, suas comidas, vivências e identidades – tudo pode ser mais valioso culturalmente para uma comunidade, no lugar de qualquer artista ou projeto externo dito “contemporâneo”. O relatório nunca publicado do Lab4 recomendava que os gestores culturais prestassem atenção ao que já existia nas comunidades, para que não descartassem nada “porque é considerado prejudicialmente grosseiro, preguiçoso ou longe de práticas disruptivas e empoderadoras”. Uma saída para essa tensão tem a ver com ouvir e considerar o que já existe e funciona. Isto significa as estruturas da própria instituição pública, o conhecimento de quem está dentro e entende a máquina pública, e também o conhecimento dos territórios. Na minha opinião, isso significa principalmente observar e aprender de experiências de sucesso pré-existentes. Afinal, quem define o que é “cultura” enquanto política pública são os próprios sujeitos interessados em ter acesso a ela.

Apesar do desejo de mudança, os programas públicos dos *Ayuntamientos del Cambio* em Madri permaneceram mais preocupados com a ideia de levar a cultura “para” a comunidade, e só por vezes consideraram “com” a comunidade sobre “o que” e “como” elas queriam fazer aquilo. Como trabalhadora cultural que entende a complexidade de atuar no setor público, sei que o que foi feito já é significativo. Não se trata de quem está na linha da frente trabalhando nestes programas, mas sim de estruturas. Trata-se mais da forma de desenhar políticas culturais que precisam ser repensadas e atualizadas. Se não debatermos a estrutura, colocando o sujeito – a comunidade – no centro da tomada de decisões, continuaremos tendo programas mais suscetíveis de começarem e terminarem entre legislaturas. A cultura já está sendo produzida nos territórios e pelas pessoas. No fundo, o que as pessoas procuram é poder ter as chaves dos centros culturais, e nós gestores culturais precisamos entender como criar esses acessos ou quem sabe colaborar para tirar as portas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AYUNTAMIENTO DE MADRID. **Plan Madrid ciudad de los cuidados**. Disponível em: <http://madridsalud.es/publicaciones_mcc>. Acesso em 10 ago. 2020;

AYUNTAMIENTO DE MADRID. **Los Laboratorios: encuentros y talleres para una cultura abierta**. Disponível em: <<https://diario.madrid.es/laboratorioscultura/>>. Acesso em: 10 jul. 2024;

BARBIERI, Nicolas. **Políticas culturales en los ayuntamientos del cambio. ¿Hacia unas políticas públicas de lo común?**. Periferica Internacional: Revista para el análisis de la cultura y el territorio, n. 18, p. 183-191, 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.25267/Periferica.2017.i18.13>;

MARCHIONI, Marco. **Comunidad, participación y desarrollo**. Madri, Espanha: Editorial Popular, 1999;

MARISCAL OROZCO, José Luis. **Políticas culturales. Una visión desde la gestión cultural**. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara, 2007;

MARTÍNEZ AVIDAD, Maria. **Comunicación para el desarrollo y la inclusión social de minorías. La clase mágica: un modelo de intervención para el cambio social**. Tese de doutorado apresentada à Universidad Complutense de Madrid, Espanha, 2012;

RAMOS, Helena. **La Presencia del Enfoque Comunitario en la Gestión Cultural Pública: el caso de Madrid 2015-2019**. Dissertação apresentada à Universidad Complutense de Madrid como parte dos requisitos para obtenção do título de mestre em Trabalho Social Comunitário - Gestão e Avaliação de Serviços Sociais na área de Trabalho Social. Orientadores: María Paz Martín Martín e Sergio García García, 2020.

O FÓRUM NACIONAL DE SECRETÁRIOS E DIRIGENTES ESTADUAIS DE CULTURA E A LEI ALDIR BLANC

Isadora Rodrigues Moreira da Silva¹

RESUMO: Este artigo analisa a trajetória, perspectivas e ações do Fórum Nacional de Secretários e Dirigentes Estaduais de Cultura, com foco em sua influência no processo decisório da Lei Aldir Blanc. Em um contexto marcado pelo caos da pandemia de covid-19 e pela falta de suporte federal na cultura, o Fórum desempenhou um papel crucial na agenda e formulação de uma lei emergencial inédita. O estudo utiliza marcos teóricos da ciência política, análise de políticas públicas e políticas culturais.

PALAVRAS-CHAVE: políticas culturais, Lei Aldir Blanc, Fórum Nacional de Secretários e Dirigentes Estaduais de Cultura, participação social.

INTRODUÇÃO

A pandemia de Covid-19, declarada pela Organização Mundial da Saúde em março de 2020, resultou em uma série de medidas preventivas globais, incluindo no Brasil, onde um decreto legislativo de calamidade pública foi emitido pela Presidência da República (BRASIL, 2020a). Essas medidas, como restrições à circulação e o fechamento de espaços culturais, impactaram severamente o setor artístico e cultural, privando muitos profissionais de suas fontes de renda habitualmente derivadas de apresentações ao vivo e eventos.

A resposta inicial do governo brasileiro à crise da Covid-19 foi marcada por uma postura negacionista em relação à ciência, exacerbando a crise sanitária e social, com um aumento significativo de casos e mortes. Em meio ao isolamento social como medida de contenção do vírus, diversos grupos culturais e entidades mobilizaram-se digitalmente, pressionando por medidas emergenciais para apoiar financeiramente o setor cultural. Essa mobilização culminou na Lei n. 14.017/2020, conhecida como Lei Aldir Blanc, criada para mitigar os impactos econômicos no setor cultural brasileiro.

A aprovação da Lei Aldir Blanc foi considerada improvável dada a retórica política contrária às políticas de fomento cultural durante o governo Bolsonaro. No entanto, devido à

¹Isadora Rodrigues Moreira da Silva, mestra em Cultura e Sociedade pelo Pós Cultura – UFBA, pesquisadora vinculada ao OBEC - Observatório da Economia Criativa da Bahia, isadorafloress@gmail.com.

urgência da situação e à pressão da sociedade civil organizada, a lei foi aprovada quase unanimemente no Congresso Nacional. Esta legislação representou um marco ao direcionar recursos significativos de forma descentralizada, promovendo a colaboração entre governo federal, estados, Distrito Federal e municípios para mitigar os danos econômicos e preservar a diversidade cultural do Brasil.

No processo que levou à aprovação da Lei Aldir Blanc, quatro grupos de atores políticos emergiram como protagonistas nesse processo: a Confederação Nacional dos Municípios (CNM), o Fórum Nacional de Secretários e Dirigentes Municipais de Cultura, o Fórum Nacional de Secretários e Dirigentes Estaduais de Cultura, e a Articulação Nacional de Emergência Cultural. Este artigo focaliza o papel político do Fórum Nacional de Secretários e Dirigentes Estaduais de Cultura, explorando sua influência na agenda e formulação da Lei Aldir Blanc.

O Fórum, uma entidade informal composta por secretários estaduais de cultura de diferentes afiliações políticas, desempenhou um papel crucial no diálogo com o governo federal e no trabalho legislativo, especialmente após 2019, quando a política cultural brasileira enfrentou desafios substanciais. Sua participação ativa, aliada à pressão de outros atores sociais, foi fundamental para colocar a Lei Aldir Blanc na pauta legislativa e garantir sua aprovação em um momento crítico para o setor cultural nacional.

Esta pesquisa adota uma abordagem qualitativa, utilizando entrevistas, análise documental e revisão de literatura para investigar o impacto do Fórum Nacional de Secretários e Dirigentes Estaduais de Cultura no processo político de formulação da Lei Aldir Blanc. Ao examinar o contexto político e social que cercou essa legislação emergencial, o estudo busca entender como a participação desse Fórum influenciou as decisões legislativas e executivas relacionadas à cultura no Brasil.

O FÓRUM NACIONAL DE SECRETÁRIOS E DIRIGENTES ESTADUAIS DE CULTURA

O Fórum Nacional de Secretários e Dirigentes Estaduais de Cultura é uma instância política importante que tem atuado significativamente na construção democrática das políticas culturais no Brasil, sendo uma resposta à demanda por um Ministério da Cultura desde a redemocratização. A campanha “Diretas Já!” de 1984 impulsionou essa necessidade,

reunindo diversas pautas com a participação de artistas e intelectuais. O Fórum foi formalizado em um contexto de crescente institucionalização das secretarias estaduais de cultura, começando com a criação da Secretaria de Cultura de São Paulo em 1979.

Embora o Ministério da Cultura tenha sido estabelecido, sua relevância nas políticas públicas foi frequentemente diminuída em relação a outras pastas. O Fórum, que se consolidou a partir de 2003, tornou-se um importante espaço de articulação e diálogo, especialmente durante a gestão de Gilberto Gil, que promoveu uma visão ampla sobre a cultura brasileira e contribuiu com o fortalecimento dos espaços de participação social.

Com o passar dos anos, o Fórum passou por diferentes fases, incluindo períodos de maior mobilização e outros de esvaziamento, dependendo da afinidade do governo com o setor. As tentativas de extinção do ministério, como durante o governo de Fernando Collor e mais recentemente sob Michel Temer e Jair Bolsonaro, provocaram reações da sociedade civil e resultaram em movimentos como o Ocupa MinC, que buscaram preservar a importância do setor.

As reuniões do Fórum abordaram temas como a Lei Rouanet, o Plano Nacional de Cultura e a proposta de vinculação orçamentária, refletindo a busca por uma política cultural robusta e articulada em todo o país.

Após a gestão de Gilberto Gil, Juca Ferreira assumiu o Ministério da Cultura até 2010. Em 2009, o Fórum Nacional de Secretários e Dirigentes Estaduais de Cultura foi realizado em Olinda, promovendo o diálogo entre entes federativos e discutindo reformas na Lei Rouanet e a concentração de recursos culturais no Sudeste. O evento destacou a troca de experiências e o fortalecimento de políticas culturais, culminando na criação do Sistema Nacional de Cultura (SNC) em 2012. Durante a gestão de Dilma Rousseff, a ministra Ana de Hollanda focou na economia criativa, criando a Secretaria de Economia Criativa e o Vale-Cultura. Em 2011, o Fórum continuou a debater políticas públicas federais, consolidando um modelo de gestão cultural descentralizado.

O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA LEI ALDIR BLANC E A ATUAÇÃO DO FÓRUM NACIONAL DE SECRETÁRIOS E DIRIGENTES ESTADUAIS DE CULTURA

Com a drástica mudança política após o impeachment da presidenta Dilma Rousseff em 2016 e a subsequente gestão de Jair Bolsonaro, o Fórum, presidido pelo Secretário de

Cultura do Ceará, Fabiano Piúba, adotou uma postura mais incisiva. Em resposta à proposta de extinção do Ministério da Cultura e a relatos de censura e perseguição a projetos culturais, o Fórum se posicionou constantemente contra o desmonte do setor.

No início do governo de Michel Temer, as políticas culturais passaram a ser responsabilidade dos estados e municípios devido à falta de ações efetivas do governo federal. Além de um corte orçamentário de 43% (BARBALHO, 2018), a gestão Temer promoveu a desestruturação do Ministério da Cultura (MinC), com a extinção de secretarias e demissões em massa.

Em 2018, com a eleição de Jair Bolsonaro e a proposta de reforma ministerial, o Fórum reiterou seu apoio à permanência do Ministério da Cultura por meio da carta “Fica, MinC!”, assinada também pelo Fórum Nacional de Secretários e Dirigentes Municipais de Cultura. O documento destacou a importância econômica da cultura para sensibilizar o governo (CEARÁ, 2018). Contudo, a pressão não impediu a reestruturação ministerial, que resultou na transformação do MinC em Secretaria Especial de Cultura (SEC).

Durante o governo Bolsonaro, a ascensão de uma nova direita trouxe disputas de narrativas ao cenário institucional e midiático. Questões morais, como identidade de gênero e feminismo, passaram a ser discutidas em nível governamental, influenciando também os governos estaduais, que nomearam novos Secretários e Dirigentes Estaduais de Cultura nas eleições de 2018. Nesse contexto, Úrsula Vidal, Secretária de Cultura do Pará, sucedeu a Fabiano Piúba na presidência do Fórum.

A gestão da Secretaria de Cultura do governo Bolsonaro foi marcada por frequentes trocas de secretários, totalizando sete entre 2019 e 2022, caracterizadas por autoritarismo e ineficácia. O Fórum continuou a lutar pela preservação das políticas culturais, defendendo uma abordagem federativa consolidada por meio do Sistema Nacional de Cultura, do Plano Nacional de Cultura e da Lei Cultura Viva.

Com a chegada da pandemia em 2020, a falta de medidas de socorro ao setor artístico levou a uma mobilização de indivíduos, grupos e instituições. O Fórum Nacional de Secretários e Dirigentes Estaduais de Cultura, junto ao Fórum de Conselhos Estaduais e Municipais de Cultura e à Rede Nacional de Pontos e Pontões de Cultura, iniciou um diálogo com parlamentares em busca de soluções (CALABRE, 2020, p. 15).

Em 5 de maio de 2020, com o espaço de diálogo limitado com o governo federal, o Fórum enviou uma carta ao Congresso apoiando a criação da Lei Emergencial para a Cultura.

O documento solicitou a aplicação de recursos do Fundo Nacional de Cultura (FNC) em medidas emergenciais, o descontingenciamento do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), a suspensão temporária de tributos federais e celeridade na implementação das medidas legais, entre outros.

Nesse período, a Deputada Jandira Feghali, relatora da lei, unificou as propostas recebidas, resultando em um consenso sobre o escopo da PL. Em 26 de março de 2020, a deputada apresentou a redação final ao Congresso, focando em três aspectos principais: renda emergencial mensal para trabalhadores da cultura, subsídios para espaços artísticos e culturais, e editais de fomento.

Embora propostas como a suspensão de fornecimento de água e energia e moratórias tributárias não tenham sido incorporadas, o suporte aos espaços culturais foi garantido pela Lei Aldir Blanc. A proposta foi aprovada em regime de urgência em 5 de maio, impulsionada pela mobilização do setor cultural. A lei foi aprovada na Câmara dos Deputados em 26 de maio, com ampla maioria, exceto pelo Partido NOVO. A Deputada Jandira Feghali propôs homenagear Aldir Blanc, artista brasileiro, vitimado pela Covid-19.

Após aprovação unânime no Senado em 4 de junho de 2020, a proposta foi enviada para sanção presidencial em 9 de junho. A atuação do Fórum foi crucial na construção da lei, destacando-se pelo intenso diálogo com o Congresso e pela elaboração do PL nº 1075/2020, iniciado em 16 de março de 2020. O Fórum esteve frequentemente presente em webconferências, especialmente através de Úrsula Vidal. O canal de Emergência Cultural foi fundamental para dar visibilidade a essas discussões, promovendo trocas de ideias entre gestores públicos e agentes culturais.

No dia 26 de maio de 2020, foi aprovado o substitutivo ao PL da Emergência Cultural, agora denominado Lei Aldir Blanc, em homenagem ao artista falecido em 4 de maio de 2020, vítima da COVID-19. A atuação do Fórum também foi importante na regulamentação da lei, definindo as competências de fomento entre estados e municípios por meio do Decreto nº 10.464/20, de 17 de agosto de 2020. Além disso, o Fórum manifestou-se vigorosamente pela prorrogação dos prazos de execução de projetos e prestação de contas, resultando na Lei nº 14.529/2023, que prorrogou a prestação de contas à União em relação aos recursos destinados à cultura, de 10 de janeiro de 2023.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A noção de agenda de políticas públicas destaca a relevância da mobilização social para que determinados temas ganhem visibilidade no debate público. A pandemia de Covid-19 evidenciou a urgência de discutir questões na política cultural nacional, como a necessidade de uma política federativa para a cultura que contemple uma forte participação social, especialmente em resposta a tendências autoritárias. Nesse contexto, a Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc emerge como um exemplo emblemático desse movimento coletivo em defesa da arte, da cultura e da democracia.

O estudo também analisou a formulação de uma política federativa inovadora no Brasil, marcada pela maior descentralização de recursos já observada, impulsionada pela participação de diversos atores sociais. O papel do Fórum Nacional de Secretários Estaduais de Cultura foi fundamental nesse processo, promovendo diálogos com várias instâncias governamentais e organizando webconferências para discutir a gestão da lei.

As redes e comunidades políticas discutidas demonstram como esses grupos foram cruciais na construção de agendas e na formulação de políticas públicas, evidenciando a reciprocidade e a expertise que influenciaram a criação da Lei Aldir Blanc. A participação política de agentes culturais se intensificou durante a crise sanitária, fortalecendo espaços de participação social descentralizada. A mobilização social foi essencial em todas as etapas da Lei Aldir Blanc, desde sua aprovação até a implementação, destacando a importância da atuação ativa da sociedade civil.

A Lei Aldir Blanc ressaltou a necessidade de uma coordenação independente nas políticas culturais, protegidas por estados, municípios e territórios. A mobilização social foi determinante para garantir a aprovação da lei, mesmo em um ambiente político adverso. Por fim, a pesquisa destacou que, apesar das dificuldades enfrentadas durante o governo Bolsonaro, a Lei Aldir Blanc representou um marco significativo para a política cultural brasileira, impulsionada pela pressão de artistas e redes culturais. A promulgação da Lei Aldir Blanc 2, como uma política permanente de fomento, solidificou o legado positivo dessa mobilização, assegurando a importância da produção cultural e dos direitos culturais previstos na Constituição Federal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020. Reconhece, para os fins do art. 65 da Lei Complementar nº 101, de 4 de maio de 2000, a ocorrência do estado de calamidade pública, nos termos da solicitação do presidente da República encaminhada por meio da mensagem nº 93, de 18 de março de 2020. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 20 mar. 2020a. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/portaria/dlg6-2020.htm. Acesso em: 31 jan. 2023;

_____. Decreto nº 10.464, de 17 de agosto de 2020. Regulamenta a Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020, para dispor sobre as ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas em decorrência dos efeitos econômicos e sociais da pandemia da covid-19. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 18 ago. 2020b. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2020/decreto/d10464.htm. Acesso em: 13 out. 2023;

BAUMGARTNER, Frank R.; JONES, Bryan D. **Agendas and instability in American politics**. Chicago: University of Chicago Press, 1993. BARDIN, L. Análise de conteúdo. Tradução por: RETO, L. A.; PINHEIRO, A. São Paulo: Edições 70, 2016;

CALABRE, L. **A arte e a cultura em tempos de pandemia: os vários vírus que nos assolam**. Extraprensa, v. 13, n. 2, p. 7-21, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/170903/162152>. Acesso em: 17 nov. 2023;

CAPELLA, Ana Cláudia N; BRASIL, Felipe **Subsistemas, Comunidades e redes para a análise da participação no processo de políticas públicas**. Revista Brasileira de Políticas Públicas, 2014;

CEARÁ. Governo do Estado. Secretaria da Cultura. **Secretários e dirigentes de cultura do Brasil lançam “Carta aberta sobre Direitos Culturais e Liberdade de Expressão”**. 22 nov. 2017. Disponível em: <https://www.secult.ce.gov.br/2017/11/22/secretarios-e-dirigentes-decultura-do-brasil-lancam-qcarta-aberta-sobre-direitos-culturais-e-liberdade-de-expressao/>. Acesso em: 10 out. 2023;

MOREIRA DA SILVA, I. **O FÓRUM NACIONAL DE SECRETÁRIOS E DIRIGENTES ESTADUAIS DE CULTURA E A LEI ALDIR BLANC**. Dissertação de mestrado. Salvador, 2024. 138 p;

POERNER, A.J. apud FERRON, F.M.; ARRUDA, M. A. do N. **Cultura e política. A criação do Ministério da Cultura na redemocratização do Brasil**. Tempo soc. v.31. n.1. São Paulo. Jan./Abr. 2019. Disponível em: http://old.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702019000100173. Acesso em: 18 fev. 2023.

POLÍTICAS CULTURAIS E DIVERSIDADE NO CONTEXTO DA EMERGÊNCIA CULTURAL EM MINAS GERAIS/BRASIL¹

José Marcio Barros²
Tayane Bragança³
Manoel de Almeida Neto⁴
Rodolfo Junqueira Fonseca⁵
Alicia Monsalve Madeira⁶.

RESUMO: Este artigo apresenta os resultados preliminares de pesquisa em desenvolvimento que tem como objetivo avaliar em que medida a Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc (LAB 1) foi capaz de proteger e promover a diversidade cultural por meio de políticas culturais emergenciais em Minas Gerais. A pesquisa se propõe a analisar os 27 editais lançados no estado, considerando critérios como distribuição territorial, segmentos culturais beneficiados, faixa etária, gênero e etnia.

PALAVRAS-CHAVE: cultura, diversidade, Lei Aldir Blanc, Minas Gerais.

INTRODUÇÃO: A CRIAÇÃO DA LAB 1 NO CONTEXTO DA PANDEMIA

Em 17 de agosto de 2020⁷ foi criada a Lei Federal nº 14.017/2020, regulamentada pelo Decreto Nº 10.464, de 17 de agosto de 2020⁸, conhecida como Lei Aldir Blanc 1 (LAB1), que estabeleceu medidas emergenciais para o setor cultural. Neste processo, destaca-se o protagonismo do Legislativo Federal frente a um contexto adverso às políticas culturais. “A LAB surgiu em meio a um cenário improvável [pandemia]” (MELO, 2023).

O Artigo 2º da Lei Aldir Blanc 1 colocava em evidência a dimensão federativa da proposta, ao detalhar que a “União entregará aos Estados, ao Distrito Federal e aos

¹ Este texto é um dos produtos parciais da pesquisa Análise de diversidade na experiência do mecanismo de fomento emergencial Lei Aldir Blanc em MG, financiado pelo CNPq por meio da chamada 40/2022 - Links: <https://linktr.ee/diversidadelab.lpg> - Instagram: @diversidadelab.lpg

² José Márcio Barros, UEMG/PUC-Minas, josemarciobarros@gmail.com

³ Tayane Bragança, UEMG, tayanebraganca@gmail.com.

⁴ Manoel de Almeida Neto, PUC-Minas, mneto67@gmail.com.

⁵ Rodolfo Junqueira Fonseca, UNB

⁶ Alicia Cristina Monsalve Madeira, UEMG, aliciamonsalvem@gmail.com.

⁷ Fonte: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2019-2022/2020/Decreto/D10464.htm

⁸ Fonte: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2019-2022/2020/Decreto/D10464.htm

Municípios, em parcela única, no exercício de 2020, o valor de três bilhões de reais⁹ para aplicação, pelos Poderes Executivos locais, em ações emergenciais de apoio ao setor cultural”. O Art. 2º definiu nos seus incisos as três formas de distribuição dos recursos:

- I- renda emergencial mensal aos trabalhadores e trabalhadoras da cultura;
- II- subsídio mensal para manutenção de espaços artísticos e culturais, microempresas e pequenas empresas culturais, cooperativas, instituições e organizações culturais comunitárias que tiveram as suas atividades interrompidas por força das medidas de isolamento social;
- III - editais, chamadas públicas, prêmios, aquisição de bens e serviços vinculados ao setor cultural e outros instrumentos destinados à manutenção de agentes, de espaços, de iniciativas, de cursos, de produções, de desenvolvimento de atividades de economia criativa e de economia solidária, de produções audiovisuais, de manifestações culturais, bem como à realização de atividades artísticas e culturais que possam ser transmitidas pela internet ou disponibilizadas por meio de redes sociais e outras plataformas digitais.

O inciso primeiro foi exclusivo para Estados e o Distrito Federal, já o inciso segundo foi exclusivo para municípios e o Distrito Federal. Por sua vez, o inciso terceiro destinou-se a todos os entes da federação.

A partir da publicação da LAB1, os Estados, Municípios e Distrito Federal elaboraram seus próprios editais para distribuição dos recursos descentralizados pelo governo federal¹⁰.

1) A LAB 1 EM MINAS GERAIS

A Secretaria de Estado de Cultura e Turismo (SECULT) foi o órgão responsável pela distribuição dos recursos destinados ao estado de Minas Gerais, conforme determinou o Decreto estadual nº 48.059 de 08 de outubro de 2020.¹¹

⁹ Os 26 estados, o DF e os 5.568 municípios poderiam receber os recursos repassados pela União da seguinte forma: 50% (R\$ 1,5 bilhão) aos estados e ao DF, sendo 20% (R\$ 300 milhões) de acordo com os critérios de rateio do FPE e 80% (R\$ 1,2 bilhão) em proporção ao tamanho da população. Em relação aos municípios, o princípio foi o mesmo: 20% de R\$1,5 bilhão pelo FPM e 80% pela população. Os recursos dos municípios que não aderiram por vontade própria ou outra razão (por exemplo, falta de documentação ou documentação inadequada para cadastro) poderiam ser transferidos para a gestão do estado.

¹⁰ De acordo com a Lei Aldir Blanc, nos seus Incisos II e III, os critérios de distribuição dos recursos deveriam ficar a cargo dos Estados e Municípios, os quais deveriam se basear em dados disponíveis do setor cultural das localidades e em debates com a sociedade civil (IBGE. Perfil dos estados brasileiros: 2021 / IBGE, Coordenação de População e Indicadores Sociais)

¹¹ Os resultados da Estadiv 2021, pesquisa realizada pelo IBGE, mostram que todas as 27 Unidades da Federação distribuíram recursos previstos na Lei Aldir Blanc para a realização de editais, destacando-se os direcionados a prêmios e chamadas públicas, conforme informado, respectivamente, por 19 e 18 desses entes federados. Em relação aos recursos legais aos quais tinham direito, apenas Paraíba, Paraná e Santa Catarina

Por meio do Inciso I, foram distribuídos R\$ 4.686.000 para 1.562 beneficiários. O Inciso II foi destinado e gerido apenas por municípios, conforme a Legislação referente. No que concerne ao Inciso III, foram destinados R\$ 131.743.600 entre 27 editais publicados no ano de 2020.

Esta pesquisa se concentra nos 27 editais do Inciso III lançados em 2020 pela SECULT MG. Tal escolha pelo estudo da execução da LAB 1 pelo Estado se deu pela relevância do volume de recursos investidos e pela quantidade de beneficiários contemplados.

O Quadro 1, abaixo, mostra todos os 27 editais:

Quadro 1 – 27 editais do Inciso III lançados em 2020 pela SECULT MG

Edital nº 01/2020 credenciamento pareceristas
Edital nº 02/2020 credenciamento pontos de cultura – pessoa jurídica
Edital nº 03/2020 credenciamento pontos de cultura – pessoa física
Edital nº 04/2020 seleção de propostas cultura alimentar e gastronomia
Edital nº 05/2020 credenciamento artesãos
Edital nº 06/2020 credenciamento circo itinerante
Edital n.07/2020 seleção de propostas de cidadania audiovisual
Edital n.08/2020 seleção de obras finalizadas de curta-metragem, média-metragem, longa-metragem e séries
Edital n.09/2020 premiação para filmes de curta-metragem, média-metragem e longa-metragem
Edital n.10/2020 premiação para profissionais da cadeia produtiva do audiovisual
Edital n.11/2020 premiação para distribuidoras e exibidoras
Edital n.12/2020 premiação para roteiros ou argumentos filmes de longa-metragem
Edital n.13/2020 premiação para produtoras independentes
Edital n.14/2020 seleção de bolsistas para as áreas artísticas, técnicas e de produção cultural
Edital n.15/2020 seleção de propostas para espaços culturais de apresentação artística
Edital n.16/2020 seleção de propostas de mostras e festivais artísticos e culturais
Edital n.17/2020 seleção de propostas para espaços e grupos de circo
Edital n.18/2020 seleção de proposta de pesquisa e criação para espetáculos de dança
Edital n.19/2020 seleção de propostas de música para gravação ou finalização de single ou álbum
Edital n. 20/2020 premiação para boas práticas em museus, centros de memória e bibliotecas comunitárias
Edital n. 21/2020 seleção de propostas de publicação de obras de histórias em quadrinhos
Edital n. 22/2020 seleção de bolsistas bolsa de exposições virtuais fotográficas e de arte urbana

afirmaram ter utilizado menos de 50% do total. Ao todo, 17 Unidades da Federação declararam ter utilizado acima de 90% do total dos recursos legais previstos (IBGE. Perfil dos estados brasileiros: 2021 / IBGE, Coordenação de População e Indicadores Sociais).

Edital n. 23/2020 premiação de pesquisas artístico-culturais
Edital n. 24/2020 seleção de propostas de publicações literárias
Edital n. 25/2020 seleção de bolsas coletivos de artes visuais
Edital n. 26/2020 bolsa de conservação e restauração
Edital n.27/2020 credenciamento culturas populares e tradicionais

A seguir, analisaremos o conjunto de editais publicados pela SECULT com recursos do Inciso III da Lei Aldir Blanc no ano de 2020.

2) DESCRIÇÃO E ANÁLISE DO CONJUNTO DE EDITAIS REFERENTES À LEI ALDIR BLANC 1 EM MINAS GERAIS A PARTIR DE CRITÉRIOS DE DIVERSIDADE CULTURAL

Os editais do Inciso III foram propostos por uma Comissão de Gestão Estratégica, nomeada pela Resolução nº 29, de 17 de agosto de 2020. Essa Comissão foi composta por representantes de instituições públicas governamentais e não governamentais.

Como já mencionado, ao todo, havia a previsão de distribuição de R\$ 131.743.600,00 entre os 27 editais publicados no ano de 2020. O Gráfico 1 abaixo representa o valor percentual destinado a cada edital:

Gráfico 1 - Valor percentual destinado a cada edital



Fonte: Elaboração pelo autor a partir de dados da SECULT MG

É possível observar no Gráfico 1 que o Edital 02, voltado aos Pontos de Cultura, foi o que concentrou o maior montante de recursos previstos (R\$28.980.000,00 ou 22% do total) dentre todos os editais do Inciso III da LAB 1. Somados, os recursos para os editais 02 (Pontos de Cultura), 14 (bolsistas de diversas áreas) e 27 (culturas populares e tradicionais) perfizeram 57,7% do valor total de recursos previstos pelo Estado. A concentração de recursos em poucos editais é uma medida que compromete uma distribuição mais equânime entre os diversos objetos passíveis de serem contemplados através dos mecanismos de fomento. A depender do tipo de objeto previsto nos editais, essa forma de alocação de recursos pode significar uma maior concentração de fomento em poucos segmentos ou etapas da produção artística e cultural.

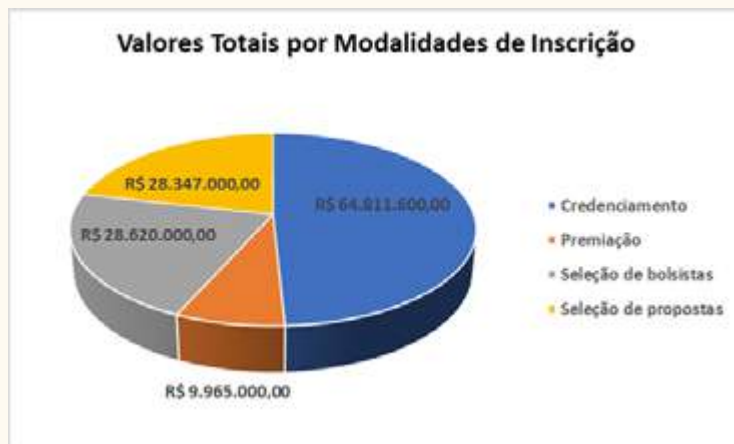
2.1) Análise dos critérios, parâmetros e categorizações dos editais referentes à proteção e promoção da diversidade cultural.

Nosso intuito, nessa parte, é avaliar em que medida a construção dos editais do Inciso III da LAB 1 foi pautada por critérios, parâmetros e categorizações capazes de atender os diversos segmentos, atividades e perfis de proponentes que caracterizam a diversidade cultural em Minas Gerais, no contexto da pandemia.

No que concerne às *modalidades de inscrição ou credenciamento*, dez editais envolveram *seleção de propostas* (nos quais o proponente submeteu seu trabalho à avaliação dos pareceristas a partir dos critérios estabelecidos no edital); sete editais foram definidos como editais de *Premiação* (baseada no reconhecimento de uma obra ou trajetória artística no seu segmento); seis dos editais operaram com a modalidade caracterizada como *credenciamento* (quando os proponentes são registrados em cadastros homologados pelo Estado e se credenciam para receber o recurso); e quatro editais foram caracterizados como *seleção de bolsistas* (segundo a qual o proponente submete uma proposta de pesquisa ou criação artística ou técnica a ser executada à avaliação dos pareceristas a partir dos critérios estabelecidos no edital). É plausível supor que a adoção de diferentes modalidades de inscrição seja benéfica para os proponentes, na medida em que favorece uma variedade maior de formatos possíveis para apresentação e realização de propostas e projetos, além de contemplar uma gama mais ampla de estágios de produção/carreira dos proponentes.

O Gráfico 2, abaixo, apresenta a previsão de destinação de recursos para cada uma das modalidades de credenciamento/seleção:

Gráfico 2 - Valor por modalidades de credenciamento/seleção



Fonte: Elaboração pelo autor a partir de dados da SECULT MG

Observa-se no Gráfico 2 que o maior volume de recursos (49,2%) deveria ser distribuído a partir dos editais que envolviam *credenciamento*, embora um maior número de editais previsse a distribuição de recursos através da *seleção de propostas*. O menor volume de recursos, equivalente a 7,56% do total, seria destinado para a modalidade de *premiação*. O formato de *credenciamento*, a princípio, não previa seleção ou eliminação de proponentes, bastando que o proponente estivesse incluído nos cadastros homologados, se inscrevesse e apresentasse a documentação solicitada, o que evitaria a concorrência entre agentes culturais. Tal vantagem, no entanto, depende da forma como os cadastros homologados pelo Estado foram elaborados e atualizados.

No que concerne aos *critérios ou pré-requisitos de seleção*, em vinte e um editais foi realizada seleção através de pontuação por critérios estabelecidos em edital. Nesse caso, cada edital definiu critérios de seleção específicos como, por exemplo, histórico do proponente, conceito e conteúdo e descentralização.

Apenas o Edital 25, de concessão de bolsas para coletivos de artistas visuais e orçado em R\$ 300.000,00, estabeleceu requisitos referentes aos produtos a serem financiados, os quais deveriam ser voltados especificamente para a valorização de culturas negras, indígenas, ciganas, LGBTQI+, promoção de acessibilidade para pessoas com deficiência, valorização da criança e/ou do idoso, entre outros. Nenhum dos editais baseados em seleção de projetos estabeleceu cotas ou pontuação diferenciada para proponentes de estratos socioeconômicos mais baixos ou pertencentes a grupos étnicos, etários ou de gênero discriminados ou

portadores de deficiência física. Talvez este tenha sido um dos aspectos mais negativos constatados pela nossa pesquisa no que tange à promoção da diversidade cultural.

Em seguida, avaliamos a *variedade de segmentos contemplados* pelos editais do Inciso III da LAB 1 em Minas Gerais. Nesse caso, observamos que sete editais foram voltados para o segmento do Audiovisual; dois editais foram direcionados às Artes Visuais; dois editais para Circo; dois para Espaços Culturais; dois para Livro, Leitura e Literatura; dois para Pontos de Cultura; um para Áreas Artísticas, Técnicas e Produção Cultural; um para Dança; um para Gastronomia e Cultura Alimentar; um de Mostras e Festivais; um para Música; um para Patrimônio e um para Pesquisa. Ainda que a maior quantidade de editais tenha sido destinada ao segmento do Audiovisual, o maior volume de recursos previstos foi para os editais voltados para Pontos de Cultura (22,31%) e Culturas Populares (15,72%), respectivamente. O Edital 14, que previa a alocação do segundo maior volume de recursos, foi voltado à seleção de bolsistas dos segmentos de circo, dança, música, teatro, produção cultural e formação e capacitação de técnicos em geral. Observa-se que a contemplação de uma maior variedade de segmentos garantiu uma maior abrangência deste edital em termos de diversidade cultural.

O fato de ter havido editais para os principais segmentos artísticos indica, de maneira geral, a intenção de acolher a diversidade das formas de expressão cultural. Resta saber, entretanto, se essa escolha dos segmentos beneficiados atendeu, de fato, toda a diversidade de segmentos culturais do estado e se o montante de recursos destinados a cada segmento correspondeu efetivamente às suas demandas, tanto em termos de carências específicas de cada um deles (sobretudo face à pandemia), quanto da quantidade de artistas, produtores, agentes culturais passíveis de serem beneficiados em cada segmento, e, por fim, se os recursos previstos foram efetivamente alocados em cada um dos editais.

Por fim, avaliamos a *equidade na previsão de distribuição dos recursos entre as diversas regiões do Estado*. O único parâmetro efetivamente utilizado para buscar ampliar a diversidade dos proponentes contemplados foi a valorização, pelos editais que realizaram seleção através de critérios de pontuação, dos proponentes residentes no interior do estado. Mas mesmo com tal medida, foi possível notar na análise da alocação efetiva dos recursos, uma concentração de valores em projetos e proponentes da região intermediária de Belo Horizonte, que ficou com 53% dos recursos.

2.2) Análise do perfil dos contemplados com propostas individuais

Nesta seção, analisaremos o perfil dos proponentes das propostas individuais, que são aquelas cujo objeto corresponde a obras, pesquisas e/ou projetos ligados a uma única pessoa, e não a um grupo ou coletivo. Esta decisão se justifica pelo fato de não ser possível analisar variáveis como cor, raça/etnia, idade, escolaridade ou gênero em propostas coletivas. Ainda que a SECULT tenha coletado tais dados, eles se referem apenas à pessoa que deu entrada no projeto e não ao perfil do grupo como um todo.

A partir da leitura e análise dos editais, foi possível identificar que os seguintes editais e/ou categorias diziam respeito a propostas individuais: Editais 05, 10, 14, 22, 23, 24 (categoria “Obra literária individual proposta por Pessoa Física), 26 e 27 (categoria “Praticantes/mestres”). O somatório dos proponentes dos seis editais completos (05, 10, 14, 22, 23 e 26), de uma categoria do edital 24 e uma categoria do edital 27 resultou em 4322 proponentes individuais cujos perfis serão analisados em seguida. Cabe destacar que o termo “proponente” ou “beneficiário” se difere da noção de pessoa, uma vez que a mesma pessoa, física ou jurídica, pode ter se inscrito mais de uma vez e se beneficiado até duas vezes no âmbito da Lei Aldir Blanc.

O recorte aqui apresentado equivale a 60,09% do total de propostas contempladas e a 22,79% do total de recursos distribuídos pelo conjunto de editais lançados em 2020.

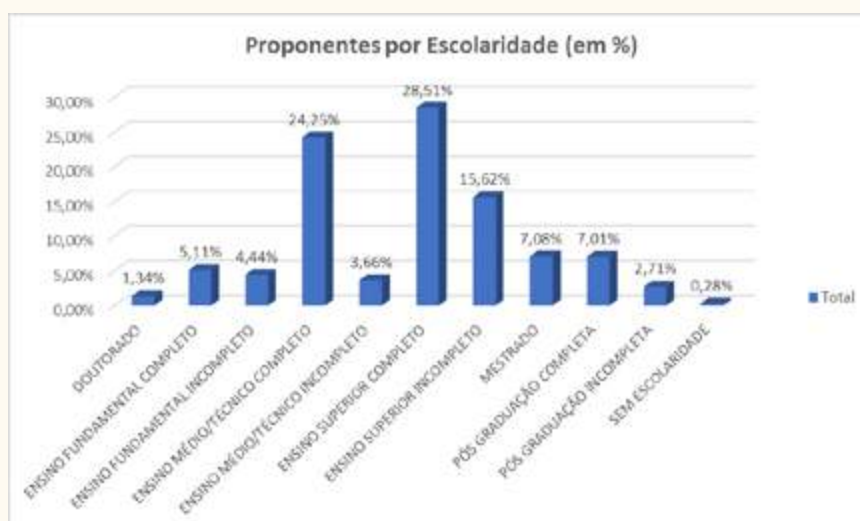
No que concerne à *porcentagem de proponentes contemplados por segmento*, observa-se uma maior quantidade de propostas do segmento da Música (16,91%), seguido pelo Circo (14,25%). Os segmentos de Literatura, Livro e Leitura e o de Patrimônio, com 1,80% e 0,90% respectivamente, foram os que tiveram a menor porcentagem de projetos individuais aprovados.

Já em relação aos *valores destinados para cada segmento*, é possível observar que houve uma maior concentração de recursos nos segmentos de Música, Circo, Teatro e Produção e Técnica, todos com mais de 13% dos recursos cada um. Por outro lado, os segmentos de Artes Visuais e Design, Artesanato, Culturas Afrobrasileiras e Patrimônio foram os que receberam os menores montantes de recursos, abaixo de 4% do total para cada um deles.

Ao se analisar os dados referentes às *faixas etárias* dos proponentes, nota-se uma concentração maior de pessoas com idades entre 20 e 39 anos, cuja soma perfaz 59,32% daqueles que tiveram propostas individuais aprovadas na LAB 1 em Minas Gerais.

A partir da análise dos dados referentes à *escolaridade* dos proponentes individuais, observa-se que a maior porcentagem de contemplados é de pessoas com ensino superior completo, com 28,51% (Gráfico 3). Entretanto, se considerarmos que os níveis de escolaridade seguintes (pós-graduação completa e incompleta, mestrado e doutorado) exigem a obtenção de diploma de curso superior, chega-se a um total de 46,65% de pessoas com ensino superior completo contempladas nos editais em questão. Cabe lembrar que, de acordo com dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em 2022 apenas 19,2% da população brasileira tinha concluído o ensino superior. Em Minas Gerais, esse percentual cai para 17,4%¹².

Gráfico 3 – Escolaridade dos proponentes



Fonte: Elaboração pelo autor a partir de dados da SECULT MG

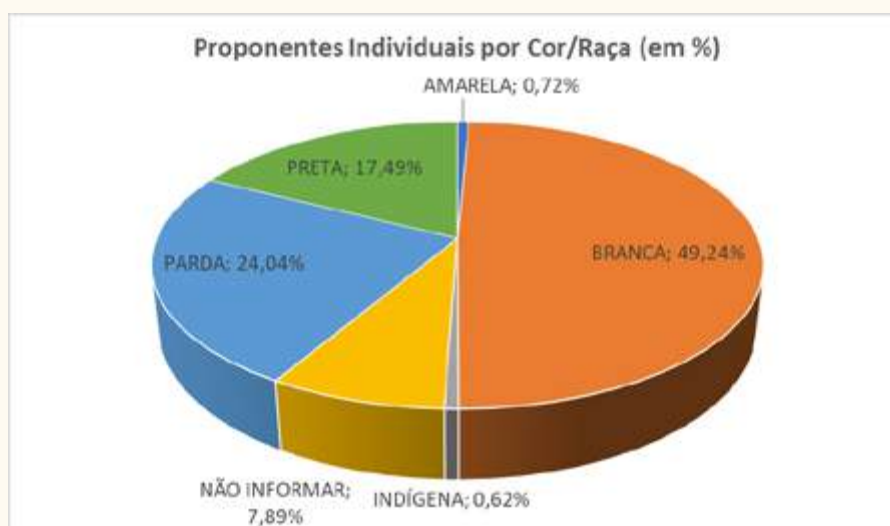
Com relação ao *gênero* dos proponentes individuais contemplados, é possível notar que a maioria (50,67%) corresponde a homens, enquanto 46,55% se autodeclararam mulheres. O somatório de proponentes auto identificados como homens trans, mulheres trans/travestis, pessoas não-binárias/outras variabilidades e outros corresponde a apenas 1,62% dos contemplados.

No que concerne aos dados de *Cor/Raça* dos proponentes individuais, observa-se que a maioria (49,24%) se identificou como pessoas brancas. Se considerarmos a população negra como a soma de pardos (24,04%) e pretos (17,49%), temos um total de 41,53% de

¹² IBGE. Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) 2022. Disponível em: <<https://sidra.ibge.gov.br/tabela/7269#resultado>>. Acesso em: 9 nov. 2023.

proponentes contemplados pertencentes a este grupo (Gráfico 4). No Censo 2022, divulgado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), a maior parte da população brasileira (45,3% ou 92,1 milhões de pessoas) se declarou como parda. Cerca de 43,5% (88,2 milhões de pessoas) se declararam brancas, 10,2% (20,6 milhões) se declararam pretas, 0,6% das pessoas (1,2 milhão) se declararam indígenas e 0,4% (850,1 mil) se declararam amarelas¹³. Importante destacar também que a população preta e parda foi a mais impactada pela pandemia, até por constituir a maior parte das pessoas que vivem na pobreza ou extrema pobreza.

Gráfico 4 – Cor/raça dos proponentes



Fonte: Elaboração pelo autor a partir de dados da SECULT MG

3) CONSIDERAÇÕES FINAIS

A respeito da *variedade de segmentos contemplados* pelas propostas individuais, constatou-se uma boa variedade e, assim, uma boa diversidade cultural: foram doze segmentos contemplados, que incluem as principais linguagens artísticas, assim como a área de produção e técnica e de culturas afro-brasileiras. Em relação à *variedade de perfis de proponentes contemplados*, é possível notar a existência de perfis bastante variados em

¹³ IBGE. Censo 2022. Disponível em: <<https://educa.ibge.gov.br/jovens/conheca-o-brasil/populacao/18319-cor-ou-raca.html#:~:text=A%20pesquisa%20revelou%20ainda%20que,1%20mil>>. Acesso em: 11 mar. 2024.

termos de idade, gênero, cor/raça, escolaridade e origem geográfica, o que também corresponde a um nível razoável de diversidade cultural.

Não obstante isso, nossa pesquisa revelou não ter havido um processo de gestão dos instrumentos de fomento realmente condizente com o propósito da lei, que era a de contemplar os segmentos, artistas e agentes culturais mais afetados pela crise provocada pela pandemia de COVID 19. Embora houvesse a intenção de atingir esse objetivo, na prática a aplicação da lei acabou reproduzindo a lógica observada em tempos de normalidade, qual seja, a de beneficiamento dos grupos, artistas, produtores e segmentos mais organizados, como os de audiovisual, artes visuais, produções literárias, música, dança, pesquisa e de eventos culturais e artísticos (não por acaso constituídos por pessoas mais escolarizadas, de classes médias e altas e brancas). Outro fator que comprometeu a eficácia da lei em atingir seus objetivos foi a inexistência de requisitos de seleção que priorizassem a aprovação de projetos voltados para públicos mais diversos, mais socialmente vulneráveis (e normalmente negligenciados pelas políticas públicas) e de proponentes considerados vítimas de discriminação social (sobretudo em um contexto de pandemia). Como mostramos, nenhum dos editais baseados em seleção de projetos criou cotas ou pontuação diferenciada para proponentes de classes mais baixas ou pertencentes a grupos étnicos, etários ou de gênero discriminados ou portadores de deficiência física, que deveriam ter sido o foco principal dos editais da LAB 1.

Apesar desses problemas, concluímos, a partir da análise detalhada dos editais do Inciso III da LAB 1 em Minas Gerais, que, se forem bem elaborados e implementados, os editais podem contribuir para a proteção e promoção da diversidade cultural, ampliando o acesso dos recursos a determinados públicos mais necessitados e normalmente excluídos dos processos que envolvem o fomento à cultura. Ressaltamos a importância do estabelecimento de comissões representativas dos diversos setores da cultura e com especialistas qualificados na construção destes instrumentos de fomento. Por fim, enfatizamos a importância da adoção de instrumentos, processos e estratégias eficientes que permitam que os recursos previstos pelos editais sejam efetivamente alocados conforme o planejado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BRASIL. Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 30 jun. 2020, p. 1. Disponível em <https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/lei-n-14.017-de-29-de-junho-de-2020-264166628>. Acesso em: 24 fev. 2024;

IBGE. Censo 2022. Disponível em: <https://educa.ibge.gov.br/jovens/conheca-o-brasil/populacao/18319-cor-ou-raca.html#:~:text=A%20pesquisa%20revelou%20ainda%20que,1%20mil>. Acesso em: 11 mar. 2024;

MELO, Sharine. Pela Onda Luminosa: A Articulação em Rede a favor da Lei Aldir Blanc no contexto das Políticas Culturais Brasileiras In CANCLINI, N. G. et al. Emergências Culturais: Instituições, Criadores e Comunidades no Brasil e no México. São Paulo: EDUSP, 2023;

IBGE. **Perfil dos estados brasileiros: 2021** / IBGE, Coordenação de População e Indicadores Sociais, Rio de Janeiro, IBGE, 2022. 78 p.: il. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101986.pdf>. Acesso em: 24 fev. 2024;

IBGE. Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) 2022. Disponível em: <https://sidra.ibge.gov.br/tabela/7269#resultado>. Acesso em: 9 nov. 2023.

CULTURA OUVINTE X CULTURA SURDA: EXISTE LIBERDADE PARA TODOS?

Julia de Oliveira Bolina¹
Ana Carolina dos Santos Martins²

RESUMO: Esta pesquisa investiga a longa história da marginalização das pessoas surdas e a dinâmica de poder entre as culturas surda e ouvinte. Além disso, analisa o conceito de ouvintismo e seu impacto no acesso desigual às produções culturais que excluem frequentemente os indivíduos com surdez. Dessarte, enfatiza-se a necessidade de desafiar preconceitos estruturais e promover a inclusão para construir uma sociedade mais equânime e justa.

PALAVRAS-CHAVE: cultura surda, cultura ouvinte, ouvintismo, democratização.

INTRODUÇÃO

Historicamente, conforme Maria Odete Emygdio da Silva (2009), as pessoas surdas foram vistas com distinção pela sociedade. Para os gregos e para os romanos, o nascimento de uma pessoa com deficiência era sinônimo de “males futuros”, enquanto na idade média era sinônimo de “intervenção de forças demoníacas” (SILVA, 2009). Com isso, é perceptível que, na maioria das vezes, a simples existência desses sujeitos era interpretada como algo negativo. Essa visão deturpada dificultou a vivência desses indivíduos, os quais sofreram com muitas injustiças: “Ser surdo, ao longo da história, não foi fácil, foram feitas muitas injustiças atroztes contra nós, não aceitavam o ‘diferente’ e nossas ‘diferenças’” (STROBEL, 2008, p. 13).

Por conseguinte, o mundo foi construído observando apenas as necessidades dos ouvintes, ignorando quase que completamente a realidade das pessoas com surdez. Dessa maneira, desde o entretenimento até alarmes de incêndio foram elaborados pensando exclusivamente no ouvir. Com o passar do tempo, os indivíduos surdos desenvolveram formas de lidar com a exclusão e criaram adaptações para suprir suas necessidades, o que

¹ Julia de Oliveira Bolina, estudante de graduação, Faculdade de Música do Espírito Santo “Maurício de Oliveira” - Fames, educadora social, julia.b.pessoal@gmail.com.

² Ana Carolina dos Santos Martins, mestre, Faculdade de Música do Espírito Santo “Maurício de Oliveira” - Fames, professora assistente, ana.martins@fames.es.gov.br.

gerou uma forma distinta de se viver e criou uma cultura separada (STROBEL, 2008). Como resultado, essas ações fizeram com que a cultura das pessoas ouvintes e a cultura das pessoas surdas se afastassem cada vez mais.

A vista disso, essa pesquisa busca evidenciar tais diferenças culturais e expor a segregação que ocorre até a atualidade. Ela dialoga acerca da relação entre a cultura ouvinte e a cultura surda em seus aspectos democráticos, analisando, por meio de uma revisão bibliográfica, a trajetória das pessoas que permeiam esses espaços, a fim de destacar as consequências geradas pela exaltação da cultura das pessoas ouvintes e seu impacto sobre os direitos e sobre a liberdade dos indivíduos surdos de serem e de estarem nos mais diversos contextos sociais.

Logo, essa produção textual aponta para a realidade do controle de uma cultura sobre a outra e indaga sobre a falta de acessibilidade que segue nos dias atuais, pois, ao sujeito surdo, são necessárias adaptações sociais, para que haja garantias de direitos, possibilidades equânimes, pluralizadas e diversificadas de acessos e seu exercício cidadão.

A CULTURA SURDA E A CULTURA OUVINTE

Para falar de cultura surda e cultura ouvinte, primeiro, é preciso compreender o conceito de cultura que será utilizado nesta pesquisa. Essa definição será estabelecida em consonância com Karin Strobel (2008), fundamentada na noção de que a cultura é feita a partir de conhecimentos compartilhados de geração para geração, como uma herança. Compreende-se que esse conhecimento é adquirido por meio da língua, hábitos, normas de comportamento, entre outros meios. Além disso, ela é passada mediante a convivência e os novos grupos, que surgem em diferentes períodos, também contribuem para sua ampliação e modificação. Ademais, ela será interpretada como algo múltiplo que contém diferentes manifestações de distintas proveniências, sendo, assim, um conceito amplo. Conforme Hall (1997), citado por Strobel (2008, p. 17) em seu livro “As imagens do outro sobre a cultura surda”, “nas teorias do campo dos Estudos Culturais, a cultura que temos determina uma forma de ver, de interpelar, de ser, de explicar e de compreender o mundo.”

Por cultura ouvinte, entendemos ser o modo de viver que se estabelece pelo ouvir (OKA, 2023), o que diz respeito às práticas dos indivíduos que ouvem e subjagam a existência do sujeito surdo, forçando-o a narrar-se, julgar-se e pensar-se como se fosse ouvinte (SKLIAR, 1999). Para a maioria dos ouvintes, de acordo com Carlos Skliar (1999), a

surdez é equivalente à ausência de comunicação, solidão, obscuridade e isolamento, é como se o indivíduo excluísse a si. Desse modo, a partir deste pensamento incabível, dia após dia tenta-se controlar os corpos, as mentes e a língua das pessoas surdas. O autor (1999) cita as formas de controle mais expressivos, sendo elas:

[...] a violenta obsessão para fazê-los falar; o localizar na oralidade o eixo essencial e único de todo projeto pedagógico; a tendência a preparar esses sujeitos como mão de obra barata; a experiência biônica em seus cérebros; a formação paramédica e pseudo-religiosa dos professores; a proibição de sua língua – a língua de sinais – e sua perseguição e vigilância em todos os lugares de uma boa parte das instituições especiais; o desmembramento, a dissociação, a separação, o isolamento comunitário entre crianças e adultos surdos (SKLIAR, 1999, p. 21).

Portanto, é insustentável defender tal cultura, pois ela está pautada na exclusão de outra. Sua existência não se trata apenas do ouvir, mas da exterminação do não ouvir, da sobreposição de um grupo sobre o outro. Um grupo, o qual sempre esteve no topo, colocando-se nesse local às custas de subjugar os demais.

Já a cultura surda é a maneira com que a pessoa com algum nível de surdez compreende o mundo e o adapta com o intuito de torná-lo acessível e habitável, abrangendo “a língua, as ideias, as crenças, os costumes e os hábitos do povo surdo” (STROBEL, 2008, p. 24). Sendo assim, segundo Perlin e Strobel (2006, p. 2), a cultura surda pode ser definida como: “história cultural, língua de sinais, identidades diferentes, leis, pedagogia surda, literatura surda, e outros jeitos de ver o mundo ou seja dos espaços de Estudos Culturais e em Estudos Surdos”. Com isso, nota-se que parte dos costumes desenvolvidos por essas pessoas são intrínsecos à sua condição de estar no mundo, enquanto a outra parte foi concebida devido à falta de acessibilidade dos sistemas sociais, feitos, em sua maioria, somente na perspectiva auditiva.

OUVINTISMO: SURDEZ PARA O SURDO X SURDEZ PARA O OUVINTE

Como visto acima, há uma pressão dos ouvintes para que os surdos se encaixem em um padrão de vida que não os convém, focado em uma existência e comunicação que partem exclusivamente do som percebido por meio da audição e de sons produzidos pelo aparelho fonador. Esse ato de forçar o povo surdo a se encaixar nesse padrão, observando-se e portando-se como ouvinte, denomina-se *ouvintismo* (SKLIAR, 1998; apud PERLIN; STROBEL, 2006). A problemática dessa corrente de pensamentos advém da relutância do ser

humano em aceitar e conviver com as diferenças do outro, o que corrobora com a afirmação de Audrei Gesser (2009, p.64), quando diz que “[...] a surdez é muito mais um problema para o ouvinte do que para o surdo.”

Para muitos indivíduos surdos, principalmente para aqueles que cresceram em lares com familiares também surdos, a surdez não é considerada deficiência. Ao entrar em contato com este termo direcionado à sua condição tende-se a gerar estranheza, em especial para os sujeitos que não tiveram muito contato com ouvintes durante a vida, pois o fato de ser uma pessoa que não ouve é natural a eles desde sempre. Isso torna-se evidente com o relato, feito em Língua Americana de Sinais – ASL e traduzido para o português, apresentado no livro “LIBRAS? Que Língua é Essa?” de Gesser (2009, p. 65 - 66):

Meus pais descobriram que eu era surdo quando eu era bebezinho. Meu pai e minha mãe são surdos profundos e me contam que queriam que eu fosse surdo também. Então quando eu nasci me levaram no médico e fizeram os testes. Tenho surdez profunda. Eu sempre usei sinais com eles e com os parentes ouvintes mais próximos também que conhecem a língua americana de sinais. Sempre achei que todo mundo fosse igual a mim, sempre achei que todas as pessoas fossem surdas, mas meus pais falavam de ouvinte e surdo, e só fui entender mais tarde. No começo, achava que os ouvintes tinham problemas porque eram diferentes da maioria da minha família e colegas da escola, porque eu nasci e cresci rodeado de surdos aqui nessa escola de surdos...o mundo virou de ponta cabeça quando vi que a maioria ouvinte, pois nunca me vi como diferente...é estranho quando chama o surdo de deficiente ou anormal, eu não me considero assim...

Todavia, “só 4% ou 5% das crianças surdas – segundo as estatísticas internacionais – nascem e se desenvolvem em seus primeiros anos de vida dentro de uma família com pais surdos” (SKLIAR, 1997, p. 93). Desse modo, é provável que a maioria das pessoas com surdez crescerá com a sensação oposta ao relato acima, sentindo-se estranhas ao mundo, como mostra a narração abaixo, feita em LIBRAS e traduzida para o português:

Descobriram minha surdez quando eu tinha 5 anos. Minha família é toda ouvinte, e minha mãe falou que eu era quietinho e que por isso não desconfiou. [...] Eu achava que era doente, que tinha uma doença muito séria... Depois que cresci conheci outros surdos, aprendi mais sobre a vida dos meus amigos e as coisas começaram a ficar bem mais claras para mim, pois me comunicava com mais facilidade com os sinais... Vi que eu não era o único surdo no mundo e me sinto mais feliz (GESSER, 2009, p. 65).

De acordo com Strobel (2008), ainda que os ouvintes estejam próximos de indivíduos surdos, é complexo reconhecerem a existência da cultura surda, pois a noção usual de cultura

dessa comunidade é unitária “[...] e, ao aceitar a cultura surda, ela tem de mudar as suas visões usuais para reconhecerem a existência de várias culturas, de compreender os diferentes espaços culturais obtidos pelos povos diferentes” (STROBEL, 2008, p. 11).

Conforme Audrei Gesser (2009), pode-se comparar esses conflitos entre essas duas comunidades com questões étnicas, tendo em vista que a relação entre o ouvinte e o surdo “põe as identidades culturais em “xeque” e instaura o desejo desenfreado de assegurar um ‘ideal puro e universal’ de raça e comportamentos humanos” (2009, p. 64). Diante disso, nota-se que há um domínio e controle da perspectiva do indivíduo ouvinte sobre “qualquer situação relacionada à vida social e educacional dos sujeitos surdos” (PERLIN; STROBEL, 2006, p. 16), sendo muito perceptível quando se trata de movimentos artísticos e culturais, visto que grande parte desses eventos não são acessíveis para as pessoas surdas, contradizendo as garantias legais brasileiras.

Vale ressaltar que são os ouvintes que na maioria das vezes decidem qual evento terá ou não a acessibilidade linguística por meio da LIBRAS, por exemplo. Dessa forma, é estabelecida uma relação de poder e controle sobre os indivíduos surdos, que se apresenta dulcificada, mas, na verdade, cerceia as suas possibilidades e sua autonomia (FOUCAULT, 2004). Portanto, concordamos que esse é um dos fatores que corroboram para a exclusão social desses indivíduos, já que, frequentemente, eles não conseguem vivenciar esses processos efetivamente por conta das imposições provenientes das escolhas do outro.

A MONOPOLIZAÇÃO DO ACESSO ÀS PRODUÇÕES CULTURAIS

Como exposto no último item, tem-se uma relação implausível de poder entre o povo ouvinte e o povo surdo. No que tange o acesso às produções culturais, esse poder surge como falta de sensibilidade em considerar a experiência específica da pessoa surda em eventos sonoros e também como um controle sobre a acessibilidade linguística. Geralmente, é o ouvinte quem escolhe se haverá ou não intérprete nesses locais e, de acordo com Gesser (2009), a maioria desses sujeitos coloca a língua de sinais em uma posição social desfavorável, como sendo algo inferior e teatral, comparada à mímica. Ainda, existe uma ideia errônea de que não é possível expressar conceitos abstratos nessa língua, pensando-a como limitada, simplista, uma forma de manifestar-se que não passa de um código primitivo. Por esse motivo, além do mero esquecimento e desprezo, não se utiliza a LIBRAS em grande parte destes eventos.

No entanto, é preciso entender que a língua de sinais não é como essas definições preconceituosas catalogam-na. Por conseguinte, é possível sim que os indivíduos, falantes da língua de sinais demonstrem sentimentos, emoções e conceitos abstratos (GESSER, 2009).

Tal como os falantes de línguas orais, os falantes de línguas de sinais podem discutir filosofia, política, literatura, assuntos cotidianos etc. nessa língua, além de transitar por diversos gêneros discursivos, criar poesias, fazer apresentações acadêmicas, peças teatrais, contar e inventar histórias e piadas, por exemplo (GESSER, 2009, p. 23).

Sendo assim, é preciso tornar acessível esses processos e humanizar o conceito social sobre o sujeito com surdez. Para isso, é imprescindível construir uma nova concepção de quem é a pessoa surda, aproximando-se cada vez mais dessa comunidade. A vista disso, em conformidade com Gesser (2009), algumas iniciativas que podem ajudar a concretizar essa aproximação e criar um maior entendimento sobre tais questões são: “Aprender a língua de sinais, fazer parte das comunidades surdas, estar em contato com o mundo dos surdos [...]” (GESSER, 2009, p. 48).

CONCLUSÃO

Em suma, por muitos anos, as pessoas surdas foram compreendidas de maneira pejorativa, o que ainda impactou a garantia de seus direitos, principalmente o de participar plenamente da sociedade. Isso reforça a negação de acesso a elementos básicos como educação e cultura para esses indivíduos. Observa-se, assim, uma relação de domínio dos ouvintes sobre os surdos, de forma que o primeiro grupo, determinam o que o outro grupo, pode, deve ou tem “condição” de usufruir e ainda, quão imersiva será sua experiência em produções culturais. Portanto, é fundamental desafiar o senso comum e buscar formas de integrar melhor a comunidade surda e sua cultura, modificando gradualmente os pensamentos automáticos repletos de preconceitos estruturais. Somente através da compreensão, políticas públicas aproximadas e práticas sociais acessíveis, é que a inclusão e o respeito à diversidade social, construirá uma sociedade mais justa e equânime para todos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FOUCAULT, M. **“Os corpos dóceis”**. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. 29ª ed. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004a, p. 125-52;

GESSER, A. LIBRAS? **Que língua é essa?**: crenças e preconceitos em torno da língua de sinais e da realidade surda. São Paulo: Parábola, 2009;

GOLDFELD, Márcia. **A criança surda**. São Paulo: Pexus, 1997;

OKA, Mateus. **Cultura surda**. Todo Estudo. Disponível em: <https://www.todoestudo.com.br/sociologia/cultura-surda>. Acesso em: 24 jul. de 2023;

PERLIN, Gladis; STROBEL, Karin. **Fundamentos da educação de surdos**. Florianópolis: UFSC, 2006;

SILVA, Maria Odete Emygdio da. **Da Exclusão à Inclusão: Concepções e Práticas**. Revista Lusófona de Educação. 2009. Vol. 13, 135-153;

STROBEL, Karin Lilian. **As imagens do outro sobre a cultura surda**. Florianópolis: EdUFSC, 2008. UFSC – UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA;

_____, Karin Lilian. **Surdos: Vestígios Culturais não Registrados na História**. Florianópolis, 2008. Tese de Doutorado em Educação – UFSC - Universidade Federal de Santa Catarina;

SKLIAR, Carlos. **A invenção e a exclusão da alteridade "deficiente" a partir dos significados da normalidade**. Educação & Realidade, v. 24, n. 2, 1999;

_____, Carlos. **Educação e Exclusão: abordagens sócio-antropológicas em educação especial**. Porto Alegre: Mediação, 1997.

A EDUCAÇÃO NÃO FORMAL COMO MEIO DE FORTALECIMENTO DA CULTURA E DA INTERAÇÃO SOCIAL DURANTE A PANDEMIA DA COVID 19

Larissa Nascimento da Silva¹

Letícia Antunes Machado²

Mayara Vitória Ribeiro do Nascimento³

RESUMO: O presente relato de experiência visa apresentar uma pesquisa realizada em um espaço de educação não formal, onde pudemos conhecer e analisar um grupo de percussão que tem sua sede localizada no centro do Recife. O intuito foi o de analisarmos qual a importância e o impacto que a manutenção das atividades do grupo, durante o período mais crítico da pandemia e no formato remoto, teve na vida dos alunos. Tomamos por base a educação não formal, caracterizada como a educação que ocorre fora do sistema formal de ensino, podendo acontecer em diversos contextos e espaços, como organizações não governamentais, movimentos sociais, atividades culturais, entre outros. Com isso, nos embasamos nos seguintes autores que serviram como referencial teórico para o estudo: Gohn, (2006); Libâneo, (2018) e Menezes, (2021). As ideias destes autores serviram de apoio para relacionarmos questões que foram formuladas por meio de observações participantes. Utilizando a metodologia qualitativa, inicialmente fizemos duas visitas à sede do grupo, onde realizamos uma entrevista semiestruturada com o professor e fundador do grupo de percussão e com o seu diretor, e levantamos dados por meio de um questionário online voltado para os alunos. Em síntese, ao fim das análises, foi possível verificar que, mesmo com alguns pontos negativos sobre as atividades no modelo remoto, como não ter o contato direto com os instrumentos, naquilo que diz respeito aos benefícios psicológicos e sociais para os participantes do grupo, observamos que a manutenção das atividades foi essencial para o enfrentamento do período pandêmico. Com isso, pudemos perceber que a educação não formal toca na formação social e cultural dos indivíduos que por ela passam e que, através do desenvolvimento de projetos, ela pode fortalecer laços e interações sociais, promover o senso de pertencimento e, muitas vezes, servir como um escape das diversas e distintas realidades que se cruzam nesses espaços de educação.

PALAVRAS-CHAVE: educação não formal, ensino remoto, pandemia, interação social.

¹ Larissa Nascimento da Silva, Universidade Federal de Pernambuco, larissa.nsilva@ufpe.br.

² Letícia Antunes Machado, Universidade Federal de Pernambuco, leticia.antunes@ufpe.br.

³ Mayara Vitória Ribeiro do Nascimento, Universidade Federal de Pernambuco, mayara.vitoria@ufpe.br.

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho tem a intenção de analisar qual a importância e o impacto que a manutenção das atividades de uma instituição de educação não formal durante o período mais crítico da pandemia e no formato remoto, teve na vida dos alunos e como aconteceram as interações com as restrições que foram necessárias no período da pandemia do Covid -19, utilizando como base autores que correlacionam a importância desse tipo de educação nas práticas sociais e culturais. De acordo com Maria da Glória Gohn, a educação não formal é uma modalidade de educação que se dá extramuros escolares, utilizando de espaços públicos, museus, ONGs, movimentos sociais, para acrescentar na vida dos educandos e capacitando-os para se formarem como cidadãos do mundo, no mundo. Sendo assim, a educação não formal trabalha no campo da pedagogia social, que trabalha na construção de aprendizagens, se preocupando e utilizando dos saberes coletivos. Diferente do que conhecemos na educação formal, que é dividida por séries e faixa etária, a educação não formal possui outros atributos, não precisando, por exemplo, estar em uma sala de aula. Apesar disso, é uma modalidade organizada, que possui intencionalidade no que se propõe a ensinar, valorizando aspectos socioculturais dos educandos que ali se encontram (GOHN, 2006).

Nesse sentido, o grupo de percussão analisado se adequa a essas características conceituadas acima, apresentando aulas de percussão desde 2010, tocando os principais ritmos pernambucanos como maracatu, frevo, coco, afoxé, mangue e outros. Com aulas práticas, ministradas pelo mestre fundador do grupo, os alunos são separados por instrumento de preferência, sem existir distinção por faixa etária ou nível de conhecimento. Sendo um dos maiores e mais antigos grupos de percussão de Pernambuco, além do único que permaneceu com aulas no período mais crítico da pandemia ministradas de forma remota, apesar de enfrentarem as dificuldades advindas do período pandêmico, 50% dos alunos participaram das aulas online, mostrando a importância do grupo em suas vidas, dos laços criados e das formas de superação durante o momento de distanciamento social. Se adaptaram para que os processos interativos ocorressem no período pandêmico fortalecendo a cultura e o reconhecimento da mesma em outra perspectiva, mostrando que se pode expressar a arte de diversas formas, mesmo quando não é imaginado.

2. METODOLOGIA

2.1. Conhecendo o grupo

A história do grupo teve início quando o mestre, professor e fundador da instituição, se desvinculou de um outro grupo para formar o seu próprio, que seguisse o viés cultural pernambucano e as diretrizes sociais que acreditava que fosse satisfazer muito mais a equipe que desejasse fazer parte desse novo grupo, além de fazer apresentações tanto na rua, quanto em outras instituições, e claro, no seu principal foco, realizar apresentações anuais no carnaval. O grupo de percussão tem sua sede localizada no centro do Recife, Pernambuco, em um prédio histórico característico da localidade. O espaço era, até 2020, situado no 2º andar do imóvel, mas devido ao crescimento do grupo e aumento das matrículas, ultrapassando 30 alunos, se mudaram, em 2021, para o 3º andar do mesmo prédio. No novo espaço onde o grupo se encontra há cinco cômodos: um banheiro; um depósito de instrumentos, que durante as visitas das pesquisadoras se encontrava fechado por conta das infiltrações advindas da chuva; uma grande sala destinada ao diretor e que também funciona como loja de souvenir; uma sala onde os instrumento que são utilizados semanalmente pelo grupo são organizados; e a sala de aula, que é bem ampla e que, devido a pandemia, possuía demarcações no chão delimitando o espaço de cada aluno, seguindo as recomendações da OMS (Organização Mundial da Saúde) para o distanciamento social no período de flexibilização, além do uso obrigatório de máscaras.

2.2. Funcionamento do espaço

A instituição funciona apenas aos domingos, das 15h da tarde até às 19h da noite, onde as oficinas de Timbal, Caixa, Abe ou Afoxé e Alfaia, são organizadas por horários: aulas de 50 minutos com intervalos de 10 minutos entre elas. Na sala, ficam todos os estudantes, desde os da oficina em andamento até os que aguardam pelo início da sua oficina. A forma de organização e atuação do grupo ocorre em ciclos de um ano. Logo após o carnaval, o grupo tira um mês de férias e iniciam com uma nova turma, onde pessoas de qualquer sexo, raça, faixa etária, e nível de conhecimento acerca dos instrumentos podem se matricular. Daí em diante, as turmas seguem aprendendo na prática, com o instrumento da oficina escolhida, os ritmos pernambucanos. Quando o carnaval se aproxima, todas as oficinas se juntam para ensaiar nas ruas e treinar em conjunto. Os ensaios são abertos ao público. Ao passar o carnaval, os alunos podem escolher se continuam com as aulas, se saem

do grupo, ou se desejarem, podem se voluntariar e ajudar no processo de ensino dos ingressantes do novo ciclo que se inicia.

2.3. Método de pesquisa

Para a produção deste artigo utilizamos a pesquisa de campo de abordagem qualitativa, na qual, apesar de utilizarmos gráficos para quantificar certos dados, nos atentamos para as especificidades, complexidades e experiências levantadas pelos indivíduos que participaram da pesquisa. O primeiro contato estabelecido com a instituição foi através do número de telefone, posteriormente, mantivemos contato pela plataforma Whatsapp, através da qual duas visitas presenciais no local onde as aulas são ministradas foram agendadas. Nas visitas realizadas ao espaço, que teve a duração de em média uma hora, nos familiarizamos com a sede onde o grupo se reúne, realizando observações participantes.

Como o fundador e professor regente do grupo destina todo o seu tempo na sede às aulas, realizamos uma entrevista semiestruturada com o diretor do grupo, por meio da qual foi possível conhecer sobre as oficinas, motivação, história e trajetória do grupo. Após as visitas presenciais, foi feita uma pesquisa bibliográfica, com buscas em artigos que conversassem com o objetivo desta pesquisa. Posteriormente, no intuito de levantar dados sobre os alunos do grupo de percussão e sua relação com as aulas e o espaço, um questionário online, com perguntas abertas e fechadas, foi criado pelas pesquisadoras e enviado via Whatsapp, do professor para os alunos. Através das respostas dos 30 alunos que responderam ao questionário, elaboramos os gráficos apresentados na sessão seguinte.

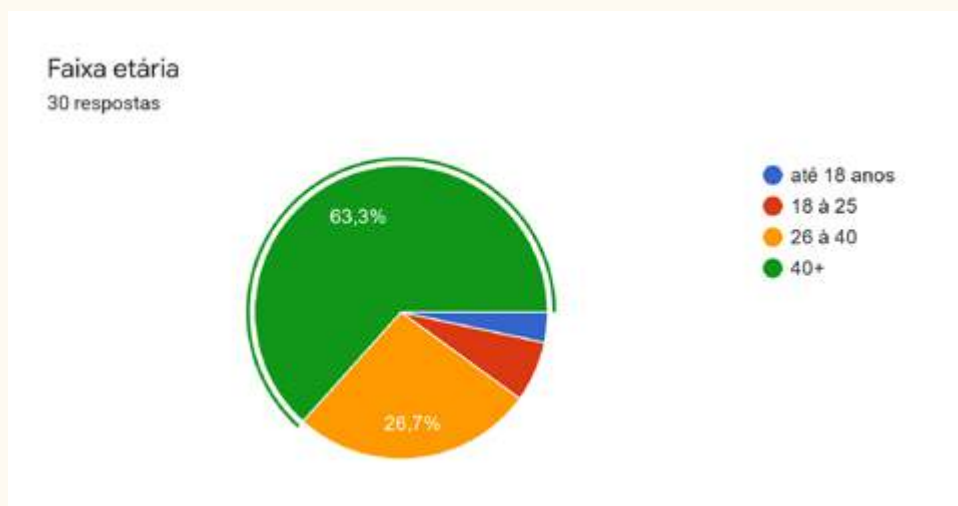
RESULTADOS E DISCUSSÃO

Com a infeliz chegada da pandemia da Covid-19 ao Brasil, o grupo precisou interromper as atividades presenciais, enfrentando dificuldades que também atingiram outras instituições de educação não-formal do Recife. Infelizmente, nem todas as instituições conseguiram adaptar suas atividades ao modelo remoto⁴, e tiveram que fechar suas portas temporariamente, encerrando as atividades sem nenhuma previsão de retorno. Mas algo diferente aconteceu com o grupo de percussão aqui pesquisado. O grupo conseguiu se reinventar e adaptar seus encontros semanais com a proposta de aulas remotas. Os encontros

⁴ Feito à distância por meio da internet e de ferramentas digitais.

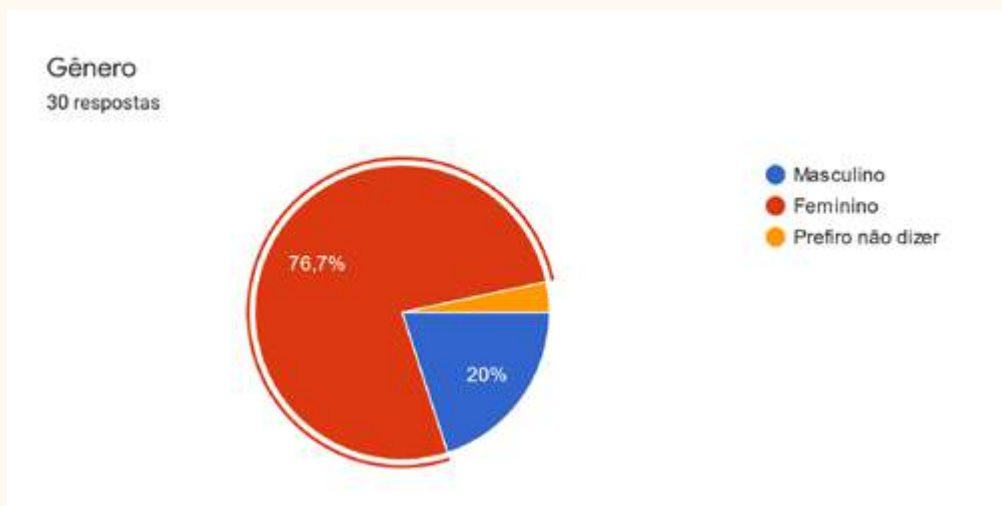
aconteceram de março a outubro de 2020 por meio de um aplicativo de videoconferências, dando continuidade ao projeto daquele mesmo ano.

Gráfico 1: faixa etária dos alunos do grupo de percussão.



Fonte: Elaborado pelas autoras.

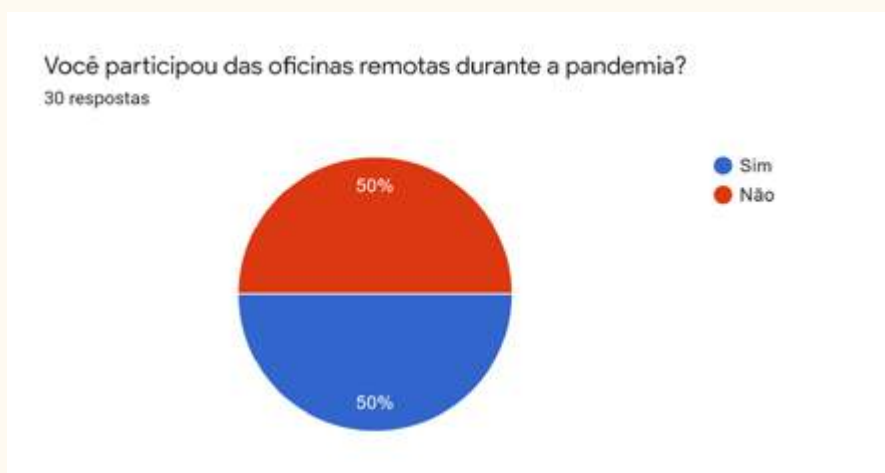
Gráfico 2: Gênero dos alunos do grupo de percussão.



Fonte: Elaborado pelas autoras.

Nas visitas presenciais à sede, foi possível notar a diversidade dos alunos que aprendem e convivem juntos. Não há idade mínima ou máxima para compor o grupo.

Gráfico 3: Participação das aulas remotas.



Fonte: Elaborado pelas autoras.

A interação dentro do grupo, entre os alunos, com o mestre e com os professores voluntários vai além de apenas música, eles criam laços entre si, que são fortalecidos pelo apreço, pelo gosto, vontade e sentimentos que o tocar faz florescer. Segundo Gohn (2006, p.4) a educação não formal “Desenvolve laços de pertencimento. Ajuda na construção da identidade coletiva do grupo [...] ela pode colaborar para o desenvolvimento da autoestima[...]”. No formulário disponível para os alunos deixamos uma sessão aberta para que os integrantes que participaram dos encontros remotos escrevessem o que a manutenção das aulas no período da pandemia significou para eles.

Aluno 1: Foram boas, tivemos que nos adaptar ao novo formato. Mas alegria e o entusiasmo se fez presente em cada aula.

Aluno 2: “A experiência foi bem positiva. Primeiro, porque a metodologia utilizada pelo grupo foi bem bacana e nos dava uma boa base para aprendermos, mesmo estando longe dos instrumentos. Segundo, porque acabava sendo uma distração num período tão difícil que foi o período mais crítico do isolamento.”

Aluno 3: “As oficinas on-line foram uma forma de não perder contato com as pessoas, mesmo que de forma remota, além de que a utilização de utensílios existem dentro de casa como baldes e tampas de garrafas pet foi muito bom.”

Aluno 4: “Estou no grupo desde, 2014. E de lá pra cá, o grupo se tornou uma família e tem sido um "Cano de Escape" em minha vida. É na companhia de amigos que fiz lá, que esqueço momentaneamente dos problemas cotidianos, e volto pra casa revigorado para enfrentar a loucura que é o dia-a-dia fora do grupo. Fiz bons amigos, Vivi momentos especiais nos carnavais de 2015 a 2019.”

Aluno 5: “Poderia dizer que foi um divisor de águas. Me sentir parte de um grupo que faz música é uma sensação indescritível. Fazer algo que eu amo e dividir essa experiência com outras pessoas que sentem o mesmo são coisas pelas quais vale a pena viver.”

Como evidenciado pelos alunos 2, 3, 4 e 5, os momentos vividos no grupo transformaram e marcaram suas vidas com algo para além da música e do aprender a tocar um instrumento. Fazer amigos, dividir experiências com pessoas que se tornaram uma família, a manutenção das interações sociais, se revigorar na companhia dessas pessoas e poder construir juntos uma maneira de escapar, de alguma forma, do isolamento do contato humano e das formas de lazer durante a pandemia reforçam alguns processos que, segundo Gohn, fazem parte da educação não formal.

1.consciência e organização de como agir em grupos coletivos; 2. a construção e reconstrução de concepção (s) de mundo e sobre o mundo; 3. a contribuição para um sentimento de identidade com uma dada comunidade; 4. forma o indivíduo para a vida e suas adversidades (e não apenas capacita-o para entrar no mercado de trabalho). (GOHN, 2006, p. 4)

Sendo um espaço de educação não formal, o grupo se preocupa com a formação para além da prática musical, pois forma o indivíduo para o mundo, ajudando na formação integral cidadã, e nesse processo se faz muito importante as interações sociais, contatos e amizades criadas, que são aspectos muito presentes nos relatos dos alunos. Além disso, Menezes (2021) destaca a importância de medidas estratégicas para promover a saúde mental e a promoção de atividades de lazer durante a pandemia. O grupo, ao adaptar suas atividades para o formato remoto, não só garantiu a continuidade da educação e do desenvolvimento cultural, social e as formas de interação e convivência entre os alunos, mas também ofereceu um importante apoio à saúde mental dos participantes, que tinham a oportunidade de se distrair, interagir e se movimentar. As atividades criativas contribuíram para mitigar os efeitos negativos do

isolamento social e promover o bem-estar daqueles que se fizeram presente nesse momento de resistência.

Com base no cenário de incerteza e medo gerado pela pandemia, há a necessidade de medidas estratégicas que contribuam para a promoção e cuidados referentes à saúde mental da população mundial. Os estudos no Brasil e no mundo mostram como as pessoas tiveram sua saúde mental afetada negativamente, além das atividades de lazer terem se restringido de modo inesperado.

(MENEZES, 2021, p. 440)

Apesar do cenário não ser favorável, o grupo de percussão aqui pesquisado se manteve forte, ativo e persistindo na sua missão, como pontuado pelo aluno 6: “No remoto, a força da percussão! Uma energia maravilhosa para vencer a adversidade! No presencial, parafraseando o grupo, Força, Fé e Foco!”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por entender que os processos educativos que ocorrem na sociedade são complexos e vastos, não se pode investigá-los apenas em uma perspectiva, nem os reduzir apenas às escolas (LIBÂNEO, 2018), por isso, entendemos que as aulas ministradas no grupo de percussão analisado contribuem para a formação de aprendizagens importantes para os alunos que a frequentam, que vão além da aprendizagem musical, entrando numa perspectiva social e cultural. Pode-se observar que ao contrário do que se pensa, as práticas culturais foram fortalecidas. Apesar das restrições ocorridas pela Covid-19, as pessoas puderam experimentar novas formas de fazer percussão, novas formas de aprender ritmos e novos métodos de interação para a manutenção da interação social e fortalecimento da cultura. Ocupando a mente e o corpo durante um período de reclusão, as interações funcionaram como uma válvula de escape na vida daqueles alunos, proporcionando um compartilhamento de vivências que vão além da transmissão de conhecimento professor -> aluno. Por fim, a partir da análise do formulário que foi utilizado para a coleta de dados pode-se captar a contribuição sociocultural para a vida de cada aluno, que são transformados por meio da música e da pluralidade de ritmos da cultura pernambucana e suas manifestações, levando consigo os aprendizados obtidos no grupo para toda a vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Ana Tereza Silva; OLIVEIRA, Graciete Maria. A utilização da música na educação de jovens e adultos. *Formação Docente*, Belo Horizonte, V. 11, N. 12, p. 120-137, jul./dez. 2019.;

COSTA, João Daniel Cardoso. O ensino da música a distância online: um relato de experiência sobre o ensino-aprendizagem de violão e ukulele na educação não formal. In: X Encontro regional sudeste da ABEM, X., 2016, Rio de Janeiro.;

GOHN, Maria da Glória. Educação não-formal na pedagogia social. In: I CONGRESSO INTERNACIONAL DE PEDAGOGIA SOCIAL, 1., 2006, Proceedings online. Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo.;

LIBÂNEO, José Carlos. *Pedagogia e pedagogos, para quê?*. 12. ed. São Paulo: Cortez editora, 2018.;

MENEZES, S. K. de O. Lazer e Saúde Mental em Tempos de Covid-19. *LICERE - Revista do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer*, [S. l.], v. 24, n. 1, p. 408–446, 2021.

A EDUCAÇÃO INCLUSIVA COMO UM INSTRUMENTO PARA UMA PRÁTICA DOCENTE DEMOCRÁTICA: RELATO DE EXPERIÊNCIA

Larissa Nascimento da Silva¹
Lyzandra Regina do Rego Souza²
Maria Eduarda Coutinho Oliveira Santos³

RESUMO: A Educação Inclusiva abarca diferentes grupos em diferentes espaços sociais, abrangendo tanto as pessoas com deficiência, quanto a população negra, os indígenas, entre outros grupos. Logo, ela consiste em incluir a participação de todas as pessoas no ambiente escolar, para que isso ocorra, é necessário que as escolas possuam uma prática democrática. Isso posto, foi realizada uma pesquisa qualitativa em uma escola municipal, a fim de analisar se a prática inclusiva faz parte do cotidiano escolar.

PALAVRAS-CHAVE: educação inclusiva, prática docente, democracia.

INTRODUÇÃO

O seguinte artigo visa abordar uma diferente perspectiva acerca do exercício da educação inclusiva, fazendo uma análise empírica e teórica quanto às práticas curriculares na escola e sala de aula, a partir de observações realizadas em uma escola municipal. Portanto, o trabalho tem como objetivo analisar se as práticas pedagógicas inclusivas fazem parte do cotidiano escolar.

Apesar de a educação inclusiva ter recebido notoriedade no contexto educacional brasileiro, e ter surgido diversos documentos importantes que defendem a inclusão na educação, a prática nas escolas ainda é bastante diferente do que a legislação e os acadêmicos defendem. Logo, tendo como referência a seguinte indagação: Como a educação inclusiva é realmente colocada em prática nas escolas?, foi desenvolvida a seguinte pesquisa.

A escola municipal em que as observações foram realizadas se encontra em um contexto socioeconômico no qual a maioria dos estudantes matriculados são considerados de baixa renda. A instituição funciona durante a manhã e tarde para estudantes da Educação

¹ Larissa Nascimento da Silva, Universidade Federal de Pernambuco, larissansilva@ufpe.br.

² Lyzandra Regina do Rego Souza, Universidade Federal de Pernambuco, lyzandra.souza@ufpe.br.

³ Maria Eduarda Coutinho Oliveira Santos, Universidade Federal de Pernambuco, eduarda.coutinho@ufpe.br

Infantil e Ensino Fundamental Anos Iniciais, e durante à noite para estudantes da EJA (Educação de Jovens e Adultos).

Sendo assim, o relatório está organizado em introdução, a qual evidencia o objetivo do trabalho e as características da escola, em seguida é apresentado o marco teórico, o qual contém os dados bibliográficos sobre educação inclusiva e teoria curricular. A análise dos dados e discussão expõe a metodologia que foi utilizada e relaciona o arcabouço teórico com a prática curricular que foi observada durante a pesquisa em campo e, por fim, as considerações finais, a qual apresenta o que foi possível observar durante a pesquisa.

MARCO TEÓRICO

TEORIA CURRICULAR

Os primeiros modelos de currículo surgiram nos Estados Unidos num momento em que forças políticas, culturais e econômicas queriam utilizar a educação em massa como uma maneira de fortalecer e garantir suas ideologias (SILVA, 2005). Nesse cenário, o currículo era uma forma de manutenção da estrutura social e das relações de poder e ideologias governamentais, no qual a escola deveria funcionar para ser tão eficiente quanto qualquer empresa. Desde então, com o passar dos anos, a definição e entendimento do que é o currículo vem sendo modificada.

De acordo com Moreira e Candau (2007, p. 17): “À palavra currículo associam-se distintas concepções, que derivam dos diversos modos de como a educação é concebida historicamente, bem como das influências teóricas que a afetam e se fazem hegemônicas em um dado momento.” Além das diferentes situações socioeconômicas, políticas e culturais. Sendo assim, o currículo pode ser entendido como as diversas experiências escolares que os estudantes vivem no ambiente escolar, os assuntos ensinados e aprendidos, os planos pedagógicos, os objetivos que se espera alcançar através do processo de ensino-aprendizagem e os processos de avaliação.

A concepção de currículo concebida por este relatório é a que vem ganhando cada vez mais espaço, como a definida por Moreira e Candau:

[...]as experiências escolares que se desdobram em torno do conhecimento, em meio a relações sociais, e que contribuem para a construção das identidades de nossos/as estudantes. Currículo associa-se, assim, ao conjunto de esforços pedagógicos desenvolvidos com intenções educativas. (CANDAU; MOREIRA, 2007, p. 18)

Ou seja, uma visão do currículo como sendo algo amplo e que abrange diversos aspectos, desde os explícitos nos planos e projetos escolares, até os efeitos e ações que não foram explicitados. Este último caso é o chamado Currículo Oculto, que “(...) envolve, predominantemente, atitudes e valores transmitidos, subliminarmente, pelas relações sociais e pelas rotinas do cotidiano escolar” (CANDAU; MOREIRA, 2007, p. 18), ou seja, o currículo oculto leva em consideração práticas como a organização do espaço escolar e do tempo pedagógico, a rotina seguida, a hierarquia, as falas dos docentes e a forma como os temas são tratados por eles e pelos artefatos utilizados em sala de aula, como o livro didático.

É possível analisar a relação entre o currículo e o exercício da educação inclusiva, já que tudo dentro de uma instituição de ensino, desde as ações explícitas até às ocultas, formam o currículo e influenciam diretamente nos processos de inclusão ou exclusão dos estudantes.

[...] Uma escola com orientação inclusiva é aquela que se preocupa com a modificação da estrutura, do funcionamento e da resposta educativa que se deve dar a todas as diferenças individuais, em qualquer instituição de ensino, de qualquer nível educacional. (SANTOS, 2009, p. 14 *apud* SANTOS; SANTIAGO 2010, p. 555)

O termo Inclusão foi utilizado em um documento oficial pela primeira vez na Declaração de Salamanca, elaborada em 1994 na Conferência Mundial de Educação Especial na Espanha. O documento não se restringiu a discutir apenas a situação das pessoas com deficiência, defendendo o acesso à escola para crianças em diversas situações, visto que a inclusão, como já foi afirmado anteriormente, diz respeito a todos os grupos e todas as pessoas.

Portanto, o currículo deve ser inclusivo em mais de um viés, se faz necessário um currículo inclusivo de forma explícita e oculta, que abranja todos os estudantes, no qual o respeito à identidade e à singularidade de cada indivíduo seja fundamental no espaço escolar. Por isso, a seguinte pesquisa visa investigar se a prática pedagógica inclusive realmente se faz presente no ambiente escolar.

EDUCAÇÃO INCLUSIVA

Este trabalho visa aprofundar os estudos acerca da educação inclusiva, um conceito que emergiu a partir da DPI (Organização Mundial de Pessoas Portadoras de Deficiência) em sua Declaração de Princípios, no ano de 1981, quando definiu o termo equiparação de oportunidades como sendo:

O processo mediante o qual os sistemas gerais da sociedade, tais como o meio físico, a habilitação e o transporte, os serviços sociais e de saúde, as oportunidades de educação e trabalho, e a vida cultural e social, incluídas as instalações esportivas e de recreação, são feitos acessíveis para todos. (SASSAKI, 1997, p. 39 *apud* SASSAKI 2002, p. 13)

Desde a DPI, surgiram outros documentos importantes que abordam o conceito de educação inclusiva, como a Declaração de Salamanca na década de 90, a qual defendia uma educação para todos e que a matrícula de todas as crianças deveria ser realizada em escolas regulares, além disso, a declaração também propõe que o ensino deve ser focado nas necessidades das crianças, independente de elas possuírem deficiência ou não, com o propósito de educar a todos. Portanto, a educação inclusiva pode ser definida como, a inclusão de todas as pessoas nos ambientes educativos, onde as escolas devem considerar as demandas de todos os alunos. (SASSAKI, 2002, p. 11)

Além disso, de acordo com Carvalho (2011), a inclusão pode ser observada a partir de dois vieses: um se refere aos indivíduos, o outro diz respeito ao local onde esse processo acontece. A inclusão abarca diferentes grupos em diferentes espaços sociais, logo a inclusão na educação abrange tanto as pessoas com deficiência, quanto, por exemplo, a população negra, os indígenas, camponeses e etc. (*apud* BREITENBACH, 2016, p. 366). A área educacional que possui como seu alunado apenas as pessoas com deficiência é a educação especial.

Contudo, antes de a inclusão ser reconhecida como algo fundamental para a educação, existiram outras formas de inserir pessoas com deficiência. Segundo Sasaki (2002, p. 10), a história da acessibilidade educacional para a pessoa com deficiência perpassou por 3 fases antes de adentrar na fase da inclusão, foram elas:

A fase de exclusão, na qual não havia nenhum tipo de atendimento às pessoas com deficiência e o direito à educação era negado. A fase de segregação institucional, sendo a criação das escolas especiais, já que as crianças e jovens com deficiência eram impossibilitados de acessar as escolas regulares. E, por último, a fase de integração, na qual as crianças e jovens com deficiência mais aptos eram enviados para acessar as escolas regulares e salas de recursos. Sendo assim, é importante delimitar a diferença entre integração e inclusão, pois, apenas inserir os estudantes com deficiência nas escolas regulares e adaptar materiais não é considerado educação inclusiva e, sim, um processo de integração.

Os movimentos a favor da integração de crianças com deficiência começaram a surgir em 1969, nos países nórdicos (MANTOAN, 2003, p. 15), esse processo foi e é normalizado na história da educação brasileira até os dias atuais. A integração abarca a área da educação especial, na qual os alunos com deficiência são integrados em salas especiais ou escolas especiais (espaços feitos apenas para pessoas com deficiência), o que acaba por segregar ainda mais esse grupo, a educação inclusiva não tem como objetivo apenas criar espaços específicos para as pessoas com deficiência e, sim, incluí-los de forma radical em todos os espaços.

O objetivo da integração é inserir um aluno, ou um grupo de alunos, que já foi anteriormente excluído, e o mote da inclusão, ao contrário, é o de não deixar ninguém no exterior do ensino regular, desde o começo da vida escolar. As escolas inclusivas propõem um modo de organização do sistema educacional que considera as necessidades de todos os alunos e que é estruturado em função dessas necessidades. (MANTOAN, 2003, p. 16)

Isto posto, a integração educacional das pessoas com deficiência não confere plenamente os seus direitos, por demandar apenas algumas mudanças no espaço escolar, nos objetos e etc., não há mudança na prática social da escola (SASSAKI, 1997 *apud* SASSAKI, 2002, p. 12). Porém, é importante ressaltar que, a acessibilidade arquitetônica e as adaptações dos materiais são fundamentais para a inclusão de todos os estudantes, contudo não é apenas isso que define o conceito de educação inclusiva.

Dessa maneira, a educação inclusiva é a única prática que pode atender as necessidades de todos os estudantes, sejam eles com deficiência, negros, indígenas, camponeses e etc., sendo ela a área da educação que defende a inclusão social de todo alunado no espaço escolar. Logo, é de extrema importância que as práticas pedagógicas das escolas e professores sejam inclusivas para atender a todos os estudantes de maneira eficaz e, por isso, foi definido como fundamental para a realização desta pesquisa observar se a prática da educação inclusiva está presente na escola visitada.

ANÁLISE DOS DADOS E DISCUSSÃO

METODOLOGIA

Para a realização deste trabalho, foi utilizada a pesquisa de campo, que se constitui como uma pesquisa qualitativa, a qual é bastante utilizada no campo da educação e nas áreas das Ciências Sociais e Humanas. (LÜDKE; ANDRÉ, 1986)

A utilização do estudo qualitativo é de extrema importância para a área educacional por evidenciar que, ao contrário do que os positivistas e cartesianos pensam, a pesquisa qualitativa possui base científica e veracidade justamente por se ater a realidade dos indivíduos, os resultados de uma pesquisa não devem ser apenas gráficos, e sim, os próprios sujeitos. Logo, o papel da pesquisa de campo é de suma importância por inserir a teoria na prática empírica.

Além disso, foi feita uma observação participante na sala de aula de uma escola municipal em Abreu e Lima que, de acordo com Denzin (1978, p. 183), é “uma estratégia de campo que combina simultaneamente a análise documental, a entrevista de respondentes e informantes, a participação e a observação direta e a introspecção” (*apud* LUDKE; ANDRÉ, 1986, p. 28). Logo, a coleta dos dados foi realizada através de cinco observações presenciais e de uma entrevista semiestruturada com as professoras da turma do 5º ano A.

Portanto, neste trabalho, foi utilizada essa metodologia por ser a mais adequada, visto que a pesquisa visa analisar e compreender a realidade da prática curricular da educação inclusiva em uma sala de aula.

A EDUCAÇÃO INCLUSIVA: TEORIA X REALIDADE

Há diversos documentos que abordam a questão da educação inclusiva, como a Lei nº 7.853 de 1989 e a Declaração de Salamanca (1994), mas a Constituição Federal de 1988 foi pioneira nesse quesito, evidenciando que a educação é um direito de todos e dever do Estado, independente da origem, raça, sexo, cor e idade, ou seja, a Constituição de 88 defende o acesso e permanência de todas as pessoas nas escolas brasileiras, assim como a educação inclusiva, logo é possível afirmar que a Constituição Federal que rege o Brasil é inclusiva.

Contudo, na prática ocorre o oposto, a escola municipal que foi visitada possui rampas, sala de apoio AEE (atendimento educacional especializado) e estagiárias específicas para os estudantes com deficiência, ou seja, a instituição cumpre algumas acessibilidades, porém, a presença de profissionais específicos para esses estudantes nem sempre é positiva. Na escola observada, os estudantes sempre questionavam as “monitoras daqueles meninos” (termo que eles usam para as estagiárias), isto é, já ocorre a separação entre os estudantes que precisam desses profissionais específicos e os que não precisam, o professor Crochik (2022, p. 3) corrobora com essa afirmação quando afirma que: “É normal os alunos regulares pensarem que como a professora deles não é a mesma do colega em situação de inclusão eles

são diferentes. E isso, mais uma vez, reforça preconceitos” (*apud* LEAL, 2022). Portanto, o ideal seria que houvesse uma segunda professora na turma que auxiliasse e atendesse a necessidade de todos os estudantes, não apenas de um ou dois que possuem deficiência.

Além disso, durante as observações dentro da sala de aula, foi visto que os dois alunos com deficiência, tinham que ficar sentados em dupla de frente para a mesa da professora, enquanto o restante dos estudantes poderia sentar em qualquer lugar, a exclusão desses estudantes é percebida nessa situação, na qual é feita essa diferenciação do espaço, colocando apenas os estudantes com deficiência sentados na frente. De acordo com Santos (2002, p. 32) “[...] a segregação e a marginalização das pessoas com deficiência permanecem no imaginário sociocultural de indivíduos e/ou grupos sociais.” Logo, é possível perceber que, apesar de haver atualmente a inclusão física desses estudantes nas escolas regulares, há uma resistência de incluí-los socialmente, pois foram séculos de exclusão e estereótipos acerca desse grupo.

Ademais, as professoras afirmaram que do total de 25 alunos na turma, 13 eram analfabetos ou semianalfabetos, mas que todos tinham que seguir com os conteúdos propostos para o 5º ano, contudo, as atividades e assuntos das aulas que são ensinados para todos os estudantes não são os mesmos para os dois estudantes com deficiência, ou seja, em uma aula de geografia em que todos estavam aprendendo sobre as regiões, os dois estudantes estavam pintando um desenho que não havia relação com a aula ou intencionalidade pedagógica.

Observa-se que, apesar de vários outros alunos não serem alfabetizados, eles são obrigados a seguir o conteúdo programático, mesmo que não consigam acompanhar, porém os estudantes com deficiência nem sequer acompanham o mesmo conteúdo da turma, pois já é pré-definido que eles não conseguiriam. Segundo Pagni (2017, p. 261) “[...] os deficientes são separados por suas deficiências, pelas curvas de normalidade de seu crescimento, desenvolvimento e aprendizado [...]”, logo os estudantes com deficiência são segregados apenas por suas especificidades devido a sua deficiência e não por questões como aprendizagem ou nível de conhecimento.

Além disso, em uma das observações realizadas, a professora havia solicitado uma atividade em que todos os estudantes deveriam fazer um personagem do folclore com rolo de papel higiênico e pintá-los, essa atividade deveria ser feita em dupla e todos os estudantes deveriam ir dividindo os materiais entre si, os dois estudantes com deficiência se levantaram

para ir fazer duplas com os outros colegas, mas a professora não permitiu, pediu para que eles voltassem para os seus respectivos assentos em frente a sua mesa e esperassem que ela iria fazer um trio com eles, a conclusão dessa atividade foi que a docente realizou todo o trabalho pelos estudantes, ambos não fizeram nada.

Todavia, se faz importante ressaltar a realidade em que as professoras se encontram e refletir a respeito dos meios e condições que os profissionais da educação possuem para que seja possível a realização de uma educação inclusiva em sala de aula. Durante a entrevista realizada com as docentes da escola municipal visitada, um dos pontos levantados foi a questão da formação acadêmica de ambas, a professora 1 é formada em biologia e a professora 2 em geografia. Isto é, são profissionais que não se formaram em pedagogia, que é a graduação específica para quem deseja ensinar na educação infantil, ensino fundamental anos iniciais e educação de jovens e adultos.

Uma das respostas da professora 1 em relação ao que ela entende como inclusão foi a seguinte: “A gente tem um pensamento de inclusão, mas a realidade é outra. A gente sabe que tem que incluir, trazer o aluno para perto, que ele tem que estar interagindo junto com os outros alunos até para ter um desenvolvimento melhor, mas quando você pergunta se a gente teve alguma capacitação, você para pra pensar no seguinte: A gente tem consciência de que tem que trabalhar, mas a gente não tem os recursos e a capacitação para trabalhar.” Sendo assim, as docentes não foram capacitadas para atender e ensinar especificamente a esse público, o do ensino fundamental anos iniciais e, além disso, ambas as professoras não possuem nenhum tipo de formação específica para a educação inclusiva.

A carga de trabalho do professor aumentou, não no número de horas, mas em dificuldade e complexidade. A docência tornou-se um trabalho mais extenuante e difícil, sobretudo no plano emocional (alunos mais difíceis, empobrecimento das famílias, desmoronamento dos valores tradicionais etc.) e cognitivos (heterogeneidade das clientela com necessidade de diversificação das estratégias pedagógicas, multiplicação das fontes de conhecimento e informação etc). (TARDIF; 2005, p. 160 *apud* RODRIGUES, s.d.)

Sendo assim, o trabalho do educador no Brasil não é uma tarefa fácil, há diversos papéis que esse profissional deve exercer e, por isso, se faz ainda mais necessário a formação continuada dos professores para que estejam preparados para exercer a docência de forma absoluta. Segundo Mantoan (2011, p. 03) “A resistência dos professores à inclusão escolar tem sido o despreparo para ensinar a turma toda, sem discriminações, ensino adaptado,

diferenciado, nas salas de aula das escolas comuns” (*apud* CASTRO, 2018). A falta de formação continuada e capacitação específica para a educação inclusiva afeta o processo de ensino-aprendizagem e a relação professor-aluno, quando há um despreparo de realizar um ensino diferenciado que atenda a todos de acordo com as suas necessidades individuais.

Contudo, o despreparo não é restrito apenas aos professores, pois, para que eles possuam uma prática inclusiva, a escola deve praticar a inclusão. É necessário uma rede de apoio com colaboração por parte de todos os participantes da escola, tanto dos professores quanto da gestão escolar. Os professores poderão, assim, se tornar mais próximos dos alunos, fazendo desse suporte um ponto essencial para que o processo de ensino-aprendizagem tenha um bom andamento, pois a escola inclusiva é uma escola integrada à sua comunidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, foi possível perceber que há uma divergência entre a teoria e prática educativa inclusiva, apesar de existir diversos documentos que defendem e sustentam a inclusão, como a Constituição Federal de 1988 e a Declaração de Salamanca (1994), a prática pedagógica observada não engloba a inclusão de todos os estudantes.

Além disso, as dificuldades e barreiras encontradas na prática da inclusão não se restringem apenas às docentes, e sim, são de responsabilidade da gestão, dos processos de burocratização e do próprio sistema educacional decorrente de processos históricos sociais. A realização das observações e análises acerca do currículo escolar e como ele se manifesta no meio educacional é de extrema importância para a formação de professores.

Por fim, foi possível observar como a educação inclusiva se faz necessária dentro de espaços como a escola, que a relação entre professor e aluno e, sobretudo, pessoa a pessoa, acontece a todo instante. Compreender que cada estudante possui a sua especificidade e que o ensino deve ser diferenciado atendendo as necessidades de todos os alunos é o primeiro passo para uma prática verdadeiramente inclusiva.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BREITENBACH, Fabiane Vanessa. et al. Educação inclusiva: as implicações das traduções e das interpretações da Declaração de Salamanca no Brasil. **Ensaio: aval. pol. públ. Educ**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 90, p. 359-379, abr./jun. 2016;

CASTRO, Paula Almeida de. et al. Formação docente e práticas pedagógicas inclusivas. **Multidisciplinar de Ensino**, v. 7, n. 16, p. 3-23, dez. 2018. Constituição da República Federativa do Brasil. Planalto, Brasília/DF. 1988;

LEAL, Joana. Discriminação na educação inclusiva tem origem dentro e fora da sala de aula. **AUN USP**, São Paulo, SP, v. 48, n. 90. p. 1-11, 2015;

LÜDKE, Menga; ANDRÉ, Eliza Dalmazo Afonso de. Evolução da pesquisa em educação. In: LÜDKE, Menga; ANDRÉ, Eliza Dalmazo Afonso de. **Temas básicos da educação e ensino**. São Paulo: EPU, 1986. p. 1-77;

MANTOAN, Maria Teresa Eglér. **Inclusão escolar: o que é? por quê? como fazer?** 1ª ed. São Paulo: Moderna, 2003;

MENDONÇA, Priscilla Bibiano de Oliveira. A metodologia científica em pesquisas educacionais: pensar e fazer ciência. **Interfaces Científicas**, Aracaju, v. 5, n. 3, p. 87- 96, jun. 2017;

MOREIRA, Antonio Flavio Barbosa; CANDAU, Vera Maria. Currículo, conhecimento e cultura. In: **BRASIL, Indagações sobre o currículo**. Org. BEAUCHAMP, Jeanet; PAGEL, Sandra Denise; NASCIMENTO, Aricélia Ribeiro do. Brasília, Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2007, p. 17-48;

PAGNI, Pedro Angelo. A emergência do discurso da inclusão escolar na biopolítica: uma problematização em busca de um olhar mais radical. **Revista Brasileira de Educação**, Marília, SP, v. 22 n. 68, p. 255-272, jan.-mar. 2017;

RODRIGUES, Idaie Caetano. O relacionamento professor aluno. s.d;

SANTOS, Jaciete Barbosa dos. **A “dialética da exclusão/inclusão” na história da educação de ‘alunos com deficiência’**, v. 11, p. 27-44 Dissertação (Pedagogia) - UEFS/BA, Salvador, 2002;

SANTOS, Mônica Pereira dos. SANTIAGO, Milene Cristina. As múltiplas dimensões do currículo no processo de inclusão e exclusão em educação. **Espaço do currículo**, v.3, n.2, pp.548-562, set. 2010/mar. 2011;

SASSAKI, Romeu Kazumi. **Paradigma da inclusão e suas implicações educacionais**, p.9-18, 30 jun. 2002. Disponível em: <http://seer.ines.gov.br/index.php/revistaforum/article/view/1129>. Acesso em: 13 out. 2022.;

SILVA, T. T. **Nascem os “estudos sobre currículo”**: as teorias tradicionais. In: SILVA, T. T. Documentos de Identidade: uma introdução às teorias do currículo. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p. 21-27.

AS POLÍTICAS CULTURAIS E A CAPOEIRA NA BAIXADA FLUMINENSE

Antônio Augusto Braz¹
Gabriel da Silva Vidal Cid²
Marcelo Cardoso da Costa³
Luís Carlos Terras Maciel⁴
Alexandre dos Santos Marques⁵

RESUMO: O texto faz reflexões sobre as políticas culturais para a capoeira e seus desdobramentos no município de Duque de Caxias. O objetivo é refletir sobre como essas experiências vêm protagonizando personalidades, instituições e grupos ligados à capoeira e, por outro lado, avaliar a gestão e a continuidade/descontinuidade dessas políticas. Apresentamos as políticas do Ministério da Cultura que foram destinadas para a capoeira e seus desdobramentos locais.

PALAVRAS-CHAVE: capoeira, política cultural; Baixada Fluminense; município de Duque de Caxias.

A participação nas políticas culturais é um importante campo de debate. Houve uma mudança de sentido das políticas para a capoeira, especialmente após o ano de 2003, com a ampliação do escopo das políticas em organismos internacionais, nacionais e locais. Reunimos, nesta comunicação, informações sobre um passado recente, quando a capoeira foi objeto de políticas públicas de novo tipo. Os autores estão inseridos diretamente nessas ações, como pesquisadores, gestores e praticantes de capoeira. Entendemos que as políticas culturais podem ser pensadas como uma série de intervenções implementadas por diversos entes como o Estado, instituições e grupos organizados, visando o desenvolvimento do campo situado no âmbito do simbólico, visando as necessidades da população (CANCLINI, 2005). Percebemos nessas ações a centralidade do Estado, sem que possamos desconsiderar outros atores. Queremos ressaltar a importância dos capoeiristas na compreensão destas políticas. Nossa

¹ Antônio Augusto Braz, Museu Vivo do São Bento, augusto.museuvivo@gmail.com.

² Gabriel da Silva Vidal Cid, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, gabrielsvcid@gmail.com.

³ Marcelo Cardoso da Costa, Instituto Federal do Rio de Janeiro, marcelo.costa@ifrrj.edu.br.

⁴ Luís Carlos Terras Maciel, Museu Vivo da Capoeira, lulacapoeira.rio@gmail.com.

⁵ Alexandre dos Santos Marques, Associação de Professores Pesquisadores de História da Baixada Fluminense, alxmarquess@gmail.com.

proposta é refletir sobre desdobramentos no desenvolvimento de políticas de fomento da capoeira no Município de Duque de Caxias, na Baixada Fluminense, Região Metropolitana do Rio de Janeiro.

POLÍTICAS CULTURAIS PARA A CAPOEIRA

A capoeira pode ser entendida como uma prática criada por africanos e seus descendentes no Brasil. É importante compreender que é uma prática dinâmica com transformações ao longo do tempo, guardando elementos lúdicos, marciais, de ensino/aprendizagem e musicais. É uma das tradições da memória afro-brasileira, sendo uma referência para a identidade nacional.

Embora reprimida por séculos, a capoeira se afirmou em diferentes cidades do Brasil, ainda no período colonial e imperial. No início do período republicano há a intensificação da repressão, surgindo, apenas nas primeiras décadas do século XX, discursos de sua valorização. Ao longo do século XX a capoeira passa a ser ensinada e praticada de forma sistematizada, marcada pela organização de grupos e associações. Neste momento, há pouca atenção por parte do Estado, com poucas exceções no âmbito do folclore, no universo do esporte, artes marciais e práticas de turismo. Não obstante, ampliou a quantidade de praticantes, com a expansão internacional de sua prática.

Podemos afirmar que a capoeira é valorizada no fortalecimento do Ministério da Cultura (MinC), na gestão Gilberto Gil, quando se observa políticas de reparação e fomento às práticas populares. É em 2004 que Gil, acompanhado de capoeiristas, em Genebra, durante conferência da Organização das Nações Unidas, anunciou o lançamento do *Programa Brasileiro e Internacional para a Capoeira*. A partir de então, há uma agenda do MinC para a capoeira, nas ações do *Programa Capoeira Viva*, em 2006 e 2007, no *Inventário para o Registro e Salvaguarda da Capoeira como Patrimônio Imaterial do Brasil*, em 2006, no *Programa Nacional de Salvaguarda e Incentivo à Capoeira – Pró-Capoeira*, em 2010, e ações subsequentes ao registro da capoeira como patrimônio cultural, em 2008, a salvaguarda da capoeira.

Em Genebra, Gil elencou seis pontos como propostas preliminares: um calendário anual, nacional e internacional, da capoeira; um Centro de Referência, em Salvador, como espaço de pesquisa, documentação e atividades ligadas à capoeira; um programa a ser implementado em escolas de todo o Brasil pelo Ministério da Educação, considerando a

capoeira como prática cultural e artística, e não apenas desportiva; uma plano de previdência específica para capoeiristas e artistas em geral; apoio diplomático aos capoeiras, considerando-os embaixadores e de notório saber; editais de fomento.

Em 2015, em edital exclusivo dentro do Programa Cultura Viva, foram aprovadas 15 ações para a capoeira, com dez contempladas. Em 2006 e 2007, houve as edições do *Programa Capoeira Viva*. Esses três editais trouxeram aportes, até então inéditos, com a valorização de velhos mestres e distribuição de recursos para encontros, publicação de livros, entrevistas e bolsas. As ações do *Inventário para o Registro e Salvaguarda da Capoeira como Patrimônio Imaterial do Brasil* ocorreram concomitantemente aos editais. O inventário compõe o processo de instrução do registro como patrimônio cultural imaterial, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). O registro se deu em dois livros: *A Roda de Capoeira*, no Livro de Registro das Formas de Expressão; e *O Ofício dos Mestres de Capoeira*, no Livro de Registro dos Saberes. As atividades após o registro, entendidas como de salvaguarda, deveriam seguir indicações do Dossiê. O Dossiê, *Inventário para Registro e Salvaguarda da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil*, destaca os seguintes pontos: 1. Reconhecimento do notório saber do mestre de capoeira; 2. Plano de previdência especial para os velhos mestres de capoeira; 3. Estabelecimento de um programa de incentivo da capoeira no mundo; 4. Criação de um centro nacional de referências da capoeira; 5. Plano de manejo da biriba e outros recursos; 6. Fórum da capoeira; 7. Banco de histórias de Mestres de capoeira; 8. Realização de inventário da capoeira em Pernambuco. A partir destas recomendações, o IPHAN deveria estabelecer uma agenda de proteção.

Efetivamente as ações de salvaguarda iniciam com o *Programa Nacional de Salvaguarda e Incentivo à Capoeira – Programa Pró-Capoeira*, na criação em diferentes estados de coletivos chamados de *Conselho de Mestres da Capoeira*, e a candidatura como patrimônio cultural da humanidade encaminhada à UNESCO⁶. Essas ações são resultados do edital de *Apoio à Formulação e implantação do Programa Nacional de Salvaguarda e Incentivo à Capoeira – Pró-Capoeira*, lançado em 2010. Com recursos deste edital ocorreram encontros nas cidades de Recife e Rio de Janeiro, com a participação de mais de 900 capoeiristas e a realização do *Cadastro Nacional da Capoeira*⁷. No encontro do Rio de

⁶ Em 2012, o IPHAN lançou oficialmente a Campanha de apoio à candidatura da Roda de Capoeira à lista do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, com aceite em 2014.

⁷ Disponível em: <https://capoeira.iphan.gov.br/>. Acesso em: 22 jun. 2024.

Janeiro foi anunciado o Edital Viva Meu Mestre, com objetivo de conceder um prêmio a mestres com idade superior a 55 anos com trajetória de efetiva contribuição⁸.

Podemos ler como um dos impactos na cidade de Duque de Caxias, das ações listadas, a articulação entre a Secretaria Municipal de Cultura, o Conselho Municipal de Cultura, o Ponto de Cultura Lira de Ouro e a Ação Griô Nacional, tendo como principal resultado a identificação e registro dos Mestres e dos grupos que atuam na cidade (COSTA FILHO; MARQUES, 2011). Nestas ações, entre poder local, mestres e a política nacional houve a valorização e o reconhecimento da tradição oral e da relação entre a educação formal e a não-formal. Buscou-se mapear a presença dos capoeiristas na cidade e facilitar sua inserção nas políticas em curso no MinC, assim como atividades em escolas, espaços culturais e espaços públicos. A partir dessa articulação entre agentes públicos e mestres, houve a tentativa de apoio ao Mestre Barbosa que vinha com problemas de saúde e afastado do universo da capoeira. Reconhecido como um dos pioneiros na cidade, Mestre Barbosa foi incluído novamente na capoeira a partir da política de valorização, sendo um dos agraciados com o prêmio *Viva Meu Mestre*.

Em sintonia com as políticas do Minc, em 2005, se inicia a realização de um inventário da capoeira, de seus praticantes e dos lugares de referência locais. A tentativa desse inventário não visava a elaboração de uma genealogia, mas produzir subsídios para localizar a capoeira local no cenário nacional com identificação dos mestres da cidade e o envio ao Minc (APPH-CLIO, 2020). Apesar das tensões típicas do mapeamento de um objeto amplo e complexo como o da capoeira, a organização dos mestres e suas genealogias foram importantes para a identificação, cadastro e visibilidade da existência da tradição local. Um segundo investimento foi no sentido de capacitar os mestres para participar de editais de fomento. O inventário demonstrou que havia uma genealogia própria na região. Essa genealogia se inicia nas décadas de 1970/1980, segundo Mestre Levi, reconhecido mestre e pesquisador, considerado um “guardião” dessas informações. O inventário identifica 120 mestres de Duque de Caxias, atuando para além da cidade. Muitos destes mestres são oriundos da tradicional Roda de Capoeira de Caxias, que ocorre desde 1973, atualmente a mais antiga em funcionamento no estado do Rio de Janeiro. Identificou-se, em 2007, 27 mestres de capoeira na cidade, em média com duas rodas em funcionamento, em academias e

⁸ Para leituras mais ampliadas das políticas deste momento ver Cid (2016) e Silva (2020).

espaços livres, com cerca de 7 mil praticantes, entre alunos, contramestres e mestrandos (APPH-CLIO, 2020).

A organização destas informações trouxe força política para discutir em diferentes situações sobre a valorização dos mestres e na obtenção de recursos. As justificativas foram no sentido do caráter pedagógico e político da capoeira. Há, nesse momento, uma mudança de perspectiva, sendo estratégico não apresentar os mestres como professores, mas como mestres da tradição oral que trabalham na valorização da cultura afro-brasileira. Um resultado deste trabalho inicial foi a atuação de mestres de capoeira em ambientes escolares. Cinco mestres receberam recursos para atuar em disciplina identificada como prática pedagógica, junto às estudantes normalistas em projeto denominado *Menina quem foi teu mestre* (APPH-CLIO, 2020).

Um quarto resultado foi no sentido da abertura de espaço na estrutura de poder na cidade, com a criação da *Liga Municipal de Capoeira*. Boa parte dos mestres eram filiados a entidades sediadas fora do município de Duque de Caxias. A *Liga Municipal de Capoeira* surgiu com estatuto e um espaço, acima do restaurante popular, em funcionamento à época no centro do município, perto da quadra da Escola de Samba Grande Rio. A localização era estratégica, pois havia a proposta de organizar um pequeno percurso das rodas de capoeira, constituindo futuramente um circuito cultural (APPH-CLIO, 2020).

Essas ações, em sintonia com as políticas federais de valorização da capoeira, foram fundamentais para aproximar a tradição da capoeira de gestores e instituições de pesquisa e cultura, como o Museu Vivo do São Bento (MVSb) e a Associação de Professores Pesquisadores de História da Baixada Fluminense (APPH-Clio). Para além dos já citados, podemos sistematizar como resultados dessas articulações: (i) atuação dos mestres de capoeira em seis escolas municipais; (ii) realização do *I Encontro Municipal de Capoeiragem de Duque de Caxias*; (iii) encontro entre Mestre Gegê e o Ministro da educação e dos esportes da Austrália; (iv) viagens de Mestre Gegê para a Europa, entre 2009 e 2011; (v) reconhecimento, em 2008, como Mestres Griôs, dos Mestres Barbosa, Gegê, Levi e Monge; (vi) realização, em 2008, no Teatro Raul Cortez, do *IV Encontro Capoeira como Patrimônio Imaterial*, promovido pelo IPHAN; (vii) lançamento do filme *O Zelador*, em 2008, que trata da trajetória do Mestre Russo; (viii) reconhecimento da *Roda de Caxias* e da *Roda do Mestre Levi*; (ix) entrevista de Mestre Barbosa ao Museu da Pessoa de Pernambuco;

reconhecimento, em 2010, de Mestre Raimundo Filho e Mestre Gegê como um dos cem mestres de capoeira mais importantes, pelo MinC (COSTA FILHO; MARQUES, 2011).

As ações desenvolvidas pela APPH-Clio em Duque de Caxias desencadearam a criação de um grupo de pesquisa sobre a capoeira na Baixada Fluminense, abrigada no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ) - Campus Duque de Caxias, localizado no bairro de Sarapuí. Os objetivos do grupo caminharam em duas frentes: dar continuidade ao inventário; e um trabalho de história oral com os praticantes da capoeira.

O IFRJ é uma instituição de ensino que integra a rede federal de educação profissional, científica e tecnológica, vinculada ao Ministério da Educação e que foi instituída pela Lei nº 11.892, de 29 de dezembro de 2008. De acordo com seus princípios, a oferta educacional caminha concomitantemente às voltadas à pesquisa e à extensão. Neste sentido o IFRJ, também atua como promotor de política cultural, no sentido de fazer com que atores, instituições e tradições culturais possam ser parceiras e integrantes de projetos educacionais. Em 2019, ocorreu o primeiro projeto de pesquisa (PIVIC, 2019-2020) com o tema, intitulado *A capoeira na Baixada Fluminense: memória e narrativas dos seus mestres*⁹.

No primeiro momento buscou-se um levantamento de produções acadêmicas, reportagens, pesquisadores e entidades que tivessem a capoeira como tema¹⁰. Sobre a capoeira na Baixada Fluminense, foram encontrados dez trabalhos, dois artigos (MARQUES; FILHO, 2011; ALMEIDA; BARTHOLO; SOARES, 2013), um livro autobiográfico (RUSSO DE CAXIAS, 2005), duas monografias (ALMEIDA, 2004; SANTOS, 2007), três dissertações (ALMEIDA, 2007; BASSOUS, 2007; SANTOS, 2009)¹¹ e duas entrevistas com Mestre Barbosa¹². Boa parte desses trabalhos trata especificamente da Roda de Caxias, exceto as duas entrevistas e o trabalho de Costa Filho e Marques (2011), que pesquisaram não só a roda, mas também a trajetória da capoeira em Duque de Caxias. Em paralelo, a pesquisa firmou parcerias com o MVSb e a APPH-Clio, aproximando a escola de seu entorno,

⁹ O projeto dialogava com a pesquisa de tese de doutorado a ser defendida em julho de 2024, no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Unirio (PPGMS/Unirio), com o título *A baixada tem Ginga: memórias, histórias e narrativas dos representantes da capoeira no território da Baixada Fluminense*, de autoria de Marcelo Cardoso da Costa.

¹⁰ Ver, para uma análise inicial, Cid e Costa (2021).

¹¹ Os trabalhos de Marcelo Almeida, monografia (2004) e dissertação (2007), pela Universidade Gama Filho (UGF), bem como o trabalho de David Bassous (2007), pela Universidade Federal Fluminense, estão presente em fragmentos no livro de Russo de Caxias, *Capoeiragem: Expressões da Roda Livre* (2005).

¹² Ver Revista Pilares da História (2007). Disponível em: https://www.cmdc.rj.gov.br/?page_id=1474. Acesso em: 13 mai. 2021. e Instituto Museu da Pessoa (2007). Disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/pessoa/jose-barbosa-da-silva16421>. Acesso em: 13 mai. 2021.

formando uma rede de informação e pesquisa. O resultado foi a primeira entrevista com Mestre Raimundo Filho. Logo após, em meio a pandemia gerada pelo vírus da COVID-19 e o impedimento de encontros presenciais, foram organizados eventos virtuais¹³, um organizado pela APPH-Clio e outro pelo IFRJ-CDuC. O primeiro foi o *I Seminário Caxias tem ginga: memória e história da capoeira em Duque de Caxias*, em dezembro de 2020, com participação dos mestres Russo, Levi, Everaldo Lima, Raimundo Filho e Gegê.

A continuidade do projeto, em 2021, se deu no âmbito da extensão (PROEXTENSÃO, 2021-2022), visto a aproximação com a direção do MVSb. Submetido ao edital da PROET, aprovado com o título, *A memória e o patrimônio da capoeira em Duque de Caxias*. O projeto compreendia a capoeira enquanto memória e patrimônio, produzindo conhecimento, divulgando informações e eventos, e colaborando com os capoeiristas na participação em editais de fomento, no contexto de execução da *Lei Aldir Blanc*. Esse esforço coincidiu com o surgimento do Museu Vivo da Capoeira (MVC). Criado em 26 de setembro de 2021, em Nova Campinas, terceiro distrito de Duque de Caxias, este Museu se pretende um centro de referência, composto por capoeiristas e colaboradores. O MVC ampliou as parcerias e fortaleceu políticas que trouxeram visibilidade e protagonismo, de modo que foi organizado o *II Seminário Caxias tem ginga: memória e história da capoeira em Duque de Caxias*, realizado no MVSb e no MVC, em junho de 2022. Nesta edição do Seminário, houve entrevistas com os mestres Coca, Monge, Neném e Manhosa e as professoras Buscapé e Chely. Houve o interesse de organizar um possível circuito dos lugares de referências da capoeira na região, academias e rodas de capoeira. Estreitando esses laços houve duas apresentações no IFRJ-CDuC, a oficina *Capoeira no IFRJ – Campus Duque de Caxias* (VII SEMAC) e o minicurso *Museu, memória e cultura popular* (XI SEMACIT).

Nos anos seguintes, houve a renovação e a continuidade do projeto no IFRJ, com o título *Capoeira, memória e patrimônio no município de Duque de Caxias*, submetido ao edital da PROET (2022-2023). O projeto, aprovado, recebeu recursos para o pagamento de bolsista de extensão (PIVEX) e de custeio (PROEXTENSÃO). Realizou-se novas entrevistas, agora com os mestres Russo e Lula e os gestores e historiadores Antônio Augusto Braz, do MVSb, e Alexandre Marques, da APPH-Clio. Logo após realizou-se o *III Seminário Caxias tem ginga: memória e história da capoeira em Duque de Caxias*. Este, em parceria

¹³ Eventos realizados em parceria com a Rádio Capoeira. Disponível em <https://www.youtube.com/user/radiocapoeira>. Acesso em: 24 jun. 2024.

também com o *Museu Afrodigital*, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro¹⁴, se constituiu no formato de caminhadas e depoimentos na área central de Duque de Caxias, guiados pelos mestres Russo, Levi e Raimundo Filho, tendo como objetivo mapear os lugares de referência da memória capoeira. Entendia-se os mestres de capoeira como guias que relembavam histórias e seus lugares. A metodologia foi a de fotografar e filmar a fala dos mestres diante dos lugares para, futuramente, a elaboração de um mapa, contendo fotos, vídeos e textos explicativos. Os resultados dessa pesquisa foram apresentados na XII SEMACIT (Semana Científica) do IFRJ-CDuC.

O Museu Vivo da Capoeira é fruto da organização de uma rede envolvendo o MVSb, APPH-Clio, com integração e mobilização de seus integrantes na Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro (Remus-RJ), e da parceria de pesquisa e extensão do IFRJ-CDuC. Podemos compreender sua organização como uma rede de pesquisadores, mestres de capoeira e gestores que passam a atuar influenciados pelas perspectivas da museologia social. A rede surgiu como estratégia para a participação nos editais da Lei Aldir Blanc, de 2019, com aproximação do MVSb e da APPH-Clio com a comunidade da capoeira. Essa rede foi constituída a partir da aproximação entre representantes da diretoria do MVSb, do Mestre Lula, e do professor Edson Teixeira, representantes da sociedade civil na cadeira de Patrimônio do Conselho Municipal de Cultura de Duque de Caxias, das pesquisas sobre capoeira que vinham sendo desenvolvidas com o IFRJ/CDuC. A ideia era aproximar e propiciar aos capoeiristas acesso qualificado às políticas públicas de fomento, os compreendendo como sujeitos de sua própria comunidade e cultura no território em que atuam. Como resultado inicial, alguns mestres e instituições foram premiados em editais no âmbito da Lei Aldir Blanc. O MVC se aproxima do modelo de museu comunitário, sendo decidido seu formato em votação durante uma reunião ampliada com a comunidade da capoeira. A estratégia foi a de procurar os mais velhos da tradição, respeitando a ancestralidade dessa cultura. A organização coletiva para a criação do museu foi importante para a construção de um projeto dentro dos valores dos próprios capoeiristas. Foi fundamental a formação de um grupo que vinha com experiência de participação em editais e nos encontros culturais no MVSb, tendo capoeiristas que estabeleceram o diálogo entre as instituições e os mestres locais. Nesse processo foram definidos a identidade e os objetivos do museu como uma ação comunitária. A programação, metas e ações são definidos entre os

¹⁴ Ver Museu Afro Digital. Disponível em: <https://www.museuafrodigital.uerj.br/index.php/home/>. Acesso em: 24 jun. 2024.

vários grupos de capoeira que formam o Museu, e direcionam o olhar para o território e sua comunidade. O conselho deliberativo do Museu é formado por instituições que apontam representantes (BRAZ, 2023; MACIEL, 2023).

O MVC foi inaugurado em setembro de 2021 com a presença de cerca de 150 pessoas, entre cerca de 30 mestres, capoeiristas, pesquisadores e moradores da região, na Associação de Moradores de Nova Campinas que cedeu um espaço para sua instalação. A diretoria executiva foi eleita, composta pelos mestres Lula e Serginho, presidente e vice. Atualmente o presidente do conselho deliberativo é o Mestre Raimundo Filho e seu vice o Mestre Levi, dois expoentes da capoeira na cidade de Duque de Caxias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O impacto das políticas de fomento nacionais nas localidades é algo ainda a ser compreendido mais sistematicamente no município de Duque de Caxias e em outras localidades. No entanto, já é possível percebermos o potencial para agregar valores às identidades comunitárias, à autoestima e à democratização de recursos. Tal fato é bem visível quando mestres do município de Duque de Caxias são contemplados em editais da *Lei Aldir Blanc I*. Percebe-se o empoderamento de parcela da comunidade que passa a se ver como sujeito nas políticas públicas, reivindicando, fiscalizando e participando. É preciso mais pesquisas que busquem sistematizar informações sobre o processo de organização do universo da capoeira, na participação dessas políticas, sua linguagem e dinâmicas internas, assim como os desdobramentos no uso dos recursos.

Pretendíamos com essa comunicação sistematizar e relatar algumas políticas implementadas e seus resultados, no sentido de colaborar para a memória e fortalecimento delas. Visamos fortalecer a participação dos detentores em editais, trazendo visibilidade, recursos e espaços para atuação. Como um segundo objetivo, entendemos a importância de aproximar capoeiristas, estudiosos e gestores do campo da cultura. Entendemos que redes, como a observada em Duque de Caxias, podem ser lidas como exemplo de sucesso, onde seus mestres participaram de projetos, atuaram em espaços culturais e escolares, sendo (re)conhecidos seus saberes e práticas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, M. N.; BARTHOLO, T. L.; SOARES, A.J.G. Uma roda de rua: notas etnográficas da roda de capoeira de Caxias. *Revista Portuguesa de Ciência do Desporto*, 7(1), 124–133, 2013;

APPH-CLIO. **Os capoeiras e a capoeiragem em Duque de Caxias: história e memória.** Facebook, 01 jul. 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/100009691270129/videos/1229604750705889>. Acesso em: 10 dez. 2022;

BRAZ, Antônio Augusto. Depoimento [06 fev. 2023]. Entrevistador: Marcelo Cardoso Costa. Duque de Caxias: **IFRJ / CDuC**. 2023. Gravação MP3 sonoro. Entrevista concedida ao projeto “A capoeira na Baixada Fluminense: memória e narrativas dos seus mestres” do IFRJ / CDuC, [s. p.];

CANCLINI, Néstor García. Definiciones en transición, In. MATO, Daniel (org.), **Cultura política y sociedad: perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires, ed. CLACSO, 2005;

CID, Gabriel da S. V.. **A memória como projeto: avanços e limites do processo de patrimonialização da capoeira.** Tese. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2016;

CID, Gabriel. S. V.; COSTA, M. C. Capoeira e o direito à memória nas políticas culturais recentes no Brasil. In: III Seminário Nacional História e Patrimônio Cultural: Patrimônio, Resistência e Direitos, 2021, Fortaleza. **Anais do III Seminário Nacional História e Patrimônio Cultural**. Fortaleza: ANPUH/UFC, 2022. p.568-581;

MARQUES, A. S.; FILHO, G. C. A trajetória da capoeira em Duque de Caxias. **Revista Pilares da História**, Duque de Caxias, ano 10, edição especial, p.79- 90, nov. 2011;

MACIEL, Luiz Carlos Terras. Depoimento [06 fev. 2023]. Entrevistador: Marcelo Cardoso Costa. Duque de Caxias: **IFRJ / CDuC**. 2023. Gravação MP3 sonoro. Entrevista concedida ao projeto “A capoeira na Baixada Fluminense: memória e narrativas dos seus mestres” do IFRJ / CDuC, [s. p.];

SANTOS, Adriana Batalha dos. A roda do mundo que roda: a contemporaneidade da tradição na capoeira da “Roda Livre de Caxias”. 2007. **Monografia**. UERJ, Rio de Janeiro, 2007;

SANTOS, Norma Sueli dos. As possibilidades de permanência das expressões da capoeira num contexto globalizado. **Dissertação**. Niterói: UFF, 2009. 233p.

PEDAGOGIA DO DIÁLOGO: CONSTRUINDO ESPAÇOS DEMOCRÁTICOS DE APRENDIZAGEM POR MEIO DE UMA CULTURA ESCOLAR DELIBERATIVA

Melissa de Paiva Branco¹

RESUMO: Este artigo tem como objetivo explorar a relevância da pedagogia do diálogo na formação de espaços educacionais que fomentem a construção coletiva do conhecimento e consolidem práticas da democracia deliberativa. Alicerçado em uma cultura escolar deliberativa, baseada na escuta ativa e no respeito mútuo, o estudo destaca como esses princípios podem transformar o ambiente educacional em um espaço propício para o desenvolvimento de cidadãos críticos e engajados.

PALAVRAS-CHAVE: pedagogia do diálogo, cultura escolar deliberativa, aprendizagem coletiva, democracia deliberativa.

1. INTRODUÇÃO

A escola, longe de ser apenas uma estrutura burocrática, revela-se como uma entidade complexa que vai além de suas dimensões administrativas. Ela se configura como uma totalidade dinâmica, onde as relações conscientemente ordenadas entrelaçam-se com aquelas que emergem da própria essência de ser um grupo social (CANDIDO, 1964). Como instituição fundamental para a sociedade moderna, a escola desempenha um papel crucial no desenvolvimento do espírito de modernidade, sendo reconhecida como um dos principais motores de triunfo dessa era (PINEAU, 1999).

Nesse cenário, torna-se cada vez mais evidente a necessidade de repensar a abordagem pedagógica adotada nas instituições educacionais. Mais do que um mero local para a transmissão de conhecimento, a escola assume o papel de protagonista na formação não apenas de estudantes, mas de cidadãos conscientes, críticos e participativos. Surge, portanto, a demanda por uma abordagem que vá além da simples instrução, buscando fomentar a construção coletiva do conhecimento e consolidar práticas democráticas entre seus membros.

¹Melissa de Paiva Branco, graduada em Letras Português, Universidade Federal de Minas Gerais, bolsista em Iniciação Científica no Grupo de Pesquisa em Mídia e Esfera Pública/UFMG, melissaufmg@gmail.com.

Diante desse contexto, este artigo se propõe a explorar a relevância da pedagogia do diálogo como um pilar fundamental para a construção de espaços educacionais que vão ao encontro desses objetivos. Ao transcender as fronteiras do ensino tradicional, a pedagogia do diálogo se apresenta como uma alternativa promissora, baseada na interação, na escuta ativa e no respeito mútuo. Nesse sentido, não se trata apenas de um método educacional, mas de uma filosofia que reconhece a importância da participação ativa dos alunos na construção do conhecimento e na prática da democracia.

Ao longo deste artigo, serão explorados os fundamentos teóricos que sustentam a pedagogia do diálogo, como a deliberação curricular proposta por Dewey e os pilares essenciais derivados das obras de Freire. Além disso, será analisado um projeto exemplar, o Projeto Compartilha da Universidade Federal de Minas Gerais, que utiliza estratégias inovadoras para estimular capacidades deliberativas em escolas públicas.

Dessa forma, a introdução busca estabelecer o cenário no qual se insere o estudo, destacando a complexidade da escola como uma totalidade social e a necessidade premente de uma abordagem pedagógica que promova a construção coletiva do conhecimento e consolide práticas democráticas. O foco recai sobre a pedagogia do diálogo como um caminho promissor para atender a essas demandas, contribuindo para a formação de cidadãos preparados para enfrentar os desafios de uma sociedade cada vez mais dinâmica e participativa.

2. OBJETIVOS:

O objetivo deste artigo é demonstrar como a pedagogia do diálogo pode transformar espaços de aprendizagem, promovendo tanto a construção coletiva do conhecimento quanto a consolidação de práticas de democracia deliberativa. Em um cenário educacional em constante evolução, a pedagogia do diálogo se apresenta como uma abordagem capaz de criar ambientes dinâmicos e participativos na sala de aula.

Objetivos Específicos:

1. Compreender a pedagogia do diálogo:

- Investigar os princípios fundamentais desta abordagem.
- Destacar a importância da interação, escuta ativa e respeito mútuo.

2. Explorar a deliberação curricular na prática:

- Analisar a aplicação da deliberação curricular com base nas ideias de Dewey.

- Examinar como a deliberação melhora a tomada de decisões no contexto escolar.
- 3. Analisar a influência da cultura escolar deliberativa:**
- Estudar como a cultura escolar, através de seus valores, normas e práticas, afeta a pedagogia do diálogo e a deliberação curricular.
 - Investigar como uma cultura escolar deliberativa favorece a participação ativa e a construção coletiva do conhecimento.
- 4. Examinar experiências e projetos exemplares:**
- Analisar projetos educacionais exemplares, como o Projeto Compartilha da UFMG.
 - Avaliar o impacto dessas iniciativas na formação de cidadãos críticos e participativos.

3. METODOLOGIA:

A metodologia adotada neste estudo busca não apenas investigar, mas imergir nos meandros da pedagogia do diálogo e da deliberação curricular como instrumentos fundamentais para a construção coletiva do conhecimento e o fortalecimento das práticas democráticas no ambiente escolar. Para alcançar tal intento, delineamos uma abordagem que combina revisão abrangente da literatura e análise de um projeto exemplar.

A revisão da literatura servirá como alicerce teórico para a compreensão aprofundada da pedagogia do diálogo e da deliberação curricular. Buscaremos identificar os principais conceitos, princípios e pesquisas que sustentam essas abordagens, explorando as contribuições de pensadores como Freire, Dewey e Habermas. Essa revisão forneceu um panorama abrangente das teorias subjacentes e das práticas educacionais que promovem a participação ativa dos estudantes, o diálogo e a construção coletiva do conhecimento. Por conseguinte, uma do Projeto Compartilha, desenvolvido pela Universidade Federal de Minas Gerais, será conduzida para ilustrar a aplicação da articulação entre educação e deliberação.

4. DELIBERAÇÃO CURRICULAR: explorando a essência da tomada de decisões na educação

A deliberação, no contexto educacional, não é apenas um processo de tomada de decisões; é uma abordagem reflexiva e cuidadosa para definir caminhos de ação diante de problemas práticos (MCCUTCHEON, 1995). Fundamentada nas ideias de John Dewey, a

deliberação curricular é uma experiência mental sobre possíveis linhas de ação, representando uma forma de pensar criticamente sobre questões que permeiam o ambiente educacional (DEWEY, 2002). Esse processo vai além da simples escolha de currículos; envolve a concepção, ponderação de soluções alternativas e a antecipação dos possíveis efeitos de cada alternativa.

Outra fronteira importante é o trabalho do filósofo e educador brasileiro Paulo Freire (1996, 2000), que coloca o diálogo autêntico no centro da práxis educacional. Nos escritos de Freire, o diálogo entre professores e alunos, e entre os próprios alunos, é um componente central da aprendizagem, motivando os estudantes a expressar suas próprias suposições, observações e experiências práticas, além de promover o entendimento mútuo e o autodesenvolvimento. Muito alinhado com os pressupostos da teoria deliberativa, o diálogo aberto é visto como benéfico para desencadear a autorreflexão crítica, ampliar as visões anteriores e construir novos entendimentos. Diversos modelos de ensino incorporaram essa abordagem, como o 'modelo de clima de sala de aula aberta' e a discussão autêntica sobre questões políticas controversas (DASSONNEVILLE *et al.* 2012; HESS, 2009, 2022; MAURISSEN, CLAES & BARBER 2018) e a 'pedagogia crítica' (MCINERNEY 2009; MOLNAR-MAIN 2017; SHAFFER *et al.* 2017). (MAIA *et al.*, 2023, p. 02).

A cultura escolar, por sua vez, refere-se ao conjunto de valores, normas, práticas e símbolos que permeiam uma instituição educacional (SILVA, 2006). É uma totalidade mais ampla, englobando não apenas as relações ordenadas conscientemente, mas também aquelas que derivam da própria existência enquanto grupo social (CANDIDO, 1964). A cultura escolar molda a identidade da instituição, influenciando como os participantes interagem, aprendem e compartilham conhecimento.

Em Bourdieu e Passeron (1992), por exemplo, encontramos a afirmação de que o papel da escola é a produção e reprodução das condições institucionais para a reprodução cultural e para a reprodução social. Em outras palavras, a escola tem desenvolvido um padrão cultural, não apenas de repetição de comportamentos, mas de desenvolvimento mesmo de raciocínios para a solução dos diferentes problemas e para a convivência (SILVA, 2006, p. 206). (MAIA *et al.*, 2023, p. 02).

Ao entrelaçar a deliberação curricular e a cultura escolar, cria-se uma abordagem que visa transformar a dinâmica educacional em um processo reflexivo, participativo e sensível às nuances de sua própria cultura. A deliberação curricular, inspirada nas ideias de Dewey, propõe uma mentalidade crítica na abordagem de problemas práticos, estimulando educadores e estudantes a pensar, ponderar e escolher as melhores linhas de ação.

A cultura escolar, sendo o substrato dessas interações, torna-se o terreno fértil no qual a deliberação pode florescer. Uma cultura escolar que valoriza a escuta ativa, o respeito mútuo e a busca colaborativa por soluções cria um ambiente propício para a implementação da deliberação curricular. A escuta ativa permite que diferentes vozes sejam ouvidas, enriquecendo as discussões e tomadas de decisão. O respeito mútuo fomenta a criação de um espaço seguro para a expressão de ideias divergentes, promovendo a diversidade de pensamento e enriquecendo a experiência educacional.

Um desafio recorrente enfrentado pelos defensores da deliberação em ambientes educacionais é traduzir princípios e comportamentos deliberativos em estratégias de ensino adequadas. Nos últimos anos, diferentes modelos têm sido desenvolvidos (ANDERSSON 2015; LONGO & SHAFFER, 2019; NISHIYAMA, 2019; NISHIYAMA, 2021). Alguns estudiosos focam na criação de um ambiente dialógico aberto nas salas de aula. Espera-se que os professores ofereçam oportunidades para que os estudantes discutam questões controversas e forneçam instruções para interações deliberativas, como argumentação reflexiva, cooperação discursiva e escuta respeitosa (ANDERSON 2015; LONGO, MANOSEVITCH & SHAFFER 2017; SAMUELSSON 2016). (MAIA *et al.*, 2023, p .02).

Portanto, a deliberação curricular dentro de uma cultura escolar bem fundamentada não é apenas um método de escolha de conteúdos; é uma filosofia que permeia todas as interações na comunidade educacional. Essa abordagem cria um ambiente onde a construção coletiva do conhecimento se torna não apenas uma meta, mas um processo contínuo e enriquecedor. A deliberação curricular, dentro de uma cultura escolar consciente e participativa, emerge como uma ferramenta poderosa para moldar não apenas o que é ensinado, mas como esse conhecimento é construído, compartilhado e internalizado pelos membros da comunidade escolar.

5. PILARES DA PEDAGOGIA DO DIÁLOGO:

A Pedagogia do Diálogo, inspirada nas obras de Paulo Freire, é fundamentada em pilares essenciais que moldam uma abordagem educacional centrada na interação, na colaboração e na construção coletiva do conhecimento.

Construção coletiva do conhecimento: a premissa central da pedagogia do diálogo é que o conhecimento é construído de forma coletiva. Em vez de ser um processo unidirecional, onde o professor transmite informações aos alunos, a pedagogia do diálogo

reconhece a importância da interação entre os sujeitos no processo de aprendizagem. Essa abordagem incentiva os estudantes a compartilharem suas ideias, levantarem questões e buscarem soluções em conjunto, criando um ambiente colaborativo que vai ao encontro da deliberação curricular de Dewey.

Justificação de argumentos: outro pilar fundamental é a justificação de argumentos. Os estudantes são encorajados não apenas a expressar suas opiniões, mas também a fundamentá-las de maneira clara e consistente. Esse aspecto da pedagogia do diálogo desenvolve a capacidade dos alunos de pensar criticamente, analisar diferentes perspectivas e comunicar suas ideias de maneira eficaz.

Expressão clara e respeitosa: a expressão clara e respeitosa é um componente vital da pedagogia do diálogo. Os estudantes aprendem não apenas a comunicar suas ideias de forma clara, mas também a fazê-lo com respeito pelos outros. Essa dimensão da pedagogia do diálogo promove a construção de um ambiente onde a diversidade de pensamento é valorizada, criando um espaço inclusivo e democrático.

Capacidade de ouvir ativamente: a capacidade de ouvir ativamente é um pilar que complementa a expressão clara e respeitosa. Os alunos não apenas aprendem a se expressar, mas também a ouvir os outros de maneira atenta e compreensiva. Esse elemento da pedagogia do diálogo reforça a importância da escuta ativa como um meio para a construção de um entendimento compartilhado.

6. PROJETO COMPARTILHA

O Projeto Compartilha é fundamentado, principalmente, pelo EME, Grupo de Mídia e Esfera Pública da Universidade Federal de Minas Gerais. O programa, que compõe a pesquisa "Inovações para aprendizagem de capacidades deliberativas em escolas públicas", teve sua primeira fase em 2019, estando atualmente num momento de desenvolvimento da sua segunda fase. Em consoante, compondo sua segunda fase, no segundo semestre de 2023, o projeto teve sua versão piloto aplicada em Belo Horizonte, Santa Maria da Vitória (BA) e Curitiba (PR), no período de outubro a novembro. Esta versão é atualizada em relação ao modelo do programa em 2019, de modo que suas vertentes objetivam o protagonismo do estudante, a integração entre outras regiões que aplicam o projeto e o estudo da eficiência do processo de ensino-aprendizagem de deliberação.

Este projeto é uma proposta de implementação da primeira experiência no Brasil de um programa de educação cidadã a partir do conceito de deliberação. Fundamentado nas teorias da democracia deliberativa, este projeto estabelece interfaces com estudos no campo da comunicação social, da ciência política, da educação e das ciências sociais. (MAIA, 2022, p. 06.)

É válido destacar que para o Projeto Compartilha está central a ideia de que a escola não deve ser apenas um local onde os estudantes recebem instruções passivamente, mas sim um espaço onde eles têm voz ativa na definição de suas experiências educativas. Isso é alcançado através de práticas que promovem a escuta ativa dos alunos, o respeito às suas perspectivas e a valorização das suas contribuições para o ambiente escolar. Ao integrar metodologias participativas e deliberativas, o Compartilha não apenas enriquece o ambiente de aprendizagem, mas também fortalece o senso de comunidade dentro das escolas participantes.

7. CULTURA ESCOLAR DELIBERATIVA

Para os deliberacionistas existe um conjunto de princípios, de caráter procedimental ou substantivo, que orientam o processo deliberativo. (GUTMANN e THOMPSON, 2009; BOHMAN, 2009; COHEN, 2009). Para a elaboração do Projeto Compartilha, se compreende como estes os seguintes princípios: igualdade, reciprocidade, respeito, justificação, inclusão, reflexividade e não-coerção.

Em conformidade, é importante entender que o modelo democrático deliberativo é um processo social comunicativo onde os indivíduos têm a chance de apresentar suas demandas e preferências, questionando e cobrando a validação dos argumentos e justificações (FERREIRA, 2012). Dessa forma, estes conceitos, visões e entendimentos, são a base para não só o planejamento como também a programação do desenvolvimento do Projeto.

Por sua vez,

em contraposição ao conceito de “Cultura da Escola”, Forquin apresenta a “Cultura Escolar” como sendo aquele conjunto de saberes que, uma vez organizado, didatizado, compõe a base de conhecimentos sobre a qual trabalham professores e alunos. E nessa idéia está pressuposta uma seleção prévia de elementos da cultura humana, científica ou popular, erudita ou de massas. (SILVA, 2006, p. 205).

A cultura escolar deliberativa representa uma abordagem fundamental para transformar a dinâmica educacional tradicional em um ambiente que valoriza a discussão, o

debate e a tomada de decisões conjuntas. Ao contrário de uma estrutura hierárquica onde as decisões são impostas de cima para baixo, uma cultura deliberativa na escola busca envolver todos os membros da comunidade escolar — estudantes, professores, funcionários e pais — em processos de deliberação que visam a construção de consensos e a busca por soluções coletivas.

Para ser breve, poder-se-ia descrever a cultura escolar como um conjunto de normas que definem conhecimentos a ensinar e condutas a inculcar, e um conjunto de práticas que permitem a transmissão desses conhecimentos e a incorporação desses comportamentos; normas e práticas coordenadas a finalidades que podem variar segundo as épocas (finalidades religiosas, sociopolíticas ou simplesmente de socialização). (JULIA, 2001, p. 11).

Dessa maneira, essa cultura deliberativa não apenas promove uma maior participação democrática dentro da escola, mas também fortalece habilidades essenciais nos alunos, como a capacidade de argumentação fundamentada, o respeito às opiniões divergentes e a habilidade de trabalhar em equipe para alcançar objetivos comuns. Além disso, ao integrar práticas deliberativas na rotina escolar, os estudantes são preparados para se engajar ativamente na sociedade civil, contribuindo para um futuro democrático e inclusivo.

Há uma longa tradição de pensamento político que defende que princípios e atitudes democráticas devem ser cultivados na sala de aula e que a própria escola deve funcionar como uma instituição democrática (DEWEY 2018; DEWEY [1916] 1997; FREIRE 1996; FREIRE 2000). O trabalho fundamental de John Dewey (2018, [1916] 1997) argumenta que interações colaborativas e respeitadas nas escolas preparam as crianças para a cidadania engajada em sociedades democráticas. Diferentes iniciativas pedagógicas compartilham o compromisso e a esperança de que comportamentos e atitudes positivas para a democracia possam ser aprendidos nas escolas (AVERY, LEVY & SIMMONS 2013; AVERY, LEVY & SIMMONS, 2014; DASSONNEVILLE *et al.* 2012; LATIMER & HEMPSON, 2012). (MAIA *et al.*, 2023, p. 02).

Em suma, a cultura escolar deliberativa é essencial para promover uma educação que não apenas transmita conhecimento, mas também forme cidadãos críticos e participativos, capazes de enfrentar os desafios contemporâneos com soluções colaborativas e inclusivas.

8. CONCLUSÃO

A exploração da pedagogia do diálogo e da deliberação curricular revela que essas abordagens não são apenas teorias, mas ferramentas poderosas para remodelar o cenário

educacional. A interligação da deliberação com a cultura escolar cria um ambiente propício para decisões reflexivas e inclusivas. A revisão da literatura destaca fundamentos teóricos, enquanto a análise do Projeto Compartilha oferece insights práticos. Diante dos desafios contemporâneos, essas abordagens emergem como faróis para a educação do século XXI, capacitando estudantes a pensar criticamente, dialogar construtivamente e participar ativamente na construção de uma sociedade justa e democrática. Ao adotar essas ferramentas, não apenas transformamos estratégias educacionais, mas pavimentamos um caminho para a formação de cidadãos capazes de enfrentar as complexidades do mundo contemporâneo, promovendo uma educação autêntica e participativa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANDIDO, Antonio. A estrutura da escola. In: PEREIRA, Luiz; FORACCHI, Marialice M. **Educação e Sociedade**. 6. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1971. _____. Os parceiros do Rio Bonito. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964;

Dewey, J. (1902). **The child and the curriculum**. Chicago: The University of Chicago Press;

Dewey, J. (2002). **Human nature and conduct**. Mineola, NY: Dover Publications. (Original work published 1922).;

FERREIRA, D.E.S. **Participação e deliberação: análise do impacto dos usos das novas tecnologias digitais na dinâmica dos orçamentos participativos de Belo Horizonte e Recife**. Belo Horizonte. 2012. 300p. Tese (Doutorado em Ciência Política). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012;

GUTMANN, A.; THOMPSON, D. Democracia deliberativa para além do processo. In: MARQUES, A.C.S. (organização e tradução). **A deliberação pública e suas dimensões sociais, políticas e comunicativas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. p. 177-206;

JULIA, Dominique. **A Cultura Escolar como Objeto Histórico**. Tradução de Gizele de Souza. Revista Brasileira de História da Educação, n. 1, p. 9-43, jan./jun. 2001;

MAIA, Rousiley C. M. **Deliberação em escolas públicas: criando capacidades deliberativas**. Relatório Final de Atividades CNPQ. 2022;

MAIA, R. C. & CAL, D. & HAUBER, G. & LEÃO, A. V., (2023). Learning Deliberative Capacities in Brazilian Schools. **Journal of Deliberative Democracy** 19(1). Doi: <https://doi.org/10.16997/jdd.1156>;

MCCUTCHEON, G. (1995). **Developing the curriculum: Solo and group deliberation**. White Plains, NY: Longman;

PINEAU, Pablo. Premisas básicas de la escolarización como construcción moderna que construyó a la modernidad. **Revista de Estudios del Currículum**, Barcelona/Espanha, v. 2, n. 1, jan. 1999, p. 39-61;

SILVA, F. **Cultura Escolar: quadro conceitual e possibilidades de pesquisa**. Educar, Curitiba, n. 28, p. 201-216, 2006. Editora UFPR;

SOUSA, F. (2010). **A investigação enquanto prática de deliberação curricular: o caso do projecto ICR**. Revista Interações, 6(14). <https://doi.org/10.25755/int.414>

PAPO DE QUEBRADA: UMA ANÁLISE DA EXECUÇÃO DO FUNDO DE APOIO A CULTURA REGIONALIZADO PARA A JUVENTUDE EM CEILÂNDIA-DF

Natália Ferreira Botelho¹
Marjorie Nogueira Chaves²

RESUMO: Este trabalho trata sobre políticas públicas de cultura para juventude com foco no Fundo de Apoio à Cultura (FAC) do Distrito Federal. Com a proposta de analisar o Projeto Papo de Quebrada, observaremos o desenvolvimento deste projeto durante a temporada de 2021/2022. Investigando como o direito cultural está sendo garantido para as juventudes periféricas através de levantamento das ofertas e equipamentos culturais ofertados pelo FAC Regionalizado.

PALAVRAS-CHAVE: política cultural, juventudes, Fundo de Apoio a Cultura, Distrito Federal.

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa foi realizada na área de Políticas Públicas Culturais para Juventude Periféricas do Distrito Federal, estabelecendo como parâmetro, o Sistema de Arte e Cultura do Distrito Federal, que tem entre seus princípios, a efetivação dos direitos culturais, equidade social e territorial de acesso e acessibilidade aos bens, aos serviços e aos meios de produção culturais.

A Lei Orgânica da Cultura sancionada em 2017 e que dispõe sobre o Sistema de Arte e Cultura, tem como um dos objetivos, “descentralizar para as regiões administrativas do Distrito Federal as ações e os recursos no campo da cultura;” (DISTRITO FEDERAL, 2017, p. 01). Este objetivo descrito é tema a ser trabalhado nesta pesquisa para analisar ações culturais da Região Administrativa de Ceilândia-DF.

Assim, analisei a execução de políticas públicas culturais para juventudes periféricas no âmbito da Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Distrito

¹ Natália Ferreira Botelho, produtora cultural no Programa Jovem de Expressão, nataliafbotelho@yahoo.com.br.

² Prof.^a Ma. Marjorie Nogueira Chaves, é coordenadora do Observatório da Saúde da População Negra (PopNegra), vinculado ao Núcleo de Estudos de Saúde Pública (Nesp/UnB) e pesquisadora do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros (Neab/Ceam-UnB), pensadoranegra@gmail.com.

Federal (SECEC-DF), a partir das ações do Fundo de Apoio à Cultura (FAC) pelos editais “FAC Regionalizado” realizadas a partir do ano de 2016 nas Regiões Administrativas de Samambaia, Ceilândia, Sol Nascente/Pôr do Sol, por meio de estudo de caso do projeto Papo de Quebrada.

A escolha pelo recorte em analisar ações culturais fomentadas pelo Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal se dá, porque o Fundo de Apoio à Cultura é a política de fomento mais antiga do Distrito Federal, bem como, atualmente, o FAC é o único instrumento de fomento a partir da proposição de comunidade artística para a SECEC-DF. Sendo assim, esse Fundo é uma política expressiva, para a construção do cenário artístico e cultural do DF.

PAPO DE QUEBRADA

O Papo de Quebrada foi um projeto proposto para o edital FAC Regionalizado 2020 com a programação composta por 10 palestras com frequência quinzenal, contando com 1 palestrante nacional por edição e 1 mediador, 1 apresentação de DJ local na abertura da palestra e 5 exposições com duração mensal.

O projeto foi contemplado no Fundo de Apoio à Cultura, FAC Regionalizado 2020, na linha de apoio de R\$80.000,00 com área cultural predominante em Literatura, então os convidados do projeto foram pessoas que têm atuação ou se relacionam com a área.

Todo o projeto aconteceu na RA Ceilândia: as palestras no Teatro Newton Rossi - SESC Ceilândia, e as exposições, na Galeria Risofloras - Jovem de Expressão.

Anteriormente, em uma outra temporada do projeto, realizada de forma independente, ele já havia realizado 5 edições no Galpão Cultural do Jovem de Expressão, então ele tem desde o seu início, a realização na região de Ceilândia.

A importância de realizar esse projeto na cidade de Ceilândia é a promoção e a difusão cultural através de um formato de palestra nunca usado antes em uma cidade de Periferia. O TEDx é um projeto de renome mundial, e realizar uma “releitura” com personalidades periféricas na maior periferia da América Latina – Ceilândia, focado para o público jovem e toda a comunidade, seria de caráter único. (PAPO DE QUEBRADA, 2020)

Assim, a proposta era criar uma versão do formato “TED” voltado para o público periférico com convidados que dialogassem dentro dessa temática.

Buscando dialogar com o público já atendido, foram convidados escritores e produtores de conteúdos que dialogam com juventudes, e trazem discussões acerca de política, raça, direitos sociais e majoritariamente atuam dentro do movimento HIP HOP. Foram os convidados/as: Preta Rara, Rosa Luz, Renan Inquérito, Meimei Bastos, Cris Sobral, Chavoso da USP, GOG, Pedro Borges (Alma Preta Jornalismo), Nelson Maca e Dayrel Teixeira (Funkeiros Cults).

É possível perceber que a programação vem em consonância com o que é chamado de quinto elemento do HIP HOP, o Conhecimento. O movimento HIP HOP se organiza em elementos que o compõem: break, grafitti, DJ, MC e Conhecimento. Os quatro primeiros elementos se dedicam especificamente à criação artística da dança, pintura, discotecagem e ao RAP, já o Conhecimento busca sistematizar a história do HIP HOP e realizar ações por meio dos outros elementos com fins sociais e políticos.

Além dos quatro elementos artísticos já mencionados, a cultura Hip Hop conta também com o chamado quinto elemento, o Conhecimento — elemento cujo objetivo é difundir a cultura, bem como utilizar-se dela para promover ações de cunho cultural, social e político dentro das comunidades periféricas — emergiu em um segundo plano, quando Afrika Bambaataa deu vida à chamada Zulu Nation, cujo intuito era de unificar a cultura e promover, de forma mais organizada, as batalhas simbólicas de breaking, com vistas a substituir a violência que se alastrava por meio das gangues de rua. (BALDO, 2015, p. 113)

A realização do projeto aconteceu em um período de retomada do setor cultural na pandemia de COVID-19, então buscou-se realizar o projeto em seu formato original, com público presente, e também transmiti-lo online.

Tabela 1 - Quantitativo de público das palestras

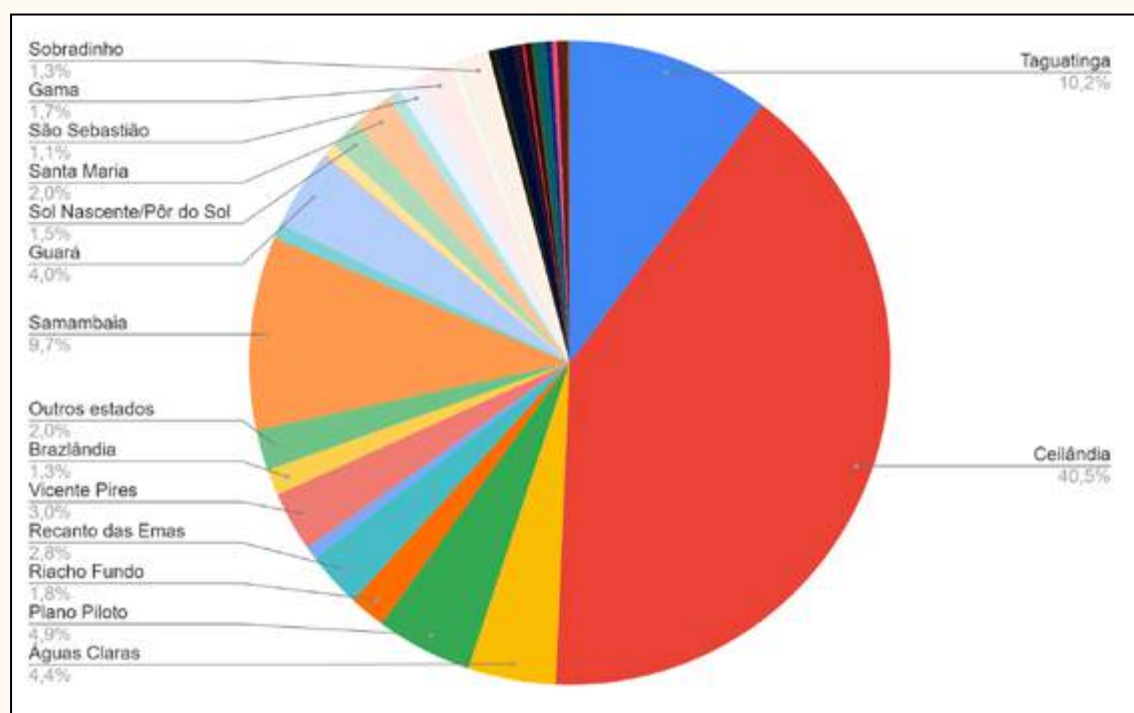
CONVIDADA/O	INSCRITOS	PRESENTES	VISUALIZAÇÕES	PÚBLICO TOTAL¹
Preta Rara	112	55	141	196
Rosa Luz	97	36	140	176
Inquérito	99	47	92	139
Meimei Bastos	43	15	204	219
Cris Sobral	39	19	195	214
Chavoso da USP	210	133	1.216	1.349
GOG	154	46	97	143

CONVIDADA/O	INSCRITOS	PRESENTES	VISUALIZAÇÕES	PÚBLICO TOTAL ¹
Pedro Borges (Alma Preta Jornalismo)	48	17	73	90
Nelson Maca	50	33	61	94
Dayrel (Funkeiros Cults)	75	22	272	294
TOTAL	927	423	2491	2914

Fonte: Papo de Quebrada, elaborado pela autora.

Em relação ao público atendido, percebe-se por meio das listas de retiradas de ingressos para as palestras do Papo de Quebrada, que a maior parte dos interessados em assistir as edições do projeto, 40%, mora na própria região da Ceilândia.

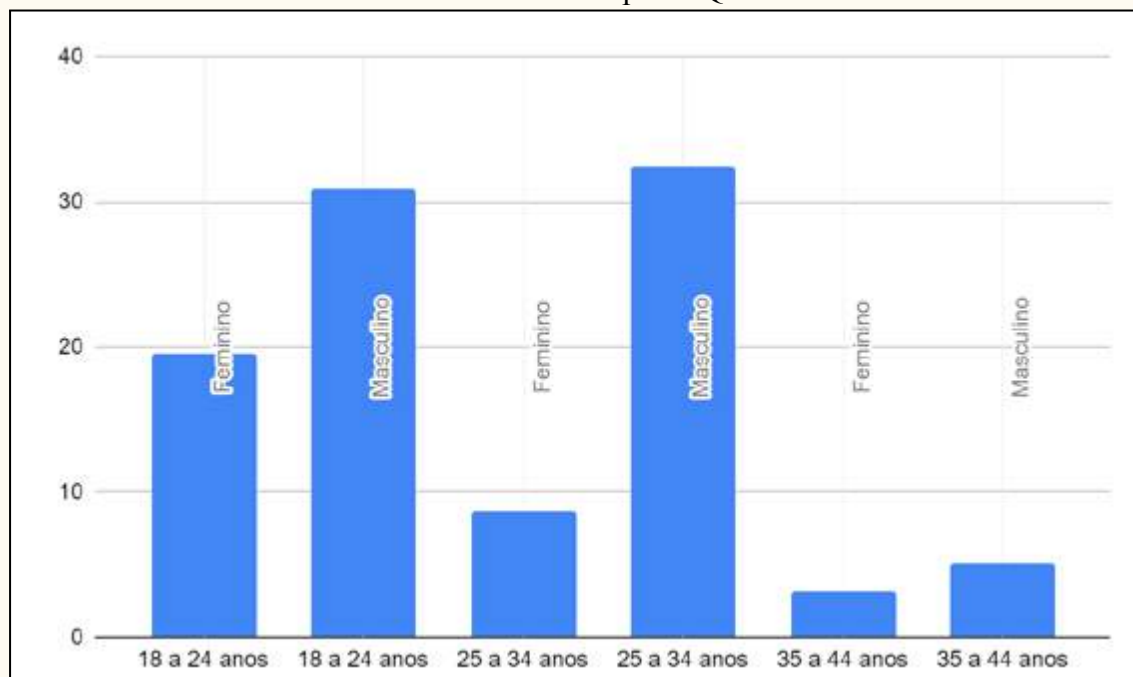
Gráfico 1 – Palestras: local de moradia do público do Papo de Quebrada



Fonte: Papo de Quebrada, elaborado pela autora.

O projeto não identificou a faixa etária do público durante a execução, portanto o único registro comprovável do atendimento ao público jovem, resulta da visualização online dos vídeos do projeto.

Gráfico 2 – Gráfico do Papo de Quebrada Online



Fonte: YouTube - Papo de Quebrada, elaborado pela autora.

Como parte da programação do Papo de Quebrada foram realizadas 5 exposições de artes integradas na Galeria Risofloras, de artistas moradores do Distrito Federal e Entorno. A Galeria Risofloras é a única galeria de arte na região administrativa de Ceilândia e faz parte dos equipamentos culturais construídos e mantidos pelo programa Jovem de Expressão.

As exposições escolhidas para ocupar a Galeria foram escolhidas por meio de chamamento público e selecionadas pela banca de curadoria da Galeria Risofloras em parceria com integrantes do projeto Papo de Quebrada. Os artistas selecionados expuseram pelo período médio de 1 mês e foram premiados com R\$1.000,00.

Todas as exposições foram idealizadas e executadas por jovens moradores do Distrito Federal, sendo em sua maioria, da Ceilândia.

Quadro 1 – Artistas expositores – Galeria Risofloras

TÍTULO	CIDADE ORIGEM
Mais um dia banda	Ceilândia
Palavra-rizoma	Ceilândia
O cair é do homem, mas encantar é da TRAVESTI	Sol Nascente/Pôr do Sol

TÍTULO	CIDADE ORIGEM
Crisálida	Taguatinga
Quinquilharias	Ceilândia/São Sebastião

Fonte: Papo de Quebrada, elaborado pela autora.

A identidade da Galeria Risofloras dialoga diretamente com a juventude da Ceilândia e busca representar nas exposições, trabalhos que façam sentido para os frequentadores da Praça do Cidadão e alunos do Jovem de Expressão.

Figura 1 – Público da exposição Crisálida – Papo de Quebrada



Fonte: Cobertura Papo de Quebrada - Fotografia Luan Henrique, 2021

A exposição “Mais um Dia Banda” da artista Cerqueirinha, demonstra essa relação entre quem está expondo e quem está visitando a exposição, em seu texto curatorial.

Mais um dia banda é como se você estivesse vivenciando outro dia no cotidiano da quebrada. Depois de toda aquela correria do trabalho, e até mesmo antes dele, a gente vive os pequenos prazeres e também preocupações, é como se fosse uma sequência dessa vivência.

São detalhes do encher o bucho até a curtição do dia, indo de soltar pipa até tomar uma. Bem-vindx à Ceilândia, de rolê na praça, carro de som rebaixado, copão na mão, notas fiscais do comércio local, Super[CEI] tá TOP 1 real. Ó o gás! E é o da animação que a gente arruma pós rala, porque o da comida mesmo só sobraram os imãs afobados, assim como dia após dia que a gente se vira pra não afobar no looping da rotina. O corpo que tá no bico quer saber onde trua hoje, o que gera, o que será salvo. Qual a boa, será que é mais um dia banda? Essa proposta é mais uma correria, é um

itinerário porque ela pode mudar de uma exposição pra outra através da montagem, tendo mais obras ou dependendo da ideia, sendo possível fazer uma seleção específica. É banda porque é nosso dialeto, o linguajar das outras bandas do DF. (...) (PAPO DE QUEBRADA, 2021)

Figura 2 – Obras “Onde tá? Tá no corre”



Fonte: Exposição Mais Um Dia Banda de Cerqueirinha - Papo De Quebrada, 2021

No total foram 5 exposições com 758 visitantes da galeria no período do Projeto Papo de Quebrada.

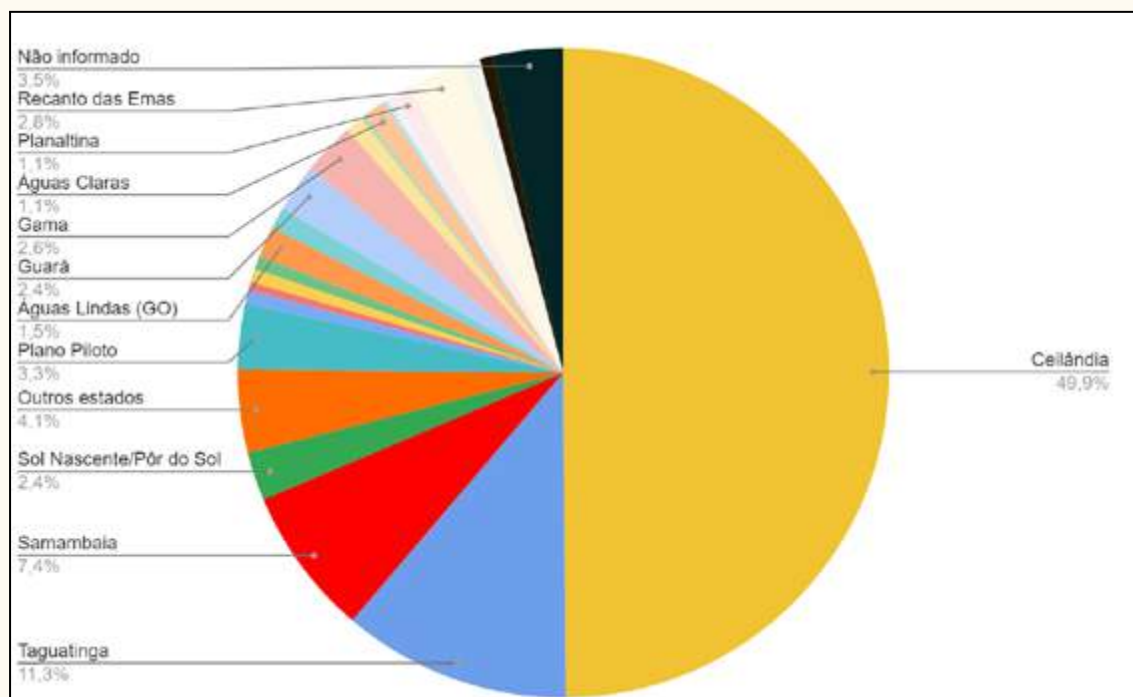
Tabela 2 – Quantitativo das exposições

TÍTULO	VISITANTES
Mais um dia banda	296
Palavra-rizoma	116
O cair é do homem, mas encantar é da TRAVESTI	91
Crisálida	47
Quinquilharias	208
TOTAL	758

Fonte: Papo de Quebrada, elaborado pela autora.

Na identificação de onde vem o público dos visitantes, verifica-se que boa parte são de moradores da própria região administrativa de Ceilândia, bem como de regiões ao redor como Samambaia e Taguatinga.

Gráfico 3 – Exposições: local de moradia dos visitantes das exposições do Papo de Quebrada



Fonte: Papo de Quebrada, elaborado pela autora.

É notório o atendimento da população da Ceilândia pelo projeto Papo de Quebrada, tendo em suas atividades, público majoritariamente local.

Ao analisar o projeto em específico, nota-se a ausência de maior verificação se o público alvo pretendido, jovens de 18 a 29 anos, estiveram em sua maioria, presentes nas atividades do projeto. As maiores indicações da presença deste público vêm da programação apresentada nas palestras e exposições, e supõem-se que assim como os artistas convidados, eram em sua maioria jovens, o público também seria, inclusive ao pesquisar quem cotidianamente acompanha o trabalho individual de cada artista convidado.

(...) percebemos uma forte ligação do Hip Hop com a juventude e essa tem sido vivenciada atrelada a uma intensa atividade cultural relacionada com o Movimento. A entrada nesse contexto tem ocorrido, na maioria das vezes, no que se considera o período da juventude, onde comumente se tem uma rede de amizades maior e as atividades de sociabilidade entre pares estão

muitas vezes relacionadas à música. Para muitos jovens, o Hip Hop tem sido uma referência para esse momento desafiador da vida que é a juventude. Esse dado corrobora com os estudos de Juarez Dayrell (2007), segundo o qual os jovens e as jovens têm buscado através das dimensões simbólica e expressiva como a música, dança e vídeo, um posicionamento diante da sociedade. Apesar dos limites impostos pelo lugar social que ocupam, buscam outras formas de mediação das suas relações com o mundo e com os outros, onde outras e mais criativas possibilidades de ser e existir possam ser acionadas, desenvolvidas e vividas. (MATIAS-RODRIGUES, DE ARAUJO-MENEZES, 2014, p. 708)

Apesar das particularidades de cada geração do HIP HOP desde seu início, o movimento mantém a característica de ser produzido e consumido pela juventude. Um indício desse fenômeno pode ser a característica transitória entre final do período escolar e início da fase adulta que encontra uma lacuna na oferta de políticas públicas destinadas especificamente à essa fase. São encontradas no HIP HOP, alternativas de acesso à cultura, lazer e entretenimento, em um momento da vida que se vivencia o não-pertencimento.

CONCLUSÕES

Neste trabalho foi possível mensurar o investimento financeiro do FAC Regionalizado na Macrorregião Samambaia; Ceilândia; Sol Nascente/Pôr do Sol entre os anos de 2016 e 2020, distribuídos 69 projetos. Pode-se verificar que há interesse local em produzir projetos culturais, bem como em assistir, visitar e participar destes. Considerando que, juntas, as regiões têm uma população de 665.820 pessoas, o número de 69 projetos se mostra insuficiente para estar presente para ampla população.

São necessárias pesquisas mais aprofundadas que englobem a execução do Fundo de Apoio à Cultura, em todas suas modalidades, para entender o quanto o Fundo está presente nas RAs periféricas em relação ao Plano Piloto.

Em relação ao projeto analisado, Papo de Quebrada, foi possível identificar que as ações do projeto alcançaram o público local, residentes em Ceilândia, Samambaia, Sol Nascente/Pôr do Sol, e regiões administrativas próximas.

No que tange o atendimento à juventude, é possível apontar que há o atendimento desta população quando percebemos a presença da juventude na linha curatorial, nos trabalhos expositivos e com o público online, mas é necessário a elaboração de indicadores

mais precisos através de questionários no momento da retirada de ingressos que pergunte a idade do interessado, por exemplo.

Portanto, é necessário pensar o aporte de recursos do FAC que seja proporcional à população jovem, bem como pensar na capacitação de agentes culturais para que seja possível a produção de indicadores que auxiliem a evolução da execução das políticas culturais.

Por fim, é necessário compreender que a população jovem necessita de política cultural voltada para esta etapa. Para além do direito ao trabalho e à educação, a juventude demanda o acesso à arte e cultura como parte de seus direitos sociais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALDO, Maria Isabel. HIP HOP: CULTURA DE RESISTÊNCIA E REEXISTÊNCIA A PARTIR DO CONHECIMENTO. **Grau Zero: Revista de Crítica Cultural**, Alagoinhas, v. 3, n. 2, ed. 2, p. 101-123, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/grauzero/article/view/3310>. Acesso em: 28 mai. 2022;

DISTRITO FEDERAL. Lei Complementar nº 934, de 7 de dezembro de 2017. Institui a Lei Orgânica da Cultura dispondo sobre o Sistema de Arte e Cultura do Distrito Federal. **Diário Oficial [do] Distrito Federal**, Brasília, DF, 8 dez. 2017. Disponível em http://www.sinj.df.gov.br/sinj/Norma/d1b9c61283954b5e927d535e07e631f0/Lei_Complementar_934_07_12_2017.html. Acesso em: 08 mai. 2021;

MATIAS-RODRIGUES, Maria Natália; DE ARAUJO-MENEZES, Jaileila. Jovens mulheres: reflexões sobre juventude e gênero a partir do Movimento Hip Hop. **Rev.latinoam.cienc.soc.niñez juv**, Manizales, v. 12, n. 2, p. 703-715, julho 2014. Disponível em: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1692-715X2014000200014&lng=en&nr_m=iso. Acesso em: 28 mai. 2022;

PAPO DE QUEBRADA. Formulário de Inscrição. **Projeto Papo de Quebrada**, Brasília, 2020;

PAPO DE QUEBRADA. Chamamento Público Papo de Quebrada_Ocupa Risofloras. **Projeto Papo de Quebrada**, Brasília, 2021;

PAPO DE QUEBRADA. Relatório Final de Prestação de Informações. **Projeto Papo de Quebrada**, Brasília, 2022;

DIRETRIZES PARA A ELABORAÇÃO DE SISTEMAS DE INDICADORES PARA AS ARTES E PARA A ORGANIZAÇÃO CULTURAL NO BRASIL CONTEMPORÂNEO

Rita Gusmão¹

RESUMO: Estudo analítico-propositivo de diretrizes para a elaboração de indicadores específicos para a análise do impacto sociocultural e econômico, e para fazer interagir as várias facetas e dimensões da produção nas Artes, em interface com a organização cultural no Brasil atual. O objetivo central é que o sistema atue como instrumento para a análise do impacto dos processos artísticos e culturais, nas suas facetas de criação e fruição, produtividade econômica e educacional, bem como à orientação do planejamento de ações, projetos e programas vinculados às políticas públicas para o setor de atividades artísticas e de organização cultural. São utilizadas perspectivas da Abordagem Qualitativa em Pesquisa, da política cultural como campo de conhecimento e como estratégia de organização cultural, e das características de composição do *modus* cultural contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: indicadores, fomento, organização cultural, artes.

A Cultura e a Arte são manifestações híbridas, por um lado de expressão e do outro de perspectivas de entendimento de um povo e de um território, mas também, estratégias de ativação social e econômica, podendo ser entendidas no seu caráter multidimensional. Em ambas as perspectivas, cultura e artes podem ser reconhecidas como recursos e como instrumentos para o desenvolvimento urbano, o desenvolvimento turístico, para a geração de renda e para a educação integral dos cidadãos e cidadãs. Para alcançar dimensionar estas ações e sua reverberação no contexto da ativação de um grupo social e de um território, é importante que indicadores abrangentes e oriundos destes campos de conhecimento sejam elaborados, e possam ser aplicados de modo consistente e continuado. O objetivo deste artigo

¹ Rita de Cassia Santos Buarque de Gusmão, professora Adjunta da Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Departamento de Artes Cênicas, Curso de Graduação em Teatro, onde participa das modalidades de Bacharelado e de Licenciatura (desde 2002). Tem experiência nas áreas de Teatro, Performance e Videoarte (desde 1988). Desenvolve trabalhos como atriz, diretora, narradora de histórias, produtora de espetáculos e eventos artísticos e culturais, e gestora cultural (desde 1994). Desenvolve a palhaça Colibri (desde 1996), ritag924@gmail.com.

é apresentar princípios para a elaboração de diretrizes que possam fundamentar a organização de indicadores para o campo da organização cultural e das artes, considerando que nas situações sociais atuais, estes se tornam necessários e específicos para cada território e cada contexto.

Como justificativa central para este elaborar diretrizes, dizemos que a organização cultural e as Artes precisam ser pensadas sob o ponto de vista de características próprias e autônomas. Se faz necessário, então, elucidar o caráter multidimensional de indicadores para estas áreas, evidenciando sua plasticidade social e suas funções para a elaboração de planos e ações de provimento, seja para os setores, para os profissionais, seja para os territórios onde acontecem e que lhes dão feitiço. O objetivo é alimentar e complementar análises qualitativas de significados sociais e programáticos para cartografias socioculturais, para investimentos financeiros e de infraestrutura e para o fomento; e também, compor análises quantitativas que informem a operacionalização destes investimentos e do fomento aos setores envolvidos.

Utilizaremos a noção de “ativação”, para rever o processo de desenvolvimento que entra em autocontradição por não ter conseguido realizar, de fato, o credo capitalista de crescimento econômico continuado e suas circunstâncias de distribuição. Pensamos que a crise da economia capitalista coloca em debate hoje o modelo de crescimento econômico, fazendo emergir, pelo menos, duas novas propostas para a percepção e a compreensão da ideia de desenvolvimento: um projeto de ecodesenvolvimento e uma discussão sobre um desenvolvimento sustentado. O desenvolvimento, até então tratado como uma impulsão na direção de otimização de recursos e enriquecimento, começa a ser analisado do ponto de vista de rede, isto é, uma composição que precisa considerar aspectos internos e externos ao grupo social e ao território, simultaneamente; que deve priorizar o aspecto de humanização, mesmo que em certas escolhas ainda se trate apenas de relações trabalhistas menos selvagens; e conciliar as forças propulsoras relativas a economia, política, proteção ambiental e cultural. A noção de ativação, aqui neste estudo, tem a função de lembrar a necessidade de uma racionalidade para consequências múltiplas, mantendo a perspectiva de equanimidade dentro dos territórios e entre grupos sociais, e abandonando a visão homogeneizadora e etnocêntrica do modo de desenvolvimento anterior. Ativação é a percepção e o estímulo à potencialidade criativa e produtiva de cada território, respeitando ritmos e características, buscando o aprimoramento dos fazeres socioculturais. Um pensamento a partir destas premissas propõe o envolvimento como atividade sociocultural e de compreensão da responsabilidade

compartilhada na rede, que contém indivíduos, instituições, empresas e governos. E, para completar essa perspectiva de ativação que utilizamos aqui, acrescentamos o fato de que as várias dimensões da cultura são parte integrante e indispensável da ativação de territórios e de grupos socioculturais, assumindo que os fundamentos da percepção da cultura têm se imbricado no movimento econômico, gerando uma mentalidade que tem o envolvimento geral de setores produtivos, em um sentido amplo, ocasionando transformações expressivas na organização de empregos e renda, bem como na promoção do bem-estar.

Esta reflexão se pauta no fato de que todas as características dos campos das Artes e da organização cultural, tocam diretamente a ativação social, e tendem a proporcionar uma melhoria nos níveis de reflexividade individual sobre a sociedade, bem como sobre a própria cultura e seu papel propulsor de biointeratividade. Em tempo, a biointeratividade com os princípios sugeridos por Antônio Bispo dos Santos: “comunhão prazerosa nas tarefas que garantem o bem viver nas comunidades. (...) transformar as divergências em diversidades, e na diversidade atingirmos a confluência de todas as nossas experiências” (SANTOS, 2019, p.65/68). Buscamos evidenciar que são necessários princípios específicos para a elaboração de indicadores para o campo das Artes e da organização cultural, considerando que: a) se dedicam a produtos e serviços com potencial simultaneamente econômico e simbólico, sendo ambos elementos essenciais à sua análise; b) no Brasil temos aplicado indicadores provenientes de experiências internacionais sem, contudo, traduzi-los de modo adequado às realidades do país; c) que se faz urgente valorizar as oportunidades de ativação cultural identificadas no contexto nacional; c) que a economia da cultura brasileira contém elementos próprios que devem ser a base do leque de indicadores que vai informar o planejamento e a distribuição das ações para as Artes e a organização cultural no país; que a economia criativa no país ainda carece de parâmetros próprios.

A metodologia que serviu para esta reflexão é a de Pesquisa Qualitativa, que se estrutura em quatro princípios: estudo interpretativo, que fixa-se nas relações humanas nos seus diferentes pontos de vista e significados múltiplos; estudo experiencial, empírico e direcionado ao campo em questão, baseado nas atividades artísticas e de gestão cultural desta autora; estudo situacional, direcionado aos objetos e às atividades em seus contextos específicos; e estudo personalístico, empático e que admite a singularidade e a diversidade, tanto nas fontes, quanto nos dados. Vamos mostrar propostas advindas de análises que se utilizaram das perspectivas de *relevância*, *homogeneidade* e *sincronicidade*. Sendo *relevância*

entendida como representatividade dentro da situação pesquisada; *homogeneidade* a natureza material dos dados, que se traduz por formular separadamente cada uma das análises e organizá-las por comparação; e *sincronicidade*, o cuidado em selecionar os materiais dentro de um ciclo de estabilidade temporal, registrando as mudanças ou a ausência delas no decorrer do estudo, que se deu entre 2016 e 2023.

Para este estudo, o campo das Artes será reconhecido a partir das seguintes características: ser composto por sistemas socialmente transmitidos e transmissíveis; sistemas apreendidos a partir de formação e elaboração individual de saberes e conhecimentos; se organizar a partir de estruturas simbólicas que se compõem com as vivências do ser humano individual como tal, mas que estimulam a compreensão da diversidade do e no coletivo, bem como a percepção da necessária equanimidade de respeito às suas manifestações; e, sua feição empírica, a partir da qual os grupos sociais se expressam e realizam uma dinâmica de contágios, na qual, muitas vezes, não é possível localizar com exatidão de onde se originou a influência ou a atitude coletiva diante de cada elemento constituinte. A organização cultural na atualidade pode ser pensada como o estímulo ao processo de iteração cultural, no qual se trata de reconhecer e respeitar as interações entre os elementos interiores de uma cultura, os de outras culturas tangenciais e os elementos que surgem nesta interação e lhe são próprios e únicos. Este processo de transformações e recomposições são pensados teoricamente e analiticamente como implicados em conquista de bem-estar individual e coletivo. O contexto de organização cultural existe e se realiza para além de estímulos concatenados em ações concebidas por políticas de incentivo, contudo, seu estudo e planejamento pode lhe alterar o ritmo e superar antagonismos que venham a emergir nas trocas que o compõem.

No âmbito da Organização Cultural, o fomento significa um conjunto de ações simultâneas e variáveis em sua duração, mas que só funcionarão em rede: 1) Concessão de incentivos financeiros a artistas, grupos, coletivos e instituições, para a realização de projetos artísticos e de envolvimento cultural; 2) Acompanhamento crítico do desenvolvimento de projetos para avaliar a reação positiva ou negativa da sociedade a eles, e o alcance de suas reverberações no tempo; 3) Estimular a rede de parcerias possíveis entre os projetos e programas, ampliando sua sustentabilidade econômica, educativa e sociocultural; 4) Verificação dos arranjos produtivos locais, de modo a impulsionar ações nos territórios de maneira equânime e seriada; 5) Evidenciar as interdependências entre os setores públicos e entre estes e os de iniciativa privada, de modo a identificar os instrumentos a serem

combinados para a ativação múltiplo e sociocultural dos territórios. A compreensão e a realização do fomento à organização cultural, requer também exame de dados e informações de vários campos do conhecimento e sua tradução quantitativa. Para tanto é necessária a escolha de uma metodologia estatística coerente com estas variáveis e sua adaptação à intensa dinâmica de funcionamento do campo; é indispensável a elaboração estatística das informações e dados disponíveis, bem como a organização de busca de dados não disponíveis, mas necessários. A busca continuada de quais conceitos estatísticos podem ser elencados para inserir este tipo de análise na compreensão das reverberações nos territórios e das indicações para as continuidades, corresponderá a uma aplicação monitorada e crítica das estatísticas ao planejamento e avaliação das ações de fomento e precisa ser adequada a cada situação de trabalho.

Como definição inicial de indicadores para este estudo, elegemos a proposta de Ilana Goldstein:

Indicadores são elementos facilmente detectáveis e mensuráveis, que permitem representar, da forma mais fiel possível, um determinado estado de coisas. (...) sinais, na realidade social, que indicam a presença de determinados fenômenos. Os indicadores permitem ainda a comparação entre duas ou mais situações. (GOLDSTEIN, 2018, p. 87)

A partir desta definição, propomos desenhar diretrizes abrangentes que sirvam para fazer interagir as várias facetas e dimensões das Artes e da organização cultural, como manifestações da realidade social, e que proporcionem a elaboração de indicadores para a análise do impacto destas na ativação de um grupo, de uma comunidade e de um território específicos, sem perder de vista que podem ser projetados para situações gerais; assim como, orientar o planejamento de ações nestes lugares. Pensamos que os indicadores precisam ser flexíveis e que devem ser dotados de significado substancial, para tanto, precisam ser interativos com cada realidade na qual sejam aplicados, e também, operacionais para se desdobrar e espelhar estas realidades específicas noutras próximas no tempo ou no espaço.

Inicialmente, serão as *Diretrizes Diagnósticas* a compor a rede de trabalho e monitoramento das ações, dos projetos e dos programas, gerando indicadores para o acompanhamento e monitoramento indutivo de ações:

- a) **Histórico**, o contexto, a gravidade de problemas existentes, a dimensão quantitativa das carências ou demandas, as potencialidades deste contexto, possíveis produtos das políticas e sua desagregabilidade;
- b) **Especificação de programas de ações pertinentes**, a composição entre aspectos já tradicionais de um território, da explicitação de seu reconhecimento, e captação dos atos insurgentes de tradução cultural, de modo que se possa reconfigurar o passado atuando no movimento do presente, e aceitando a impossibilidade de controlar completamente seus significados para o futuro;
- c) **Acompanhamento crítico**, atitude projetiva sobre a implementação de programas e ações, para a qual são utilizados como parâmetros seus objetivos, recursos e reverberação, geral e local.
- d) **Memória e gestão do conhecimento**, o cuidado e a assertividade no sentido do registro e sistematização, tanto das ações quanto da sua avaliação, e da sua difusão junto aos públicos profissionais e de fruidores, como atividade intrínseca ao processo.

A partir deste conjunto de Diretrizes Diagnósticas, identificamos que para a organização de políticas públicas para a organização cultural e das Artes, quatro elementos servem tanto como indicativos de definição e avaliação, quanto como indicadores, formando um segundo conjunto, de *Diretrizes Fomentadoras*:

- a) **Investimentos**, ações, aparatos financeiros e parcerias que possam ser adotadas para articular as demandas observadas na fase das Diretrizes Gerais;
- b) **Insumos**, elementos estéticos, etnológicos e éticos que serão necessários à elaboração das políticas e ações, e também, à sua avaliação;
- c) **Processos**, negociações demandadas pelas ações, individualizadas e pertencentes a programas, de modo a entender e estender no tempo as estratégias escolhidas e sua reverberação nos territórios;
- d) **Impactos**, a repercussão e o efeito resultantes dos processos, quantitativos e qualitativos nos territórios, nos vizinhos e nos afins.
- e) **Regulação da Profissionalização**, significa a contribuição dos processos e ações para a profissionalização e especialização das ocupações na área e a incrementação dos modelos de gestão adequados.

- f) **Redistribuição do conhecimento**, significa o registro, a divulgação, as ações de formação e o estímulo ao valor humano intrínseco, considerando a natureza do trabalho criativo.

Estas Diretrizes Fomentadoras são também modelos de representação, cujos valores são demonstrações de ideologias que informam o projeto e o processo, que trazem uma visão política de como e porquê estas ações e objetivos são relevantes (ou não) para o desenvolvimento sociocultural e que explicitam evidências para a reflexão. Acreditamos que as diretrizes para estes campos têm caráter complementar entre si, sendo assim, para prosseguir na composição de indicadores funcionais e consistentes, em conjunto com as Diretrizes Fomentadoras precisamos nos utilizar de *Diretrizes Inclusivistas*.

O escopo deste artigo não alcança entrar no aprofundamento da noção de inclusão, contudo, nos parece que a Diretriz Inclusivista deve fazer parte deste contexto diante da desigualdade evidente em todos os setores socioculturais no país. Por outro lado, a permanência destas Diretrizes Inclusivistas no tempo, possibilita garantir a contínua busca pela equanimidade, fator sociocultural importante no contexto da ativação cultural.

Como fundamentos de Diretrizes Inclusivistas, consideramos ser essencial que a proposição de indicadores se baseie em: 1) Promoção dos direitos culturais para todas as faixas etárias e classificações econômicas, de maneira continuada no tempo; 2) Promoção da permanência de manifestações artísticas para a fruição e de direitos culturais, no decorrer das ações e programas a serem realizados; 3) Promoção da aprendizagem (histórica, técnica e fruitiva) em torno das manifestações culturais próprias aos territórios, próximas a estes territórios e informativas acerca de territórios distantes geograficamente e culturalmente; 4) Promoção do intercâmbio entre os atores de governança em torno das ações, para que sejam complementares e de alcance consistente no território e no intercâmbio entre territórios.

Seguindo com a composição de uma rede de diretrizes eficazes, propomos incluir *Diretrizes Interculturais* no contexto de elaboração de indicadores para os campos das Artes e da organização cultural. No interculturalismo se pensa que a fronteira formada pelos aspectos diferenciados de uma cultura é composta pelos aspectos surgidos da própria interação, bem como pelas manifestações que podem se mostrar específicas de um dos grupos pertencentes ao território. Na fronteira, uma cultura nunca está isolada, nem se refere à utopia de uma composição de uma identidade coletiva unificada e homogênea. Tendo considerado esta conceitualização, propomos que as Diretrizes Interculturais sejam perguntas que possam

identificar aspectos das ações e programas sobre as quais serão aplicadas, no seguinte sentido: 1) As perspectivas propostas e produzidas pelos indicadores estão em busca de uma compreensão interdisciplinar do território e de seus componentes; 2) A perspectiva interétnica está sendo considerada e respeitada; 3) A performatividade das interações culturais presentes no território está sendo ouvida e respeitada; 4) As formas culturais não canonizadas estão sendo consideradas e contempladas.

Para dinamizar a rede de diretrizes necessária à formulação de indicadores para os campos socioculturais, propomos que sejam incluídas *Diretrizes de Representatividade*, que podemos caracterizar como noções que servem para ampliar a perspectiva de entendimento dos grupos nos territórios, considerando que as pessoas são o foco central das políticas públicas. Garantir a cobertura da representatividade no âmbito das ações concorre para a realização plena de suas funções no envolvimento cultural. As Diretrizes de Representatividade formalizam a abordagem de elementos que podem ser tipificados num território e nos grupos que o integram, contudo, se caracterizam como fluidos e abertos, como interações e referências particulares de uma situação ou ação. Sugerimos como Diretrizes de Representatividade ações para: 1) Estimular dispositivos de produção simbólica com intencionalidade étnica como forma de explicitar as diferenças culturais e seu papel no envolvimento sociocultural; 2) Estimular dispositivos de produção simbólica que sejam multigêneros e auxiliem à compreensão destes como características e vinculados a direitos socioculturais; 3) Explicitar os compromissos éticos de cada ação ou programa nas suas definições e divulgação; 4) Estimular dispositivos de produção simbólica que auxiliem a reconhecer as inseguranças da sociedade, e a dificuldade de delimitá-las, como fatores que dinamizam a própria sociedade e a impulsionam para o entendimento e o respeito mútuo; 5) Estimular dispositivos de produção simbólica que auxiliem a perceber a interdependência entre seres vivos e ambiente onde se congregam, no sentido da explicitação das reponsabilidades individual e coletiva pelo bem viver.

E por fim, este composto de diretrizes precisa praticar *Diretrizes de Trabalho em Rede*, no sentido de compor continuamente com instâncias, estratégias e agentes pertinentes aos territórios, de modo a analisar e estimular os meios pelos quais a organização cultural se concretiza, explicitando: 1) Dispositivos que permitem a ativação do sistema cultural; 2) Escalas de envolvimento e responsabilidade dos agentes individuais, privados e públicos na ativação cultural; 3) Questões projetivas que possam inovar os métodos e as

parcerias; 4) Absorção das inviabilidades para gerar perguntas complementares sobre os as maneiras de ser e fazer a ativação sociocultural.

Sem ousar tentar terminar completamente, sugerimos a *Diretriz de Consolidação* a ser composta no próprio contexto de análise, vendo esta análise como um instrumento a ser utilizado desde a idealização das ações, no decorrer de todo o processo de realização e ao final, para que seja possível constituir um arco de responsabilidades e de continuidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao nos permitir comparações e influenciar os processos de ativação do envolvimento cultural, as diretrizes propostas geram a análise comparativa entre manifestações expressas para o campo das Artes e das Culturas, e os aspectos sociais destes em cada território alvo, visando alcançar estimulá-los de forma múltipla.

O processo de trabalho se caracteriza como cíclico. As atividades e os agentes vão se tornando explícitos e temporais no decorrer o processo de elaboração das próprias ações, podendo gerar novas configurações participativas e consequentes, na medida em que as análises aceitem os resultados de forma reflexiva e propositiva, nunca paralisante. Sempre é preciso o cuidado com as falácias de análise... O contexto é sempre informado ideologicamente, e quanto mais evidente for a vinculação que está em curso, melhor os resultados serão compreendidos. E longe de sacramentar ideias ou decisões, esta pesquisa nos deu a perceber a necessidade de flexibilidade e composição entre os agentes do envolvimento cultural, para alcançar a ativação cultural sadia e sustentada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GOLDSTEIN, Ilana S. STRUBE, Christian. **Cultura e Desenvolvimento**. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2018. (Série Universitária);

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, Quilombos. Modos e Significações**. Brasília/DF: Ed. AYÔ, 2019.

O ENSINO DE PORTUGUÊS BRASILEIRO COMO TECNOLOGIA DE INCLUSÃO DE ALEGÃOS REFUGIADOS NO BRASIL

Sebastião Lisboa de Andrade Rinaldi¹

RESUMO: O ensino de Português como Língua de Acolhimento (PLAC) pode ser uma tecnologia de inclusão social se levadas em consideração as necessidades específicas de migrantes e refugiados. A partir de uma experiência pedagógica com cerca de 20 alunos afegãos, no Instituto Adus (SP), o texto a seguir pretende dialogar narrativas de sala de aula com autores cruciais para entender a relação entre reprodução de desigualdades sociais e perpetuação de elos de poder. Para além disso, os escritos que seguem se propõem a sublinhar a precariedade em que se encontram pessoas do Afeganistão no Brasil, desde a tomada do poder pelo Talibã em 2021.

PALAVRAS-CHAVE: língua portuguesa, refugiados, afegãos.

1. INTRODUÇÃO

A chegada de refugiados do Afeganistão ao Brasil ganhou mais notoriedade em 2022 com a intensificação do fluxo migratório dessa nacionalidade, dada a tomada do poder pelo Talibã² em 15 de outubro de 2021. Essa intensificação se acirrou com a portaria interministerial nº 24, assinada pelo Executivo, a partir de um pleito do Itamaraty e do Ministério de Justiça, para a abertura de visto de acolhida humanitária com possibilidade de residência fixa.

No segundo semestre de 2022, recebi um desafio do Instituto Adus, no qual sou professor de Português como Língua de Acolhimento (PLAC) desde 2017: assumir uma turma presencial, formada por cerca de 20 estudantes afegãos, com um recorte de gênero masculino devido a uma questão cultural. A missão viria acompanhada de uns componentes a serem levados em consideração, afinal, a maioria deles sequer havia tido um contato prévio

¹ Sebastião Lisboa de Andrade Rinaldi, professor de língua portuguesa no Instituto Adus e mestre em "Educação e Ciências Sociais: Desigualdades e Diferenças" pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo – USP, sebastiaorinaldi@gmail.com; sebastiao.rinaldi@usp.br.

² EBC – Agência Brasil: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/internacional/noticia/2021-08/agencia-brasil-explica-talibas-retomam-poder-no-afeganistao>

com a língua portuguesa. Os idiomas de origem – pashto e dari – tampouco me eram familiares. Ou seja, barreiras linguísticas se impuseram.

Este texto se propõe, inicialmente, a compartilhar experiências, estabelecendo um diálogo de percepções em sala de aula com autores que versam sobre relações de poder versus sociabilidade, como Foucault (1999) e Bourdieu (2014), além de Marcos Bagno (2016), defensor do português brasileiro como matriz de resistência ao pensamento colonialista.

2. A PEDAGOGIA HUMANITÁRIA PARA AFEGÃOS NO BRASIL

Após aceitar a turma, foi necessário estabelecer uma dinâmica possível para que as aulas fossem inteligíveis. O Adus³ tem como premissa, no eixo pedagógico, proferir classes em português. Excepcionalmente para o grupo afegão, adotamos um novo modelo: aulas em inglês para aqueles que entendiam o idioma, respectivamente atribuídos de compartilhar os conteúdos nos idiomas locais com os colegas.

Os desafios se fizeram presentes semanalmente e, para além das questões de sala de aula, havia um fator social. Muitos dos afegãos tinham dificuldades em se locomover às aulas por questões como a geografia da cidade e barreiras linguísticas, dando preferência às aulas proferidas nos abrigos. Dessa turma em questão, dois conseguiram concluir o módulo.

Na prática, foi necessário desacelerar o módulo, prorrogando de três para cinco meses de duração. O uso do material – a apostila *Conectadus* – teve seu protagonismo, entretanto, foi preciso iniciar com um passo a passo de letramento, do alfabeto romano à separação de sílabas.

³ www.adus.org.br

Figura 1 - Turma de afegãos – Instituto Adus (2022)



Fonte: Arquivo pessoal

Há inúmeros casos que denunciam a precariedade em que esses indivíduos se encontram por aqui, como uma reportagem do jornal O Globo⁴, alertando para 20 casos de refugiados dessa nacionalidade, alojados no Aeroporto Internacional de São Paulo, diagnosticados com escabiose. Esse cenário, lamentavelmente, não é tão recente. Em 8 de novembro de 2022, testei positivo para Covid-19 e, enquanto esperava o resultado do exame PCR no Hospital, assistia ao Profissão Repórter, que trazia o debate sobre afegãos na capital paulista e suas condições, por muitas vezes, insalubres.

Minha reação foi a mesma ao ler a edição de janeiro da Piauí⁵, que trouxe uma reportagem com um título autoexplicativo: a diáspora chegou aqui. A veiculação destaca que o Brasil é o único país concedendo vistos humanitários abrangentes aos afegãos, permitindo-lhes fixar residência. Com isso em mente, tive como direcionamento mediar um ensino da língua portuguesa com foco em acolher e inserir esses indivíduos na realidade da cidade, com aulas específicas sobre expressões usuais, tempos verbais imprescindíveis, entre outros cuidados.

3. PORTUGUÊS COMO LÍNGUA DE ACOLHIMENTO (PLAC): PERTENCER PELO IDIOMA

⁴

O Globo: <https://oglobo.globo.com/brasil/sao-paulo/noticia/2023/06/ongs-e-medicos-relatam-jogo-de-empurra-de-autoridades-diante-de-surto-de-sarna-em-afegaos-em-guarulhos.ghtml>

⁵ Piauí: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-grande-diaspora/>

Para compreender o trabalho de acolhida humanitária por meio do aprendizado do idioma, é preciso recorrer a um recorte teórico sobre o conceito de Português como Língua de Acolhimento (PLAC) e, conseqüentemente, a pedagogia humanitária produzida pelo Instituto Adus.

Fui apresentado ao PLAC pela equipe pedagógica do Instituto Adus, quando comecei a fazer parte do corpo docente voluntário. À época, ainda como leigo na atividade, ingressei como professor assistente, dando um suporte em sala de aula para duas outras profissionais. A meu ver, o aprendizado do idioma se daria de uma maneira convencional: exposição do conteúdo na lousa, utilização de uma apostila ou de uma gramática e exercícios dados em classe - e posteriormente, como tarefa - a fim de fixar o conteúdo apresentado.

A primeira distinção feita, pela então coordenadora pedagógica Mônica Nakajima, foi feito ao explicar-me que PLE (Português como Língua Estrangeira) é uma frente pedagógica, ao passo que PLAC (Português como Língua de Acolhimento) é outra vertente do mesmo idioma ensinado. No primeiro caso, o aluno tem o desejo de aprendizagem, enquanto no segundo, existe uma necessidade, muitas vezes, de ordem social, política ou econômica.

Em 1986, Portugal passava a fazer parte da União Europeia (à época, CEE), o que aproximava a nação ibérica desse bloco, tornando-se, ainda mais, um destino para migrantes do continente antigo em busca de nova residência. Essa expansão de horizontes havia sido iniciada, anteriormente, com a descolonização política de territórios africanos e o conseqüente fluxo diaspórico rumo à ex-metrópole lusitana.

Paralelamente, no fim dos anos 1980, com a queda do Muro de Berlim e a dissolução do regime soviético, muitos cidadãos e cidadãs do Leste Europeu partiram rumo ao Norte e ao Oeste. Portugal passou a acolher nacionalidades de origens distintas e como o domínio de um novo idioma é um dos anseios comuns aos migrantes, ao lado da empregabilidade e do acesso à moradia, passou-se a falar, ainda nos anos 1990, sobre o conceito de “língua de acolhimento”.

Uma das precursoras dessa terminologia é ANÇÃ (2006, p. 23-26), ao defender que “o domínio da língua é seguramente a via mais poderosa para a integração social, para a igualdade de oportunidades e para o exercício da plena cidadania”. Com o ingresso à União Europeia, Portugal recebe mais grupos da região oriental da Europa, na comparação com as nações africanas. Independente da nacionalidade, falamos aqui de fluxos diaspóricos com um

fundo político. Ou seja, a língua a ser aprendida não é necessariamente desejada ou sequer conhecida, adotando para si a função de uma tecnologia de acolhida humanitária.

Trazendo o eixo para os trópicos, o Brasil é uma das economias mais estabelecidas da América Latina e, a despeito de suas turbulências sistêmicas, tornou-se destino de muitos vizinhos de continente, como venezuelanos, bolivianos, peruanos, haitianos, colombianos, e de refugiados do outro lado do Atlântico, como afegãos, congoleses, nigerianos e marroquinos. No Instituto Adus, onde sou professor de Português como Língua de Acolhimento (PLAC) desde 2017, mais de 65 nacionalidades e 17.000 pessoas foram atendidas desde 2010, ano de fundação.

Outro motivo que insere o Brasil como destino na rota migratória dentro da América do Sul - e ousaria dizer, dentro do eixo “Sul-Sul”, em que países sul-globais praticam a diáspora para outras nações do mesmo território Sul-Global - é o fato de que há, segundo MARINI (*apud* VALENCIA), uma ideia de Brasil enquanto uma potência econômica dentro do que se convencionou chamar de periferia do capitalismo. O país desempenharia, portanto, um papel subimperialista perante aos seus pares/vizinhos menos desenvolvidos, tudo isso lido sob uma ótica eurocêntrica e/ou ocidental.

Como o eixo pedagógico é um dos pilares que norteiam a ONG, a adoção de bons materiais didáticos não pode decepcionar. Desde meu ingresso, usamos uma apostila própria, intitulada *Conectadus*, elaborada por uma pesquisadora de PLAC, a Giselda Pereira⁶, com quem venho aprendendo e trocando bastante nessa jornada. Para além desse conteúdo, nas minhas aulas, emprego outros livros, como o *Pode Entrar* (publicação do ACNUR, 2015), o *Portas Abertas*, elaborado pela Prefeitura de São Paulo, a cartilha de exercícios *Fala & Ação*, também de Giselda Pereira, e o *Entre Nós – Português com Refugiados* (grifo para o uso da preposição “com” e não “para”).

Na prática, para quem se interessa em enveredar-se pelo campo, há nuances a serem consideradas, como exercer a docência com ênfase em situações reais e contextualizadas (compras em mercados e farmácias, recorrência a serviços de saúde, acesso a moradia e a transporte), reforçar aspectos culturais e peculiaridades, mantendo-se uma atenção especial à gramática, à fonética e ao vocabulário. Ademais, o uso de jogos pode ser eficaz, bem como a

⁶ Endereço para acessar este CV: <http://lattes.cnpq.br/5773130475183008>

indicação de aplicativos gratuitos de notícias e de aprendizagem gamificada, como o Duolingo⁷.

Um dos pontos mais imprescindíveis em uma aula de PLAC é, possivelmente, o emprego de referências customizadas. Em uma turma com nigerianos, pode ser interessante introduzir algumas palavras originadas do iorubá, como *caçula*, *cochilar*, *moleque* e *caçamba*, que usamos em nosso português. Se o grupo for de sírios, vale citar que existe uma vasta comunidade dessa nacionalidade no Brasil, contextualizando e fazendo com que todas e todos se sintam mais acolhidos naquele novo ambiente.

Ainda nessa relação de experiências empíricas, faz-se importante listar cuidados a serem tomados e comportamentos a serem combatidos, tais como perguntar o motivo que lhes trouxe ao Brasil ou questões mais íntimas sobre seus familiares, valer-se de referências às quais me refiro como capitalizadas (por exemplo, dar uma aula sobre um restaurante que seja menos acessível ou sobre atividades culturais, como um show de um artista renomado, que tenham marcadores sociais envolvidos), aceitar ou conceder qualquer tipo de bonificação material – salvo raras situações, como mutirões para arrecadação de alimentos – e evitar uma abordagem piedosa puramente assistencialista, afinal, as pessoas querem ser acolhidas e não sentirem-se ainda mais vulneráveis.

4. REFERENCIAL TEÓRICO

Por se tratar de um ambiente de sala de aula, é crucial fazer um amparo teórico interdisciplinar, a partir de uma leitura de “Principais Correntes da Sociologia da Educação”. Bourdieu (*apud* PILETTI; PRAXEDES; p. 77) destaca que o sistema escolar desempenha um papel de conservação social, legitimando desigualdades e sancionando a herança cultural como dom social e natural. A depender do capital cultural transmitido, haverá êxito ou fracasso.

Uma pedagogia que tenha como objetivo aprimorar processos educacionais tem por essência o dever de conceder aos educandos condições até então não oferecidas em meios sociais e culturais de origem. De acordo com Bourdieu (2014, p. 249):

O sistema escolar não somente institui as pessoas objetivamente hierarquizadas, as divisões objetivas no mundo do trabalho, uma divisão do

⁷ Duolingo é um site e aplicativo móvel de aprendizado de idiomas. Os usuários praticam vocabulário, gramática e pronúncia usando repetição espaçada. Os exercícios podem incluir tradução escrita, compreensão de leitura e fala e histórias curtas. Disponível para Android e iOS.

trabalho legítima, como institui, ao mesmo tempo, nos espíritos submetidos à sua ação princípios de visão e de divisão conformes a essas divisões objetivas. O Estado contribui tanto para produzir hierarquias como para produzir princípios de hierarquização conformes a essas hierarquias. Entre esses princípios de hierarquização: os “quadros sociais da memória”, o sistema de valores, a hierarquia das disciplinas, dos gêneros.

Justo por existir essa relação de reprodução de uma estrutura hierárquica pautada por um sistema de classes, que segrega a seu bel prazer, orientada pelo capital, que as aulas de Português como Língua de Acolhimento (PLAC) para migrantes não podem ser uma mera reprodução de uma sala de aula tradicional.

Muito da obra de Foucault (*apud* PILETTI; PRAXEDES; p. 88) versa sobre as situações de poder, concebido não como uma substância material, mas ocorrendo a partir das relações de força, caminhando ao lado do saber. Nos séculos 17 e 18, as disciplinas se transformam em meios de dominação, visando sujeição à utilidade, à obediência e à habilidade.

O primeiro passo foi estabelecer um espaço, que pode ser a escola, onde prevalece o cerceamento da coletividade. O intuito é podar a possibilidade de que pessoas se associem, havendo também um controle individualizado. Para o filósofo, o corpo é pensado a partir do prisma da eficiência e da destreza, da regularidade e da persistência.

Para Foucault (1999), um dos pressupostos é a vigilância hierárquica, tornando subordinados visíveis a superiores. Há punições por tempo, atividades, discursos, corpos e sexualidades em não-conformidade. A edificação das instituições é assim pensada, vide o conceito de panóptico (FOUCAULT, 1999).

A individuação na sociedade moderna se efetiva por meio da disciplina que molda, adentra, seleciona, exclui, reprime, recalca, censura, abstrai, mascara e esconde. As disciplinas funcionam "como técnicas que fabricam indivíduos úteis" (Foucault, 1999: 174). Nas palavras do próprio autor (1999, p. 125-126):

A ordenação por fileiras, no século XVIII, começa a definir a grande forma de repartição dos indivíduos na ordem escolar. (...) E nesse conjunto de alinhamentos obrigatórios, cada aluno segundo sua idade, seus desempenhos, seu comportamento, ocupa ora uma fila, ora outra; ele se desloca o tempo todo uma série de casas, umas ideias, que marcam uma hierarquia do saber ou das capacidades, outras devendo traduzir materialmente no espaço da classe ou do colégio essa repartição de valores ou dos méritos. (...) Determinando lugares individuais tornou possível o controle de cada um e o trabalho simultâneo de todos. Organizou uma nova

economia do tempo de aprendizagem. Fez funcionar o espaço escolar como uma máquina de ensinar, mas também de vigiar, de hierarquizar, de recompensar (FOUCAULT, 1999: 174).

Quando o debate é a língua como tecnologia de acolhida, costumo referenciar BAGNO (2016) que questiona à exaustão a dita “norma culta”, classificada pelo autor como “um preconceito milenar”.

Ao passo de que a língua oral é apresentada como algo “caótico e desregrado” (BAGNO), o autor é defensor de duas vertentes da norma culta, salientando que, do ponto de vista sociológico e antropológico, não existe nenhum ser humano que não seja culto – isto é, todo indivíduo pertence a uma cultura. Para o linguista, a primeira delas é a normativo-prescritiva, pautada em doutrinação, em conceitos clássicos e mitos; enquanto a segunda é técnica e socialmente variável, a partir de estudo da língua em uso em determinado país (por exemplo, no Brasil, o uso do pronome cujo se encontra em declínio).

Para o autor, as variedades da língua de cunho popular – e muitas delas são trazidas por pessoas em situação de migração – caminham em sentido oposto das variedades prestigiadas, proferidas pelas pessoas ditas cultas.

5. CONCLUSÃO

O ensino de português como uma tecnologia de acesso a um novo país dialoga, por natureza, com os autores citados. O idioma aprendido por si só faria pouco para esses indivíduos em situação de refúgio se não lhes possibilitasse uma libertação e uma emancipação (FREIRE, 2005), na contramão do sistema hierarquizado e reprodutor de desigualdades, defensor de uma regra uniforme para exercício da língua “cultura”.

Do ponto de vista de uma língua como tecnologia de acolhimento, costumo dizer que essa pedagogia humanitária atenua as precarizações ética e material – sendo a primeira a causa da segunda – que os povos refugiados e migrantes sofrem ou sofreram, sendo uma forma emancipadora de promover melhoras nas vidas desses indivíduos a longo prazo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANÇÃ, Maria Helena. Entre língua de acolhimento e língua de afastamento. XIII ENDIPE, 23-26 abril, 2006. Recife: Universidade Federal de Pernambuco (CD-ROM);

BAGNO, Marcos. Norma linguística e preconceito social: questões de terminologia. Brasília: Veredas – Revista de Estudos Linguísticos, 2016;

BOURDIEU, Pierre. Sobre o Estado. São Paulo: Companhia das Letras, 2014;

FOUCAULT, M.. Vigiar e Punir: história da violência nas prisões. Petrópolis: Editora Vozes, 1999;

FREIRE, Paulo. Pedagogia do oprimido. 42. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005;

VALENCIA, Adrian Sotelo. Subimperialismo e dependência na América Latina: O pensamento de Ruy Mauro Marini. Guararema, SP: Expressão Popular, 2019;

PRAXEDES, Walter; PILETTI, Nelson. Principais correntes da Sociologia da Educação: autores e temas clássicos e contemporâneos. São Paulo: Editora Contexto; 2021;

Portais

A grande diáspora. Piauí, janeiro de 2023. Disponível em:
<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-grande-diaspora/>;

Afegãos sofrem com surto de sarna no Aeroporto de Guarulhos; ONGs e médicos denunciam 'jogo de empurra' de autoridades. O Globo, 29 de junho de 2023. Disponível em:
<https://oglobo.globo.com/brasil/sao-paulo/noticia/2023/06/ongs-e-medicos-relatam-jogo-de-empurra-de-autoridades-diante-de-surto-de-sarna-em-afegaos-em-guarulhos.ghtml>;

Agência Brasil explica: talibãs retomam poder no Afeganistão. EBC, Brasília, 18 de agosto de 2021. Disponível em:
<https://agenciabrasil.ebc.com.br/internacional/noticia/2021-08/agencia-brasil-explica-talibas-retomam-poder-no-afeganistao>;

Refugiados do Afeganistão falam de desafio para reconstruir suas vidas no Brasil ao Profissão Repórter; assista à íntegra. G1, 09 de novembro de 2022. Disponível em:
<https://g1.globo.com/profissao-reporter/noticia/2022/11/09/refugiados-do-afeganistao-falam-de-desafio-para-reconstruir-suas-vidas-no-brasil-ao-profissao-reporter-assista-a-integra.ghtml>.

O DUPLO PAPEL DOS ARQUIVOS PÚBLICOS NA DEMOCRACIA: A TRANSPARÊNCIA GOVERNAMENTAL E A PRESERVAÇÃO DOS DOCUMENTOS

Suellen Alves de Melo¹

RESUMO: Discute sobre o duplo papel dos arquivos público na democracia brasileira, a saber, a promoção da transparência governamental, por meio da gestão de documentos, e a preservação de documentos. Para isso, apresenta como exemplo prático a eliminação de imagens de câmeras internas do prédio que abriga o Ministério da Justiça e Segurança Pública, as quais registraram parte da invasão às sedes dos três poderes em Brasília (Distrito Federal), em 8 de janeiro de 2023.

PALAVRAS-CHAVE: arquivos públicos, democracia, transparência governamental, preservação documental.

INTRODUÇÃO

Enquanto a produção de documentos relaciona-se diretamente com a trajetória da humanidade, especialmente quando analisada a partir do surgimento da escrita, o advento de arquivos como instituições responsáveis pela guarda documental remonta sobretudo à criação de arquivos nacionais, particularmente no contexto da Revolução Francesa, quando os arquivos do governo francês foram reunidos em um único local, nesse caso, no Archives Nationales, com o objetivo de munir o Estado de poder e, também, possibilitar a criação da identidade e da história da nova nação (SCHMIDT; MATTOS, 2020). No contexto brasileiro, o Arquivo Público do Império – atualmente, Arquivo Nacional – foi criado em 1838 com a principal responsabilidade de ser o repositório fiel dos documentos públicos. Apesar de o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro ter recebido a função da escrita da história oficial brasileira, o Arquivo Público do Império também figurou como uma instituição voltada à história da nação (Arquivo Nacional, 2012).

É importante destacar que o termo “documento” empregado neste trabalho corresponde ao documento de arquivo ou documento arquivístico, o qual somente recebe tais denominações se for produzido e/ou recebido por pessoa, física ou jurídica, durante o

¹ Suellen Alves de Melo, Universidade Federal de Minas Gerais, alvesdemelo.s@gmail.com.

desempenho de determinada atividade, sendo, portanto, compreendido como instrumento probatório. Feita essa consideração, apesar de os documentos arquivísticos e os arquivos públicos terem sido por muito tempo relacionados apenas às questões históricas, após a 2ª Guerra Mundial, surgiu nos Estados Unidos da América uma nova abordagem do pensamento arquivístico: a gestão de documentos. Nessa época, a alta produção documental impossibilitou que todos os documentos do governo estadunidense continuassem sendo guardados, por isso foi necessário criar estratégias de avaliação de valores, prazos de guarda e destinações finais (eliminação ou guarda permanente). Assim, enquanto alguns documentos deveriam ser eliminados após determinado período de uso e arquivamento, outros seriam guardados permanentemente devido a valores de prova e informação tanto para a sociedade quanto para o Estado (SCHMIDT; MATTOS, 2020).

No caso do Brasil, essa nova abordagem foi incluída na legislação a partir da Constituição Federal de 1988, em que o Estado brasileiro passou a ser responsável pela gestão dos documentos produzidos pela administração pública. Pouco tempo depois, a Lei n. 8.159, de 8 de janeiro de 1991, dispôs sobre a política nacional de arquivos públicos privados, iniciando um novo cenário para os documentos arquivísticos e arquivos públicos (ou instituições arquivísticas públicas). A partir da referida lei, os entes federativos foram responsabilizados pela construção de suas respectivas instituições arquivísticas, cujas atribuições devem perpassar tanto a gestão de documentos quanto a custódia, preservação e acesso aos documentos considerados de guarda permanente (BRASIL, 1988, 1991).

Posto isso, com caráter exploratório, este trabalho tem como objetivo discutir sobre o duplo papel dos arquivos públicos brasileiros na democracia, a saber, a transparência governamental e a preservação documental. Para isso, além de empregar bibliografia e legislação pertinentes à temática, o trabalho também analisa um exemplo prático do duplo papel dos arquivos públicos na democracia. Trata-se da polêmica do “sumiço” de imagens de câmeras internas do prédio do Ministério da Justiça e Segurança Pública, que registraram parte dos acontecimentos da invasão realizada nas sedes dos poderes Executivo, Legislativo e Judiciário, em Brasília (Distrito Federal), em 08 de janeiro de 2023 (ANDRADE, 2023).

GESTÃO DE DOCUMENTOS E TRANSPARÊNCIA GOVERNAMENTAL

A gestão de documentos envolve todo o ciclo de vida documental: da produção à destinação final. Esta área é essencial para que os documentos sejam organizados,

classificados, avaliados e possam receber a correta destinação (eliminação ou guarda permanente). Nesse sentido, em relação ao contexto público, a gestão de documentos tem estreita relação com a transparência governamental, tendo em vista que os atos do Estado são registrados em documentos de arquivo. Por isso, a aplicação eficiente de um programa de gestão de documentos garante que a prestação de serviços públicos seja realizada a contento, uma vez que, com os documentos organizados, a administração e a população são prontamente atendidas, como, por exemplo, ao solicitar determinada informação. Também garante que eliminações não sejam realizadas à revelia, mas, ao contrário, com a autorização do gestor responsável pelo órgão produtor ou entidade produtora do documento, e de sua respectiva instituição arquivística, impedindo que possíveis fraudes sejam encobertas e que o patrimônio documental brasileiro seja destruído (BITTENCOURT; SILVA, 2020). Essas ações contribuem para que os atos do Estado e de seus agentes possam ser transparentes, possibilitando a fiscalização administrativa e social.

Dito de outra maneira, a aplicação da gestão de documentos, especialmente em órgãos públicos, possibilita que, ao solicitar informações via Lei de Acesso à Informação, Lei n. 12.527, de 18 de novembro de 2011, jornalistas, pesquisadores e a sociedade em geral sejam prontamente atendidos, uma vez que os documentos em que as informações solicitadas estão registradas têm sua organização e recuperação de acesso controladas, promovendo, dessa forma, a transparência dos atos governamentais. A aplicação da gestão de documentos também pode garantir que documentos referentes a períodos conturbados da política brasileira não sejam destruídos como forma de apagar provas de atos ilícitos, conforme vivenciado em período recente da história brasileira durante o governo do ex-presidente Jair Bolsonaro (2019-2022), o que, certamente, contribui para a apuração e responsabilização de fatos considerados condenáveis.

Algumas funções são fundamentais para a aplicação da gestão de documentos, entre elas, a avaliação. Tal função consiste no levantamento dos valores dos documentos para seus produtores e para a sociedade, o que contribuirá para a definição de prazos de guarda e destinações finais para cada documento produzido. Normalmente, esse processo é realizado por uma equipe de pessoas formada pelos produtores dos respectivos documentos avaliados e por profissionais de diferentes áreas de conhecimento, como, por exemplo, Arquivologia, Direito e História, entre outras. O produto da avaliação é a tabela de temporalidade, instrumento que apresenta os prazos de guarda dos documentos nas fases corrente – quando

os documentos são mais utilizados – e fase intermediária – quando os documentos não são utilizados com tanta frequência, mas ainda devem ser armazenados por determinado período temporal –, além de registrar a destinação final, a saber, a eliminação ou a guarda permanente (BITTENCOURT; SILVA, 2020). Documentos considerados de guarda permanente devem ser recolhidos aos arquivos públicos, onde serão organizados, descritos e colocados à disposição para acesso a qualquer pessoa. Por sua vez, documentos que têm a eliminação como a destinação final seguem todo um processo administrativo, que, a rigor, inclui a conferência da lista de eliminação, publicação de edital de ciência de eliminação em diário oficial e a eliminação propriamente dita acompanhada de agente público. Dessa forma, todo o processo de eliminação é documentado, possibilitando o controle da destruição de documentos públicos.

No caso do Poder Executivo Federal, os órgãos e entidades são obrigados a utilizar a tabela de temporalidade e destinação de documentos relativos às atividades-meio, instrumento que apresenta os prazos de guarda e destinações finais dos documentos produzidos em decorrência das atividades-meio do governo federal, como, por exemplo, gestão de pessoas e gestão de materiais (ARQUIVO NACIONAL, 2020). Para as atividades finalísticas, os órgãos e entidades do Poder Executivo Federal devem elaborar tabelas específicas que contemplem os documentos produzidos em decorrência de suas áreas finalísticas.

PRESERVAÇÃO DE DOCUMENTOS

A preservação de documentos também perpassa todo o ciclo de vida documental, todavia, nos arquivos públicos sua importância torna-se mais evidente, tendo em vista que os documentos considerados de guarda permanente devem receber tratamento adequado para que possam resistir ao tempo, o que contribuirá para que possam ser consultados por pessoas em suas diferentes demandas: comprovação de direitos, escrita de novas histórias e memórias, fruição da vida cotidiana, entre tantas outras.

Desse modo, os arquivos públicos desempenham – ou deveriam desempenhar – uma série de atividades com o objetivo de preservar os documentos por eles custodiados, como, por exemplo, o controle dos locais de guarda física e dos repositórios digitais, no caso de documentos digitais. Também possuem profissionais responsáveis por realizar técnicas de conservação e restauração com o objetivo justamente de preservar o documento físico por

mais tempo, promovendo sua consulta. Nessa perspectiva, é importante enfatizar que a custódia e a preservação dos documentos nos arquivos públicos não devem ser realizadas sem que o objetivo principal do processo de trabalho seja a promoção do acesso. Os serviços desenvolvidos por tais entidades têm sentido porque a administração pública e a sociedade consultarão os documentos, utilizando-os da maneira que desejar, conforme já pontudo. Desse modo, os arquivos públicos são essenciais para que as pessoas possam conhecer perspectivas históricas de suas comunidades sobretudo a partir do ponto de vista estatal – já que a maior parte dos documentos custodiados pelas instituições arquivísticas públicas foi produzida pelo Estado – e, conseqüentemente, compreender também suas próprias trajetórias de vida, possibilitando que novos conhecimentos sejam gerados (BARROS, 2020). Portanto, os arquivos públicos não são instituições voltadas apenas à administração pública, pelo contrário, são locais imprescindíveis para o diálogo entre público e privado, para a formação de novos saberes, para a promoção da cidadania.

O DUPLO PAPEL DOS ARQUIVOS PÚBLICOS NA DEMOCRACIA: UM EXEMPLO PRÁTICO

Em sentido amplo, a palavra democracia tem origem grega, sendo *cracia* a indicação de governo e *demo*, “a muitos”. Ou seja, democracia refere-se a governo de muitos ou governo do povo (ANDRADA, 2012). A trajetória política brasileira é composta por uma série de governos autoritários, sendo a Constituição Federal de 1988 um marco fundamental para novos tempos no país. De acordo com a Carta Magna, “todo o poder emana do povo, que o exerce por meio de representantes eleitos ou diretamente, nos termos desta Constituição” (BRASIL, 1988, art. 1º). Contudo, em cenário recente, durante o governo do ex-presidente Jair Bolsonaro, a democracia brasileira foi, paulatinamente, colocada em risco, sobretudo a partir de mentiras em torno do processo eleitoral brasileiro, cujo principal objetivo era deslegitimar o processo eleitoral e, com isso, anular a vitória do candidato à presidência Luiz Inácio Lula da Silva. Uma das últimas tentativas de anular a vitória do referido candidato e de massacrar a democracia foi a invasão às sedes dos três poderes, em Brasília (Distrito Federal), no dia 8 de janeiro de 2023, poucos dias após o presidente Lula ter sido empossado. Conforme amplamente noticiado, apesar de grande parcela do patrimônio histórico e cultural do país que estava disposta nas sedes dos três poderes ter sido destruída por vândalos, a democracia resistiu e o golpe planejado não ocorreu (RICUPERO, 2024).

Após o ocorrido, o Congresso Nacional dividiu-se entre parlamentares que creditavam a autoria dos fatos ao ex-presidente Bolsonaro e aqueles que persistiam na falácia de que o governo recém-empossado teria tramado a invasão. Esse segundo grupo de parlamentares utilizou diversas estratégias para tentar sustentar sua ideia, entre elas, o questionamento do sumiço de imagens de câmeras internas do prédio do Ministério da Justiça e Segurança Pública, o qual, à época, era chefiado pelo Ministro Flávio Dino. Instalada em 25 de maio de 2023, a Comissão Mista Parlamentar de Inquérito (CPMI), criada com o objetivo de investigar os ataques de 8 de janeiro, solicitou as imagens das câmeras do prédio do Ministério da Justiça e Segurança Pública. Contudo, tais imagens não puderam ser entregues à CPMI, visto que as cláusulas contratuais com a empresa responsável pelo monitoramento não previam o armazenamento das imagens por mais de 30 dias. Desse modo, durante os trabalhos da Comissão, as imagens, possivelmente, já não mais existiam (ANDRADE, 2023).

A não entrega das imagens gerou uma série de acusações por parte dos parlamentares bolsonaristas a Flávio Dino (ANDRADE, 2023). Ocorre que, caso a administração pública tivesse levado em conta os prazos estipulados na tabela de temporalidade do governo federal referente às atividades-meio, as imagens solicitadas deveriam ter sido armazenadas pelo Estado brasileiro pelo prazo de dois anos e, somente após esse período, haveria a eliminação (ARQUIVO NACIONAL, 2020). Desse modo, o Ministro Flávio Dino teria tido menos problemas com os políticos bolsonaristas durante a CPMI. Além disso, dada a relevância dos atos de 8 de janeiro de 2023 para a história do Brasil, as imagens poderiam ter sua destinação final modificada de “eliminação” para “guarda permanente”, como, por exemplo, a partir de amostragem, quando documentos destinados à eliminação são guardados permanentemente a partir de determinados critérios de seleção. Contudo, a existência das imagens não contemplou nem mesmo os dois anos estipulados pela referida tabela de temporalidade.

Esse exemplo demonstra que, apesar de o Estado brasileiro estabelecer-se sobretudo a partir da produção de documentos arquivísticos, os quais registram os atos governamentais, a área de arquivos, especialmente no que diz respeito à gestão de documentos, não é respeitada pela própria administração pública, uma vez que, conforme apresentado, contratos administrativos são firmados com a iniciativa privada sem diálogo com instrumentos de gestão de documentos aprovados pelo próprio Estado – nesse caso, sem obedecer aos prazos e destinações estabelecidos na tabela de temporalidade do governo federal. Desse modo, fica claro que, a despeito de os arquivos públicos serem fundamentais para a democracia, tais

instituições ainda não são consideradas pelo Estado como importantes espaços de controle governamental, de diálogo social, de construção de conhecimentos.

O exemplo da eliminação das imagens das câmeras de segurança também demonstra a estreita relação entre a gestão e a preservação de documentos. Isso porque, sem gestão de documentos em órgãos e entidades da administração pública, certamente, também não haverá a preservação dos documentos considerados de guarda permanente. Por isso, é imprescindível que os arquivos públicos atuem nas duas áreas: gestão e preservação. Ou seja, que tais instituições não fiquem às voltas apenas das questões culturais que lhe são inerentes, mas que sejam consideradas agentes fundamentais no estabelecimento de políticas públicas arquivísticas, especialmente no que se refere à implementação de programas de gestão de documentos na administração pública brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diversas instituições são fundamentais para o fortalecimento do Estado Democrático de Direito, entre elas, as instituições arquivísticas. Responsáveis por propiciar a transparência governamental, por meio da gestão de documentos, as instituições arquivísticas também possibilitam que as pessoas possam conhecer documentos criados por diferentes governos, empregando-os da maneira que desejarem. No entanto, para que a atuação das instituições arquivísticas seja eficiente, é fundamental que as políticas públicas arquivísticas não estejam presentes apenas na legislação. É necessário que recursos, como, por exemplo, pessoas, equipamentos, dotações financeiras, espaços físicos, etc., sejam condizentes com o duplo papel dos arquivos públicos: a transparência governamental e a preservação dos documentos. Além disso, é fundamental que a sociedade participe dos ciclos das políticas públicas voltadas aos arquivos, possibilitando que tais instituições sejam realmente incluídas nas agendas governamentais e, desse modo, possam atuar em prol da democracia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADA, Bonifácio José Tamm de. Democracia. In: CASTRO, Carmem Lúcia Freitas de; GONTIJO, Cynthia Rúbia Braga; AMBILE, Antônio Eduardo de Noronha (org.). **Dicionário de políticas públicas**. Barbacena: EdUEMG, 2012. p. 112-116. Disponível em: <https://bd.camara.leg.br/bd/handle/bdcamara/13076>. Acesso em: 14 jun. 2024;

ANDRADE, Gabriel. Imagens de câmeras internas do 8 de janeiro foram apagadas por empresa, diz Dino. **Carta Capital**, on-line, 30 ago. 2023. Disponível em:

<https://www.cartacapital.com.br/politica/imagens-de-cameras-internas-do-8-de-janeiro-foram-apagadas-por-empresa-diz-dino/>. Acesso em: 31 out. 2023;

ARQUIVO NACIONAL. **Arquivo Nacional**: 1838-2012. 2 ed. atual. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2012;

ARQUIVO NACIONAL. **Código de classificação e tabela de temporalidade e destinação de documentos relativos às atividades-meio do Poder Executivo Federal**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2020. Disponível em: https://www.gov.br/arquivonacional/pt-br/servicos/gestao-de-documentos/orientacao-tecnica-1/codigo-de-classificacao-e-tabela-de-temporalidade-e-destinacao-de-documentos-de-arquivo/copy_of_cod_classif-e_tab_temp_2019_m_book_digital_25jun2020.pdf. Acesso em: 14 jun. 2024;

BARROS, Thiago Henrique Bragato. Arquivos permanentes: aspectos iniciais de sua organização. In: MARIZ, Anna Carla Almeida; RANGEL, Thayron Rodrigues (org.). **Arquivologia**: temas centrais em uma abordagem introdutória. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2020. p. 65-82;

BITTENCOURT, Paola Rodrigues; Silva, Natasha Hermida Pereira Castro da. Gestão de documentos: notas iniciais. In: MARIZ, Anna Carla Almeida; RANGEL, Thayron Rodrigues (org.). **Arquivologia**: temas centrais em uma abordagem introdutória. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2020. p. 49-64;

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília (DF): Presidência da República, [1988]. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 14 jun. 2024;

BRASIL. **Lei n. 8.159, de 8 de janeiro de 1991**. Dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados e dá outras providências. Brasília (DF): Presidência da República, [1991]. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/18159.htm. Acesso em: 14 jun. 2024;

RICUPERO, Bernardo. O que foi o 8 de janeiro? **Jornal da USP**, São Paulo (*on-line*), 08 jan. 2024. Disponível em: <https://jornal.usp.br/artigos/o-que-foi-o-8-de-janeiro/>. Acesso em: 14 jun. 2024;

SCHMIDT, Clarissa Moreira dos Santos; MATTOS, Renato. A construção do pensamento arquivístico: entre textos e contextos. In: MARIZ, Anna Carla Almeida; RANGEL, Thayron Rodrigues (org.). **Arquivologia**: temas centrais em uma abordagem introdutória. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2020. p. 27-47.

VULNERABILIDADE E ASSISTÊNCIA JURÍDICA: A INSERÇÃO DOS REFUGIADOS VENEZUELANOS NO BRASIL (2017-2023)

Suzyanne Valeska Maciel de Sousa¹
Victor José Araújo de Carvalho²

RESUMO: Atualmente os venezuelanos formam o maior grupo de refugiados no Brasil. Esta pesquisa analisa como o Brasil têm assistido juridicamente esses indivíduos, com base em dados de 2022 e 2023 do OBMIGRA. Consideramos a condição dos refugiados a partir da ideia de vulnerabilidade de Butler e Athanasiou. O estudo visa contribuir para a compreensão da inserção dos refugiados venezuelanos na sociedade brasileira, destacando a importância de políticas que assegurem seus direitos.

PALAVRAS-CHAVE: refugiados venezuelanos, vulnerabilidade, assistência jurídica.

INTRODUÇÃO

A migração de venezuelanos para o Brasil se tornou um fenômeno significativo, estabelecendo-os como o maior grupo de refugiados e solicitantes de refúgio no país. Esse movimento migratório intenso não apenas aumentou a população de refugiados no Brasil, mas também trouxe consigo uma série de desafios e oportunidades para a sociedade brasileira.

A presença crescente de venezuelanos nas principais cidades brasileiras requer estratégias de proteção adequadas. Os refugiados venezuelanos carregam consigo tradições, hábitos e valores únicos que devem ser considerados na formulação de políticas de acolhimento e integração. A adaptação dessas estratégias para respeitar e valorizar as diferenças culturais é essencial para promover uma convivência harmoniosa e reduzir potenciais conflitos sociais.

Nesta pesquisa, nos propomos a examinar dados do Observatório das Migrações Internacionais (OBMigra), órgão vinculado à Universidade de Brasília (UnB) e que atua em parceria com o Ministério da Justiça e da Segurança Pública, a fim de refletir sobre a

¹ Suzyanne Valeska Maciel de Sousa, doutoranda pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), suzy_ndbb@hotmail.com.

² Victor José Araújo de Carvalho, doutor pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), victorcarvalho2006@gmail.com.

assistência jurídica fornecida pelo Brasil a esses sujeitos. Analisamos esses dados de forma estatística e interpretamos de modo discursivo.

O recorte temporal engloba, principalmente, o período de janeiro de 2017 a agosto de 2023, tendo em vista que muitos dados nas fontes supracitadas compreendem esse intervalo. O uso de informações atualizadas permite uma análise não apenas das tendências das políticas migratórias, como também lançam luz sobre as condições de vida dos refugiados venezuelanos no Brasil.

Para tanto, pensamos a condição dos refugiados venezuelanos a partir do conceito de vulnerabilidade, fundamentados pelas reflexões de Judith Butler e Athena Athanasiou (2013), reconhecendo a complexidade das experiências individuais e coletivas que permeiam essas vidas. A abordagem teórica baseada na vulnerabilidade permite uma melhor compreensão da situação das pessoas em situação de deslocamento forçado.

OS REFUGIADOS E A CONDIÇÃO DE VULNERABILIDADE

Para Judith Butler e Athena Athanasiou (2013), a vulnerabilidade é uma condição inerente à experiência humana e está profundamente entrelaçada com a interdependência social. Esse conceito reconhece que todos os indivíduos, em diferentes graus, dependem uns dos outros para sua sobrevivência e bem-estar. A vulnerabilidade, assim, não é apenas uma questão de fragilidade individual, mas um estado que emerge das relações de poder e das estruturas que organizam a vida coletiva.

Quanto mais precárias as condições de vida são, mais vulneráveis são as pessoas, pois a produção de precariedade implica numa produção de vulnerabilidade. A precariedade refere-se a situações de instabilidade e insegurança, onde os indivíduos enfrentam dificuldades para atender às suas necessidades básicas, como alimentação, moradia e saúde. Essa instabilidade aumenta a exposição ao risco e intensifica a dependência dos indivíduos em relação às redes de apoio social e às políticas públicas (BUTLER; ATHANASIOU, 2013).

As estruturas sociais, políticas e econômicas podem agravar ou mitigar a vulnerabilidade das pessoas. Políticas públicas inclusivas e justas podem proporcionar suporte crucial para grupos vulneráveis, oferecendo acesso a recursos essenciais e oportunidades de integração. Por outro lado, estruturas excludentes e desiguais podem intensificar a vulnerabilidade ao perpetuar a desigualdade e a marginalização.

“A sobrevivência é configurada e localizada diferencialmente por operações normativas e normalizadoras de poder, como racismo, pobreza, heteronormatividade, etnocentrismo e reconhecimento cultural.” (BUTLER; ATHANASIOU, 2013, p. 101). Assim, a forma como as sociedades são organizadas, as políticas que adotam e as prioridades que estabelecem têm um impacto significativo na produção ou na redução da vulnerabilidade.

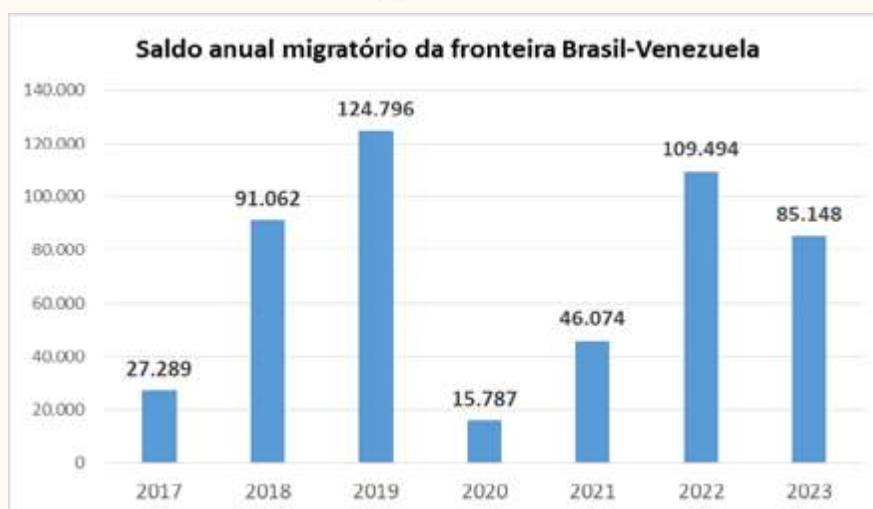
No que se refere aos venezuelanos em situação de deslocamento forçado, estes frequentemente vivem em condições instáveis, fazem a travessia entre as fronteiras em situações diversas, chegam ao Brasil, muitas vezes sem documentação, e se veem sem acesso adequado a moradia, alimentação e cuidados de saúde, o que amplifica sua vulnerabilidade.

Nesse cenário, a assistência jurídica governamental constitui a primeira forma de assistência, sendo crucial para diminuir a vulnerabilidade dos refugiados, pois facilita a regularização de sua situação legal, garantindo acesso a direitos fundamentais como trabalho, educação e saúde. Sem esse apoio, muitos refugiados enfrentam desafios significativos na navegação dos sistemas legais brasileiros, aumentando o risco de sua exposição à exploração e marginalização. Além de proteger contra abusos, a assistência jurídica promove a integração social e econômica das pessoas em situação de refúgio.

A ASSISTÊNCIA JURÍDICA AOS VENEZUELANOS

A migração na fronteira entre a Venezuela e o Brasil tem se intensificado nos últimos anos, refletindo a grave crise econômica e política enfrentada pelo país vizinho. Para fornecer uma visão mais detalhada desse movimento populacional, apresentamos a seguir o Gráfico 1 que ilustra o saldo anual migratório nessa fronteira construído a partir de dados dos Relatórios anuais de 2022 e de 2023 elaborados pelo Observatório das Migrações Internacionais (OBMigra).

Gráfico 1 – Saldo anual migratório – fronteira Brasil-Venezuela



Fonte: Elaborado pelos autores, a partir de dados do Relatório Anual OBMigra 2022 (CAVALCANTI; OLIVEIRA; SILVA, 2022).

O saldo anual migratório é um indicador demográfico que representa a diferença entre o número de pessoas que entram (imigração) e o número de pessoas que saem (emigração) de um país ou região durante aquele ano. A partir do Gráfico 1, podemos perceber uma intensificação do fluxo migratório da Venezuela para o Brasil em 2018 e 2019, contrastando com uma redução brusca em 2020, provavelmente em decorrência da pandemia de covid-19. Em 2021, há uma leve retomada do crescimento da migração, seguida por um aumento expressivo do fluxo nos anos de 2022 e 2023.

Segundo informações do OBMigra (elaboradas a partir dos dados da Polícia Federal, Sistema de Tráfego Internacional - STI), de janeiro de 2017 a agosto de 2023, 964.043 pessoas adentraram ao Brasil vindas da Venezuela, sendo que destas 464.393 saíram do Brasil. De modo que o saldo de movimentações, isto é, o total de entradas deduzido do total de saídas foi de 499.650 pessoas (OBMIGRA, 2023). É importante considerar que este cálculo abrange todas as movimentações, não apenas as pessoas em busca de refúgio.

Sobre a forma como o deslocamento acontece, nossas fontes do OBMigra apontam três principais meios: o auxílio do governo federal brasileiro, o auxílio da Organização Internacional para Migrações (OIM) e a sociedade civil. Conforme Gráfico 2.

Gráfico 2 – Forma de deslocamento dos imigrantes



Fonte: OBMigra, 2023a.

Analisando o Gráfico 2, podemos perceber que a participação do governo federal nos deslocamentos assistidos de venezuelanos para acolhimento e interiorização desses imigrantes em situação de vulnerabilidade cresceu expressivamente a partir do final de 2021 em diante.

Após adentrar a fronteira, os migrantes enfrentam uma série de questões legais cruciais para sua permanência no país. Nesse contexto, surgem perguntas essenciais, como: que tipo de documento devo solicitar? Em que situação legal me encaixo? Essas dúvidas são comuns e refletem a complexidade do sistema de imigração e as diferentes categorias legais disponíveis para os migrantes. É fundamental compreender as diferentes situações legais, pois essas opções têm implicações distintas para os direitos e obrigações dos indivíduos e do Estado para com eles.

O reconhecimento do status de refugiado é um procedimento destinado a proteger indivíduos que estão fugindo de perseguições em seus países de origem. A definição de refugiado, conforme a Convenção de 1951 e o Protocolo de 1967 das Nações Unidas, abrange aqueles que temem ser perseguidos por motivos de raça, religião, nacionalidade, pertencimento a um grupo social específico ou opinião política. Assim, o processo de solicitação de refúgio envolve o entendimento de que a vida ou liberdade da pessoa está ameaçada em seu país de origem.

Acerca das demais formas de proteção, Jubilut e Fernandes (2018, p. 172) afirmam que:

Estas outras formas de proteção podem ser caracterizadas como instrumentos de proteção complementar, ou seja [...] uma proteção fora do Direito Internacional dos Refugiados. Tal proteção pode ser efetivada para vários grupos de migrantes internacionais que não contem com proteção específica (como os deslocados ambientais), e pode ser efetivada por meio de variados instrumentos como vistos humanitários, ou residências temporárias, por exemplo, cabendo a cada Estado definir a forma que julga mais adequada de implementação;

A distinção entre a chamada proteção complementar e o reconhecimento do status de refugiado é significativa. O visto temporário ou residência temporária é uma autorização para entrar e permanecer em um país por um período determinado e para um propósito específico, enquanto o status de refugiado oferece proteção e direitos mais abrangentes, incluindo o acesso ao trabalho, educação e serviços de saúde, além de uma residência segura. Analisando o caso dos deslocamentos forçados de Venezuelanos, as autoras Jubilut e Fernandes (2018, p. 171) ponderam:

A medida mais adequada parece ser a de reconhecimento do status de refugiado, uma vez que, por um lado há situações de bem fundado temor de perseguição individual em função de opinião política ou pertencimento a grupo social, ou seja de enquadramento na normativa internacional do Direito Internacional dos Refugiados, e por outro lado, há na América Latina, a partir da Declaração de Cartagena de 1984, a possibilidade de reconhecimento como pessoa refugiada em função de grave e generalizada violação de direitos humanos.

Desse modo, percebemos que a concessão do status de refugiado envolve o reconhecimento da condição de vulnerabilidade da pessoa deslocada. Esse reconhecimento implica que o Estado de acolhimento tem a obrigação de fornecer proteção e assistência adequadas, incluindo garantir a segurança e dignidade do refugiado.

A partir desse entendimento podemos passar a analisar os dados acerca da assistência jurídica oferecida pelo governo brasileiro aos venezuelanos que adentram suas fronteiras. Analisando o intervalo entre janeiro de 2017 e agosto de 2023, temos os dados na Figura 1.

Figura 1 - Assistência jurídica oferecida pelo governo brasileiro aos venezuelanos



Fonte: OBMigra, 2023b.

Conforme o Figura 1, temos que 420.951 pessoas receberam autorizações de residência, enquanto 40.279 aguardam a tramitação da solicitação da condição de refugiado e apenas 103.713 pessoas foram efetivamente reconhecidas enquanto refugiadas venezuelanas no Brasil.

O fato de que apenas 103.713 pessoas foram reconhecidas como refugiadas em comparação com as 40.279 ainda aguardando decisão sugere uma sobrecarga no sistema de processamento de pedidos de refúgio. Isso pode resultar em longos períodos de incerteza e precariedade para os solicitantes.

Além disso, retomando os números referentes às movimentações entre a fronteira mencionados anteriormente, temos que 964.043 pessoas adentraram o Brasil advindas da Venezuela no mesmo intervalo de tempo, de janeiro de 2017 a agosto de 2023. É importante considerar que esse número abrange todas as movimentações, incluindo migrantes temporários, visitantes, trabalhadores e refugiados.

Não obstante, é razoável inferir que muitos desses venezuelanos cruzam a fronteira do Brasil devido à crise humanitária em seu país, o que os colocaria em uma situação justificável para solicitar refúgio, conforme discutimos. No entanto, vários fatores podem explicar por que muitos não solicitam o status de refugiado. Entre eles estão o desconhecimento dos direitos e do processo de solicitação, a complexidade e a demora do processo burocrático, o medo de rejeição, a prioridade em atender necessidades imediatas, ou a percepção de que outras formas de regularização, como autorizações de residência temporária, são mais rápidas ou diretas.

Portanto, mesmo que muitos se qualifiquem para o status de refugiado, essas barreiras podem impedir que formalizem suas solicitações. Esse cenário aponta para a necessidade de que as autoridades e organizações de apoio aumentem a conscientização sobre os direitos dos migrantes e refugiados e facilitem o acesso ao processo de solicitação de refúgio, garantindo proteção adequada para aqueles que dela necessitam.

Por outro lado, há ainda a situação em que, mesmo a pessoa tendo solicitado, ocorre o não reconhecimento da sua condição de refugiado. De acordo com o OBMigra o não reconhecimento pode ser classificado pelo tipo de decisão, como: indeferidos, extintos ou arquivados (JUNGER DA SILVA; CAVALCANTI; LEMOS SILVA; DE OLIVEIRA, 2024, p. 36).

O processo de reconhecimento é realizado pelo Comitê Nacional para os Refugiados (CONARE), e os motivos que levam ao indeferimento do pedido são analisados caso a caso. Os dados referentes aos processos de solicitação de reconhecimento de refugiados venezuelanos que foram indeferidos são inexpressivos, de modo que a nacionalidade nem aparece nos gráficos relativos aos processos indeferidos (JUNGER DA SILVA; CAVALCANTI; LEMOS SILVA; DE OLIVEIRA, 2024, p. 36).

A Resolução Normativa do Conare nº 26, de 26 de março de 2018³, em seu artigo 6º-A, aponta as condições para a extinção da solicitação de refúgio, quando a pessoa:

I - falecer; II - ausentar-se do território brasileiro pelo período de 2 anos; III - naturalizar-se brasileiro; IV - apresentar um segundo pedido de reconhecimento da condição de refugiado após indeferimento de primeiro pedido no mérito, sem apresentar fatos ou elementos novos; V - apresentar pedido de desistência; e Deixar de renovar, após seis meses do vencimento, o protocolo de solicitação de reconhecimento da condição de refugiado. Parágrafo único. A obtenção de autorização de residência efetuado nos termos da Lei nº 13.445, de 22 de maio de 2017, implicará na desistência da solicitação de reconhecimento da condição de refugiado. (BRASIL, 2014, p. 1)

No que se refere aos processos de solicitação de reconhecimento da condição de refugiado extintos segundo o país, houve 37.361 processos extintos só em 2023 de pessoas que declararam ter nacionalidade venezuelana ou residência habitual na Venezuela (JUNGER DA SILVA; CAVALCANTI; LEMOS SILVA; DE OLIVEIRA, 2024, p. 39).

³ Altera a Resolução Normativa nº 18 do Conare para disciplinar hipóteses de extinção do processo sem resolução do mérito.

Sobre o processo de arquivamento, a Resolução Normativa nº 18, de 30 de abril de 2014⁴, dispõe o seguinte:

Art. 6º Será passível de arquivamento pelo CONARE, sem análise de mérito, a solicitação de reconhecimento da condição de refugiado daquele que:

I- não comparecer por duas vezes consecutivas à entrevista para a qual foi previamente notificado, com intervalo de 30 (trinta) dias entre as notificações, sem justificção; ou

II- deixar de atualizar o seu endereço perante a CGARE num prazo máximo de 30 (trinta) dias, a contar da sua última notificação. (BRASIL, 2014, p. 2)

Sobre processos de solicitação de reconhecimento da condição de refugiado arquivados, em 2023 houve 13 processos arquivados de pessoas de nacionalidade venezuelana ou residência habitual na Venezuela (JUNGER DA SILVA; CAVALCANTI; LEMOS SILVA; DE OLIVEIRA, 2024, p. 39).

A extinção e o arquivamento de processos refletem não apenas questões administrativas, mas também a vulnerabilidade dos solicitantes. Muitos enfrentam dificuldades logísticas, econômicas e sociais que podem impedir a continuidade e a finalização de seus pedidos.

Quando o refúgio é negado, o solicitante tem a opção de apelar da decisão do Conare ou tentar regularizar sua permanência no Brasil através de outras formas, como obtenção de visto de trabalho, residência por casamento ou anistia, ocasionalmente concedida pelo governo. Todavia, alguns migrantes não conseguem legalizar sua situação e acabam ficando no Brasil de maneira irregular.

Sem a legalização, esses indivíduos enfrentam barreiras significativas para acessar o mercado de trabalho formal e serviços sociais, aumentando sua vulnerabilidade. A falta de status legal não só impede a integração plena na sociedade brasileira, mas também os expõe a condições de vida precárias e à diferentes tipos de exploração.

Portanto, os dados sobre extinção e arquivamento de processos de reconhecimento da condição de refugiado de venezuelanos, destacam a necessidade de políticas mais eficazes e acessíveis. É fundamental que o sistema de imigração e refúgio brasileiro seja aprimorado para garantir que os solicitantes possam completar o processo de maneira justa e eficiente, recebendo o apoio necessário para superar as barreiras administrativas e sociais que

⁴ Estabelece os procedimentos aplicáveis ao pedido e tramitação da solicitação refúgio e dá outras providências.

enfrentam. Isso não apenas promove a proteção dos seus direitos, mas também contribui para uma sociedade mais inclusiva e justa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A situação dos venezuelanos deslocados forçados para o Brasil é complexa e multifacetada. A análise dos dados do OBMigra permite perceber que, embora o Brasil tenha implementado diversas medidas para acolher e integrar esses indivíduos, os desafios permanecem significativos. A assistência jurídica é um componente vital nesse processo, garantindo que os refugiados possam acessar seus direitos fundamentais.

Em primeiro lugar, a assistência jurídica desempenha um papel crucial na regularização da situação legal das pessoas em situação de refúgio. Sem documentação adequada, os venezuelanos enfrentam barreiras para acessar serviços essenciais como saúde, educação e emprego. A regularização não apenas proporciona segurança jurídica, mas também facilita a integração social e econômica, permitindo que esses indivíduos contribuam de forma mais efetiva para a sociedade brasileira.

Além disso, os dados indicam que um grande número de venezuelanos ainda aguarda o reconhecimento oficial de seu status, enquanto outros têm seus pedidos extintos ou arquivados por diversos motivos. Este cenário aponta para a necessidade de melhorias no sistema de processamento de pedidos de refúgio. É imperativo que as autoridades brasileiras adotem políticas mais eficientes e transparentes para reduzir a sobrecarga no sistema e acelerar o reconhecimento dos refugiados, minimizando assim os períodos de incerteza e vulnerabilidade.

Outro aspecto importante é a conscientização e a educação sobre os direitos dos migrantes e refugiados. Muitos venezuelanos podem não estar cientes das possibilidades legais disponíveis para eles ou podem ser desencorajados pela complexidade do processo burocrático. Programas de informação e suporte, promovidos tanto pelo governo quanto por organizações da sociedade civil, são essenciais para garantir que esses indivíduos possam exercer plenamente seus direitos e acessar os serviços de que necessitam.

Por fim, a situação dos refugiados venezuelanos no Brasil destaca a importância de uma abordagem holística e intersetorial para a política migratória. A colaboração entre diferentes níveis de governo, organizações internacionais e a sociedade civil é fundamental

para desenvolver e implementar estratégias que respondam de maneira eficaz às necessidades dos refugiados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. Comitê Nacional Para os Refugiados - CONARE. **Resolução Normativa nº 26, de 26 de março de 2018**. Altera a Resolução Normativa nº 18 do Conare para disciplinar hipóteses de extinção do processo sem resolução do mérito. 2018. Disponível em: https://portaldeimigracao.mj.gov.br/images/resolu%C3%A7%C3%B5es_CONARE/RESOLU%C3%87%C3%83O_NORMATIVA_N%C2%BA_26_DE_26_DE_MAR%C3%87O_DE_2018.pdf. Acesso em: 12 de mar. 2024.

BRASIL. Comitê Nacional Para os Refugiados - CONARE. **Resolução Normativa nº 18, de 30 de abril de 2014**. Estabelece os procedimentos aplicáveis ao pedido e tramitação da solicitação refúgio e dá outras providências. 2014. Disponível em: <https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/BDL/2014/9707.pdf>. Acesso em: 12 de mar. 2024.

BUTLER, Judith; ATHANASIOU, Athena. **Dispossession: The performative in the political**. John Wiley & Sons, 2013.

CAVALCANTI, L; OLIVEIRA, T.; SILVA, S. L. **Relatório Anual OBMigra 2023** - OBMigra 10 anos: Pesquisa, Dados e Contribuições para Políticas. Série Migrações. Observatório das Migrações Internacionais; Ministério da Justiça e Segurança Pública/ Conselho Nacional de Imigração e Coordenação Geral de Imigração Laboral. Brasília, DF: OBMigra, 2023.

CAVALCANTI, L; OLIVEIRA, T.; SILVA, B. G. **Relatório Anual OBMigra 2022**. Série Migrações. Observatório das Migrações Internacionais; Ministério da Justiça e Segurança Pública/Conselho Nacional de Imigração e Coordenação Geral de Imigração Laboral. Brasília, DF: OBMigra, 2022.

JUBILUT, Liliana; FERNANDES, Ananda. A Atual Proteção aos Deslocados Forçados da Venezuela pelos Países da América Latina. In: BAENINGER, Rosana et al. **Migrações Venezuelanas**. Campinas, SP: Núcleo de Estudos de População “Elza Berquó” – Nepo/Unicamp, 2ªed., 2018, p. 164-177.

JUNGER DA SILVA, Gustavo; CAVALCANTI, Leonardo; LEMOS SILVA, Sarah; DE OLIVEIRA, Antônio Tadeu Ribeiro. **Observatório das Migrações Internacionais**; Ministério da Justiça e Segurança Pública/ Departamento das Migrações. Brasília, DF: OBMigra, 2024. Disponível em: https://portaldeimigracao.mj.gov.br/images/Obmigra_2020/OBMIGRA_2024/Ref%C3%BAGio%20em%20N%C3%BAmeros%20-%209ed/Ref%C3%BAGio%20em%20N%C3%BAmeros%209%20edicao%20-%20final.pdf. Acesso em: 01 jun. 2024.

MARTINO, Andressa Alves; MOREIRA, Julia Bertino. A política migratória brasileira para venezuelanos: do “rótulo” da autorização de residência temporária ao do refúgio (2017-2019). REMHU: **Revista Interdisciplinar da Mobilidade Humana**, v. 28, p. 151-166, 2020.

OBMigra. Subcomitê Federal para Acolhimento e Interiorização de Imigrantes em Situação de Vulnerabilidade. **Deslocamentos Assistidos de Venezuelanos: abril 2018 - setembro 2023**. Brasil, setembro de 2023a. Disponível em: https://brazil.iom.int/sites/g/files/tmzbd11496/files/documents/2024-01/informe_deslocamentos-assistidos-de-venezuelanos-dez23.pdf. Acesso em: 01 jun. 2024.

OBMigra. Subcomitê Federal para Recepção, Identificação e Triagem dos Imigrantes. **Informe de Migração Venezuelana - Ago./2023**. Brasil, agosto de 2023b. Disponível em: https://brazil.iom.int/sites/g/files/tmzbd11496/files/documents/2023-10/informe_migracao-venezuelana_ago23.pdf. Acesso em: 01 jun. 2024.

UM MEMORIAL NAS PAISAGENS CARIOCAS

Yvonne Archanjo Massucate Barbosa¹

RESUMO: No ano de 1998 ocorre um concurso do IAB (Instituto de Arquitetos do Brasil/RJ) para escolher o projeto que comporia um memorial em homenagem às vítimas do Holocausto na Orla da Praia de Botafogo. O obelisco com 22 metros de altura, de autoria do arquiteto André Orioli, foi o vencedor. Passados 19 anos e vários novos outros locais propostos para o memorial, na gestão do então prefeito Marcelo Crivella, foi cedido o terreno do Morro do Pasmado para a construção do equipamento urbano. A mudança de terreno implicou em alterações do projeto proposto, inicialmente, e um debate sobre a altura do obelisco e seu impacto nas paisagens cariocas, consideradas patrimônio da humanidade. Para além do debate patrimonial, existe a questão de a cessão do terreno ter ocorrido na gestão de um bispo licenciado da Igreja Universal do Reino de Deus, e, portanto, demonstrar uma relação evidente entre o neopentecostalismo e o judaísmo. O artigo busca, de forma sucinta, apresentar este debate em torno de tal espaço de memória que será estudado em plenitude na tese de doutorado da autora.

PALAVRAS-CHAVE: memorial, patrimônio, Holocausto, memória.

INTRODUÇÃO

Dentro dos mecanismos associados à memória coletiva e criados para rememorar acontecimentos passados, especialmente os traumáticos do século XX, destacam-se os lugares de memória. Para Nora (1993, p. 12, 13), os lugares de memória são expressões de que não existe memória espontânea, e que é necessário criar arquivos para ela. O autor acredita que os lugares de memória são restos, sendo marcos testemunhos de uma outra era, intitulando-os como patéticos e glaciais. Nora exprime sua inquietação com a ilusão de uma eternidade criada pelos museus, arquivos e cemitérios, por exemplo, e acredita que tais locais são sinais de “reconhecimento e pertencimento de grupo numa sociedade que só tende a reconhecer indivíduos iguais e idênticos”.

Sobre esse tema, Choay (2001) questiona se novos monumentos aos mortos e cemitérios militares das últimas guerras ainda são edificadas, e se possuem algum significado que não apenas uma mera sobrevivência. Para a autora, o monumento tem o propósito de

¹ Yvonne Archanjo Massucate, Universidade Federal de Juiz de Fora, yv.ambarbosa@gmail.com.

tocar pela emoção e não apenas expor a informação, apresentando-se como uma memória viva, sendo uma defesa contra o traumatismo da existência, tentando combater a tristeza da morte e do aniquilamento. Choay ainda aponta que:

Os monumentos, dos quais se tornou necessário dizer que são “comemorativos”, seguem, levados pelo hábito, uma carreira formal e insignificante. Os únicos exemplares autênticos que nossa época logrou edificar não dizem seu nome e se dissimulam sob formas insólitas minimalistas e não metafóricas. Eles lembram um passado cujo peso e, no mais das vezes, cujo horror proibem de confiá-los somente a memória histórica. [...] Depois da Segunda Guerra Mundial, o centro de Varsóvia, fielmente reconstruído, lembra ao mesmo tempo a identidade secular da nação polonesa e a vontade de aniquilação que animava seus inimigos. Do mesmo modo, as sociedades atuais quiseram conservar viva, para as gerações futuras, a lembrança do judeocídio da Segunda Guerra Mundial [...] (CHOAY, 2001, p. 21).

Já Huyssen (2013) afirma que lugares de memória, tais como os monumentos e os memoriais, foram e estão sendo concebidos a partir do que intitula como um “surto da memória” das últimas décadas do século XX. Sobre essa emergência da memória, o autor salienta que o Holocausto foi um dos temas mais trabalhados e foco das pesquisas na Europa e Estados Unidos, tendo até uma perspectiva midiática dita hollywoodiana, com a criação de filmes, tais como a Lista de Schindler, de Steven Spielberg (1993). O autor ainda informa que desde o final de década de 1990,

o discurso sobre a memória e a análise das histórias traumáticas tornaram-se transnacionais. [...] O Terceiro Reich e o Holocausto, como os exemplos mais bem pesquisados e representados – ou seja, representados nas pesquisas acadêmicas, nos meios de comunicação de massa e na cobertura jornalística das comemorações mais destacadas de eventos europeus das décadas de 1930 e 1940 – começaram a migrar para contextos políticos não relacionados com eles. [...] A guinada transnacional dos estudos sobre a memória influenciou claramente a política nacional, os processos judiciais, as Comissões da Verdade e os debates populares de muitos países, e se articulou de maneira vigorosa na literatura, nas artes plásticas, em filmes e documentários, e até na arquitetura de museus e memoriais (HUYSSSEN, 2013, p. 14, 15).

Nesse contexto, Huyssen (2014, p. 15, 16) preocupa-se com a obsessão contemporânea pela memória e indaga se estas materializações, tais como os memoriais, não seriam responsáveis por promover a dialética entre a memória e o esquecimento:

As próprias estruturas da memória midiática pública fazem com que seja bastante compreensível que a nossa cultura secular atual, obcecada com a memória como está, esteja também de alguma forma nas garras de um medo, de um terror até, do esquecimento. Este medo do esquecimento articula-se de forma paradigmática em torno dos temas do Holocausto na Europa e nos Estados Unidos ou dos Desaparecidos na América Latina. Ambos partilham a ausência de um túmulo adequado, chave para o alimentar da memória humana, um fato que pode ajudar a explicar a forte presença do Holocausto nos debates argentinos. Mas o medo do esquecimento e desaparecimento opera também num registro diferente, pois quanto mais nos é pedido para lembrar, na sequência da explosão informativa e do marketing da memória, mais parecemos estar em perigo de esquecer e mais forte é a necessidade de esquecer. Está em causa a distinção entre passados utilizáveis e dados descartáveis. A minha hipótese aqui é a de que estamos a tentar contrariar este medo e este perigo de esquecer com estratégias de sobrevivência de memorialização pública e privada. [...]

Para Sodaro (2019), os museus memoriais, na atualidade, estariam associados à necessidade de vincular a “violência política do passado à do presente”. Tais construções estariam projetadas com o intuito de compreender a violência passada para não a repetir no presente. Nesse sentido, os monumentos triunfais que, antes, baseavam-se nas glórias e feitos dos heróis nacionais, deram lugar a novos memoriais que visam dar vulto a temas cuja sociedade gostaria de esquecer. Assim, questões como genocídios e horrores de conflitos passados passaram a ser a pauta de tais lugares de memória.

O fato é que a materialização de memórias traumáticas foi sempre acompanhada de debates e questionamentos. As repercussões sobre um plano para a criação de um memorial do Holocausto na Alemanha, por exemplo, foram inúmeras. Muitas eram objeções válidas, tais como: Um monumento poderia representar o irrepresentável? Como seria a representação estética do mal? Assim, para muitos, as limitações da construção invalidariam a idealização de um projeto.

Ao congregar o Holocausto em um monumento, não estaríamos silenciando sua miríade de vozes individuais, reduzindo sua complexidade horrenda a uma singularidade compreensível, misturando seu aglomerado de nomes e rostos em um emblema sem nome e sem face (MANGUEL, 2001, p. 280)?

No entanto, como afirma Todorov (2000), nada deve impedir a recuperação da memória, ainda mais quando o acontecimento vivido por um indivíduo ou grupo é de natureza traumática, assim, para o autor, o direito à memória se transforma em um dever. Tal constatação poderia ser refutada por Nora que entende a necessidade de um suporte externo

para memória, quando ela não é vivida internamente no cotidiano: “Se habitássemos ainda nossa memória, não teríamos necessidade de lhe consagrar lugares” (NORA, 1993, p. 8). Nesse contexto, em meio às novas construções de espaços de memória, o embate persiste quanto à sua relevância e permanência.

Para Hoffman (2015, p. 56-57) “se a sociedade não reconhecer a realidade do dano e a necessidade moral de uma reparação, este se manterá reduzido ao universo privado das vítimas ou das famílias e grupos afetados”. A efetiva instauração de processos judiciais por violações dos direitos humanos também depende da influência dos discursos da memória na esfera pública, por meio de diversas formas de representação, seja por meio da arte, do jornalismo ou mesmo da arquitetura. Esta última destaca-se pelo papel essencial que exerce através dos museus, memoriais e monumentos, construídos ao redor do mundo com o intuito de rememorar eventos traumáticos e transformá-los em exemplos do que não poderá ser repetido pelas gerações futuras.

UM MEMORIAL DO HOLOCAUSTO NO RIO DE JANEIRO

Dentro deste debate sobre memória e especificamente sobre memória traumática, surge a ideia para a construção de um memorial em homenagem às vítimas do Holocausto, na cidade do Rio de Janeiro. A iniciativa veio através do então deputado Gerson Bergher, acatada a proposta pelo prefeito Luiz Paulo Conde. Bergher, falecido em 2016, era membro da comunidade judaica do Rio de Janeiro e deixou seu legado para a esposa e atual vereadora, Teresa Bergher.

No ano de 1998 ocorreu um concurso para a escolha do projeto deste memorial, que seria implantado na Orla da Praia de Botafogo. Dentre 55 propostas apresentadas, o projeto escolhido foi o do arquiteto recém-formado Andre Orioli. O obelisco de 22 metros de altura faz uma alusão aos dez mandamentos, sendo dez cubos empilhados um sobre o outro. O cubo que é a base dos demais possui uma ruptura e a inscrição “Não Matarás” cunhada, em uma metáfora sobre o mandamento que foi “quebrado” durante a Segunda Guerra mundial e principalmente, no Holocausto. As imagens a seguir demonstram tal obelisco em maquete eletrônica:

Figura 1 - Maquete eletrônica do Memorial do Holocausto para a Orla da Praia de Botafogo em 1998



Fonte: Processo nº 01500.003646/2018-16/IPHAN –RJ

Figura 2 - Maquete eletrônica do Memorial do Holocausto para a Orla da Praia de Botafogo em 1998 (destaque para o obelisco)



Fonte: Processo nº 02/001113/2017

Segundo Bergher e Levi (2021), após 19 anos de incertezas e outras ofertas de locais para a inserção do memorial, apenas em 2017, a vereadora Tereza Bergher criou um projeto de lei (nº 6.322) para a construção do memorial, projeto este sancionado em 2018 pela câmara municipal. A pedido da vereadora, o então prefeito, Marcelo Crivella, criou o Instituto Memorial do Holocausto, com a intenção de celebrar o interesse municipal na criação do memorial. Em maio de 2018, Crivella assina o termo de cessão de uso da área do Morro do Pasmado. A construção do memorial foi realizada com recursos da iniciativa privada e teve a inauguração da área externa em dezembro de 2020.

De acordo com processo aberto pela Secretaria Municipal Urbana (SMU) do Rio de Janeiro para licenciar a construção do memorial, o Grupo Riomar, em 1999, sugeriu o Mirante do Morro do Pasmado, ainda na gestão de Luiz Paulo Conde, como nova área de implantação. “O Grupo Riomar era formado por representantes de diversos órgãos municipais e de outras esferas do governo, incluindo o IPHAN (Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), supervisionado no IPP (Instituto Pereira Passos) pelos arquitetos Jorge Hue, Fernando Chacel e Haruyoshi Ono” (Processo nº 01500.003646/2018-16/IPHAN –RJ, p. 5).

A partir do novo espaço cedido para a construção do memorial, foi necessária uma adaptação do projeto concebido em 1998 por Andre Orioli, sendo que o próprio arquiteto realizou esta readequação sob a supervisão do Centro de Arquitetura da SMU da Prefeitura do Rio de Janeiro. A nova proposta, vista na figura 3, inclui a reurbanização da área do mirante do Morro do Pasmado e seu estacionamento. Além do obelisco proposto já em 1998, o novo projeto conta com um nível inferior a base do monumento que abriga auditório, espaço para exposições e mídias interativas, salas de apoio e áreas de contemplação abertas para a paisagem do entorno (Processo nº 01500.003646/2018-16/IPHAN –RJ).

Figura 3 - Maquete eletrônica do Memorial do Holocausto para o Morro do Pasmado



Fonte: Processo nº 02/001113/2017

Todavia, apesar de todos os esforços para erguer o dito memorial, atualmente sua permanência está em discussão. Alvo de ação judicial, sua implantação no Morro do Pasmado é questionada por órgãos responsáveis pela salvaguarda de bens culturais. Um dos pontos fundamentais sobre as críticas atreladas ao espaço de memória em questão é a mudança de implantação de um projeto idealizado inicialmente para a praia do bairro Botafogo. Nesse sentido é importante salientar que para o consenso dos profissionais que

atuam com arquitetura e urbanismo: “Não há um método único para resolver os problemas, pois cada caso é único e precisa de soluções específicas” (KOWALTOWSKI; BIANCHI; PETRECHE, 2011, p. 5).

A ação judicial, promovida pelo Ministério Público, a partir de representação do ICOMOS (Conselho Internacional de Monumentos e Sítios) - Brasil e da AMAB (Associação de Moradores de Botafogo), solicita providências para adequação do espaço com possibilidade, até mesmo, de demolição do que já está construído. A acusação prevê atos ilícitos na construção do memorial, atos estes que iriam contra regulamentações de órgãos que atuam na preservação do patrimônio paisagístico e cultural da cidade do Rio de Janeiro. Primeiramente, de acordo com os autos do processo, o Morro do Pasmado estaria inserido na área de entorno de bens tombados (Pão de Açúcar e os morros da Urca, Babilônia e Cara de Cão) de acordo com estudo técnico 869-3-73 do IPHAN (Processo nº 01133.000077/2021-70/IPHAN-RJ).

Ainda de acordo com o processo, no ano de 2012, a área ganha proteção internacional tendo em vista que a UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) reconheceu e incluiu o sítio “Rio de Janeiro: Paisagens Cariocas entre a Montanha e o Mar” na lista do patrimônio mundial como paisagem cultural. De acordo com o projeto brasileiro enviado à UNESCO, o Morro do Pasmado estaria na buffer zone -zona de amortecimento (Processo nº 01133.000077/2021-70/IPHAN-RJ, p. 5).

As zonas de amortecimento são áreas delineadas fora de um bem patrimonial mundialmente e adjacente aos seus limites, contribuindo para a proteção, gestão, integridade, autenticidade e sustentabilidade do valor universal do bem. Ainda que tais zonas de amortecimento não sejam consideradas como parte do patrimônio, seus limites e abordagens de gestão deverão ser registrados formalmente pelo Estado no momento da inscrição do bem a ser reconhecido mundialmente (MARTIN; PIATTI, 2009).

Mesmo com a abertura do processo pelo Ministério Público, a Associação Memorial do Holocausto, juntamente com o IPHAN e a SMU, juntaram documentos para justificar a permanência do memorial no Morro do Pasmado. Apesar do processo não ter sido arquivado, a construção do memorial continuou ocorrendo com as devidas licenças da prefeitura e foi aberto ao público em janeiro de 2023. A conclusão do processo ainda precisa ser averiguada, pois ao que parece está sem movimentação desde 2022. O Memorial do Holocausto no Rio de

Janeiro conta com a exposição permanente versando sobre o tema do Holocausto e exposições itinerantes abarcando temas sensíveis e minorias.

Para além do estudo sobre a questão patrimonial, é preciso compreender a razão pela qual a Igreja Universal do Reino de Deus e demais igrejas evangélicas, representadas, neste caso, pelo atual deputado Marcelo Crivella, consideram-se uma continuidade do judaísmo conservador. Na audiência pública que ocorreu para a discussão sobre a inserção do memorial no Morro do Pasmado, o representante do ICOMOS Brasil, o professor Julio Sampaio, teve seus argumentos abafados por um público de maioria evangélica, segurando bandeiras de Israel, considerando a medida sobre proteção patrimonial do ICOMOS, como antissemita.

Figura 4 - Audiência pública com representante do ICOMOS BR, IPHAN e Prefeitura do Rio de Janeiro



Fonte: <http://www.soniabello.com.br>

Gherman e Klein (2019, p. 103-105) fazem uma reflexão sobre a aproximação do que chamam da “nova direita” brasileira com grupos da comunidade judaica. Para os autores, o discurso religioso está cada vez mais presente nos debates políticos no Brasil. Nesse contexto, essa nova direita é considerada extremamente cristã e se insurge contra aqueles que ameaçam os preceitos considerados como cristãos, diante de sua perspectiva, tais como os homossexuais, as feministas e os usuários de drogas, por exemplo. Assim, dentro do imaginário cristão-conservador, os judeus fortalecem o vínculo com a tradição verdadeira do cristianismo. Todavia, não é qualquer judaísmo, mas sim o “judaísmo imaginário”, livres de propostas da esquerda e alinhados com o conservadorismo. Desta forma judeus e cristãos estariam juntos, “lutando por valores morais comuns, valores da civilização cristã, ameaçados pelo Oriente, pelo islamismo e pela esquerda.”

Dentro de todo esse contexto político e religioso de apropriação da memória, emerge a indagação sobre a criação de um espaço de memória cuja finalidade, em sua síntese, é homenagear os judeus perseguidos e exterminados durante o Nazismo. Apesar de seus idealizadores reforçarem a ideia de que o memorial é destinado a repudiar toda e qualquer forma de discriminação e perseguição, seu destaque maior é para a comunidade judaica, que inclusive foi sua patrocinadora.

Hollenbach (2016) questiona se o Rio de Janeiro deveria ter um museu da escravidão e salienta que as buscas para salvaguardar a memória deste momento fatídico brasileiro não passam de tentativas tímidas e insignificantes em meio aos espaços urbanos cariocas. A crítica feita a falta de um espaço com sua devida magnitude e importância na cidade do Rio de Janeiro tem como fundamentação a existência de um cenário envolto em uma atmosfera histórica da escravidão. É importante ressaltar que a região portuária do Rio, por onde desembarcaram milhões de africanos escravizados, cedeu espaço a dois museus de classe mundial nos últimos anos.

Esse apagamento institucional do passado do Porto e a contínua falta de um museu que preserve a memória da escravidão enfurecem muitos brasileiros negros e historiadores. Ronilso Pacheco, representante da ONG Viva Rio e membro do Coletivo Nuvem Negra, um grupo de estudantes negros da PUC-Rio, escreve: “Afeta minha história, e minha consciência histórica, saber que um passado negro é deliberadamente ignorado e destruído, para que um futuro branco classe mediano seja erigido no lugar, com festa e pompa. Alguém aqui imagina a construção de um Museu do Amanhã no território dos campos de concentração em Auschwitz? Nunca” (HOLLENBACH, 2016).

Percebe-se, portanto, uma ponderação acerca do uso da memória do Holocausto e sua consequente materialização em espaços de memória. Autores trazem discursos sobre a disputa da memória e quais delas deveriam ou não estar em voga em determinados territórios. Pode-se dizer que existe uma inquietação a partir da existência de monumentos e memoriais destinados a salvaguardar a memória do Holocausto judaico em solo americano, como se as causas ditas nacionais, tal como a escravidão africana, estivessem em segundo plano.

Diante deste debate, Rothberg (2009) traz um conceito pluralista sobre a apropriação e uso das memórias traumáticas – a memória multidirecional. O autor defende que as histórias, aparentemente distintas e não facilmente separáveis, dialogam entre si, criando uma irregularidade entre as fronteiras da memória e da identidade. Nesse sentido, uma memória

não excluiria a outra. Rothberg informa que a lógica que domina as esferas acadêmicas é a de que algumas memórias expulsariam outras da esfera pública. De tal modo, a ênfase dada ao Holocausto colocaria à margem outros traumas. A ideia da memória multidirecional, proposta por Rothberg, se sustenta no trabalho da memória por meio de negociações contínuas, referências cruzadas e empréstimos, no intuito de criar uma memória plural e não privativa.

Para Reiss (2018, p. 115), dentro da perspectiva de Todorov, o Holocausto se enquadraria em uma chamada “memória exemplar”, ou seja, um evento traumático que vai além dos eventos específicos ocorridos e pode servir de exemplo para fenômenos atuais e mais amplos. O termo genocídio seria a ligação entre a Shoah (termo hebraico para o Holocausto) e a humanidade, permitindo criar elos entre outros extermínios e o Holocausto, sendo este, um fenômeno histórico amplamente compreensível e bem assimilado.

Diante deste emaranhado de conflitos sobre patrimônio e apropriação de memória que emanam da criação deste memorial, enfatiza-se a necessidade de estudos mais aprofundados sobre a biografia deste e seus desdobramentos, lançando mão de uma pesquisa investigativa com potencial de confrontar, por exemplo, documentos, narrativas, hipóteses e fatos na busca por esclarecimentos sobre o transcurso desta história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGHER, T.; LEVY, S. D. **Um sonho concretizado: Memorial às vítimas do holocausto.** IN: Revista Bras.il, 20 de fev. de 2021;

CHOAY, F. **A alegoria do patrimônio.** São Paulo: EDUSP, 2001;

GHERMAN, M.; KLEIN, M. **Entre “conversos” e “desconversos”: o caso da influência da Nova Direita brasileira sobre a comunidade judaica do Rio de Janeiro.** IN: Estudios Sociales del Estado – volume 5, nº 9, pp. 101-103 – 2019;

HOFFMAN, F. E. **O espaço construído na produção de lugares de memória: reflexões sobre museus e lugares de memória do trauma, estudos de caso em Belo Horizonte.** Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2015;

HOLLENBACH, L. **O Rio de Janeiro deveria ter um museu da escravidão?** In: RioOnWatch. 11 anos de relatos das favelas cariocas. Disponível em < <https://rioonwatch.org.br/?p=23689> > Acesso em 10/10/2021;

HUYSEN, A. **Culturas do passado presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória.** Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013;

HUYSEN, A. **Políticas de memória no nosso tempo.** Lisboa: Universidade Católica Editora, 2014;

KOWALTOWSKI, D. C. C. K.; BIANCHI, G.; PETRECHE, J. R. D. **A criatividade no processo de projeto.** IN: KOWALTOWSKI, D. C. C. K. (org.) O processo de projeto em arquitetura. São Paulo: Oficina de Textos, 2011;

MANGUEL, A. **Lendo Imagens: uma história de amor e ódio.** Tradução de: Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg e Claudia Strauch. São Paulo: Cia das Letras, 2001;

MARTIN, O.; PIATTI, G. (ed.) **World Heritage and Buffer Zones.** UNESCO, 2009;

NORA, P. **Entre memória e história. A problemática dos lugares.** Tradução de Yara Aun Khoury. Proj. História, São Paulo, 1993;

REISS, C. **Educação e Memória do Holocausto.** Curitiba: Imprimatur, 2018;

RIO DE JANEIRO. IPHAN. Ação Judicial. **Processo nº 01133.000077/2021- 70, 22/09/2021.** Disponível em: < <https://sei.iphan.gov.br/>> Acesso em 04/10/2021;

RIO DE JANEIRO. IPHAN. Análise de intervenção em bem tombado e/ou área de entorno. **Processo nº 01500.003646/2018-16, 16/08/2018.** Disponível em: < <https://sei.iphan.gov.br/>> Acesso em 11/09/2021;

ROTHBERG, M. **Multidirectional Memory.** California: Stanford University Press, 2009;

SODARO, A. **Museus memoriais: a emergência de um novo modelo de museu.** Tradução: Cristina Meneguello. In: Revista PerCursos, Florianópolis, v. 20, n. 44, p. 207 -231, set./dez. 2019;

TODOROV, T. **Los abusos de la memoria.** Barcelona: Paidós, 2000.

O MULTICULTURALISMO E O ESTATUTO DAS LÍNGUAS NATIVAS EM MOÇAMBIQUE

Zito Macário Júlio¹
José Marra²

RESUMO: Partindo da premissa “ensinar a língua é ensinar a cultura”, preocupa-nos, neste artigo, o estatuto das línguas nativas num país em que o ensino é maioritariamente monolíngue, feito através da Língua Portuguesa que é falada, como língua materna, por 16.6% da população Moçambicana (INE, 2017). Com um estatuto oficial, esta língua também dissemina aquilo que chamamos de “cultura hegemónica”, enquanto as línguas e as culturas nativas se afogam no desaparecimento, abrindo espaço para um multiculturalismo conservador e corporativo com camuflagens neocolonialistas, pois, apesar de defenderem as diferenças culturais, rotulam as línguas nativas como inferiores, procurando administrar a cultura das minorias em privilégio dos interesses do centro. Por causa disso, cresce o ressentimento e fobia em relação às línguas nativas porque quem as pratica é-lhe atribuído o estatuto de “não civilizado”, o que vislumbra a reedição do sistema assimilacionista colonial cujos objetivos eram aniquilar as culturas autóctones. Através do método bibliográfico, faz-se um embasamento teórico nas linhas de Hall (2003), McLaren (1997) e Santos e Nunes (2003), tendo-se chegado à conclusão de que há armadilhas por detrás da língua portuguesa que estão a acelerar a exclusão e as desigualdades. Para evitar a ‘morte lenta’ das línguas nativas em Moçambique, urge a oficialização das mesmas. Para tal, é preciso que o governo apresente programas concretos que permitam a escolarização massiva dos cidadãos com vista a criar uma sociedade de escritores em línguas nacionais como ensina Alcalá (2001). Essa massificação, por sua vez, deve ser acompanhada por um projeto de valorização das línguas nativas, inserindo-as nos discursos oficiais e na promoção da ciência como forma de torná-las públicas.

PALAVRAS-CHAVE: língua portuguesa, multiculturalismo, línguas nativas, Moçambique

O LUGAR DAS LÍNGUAS NATIVAS MOÇAMBIKANAS E A HEGEMONIA DO PORTUGUÊS

O processo de colonização, que durou cerca de 500 anos, não poderia ser apenas um manto de destruição da cultura e das civilizações nativas em África. Podemos aqui afiançar

¹ Zito Macário Júlio, doutorando em Estudos Culturais na Universidade Zambeze e Docente de Literatura e Didáctica na Universidade Licungo – Moçambique, Faculdade de Educação, macariojulio04@gmail.com.

² José Marra, doutor em Educação na área de concentração da Formação de Professores de Línguas pelo Programa de Pós-graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais – Brasil, e docente da Faculdade de Letras e Humanidades da Universidade Licungo-Moçambique, marra.jose@yahoo.com.

que houve também aspectos enriquecedores no património cultural e intelectual, dentre eles a tomada do português como língua oficial e de instrumento de produção da ciência depois da independência, a 25 de junho de 1975.

Segundo Firmino (2021), uma das razões apontadas para este facto é a ausência de uma língua nativa que funcionasse como língua franca em todo o território nacional pois, em Moçambique, as mais de vinte línguas nativas existentes são faladas em espaços regionais étnicos. Por isso, para viabilizar a comunicação nos diferentes sectores da sociedade, o português era a única língua viável para a implantação do Estado.

Mais do que isso, a Frente de Libertação de Moçambique, doravante FRELIMO, acreditava que a língua portuguesa iria minimizar os problemas étnicos e regionalismos que eram reforçados com as línguas nativas. Segundo Parede (2014) citado por Firmino (2021) a ideia era construir uma nação sem racismo, tribalismo, regionalismo, etc. Para cumprir esse princípio, a FRELIMO elaborou um projeto designado “Homem Novo”, uma ideologia que se confundiu com a construção de um homem moçambicano com traços culturais europeus. Sobre a construção da nação moçambicana, Rafael & Chaua entendem que,

este processo é historicamente alicerçado na epopéia de um povo oprimido, e que “marcha” em busca da independência, liberdade e inclusão, num contexto de vida em que, pelos problemas sociais e dramas existenciais vivenciados, a “civilidade estereotipada” é requerida como caminho (RAFAEL & CHAUA, 2021, p. 284).

Objetivamente, para Mazula (1995) no projeto do “Homem Novo” tomou-se a herança de uma educação colonial que visava modelar o homem servil, despersonalizando-o e o alienando de suas raízes mais profundas, pois este projeto entendia que era necessário libertar o moçambicano das suas concepções supersticiosas, eliminando tudo que parecia contrário à civilização europeia, dentre elas, as línguas nativas.

Para Firmino (2021, p. 8) este “era também um projeto assimilacionista em que o Português era um elemento importante, tal como ocorrera no período colonial. A única diferença assentava apenas nos objetivos: projeção de um estado-nação unitário, em vez da estrutura de uma sociedade colonial”. Durante esse período de transição, as línguas nativas eram proibidas nos espaços públicos, nas escolas. Por exemplo, o aluno que falasse a sua língua materna era rigorosamente punido para que nunca mais voltasse a cometer o que se considerava um erro.

Supõe-se que este projeto tenha sido o ponto de partida para a morte lenta das línguas nativas em substituição do português. Até hoje, o governo tem estado a fazer pouco esforço em relação às línguas nativas. De forma tímida, o Ministério da Educação implementou, a partir de 2002, um sistema de ensino bilingue para crianças das zonas rurais que não falam a língua portuguesa. Nessa modalidade de ensino nota-se, ao nível teórico-metodológico, que as línguas nativas são usadas como recurso para aprender a língua alvo, o português, porque até ao 5º. ano, as línguas nativas desaparecem da sala de aula e o ensino continua monolíngue.

Estudos feitos por Chimbutane (2011) sobre o ensino bilingue em Moçambique mostram que alguns pais não aceitam que os seus filhos aprendam as línguas nativas na escola porque estas não oferecem prestígio social. Esse entendimento surge porque essa modalidade de ensino foi apenas introduzida nas zonas rurais, onde as crianças não falam português, o que parece uma posição excludente. Ora, o processo de manipulação das línguas foi sempre visto pelo colonizador como catalizador para fragilizar a cultura nativa e impor-se contra tudo que fosse herança ancestral. Segundo Zamparoni,

os colonizadores portugueses utilizavam a língua como meio de dominação, pois excluía assim as línguas africanas em todas as esferas do poder estabelecendo mitos que classificavam as Línguas Bantu como “incapazes de cumprir certas funções, sobretudo a de veicular as noções modernas, os conceitos abstratos e científicos, invariáveis como línguas de ensino, de cultura ou de pesquisa (ZAMPARONI, 2009, p. 32).

Sem culpabilizar o passado colonial, 49 anos depois da independência, Moçambique continua a privilegiar uma educação monolíngue e a manter o português em todos os domínios socioeconômicos, apesar dos dados sociolinguísticos do INE (2017) demonstrarem núcleos regionais com línguas mais faladas tais como Emakhuwa, falada no norte, com 25,9% de falantes; Changane, falada no sul com 10.6%; CiSena, falada no centro, com 8.3% e finalmente a Elomwe, falada no centro, com 7.9% de falantes.

Segundo Cavalli *et al.* (2009) o ideal, numa sociedade multilíngue, é que a escola promova uma educação plurilíngue e pluricultural, tendo em conta o contexto sociolinguístico e sociocultural, não ignorando o papel das representações sociais que pode ir contra a inovação. O primeiro entrave que uma criança enfrenta ao ingressar na escola é a língua com que os livros estão escritos, a língua portuguesa, que para muitos moçambicanos é uma língua ‘estranha’ e que funciona como barreira no acesso ao conhecimento universal.

Sabe-se que as crianças sentir-se-iam motivadas no gosto pela leitura se as histórias da quotidianidade fossem representadas nos seus livros. As crianças gostariam de ler os mitos, as adivinhas, as lendas, as máximas que partem da sua cultura, da sua língua nativa; os adolescentes gostariam também de ler nos livros escolares ou outros, as cantigas de amor contadas pelos avôs. Longe dessa realidade, as crianças continuam a ser embaladas, por exemplo, com livros de cabeceira contendo histórias de vida desconhecidas e fora da realidade social.

No seu estudo, o linguista Krashen (1981) construiu uma hipótese mostrando que a aquisição de uma língua e a aprendizagem de língua são duas atividades distintas, sendo a aquisição implícita e em grande parte subconsciente e a aprendizagem consciente. Depois do indivíduo adquirir a língua materna a aprendizagem apenas aparece para preencher hiatos do conhecimento através de regras gramaticais. Mais esclarece Krashen que, quando se adquire uma língua o enfoque é no significado, não na forma da mensagem; ou seja, a aprendizagem consciente desempenha apenas um papel muito pequeno na performance de uma língua segunda. As regras aprendidas apenas servem como monitor de enunciados iniciados pelo sistema adquirido, e a aprendizagem através de *input* de natureza formal e explícita não conduz necessariamente à aquisição de língua, mas a tomada de consciência do input inicial (a língua materna).

Na sua exposição, Krashen procura demonstrar que entre um indivíduo que aprende na escola a sua língua materna (L1) e o que aprende uma segunda língua [L2], diferenciam-se quanto à competência e *performance*. Para uma maior competência e *performance* na língua é importante que o indivíduo saiba interpretar códigos e representações discursivas neles contidos que são disponibilizados pela sociedade para as suas vidas através da escrita das línguas ao seu alcance. Segundo Becker,

as representações só têm existência completa quando alguém as está usando, lendo, assistindo ou escutando e, assim, completando a comunicação através da interpretação dos resultados e da construção para si próprio da realidade que o produtor pretendeu mostrar (BECKER, 1994, p. 145).

Esta referência mostra o quão importante são as línguas na leitura e interpretação das representações do mundo. Neste caso, importa convocarmos o lugar das línguas nativas ou vernáculas no desenvolvimento do pensamento e da consciência sobre a realidade. Estudos feitos pelo INDE (2001) mostram que o maior fracasso da educação contemporânea em

Moçambique tem sido, precisamente, a incapacidade de os *curricula* contemplarem a complexidade etnolinguística dos alunos, das comunidades e da sociedade como forma de decidirem sobre a sua língua e cultura. Com rigor, o INDE reivindica a exclusão das línguas nacionais nos programas de ensino, pois entende que essas línguas são potencialmente capazes de expressar sentidos complexos no campo do conhecimento científico e tecnológico. Esta exclusão, em grande parte, é uma continuidade do pensamento colonial que classificava as línguas nativas como incapazes de produzir ciência. Hoje em dia, há quem ainda acredite em tamanha barbárie.

Homi Bhaba (1988) é claro quanto à relação língua e cultura e esclarece que a língua é o lugar da cultura, de uma cultura que se confunde com a ideologia, lugar onde os sujeitos se sentem bem, talvez, porque corresponda a seus anseios, às suas expectativas. Por isso, respeitar a língua como construção ideológica de um povo é aceitá-la como instrumento que determina o projecto colectivo do seu povo. No caso moçambicano, a exclusão das línguas nativas nos sistemas oficiais em detrimento da língua portuguesa, não só retarda o projecto da identidade nacional (a moçambicanidade), como também aniquila a oportunidade de o povo poder usar a língua que melhor interpreta os processos cognitivos.

O debate sobre a extinção das línguas nacionais deve ser repensado com profundidade. A desvalorização das línguas nativas e o crescente número de falantes de línguas estrangeiras não deve ser considerado um passo para a civilização, muito pelo contrário, é um passo para o abismo. Quem também assim entende é Revunez (1998) para quem a inscrição do sujeito numa língua implica,

será portadora de novas vozes, novos confrontos, novos questionamentos, alterando, inevitavelmente, a constituição da subjectividade, modificando o sujeito, trazendo-lhe novas identificações, sem que, evidentemente, ocorra o apagamento da discursividade da língua materna que o constitui (REVUNEZ, 1998, p. 213).

É obvio que a língua do outro, a língua estrangeira, é uma língua estranha que tem a missão de transmitir a sua cultura. No caso moçambicano, é preciso ganhar coragem e aceitar-se que o português é uma língua estranha aos nativos, apesar dos discursos de nativização da mesma. Reforçar a hegemonia de uma língua estrangeira, como preferimos chamar o português neste trabalho, é aceitar, de forma deliberada, a implantação da política de silenciamento que nas palavras de Foucault (1979) garante a estabilidade da simetria das relações sociais.

O autor define relações simétricas como aquelas nas quais as relações de poder em um determinado grupo não estão ameaçadas. O silenciamento é uma certeza de que a história, a ideologia desejada por aqueles que detêm o poder entre em cena na cadeia discursiva. Nesta linha, compreende-se que a não apropriação de uma língua por parte do povo leva à cegueira se se entender que poder é saber e saber é poder; então, o exercício de poder cria perpetuamente saber e, inevitavelmente, o saber acarreta efeitos de poder. Não é possível que o poder se exerça sem saber, não é possível que o saber não engendre o poder (FOUCAULT, 1979). Portanto, com uma maioria moçambicana analfabeta e com suas línguas limitadas ao quotidiano corriqueiro, difícil será reivindicar o poder porque estão disprovidos do saber.

Para reverter o estatuto decadente das línguas nativas urge a oficialização destas e a implementação de uma política bilingue que esteja preocupada com o ensino das línguas nativas e da cultura dos povos; e não com um bilinguismo aparente que olha as línguas nativas como línguas de apoio para aprender o português.

Nesta vertente, corroboramos com a ideia de Alcalá (2001) que afiança que para a oficialização das línguas nacionais é preciso que haja um processo de escolarização massiva, que crie uma sociedade de escritores em línguas nacionais, a partir da qual a língua possa ser elaborada para sustentar discursos institucionais dos quais foi até agora excluída. Para essa autora, para que uma língua se torne pública envolve, ao mesmo tempo, a elaboração de uma língua escrita que sustente discursos de carácter público e a existência de uma sociedade alfabetizada.

AS LÍNGUAS NATIVAS EM COLAPSO – QUE MULTICULTURALISMO?

Moçambique tem mais de 21 línguas nativas e nenhuma delas tem estatuto oficial. Dados do INE (2017) mostram que 52,6% da população não fala português; 30,8% tem o português como segunda, mas as línguas bantu como língua primeira, e apenas 16,6% tem o português como primeira língua. No entanto, é o português, língua menos falada, que ostenta o estatuto de língua oficial, sendo inegável que o português é a língua de prestígio e de oportunidades profissionais no país.

Este cenário faz com que a convivência do português com as línguas nativas em Moçambique seja conflituosa e caracterizada por lutas de natureza sócio-antropológicas e económicas. Essas lutas, por um lado, são asseveradas pelo estatuto que a língua portuguesa ostenta na Constituição da República de Moçambique (CRM), como língua oficial e que

ganhou mais ímpeto no panorama político, como língua de Unidade Nacional. Por outro lado, as línguas nativas foram secundarizadas no ordenamento jurídico moçambicano, porque são apenas reconhecidas como línguas de caris folclórico.

Na Constituição da República de Moçambique (CRM), no seu artigo 9, está consagrado que “O Estado valoriza as línguas nacionais como património cultural e educacional e promove o seu desenvolvimento e utilização crescente como línguas veiculadas da nossa identidade”. Mais adiante no artigo 10, lê-se o seguinte: “Na República de Moçambique a língua portuguesa é a língua oficial”. O prestígio dado à língua portuguesa em Moçambique legitima a compreensão de Bamgbose (2000) para quem as políticas linguísticas coloniais continuam a influenciar e a determinar as políticas adoptadas depois das independências em toda a África. No caso em estudo, o português continua galopante enquanto as línguas nativas, faladas pela maioria da população, definham-se na subalternidade.

É certo afirmar que o discurso colonial dos séculos XV de civilizar os indígenas através da propagação da língua e valores culturais europeus continua procedente e difícil de erradicar, pois o processo de assimilação rompeu gravemente com as línguas nativas e a cultura autóctene, daí continuarem a ser considerados “selvagens” ou “atrasados” os moçambicanos que falam as línguas nativas.

Para melhor compreender o alcance utilitário das línguas nativas e a exclusão dos seus falantes em Moçambique, basta observar os dias comemorativos onde são convidados grupos de danças tradicionais para breves demonstrações de reminiscências culturais. Em geral, é nessas actividades culturais, de caris tradicional, onde as línguas nativas ganham existência através de canções e manifestações eminentemente folclóricas executadas por gente considerada de “baixa classe social”, enquanto os moçambicanos falantes da língua portuguesa e com ares de assimilados, filmam e fotografam os momentos. Na verdade, é como se fossem estrangeiros na sua própria terra, pois este grupo de assimilados raramente entra na roda para executar qualquer número, que em rigor, faz parte da sua ancestralidade.

Ora, tipografar na Constituição da República (CRM) as línguas nativas como um simples património cultural e recomendar a sua utilização crescente como línguas da identidade, não constitui um ganho grandioso para um país que tem procurado, desde 1975, uma independência total e completa contra a ocupação colonial portuguesa. Esperava-se que as línguas nativas tivessem o mesmo estatuto que a língua portuguesa na CRM, ainda que

fosse deixado o papel de regulamentar o seu âmbito de uso na educação e na política, para outras entidades competentes. O governo moçambicano revestido do espírito de “Unidade na diversidade” amplamente propalado por Young em 1990, entrou no discurso global que defende o multilinguismo e o multiculturalismo, tendo afirmado o Conselho de Ministros (2020) que as correntes que defendem um estado-nação policêntrico já não são vistas como problemas, mas como recursos importantes para a formação de uma “nação forte e coesa”.

Pode não ser um problema para nações com uma política linguística inclusiva. Mas até que ponto o multilinguismo e o multiculturalismo, em Moçambique, favorecem as línguas nativas? Que políticas concretas existem em Moçambique para proteger as línguas e as culturas nativas? Por isso a questão – Que multiculturalismo?

Problematizando criticamente o multiculturalismo, McLaren (1997), Santos e Nunes (2003) entendem que o multiculturalismo é um conceito com conotações etnocêntricas e eurocêntricas. Tentando discriminar os tipos de multiculturalismo, McLaren explica que existe um multiculturalismo conservador que possui um pressuposto etnocêntrico e que deslegitima culturas consideradas inferiores, e um multiculturalismo liberal que defende a igualdade entre as pessoas. No entanto, os liberais compartilham com os conservadores uma postura universalista, numa demonstração de incluir grupos culturais no padrão, como forma de fomentar uma cultura universal.

Na modernidade, fala-se também do multiculturalismo comercial, corporativo e crítico. Segundo Hall (2003), no multiculturalismo comercial entende-se que, se a diversidade dos indivíduos de distintas comunidades for publicamente reconhecida, dessa forma os problemas das diferenças culturais serão resolvidos, sem precisar distribuir o poder e recursos. Por sua vez, o multiculturalismo corporativo procura administrar as diferenças culturais da minoria, em privilégio aos interesses do centro, enquanto o multiculturalismo crítico foca-se no privilégio, na hierarquia das opressões e os movimentos de resistência.

Os críticos (SANTOS e NUNES, 2003) alertam que é importante distinguir as formas do multiculturalismo, convidando à nossa atenção ao multiculturalismo conservador que, segundo os autores, tem linhagens colonialistas pois admite a existência de outras culturas apenas como inferiores e afirma que a cultura eurocêntrica branca nunca é étnica; étnicas são as não brancas, em princípio, e, portanto, não admite a etnicidade. Em geral, para o multiculturalismo conservador, “a cultura eurocêntrica “contém tudo o que melhor foi dito ou pensado. É uma cultura universal” (SANTOS e NUNES, 2003, p. 11).

A crítica de Santos em relação ao multiculturalismo conservador chama a nossa atenção ao analisarmos como a língua portuguesa convive com as línguas nativas. Para isso, impera revisitar o estatuto atribuído aos seus falantes. Pode ser que uns prefiram assumir a linha ideológica de McLaren em relação ao multiculturalismo crítico, ao entender que as culturas não são conflitivas. Quanto a nós, a inexistência de conflitos entre o português e as línguas nativas se deve, por um lado, à presença, no cenário político moçambicano, de um multiculturalismo corporativo cujo objectivo é administrar, de forma inteligente, as diferenças culturais da minoria, em privilégio dos interesses do centro.

Não se pode falar da cultura sem língua. No caso em estudo, estamos a falar da convivência das línguas nativas de origem bantu com a língua portuguesa em Moçambique, uma língua de origem europeia cujos falantes carregam as marcas culturais próprias das filosofias do Norte Global, caracterizadas por elevados níveis de preconceito para com as culturas dos povos do Sul Global (SANTOS, 2003). Nestes moldes filosóficos, é importante sempre questionar até que ponto um multiculturalismo liberal que defende a igualdade entre pessoas pode ser efectivo num espaço em que as línguas nativas entram no campo de batalha com uma larga desvantagem social, económica e política? Pode um português ou qualquer outro estrangeiro instruído ocupar-se a aprender as línguas nativas moçambicanas sem que a lei as ofereça legitimidade para veicularem “conhecimento elevado” que contribua para o fortalecimento económico e intelectual dos seus falantes? Se não, então, que multiculturalismo se pode discutir num ambiente de preconceitos tão evidentes quanto assustadores? Notam-se, no campo de batalha das línguas, investimentos que os países “hegemónicos” têm feito em Moçambique. Não salta à vista a corrida expansionista das línguas europeias e asiáticas em Moçambique através de centros culturais de línguas portuguesa, inglesa, espanhola, francesa e chinesa, sendo algumas universidades moçambicanas incubadoras destes cursos.

O que parece incompreensível, apenas algumas universidades moçambicanas é que têm se preocupado com a iniciativa de ensino de línguas nativas (tal como se preocupa a Universidade Eduardo Mondlane). Todavia, o plano nacional do Governo parece ser incapaz de elevar essas línguas a produzir conhecimento considerado relevante para a ciência, economia e para o desenvolvimento sociocultural das comunidades. Existem, sim, universidades preocupadas a ensinar a linguística bantu, o que é positivo. No entanto, estudar a estrutura e o funcionamento de uma língua não é necessariamente vinculativo à ideia de que

o indivíduo irá usá-la como um activo enquanto o meio que o rodeia não se apropria da mesma. Para tal, é importante que haja políticas públicas que possam mobilizar o país, as academias, as escolas na emancipação das línguas nacionais de forma articulada. Compreende-se que com a globalização é quase impossível evitar o contacto entre línguas. Mas ignorar as consequências nefastas que esse contacto causa às línguas e culturas nativas, normalizando-as em nome de uma “nação policêntrica”, equivale a agir em conluio com a filosofia do Norte Global no combate às culturas nativas.

Analisada a convivência das línguas nativas moçambicanas com o português é possível arguir que esta obedece ao critério do multiculturalismo conservador, à medida que rotula as línguas nativas como inferiores, por um lado, e, por outro, existe um espaço de ocorrência de um multiculturalismo corporativo que procura administrar a cultura das minorias em privilégio dos interesses do Norte Global.

Para evitar a ‘morte lenta’ das línguas nativas em Moçambique, urge a oficialização articuladamente integrada das mesmas, considerando-as agências importantes no desenvolvimento sociocultural e económico do país. Para o efeito, é preciso que o governo apresente programas concretos que permitam a escolarização massiva dos cidadãos com vista a criar uma sociedade de escritores em línguas nacionais como ensina Alcalá (2001). Essa massificação deve ser acompanhada por um projecto de valorização das línguas nativas, inserindo-as nos discursos oficiais e na promoção da ciência como forma de torná-las públicas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALCALÁ, Carolina Rodriguez. A língua urbana: O Guaraní no espaço público da cidade. In: ORLANDI, Eni P. [org.] **Cidade Atravessada...**, Campinas, SP: Fontes, 2001;

AUTHIER-REVUZ, J. **Palavras incertas – As não-coincidências do dizer**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998;

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998a;

CAVALLI M.; Costa, D.; CRIŞAN, A.; VAN DE VEN, P. **L'éducation plurilingue et interculturelle comme projet**. Division des Politiques Linguistiques, Strasbourg, 2009. Disponível em: <<https://www.coe.int/lang/fr>>. Acesso em: 23 abr. 2023;

CHIMBUTANE, Feliciano. **Língua, educação e sociedade em Moçambique: assimilação, uniformização e aceno à unidade na diversidade**. Modern languages open, 2022;

FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979;

HALL, Stuart. A questão multicultural. In: **diáspora**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003;

INDE – Instituto de Desenvolvimento da Educação. **Programa do Ensino Básico** – Plano curricular do ensino básico 1o, 2o e 3o ciclo. Maputo, 2001;

KRASHEN, S.D. **Second Language Acquisition and Second Language Learning**. Oxford: Pergamon, 1981;

MACHADO, Cristina Gomes. **Multiculturalismo**: muito além da riqueza e da diferença. Rio de Janeiro: DP&A, 2002;

MAZULA. Brazão. **Educação, cultura e ideologias em Moçambique**: 1975-1985, Fundo Bibliográfico da língua portuguesa. Edições Afrontamento, 1995;

MCLAREN, Peter. **Multiculturalismo crítico**. São Paulo: Cortez, 1997;

RAFAEL, Daniel Rafael; CHAUA, Roberto da Costa Joaquim. Educação Moçambicana e o “Homem Novo”: Projecto educativo e Significados Sociais no Pós-Independência. In Da SILVA, Francilene Brito; BOAKARI, Francis Mussa (Org). **Afrodescendentes em Narrativas Cotidianas**, Edufpi, Brasil, 2021;

SANTOS, Boaventura de Sousa e NUNES, João Arriscado. Introdução: para ampliar o cânone do reconhecimento, da diferença e da igualdade. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (Org.). **Reconhecer para libertar**: os caminhos do cosmopolitismo multicultural. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

IX congresso internacional sobre

CULTURAS

DIÁLOGOS POR UMA DEMOCRACIA PLURAL

GT2 - DIVERSIDADE CULTURAL

RACISMO E SEXISMO NO *COSPLAY*: UMA ANÁLISE DE COMENTÁRIOS DE *COSPLAYERS* NO YOUTUBE

Amanda Maria de Sobral GOMES¹

RESUMO: O artigo apresenta uma revisão teórica acerca de raça, gênero e representações de pessoas negras, sobretudo mulheres, em produtos culturais, bem como, sobre culturas de fãs e comunidade *cosplay*. A seguir, é feita uma análise de conteúdo dos comentários presentes no vídeo da influenciadora digital, negra e *cosplayer*, Magic Phyrá, focando em relatos de *cosplayers* sobre percepções e vivências de racismo e sexismo sofridos no contexto da comunidade *cosplay*.

PALAVRAS-CHAVE: *cosplay*, cultura de fãs, racismo, sexismo.

INTRODUÇÃO

O trabalho tem o intuito de analisar de que forma podem ocorrer opressões interseccionais, como racismo e o sexismo, dentro da comunidade *cosplay*, observando como representações criadas e transmitidas ao longo dos séculos, até os dias atuais, acabam afetando pessoas racializadas e mulheres.

Dessa forma, o termo *cosplay* é conceituado como a junção dos termos *cos* (fantasia) e *play* (brincar, encenar), onde as pessoas, denominadas *cosplayers*, se fantasiam/vestem de personagens e/ou artistas, agindo da forma que elas/eles agiriam.

A bibliografia aborda sobre cultura e a representação de pessoas negras, observando a pouca presença negra no audiovisual, sendo ela, marcada por estereótipos raciais e de gênero. A seguir, é discutido sobre a cultura de fãs, suas práticas, impactos culturais e estereótipos, e como racismo e sexismo podem ocorrer dentro cultura de fãs, no contexto da cultura *geek*, também conhecida como *nerd*.

Para refletir sobre as perguntas: *Como o racismo e o sexismo ocorrem na comunidade cosplay? E quais são as consequências dessas violências?*, serão analisados os comentários do vídeo *MEU EXPOSED (e o preconceito na comunidade cosplay)*, publicado em 2022, pela

¹ Amanda Maria de Sobral Gomes é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES). É graduada em Jornalismo pela Universidade Federal de Minas Gerais, amandamaria.amsg@gmail.com.

influenciadora digital e *cosplayer*, Magic Phyra. Para a análise, foram selecionados comentários com relatos de pessoas que praticam ou já praticaram o *cosplay*, sendo organizados em seis categorias criadas pela autora. Por questões de ética, privacidade e evitar a exposição de pessoas menores de idade, foi analisado o conteúdo dos comentários como um todo, ao invés de selecionar casos específicos.

CULTURAS E REPRESENTAÇÕES

O termo *cultura* vem do latim *colere*, possuía o significado de cultivar a terra e os animais, se associando à dimensão material. Porém, o significado foi se ampliando com o passar dos anos. Entre os séculos XVI e XIX, a cultura começou a ter um sentido mais abstrato, se relacionando ao refinamento humano, normas e leis que regem uma sociedade e que pune os desviantes, além de se tornar uma forma de comparação de avanço social, separando o mundo civilizado, dos mundos selvagem e bárbaro. Assim, as pessoas do mundo foram separadas em categorias hierárquicas, onde os selvagens eram considerados o nível mais baixo e os civilizados, o mais alto. Esse pensamento europeu Ocidental criou a ideia de progresso, no qual todas as pessoas saíam do estágio selvagem e alcançariam a civilização (FRANÇA *et al.*, 2015; HALL, 2016; KRENAK, 2019).

Com toda a resistência à colonização, por parte das pessoas racializadas, – como indígenas e negras – discussões sobre raça proporcionaram a disputa de sentidos de que existem diversas culturas, com suas particularidades, que não são fixas, e variam de acordo com o local, época, entre outros diversos fatores (FRANÇA *et al.*, 2015; HALL, 2016). Portanto, a cultura é socialmente construída, compartilhada, modificada, imposta e, é “o que não pode ser pensado fora de sua inserção nas demais esferas da vida social” (FRANÇA *et al.*, 2015, p. 108-109).

A *representação*, embora seja um conceito complexo, tem o sentido de substituição, “de algo que está no lugar de alguma coisa que não se faz presente, que se mostra distante no tempo e no espaço” (CORRÊA, SILVEIRA, 2015, p. 208). A *linguagem* representa aquilo que existe no mundo real, porém, não é uma cópia da realidade: a sociedade, por meio de sua cultura, utiliza da linguagem para produzir sentido. Por consequência, as representações estão ligadas a hierarquias, relações de poder, disputas, tensões e conflitos, pois “as representações não são entidades/ enunciados/ projeções estáticas, uma vez que são construídas e reconstruídas nas experiências e interações comunicativas entre pessoas e grupos, seja nas

relações face a face ou por meio dos dispositivos midiáticos” (CORRÊA, SILVEIRA, 2015, p. 212).

Stuart Hall (2016) traz como foco a representação e a estereotipagem de pessoas negras na comunicação e nas mídias. O termo *estereótipo* pode ser entendido como, “poucas características ‘simples, vívidas, memoráveis, facilmente compreendidas e amplamente reconhecidas’ sobre uma pessoa; tudo sobre ela é reduzido a esses traços que são, depois, exagerados e simplificados” (HALL, 2016, p. 191). Enquanto que, “a estereotipagem implanta uma estratégia de “cisão” que divide o normal e aceitável do anormal e inaceitável. Em seguida, exclui e expelle tudo o que não cabe, o que é diferente” (*ibidem*). A *estereotipagem* contribui para a “manutenção da ordem social e simbólica” (*idem*, p. 192), já que ela ocorre onde há desigualdade de poder, reafirmando a hegemonia – “uma forma de poder baseada na liderança de um ‘grupo em muitos campos de atividade de uma só vez, para que sua ascendência obrigue o consentimento generalizado e pareça natural e inevitável” (HALL, 2016, p. 193).

Por meio de pseudociências e produtos culturais, foram criados e propagados estereótipos raciais e de gênero, que foram transmitidos e replicados através do tempo e, embora exista resistência e mudanças, até os dias atuais é possível encontrá-los (HALL, 2016). A presença de pessoas negras no audiovisual, mesmo no Brasil², continua pouca, comparado a pessoas brancas e, geralmente, está associada a criminalidade, escravidão ou empregados, sendo pouco comum encontrá-las em ambiente familiar e na presença de outras pessoas negras (CORRÊA, BERNARDES, 2019). No Brasil, as mulheres negras, por exemplo, são vistas e representadas, em sua maioria, como serviçais, tanto em trabalhos domésticos quanto sexuais, sendo exaltadas apenas quando seus corpos são objetificados (GONZALEZ, 2020).

Em síntese, a cultura e a representação podem expressar normas e valores de uma determinada sociedade, como também, podem criar e reforçar estereótipos de grupos sociais marginalizados, que aceitam e/ou, constantemente, resistem a essas violências de forma incessante. A cultura deve ser entendida como um local de disputa, negociação e mudanças. Dessa maneira, “as representações da/na mídia falam da sociedade em que vivemos e nos

² Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), cerca de 54% da população é autodeclarada negra (preta e parda). PRUDENTE, E. Dados do IBGE mostram que 54% da população brasileira é negra. **Jornal da USP**, 31 jul. 2020. Disponível em: <https://jornal.usp.br/radio-usp/dados-do-ibge-mostram-que-54-da-populacao-brasileira-e-negra/>. Acesso em: 24 mai. 2024.

contam sobre nós, sobre o outro, sobre quem somos, sobre como agimos, pensamos, sentimos” (CORRÊA, SILVEIRA, 2015, p. 213).

CULTURA DE FÃS

Segundo Henry Jenkins (1992), a *cultura de fãs* pode ser entendida como um fenômeno complexo e multidimensional, existindo diferentes maneiras de participação e engajamento de um grupo social, para a construção e transmissão de sua própria comunidade. É uma subcultura³, “que existe nas ‘fronteiras’ entre a cultura de massa e a vida cotidiana e que constrói sua própria identidade e artefatos a partir de recursos emprestados de textos já circulantes” (JENKINS, 1992, p. 2, tradução minha⁴).

A partir de produtos midiáticos, como programas televisivos, filmes, música e livros, os fãs criam seu próprios conteúdos, como *fan fictions* (ficção, histórias), *fanarts* (artes tanto físicas quanto digitais), *fan videos* (produção e edição de vídeos) e *fanzines* (revistas), por exemplo. Dentro da cultura de fãs, existem *fandoms*, conhecidos também como *fã clubes*, onde diferentes pessoas compartilham seu interesse, compromisso e lealdade por um produto cultural específico, criando, assim, a *fanbase*, ou *fã clube*, do produto.

A palavra *fan* é abreviação do termo *fanático*, que possuía o sentido de devoção religiosa ou política. Com o tempo, o termo assumiu uma conotação que simbolizando uma crença excessiva, sendo ligada à loucura, falsas crenças, excesso orgiástico ou até mesmo à possessão (JENKINS, 1992, p. 12), mas também, devoção e fidelidade a times esportivos ou produtos culturais. Logo, a palavra *fã* foi adotada para denominar qualquer pessoa que possuía grande paixão por algum entretenimento. Assim, criou-se a “concepção estereotipada do fã como emocionalmente instável, socialmente desajustado e perigosamente fora de sincronia com a realidade” (JENKINS, 1992, p. 13, tradução minha⁵), sendo representados como pessoas “isoladas, emocional e socialmente imaturas, incapazes de alcançar um lugar

³ “as subculturas são subconjuntos – estruturas mais pequenas, mais localizadas e diferenciadas, dentro de uma ou outra das maiores redes culturais” (HALL *et al.* 2006, p. 6, tradução minhas). No original: *sub-cultures are sub-sets – smaller, more localised and differentiated structures, within one or other of the larger cultural networks*.

⁴ No original: *that exists in the “borderlands” between mass culture and everyday life and that constructs its own identity and artifacts from resources borrowed from already circulating texts*.

⁵ No original: *stereotypical conception of the fan as emotionally unstable, socially maladjusted, and dangerously out of sync with reality*.

adequado para si mesmos na sociedade e, portanto, propensos a substituir realidades sombrias por ricas fantasias da mídia” (JENKINS, 1992, p. 14, tradução minha⁶).

Dentro do estereótipo do fanático, há distinções a base de gênero. As mulheres são relacionadas ao mito do *fã orgiástico*, onde elas tinham desejo sexual e fantasias eróticas por artistas e personagens, assim como, eram relacionadas à histeria, aos gritos, ao choro e à sexualização. Já os homens, são relacionados a psicopatia, ou ao estereótipo do *nerd* sem gênero, dessexualizado ou feminilizado, impotente, sem experiência social e infantil (Jenkins, 1992).

Apesar dos estereótipos, participar de *fandoms* é uma forma de se reunir com pessoas que têm os mesmos gostos, sejam eles considerados apropriados e de valor ou não pela cultura hegemônica (JENKINS, 1992). A organização e interação de fãs podem ocorrer pela *internet* ou em espaços físicos, como convenções de ficção científica e eventos de *anime*. Uma prática comum em eventos como esse é o *cosplay* (NUNES, 2013; JENKINS, 2020). O *cosplay* para além de se fantasiar, é toda a interpretação do jeito do personagem, como poses, falas e personalidade, podendo receber o afeto e julgamento de outros fãs – em eventos de *cosplay*, é comum ocorrer concursos que elegem a melhor fantasia e representação (NUNES, 2013).

As(os) *cosplayers* estão associadas(os) a comunidade *geek* ou *nerd* e, conforme demonstra Bryan Jenkins (2020), este ainda é um grupo marginalizado socialmente devido aos seus gostos – considerados infantis –, porém, dentro dele, ainda há hierarquias com base em raça e gênero, principalmente. A maioria das mídias da cultura *geek* é centrada em homens brancos e criada por eles, que podem acabar reafirmando a supremacia branca, cis-gênero e masculina e, consideram como intrusos aqueles que não seguem o padrão. As mulheres, por exemplo, não são consideradas fãs tão dedicadas quanto aos homens, sendo subestimadas e tendo que, constantemente, provar seus conhecimentos e lealdade, além de serem constantemente expostas a personagens que são objetificadas e sexualizadas pelos próprios criadores, com roupas curtas e corpos com proporções irreais (NISBETT, 2018; JENKINS, 2020).

Portanto, a cultura de fãs pode ser relacionada a estereótipos negativos que podem variar conforme o gênero da pessoa, e é relacionada a produtos culturais considerados de mau gosto e de pouco valor, podendo levar à rejeição social por ser inadequado. Apesar disso, os

⁶ No original: *each of which represent fans as isolated, emotionally and socially immature, unable to achieve a proper place for themselves in society, and thus prone to replace grim realities with rich media fantasies.*

grupos de pessoas se reúnem, fisicamente ou *online*, para dividir seus interesses em comum, se tornando um ambiente de partilha. No entanto, dentro de *fandom*, grupos sociais marginalizados, como mulheres e pessoas racializadas, continuam sofrendo violências. Na cultura *geek*, esses grupos são sub-representados ou hipersexualizados, fazendo que a participação nos *fandoms* seja algo doloroso ou pouco prazeroso, o que pode levar esses grupos a se afastarem de eventos de *cosplay* e convenções, esconder suas identidades em interações *online*, além de não encontrarem muitos personagens com os quais se identifiquem.

METODOLOGIA E ANÁLISE

Como metodologia para observar casos de racismo e sexismo na comunidade *cosplay* brasileira, serão analisados os comentários do vídeo *MEU EXPOSED (e o preconceito na comunidade cosplay)*⁷, da influenciadora digital conhecida pelo nome de Magic Phyra. A influenciadora foi selecionada, pois, além de se autodeclarar como uma mulher negra, atua como na produção de suas fantasias e produz conteúdo para as redes sociais Instagram (cerca de 146 mil seguidores), Facebook (cerca de 1 mil seguidores), Youtube (cerca de 46 mil inscritos), TikTok (cerca de 1,6 milhões de seguidores), Twitter (cerca de 3,4 mil seguidores) e Privacy. Magic iniciou com o *cosplay* em sua infância e, em 2019, aos 23 anos de idade, criou uma conta no Facebook para compartilhar seus *cosplays*. Com o aumento de sua popularidade e com a criação de outras redes sociais, começou a ter o objetivo de apoiar e incentivar pessoas que desejavam iniciar a prática. Já o vídeo foi escolhido devido a sua relevância no YouTube, pois foi publicado em 3 de maio de 2022 e já atingiu cerca de 76 mil visualizações, 13 mil “gostei” e é o terceiro vídeo mais visto de Magic Phyra. Até o dia 26 de julho de 2023, data da coleta, o vídeo contava com 520 comentários, sendo que 499 são públicos.

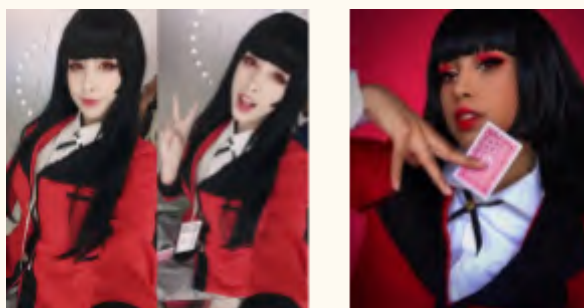
O conteúdo do vídeo é um *exposed*⁸ que Magic Phyra sofreu porque clareava sua pele com maquiagem e edição de fotos, indo contra a sua mensagem de auto aceitação (Figura 1). O *exposed* a fez pensar sobre sua raça, a dificuldade em se autodeclarar como uma pessoa

⁷ Disponível em: <https://youtu.be/Vhoe0eR8rCw>. Acesso em: 1 mai. 2024.

⁸ *Exposed* é um termo em inglês para *exposto(a)*, que pode ser definido como “a revelação de um fato criminoso ou questionável e de seu respectivo autor, em plataformas como Twitter e Instagram” (VANINI, E., 2020). Depois da laçação e do cancelamento, 'exposed' é a moda da vez nas redes. **O Globo**, 4 jul. 2020. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/ela/gente/depois-da-lacacao-do-cancelamento-exposed-a-moda-da-vez-nas-redes-24512104>. Acesso em: 27 jul. 2023.

negra. Apesar disso, conta que já sofreu racismo em eventos *cosplay* e passou a clarear a sua pele para evitar comentários racistas, se aproximar mais da aparência da(o) personagem e por ter poucas referências de pessoas negras no *cosplay*. Ao final, ela reforça que o *cosplayer* deve se adaptar ao personagem, ao invés do contrário, e que o *cosplay* deve ser divertido e para todas as pessoas, com os mais variados tipos de corpos.

Figura 1 - *Cosplays* de Magic Phyras antes do *exposed*, em 3 julho de 2019⁹, e após o *exposed*, em 25 de novembro de 2020¹⁰, respectivamente)



Fonte: Facebook: Magic Phyras, montagem da autora.

Dentre os 499 comentários públicos, a maioria tratava sobre colorismo, tema central do vídeo, mas se tornaram pertinentes para a análise apenas os comentários que possuíam relatos de experiências pessoais sobre a prática de *cosplay*. Foram selecionados, pela autora, 91 comentários que foram divididos em seis categorias: Percepção de preconceito na comunidade *cosplay*; Relatos de racismo; Relatos sobre clareamento de pele; Relatos de sexismo; Relatos sobre desencorajamento; e Auto aceitação e encorajamento. Para evitar a exposição indesejada na pesquisa e preservar a privacidade das pessoas que comentaram, será feita uma análise do conteúdo dos comentários, sem a necessidade de exibi-los no corpo do trabalho.

CATEGORIA 1: PERCEPÇÃO DE PRECONCEITO NA COMUNIDADE COSPLAY

Nos comentários, é possível notar a percepção de preconceito dos participantes da comunidade em diferentes aspectos: há relatos onde iniciantes recebem mais críticas por não possuírem dinheiro ou habilidades suficientes para produzir suas fantasias; e há relatos no qual que a/o comentarista, ou alguém próximo, recebeu por não serem idêntico/a ao personagem, sendo a cor da pele e o peso os principais motivos. Havia pessoas que comentaram achar válido fazer alterações na cor da pele para chegar o mais próximo possível

⁹ Disponível em: <https://encurtador.com.br/bmO37>. Acesso em 1 mai. 2024.

¹⁰ Disponível em: <https://encurtador.com.br/oqPR4>. Acesso em 1 mai. 2024.

dos personagens para demonstrar “profissionalismo”. Também, é notável o apontamento de um culpado para essas violências, sendo o *nerd*, *otaku*, *incel* – celibatário involuntário –, e/ou a comunidade, ocorrendo a separação entre comentarista e culpado, onde muitos revelam não gostar da comunidade, embora faça parte. Alguns apontaram esse desejo de perfeição no *cosplay* como uma atitude fetichista, ao desejar se relacionar com determinado(a) personagem/*cosplayers* brancos(as), famosos(as) e com corpo dentro dos padrões de beleza.

CATEGORIA 2: RELATOS DE RACISMO

É possível notar que, as falas racistas atingem diretamente *cosplayers* autodeclarados(as) negros(as). Elas perdem concursos de *cosplay*, se sentem inseguras ao escolher e usar suas fantasias, e são ofendidas por outros *cosplayers* com falas racistas. Muitos relatos, inclusive o de Magic Phyra, falam que já ouviram: a constante associação do nome do personagem a cor da pele, como “Miko macaca”, “Nezuko Negona” ou “Mikasa preta”; elogios a roupa, mas que a cor da pele ou textura do cabelo não estavam adequados; desincentivo a pessoas negras fazerem determinado *cosplay* por não se parecer com o personagem branco(a) ou asiático(a), sendo necessário escolher outra opção. Em casos de rivalidade entre fãs, ter *cosplays* brancos criava a ideia de superioridade de determinado produto cultural em detrimento de outro, enquanto os negros eram desvalorizados.

CATEGORIA 3: RELATOS DE CLAREAMENTO DE PELE

Muitos relataram clarear a pele com maquiagem ou evitar o contato com o sol para não se bronzear e, assim, evitar comentários racistas. Mesmo pessoas autodeclaradas brancas evitam o sol para não serem excluídas por outros *cosplayers*. Os comentaristas apontam que há pouca presença negra nos produtos *geeks*, as deixando inseguras para representar personagens brancos e/ou amarelos enquanto que, os poucos personagens negros, geralmente, são estereotipados. Há relatos sobre vergonha, insegurança e ódio por serem negras, além do medo da recepção da comunidade *cosplay* à sua fantasia de um personagem branco e/ou asiático. Pessoas autodeclaradas negras afirmaram já ter reproduzido discursos preconceituosos sobre *cosplayers* que não eram idênticos ao personagem e, muitos disseram ter normalizado o clareamento de pele por achar comum e já terem presenciado pessoas se maquiando com tons mais claros.

CATEGORIA 4: RELATOS DE SEXISMO

Em relatos sobre sexismo como tema central, é revelado que seus corpos influenciavam na recepção do *cosplay*. Pessoas com o gênero diferente do personagem recebiam críticas, já que seus corpos não cumpriam com as expectativas. As mulheres deveriam ter um rosto e um corpo dentro dos padrões da personagem e, por mais que os corpos sejam irreais, muitas recorrem a procedimentos estéticos e à perda de peso. Não cumprir com o requisito do corpo perfeito abala a confiança e autoestima de mulheres, adolescentes e até mesmo pré-adolescentes nos comentários, pois a maioria das personagens possuem o chamado “corpão”, com seios grandes, quadris largos e cintura fina.

CATEGORIA 5: RELATOS SOBRE DESENCORAJAMENTO

Os comentaristas diziam sentir medo de sofrer críticas e comentários racistas ao se fantasiar e, por isso, evitaram ou pararam com a prática. Há relatos onde a pessoa declarava adorar a prática ou que amava determinado personagem, mas não sentia que sua cor e seu corpo não se encaixavam ao dos personagens. Pessoas autodeclaradas brancas também disseram ter sofrido críticas por não ter determinadas características, como cor do cabelo e olhos, ou por ter se fantasiado de um personagem negro. No primeiro caso, a *cosplayer* era branca, loira e usava um *cospobre* (junção de *cosplay* e pobre, para falar que não houve grande investimento financeiro em sua fantasia). As pessoas apontavam a cor do cabelo, mas passaram a aceitar bem. No último caso, *cosplayers* brancos foram acusados de apropriação cultural.

CATEGORIA 6: AUTO ACEITAÇÃO E ENCORAJAMENTO

Apesar de diversas pessoas terem confessado não gostar da comunidade *cosplay* devido ao preconceito, às violências e as expectativas irreais, a partir de conteúdos de influenciadoras digitais, como Magic Phyrá, foi um momento de auto aceitação de seus corpos e um encorajamento para iniciar ou voltar a fazer *cosplays*, tendo em mente que a prática deve ser algo divertido e que todos podem fazer, independente se é semelhante ao corpo e raça do personagem ou não.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos comentários do vídeo de Magic Phyra, é possível observar que, embora a cultura *geek* possa ser vista como algo marginalizado, estereotipado e de “mal gosto” (JENKINS, 1992; NISBETT, 2018; JENKINS, 2020), dentro da própria comunidade, há hierarquias, opressões e não aceitação de certos grupos sociais. Embora os homens que participam da cultura *geek* sejam enxergados como pessoas dessexualizadas e desmasculinizadas, dentro desses espaços, eles podem exercer a masculinidade hegemônica.

Há pouca representação de pessoas negras na cultura *geek* e, no caso das personagens femininas, há a exigência de corpos irreais e hipersexualizados. Os comentários analisados mostram que pessoas com alguma característica diferente do personagem, sofrem críticas, ofensas racistas e gordofóbicas. Por esses motivos, muitas(os) *cosplayers* se viram na necessidade de mudar a cor de pele com maquiagem, evitando o sol e editando suas fotos e, no caso das mulheres e meninas, muitas perderam peso ou passaram por cirurgias para modificar seus corpos. Por esse motivo, muitas se sentiram desencorajadas a iniciar ou continuar com a prática de *cosplay* para, assim, evitar esses comentários ou a frustração com seus próprios corpos por não se encaixarem em personagens criados majoritariamente por homens brancos (JENKINS, 2020; NISBETT, 2018).

Apesar disso, com as redes sociais, está sendo mais comum encontrar pessoas com raças e corpos diversos praticando *cosplay*, como é o caso de Magic Phyra. Sua presença na *internet* e em eventos de *cosplay*, seu discurso acolhedor e o seu novo modo de fazer *cosplay* – sem mudar a cor da pele – encoraja pessoas diversas a persistirem nessa comunidade, sem a necessidade de mudar seus corpos para isso. Magic Phyra leva a mensagem de que o *cosplay* deve ser algo divertido e que o personagem deve se adaptar ao *cosplayer* e não ao contrário. O vídeo da *influencer*, contando experiências vividas na comunidade desde sua infância e o seu desejo por mudanças nesses espaços, motivou outras pessoas a compartilharem suas histórias nos comentários e as fizeram se sentirem melhor com seus corpos, com sua raça e etnia.

É possível concluir que a representação negra vem sendo feita com base em estereótipos (HALL, 2016; FRANÇA *et al*, 2015), além de ser pouca ou única, mostrando que pessoas racializadas são todas iguais e que a representação múltipla e complexa é um privilégio branco (CORRÊA, SILVEIRA, 2015). É necessário abrir diálogos e observar como a sub-representação de negras(os) afeta as pessoas em diferentes épocas e inseridas nos

mais variados contextos, assim como, o sexismo afeta pessoas de todos os gêneros, principalmente mulheres que, desde crianças, recebem imagens hipersexualizadas e corpos inatingíveis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CORRÊA, L. G; BERNARDES, M. “Quem tem um não tem nenhum”: solidão e sub-representação de pessoas negras na mídia brasileira. In: CORRÊA, L. G (org.). **Vozes Negras em Comunicação: Mídia, racismos, resistências**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. v.1, p.203-220;

CORRÊA, L. G; SILVEIRA, F. J. N. Representação. In: FRANÇA, V. V; MARTINS, B. G; MENDES, A. M. (org.). **Grupo de Pesquisa em Imagem e Sociabilidade (GRIS)**: trajetória, conceitos e pesquisa em comunicação. Belo Horizonte: PPGCom UFMG, 2014, p. 208-215;

FRANÇA, V. V; GONÇALVES, M; MIRANDA, F; OLIVEIRA, L. Cultura. In: FRANÇA, V. V; MARTINS, B. G; MENDES, A. M. (org.). **Grupo de Pesquisa em Imagem e Sociabilidade (GRIS)**: trajetória, conceitos e pesquisa em comunicação. Belo Horizonte: PPGCom UFMG, 2014, p. 104-114;

GONZALEZ, L. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 75-93;

HALL, S. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016. p. 139-223;
JENKINS, B. Marginalization within Nerd Culture: Racism and Sexism within Cosplay. **Popular Cultures Studies Journal**, v. 8, n. 1, p. 157-174, 2020. Disponível em: <https://www.mpsaaca.org/pcsj-volume-8-number-1>. Acesso em: 25 jul. 2023;

JENKINS, H. **Textual Poachers**: Television Fans and Participatory Culture. Nova Iorque: Routledge, 1992;

NISBETT, G. Don't Mess With My Happy Place: Understanding the misogyny in Fandom Communities. **Mediating Misogyny: Gender, Technology, and Harassment**, Denton, v.1, n.1, p.171-188, 2018. Disponível em: <https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-319-72917-6_9>. Acesso em: 25 jul. 2023;

NUNES, M. R. F. A cena cosplay: vinculações e produção de subjetividade. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 430-445, mai/ago, 2013. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/14206>. Acesso em: 25 jul. 2023.

DIVERSIDADE RACIAL NA DANÇA: CONSIDERAÇÕES SOBRE UM ENSINO EMANCIPATÓRIO E ANTIRRACISTA EM ESCOLAS NÃO-FORMAIS DE BALÉ

Ana Flávia da Silva¹
Arnaldo Leite de Alvarenga²

RESUMO: O artigo discute a representatividade negra no Balé, em posições de destaque a partir da diversidade no ensino não-formal de dança e propõe possíveis alterações. Aborda-se a formação e identidade de mulher negra da bailarina Ana Flávia da Silva problematizando a relação entre diversidade cultural e Balé, apontando o racismo existente e propondo caminhos disponibilizados pela Legislação Educacional Brasileira na construção possível de um ensino emancipatório e antirracista, no âmbito desta Arte.

PALAVRAS-CHAVE: diversidade racial, educação, ensino emancipatório antirracista; balé clássico.

INTRODUÇÃO

O artigo em questão é resultante da escrita do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado “Diversidade Racial: Uma Construção Social por meio da Educação no Balé Clássico”, elaborado pelos autores Ana Flávia da Silva e Arnaldo Leite de Alvarenga. A partir da experiência e formação artística da bailarina Ana Flávia da Silva, aborda a ressignificação de sua identidade negra, sob o escopo do preconceito e da diversidade racial no Balé Clássico.

Tendo em vista que o Balé Clássico é uma dança oriunda da Europa, repleta de signos que lhe atribuem um valor cultural e social específico no campo da Arte-Dança, traz também, a segregação de corpos e grupos socioeconômicos. Desse modo, se faz necessário abordar o ensino do Balé Clássico, em espaços de ensino não-formais de dança, em que se fazem presentes os corpos negros.

¹ Ana Flávia da Silva, Universidade Federal de Minas Gerais, discente do Curso de Graduação em Dança da Escola de Belas Artes da UFMG, anaflaviatj@gmail.com.

² Arnaldo Leite de Alvarenga, Universidade Federal de Minas Gerais, professor associado do Curso de Graduação em Teatro e Licenciatura para Dança, Prof-Artes e PPG-Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, alda1702a@gmail.com.

Abordar a diversidade racial é falar sobre a presença e a valorização de diversas etnias dentro de uma sociedade, grupo ou espaço, bem como, a promoção de oportunidades frente a ínfima existência de representatividades negras no Balé Clássico, expectando a promoção da igualdade e reparação social, tal como o enriquecimento cultural.

Para tanto, o presente artigo propõe um ensino emancipatório e antirracista em escolas não-formais de Balé Clássico, por meio da Legislação da Educação Básica Brasileira, acreditando ser possível construir um ensino emancipatório e antirracista no âmbito dessa forma de Arte/Dança, abordando os caminhos encontrados durante a pesquisa realizada visto que, nesses espaços, se têm presentes corpos negros.

EMANCIPAÇÃO E ANTIRRACISMO: PROPOSIÇÕES PARA O ENSINO DO BALÉ CLÁSSICO

No processo de pesquisa utilizou-se de uma metodologia de caráter qualitativo, com base em (PRODANOV; FREITAS, 2013, p.69-70) no qual se estabelece a “relação de causa e efeito entre os fenômenos” para analisar os objetos: Educação e Balé Clássico, tornando possível realizar uma análise sobre os processos e mecanismos de reprodução do racismo nos caminhos de organização da educação popular no Brasil, via legislações educacionais, relacionando-as, posteriormente, à prática do Balé Clássico em espaços de ensino não-formal de dança. São destacadas as faltas de oportunidades de acesso à cultura e educação, pelo corpo negro, resultando em atos discriminatórios e preconceituosos.

Os autores (LÚDKE; ANDRÉ, 1986), também por meio da pesquisa qualitativa, contribuíram para contextualizar a experiência *in loco* da bailarina Ana Flávia da Silva no Balé Clássico e seus desdobramentos referentes à representatividade negra e o racismo nessa forma de Arte. Assim, o percurso artístico e acadêmico de Ana Flávia, torna-se objeto de referência que colabora para a compreensão e crítica da sua experiência como corpo negro nos espaços onde estudou.

Ao deparar-se com a experiência artística e de formação acadêmica no âmbito da licenciatura, Ana Flávia, começa a problematizar as ausências de representatividades negras em apresentações de Balé Clássico, em papéis de destaque. Durante o seu percurso artístico como bailarina, seu primeiro contato com o Balé Clássico deu-se por meio de um projeto social realizado no interior do estado da Bahia, assim como, anos mais tarde, em uma

instituição privada de ensino não-formal de dança, deparando-se com a situação de ser a única com corpo negro naquele espaço.

Tal situação colaborou na construção do conflito do seu processo de identificação como mulher negra (GOMES, 2002). Por outro lado, durante o seu percurso acadêmico, na graduação em Dança – Licenciatura, teve oportunidade de elaborar questionamentos sobre as ausências da representatividade de pessoas negras junto ao Balé Clássico.

Em sua construção como técnica instituída em diferentes países europeus, o balé (HOMANS, 2012) torna-se umas das danças mais importantes do meio artístico e de público até chegar no Brasil (SAMARINO, 2021), que tem em sua história e presença da escravidão negra e, entre outras consequências, a existência do preconceito racial (ALMEIDA, 2018), com o apagamento ou mesmo a desvalorização das histórias dos corpos negros, que escravizados e marcados pela história de seus antepassados, dificilmente encontraram lugar nesse ambiente, culturalmente eurocêntrico e elitizado.

Nesse contexto somos levados a refletir também sobre os processos educacionais (CAVALLEIRO, 2005) no Brasil no qual se registram negativas dos direitos básicos, condicionados ao corpo negro devido à escravatura, até que fossem criadas leis que fomentaram e garantiram a obrigatoriedade no acesso de pessoas negras (e também indígenas), à educação nos dias atuais. Entretanto, tais negativas resultaram em sequelas como o preconceito e a discriminação racial de ordem social, econômica e de acesso a oportunidades diversas.

Vejamos, a criação da “Lei do Ventre Livre, que liberta filhos de escravizadas após o seu nascimento, e permitia que esses pudessem ter acesso à educação de forma gratuita. (SILVA; ALVARENGA; 2023, p.50)”. Entretanto, este acesso dependia das condições impostas pelos senhores de suas mães, considerando que eles, tinham a opção de entregar as crianças para que o governo assumisse a responsabilidade, ou que permanecem sob sua proteção, até que completassem 21 anos de idade, trabalhando nas mesmas condições da escravatura.

O Decreto 1.331/1854: conhecida como “Reforma Couto Ferraz”, foi elaborada para a criação do ensino primário e secundário no período do Brasil Imperial. No entanto, a reforma, ainda de forma extremamente restrita, não permitia o acesso de pessoas negras livres e escravizadas às escolas para o ensino gratuito.

Dito isso, embora houvesse uma preocupação com o crescimento do processo educacional da população brasileira, não se pensava sobre a educação das pessoas escravizadas, e que também, mesmo pós-abolição, ainda havia restrições de acessos às escolas públicas, o que deixava explícitas as “sequelas resultantes da escravatura” (SILVA; ALVARENGA; 2023, p.36). A conquista mais ampliada desses direitos tem sido um caminho árduo e longo, para que possa nos dias atuais, garantir um acesso igualitário à educação para todos os brasileiros, independente de raça.

Nesse caminho, o esforço de movimentos negros, políticos e pessoas interessadas em garantir o acesso de pessoas negras ao sistema educacional brasileiro, lutando contra o preconceito e a discriminação racial, levou à criação das Ações Afirmativas³ e políticas públicas visando a redução das desigualdades e fomento à equidade racial.

Destaca-se uma das leis, de capital importância, a 10.639/2003⁴ que estabelece a inclusão e obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira” nos currículos escolares, assim como a Lei 12.711/2012: Conhecida como Lei de Cotas, que passou a garantir a abertura de vagas nas instituições de ensino superior público para pessoas negras e indígenas.

E assim, nos entremeios da história da educação brasileira, temos a LDB – Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional sobre a qual, pode-se considerar, que dispõe de ferramentas que podem ser utilizadas em ensinamentos não-formais de dança (ARAÚJO, 2021), sendo considerados tais espaços como fundamentais no processo de uma possível construção social também por meio do Balé Clássico, apesar da não obrigatoriedade em seguirem a referida legislação.

Logo, pensa-se que tal conjunto de leis: Leis de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (Lei 9394/1996), as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana (Resolução Nº 1, de 17 de junho de 2004), somadas à Base Nacional Curricular Comum – BNCC (homologada em dezembro de 2017 e sofrendo atualizações posteriores), propõem caminhos

³ Ações Afirmativas - conjuntos de ações políticas dirigidas à correção de desigualdades raciais e sociais, orientadas para oferta de tratamento diferenciado com vistas a corrigir desvantagens e marginalização criadas e mantidas por estrutura social excludente e discriminatória.

⁴Lei 11.645/2008, “que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”.

interessantes que podem sim, promover um ensino emancipatório e antirracista, nos espaços de ensino de Balé Clássico.

As Leis de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, são consideradas primordiais para o sistema educacional brasileiro, tendo como objetivo,

garantir acesso dos brasileiros à educação promovendo o direito social nas redes públicas em todas as instâncias: municipais, estaduais e federais, alcançando os ensinos Fundamentais I e II, Médio, Ensino Superior e Técnico. (SILVA; ALVARENGA; 2023, p.58).

Além disso, é por meio dela, que se torna obrigatório o ensino de Artes nas escolas, ingressando no currículo das escolas, incluindo também a história afro-brasileira e de povos indígenas, abrangendo processos formativos dentro e fora do espaço escolar, como uma extensão da sociedade por meio do ser humano, que está em constante processo de formação. Ou seja,

os ensinos não-formais de dança que tenham a oportunidade de aplicar essa lei, contribuirão para a diminuição da segregação racial, dos preconceitos não somente decorridos do tom de pele, mas também das intolerâncias religiosas e estereótipos. (SILVA; ALVARENGA, 2023, p.59)

E, a utilização deste recurso irá contribuir para um ensino diverso e inclusivo em todos os âmbitos do espaço educacional, desde o corpo docente, direção, equipes auxiliares, bem como a(o)s aluna(o)s, que também, nos seus processos de aprendizagem, poderão repassar para seu espaço familiar, tornando-se assim, como que agentes construtores sociais.

Já a Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana, oferecem uma resposta à “demanda educacional da população negra brasileira, evidenciando o sentido das ações afirmativas, a valorização da história, cultura e identidade das pessoas negras”. (SILVA; ALVARENGA, 2023, p.63). Tais diretrizes são importantes por seu papel educacional contribuindo para a construção de um espaço mais democrático e divulgação de conhecimento, colaborando ao promover uma extensão e incentivo ao conhecer a história e a cultura afro-brasileira, podendo fortalecer uma constante formação continuada para os professores e equipes dos espaços de ensino.

Considerando que, ao ter a implementação de políticas públicas e de ações afirmativas nos espaços de ensino não-formais de dança, estabelecendo políticas pedagógicas da valorização da diversidade e representatividade negra em lugares de poder no Balé Clássico, pensa-se que concomitantemente possa resultar na prevenção e reparação de atitudes discriminatórias na dança, nas salas de aula. Abre-se também para o incentivo à diversidade e igualdade racial no Balé Clássico e, principalmente, promover imagens positivas do corpo negro nessa Arte.⁵

E, por fim, a Base Nacional Curricular Comum (BNCC), que é um documento que contém um conjunto de competências a partir de cada modalidade da Educação Básica, grades curriculares do ensino Fundamental I e II, Ensino Médio, sendo utilizadas para organizar e planejar as etapas curriculares do ensino brasileiro.

A BNCC no Ensino Fundamental, inclui a área de Artes, que possui habilidades propostas para a grade como, experiências, compartilhamento de saberes e suas produções, e isso, no ensino não-formal de dança, pode proporcionar experiências e aprendizagens primordiais para um ensino amplo e representativo.

Ao se utilizar das habilidades propostas pela BNCC na competência de Artes, o(a) professor(a) pode utilizá-las para a elaboração de planejamentos de aula de dança, como por exemplo, a habilidade “(EF69AR15)⁶ aborda sobre a discussão das experiências pessoais e coletivas em dança vivenciadas na escola e em outros contextos, problematizando estereótipos e preconceitos. ” (BRASIL, 2018, p.207), nas quais o(a) professor(a) poderá propor reflexões sobre os aspectos sociais, políticos e históricos, acerca do Balé Clássico, como suas produções artísticas, bem como, o apagamento do corpo negro nesses espaços, trazendo uma reflexão entre os participantes.

Logo, embora não seja obrigatório os espaços de ensino não-formais de dança implementarem na sua estrutura curricular as Leis de Diretrizes e Bases da Educação

⁵ Vale lembrar, ainda, dos Parâmetros Curriculares Nacionais – PCNs (1997 e 2000), que compuseram um documento auxiliar abordando diversas áreas voltadas para o Ensino Fundamental e Médio, indicando sugestões de abordagens, que, dado o espaço possível determinado para a presente publicação não serão, aqui, considerados.

⁶ Código de identificação de habilidades do ensino fundamental II. Ressalto, que o código de identificação pode variar conforme a modalidade de ensino, ano, campo curricular e sequencia. Mas como identifica-los? Exemplo: **(EF) Ensino Fundamental:** Esse campo determina em qual modalidade de ensino se aplica; **(69) 6º ao 9º ano:** Localiza o ano do ensino, e nesse caso, os anos do Ensino Fundamental II; **(AR) Artes:** nesse caso indica o campo curricular da área, ou seja, artes; **(09) numeração sequencial:** indica a posição da habilidade na numeração sequencial do ano ou do bloco de anos; (SILVA e ALVARENGA, 2023, p.69).

Nacional, as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana, e a Base Nacional Curricular Comum, pode-se sim, utilizá-las como mecanismos e ferramentas relacionadas à discriminação racial, bem como a implementação de políticas públicas para incentivar e colaborar com o ingresso/permanência de pessoas negras nesses espaços de ensino, bem como, estimular um ensino emancipatório e antirracista no ensino do Balé Clássico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposição que se desenrola nesse artigo a partir de um processo de formação artística de uma bailarina, Ana Flávia da Silva, bem como por sua passagem pela universidade pública, pela via de um curso de graduação em dança levou à possibilidade de uma formulação sobre a diversidade racial, tendo em vista sua construção social e, principalmente, pela via do Balé Clássico. Nesse sentido, tornou-se algo de fundamental importância, o fato de pessoas negras ocuparem esse espaço da dança e perceber que existem mecanismos de mudanças estruturantes que poderão resultar na inclusão e na diversidade racial.

As referências tomadas à análise qualitativa por intermédio dos autores (PRODANOV; FREITAS, 2013) e (LÚDKE; ANDRÉ 1986), que envolveram, principalmente, a pesquisa bibliográfica e legislação educacional mostraram-nos as muitas ações possíveis, a partir da educação em Arte/Dança, que vemos com um potencial de mover o ciclo social, ou seja, a conscientização –nos espaços informais para o ensino de dança, da necessidade de que sejam abordados, neles, temas voltados para as relações étnico-raciais, passíveis de resultarem em espaços mais diversos, inclusivos e reflexivos, ao serem problematizados os estereótipos, preconceitos e o racismo, favorecendo, quem sabe, a que mais pessoas negras presentes, venham a ocupar lugares de representatividade em apresentações.

Ademais, a Educação Básica por meio das Leis de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – LDB, a Base Nacional Curricular Comum - BNCC, via Arte/Dança, e, as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana, dispõem de caminhos possíveis para o enfrentamento da segregação racial existente no Balé Clássico. A incorporação, mesmo que não obrigatória, pelos espaços educativos não-formais das referências citadas, abririam,

certamente, uma grande possibilidade de reconfiguração desses espaços voltados para o ensino de dança, como agentes de uma responsabilidade social quanto à diversidade e uma política estruturante de ensino em ações afirmativas.

Considerar a aplicabilidade dos recursos que a Educação Básica dispõe para as instituições de ensino não-formal de dança sob o olhar do Balé Clássico, é abrir possibilidades de uma desconstrução da hegemonia existente nessa forma de Arte e problematizar a estrutura social que poderá resultar em uma diversidade racial. E isso impacta toda uma estrutura escolar, uma dinâmica socioeconômica pré-estabelecida, e abre caminhos possíveis para que possam surgir oportunidades de acessos e promoções de pessoas negras no Balé Clássico, como por exemplo, serem primeiras-bailarinas e/ou primeiros-bailarinos.

Essa desconstrução também contribui para que a diversidade racial possa impactar no modo como as pessoas negras se percebem dentro desses espaços, ou seja, torna-se um possível caminho para a construção de sua identidade negra por meio da Dança. Nesse sentido salientamos a importância dos muitos “retornos positivos em ser uma pessoa negra dentro do Balé Clássico, para que a sua existência não seja entendida como uma pessoa sem espaço nessa forma de Arte, uma experiência negada ao seu corpo, devido ao racismo estruturante (SILVA; ALVARENGA, 2023, p. 75).

Esse modo de construção social é reeducar todas as instâncias de um sistema educacional, pois reverbera para fora do espaço das escolas não-formais, chegando ao círculo familiar e conseqüentemente, na sociedade. E, essa possível transformação social, tem potencial para tornar as pessoas mais conscientes, ao entenderem a relevância do tema, ou seja, ter pessoas negras em diversas posições hierárquicas na Dança-balé. Mas, este caminho só será possível a partir de que as instituições de ensino de dança, percebam a urgência em terem um espaço diverso e elaborarem diretrizes educacionais inclusivas, informando as(os) professoras(es) visando a implementação dos mecanismos da Educação Básica para que possam estabelecer aberturas na abordagem do tema, qualificando seus profissionais, investindo em cursos, seminários, entre outros meios, para que todos estejam aptos para abordarem esses temas em seus planejamentos de aula. Estas são ações afirmativas.

Portanto, embora parta precisamente de uma hipótese teórica a partir de uma experiência como bailarina negra, vemos nele um potencial possível de experiências práticas aspirando nesse exercício a abertura para uma maior diversidade racial e por meio da dança.

Mesmo com um caminho, ainda a ser trilhado sobre esse desejo, que ele possa contribuir para a diversidade racial no Balé Clássico e uma sociedade mais igualitária.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte. Raça e Racismo. Letramento, 2018. p. 17-33;

ARAÚJO, Cristiane. **A dança na disciplina de Arte: Transposição entre linguagens artísticas. A formação em dança em diferentes espaços educativos.** Campo Grande, MS. Life Editora, 2021. p.51-67;

BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular – Educação é a base.** Arte. Ministério da Educação. 2018. p. 193-212;

CAVALLEIRO, Elaine dos Santos; **Introdução. Educação antirracista: caminhos abertos pela Lei Federal nº 10.639/03 / Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade.** – Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005, p.11 -18;

GOMES, Nilma. Lino. (2002). **Educação e Identidade Negra.** Aletria: Revista De Estudos De Literatura, 9, 38–47. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/17912>. Acesso em: 07 de julho de 2024;

HOMANS, Jeniffer. **Anjos de Apolo: uma história do ballet.** Tradução Jaime Araújo in **Os Reis da Dança.** Lisboa. Edições 70. 2012. p. 29-75;

LÚDKE, Menga, ANDRÉ, Marli E. D. **Pesquisa em educação; abordagens qualitativas.** São Paulo: EPU, 1986. p.25-44;

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar. **Metodologia do trabalho científico [recurso eletrônico]: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico.** Pesquisa Científica. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013. p. 41-74;

SAMARINO, Natália. **Histórias do ballet** [livro eletrônico]. **Luís XIV: O Ballet Romântico na América.** 1. ed. – Contagem, MG; Pas de Quatre Centro de Dança, 2021.p. 158-176;

SILVA, Ana Flávia da; ALVARENGA, Arnaldo Leite de; **Diversidade Racial: Uma Construção Social por meio da Educação no Balé Clássico.** Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2023.

A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA(MPB) COMO FORMA DE LUTA E RESISTÊNCIA: UMA AMPLIFICAÇÃO “FONOGRÁFICO - JURÍDICA” AOS DIREITOS DA MULHER

Angélica Ferreira de Freitas¹
Brunna Teodoro Queiroz²

RESUMO: A cultura brasileira é formada a partir de luta e resistência histórica. Para o desenvolvimento deste artigo se optou pelo uso da Música Popular Brasileira (MPB), por meio das músicas “Maria da Vila Matilde”, de Elza Soares, e de “Lança Perfume”, de Rita Lee, desenhando o percurso das mulheres por seus direitos. Com o uso da metodologia hipotético-dedutivo, será realizada uma análise teórico-comparativa, entre a história do Direito das Mulheres e as ondas da Contracultura brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: dignidade humana, fonográfico-jurídico, mulheres, Música Popular Brasileira.

INTRODUÇÃO

A construção do conceito *cultura popular* é revestido de polêmicas e contendas intelectuais, sendo construído com práticas ambíguas e contraditórias, que se realizam nos intervalos da cultura dominante, ora aceitando, recusando, confrontando ou resistindo a ela. Ao falar em cultura popular, se fala de uma grande combinação de resistência e conformismo (CHAUÍ, 1986 *apud* DOMINGUES, 2011, p. 416).

Historicamente, o termo cultura passou a ser usado para denominar o conjunto de práticas, ações e comportamentos que eram considerados próprios das classes subalternas, sendo emprestado da *antropologia cultural*. Tendo partido da conceituação de “cultura primitiva” reconheceu-se que aquelas pessoas, as quais eram encaradas pelas “camadas inferiores dos povos civilizados”, eram também dotadas de cultura. Passou-se a ter a romper com o paradigma o modo de se construir socialmente das classes subalternas, não era apenas “um acúmulo desorgânico de fragmentos de ideias, crenças, visões de mundo elaborados

¹ Angélica Ferreira de Freitas, graduada em Direito pela Universidade Federal de Jataí, angelicaferreirafreitasufj@gmail.com.

² Bruna Teodoro Queiroz, mestranda em Performances Culturais pela Universidade Federal de Goiás (UFG), brunna_tq@hotmail.com.

pelas classes dominantes provavelmente vários séculos antes” eles tinham seu próprio jeito de fazer sua cultura (GINZBURG, 2002, p.16-17 *apud* DOMINGUES, 2011, p. 405-406).

Desse modo, a cultura, dita como “erudita”, é aquela produzida pela burguesia e pela elite. Em contrapartida, a “popular”, derivada do povo, começa suas manifestações passando tanto pelas formas, quanto pelos conteúdos dos sistemas de representações. (DOMINGUES, 2011, p. 404).

Segundo, Domingues (2011, p. 405) a cultura popular passa a ser encarada como aquela produzida pelo povo, porém cercada de uma grande dificuldade de se compreender a própria definição de “povo”. Quem é o “povo”? Todos, ou apenas quem não seria da elite? Porém, se fosse esse último caso, não se estaria correndo o risco de supor a homogeneidade dos excluídos. O melhor seria pensar as culturas populares no plural, urbana e rural, masculina e feminina, velha e jovem, e assim por diante.

É nesse momento que se percebe que a cultura historicamente partia de uma construção elitista, masculina, heteronormativa e patriarcal. Assim como a história das mulheres na busca por seus direitos é marcada por lutas e reivindicações, a liberdade para se produzir suas culturas e a suas artes acompanharam seus desafios inerentes³.

Por meio deste espírito contínuo de luta que no Brasil, se observa que as mulheres utilizavam de instrumentos culturais, espaços sociais que possam obter o status de sujeito de direito, amplamente negado às mulheres hasta época da Revolução Industrial, no Brasil, mais especificamente, desde o surgimento da Convenção das Leis Trabalhistas (CLT), no Governo Vargas.

Na época da Ditadura Civil-Militar-Empresarial (1964-1985), a música foi um importante instrumento de resistência, protesto, sobrevivência e espaço de elaboração de sentidos (BERGER; LUCKMANN, 2004), em especial, para mulheres militantes em situação de prisão e tortura, durante o regime militar no Brasil.

Portanto, o presente texto utiliza-se de duas cantoras brasileiras, símbolos da cultura popular, partindo da busca dos direitos das mulheres, que avançaram no tempo e seguem

³ Segundo Hall (2003, p. 262), os termos “popular” se ligam a “classe trabalhadora” e em conjunto estabelecem relações bastante complexas, mas não devem ser tomados como sinônimos, uma vez que não existem culturas fixas, exclusivas e intrínsecas a determinada classe social. De toda sorte, o termo “popular” sugere a articulação dinâmica entre a cultura e as classes sociais. Mais precisamente, refere-se à aliança de classes e forças que constituem as “classes populares”, a “cultura dos oprimidos e das classes excluídas”. Pois, no vértice oposto, tem-se a “cultura do bloco do poder”, a outra aliança de classes e forças sociais configurando o que não é o “povo” ou as “classes populares”. A contradição principal, que polariza o domínio da cultura, não se encontra no embate classe versus classe, mas sim no povo versus o bloco do poder. Nesse aspecto, a cultura popular é um campo de disputa, um dos locais de engajamento da luta a favor ou contra a “cultura dos poderosos”.

ainda hoje, mesmo após suas mortes, como verdadeiros ícones atemporais da Luta das Mulheres pelo Direito à Dignidade Humana.

Primeiramente, tratar-se-à da trajetória de Luta da Mulher, nos casos de Violência Doméstica, pela música “Maria da Vila Matilde”, de Elza Soares, quanto à quebra de padrões culturais em “Lança Perfume”, de Rita Lee. Para que se possa observar o surgimento do *status* isonômico para Mulheres na sociedade e o importante papel de mulheres/artistas ao patriarcalismo sempre à espreita social.

AS MULHERES E A MÚSICA: A LUTA POR SEUS DIREITOS

A história das mulheres na música não se diferencia das dificuldades conhecidas em outros âmbitos sociais, a relação histórica da forma como a mulher passou a ser vista em uma sociedade patriarcal leva a existência de um *patriarcado musical*:

As mulheres em todas as épocas padeceram do chamado ‘patriarcado musical’ cujo traço basilar contribui para o conhecimento da história das práticas musicais das mulheres e para a divisão do trabalho musical em: ocupação em esfera pública correspondendo a características masculinas e, em esfera privada, às femininas; a masculinidade definida como ativa e produtiva (racional, inventiva, experimental) e a feminilidade como passiva e reprodutora, ocupada na produção de objetos e serviços úteis, diligente [...] Green demonstra, ainda, em sua obra que a ‘combinação de tolerância e repressão, acordo e oposição, favorecem de forma sistemática as mesmas divisões marcadas pelo gênero das que surge no patriarcado musical (GREEN, 2001, p. 24-25 *apud* TANAKA, 2018, p.04).

A produção cultural brasileira no período ditatorial promoveu uma grande aproximação grupos sociais que confrontavam o regime imposto e fez ecoar as vozes contrárias ao sistema, silenciadas mediante o ferrenho desenrolar dos mecanismos de repressão utilizados. No meio artístico e no movimento estudantil, se realizou o fortalecimento para além das causas educacionais, alcançando a contestação e denúncia das mazelas da sociedade brasileira (GIANORDOLI-NASCIMENTO, 2013 p. 32).

Nos anos de 1960, a produção artística nacional, em especial o teatro e a música, se tornaram os principais meios de denunciar as questões políticas e sociais da realidade brasileira, o que os levou a serem os mecanismos de maior resistência ao regime militar.

Valioso salientar que nesse período histórico se formou “um novo perfil de resistência que se convencionou chamar de cultura de protesto” tendo na música a MPB (Música Popular

Brasileira) uma grande aliada (CALDAS, 2005, p. 123 *apud* GIANORDOLI-NASCIMENTO, 2013 p. 32).

A MPB será um elemento cultural e ideológico importante na revisão da tradição e da memória, estabelecendo novas bases de seletividade, julgamento e consumo musical, sobretudo para os segmentos mais jovens e intelectualizados da classe média. A “ida ao povo”, a busca do “morro” e do “sertão”, não se faziam em nome de um movimento de folclorização do povo como “reserva cultural” da modernização sociocultural em marcha, mas no sentido de reorientar a própria busca da consciência nacional moderna. Nessa perspectiva é que se deve entender as canções, atitudes e performances que surgiram em torno da MPB, que acabaram por incorporar o pensamento folcloricista (“esquerdizando-o”) e a ideia de “ruptura moderna” da Bossa Nova (“nacionalizando-a”) (NAPOLITANO, 2005, p. 64).

As manifestações culturais de protesto tiveram seu auge entre 1964 e 1968, o período, que mesmo havendo grande censura institucionalizada por meio de cortes e proibições, nos meios artísticos, a repressão se manifestava por atos isolados. A música, dessa forma, ficou caracterizada também como prática político-ideológica, expressando ideais, atitudes, valores, convicções e motivações que ajudaram a fortalecer a resistência à ditadura (BERNARDO, 2007; STARLING, 2004).

Em um ambiente que buscava destruir a dignidade humana através da dor e da humilhação, existem relatos das mulheres apontam que a música parece ter tido um papel expressivo para a conservação da integridade moral, psicológica e física, favorecendo a luta pela vida na prisão e uma maneira de enfrentar psicologicamente o sofrimento (GIANORDOLI-NASCIMENTO, 2013 p.45).

1. QUANTAS SÃO AS MARIA 'S DA VILA MATILDE?

Passa-se a estudar a canção Maria da Vila Matilde, composta por Douglas Germano, interpretada por Elza Soares, sob a perspectiva da música como instrumento de denúncia e reivindicação social.

Em tempos em que a luta feminista é responsável por chacoalhar as estruturas do machismo e sexismo, canções como Maria da Vila Matilde, que compõe o CD *A mulher do fim do mundo* (2015), podem contribuir para fortalecer uma atitude de enfrentamento as violências contra a mulher e o não silenciamento das vozes femininas, principalmente por ser

cantada na voz de uma mulher que ecoa o grito de socorro de tantas outras (PINTO; SANTOS, 2020, p. 223).

No ano de 2023, a cada 24 horas, ao menos oito mulheres foram vítimas de violência doméstica⁴ (AGÊNCIA BRASIL, 2023). O Brasil ocupa hoje o 5º lugar no ranking mundial de feminicídios, segundo o Alto Comissariado das Nações Unidas para os Direitos Humanos (ACNUDH). Em 2022, 3.913 mulheres foram mortas no país. Destas, 1.350 foram vítimas de feminicídio, isto é, de assassinatos cometidos em razão da condição de gênero feminino.

A violência contra a mulher cresce a cada ano, dados apresentados pelo relatório “Visível e Invisível: a Vitimização de Mulheres no Brasil” (2023) divulgado pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública, as agressões em contexto de violência doméstica em 2022, tiveram aumento de 2,9%, totalizando 245.713 casos; as ameaças cresceram 7,2%, resultando em 613.529 casos; e os acionamentos ao 190, número de emergência da Polícia Militar, chegaram a 899.485 ligações, o que significa uma média de 102 acionamentos por hora. Além disso, registros de assédio sexual cresceram 49,7% e totalizaram 6.114 casos em 2022 e importunação sexual teve crescimento de 37%, chegando ao patamar de 27.530 casos no último ano (FBSP, 2023, p.137)⁵.

À vista disso, o crescimento significativo perpassa todas as modalidades criminais, desde o assédio, até o estupro e os feminicídios⁶. Vale destacar que mulheres negras sofrem mais violências que mulheres brancas, se colocar em foco a relação ao perfil étnico racial, mulheres negras (45%) apresentam prevalência superior de vitimização do que as mulheres

⁴ Esses dados referem-se a oito dos nove estados monitorados pela Rede de Observatórios da Segurança (BA, CE, MA, PA, PE, PI, RJ, SP) (Agência Brasil, 2023) AGÊNCIA BRASIL. A cada 24 horas, ao menos oito mulheres são vítimas de violência. 2023. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2024-03/cada-24-horas-ao-menos-oito-mulheres-s%C3%A3o-vitimas-de-violencia#:~:text=Ao%20todo%2C%20foram%20registradas%203.181>>. Acesso em: 08 jun.2024.

⁵ FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **17º Anuário Brasileiro de Segurança Pública**. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2023. Disponível em: <<https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2023/07/anuario-2023.pdf>>. Acesso em: 08 jun. 2024.

⁶ Explicar esse crescimento é um desafio. No relatório supramencionado existem três hipóteses principais: 1. Nos anos de governo de Jair Bolsonaro, houve grande desfinanciamento das políticas de proteção à mulher, que registrou a menor alocação orçamentária em uma década para as políticas de enfrentamento à violência contra a mulher (FBSP, 2022); 2. O impacto da pandemia de covid-19 reverberou nos serviços de acolhimento e proteção às mulheres, que em muitos casos tiveram restrições aos horários de funcionamento, redução das equipes de atendimento ou mesmo foram interrompidos; e 3) não há como dissociar o cenário de crescimento dos crimes de ódio da ascensão de movimentos ultraconservadores na política brasileira, que elegeram o debate sobre igualdade de gênero como inimigo número um (FBSP, 2023, p. 137).

brancas (36,9%), mas a comparação entre mulheres pretas (48%) e pardas (43,8%) indica que as pretas ainda são as mais vulneráveis⁷ (DATA FOLHA, 2023, p.19)⁸.

Como chegamos em Elza Soares? Mulher artista negra, grande símbolo da luta das mulheres negras, a resistência e a denúncia de preconceitos de toda ordem, não só na canção em foco desta pesquisa, mas ao longo de toda a sua carreira, tocando em temas polêmicos em várias músicas interpretadas por ela (CONCEIÇÃO, 2015).

O impacto que mulheres símbolos fazem em outras mulheres, que se reconhece e se identifica em outras, é abordado no marcador de diferenciação dentro das formas da cultura popular repousa no significante “negro”, da expressão “cultura popular negra”. Com efeito, o que essa expressão significa? O agenciamento das experiências e tradições próprias das populações negras, as quais se traduzem no seu estilo, seu corpo, sua expressividade, sua musicalidade, sua oralidade e na sua rica produção de *contranarrativas*.

A cultura popular negra nunca pode ser reduzida ou explicada pelo viés das oposições binárias normalmente utilizadas para caracterizá-la: alto ou baixo, resistência versus cooptação, autêntico versus inautêntico, experiencial versus formal. Ela é um espaço ambivalente, paradoxal, local de intersecções, consentimentos, insurgências e contestações táticas (DOMINGUES, 2018, p. 414-415).

A gramática da cultura popular negra estabelece conexões sinuosas (e complexas) entre os signos de origens africanas e aqueles produzidos no bojo das dispersões em diáspora ao longo dos séculos, de modo que a apropriação, cooptação e rearticulação seletivas de ideologias, códigos culturais e instituições europeias, conjugados a um patrimônio africano, “conduziram a inovações lingüísticas na estilização retórica do corpo, a formas de ocupar um espaço social alheio, a expressões potencializadas, a estilos de cabelos, a posturas, gingados e maneiras de falar, bem como a meios de constituir e sustentar o companheirismo e a comunidade” (HALL, 2003, p.343).

Tendo em vista a grande contribuição de Elza Soares para o cenário musical brasileiro e a importância de debater um assunto tão sério quanto a violência de gênero, este artigo analisa, com base na Teoria Dialógica do Discurso, a canção Maria da Vila Matilde a fim de

⁷ Chama a atenção que a vitimização por violência sexual seja similar entre todos os grupos, mas quando a questão trata de violência física, entre negras a prevalência é 8 pontos superior à encontrada entre mulheres brancas (Data Folha, 2023, p. 19).

⁸ DATA FOLHA. **Visível e invisível:** A vitimização de mulheres no Brasil. 4ª Edição - 2023. Disponível em: <<https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2023/03/visiveleinvisivel-2023-relatorio.pdf>> Acesso em: 08 jun. 2024.

verificar quais valores sociais estão sendo retratados na canção e, por meio da entonação, qual a posição axiológica do eu-lírico (PINTO; SANTOS, 2020, p. 225-226).

Cadê meu celular? Eu vou ligar pro 180
Vou entregar teu nome
E explicar meu endereço
Aqui você não entra mais
Eu digo que não te conheço
E jogo água fervendo
Se você se aventurar
Eu solto o cachorro
E, apontando pra você
Eu grito: péguix guix guix guix
Eu quero ver
Você pular, você correr
Na frente dos vizinhos
Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim (...)
(Trecho de: Maria da Vila Matilde, GERMANO, 2015)

Em Maria da Vila Matilde, surge uma voz oprimida, a das mulheres que sofrem o machismo estrutural de nossa sociedade, mas também vitoriosa, quando enfatiza que as mulheres podem não ser mais submissas e subservientes, dado que hoje há um poder público que reconhece sua necessidade de proteção para se defender da violência masculina (PINTO; SANTOS, 2020, p. 226-227).

O discurso é constituído por valorações sociais. Na canção de Douglas Germano, por exemplo, encontramos um discurso revelador de valores conflitantes nas relações amorosas: há uma voz de denúncia e combate da violência doméstica que deixa subentender o fim da submissão ao gesto machista: “*Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim*”⁹.

Outrossim, a Lei 11.340/2006¹⁰, conhecida *Lei Maria da Penha* se tornou um importante dispositivo na prevenção e na punição de crimes de violência doméstica. Atualmente, existem outras formas de conscientização social com relação às causas de gênero e as pautas de violência contra mulheres. Porém, muitas coisas na teoria não são aplicadas na prática, utilizar da música como denúncia social faz com que letras potentes como essas

⁹ É nesse primeiro minuto da canção que se começa a construir o tipo de ironia que segundo Beth Brait (2008) é o que permite que sejam descortinados certos aspectos culturais, sociais ou mesmo estilísticos que geralmente não são vistos em discursos mais sérios e que em geral são tratados com menos criticidade. A autora ressalta que o humor não está necessariamente a serviço do riso, mesmo que essa seja uma consequência inevitável e que a ironia não é necessariamente cômica.

¹⁰ BRASIL. Lei nº 11.340, de 07 de agosto de 2006. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/11340.htm>. Acesso em: 08 jun. 2024.

cheguem em lugares que muitas vezes nem o direito e as leis chegam, em mulheres que desconhecem que são vítimas reiteradas de violências.

Na realidade das mulheres negras, Angela Davis (2017, p. 22) afirma que “o empoderamento das massas de mulheres deste país nunca será alcançado enquanto não tivermos êxito em deter a maré de racismo”. A essa fala, além do racismo, devemos acrescentar todas as questões urgentes de adversidades vividas por mulheres, nos atentando para o fato de que somos muitas e somos plurais.

Portanto, Maria da Vila Matilde é uma canção de extrema importância e bastante necessária para que o debate sobre questões de gênero possa ser cada vez mais acessível, pois “de todas as formas de arte (...) a música atuou como a principal catalisadora no despertar da consciência social da comunidade” (Davis, 2017, p. 167).

2. LANÇA PERFUME, RITA LEE E ROCK N’ ROLL: A CONTRAMÃO DA BOSSA NOVA

Quando se fala em anos 60, 70 e 80, no Brasil e no Mundo, várias mudanças foram realizadas em um curto espaço de tempo. É cediço que a Ditadura Civil Militar tomou conta do cenário político, econômico e social no Brasil, obtendo um novo cenário de redemocratização apenas 21 (vinte e um) anos depois do Golpe de 64¹¹.

Durante o governo militar, o Brasil sofreu uma grande onda de censuras e proibições em seu panorama musical. Em 1967, como mecanismo de ratificação, foi outorgada a Lei nº 5.250/1967¹², também conhecida como Lei da Imprensa (ou Lei da Censura). A normativa contava com a seguinte redação em seu preâmbulo: “*Regula a manifestação da liberdade de pensamento e informação*” (Lei nº 5.250/1967), ou seja, conforme a “*letra fria*” da lei, é possível observar a censura sendo utilizada como mecanismo de regulação restritivo para que não houvesse manifestações de pensamentos e divulgação de informações dissidentes aos interesses do governo ditatorial.

¹¹ “O movimento militar de 1964 não nasceu da noite para o dia, não foi tampouco o produto de uma preocupação momentânea dos militares com os “destinos da nação”, foi sim, antes de tudo, o momento culminante e o desfecho de uma longa crise gerada pelas instabilidades institucionais que subsistiram no país desde 1930.” (CASTRO, 2010, p. 525)

¹² BRASIL. Lei nº 5.250, de 09 de Fevereiro de 1967. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/15250.htm#:~:text=Regula%20a%20liberdade%20de%20manifesta%C3%A7%C3%A3o%20do%20pensamento%20e%20de%20informa%C3%A7%C3%A3o.&text=Art%20,lei%2C%20pelos%20abusos%20que%20cometer%3E>.

Como forma de combate à censura e manutenção de um panorama musical no Brasil, surge o movimento boêmio da *Bossa Nova*. Divergindo dos movimentos anteriores, compositores como *Cartola*, *Tom Jobim*, *João Gilberto* se juntaram a outros importantes nomes da música no país para cantarem às beiras de Copacabana, e lançaram a famosa música ‘*A Garota de Ipanema*’ (1962). Música essa que fixou o Brasil no cenário internacional como *terra do samba e das mulheres bonitas*.

Até então, não haveriam motivos para que o presente governo censurasse as músicas da *Bossa Nova*. Em um segundo momento, *Caetano Veloso*, *Chico Buarque*, *Gilberto Gil*, dentre outros grandes nomes da MPB, conhecidos na atualidade, começaram a compor músicas que mascaravam suas inconformidades com o governo autárquico. Utilizando-se de *ironia*, *metáforas* e *paródias*, músicas como *Cálice* (1978), *Alegria, Alegria* (1968) e *Aquele Abraço* (1969), apresentavam grandes ameaças para os interesses militares, que, por sua vez, viam seu poder escorrendo entre seus dedos, com o início das *Diretas Já*.

Enquanto no Brasil, os anos 60 foram regidos por uma autocrática ditadura militar, nos Estados Unidos, várias ondas de protestos começaram na América do Norte, com o nome de Movimentos de Contracultura (1960-1980). Buscando contradizer a cultura hegemônica, movimentos musicais tais quais o *Punk*, o *Rock* e o *Metal* foram colocados em evidência.

Chegando tardiamente no Brasil, a *contracultura* mostra suas fortes influências nos anos 80, a fase de redemocratização do país. Enquanto no cenário musical, as influências da contracultura são evidentes, nos gêneros musicais que tentaram “ultrapassar” a *Bossa Nova*, no cenário normativo, as leis no Brasil adquiriram novos contornos. Em 1988, foi promulgada a Constituição da República Federativa do Brasil¹³, Carta Magna vigente até os dias atuais, banuiu a censura e as proibições à liberdade de expressão.

Como principal combatente à *Bossa Nova*, essa pesquisa escolheu a cantora e compositora brasileira Rita Lee que adotava o lema de *Woodstock* em suas músicas, retratando a *contracultura* do “Sexo, Drogas e Rock n’ Roll”. Em sua música “Lança Perfume”, realiza a comparação da substância alucinógena “Lança Perfume” e do ato de “Lançar [ao ar] um Perfume”, como forma de sedução/luxúria, como figuras de linguagem para representar essa contracultura em suas letras.

¹³ Art. 5º, inciso IX, da CF/1988, o qual garante, pelo texto do próprio inciso: “IX - é livre a expressão da atividade *intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença*,” (CONSTITUIÇÃO FEDERAL DE 1988, grifo nosso).

“Lança, menina, lança todo esse perfume
Desbaratina, não dá pra ficar imune
Ao teu amor que tem cheiro de coisa maluca
Vem cá, meu bem, me descola um carinho
Eu sou neném, só sossego com beijinho
Vê se me dá o prazer de ter prazer comigo
Me aqueça
[...]
Lança, lança perfume
Oh, lança, lança perfume
Oh, lança, lança, lança perfume
Lança perfume
Lança perfume”

(Trecho de: Lança Perfume, RITA LEE, 1980)

Entre tantas músicas escritas e interpretadas pela cantora, tais quais *Ovelha Negra*, *Erva Venenosa*, *Amor e Sexo*, mostram um grande perfil de libertinagem e afronta à cultura erudita da *Bossa Nova*, quanto aos valores conservadores, anteriormente implementados pela Ditadura Militar no Brasil. Assim se sucedeu a carreira musical de Rita Lee, até a data de sua morte em maio de 2023, acometida por um câncer de pulmão que há muito tratava. Embora seu corpo físico não esteja mais vivo, seu espírito de luta sempre ecoará em suas músicas, com seu cabelo vermelho, óculos coloridos e sua libertinagem de expressão que sempre emocionou o coração de muitas gerações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conclui-se que ambas as músicas foram bastante disseminadas na cultura brasileira desde sua criação até os dias atuais, mesmo que suas cantoras não estejam mais vivas, promoveram marcas profundas e permanentes na indústria fonográfica brasileira. Este texto parte do uso da música, e de vozes femininas, como instrumento fonográfico amplificador (som amplificador), na busca do status de direito fundamental à mulher. Mulheres a se apresentarem como sujeitos (sociais) de Direito e seguridade de mulheres que corroboraram a constante manutenção do Direito das Mulheres.

Elza Soares e Rita Lee mostraram que lugar de mulher é realmente onde ela quiser, deram voz para aquelas que não sabiam que tinham, ou se sabiam, não se atrevia a usar. Foram vozes que nas ondas musicais confrontaram o machismo e o racismo estrutural em um país que tem em sua memória histórica uma fase obscura, a Ditadura Civil Militar.

Portanto, essa pesquisa não possuiu um fim ensimesmado, mas surgiu como reflexão a respeito do papel da Música MPB na sociedade, e como as mulheres, mesmo após sua

consagração formal como sujeito de Direitos, ainda permanecem em constante luta pela garantia de seus direitos fundamentais e sua Dignidade Humana. surgem para reivindicar a voz feminina e a cultura popular.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTUR, Margareth. **Elza Soares: a voz do feminismo negro representado na canção “Mulher do fim do mundo”**. Disponível em: <<https://jornal.usp.br/ciencias/elza-soares-a-voz-do-feminismo-negro-representado-na-cancao-mulher-do-fim-do-mundo/#:~:text=Elza%20Soares%20representa%20a%20luta>>. Acesso em: 08 jun. 2024;

CONCEIÇÃO, F. W. B. da. Feminismo negro e interseccionalidade na canção “Mulher do fim do mundo” (2015) interpretada por Elza Soares. **Revista Criação & Crítica**, São Paulo, v. 31, n. 31, p. 51-64, 2022. ISSN: 1984-1124. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.i31p51-64>. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/188533>>. Acesso em: 08 jun. 2024;

DAVIS, A. **Mulheres, cultura e política**. São Paulo: Editora Boitempo, 2017;

DOMINGUES, P. **Cultura popular**: as construções de um conceito na produção historiográfica. *História* (São Paulo), v. 30, n. 2, p. 401–419, dez. 2011;

ELZA SOARES. **Maria da Vila Matilde**. São Paulo: CIRCUS, 2015. Disponível em: <<https://youtu.be/6SWIwW9mg8s?si=UulzIlzK3uvsT9to>>. Acesso em: 15 jul. 2024;

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Trad. Adelaine La Guardiã Resende et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003;

NAPOLITANO, M. (2005). **História e música**: história cultural da música popular (2a ed.) Belo Horizonte: Autêntica;

RITA LEE. **Lança Perfume**. Rio de Janeiro: Estúdio Siglas: 1980. Disponível em: <<https://youtu.be/zFIqVUrh3zw?si=Oppft3s0HRaDaUfz>>. Acesso em: 15 jul. 2024;

TANAKA, Harue S. Mulheres na Música: uma trajetória de luta e invisibilidade através da lente de uma pesquisadora. **Claves. periodicos.ufpb.br**. 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/index.php/claves/article/view/42277>>. Acesso em: 08 jun. 2024;

VIANA, E. T.; SOUZA, L. T. DE. MY NAME IS NOW: Elza Soares e a teorização na carne sobre o enfrentamento às violências contra mulheres. **Revista Rios**, v. 15, n. 30, p. 286–306, 1 maio 2021.

DIVERSIDADE RACIAL NA DANÇA: CONSIDERAÇÕES SOBRE UM ENSINO EMANCIPATÓRIO E ANTIRRACISTA EM ESCOLAS NÃO-FORMAIS DE BALÉ

Ana Flávia da Silva¹
Arnaldo Leite de Alvarenga²

RESUMO: O artigo discute a representatividade negra no Balé, em posições de destaque a partir da diversidade no ensino não-formal de dança e propõe possíveis alterações. Aborda-se a formação e identidade de mulher negra da bailarina Ana Flávia da Silva problematizando a relação entre diversidade cultural e Balé, apontando o racismo existente e propondo caminhos disponibilizados pela Legislação Educacional Brasileira na construção possível de um ensino emancipatório e antirracista, no âmbito desta Arte.

PALAVRAS-CHAVE: diversidade racial, educação, ensino emancipatório antirracista; balé clássico.

INTRODUÇÃO

O artigo em questão é resultante da escrita do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado “Diversidade Racial: Uma Construção Social por meio da Educação no Balé Clássico”, elaborado pelos autores Ana Flávia da Silva e Arnaldo Leite de Alvarenga. A partir da experiência e formação artística da bailarina Ana Flávia da Silva, aborda a ressignificação de sua identidade negra, sob o escopo do preconceito e da diversidade racial no Balé Clássico.

Tendo em vista que o Balé Clássico é uma dança oriunda da Europa, repleta de signos que lhe atribuem um valor cultural e social específico no campo da Arte-Dança, traz também, a segregação de corpos e grupos socioeconômicos. Desse modo, se faz necessário abordar o ensino do Balé Clássico, em espaços de ensino não-formais de dança, em que se fazem presentes os corpos negros.

¹ Ana Flávia da Silva, Universidade Federal de Minas Gerais, discente do Curso de Graduação em Dança da Escola de Belas Artes da UFMG, anaflaviatj@gmail.com.

² Arnaldo Leite de Alvarenga, Universidade Federal de Minas Gerais, professor associado do Curso de Graduação em Teatro e Licenciatura para Dança, Prof-Artes e PPG-Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, alda1702a@gmail.com.

Abordar a diversidade racial é falar sobre a presença e a valorização de diversas etnias dentro de uma sociedade, grupo ou espaço, bem como, a promoção de oportunidades frente a ínfima existência de representatividades negras no Balé Clássico, expectando a promoção da igualdade e reparação social, tal como o enriquecimento cultural.

Para tanto, o presente artigo propõe um ensino emancipatório e antirracista em escolas não-formais de Balé Clássico, por meio da Legislação da Educação Básica Brasileira, acreditando ser possível construir um ensino emancipatório e antirracista no âmbito dessa forma de Arte/Dança, abordando os caminhos encontrados durante a pesquisa realizada visto que, nesses espaços, se têm presentes corpos negros.

EMANCIPAÇÃO E ANTIRRACISMO: PROPOSIÇÕES PARA O ENSINO DO BALÉ CLÁSSICO

No processo de pesquisa utilizou-se de uma metodologia de caráter qualitativo, com base em (PRODANOV; FREITAS, 2013, p.69-70) no qual se estabelece a “relação de causa e efeito entre os fenômenos” para analisar os objetos: Educação e Balé Clássico, tornando possível realizar uma análise sobre os processos e mecanismos de reprodução do racismo nos caminhos de organização da educação popular no Brasil, via legislações educacionais, relacionando-as, posteriormente, à prática do Balé Clássico em espaços de ensino não-formal de dança. São destacadas as faltas de oportunidades de acesso à cultura e educação, pelo corpo negro, resultando em atos discriminatórios e preconceituosos.

Os autores (LÚDKE; ANDRÉ, 1986), também por meio da pesquisa qualitativa, contribuíram para contextualizar a experiência *in loco* da bailarina Ana Flávia da Silva no Balé Clássico e seus desdobramentos referentes à representatividade negra e o racismo nessa forma de Arte. Assim, o percurso artístico e acadêmico de Ana Flávia, torna-se objeto de referência que colabora para a compreensão e crítica da sua experiência como corpo negro nos espaços onde estudou.

Ao deparar-se com a experiência artística e de formação acadêmica no âmbito da licenciatura, Ana Flávia, começa a problematizar as ausências de representatividades negras em apresentações de Balé Clássico, em papéis de destaque. Durante o seu percurso artístico como bailarina, seu primeiro contato com o Balé Clássico deu-se por meio de um projeto social realizado no interior do estado da Bahia, assim como, anos mais tarde, em uma

instituição privada de ensino não-formal de dança, deparando-se com a situação de ser a única com corpo negro naquele espaço.

Tal situação colaborou na construção do conflito do seu processo de identificação como mulher negra (GOMES, 2002). Por outro lado, durante o seu percurso acadêmico, na graduação em Dança – Licenciatura, teve oportunidade de elaborar questionamentos sobre as ausências da representatividade de pessoas negras junto ao Balé Clássico.

Em sua construção como técnica instituída em diferentes países europeus, o balé (HOMANS, 2012) torna-se umas das danças mais importantes do meio artístico e de público até chegar no Brasil (SAMARINO, 2021), que tem em sua história e presença da escravidão negra e, entre outras consequências, a existência do preconceito racial (ALMEIDA, 2018), com o apagamento ou mesmo a desvalorização das histórias dos corpos negros, que escravizados e marcados pela história de seus antepassados, dificilmente encontraram lugar nesse ambiente, culturalmente eurocêntrico e elitizado.

Nesse contexto somos levados a refletir também sobre os processos educacionais (CAVALLEIRO, 2005) no Brasil no qual se registram negativas dos direitos básicos, condicionados ao corpo negro devido à escravatura, até que fossem criadas leis que fomentaram e garantiram a obrigatoriedade no acesso de pessoas negras (e também indígenas), à educação nos dias atuais. Entretanto, tais negativas resultaram em sequelas como o preconceito e a discriminação racial de ordem social, econômica e de acesso a oportunidades diversas.

Vejamos, a criação da “Lei do Ventre Livre, que liberta filhos de escravizadas após o seu nascimento, e permitia que esses pudessem ter acesso à educação de forma gratuita. (SILVA; ALVARENGA; 2023, p.50)”. Entretanto, este acesso dependia das condições impostas pelos senhores de suas mães, considerando que eles, tinham a opção de entregar as crianças para que o governo assumisse a responsabilidade, ou que permanecem sob sua proteção, até que completassem 21 anos de idade, trabalhando nas mesmas condições da escravatura.

O Decreto 1.331/1854: conhecida como “Reforma Couto Ferraz”, foi elaborada para a criação do ensino primário e secundário no período do Brasil Imperial. No entanto, a reforma, ainda de forma extremamente restrita, não permitia o acesso de pessoas negras livres e escravizadas às escolas para o ensino gratuito.

Dito isso, embora houvesse uma preocupação com o crescimento do processo educacional da população brasileira, não se pensava sobre a educação das pessoas escravizadas, e que também, mesmo pós-abolição, ainda havia restrições de acessos às escolas públicas, o que deixava explícitas as “sequelas resultantes da escravatura” (SILVA; ALVARENGA; 2023, p.36). A conquista mais ampliada desses direitos tem sido um caminho árduo e longo, para que possa nos dias atuais, garantir um acesso igualitário à educação para todos os brasileiros, independente de raça.

Nesse caminho, o esforço de movimentos negros, políticos e pessoas interessadas em garantir o acesso de pessoas negras ao sistema educacional brasileiro, lutando contra o preconceito e a discriminação racial, levou à criação das Ações Afirmativas³ e políticas públicas visando a redução das desigualdades e fomento à equidade racial.

Destaca-se uma das leis, de capital importância, a 10.639/2003⁴ que estabelece a inclusão e obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira” nos currículos escolares, assim como a Lei 12.711/2012: Conhecida como Lei de Cotas, que passou a garantir a abertura de vagas nas instituições de ensino superior público para pessoas negras e indígenas.

E assim, nos entremeios da história da educação brasileira, temos a LDB – Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional sobre a qual, pode-se considerar, que dispõe de ferramentas que podem ser utilizadas em ensinamentos não-formais de dança (ARAÚJO, 2021), sendo considerados tais espaços como fundamentais no processo de uma possível construção social também por meio do Balé Clássico, apesar da não obrigatoriedade em seguirem a referida legislação.

Logo, pensa-se que tal conjunto de leis: Leis de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (Lei 9394/1996), as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana (Resolução Nº 1, de 17 de junho de 2004), somadas à Base Nacional Curricular Comum – BNCC (homologada em dezembro de 2017 e sofrendo atualizações posteriores), propõem caminhos interessantes que podem sim, promover um ensino emancipatório e antirracista, nos espaços de ensino de Balé Clássico.

³ Ações Afirmativas - conjuntos de ações políticas dirigidas à correção de desigualdades raciais e sociais, orientadas para oferta de tratamento diferenciado com vistas a corrigir desvantagens e marginalização criadas e mantidas por estrutura social excludente e discriminatória.

⁴Lei 11.645/2008, “que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”.

As Leis de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, são consideradas primordiais para o sistema educacional brasileiro, tendo como objetivo,

garantir acesso dos brasileiros à educação promovendo o direito social nas redes públicas em todas as instâncias: municipais, estaduais e federais, alcançando os ensinos Fundamentais I e II, Médio, Ensino Superior e Técnico. (SILVA; ALVARENGA; 2023, p.58).

Além disso, é por meio dela, que se torna obrigatório o ensino de Artes nas escolas, ingressando no currículo das escolas, incluindo também a história afro-brasileira e de povos indígenas, abrangendo processos formativos dentro e fora do espaço escolar, como uma extensão da sociedade por meio do ser humano, que está em constante processo de formação. Ou seja,

os ensinos não-formais de dança que tenham a oportunidade de aplicar essa lei, contribuirão para a diminuição da segregação racial, dos preconceitos não somente decorridos do tom de pele, mas também das intolerâncias religiosas e estereótipos. (SILVA; ALVARENGA, 2023, p.59)

E, a utilização deste recurso irá contribuir para um ensino diverso e inclusivo em todos os âmbitos do espaço educacional, desde o corpo docente, direção, equipes auxiliares, bem como a(o)s aluna(o)s, que também, nos seus processos de aprendizagem, poderão repassar para seu espaço familiar, tornando-se assim, como que agentes construtores sociais.

Já a Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana, oferecem uma resposta à “demanda educacional da população negra brasileira, evidenciando o sentido das ações afirmativas, a valorização da história, cultura e identidade das pessoas negras”. (SILVA; ALVARENGA, 2023, p.63). Tais diretrizes são importantes por seu papel educacional contribuindo para a construção de um espaço mais democrático e divulgação de conhecimento, colaborando ao promover uma extensão e incentivo ao conhecer a história e a cultura afro-brasileira, podendo fortalecer uma constante formação continuada para os professores e equipes dos espaços de ensino.

Considerando que, ao ter a implementação de políticas públicas e de ações afirmativas nos espaços de ensino não-formais de dança, estabelecendo políticas pedagógicas da valorização da diversidade e representatividade negra em lugares de poder no Balé Clássico,

pensa-se que concomitantemente possa resultar na prevenção e reparação de atitudes discriminatórias na dança, nas salas de aula. Abre-se também para o incentivo à diversidade e igualdade racial no Balé Clássico e, principalmente, promover imagens positivas do corpo negro nessa Arte.⁵

E, por fim, a Base Nacional Curricular Comum (BNCC), que é um documento que contém um conjunto de competências a partir de cada modalidade da Educação Básica, grades curriculares do ensino Fundamental I e II, Ensino Médio, sendo utilizadas para organizar e planejar as etapas curriculares do ensino brasileiro.

A BNCC no Ensino Fundamental, inclui a área de Artes, que possui habilidades propostas para a grade como, experiências, compartilhamento de saberes e suas produções, e isso, no ensino não-formal de dança, pode proporcionar experiências e aprendizagens primordiais para um ensino amplo e representativo.

Ao se utilizar das habilidades propostas pela BNCC na competência de Artes, o(a) professor(a) pode utilizá-las para a elaboração de planejamentos de aula de dança, como por exemplo, a habilidade “(EF69AR15)⁶ aborda sobre a discussão das experiências pessoais e coletivas em dança vivenciadas na escola e em outros contextos, problematizando estereótipos e preconceitos. ” (BRASIL, 2018, p.207), nas quais o(a) professor(a) poderá propor reflexões sobre os aspectos sociais, políticos e históricos, acerca do Balé Clássico, como suas produções artísticas, bem como, o apagamento do corpo negro nesses espaços, trazendo uma reflexão entre os partícipes.

Logo, embora não seja obrigatório os espaços de ensino não-formais de dança implementarem na sua estrutura curricular as Leis de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana, e a Base Nacional Curricular Comum, pode-se sim, utilizá-las como mecanismos e ferramentas relacionadas à discriminação racial, bem como a implementação de políticas públicas para incentivar e

⁵ Vale lembrar, ainda, dos Parâmetros Curriculares Nacionais – PCNs (1997 e 2000), que compuseram um documento auxiliar abordando diversas áreas voltadas para o Ensino Fundamental e Médio, indicando sugestões de abordagens, que, dado o espaço possível determinado para a presente publicação não serão, aqui, considerados.

⁶ Código de identificação de habilidades do ensino fundamental II. Ressalto, que o código de identificação pode variar conforme a modalidade de ensino, ano, campo curricular e sequencia. Mas como identifica-los? Exemplo: **(EF) Ensino Fundamental:** Esse campo determina em qual modalidade de ensino se aplica; **(69) 6º ao 9º ano:** Localiza o ano do ensino, e nesse caso, os anos do Ensino Fundamental II; **(AR) Artes:** nesse caso indica o campo curricular da área, ou seja, artes; **(09) numeração sequencial:** indica a posição da habilidade na numeração sequencial do ano ou do bloco de anos; (SILVA e ALVARENGA, 2023, p.69).

colaborar com o ingresso/permanência de pessoas negras nesses espaços de ensino, bem como, estimular um ensino emancipatório e antirracista no ensino do Balé Clássico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposição que se desenrola nesse artigo a partir de um processo de formação artística de uma bailarina, Ana Flávia da Silva, bem como por sua passagem pela universidade pública, pela via de um curso de graduação em dança levou à possibilidade de uma formulação sobre a diversidade racial, tendo em vista sua construção social e, principalmente, pela via do Balé Clássico. Nesse sentido, tornou-se algo de fundamental importância, o fato de pessoas negras ocuparem esse espaço da dança e perceber que existem mecanismos de mudanças estruturantes que poderão resultar na inclusão e na diversidade racial.

As referências tomadas à análise qualitativa por intermédio dos autores (PRODANOV; FREITAS, 2013) e (LÚDKE; ANDRÉ 1986), que envolveram, principalmente, a pesquisa bibliográfica e legislação educacional mostraram-nos as muitas ações possíveis, a partir da educação em Arte/Dança, que vemos com um potencial de mover o ciclo social, ou seja, a conscientização –nos espaços informais para o ensino de dança, da necessidade de que sejam abordados, neles, temas voltados para as relações étnico-raciais, passíveis de resultarem em espaços mais diversos, inclusivos e reflexivos, ao serem problematizados os estereótipos, preconceitos e o racismo, favorecendo, quem sabe, a que mais pessoas negras presentes, venham a ocupar lugares de representatividade em apresentações.

Ademais, a Educação Básica por meio das Leis de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – LDB, a Base Nacional Curricular Comum - BNCC, via Arte/Dança, e, as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana, dispõem de caminhos possíveis para o enfrentamento da segregação racial existente no Balé Clássico. A incorporação, mesmo que não obrigatória, pelos espaços educativos não-formais das referências citadas, abririam, certamente, uma grande possibilidade de reconfiguração desses espaços voltados para o ensino de dança, como agentes de uma responsabilidade social quanto à diversidade e uma política estruturante de ensino em ações afirmativas.

Considerar a aplicabilidade dos recursos que a Educação Básica dispõe para as instituições de ensino não-formal de dança sob o olhar do Balé Clássico, é abrir possibilidades de uma desconstrução da hegemonia existente nessa forma de Arte e problematizar a estrutura social que poderá resultar em uma diversidade racial. E isso impacta toda uma estrutura escolar, uma dinâmica socioeconômica pré-estabelecida, e abre caminhos possíveis para que possam surgir oportunidades de acessos e promoções de pessoas negras no Balé Clássico, como por exemplo, serem primeiras-bailarinas e/ou primeiros-bailarinos.

Essa desconstrução também contribui para que a diversidade racial possa impactar no modo como as pessoas negras se percebem dentro desses espaços, ou seja, torna-se um possível caminho para a construção de sua identidade negra por meio da Dança. Nesse sentido salientamos a importância dos muitos “retornos positivos em ser uma pessoa negra dentro do Balé Clássico, para que a sua existência não seja entendida como uma pessoa sem espaço nessa forma de Arte, uma experiência negada ao seu corpo, devido ao racismo estruturante (SILVA; ALVARENGA, 2023, p. 75).

Esse modo de construção social é reeducar todas as instâncias de um sistema educacional, pois reverbera para fora do espaço das escolas não-formais, chegando ao círculo familiar e conseqüentemente, na sociedade. E, essa possível transformação social, tem potencial para tornar as pessoas mais conscientes, ao entenderem a relevância do tema, ou seja, ter pessoas negras em diversas posições hierárquicas na Dança-balé. Mas, este caminho só será possível a partir de que as instituições de ensino de dança, percebam a urgência em terem um espaço diverso e elaborarem diretrizes educacionais inclusivas, informando as(os) professoras(es) visando a implementação dos mecanismos da Educação Básica para que possam estabelecer aberturas na abordagem do tema, qualificando seus profissionais, investindo em cursos, seminários, entre outros meios, para que todos estejam aptos para abordarem esses temas em seus planejamentos de aula. Estas são ações afirmativas.

Portanto, embora parta precisamente de uma hipótese teórica a partir de uma experiência como bailarina negra, vemos nele um potencial possível de experiências práticas aspirando nesse exercício a abertura para uma maior diversidade racial e por meio da dança. Mesmo com um caminho, ainda a ser trilhado sobre esse desejo, que ele possa contribuir para a diversidade racial no Balé Clássico e uma sociedade mais igualitária.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte. Raça e Racismo. Letramento, 2018. p. 17-33;

ARAÚJO, Cristiane. **A dança na disciplina de Arte: Transposição entre linguagens artísticas. A formação em dança em diferentes espaços educativos.** Campo Grande, MS. Life Editora, 2021. p.51-67;

BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular – Educação é a base.** Arte. Ministério da Educação. 2018. p. 193-212;

CAVALLEIRO, Elaine dos Santos; **Introdução. Educação antirracista: caminhos abertos pela Lei Federal nº 10.639/03 / Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade.** – Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005, p.11 -18;

GOMES, Nilma. Lino. (2002). **Educação e Identidade Negra.** Aletria: Revista De Estudos De Literatura, 9, 38–47. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/17912>. Acesso em: 07 de julho de 2024;

HOMANS, Jeniffer. **Anjos de Apolo: uma história do ballet.** Tradução Jaime Araújo in **Os Reis da Dança.** Lisboa. Edições 70. 2012. p. 29-75;

LÚDKE, Menga, ANDRÉ, Marli E. D. **Pesquisa em educação; abordagens qualitativas.** São Paulo: EPU, 1986. p.25-44;

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar. **Metodologia do trabalho científico [recurso eletrônico]: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico.** Pesquisa Científica. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013. p. 41-74;

SAMARINO, Natália. **Histórias do ballet** [livro eletrônico]. **Luís XIV: O Ballet Romântico na América.** 1. ed. – Contagem, MG; Pas de Quatre Centro de Dança, 2021.p. 158-176;

SILVA, Ana Flávia da; ALVARENGA, Arnaldo Leite de; **Diversidade Racial: Uma Construção Social por meio da Educação no Balé Clássico.** Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2023.

A SOCIOMUSEOLOGIA COMO FERRAMENTA DE APOIO PARA A CONSTRUÇÃO DE UM DISCURSO EMANCIPATÓRIO DAS MULHERES NOS MUSEUS

Beatriz Abreu Gomes¹

RESUMO: Os museus, enquanto instituições, não devem ser considerados receptores apáticos e neutros, uma vez que a museologia se origina a partir de uma ideia de museu produzida pelo ocidente. Desse modo, as relações das mulheres com os museus se dão a partir da hierarquia de gênero desenvolvida pelo patriarcado, o que ocasiona o apagamento de diversas mulheres no campo artístico e museal. Desse modo o presente artigo surge na tentativa de delimitar fatores importantes a serem considerados para a produção de um discurso museológico que esteja aliado ao pensamento feminista, no intuito de modificar a imagem estigmatizada das mulheres nos museus e na sociedade, levando em consideração os diversos conflitos e opressões propiciados pelo marcador do gênero.

PALAVRAS-CHAVE: exposições, mulheres, sociomuseologia.

1 INTRODUÇÃO

O campo artístico-cultural, assim como todas as outras esferas da vida ocidental, foi desenvolvido no decorrer da história a partir do ponto de vista das culturas eurocênticas. Nesse contexto, a Museologia se origina de uma ideia de Museu produzida pelo Ocidente Moderno e diretamente vinculada aos modos e formas, através dos quais, o Ocidente pensou o real. Perceberemos, então, que a cada “modelo de real” instituído por uma determinada sociedade, corresponderá um determinado “modelo de Museu” (SCHEINER, 2005).

Desse modo, não é possível falar sobre museus sem que sejam propiciadas reflexões críticas acerca da vida cotidiana. Isso também é imprescindível quando falamos sobre os valores atribuídos aos objetos, documentos e materiais cooptados pelos museus. Esses valores são influenciados, a partir de um conjunto de processos infocomunicacionais que articulam os museus com a sociedade civil e determinam, portanto, o que deve ou não ser preservado.

Esse fato ocasionou o apagamento de diversas artistas e impactou profundamente o desenvolvimento da arte como um todo. O apagamento das mulheres na sociedade, história,

¹ Beatriz Abreu Gomes, mestranda do Programa de Pós-Graduação de Museologia na UFBA, zirtabreu@gmail.com.

ciência e nas artes tem-se dado por um processo histórico, patriarcal e misógino, que desconsidera as contribuições das mulheres em todas as áreas (ABREU; STUBS, 2020).

No desenvolvimento da história da arte a criação artística das mulheres, quando permitida, era limitada ao que era categorizado como “feminino”, de modo que suas produções eram ligadas apenas à arte decorativa, retratos de famílias e de cenas domésticas. Além disso, na maioria das vezes as mulheres eram proibidas de frequentar locais para a prática artística e tinham de produzir dentro de suas casas. Desse modo, a sociedade patriarcal negava às mulheres o exercício da cultura, criação e produção artística (SIMIONI, 2019).

Colocadas em segundo plano, no máximo reconhecidas como assistentes dos “grandes” artistas homens, não podiam assumir o protagonismo de suas vidas e consequentemente de sua arte, única e exclusivamente pelo fato de serem mulheres. Por trás da maioria das mais sofisticadas pesquisas sobre grandes artistas, mais especificamente a monografia de história da arte produzida pelo ocidente que aceita a ideia do grande artista em primeiro plano e ignora as estruturas sociais e institucionais nas quais ele tenha vivido e trabalhado, as colocando como meras influências secundárias ou apenas pano de fundo, se esconde a ideia do gênio que possui, em si, todas as condições para o êxito próprio (NOCHLIN, 2016).

Uma falácia que atribuiu às mulheres a culpa pela exclusão social sofrida, a partir de estruturas e instituições patriarcais. Isso distanciou as mulheres no desenvolvimento da história da arte, fato que pode ser comprovado também, através de estudos e análises da participação das mulheres no decorrer dos anos nas instituições museais.

A crítica feminista desenvolvida a partir de questões relacionadas à percepção intencional e não intencional do patriarcado, em aspectos chave da sociedade, como a cultura, pode ser lida através da análise de registros históricos, textos literários e produção cultural e artística. Como consequência, surge a revalorização de obras que receberam pouca ou nenhuma atenção, dada às restrições em torno da autoria feminina em variadas instituições (NUNES, 2018).

O museu será analisado, neste artigo, enquanto estrutura político-sociológica, que reflete, entre outras coisas, as mais diversas e variadas estruturas opressoras do mundo eurocêntrico, patriarcal, contemporâneo. Longe, portanto, de serem receptáculos apáticos, os museus são ao mesmo tempo produtos e produtores de hierarquizações sociais. Por um lado, são capazes de materializar as escolhas sobre o que deve ser preservado e monumentalizado.

Por outro, são também a encarnação de longos processos de exclusões geralmente realizados de maneira silenciosa, imperceptível e naturalizada. (SIMIONI; ELEUTÉRIO, 2018).

Vale ressaltar que não é um acaso grande parte das referências bibliográficas utilizadas nesse artigo serem autoras mulheres. Entende-se ser imprescindível, valorizar a produção intelectual de pesquisadoras do gênero feminino, vez que, mulheres tendem a receber menos destaque em diversos campos dos saberes e espaços sociais. Desse modo, a intenção é dar voz às mulheres, colaborando na projeção e valorização dessas pesquisas, para além de se preservar o local de fala, é imprescindível que as mulheres falem por si.

2 DELINEANDO UM PANORAMA DA RELAÇÃO DOS MUSEUS COM AS MULHERES

Pensar as questões de gênero nos obriga a considerar que as limitações impostas à condição feminina pela sociedade nos negaram o direito de participar da história como ainda a conhecemos, escrita e perpetuada pela visão androcêntrica. Desse modo, foi negada a nós, mulheres, uma gama gigantesca de direitos, dentre eles, o acesso à educação formal por vários séculos e a participação social. Como consequência houve o silenciamento sistemático das nossas vozes e protagonismos. Trata-se, porém, de um equívoco historiográfico que merece revisão (NUNES, 2018).

Nas faculdades e universidades de arte é muito fácil notarmos: a grande maioria dos estudantes são mulheres. No mestrado já vemos uma diferença, as mulheres já não estão em números tão maiores assim. No doutorado as mulheres definitivamente já não são maioria. Então, analisamos os museus e galerias de arte: a grande maioria entre os artistas é homem. Entre curadores, os críticos, jurados de prêmios e salões, os donos de galerias, homens, homens, homens, homens. A conta não fecha (CALIL, 2018).

O percentual de estudantes do sexo feminino é alto, principalmente nas ciências humanas; e nas artes, elas constituem 82% do corpo discente. Mas em geral, o percentual de homens bem sucedidos é maior do que o de mulheres. Sucesso não depende só de competência. Essa é provavelmente uma das razões porque obras de artistas homens são maioria em museus, exposições, galerias (BARBOSA, 2010, p. 1984).

Questões como o eurocentrismo, privilégio branco e heteronormatividade, não podem ficar de fora dessa discussão. Em todas as instâncias, mulheres artistas e escritoras quando citadas são estudadas a partir de uma premissa que as avaliam como se estivessem mais perto

de outros artistas e escritores de seu próprio período do que delas mesmas. A realidade é que as coisas como estão e como estiveram, nas artes, bem como em centenas de outras áreas, são entediantes, opressivas e desestimulantes para todos aqueles que, como as mulheres, não tiveram a sorte de nascer brancos, preferencialmente classe média e acima de tudo homens. (NOCHLIN, 2016).

Sabemos que durante séculos as mulheres ficaram distantes da historiografia da arte. Embora, seja provável que muitos artistas pré-históricos fossem mulheres (existem evidências de marcas deixadas por mãos femininas) e Plínio, o velho (23-79 d.C.) em sua obra “História Natural” de 77 d.C., mencionou seis artistas do gênero feminino da Grécia antiga. (HODIE, 2021).

A partir disso, algumas perguntas podem ser feitas na tentativa de responder questões relacionadas ao campo artístico museal. Por que as mulheres produziram no decorrer da história da arte de modo desequilibrado em comparação aos homens? Seriam elas desprovidas de dons ou estavam em um estado mental de subordinação social e dependência financeira que as impossibilitavam de produzir e discursar?

A escritora Virginia Woolf (1928) explica em “Um teto todo seu” que durante um longo período da história, qualquer mulher que tivesse nascido com propensão às artes, certamente teria enlouquecido. Isso porque ela teria sido tão impedida e inibida por outras pessoas às práticas artísticas, quaisquer que fossem, que seria torturada por seus instintos e, portanto, perderia a sanidade. A própria Virgínia, embora fosse privilegiada, como comenta no mesmo livro, afirmando que a garantia de uma renda mínima foi o que lhe permitiu se tornar escritora, comete suicídio em 1941, depois de passar longos anos lutando contra a depressão.

Ainda de acordo com Woolf (1928), a falta de um espaço adequado e a pressão social para casar e se dedicar aos trabalhos não remunerados com a casa e com os filhos, não permitiam que as mulheres desenvolvessem suas habilidades, em qualquer área de conhecimento. As que se arriscavam eram tratadas como loucas, bruxas, subjugadas e escarnecidas pela sociedade patriarcal. Bell Hooks (1990), acredita que esse é um artifício utilizado propositalmente pela cultura hegemônica, uma vez que a linguagem também é um lugar de luta. Por isso, quando a margem fala, onde quer que seja, há pressão para silenciar as vozes, cooptá-las e enfraquecê-las.

Quando nos referimos ao contexto social das mulheres no mundo contemporâneo, não podemos negar que a segunda onda do feminismo provocou uma notável revolução cultural, mas a vasta mudança nas mentalidades não se transformou (ainda) em mudança estrutural e institucional (FRASER, 2009). Embora a sociedade tenha evoluído na participação social das mulheres, na grande maioria dos contextos sociais ainda estão sob sua responsabilidade os cuidados com a casa e com os filhos.

Em consequência, no campo das artes, há uma disparidade de números quando avaliamos acervos de obras de grandes instituições do mundo: no Metropolitan Museum, em Nova Iorque, 5% das artistas na seção de arte moderna são mulheres, em contrapartida 85% da nudez nas obras é feminina. A grande maioria das obras nas coleções dos 18 maiores museus dos EUA foi produzida por homens brancos. Eles compõem cerca de 75% dos acervos, enquanto as mulheres brancas representam 11% (TOPAZ; KLINGENBERG. TUREK, 2019).

Das três mil obras expostas na inauguração do Museu de Arte Moderna de Paris (MNAM) em 1947, 623 artistas estavam ali representados. O número é grandioso, mas as exclusões são também reveladoras. As mulheres artistas estiveram pouco representadas nesse momento, totalizando apenas 45 nomes, o que significa menos de 10% do total de artistas expostos. Muitas artistas mulheres hoje notáveis, cujas obras foram adquiridas durante os anos 1930 e 1940, poderiam ter sido escolhidas, dentre elas Frida Kahlo, Tamara de Lempicka, Sonia Delaunay e Maria Helena Vieira da Silva, apenas para citar algumas (SIMIONI, 2019).

No Brasil os dados não são muito diferentes. O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) inaugurou a sala “A instauração do moderno” em 2017, onde das 23 obras expostas, apenas três são de artistas mulheres, correspondendo a 13% do total de obras na exposição (SILVA, 2019). É sabido que no mundo da arte os processos de patrimonialização, musealização e crítica da arte desempenham um papel de legitimadores da obra de arte e consequentemente da artista:

Graças às ideias positivistas de Auguste Comte, que influenciaram o Brasil, desde o século XIX, as mulheres têm recebido educação formal. O percentual de estudantes do sexo feminino é alto, principalmente nas ciências humanas; e nas artes, elas constituem 82% do corpo discente. Mas em geral, o percentual de homens bem sucedidos é maior do que o de mulheres. Sucesso não depende só de competência. Essa é provavelmente

uma das razões porque obras de artistas homens são maioria em museus, exposições, galerias (BARBOSA, 2010, p. 1984).

Quais os motivos que levam a uma participação mais baixa de artistas mulheres nas exposições? Quem são as pessoas que ocupam os cargos responsáveis pelas funções administrativas e de gestão nos museus? Como isso pode influenciar no modo como as atividades institucionais se desenvolvem?

Se percebe que não só os números são importantes, a produção de um discurso deturpado produzido sobre esse gênero, pode ser comprovada também a partir da avaliação das ementas dos cursos de artes e museologia. A pesquisadora Ana Audeberte (2020), alude para o fato de que inexistem disciplinas que pensem à relação das mulheres com os museus. Mas as mulheres estão lá, normalmente representadas pelas musas dos renomados artistas.

O que demonstra que a relação que historicamente estabelecemos põe o foco no homem como agente determinante das práticas sociais e envolve numa bruma constante as atividades desenvolvidas pelas mulheres. O potencial de todo e qualquer objeto para evocar a memória das mulheres é real, mas ele não é ativado porque operamos na lógica androcêntrica (AUDEBERT, 2020, p.14).

Sobre o apagamento de determinados corpos na produção acadêmica ocidental, a autora Lélia Gonzalez (1988), reflete que o mundo eurocêntrico, pré-colonialista, para estabelecer uma racionalidade administrativa em suas colônias, assume novos contornos, mais sofisticados. Desse modo, é naturalizada uma “verdadeira superioridade” branca e patriarcal, para disfarçar a violência proporcionada pelo pensamento hegemônico eurocentrado.

O que essa lógica androcêntrica reflete nas instituições museais é que embora os acervos dos museus estejam repletos de cultura material que possam contar a história das mulheres, se naturalizam as experiências e olhares produzidas sobre e pelos homens. Um exemplo disso é a quantidade de museus que no decorrer da história salvaguardam a memória de “grandes homens” que participaram de conflitos históricos nacionais, enquanto que as mulheres inexistem ou são muito pouco lembradas e citadas nos acervos.

Não podemos negar que de alguns anos para cá, por algumas instituições museais, há um movimento que tem tentado empreender esforços para incorporar em suas exposições, objetos que tragam o universo feminino para o olhar do público visitante. Contudo, nem

sempre isso é feito de forma emancipatória, ou seja, não é só sobre trazer as mulheres para dentro dos museus, é necessário:

Agir para a construção da história e das memórias das mulheres nos museus e para que se coloque também em evidência as tensões, os embates, as cicatrizes de tudo o que foi esquecido deliberadamente e que faz com que mulheres não se reconheçam e não se sintam representadas nas narrativas construídas pelos museus (AUDEBERT, 2020, p.14)

Outro fato que deve ser debatido é que no Brasil, não existe um museu feminista. Como também não existe um museu das mulheres. Anna Audebert (2020) acredita que esse fato é fundamental para nos fazer perceber o quanto a museologia precisa caminhar, no intuito de propiciar uma construção política de memória das mulheres no campo museal.

Nesse sentido a memória que é criada sobre mulheres a partir do processo de musealização, precisa ser revisitada. É necessário levar em consideração o contexto histórico que produziu os discursos em relação ao gênero feminino, a fim de que a crítica seja focada na emancipação das mulheres, aceitando e rejeitando ao mesmo tempo essas hierarquias pré-produzidas pelo mundo ocidentalizado. Uma vez que igualdade e diferença não são opostas, mas conceitos interdependentes que estão necessariamente em tensão (SCOTT, 1995).

Para traçar um discurso de museu que seja decolonial e feminista, voltado a libertação das mulheres aos padrões patriarcais hegemônicos, é necessário debater sobre as opressões causadas pelos marcadores do gênero no cenário social e museológico, já que, a noção hegemônica de patrimônio se desenvolveu por meio de uma cultura colonial e patriarcal que não agrega os múltiplos significados envolvidos e produzidos pelos diferentes grupos sociais e pelas diferentes culturas (SCHNEIDER, 2019).

3 UTILIZANDO DA SOCIOMUSEOLOGIA PARA TRAÇAR UM MÉTODO DE MUSEALIZAÇÃO QUE PRODUZA UM DISCURSO EMANCIPATÓRIO DAS MULHERES NOS MUSEUS

Para analisar os museus é necessário articular a Museologia com diferentes campos do conhecimento, uma vez que, o que caracteriza a sociomuseologia, perspectiva utilizada nesta proposta, não é apenas a natureza dos pressupostos e objetivos, como acontece em outras áreas do conhecimento, mas a interdisciplinaridade com outros campos do saber. Portanto, a sociomuseologia vem como resposta ao esforço de adequação das estruturas museológicas às

sociedades contemporâneas. A abordagem interdisciplinar tem como objetivo transformar a museologia para atuar como recurso de apoio ao desenvolvimento sustentável da humanidade, no que tange a luta por igualdade de oportunidades, inclusão social e econômica. (MOUTINHO, 2014).

Ademais, a memória e o patrimônio material e imaterial que passam pelos museus são fundamentais nos processos de construções identitárias, de protagonismos nas construções de narrativas, de empoderamento social e de legitimação da democracia e da cidadania (PASQUALUCCI et al., 202). Por isso é fundamental que as noções de memória e de patrimônio sejam a todo momento revistas e consideradas como processos que devem acontecer em uma via dupla com a contribuição e participação da sociedade.

De acordo com a sociomuseologia, isso pode acontecer por meio de práticas museológicas cujas propostas e definições relativas à memória e ao patrimônio sejam contextualizadas, fundamentadas na realidade social de seu povo e não no ideal de um povo que não representa as comunidades locais. (PASQUALUCCI et al., 2022). A memória e o patrimônio material e imaterial que passam pelos museus são fundamentais nos processos de reconhecimento, de construções identitárias, de protagonismos nas construções de narrativas, de empoderamento social e de legitimação da democracia e da cidadania. Por isso é fundamental que as noções de memória e de patrimônio sejam a todo momento revistas e consideradas como processos que devem acontecer em uma via dupla com a contribuição e participação da comunidade.

Esse é um exercício muito necessário e delicado. Uma tarefa difícil, visto que, o método dito “museológico” é, sobretudo, voltado para o objeto enquanto referência da cultura do homem e não para o Museu em si mesmo, enquanto fenômeno cultural e categoria de representação (SCHEINER, 2005). É fundamental, modificarmos esses discursos pré-estabelecidos sobre as mulheres, uma vez que os museus são:

Entendidos como poderosas instâncias de legitimação de poderes, discursos e identidades, os museus e suas coleções precisam ser analisados a partir dos conceitos de patriarcado e também de gênero, pois são instituições e práticas que historicamente colaboram para sustentar e naturalizar as situações de desigualdade, dominação, exploração e violência contra as mulheres (AUDEBERT, 2020, p.13).

Se por um lado temos discursos sociais alienados, teremos como consequência discursos museológicos alienados. Não podemos esquecer que quem gere as atividades e os

processos museológicos são pessoas engendradas por sociedades, pautadas em valores eurocentrados, patriarcais e excludentes com as mulheres. Com isso, se faz necessário ressignificar a imagem produzida por, pela e sobre as mulheres, democratizando o direito à memória e à participação museal.

Portanto, é necessário modificar o modo como as exposições são concebidas nas instituições, para promover por meio da sociomuseologia, discussões sobre os reflexos das mais diversas e complexas percepções espaço-temporais, que surgem dos efeitos atribuídos à vivência marcada pelo gênero, onde se tem uma diminuição, tanto da participação cidadã das mulheres, quanto da própria experiência corporal no mundo cisheteropatriarcal.

A partir daí, o primeiro passo no sentido de produzir um discurso museológico que seja consciente e aliado ao pensamento feminista, é analisar como o marcador do gênero incute às mulheres uma série de violências e opressões. É urgente transformar os discursos produzidos dentro das instituições museais, para garantir a inserção digna das mulheres nesses espaços, já que muitos museus ainda se encontram ancorados em perspectivas patriarcais, fato que pode ser comprovado por alguns fatores, um deles é a participação desigual entre homens e mulheres.

Para isso é necessário romper com a colonialidade, ferramenta de poder que que alimenta e mantém essas instituições e estruturas patriarcais. Isso pode ser feito com o auxílio da sociomuseologia por meio do incentivo à participação das comunidades, incluindo aí as mulheres, a partir da promoção de ações que descentalizem esse poder nos processos de criação das narrativas, dos espaços, exposições, pesquisas e ações educativas para fomentar o enfrentamento de qualquer tipo de discriminação, racismo e intolerância (PASQUALUCCI et al., 2022).

No decorrer da história, apesar das dificuldades, muitas mulheres atuavam como artistas, mas raramente eram tão aclamadas como seus equivalentes masculinos. Sabendo que o museu, no mundo contemporâneo é em grande instância legitimador da obra de arte, qual o seu papel, nesse distanciamento do reconhecimento de artistas mulheres? Porquê ainda hoje, quando avaliamos os acervos de grandes instituições museais, assim como exposições, há um número desigual de participação quando o filtro é o gênero?

Mas não só a participação é desigual, vale uma avaliação do modo pelo qual exposições apenas com artistas mulheres são apresentadas pelas instituições. Um exemplo prático, em janeiro de 2024, enquanto pesquisadora, participei do Seminário Protagonismos

Femininos nas Artes, Arquitetura e Design, promovido pela Escola de Belas Artes e Faculdade de Arquitetura da UFBA. Esse Seminário teve uma exposição vinculada: “Casa de Mulheres 2024”, que ocorreu no segundo andar do casarão do Museu de Arte Moderna da Bahia.

A exposição teve como objetivo apresentar diversas perspectivas sobre o lugar social da mulher. No dia da abertura, não existia flyer/banner de divulgação da exposição, as pessoas que trabalhavam no espaço não sabiam informar onde estava acontecendo a abertura, o público que chegava tinha que percorrer as diversas salas expositivas do MAM Bahia para encontrar. Só existia divulgação da exposição que ocorrera no primeiro andar do casarão, de um fotógrafo, homem.

Os fatos que seguem após a abertura demonstram uma total falta de respeito e descaso com as 51 artistas do Brasil e do exterior e também com o que foi produzido. O segundo andar do casarão apresentava goteiras, o que acabou danificando algumas obras. Não existiam mediadores disponíveis na instituição para o segundo andar, apenas para o primeiro andar, por isso, grande parte do tempo em que ocorrera, a exposição ficou fechada. Durante um determinado período, as artistas dividiram os custos com a contratação de mediadores para poder permanecer com a exposição funcionando.

Portanto, a museologia deve ser compreendida enquanto campo de conflitos e disputas, mas também enquanto ferramenta que pode auxiliar no desenvolvimento social, levando em consideração o seu caráter multidisciplinar, proposta fomentada pela sociomuseologia e museologia social.

Entendendo que a Museologia é também um campo em que, a todo momento, travam-se relações de poder nesse jogo social e que muitos museus se fundamentam numa nítida proposta opressora, colonizadora e despolitizante (TOLENTINO, 2016), é necessário avaliar o quanto as instituições museais reproduziram e reproduzem as opressões causadas pelos marcadores do gênero.

Ademais, ressalta-se, como já dito anteriormente que é importante não apenas verificar a participação das mulheres em exposições, ainda que esta seja uma das formas específicas de comunicação museológica. Portanto, a curadoria precede uma seleção por valores que são atribuídos por pessoas, muitas vezes inseridas em contextos sociais patriarcais que refletem uma hierarquia de gênero em todos os processos que envolvem as instituições museais, incluindo as coleções e consequentemente as exposições.

Mas também outros fatores que estão por trás da escolha das temáticas nas exposições e como essas temáticas são, no campo do discurso, elaboradas para perpetuar uma imagem estigmatizada das mulheres. Para garantir a inserção de artistas mulheres em museus e a produção de um discurso que atua na desconstrução da imagem estigmatizada, é imperioso avaliar também, do ponto de vista dessas artistas, os diversos conflitos e opressões sentidos por elas enquanto expositoras em uma instituição museológica.

Dar voz a experiência é de suma importância, visto que de acordo com a teórica feminista Hélène Cixous (1991), falam das mulheres, mas raramente elas são permitidas a falar, então é imperativo que as mulheres se tornem matérias falantes, em vez de objetos silenciosos, porque é através da fala que a mulher tem o poder de se libertar da prisão que lhe foi imposta. Pensar nessas questões é permitir um salto de imaginação necessário, para fazer emergir novas perspectivas de instituições museais.” (VERGÈS, 2023).

Dito isso, não adianta inserir apenas as mulheres nos museus. Absorver discursos decoloniais, feministas e permanecer com práticas coloniais, patriarcais e misóginas não modifica o que é produzido, nem trazem uma mudança social significativa:

Meu argumento inicial é que é impossível decolonizá-lo se essa decolonização não fizer parte de um programa que inclua a construção de um mundo pós-racista, pós-imperialista e pós-patriarcal – um objetivo que não será resultado “de uma operação mágica, de um abalo natural ou de um acordo amigável (VERGÈS, 2023. p. 13)

É urgente elaborar outras possibilidades de museus. Nessa tratativa, inspirada por Françoise Vergès (2023), trago algumas perguntas para pensar a construção de museus decoloniais e feministas: de que forma se evitará a hierarquia de gêneros, raça e classe? Quais serão suas leis fundadoras? “Pensar nessas questões é permitir um salto de imaginação necessário, para fazer emergir novas perspectivas de instituições museais.”

CONCLUSÕES

Os museus não podem ser pensados de modo dissociado do contexto social no qual foram compreendidos, por conta disso para cada modelo de “real” instituído por uma sociedade, se tem um reflexo de museu. Com isso, os museus demonstram em suas composições os diversos conflitos e as complexas relações instituídas em sociedade. Incluindo nisso as complexas relações que as mulheres estabelecem com a sociedade patriarcal e as instituições de poder.

Quando nos disponibilizamos a avaliar, dentro desse contexto, à relação dos museus com as mulheres precisamos considerar que o marcador do gênero se constituiu no decorrer da história, como uma importante ferramenta de submissão das mulheres. Fato que naturalizou uma experiência produzida pelo pensamento patriarcal e androcêntrico, levando à tendência para assumir o masculino como único modelo de representação coletiva, o que ocasionou no apagamento das mulheres em várias instancias sociais e em todas as áreas de conhecimento, incluindo nisso a museologia.

Desse modo, diversos são os fatores que devem ser levados em consideração para estabelecer um discurso museológico voltado para o tema museu e mulheres. Uma vez que apenas incluir as mulheres nos museus, sejam como artistas participantes ou como temáticas de exposições, não garantirá uma participação igualitária, democrática e emancipatória das mulheres no campo artístico e museal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUDEBERT, Ana. O que é museologia Feminista? **Revista Memórias LGBT +Feminismo**, Ano 7, Edição 12, p. 10-16, junho de 2020;

BARBOSA, Ana Mae. Uma questão de política cultural: mulheres artistas, artesãs, designers e arte/educadoras. **19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios”**. Cachoeira, 2010;

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016;

FEDERICI, Silvia. O feminismo e as políticas do comum em uma era de acumulação primitiva. In: MORENO, Renata (Org.). **Feminismo, economia e política**: debates para a construção da igualdade e autonomia das mulheres. São Paulo: SOF Sempre Viva Organização Feminista, 2014. Disponível em: <<http://www.sof.org.br/wp-content/uploads/2015/08/Economia-e-poli%CC%81tica-web.pdf>>. Acesso em: 21 maio 2018;

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural da amefricanidade. In: **Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, nº 92/93 (jan./jun.), 1988, p. 69-82;

HODGE, Susie. **Breve História das Artistas Mulheres**. São Paulo: Olhares, 2021;

HOOKS, Bell. Choosing the Margin as a Space of Radical Openess. **Yearning**: Race, Gender and Culture Politics. Cambridge: South End Press, 1990. p. 223-225;

MOUTINHO, Mário C. Sobre o conceito de museologia social. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, v. 1 (1), p. 7-9, 1993. Disponível em: <<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/467>>. Acesso em: 20 de out. de 2021;

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?**. São Paulo: Edições Aurora, 2016;

VERGÈS, Françoise. Decolonizar o museu: Programa de desordem absoluta. 1ª edição. São Paulo: Ubu Editora, 2023;

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

RESISTIR PARA SE DIVERTIR, SE DIVERTIR PARA EXISTIR: OS “SELVAGENS DIVERTIMENTOS” DAS PESSOAS NEGRAS EM SALVADOR (BA) NA VIRADA DO SÉCULO (1890-1910)¹

Danilo da Silva Ramos²

RESUMO: Este trabalho é resultado de minha dissertação, onde apresentei parte dos divertimentos das pessoas negras em Salvador (BA), durante o período de 1890 até 1910. Discuto sobre uma sociedade marcadamente negra, que passava por mudanças políticas, alterações sociais e culturais. As fontes utilizadas foram: uma parte dos jornais do período, legislação vigente e relatos de viajantes. Após minha incursão nas fontes defini os divertimentos aqui investigados: Samba, Batuque, Candomblé, Festejos do Bonfim e alguns Jogos Proibidos.

PALAVRAS-CHAVE: população negra, divertimentos, sociabilidades, negritudes, Salvador-BA.

NOTAS INTRODUTÓRIAS

O presente trabalho é resultado das discussões realizadas em minha dissertação intitulada “Resistir para se divertir, se divertir para existir: os “selvagens divertimentos” das pessoas negras em Salvador (BA) na virada do século (1890-1910)”. Com este texto, apresento algumas fontes originais que não foram utilizadas anteriormente e uma análise dos principais temas encontrados naquela jornada.

O lazer é um fenômeno sociocultural garantido em nossa Constituição, ao lado da saúde e da educação como um direito. Incluído em outras esferas legislativas em estados e municípios, o lazer faz parte do cotidiano das pessoas. Sua materialidade e complexidade são fundamentos que o classificam como um campo de estudos.

Christianne Gomes e Victor Melo (2003) indicam que o lazer como campo de estudos pode ser considerado relativamente novo, dado que é comum aos pesquisadores/as da área

¹ Este trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Bolsista de Demanda Social – DS.

² Danilo da Silva Ramos, mestre em Estudos do Lazer pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer (PPGIEL) da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional (EEFFTO) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), chefe da Secretaria do PPGIEL e doutorando pelo mesmo programa, danilopelc@gmail.com.

apontarem a década de 1970 como ponto de partida para seu início em nosso país. Entretanto, cabe destacar que existem obras sobre lazer anteriores a essa década, mas, como campo específico com determinada pluralidade e quantidade de trabalhos, ainda era incipiente.

A historiografia do lazer está inserida neste contexto, assim como a necessidade de estudar seu passado. Diversos autores apontam essa afirmativa, destacando que, ao olharmos para o presente, muitas vezes não percebemos os caminhos e trajetórias percorridos pelos que vieram antes e os fatores ao longo do tempo que influenciaram o presente de determinada prática de lazer. Nesse cenário, a história do fenômeno construída até o momento, no âmbito da linha 02 'Memória e História do Lazer' do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da Universidade Federal de Minas Gerais, tem uma produção escassa em relação à discussão étnico-racial e lazer. Cabe destacar que isso é uma realidade do campo como um todo, como apontam Ramos (2022) e Silva, Chaves, Soares, Doris e Tavares (2021).

A justificativa deste trabalho está centrada na importância de realizar pesquisas no campo da história dos estudos do lazer que tragam as relações étnico-raciais como eixo temático, além de privilegiar uma cidade do nordeste que não está no eixo regional de maior concentração de trabalhos inseridos no contexto do curso acima citado. Tenho como objetivo de analisar e discutir parte dos divertimentos das pessoas negras em uma sociedade marcadamente negra, que passava por mudanças políticas, alterações sociais e culturais.

Como fontes serão utilizados os periódicos abaixo listados e legislação vigente. Cabe destacar que ao analisar os periódicos não podemos tomar como verdade absoluta de um fato suas notícias, ao passo que possuem valores específicos que vão se perpetuando, construindo ou esvaziando de sentido, a depender da vontade política dos seus proprietários, financiadores e afins, ao passo que a imprensa não é isenta dos valores e ideais vigentes em uma sociedade, este movimento convencionou a chamarmos, na historiografia, de crítica das fontes, menciono ainda que, neste texto, privilegiarei a apresentação das fontes, ao invés da discussão teórica.

Quadro 1 - Organização dos periódicos pesquisados nos arquivos físicos

Periódico	Ano													
	1890	1894	1895	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910
A Renascença														
Pequeno Jornal														
Diário de Notícias														
Jornal de Notícias														
Gazeta do Povo														
Diário da Bahia														
A Baía														

Fonte: Dados da Pesquisa. Elaboração do autor

Quadro 2 - Organização dos periódicos pesquisados nos arquivos digitais (Hemeroteca)

Periódico	Ano																	
	1888	1888	1888	1888	1888	1888	1888	1888	1888	1888	1888	1888	1888	1888	1888	1888	1888	1888
Jornal de Notícias																		
Pequeno Jornal																		
Cidade do Salvador																		
Diário de Notícias																		
Correio do Brasil: Órgão Democrata																		
Revista do Brasil																		

Fonte: Dados da Pesquisa. Elaboração do autor

Para concluir este subtítulo é importante destacar que o período estudo se refere a mudanças estruturais na sociedade a citar o fim institucional da escravidão, início do período republicano no Brasil, novas leis como o código penal de 1890 e a constituição de 1891.

“UM SAMBA INFERNAL” - O SAMBA COMO PRÁTICA DE DIVERTIMENTO DAS PESSOAS NEGRAS EM SALVADOR NA VIRADA DO SÉCULO XIX PARA O XX (1890 – 1910)

A cultura negra em nosso país é um marco que reflete no presente a resistência na história destas pessoas, o samba é um fenômeno sociocultural nascido no Brasil a partir de diversas influências de outros costumes musicais e festivos africanos conforme aponta

Azevedo (2018). Em minha perspectiva esta característica fundante do samba fez com que houvesse leis que tinham como plano de fundo o racismo e que foram mantidas pelo estado através da repressão do estado através do aparato legal, a polícia. Inclusive, a maior parte das fontes sobre os sambas e batuques foram encontradas nas matérias destinadas as notícias policiais.

Compartilho, em seguida, uma reclamação publicada em um periódico a pedido de moradores/as da rua Visconde do Rio Branco, onde é demonstrado a tentativa de ligação do samba com a simbologia do mal, pela utilização da palavra infernal. Ainda podemos notar que as moradoras são caracterizadas pelo adjetivo de “divertidas³”, apontando uma possibilidade de que eram conhecidas na região ou ao menos pelos/as reclamantes, outro apontamento é que coloca o samba como sendo praticado por desocupados, ao passo que sua prática atrapalhava a vizinhança que estava a descansar do dia de trabalho.

Moradores da rua Visconde do Rio Branco pedem-nos que solicitemos da polícia a proibição de uns bailes pouco decentes que quando em vez são dados em um sobrado perto da esquina da rua do Colégio, e que dera ter, parece-os que o n. 3. Alta madrugada entendem as divertidas moradoras desse prédio de atordoar os ouvidos dos pobres vizinhos com a infernal vozeira de um samba ainda mais infernal, o que causa não pequeno incomodo a quem escolhe a pôr noite para descansar das fadigas do labor diário.⁴

Defendo a necessidade de buscarmos pelo que não está dito nas fontes, e que pode auxiliar na construção de uma história vista de baixo. Um exemplo disso está na fonte que será apresentada na íntegra ao fim deste parágrafo: um pedido para utilização da força policial para encerrar um samba, que nos dá pistas de um samba que ocorria frequentemente aos domingos e dias santos, e de como em dias de festas prolongadas, como a de Reis, poderia haver ajuntamento de pessoas negras⁵ para o samba durante todo aquele período, mesmo em uma sociedade com a recorrente possibilidade de repressão. Vejamos.

Pedem-nos que chamamos a atenção do Sr. subcomissário de polícia do distrito de Nazaré, para um furioso e barulhento samba que se organiza quase todos os domingos e dias santificados em um Beco sem saída à Rua do Jogo do Carneiro. Ainda nestes três últimos dias, os festejos de Reis, os ditos sambistas divertiram-se a seu modo dia e noite muito, perturbando o sossego público com seus e baticuns incessantes. Ficamos certos de que o

³ Correio do Brasil: Órgão Democrata, Salvador, n. 75, p. 3, 19 nov. 1903.

⁴ Idem.

⁵ Aqui infiro que são pessoas de maioria negras por conta da localização e a maioria das pessoas que foram sendo citadas na prática do samba no período pesquisado.

zeloso subcomissário distrital, tomando na devida consideração a reclamação supra, providenciará a respeito, fazendo cessar tal absurdo.⁶

Juliana Borges (2019) demonstra como o processo de encarceramento em massa no Brasil tem sua raiz na raça e foi se desenvolvendo ao longo do tempo, sempre com um corte racial em colocar na prisão as pessoas negras, por motivos que, em alguns momentos, eram apenas pela cor da pele, ou, como demonstro neste estudo, por estarem em sambas. Em seguida, compartilho um recorte de como a imprensa noticiava tais prisões.

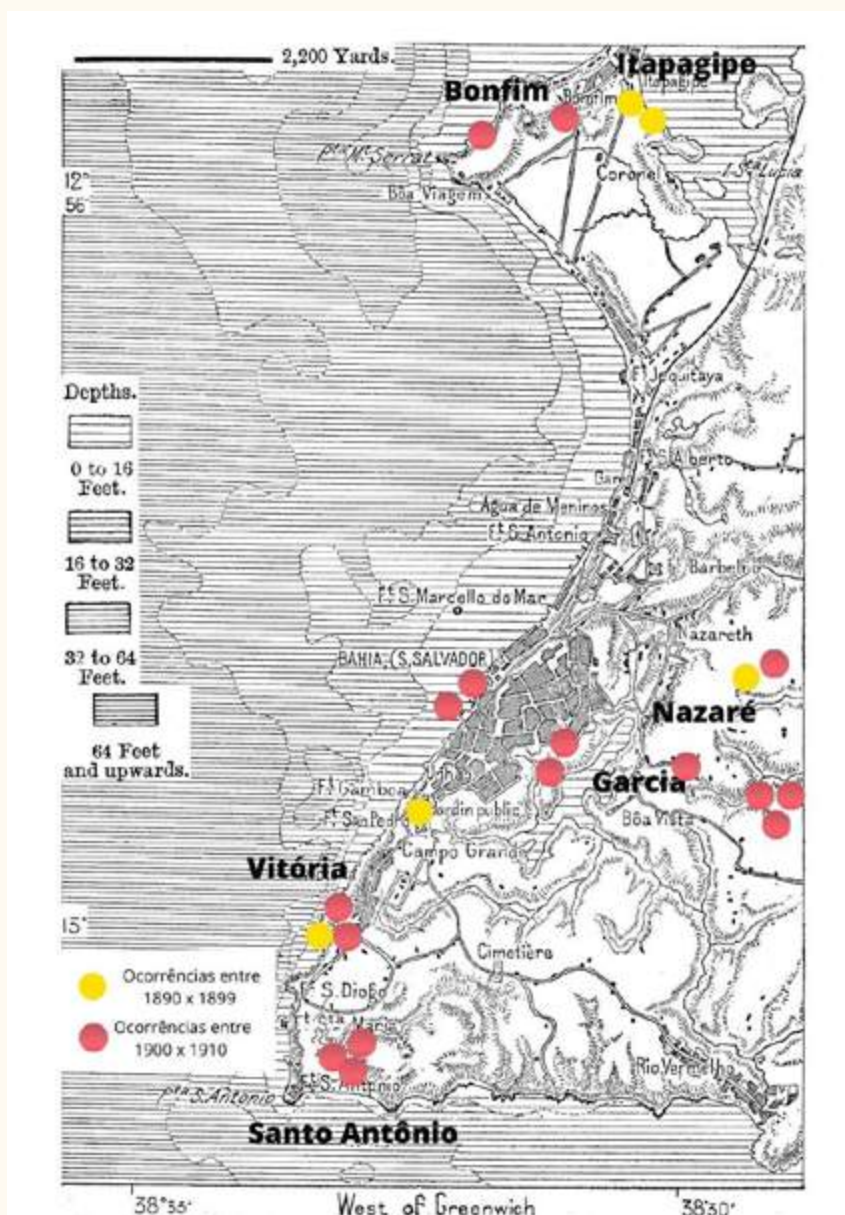
POLICIAMENTOS DISTRITAIS - SÉ - Cerca de 1 hora da madrugada de ontem, quando, num infernal barulho de canzás, atabaques e outros instrumentos, passava pela Rua da Misericórdia um clube africanizado, proibido pela polícia, o tenente Oliveira Lima, indo ao seu alcance, conseguiu apreender o estandarte e os instrumentos que tocavam.⁷

O último apontamento que trago sobre o samba neste trabalho é que a repressão do estado, bem como a pressão moralizante das elites e outras camadas sociais, não foi capaz de encerrar os sambas em Salvador na transição do século XIX para o XX. No mapa abaixo, demonstro os pontos da cidade onde ocorreram incidências de sambas nos periódicos já indicados.

⁶ A Baia, n. 3567, p. 1, 07 de janeiro de 1908.

⁷ A Baia, n. 2768, p. 2, 24 de abril de 1905.

Figura 1 - Mapeamento das ocorrências de Batuque e Samba (1890 x 1910)



Fonte: Elaboração do Autor

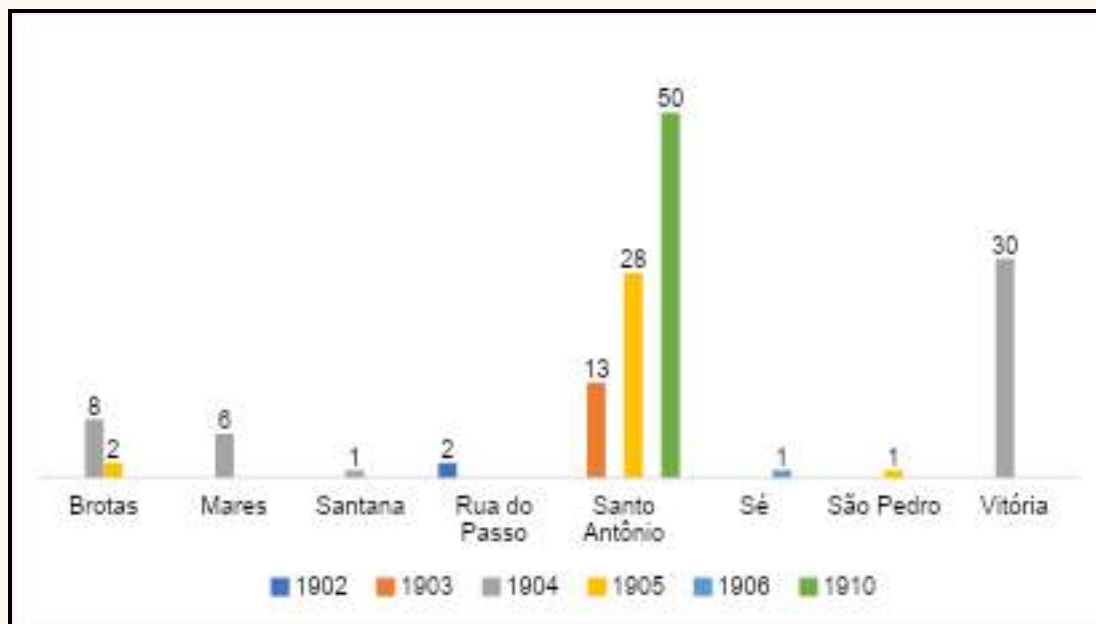
“UM CANDOMBLÉ RUIDOSÍSSIMO, INCOMODANDO TODO O DISTRITO E A REPRESSÃO DESTES DIVERTIMENTOS PROIBIDOS”

O Candomblé é uma religião brasileira de matriz africana. No texto em tela, abordo sua característica de sociabilidade, uma das dimensões do lazer. Desta feita, indico que esta escolha não é uma diminuição da religião; pelo contrário, é apenas uma escolha metodológica

de respeito aos que vieram antes e dedicaram suas vidas à edificação do Candomblé em nosso país.

Participar do Candomblé levou diversas pessoas negras à prisão. Existe uma relação entre sua taxa de aceitação, que varia em uma escala relacionada à maioria populacional a partir da cor da pele das pessoas que viviam em determinada localidade: nos locais de maioria negra, havia uma quantidade pequena de prisões, enquanto nos de maioria branca, a repressão era maior. Esta constatação veio após utilizar os dados das fontes coletadas. Apresento o gráfico com tais informações.

Gráfico 1 - Quantidade de prisões devido a prática do Candomblé



Fonte: Elaboração dos autores

Na fonte abaixo, temos um condensamento das ideias presentes em diversas matérias que noticiavam os Candomblés no período, colocando-os como selvagens e, desta forma, retirando todo elemento de humanidade de seus/as praticantes. Além disso, demonstra o caráter massivo das prisões, indicado pela quantidade de pessoas levadas à cadeia, bem como o desrespeito ao pai de santo ao sugerir que ele usava uma fantasia.

Os candomblés - O sr. dr. Sylvestre Faria, delegado de 19. circunscrição policial deu ontem, pela madrugada, um cerco numa casa de onde os Candomblés à Fazenda Grande, distrito de S. Antônio, efetuando a prisão das pessoas que ali se achavam,

entre homens e mulheres fora em número de 20 e bem assim apreendendo diversos instrumentos de que se tinha para o selvagem divertimento, que depõe da civilização da nossa capital. Os indivíduos presos, inclusive o pai de santo, que si fantasiado, seguiram em préstito para o Quartel do esquadrão de cavalaria, aos Barris, sendo precedidos pelo delegado dr. Sylvestre de Faria.⁸

Antes que receba o rótulo de anacrônico, trago à tona a maneira como pessoas evangélicas foram tratadas pela imprensa ao serem agredidas, por meio de uma matéria que será compartilhada na íntegra. Demonstrando as diferenças de tratamento em relação às religiões “não oficiais”, em minha perspectiva, isso apresenta mais um traço do racismo a partir da intolerância religiosa existente naquela sociedade, principalmente pela forma como as religiões de matriz africana estavam condicionadas por parte da sociedade. Sidnei Nogueira (2020), indica que este processo é mais um tentáculo histórico do racismo em nosso país, onde atacar os terreiros é uma forma de apagamento dos conhecimentos geracionais negros.

DEPLORÁVEL - Na quarta-feira, às 5 horas da tarde, no largo da Quitandinha do Capim, quando alguns evangelistas da Igreja Batista faziam uma predica ao ar livre, com prévia licença da polícia, um indivíduo de nome Amâncio Bacellar, armado de cacete, investiu contra o grupo dos pacíficos evangelistas, espancando-os duma maneira supinamente selvagem. O major Vicente Ribeiro, subcomissário do distrito, tendo ciência do fato, compareceu ao local do delito, restabelecendo a ordem e garantindo o direito constitucional de reunião e da liberdade de cultos.⁹

É importante sublinhar que, mesmo com todos os aparatos repressivos e racismo, o Candomblé seguiu como espaço de sociabilidade para as pessoas negras, além de possibilitar a criação de laços. A partir deste momento, passarei às análises sobre os festejos do Bonfim.

A PROIBIÇÃO DA LAVAGEM DO BONFIM: "COM O FIM ALTAMENTE CIVILIZADOR DE PREVINIR OS ESCANDALOS E PROFANAÇÕES"

Antônio Luís dos Santos foi o arcebispo responsável pela proibição da Lavagem das escadarias do Bonfim no final do ano de 1890, por via de uma portaria de responsabilidade da igreja. Caio Adán (2004) revela que tal proibição durou 4 anos, destacando que a decisão foi sendo renovada a cada ano, como exemplifico por via de um recorte de periódico.

⁸ OS CANDOMBLÉS. Gazeta do Povo. Salvador, n. 1486, p. 2, 08 ago. 1910.

⁹ Diário da Bahia, n. 68, p. 1, 27 de março de 1903.

Lavagens de igrejas - O bispo de Eucaristia, coadjutor do arcebispado, baixou hoje uma portaria proibindo que nas igrejas se façam lavagem públicas, com o fim, altamente civilizador te prevenir os escândalos e profanações que costuma haver durante elas.¹⁰

Em uma crônica de Xisto¹¹, nos dá um relato ocorrido durante a festa do Bonfim que existem uma série de elementos para análise. Sendo a mulher negra a personagem principal, o autor demonstra seu racismo ao comparar sua movimentação com uma pessoa que possui deficiência nervosa, a maneira que ela conseguia encontrar em seu tempo de trabalho, um espaço para se divertir e a própria adjetivação da mulher como crioula. Neste último aspecto citamos as discussões de Alessandra Devulsky (2021) que aborda sobre o conceito de colorismo, sendo este o responsável por um processo de apagamento das pessoas negras, forma de dividir racialmente (intragrupo racial) e como as elites dominantes fizeram/fazem uso desta categoria para manter a ordem social através do tempo. A seguir, apresento parte da crônica citada.

Às pressas

- Dança! Gritou alguém.

Acertados os passos, começou o forró, um recortado ritmado de batuque. Uma creoula peneirava num miudinho de botar a alma da gente saracoteando, como atacada do mal de S. Vito.¹²

Devido aos padrões deste texto, não abordarei os jogos proibidos e passarei ao subtítulo seguinte para divulgar o conceito que criei, o necrolazer.

NECROLAZER – APONTAMENTOS E PERSPECTIVAS SOBRE A POLÍTICA DO ESTADO PARA OS DIVERTIMENTOS DAS PESSOAS NEGRAS EM SALVADOR-BA (1890-1910)

Minha dissertação me permitiu, através das discussões sobre o samba, batuque, Candomblé, festejos do Bonfim e jogos proibidos, inferir que o Estado, juntamente com a elite dominante, adotava uma postura repressiva e buscava extinguir esses divertimentos. Essa intenção é evidente na maneira como as leis foram criadas e na utilização da polícia como instrumento de repressão.

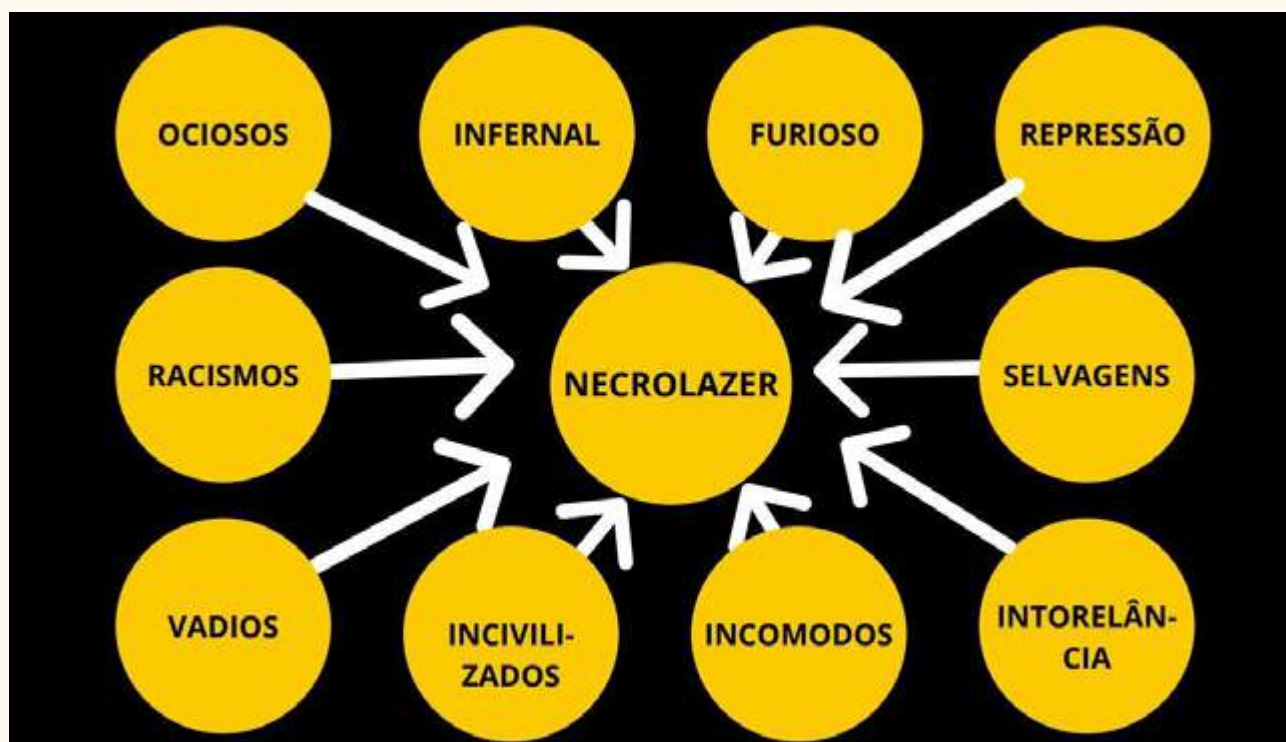
¹⁰ LAVAGENS DE IGREJAS. Jornal de Notícias. Salvador, n.3351, p. 2., 10 jan. 1891.

¹¹ Não conseguimos identificar se este é o nome verdadeiro do cronista ou um pseudônimo.

¹² ÀS PRESSAS. Diário da Bahia. Salvador, n.11, p. 1., 15 jan. 1902.

Baseando-me no conceito de Necropolítica de Achille Mbembe (2018), acredito ser possível adaptar o termo e conceito para um Necrolazer. Isso significa que o Estado republicano não apenas exercia o “direito” de decidir quais divertimentos das pessoas negras poderiam ocorrer/existir, determinando sua forma, local, horários e outros aspectos, mas também, e principalmente, assumia o poder de decidir sobre a vida dessas pessoas que estavam nos locais destes divertimentos, basta verificarmos os adjetivos principais que circularam quando citados estes fenômenos socioculturais.

Figura 1 - Necrolazer - Adjetivos utilizados pela imprensa para referenciar divertimentos das pessoas negras



Fonte: Elaboração do autor

Opondo-me ao processo de romantização das violências causadas pelo racismo, destaco a capacidade das pessoas negras de resistirem para se divertir, evidenciando seu nível de consciência. Acredito que essa resistência foi um combustível essencial para continuarem vivendo e lutando. Dessa forma, infiro que a oposição ao necrolazer faz parte da centelha da formação da consciência racial das pessoas negras.

É importante ressaltar a necessidade de novos estudos sobre o período em outras localidades, focando nas questões étnico-raciais, para verificarmos as simetrias em relação aos divertimentos predominantemente negros ao longo do nosso país.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADÁN, C. F. F. MEMÓRIAS DA LAVAGEM. **VII SEMOC - Semana de Mobilização Científica**, Salvador, outubro 2004;

AZEVEDO, Amailton Magno. Samba: um ritmo negro de resistência. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, Brasil, n. 70, p. 44–58, 2018. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i70p44-58. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/149632>. Acesso em: 18 abr. 2024;

BORGES, J. **Encarceramento em Massa**. 1ª. ed. São Paulo: Editora Jandaíra, 2019;

GOMES, Christianne L.; MELO, Victor Andrade de. Lazer no Brasil: trajetória de estudos, possibilidades de pesquisa. **Movimento**, Porto Alegre, v. 9, n. 2, p. 49-70, maio/ago. 2003. DOI 10.22456/1982-8918.2661. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/Movimento/article/view/2661>. Acesso em: 15 abr. 2024;

MBEMBE, A. (2018). **Necropolítica**. São Paulo: N-1 Edições;

NOGUEIRA, Sidnei. **Intolerância religiosa**. São Paulo: Pólen, 2020, 160pp. (Coleção Feminismos Plurais);

SILVA, A. G. da; CHAVES, E.; SOARES, K. C. P. C.; DORES, L. A. das; TAVARES, M. L. Relações Étnico-Raciais e Lazer. **LICERE - Revista do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer**, Belo Horizonte, v. 24, n. 4, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/licere/article/view/37660>. Acesso em: 17 abr. 2024;

RAMOS, Danilo da Silva. **Resistir para se divertir, se divertir para existir: os “selvagens divertimentos” das pessoas negras em Salvador (BA) na virada do século (1890-1910)**. 2022. Dissertação (Mestrado em Estudos do Lazer) - Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022.

O LUGAR SOCIAL E POLÍTICO DA IRMANDADE DA BOA MORTE E DO SAMBA DE RODA DE DONA DALVA: A MULHER NEGRA COMO SÍMBOLO ATUANTE DE DIVERSIDADE E RESISTÊNCIA CULTURAL EM CACHOEIRA – BAHIA

Eduarda Cintra Palmeira¹
Maiana do Amor Divino de Jesus²

RESUMO: Este presente projeto tem o intuito de apresentar a história de um grupo de mulheres pertencentes a uma manifestação de religiões de matriz africana do município de Cachoeira, cidade que fica localizada a 110 km da capital baiana, na região do Recôncavo da Bahia. Esse grupo específico tem como foco a irmandade da Boa Morte, que se trata de uma confraria religiosa formada por mulheres devotas a uma santa católica e um importante samba de roda, conhecido como samba de Dona Dalva. O objetivo do artigo será analisar essas mulheres, em seus respectivos lugares, como se tornaram símbolos atuantes de resistência cultural e religiosa na cidade do Recôncavo Baiano, relacionando os festejos da irmandade da Boa Morte e do samba de roda de Dona Dalva enquanto identidades religiosas e potências femininas, encarando ambas como movimentos políticos e social na cidade.

PALAVRAS-CHAVE: mulher negra, religião, resistência, cultura.

INTRODUÇÃO

A mulher negra na sociedade brasileira nem sempre foi vista como um símbolo de resistência ou como símbolo de potência de feminilidade, pois, historicamente, no período colonial e imperial, além do trabalho escravo, elas eram submetidas a outras explorações, como, por exemplo, serem mucamas ou criadas dos sobrados, pois, esses tipos de incumbências eram inadmissíveis para as mulheres brancas. Desde este mesmo período, as religiões de matriz africana sofrem perseguição, principalmente vindo da igreja católica e pelo Estado.

É previsto por lei (Lei nº 17.346) que “todo indivíduo tem direito à liberdade religiosa.”, entretanto, a violência religiosa no país persiste, sendo as religiões de matriz

¹ Eduarda Cintra Palmeira, Ciências Sociais – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, eduardacintra@aluno.ufrb.edu.br.

² Maiana do Amor Divino de Jesus, Museologia – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, maianadivino@outlook.com.

afro-brasileira que mais sofre com a intolerância, tendo por muitas vezes seus praticantes impedidos de comungar e praticar da sua fé.

Porém, é notório, que as estratégias para o enfrentamento da intolerância religiosa vêm de dentro dos próprios terreiros ou de casas/templos religiosos de matriz afro-brasileira, e vão ser essas estratégias de resistência que vão assegurar o pertencimento dessas religiões no país, com isso, as mulheres negras vão ganhando cada vez mais um destaque nos lugares de representatividade, sobretudo, como líderes espirituais.

Nesse contexto, algumas mulheres negras adotaram o culto à Nossa Senhora da Boa Morte, com isso, quando finalizava a realização da missa em dedicação à Virgem Maria, essas mulheres se locomoviam até os barracões que ficavam nos fundos das igrejas para que elas pudessem louvar e dançar com seus Orixás.

O sociólogo brasileiro Reginaldo Prandi (2003), aborda em suas pesquisas que desde a origem das religiões afro-brasileiras elas têm como característica o sincretismo e o hibridismo religioso, trazendo consigo correlações entre divindades africanas e santos católicos.

O processo do sincretismo e hibridismo religioso foi uma consequência da colonização que o Brasil enfrentou, pois, os negros encontraram de forma estratégica nessa opção uma forma de garantir as suas crenças africanas diante das imposições culturais, religiosas e europeias enfrentadas no país, buscando então manter a continuidade da cultura religiosa negra. Sendo assim, “o sincretismo valeu como uma poderosa arma que de início os negros habilmente manejaram contra a pressão esmagadora da cultura superior dos povos escravizadores.” (SANCHES, 2001, p. 69)

A cidade de Cachoeira, na Bahia, foi palco nesse cenário de resistência, uma vez que, concentraram um alto número de africanos escravizados, sendo, a mão de obra escrava a base econômica da cidade, gerando um aumento na economia. Por conseguinte, atualmente, parte da população da cidade é negra, oriundas de escravos do período colonial e imperial.

É notório, que como símbolos de resistência negra feminina na Bahia, se destaca o grupo de mulheres da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte e o samba de roda, que hoje é considerado pela UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) e pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) como patrimônio cultural imaterial do Brasil.

Em Cachoeira, o grupo de mulheres da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte e o grupo de samba, em específico, o samba de roda de Dona Dalva, primordialmente, é formado por mulheres afrodescendentes que residem na região periférica da cidade e que possuem outras ocupações para gerar os seus sustentos e de seus familiares.

Sendo assim, a presente pesquisa pretende contextualizar a história secular da Irmandade da Boa Morte, suas representações e incorporações com o samba de roda de Dona Dalva e como a representatividade feminina e seus símbolos culturais tecem um discurso político-social e religioso em Cachoeira, também conhecida como “cidade Monumento”.

A pesquisa propõe realizar um levantamento de reflexões e discursos a respeito da confraria religiosa da Irmandade da Boa Morte, dando ênfase à festa religiosa que acontece sempre em agosto, mês dedicado à Nossa Senhora. Além disso, realizar um estudo associativo entre a Irmandade e o samba de roda de Dona Dalva, patrimônio imaterial que se faz presente na celebração religiosa da Irmandade.

Buscamos entender a maneira como essas representações femininas se correlacionam, e sobretudo, pensar uma perspectiva que além de social também é política, no que diz respeito às potências femininas que resistem e atuam com seus símbolos ancestrais em um território historicamente escravista.

CACHOEIRA: A CIDADE HEROICA BAIANA

Cachoeira está localizada a 110 km da capital baiana, Salvador, fazendo parte da região do Recôncavo da Bahia, às margens do maior rio do Estado, o Rio Paraguaçu, tendo reconhecimento do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) como Cidade Monumento Nacional.

Seguida de intensas batalhas pelo território entre os indígenas que viviam na região e portugueses, a cidade foi fundada em 1674, e foi inicialmente posto o nome de Freguesia de Nossa Senhora do Rosário do Porto da Cachoeira. Entretanto, ainda no final do século XVII, a cidade tornou-se Vila de Nossa Senhora do Rosário do Porto de Cachoeira, porém, só no século XIX, em 1837, ela deixa de ser vila sendo elevada à categoria de Cidade da Cachoeira (FERREIRA; FREITAS, 2010).

Durante o período colonial, as terras pertenciam ao governo português e foram inicialmente instalados os primeiros engenhos de cana-de-açúcar, originando a expansão

açucareira, além disso, o município obteve um ponto estratégico entre Salvador, na época capital do Brasil, e também os sertões. (SANTOS, 2009)

Cachoeira se destaca politicamente nas lutas pela proclamação da independência do Brasil, dominando um navio da armada portuguesa, sendo então um dos principais pontos de resistência, em 25 de junho de 1822. Posteriormente, em 13 de março de 1837, a lei provincial nº43, eleva Cachoeira à categoria de Município e recebe o título de Cidade Heroica. (FERNANDES; OLIVEIRA, 2014)

CACHOEIRA: UMA CIDADE NEGRA

A cidade de Cachoeira teve um alto desenvolvimento econômico ainda durante os séculos XVIII e XIX, onde o seu porto servia de intermediação entre o Recôncavo e o Sertão nas explorações e escoamentos da produção de açúcar e fumo. O município se tornou uma das maiores produtoras de fumo, ocasionada por uma grande influência no tráfico negreiro. (REIS, 1988)

Durante o período colonial, houve um alto número de escravos, oriundos de diversas regiões do continente africano, ocasionando a base econômica da cidade, sustentada pelo cultivo da cana-de-açúcar e do fumo (FERREIRA; FREITAS, 2010).

Esses fatores foram determinantes para a formação da população e cultura da cidade, pois, com o aumento elevado da população escrava vai haver a manifestação de recriações de práticas culturais, envolvendo aspectos da religião, danças, culinárias etc.

É indubitável que Cachoeira é uma cidade negra, determinada por seus fatores históricos ocorridos no Brasil colônia e império. Hoje, a cidade carrega uma riqueza cultural que engloba elementos culturais de uma herança patrimonial diaspórica, entretanto, é visível também que há presente resquícios de uma cultura portuguesa que se cruzam e vemos presente nas práticas culturais na cidade, como o festejo profano e religioso da Nossa Senhora da Boa Morte.

Conforme o IBGE, 80% da população de Cachoeira se autodeclara como negros e pardos, fortalecendo o que Viana Filho cita como o "Recôncavo será insaciável no reclamar sempre mais negros" (FERREIRA; FREITAS, 2010).

FIGURA DE RESISTÊNCIA CULTURAL E RELIGIOSA: IRMANDADE DA BOA MORTE

De acordo com alguns registros históricos, a irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte é constituída ainda por volta do início do século XIX, em Salvador, funcionando inicialmente na ladeira do Berquo, nos fundos da igreja da Barroquinha em Salvador (VERGER,1999).

A irmandade foi precursora por ser formada apenas por mulheres negras e adeptas ao candomblé em um período histórico marcado pela perseguição religiosa perante o Estado e a igreja, pois, a religião católica era obrigatória para todos e, além disso, a maioria das irmandades católicas era formada majoritariamente por homens.

Essas mulheres pertencentes a Irmandade do século XIX, obtinha uma aparência de católicas praticante e realizavam as cerimônias de candomblé escondidas, formando uma rede de resistência à escravidão e de solidariedade, lutando pela preservação de suas culturas e suas identidades, demonstrando o poder e o apoio entre as mulheres negras do período.

As integrantes da Irmandade da Boa Morte tinham como objetivo a compra de liberdade de seus parentes, organizaram funerais dignos e auxiliavam nas fugas para o quilombo (MACHADO, 2013). Sendo assim, esse grupo de mulheres criaram autonomia e se tornaram uma confraria legítima e organizada, mantendo a principal característica de agregar mulheres negras, persistindo até os dias atuais.

IRMANDADE DA BOA MORTE EM CACHOEIRA

Ainda no século XIX, vai haver uma transferência da Irmandade da Boa Morte de Salvador para Cachoeira, não existe uma data precisa de quando isso ocorre, porém, de acordo com alguns acervos públicos, por volta de 1880, a irmandade da Boa Morte já funcionava em Cachoeira e alguns dos motivos dessa mudança ocorrer foi a facilidade de comunicação entre Salvador e Cachoeira por meio da navegação a vapor, implementada em 1817 (ISIDORO; NASCIMENTO, 1988).

Inicialmente essas mulheres se instalam em um local pertencente a uma africana, conhecido como casa estrela³. Este local servia como ponto de comércio das irmãs, pois elas

³ “Parés (2007, p. 184), indica que Ludovina Pessoa, influente líder religiosa em Cachoeira e irmã da Boa Morte, morou na casa Estrela e plantou um assento na sua porta de entrada com a forma de uma estrela de cinco pontas para Legba, considerado como Exu, ele é o princípio dinâmico do universo, dono dos caminhos, o mensageiro entre os homens e os deuses e que repassou os segredos da adivinhação aos seres humanos.

utilizavam das vendas de quitutes como meios de sobrevivência na cidade e por muito tempo para a realização dos festejos era necessário alugar residências, entretanto, tempo depois elas conseguiram doação de três de casarões⁴ situados na rua 13 de Maio em Cachoeira, estabelecendo sede própria da Irmandade da Boa Morte (MACHADO, 2013).

Para ser membro da Irmandade da Boa Morte em Cachoeira é necessário ser uma mulher negra, adepta ao Candomblé, a faixa etária de preferência superior a 45 anos, ter fé em Nossa Senhora da Boa Morte e ter uma boa conduta na sociedade. Além disso, pode haver entrada por meio de indicação por uma das irmãs ou crianças que mantém uma relação direta com a Irmandade serem escolhida para futuramente serem membros da Irmandade da Boa Morte.

A irmandade da Boa Morte possui cargos e funções, distribuídos em juíza perpétua, provedora, procuradora-geral, tesoureira e escritã.

Figura 1 - Cargos e funções dos membros da Irmandade da Boa Morte em Cachoeira

Cargos	Funções
Juíza Perpétua	Irmã com mais tempo na irmandade. Guarda os segredos da irmandade, é a conselheira do grupo para todas as questões pertinentes a irmandade e para além desta. Zela pela conduta de todas as irmãs.
Provedora	Ocupa-se dos preparativos da festa; da arrumação da roupa de Nossa Senhora e da igreja; confecção dos convites e organização nas irmãs nos dias da esmola; agenda a missa na paróquia
Procuradora-geral	Auxilia a provedora na organização da festa, é seu o papel de levar a santinha, para a casa da provedora.
Tesoureira	Administra os recursos financeiros
Escrivã	Auxilia na ornamentação da festa e na produção das velas, além de registrar em ata todos os acontecimentos ocorridos durante a festa.

Fonte: Machado, 2013, p. 50

Assentos são materiais sacralizados relativamente fixos, tidos como residência de divindades.” (MACHADO, 2013 p. 42)

⁴ O primeiro casarão é utilizado como salão de recepção e exposição e é aberto para o público para visitação; o segundo casarão é utilizado como capela, sendo celebradas as missas; O terceiro casarão compõem uma cozinha, uma sala para refeições, dormitórios e banheiros.

A irmandade na cidade de Cachoeira causa um grande impacto e revoluciona o cenário religioso, pois, evidencia uma autonomia de mulheres negras nesse espaço, demonstrando serem símbolos de resistência cultural e religiosa, mantendo viva suas tradições serem passadas de geração em geração.

O SINCRETISMO RELIGIOSO: DEVOÇÃO Á UMA SANTA CATÓLICA

Durante o século XIX, começaram a se formar as religiões afro-brasileiras, mesmo havendo imposição da elite brasileira, que determinava que a religião católica deveria ser obrigatória para todos, sendo livre ou escravo. Sendo assim, muitos africanos reelaboram as religiões de matriz africana, se afirmando como católicos, porém, cultuavam orixás africanos como santos católicos e adaptando-se às datas festivas (MACHADO, 2013).

Esse período histórico é determinante para ser formulado o sincretismo religioso nas religiões brasileira e é indiscutível que esse foi o modo que os povos africanos encontraram para manter suas crenças, tornando também um meio de resistência contra os colonizadores (SANCHES, 2001).

É evidente que a irmandade da Boa Morte utiliza do sincretismo religioso, pois, além de serem mulheres adeptas ao candomblé, elas depositam sua fé na Nossa Senhora da Boa Morte, que referir-se a Maria. No catolicismo, vai evitar afirmar que Maria morreu e utilizarão o termo dormição, ou seja, Maria dormiu e teve sua assunção, como símbolo de vitória sobre a morte (MACHADO, 2013).

Na pesquisa de campo, entrevistamos Dona Dalva Damiana, membro da Irmandade da Boa Morte, é questionada qual o significado de Nossa Senhora da Boa Morte para quem atua na Irmandade e ela responde com entusiasmo que elas depositam toda devoção a Nossa Senhora e demonstram grande fé, sempre agradecendo à Nossa Senhora da Boa Morte.

A FESTA DA BOA MORTE

Ainda na pesquisa de campo, Dona Dalva Damiana ao ser questionada sobre qual ser o sentido da morte, ela responde “A morte é a dona da vida”, isso porque para as irmãs da Irmandade tanto a morte, quanto a vida são motivo de festa e se referem a morte como algo natural, não demonstrando medo. Além disso, para os atuantes do Candomblé, a morte não quer dizer obrigatoriamente o fim, fazendo parte da dinâmica da vida.

Dessa forma é realizado os festejos da Irmandade da Boa Morte, sendo um bem cultural da cidade de Cachoeira, oficializada como patrimônio Imaterial da Bahia, em 2010. Ocorre anualmente no mês de agosto, nos dias 13 a 16, e as irmãs assumem o protagonismo por todo processo festivo, da organização até os dias do festejo, além disso, elas praticam atos de confissão antes dos festejos e se entregam completamente a Nossa Senhora da Boa Morte.

A festa se inicia no dia 13 de agosto, as irmãs vestidas de branco seguem em procissão, tendo a imagem de Maria adormecida percorrendo as ruas de Cachoeira. Nesse dia, é também feita homenagem às irmãs falecidas e como no Candomblé, o branco simboliza o luto, todas trajam branco. No dia 14 de agosto, as irmãs se vestem com saia plissada preta, *bioco* e *camizú* branco e um pano da costa vermelho e preto e seguem procissão simbolizando o enterro de Maria. No dia 15 de agosto, a assunção de Maria é celebrada com grande alegria, as irmãs vestidas de vermelho, branco e preto seguem com a Imagem de Nossa Senhora da Glória em pé em procissão pelas ruas de Cachoeira. No dia 16 de agosto, é o fim dos festejos com samba de roda e distribuição de comidas típicas para a comunidade e turistas.

FIGURA DE RESISTÊNCIA CULTURAL E RELIGIOSA: DONA DALVA

Dalva Damiana de Freitas, nascida em 27 de setembro de 1927 em Cachoeira (BA), charuteira aposentada e mãe de cinco filhos recebeu o título de Doutora Honoris Causa pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, em 2012. Figura de extrema importância para o território baiano, a intelectual da cultura do samba de roda do recôncavo começou a trabalhar desde os 14 anos e foi na década de 50 que a mesma idealizou o primeiro samba de roda de Cachoeira.

Em um cenário de uma rotina árdua de trabalho ainda com estruturas e padrões coloniais, a Doutora Dalva Damiana inicia um movimento de criação e liderança na fábrica de charuto, compõe as suas próprias canções, se une às suas colegas de trabalho e idealiza o primeiro samba de roda de Cachoeira, o samba de roda Suerdieck, uma alusão a fábrica de charutos Suerdieck & Cia. A fábrica estava localizada na rua dos artistas e empregava predominantemente mulheres (CONCEIÇÃO, 2010).

O grupo Suerdieck chama atenção de inúmeros pesquisadores e turistas pela apresentação e a potência feminina das baianas, seus trajes e protagonismo no samba de roda. Cada baiana samba no centro da roda e tira a próxima baiana com uma umbigada, no que diz

respeito a modalidade de samba dançado, o barravento e o corrido (CONCEIÇÃO, 2010, p.42).

O grupo é majoritariamente feminino e os homens exercem a função de tocar os instrumentos, a líder D. Dalva incorporou em suas canções na roda de samba, elementos de sua rotina de trabalho e momentos de sua infância (FREITAS, 2019).

“O samba e a alegria da minha vida” (DALVA, 2023)

Em uma entrevista realizada em setembro de 2023, a depoente D. Dalva, reforça a importância da preservação do samba de roda para a cidade de Cachoeira e as gerações futuras, assim como seu protagonismo na identidade cultural do recôncavo. A líder segue frisando a relevância do seu segundo grupo de samba de roda “Mirim Flor do Dia” nesta missão, criado em 1980, com o intuito de proporcionar a continuidade do samba de roda tradicional (FREITAS, 2019).

O SAMBA DE RODA E SUA RELAÇÃO COM A IRMANDADE DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE

O samba de roda é uma manifestação cultural do recôncavo, reconhecido pelo IPHAN como patrimônio imaterial nacional e posteriormente reconhecido pela UNESCO, como patrimônio imaterial da humanidade, tem como característica a dança, o canto e a identidade cultural afro descendente do território baiano, o samba é incorporado na celebração da irmandade da Boa Morte como símbolo de gratidão e alegria.

Na festa da irmandade o samba de roda não é visto como a parte profana, e sim como principal elemento de união e celebração (FERREIRA; FREITAS, 2010). Portanto, é apenas no dia 15 de agosto, após a assunção de Nossa Senhora que a manifestação cultural é iniciada pelas irmãs dentro da sede, que após a procissão tiram a beca e se vestem com as roupas de baiana composta por: Bata branca, *camizú* de crioula, saia colorida, turbante, pano da costa, colares, pulseiras e *xagrin* para que posteriormente o samba aconteça pelas ruas da cidade (FERREIRA; FREITAS, 2010).

O samba de roda está ligado à Irmandade como um agente mediador de um discurso que está para além da musicalidade e reforça a potência feminina e suas raízes afro diaspóricas envolvidas em todos os elementos que compõem a celebração cultural e religiosa

em Cachoeira. “O samba da Cachoeira, da heroica Nossa Senhora do porto da Cachoeira, Recôncavo da Bahia, e primordialmente feminino. Há uma força feminina na cultura cachoeirana” (LODY, 1995, p.169).

O grupo de samba de roda Suerdieck, presente na celebração da irmandade da Boa Morte é de extrema importância para a realização e valorização da festa. A líder do grupo D. Dalva, também membro da Irmandade, e a primeira mulher a realizar o samba de roda publicamente na cidade de Cachoeira, ressalta a história secular da manifestação cultural, o protagonismo de mulheres pretas e suas trajetórias na devoção religiosa.

A continuidade e manutenção do tradicional samba de roda em Cachoeira está diretamente ligado ao viés religioso, de forma direta ou indireta, os grupo tem alguma relação com terreiros da cidade, os sambas tocados e cantados são os mesmo das festas de caboclos que acontecem nos terreiros (FERREIRA; FREITAS, 2010). A constante atuação do samba de roda em atividades culturais e religiosas em Cachoeira integra valores comunitários e preservacionistas, assim como a predominante resistência e afirmação de identidade histórica e social.

CONCLUSÃO

A atuação da irmandade da Boa morte e o samba de roda de Dona Dalva é sem dúvidas de extrema importância para o território baiano, assim como as reflexões e representações culturais e religiosas pertencentes as mesmas. Entender a maneira como essas representações femininas se correlacionam, é sobretudo, pensar uma perspectiva social e política, no que diz respeito a potências femininas que atuam com seus símbolos ancestrais em um território historicamente escravista, onde grupos sociais estiveram por muito tempo marginalizados pela sociedade.

Visto que, o reconhecimento da importância do samba de roda do Recôncavo e a conservação de seu tradicionalismo é imprescindível para o contexto histórico da cidade de Cachoeira e como ela se constitui até os dias atuais, assim como a confraria religiosa de Nossa Senhora da Boa Morte composta apenas por mulheres negras e em sua maioria associadas às religiões de matriz africana.

Portanto, a presença de lideranças femininas à frente da preservação e continuidade das manifestações culturais e religiosas foi o ponto central da presente pesquisa. Tendo em vista as questões sociais nas quais permeiam o Recôncavo Baiano, o samba de roda e a

confraria religiosa Irmandade da Boa Morte estão diretamente correlacionados a um mesmo discurso identitário afro descendente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DOSSIÊ de Candidatura do Samba de Rosa do Recôncavo Baiano para a Terceira Proclamação das Obras Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade. Brasília: UNESCO, 2004;

FERNANDES, Rosali Braga; OLIVEIRA, Leila Cristina da Silva. Evolução econômica do município de Cachoeira (BA): do século XVI ao século XXI. **Simpósio Cidades Médias e Pequenas da Bahia**-ISSN 2358-5293, n. I, 2014;

FERREIRA, Luzia Gomes; FREITAS, Joseania Miranda. O samba de roda na celebração de Nossa Senhora da Boa Morte em Cachoeira–Bahia. **Políticas Culturais em Revista**, v. 3, n. 1, 2010;

DO NASCIMENTO, Luiz Cláudio Dias; ISIDORO, Cristiana. **A Boa Morte em Cachoeira:(contribuição para o estudo etnológico)**. Centro de Estudos, Pesquisa e Ação Sociocultural de Cachoeira, 1988;

LODY, Raul. **O povo do santo, história e cultura dos orixás, voduns, inquices e caboclos**. Rio de Janeiro: Pallas. 1995;

MACHADO, Luana Verena Nascimento. Poder feminino e identidade na Irmandade da Boa Morte. 2013. **Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais, Desigualdades e Desenvolvimento)** na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), Cachoeira, Bahia;

NASCIMENTO, Any Manuela. **Casa do samba de roda de Dona Dalva: ponto de cultura e política de salvaguarda, um estudo de caso**, 2019;

PRANDI, Reginaldo. As religiões afro-brasileiras e seus seguidores. **Civitas-Revista de Ciências Sociais**, v. 3, n. 1, p. 15-33, 2003;

REIS, João José. **A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991;

SANCHES, Pierre. **Percursos de sincretismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Verj, 2001;

SANTOS, R.S. da. Cultura política e participação no Recôncavo baiano hoje: uma Análise sobre Cachoeira e São Félix. 2009, 165f. **Dissertação (Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas**, Universidade Federal da Bahia, Salvador;

SANTOS, Carenina. **Samba de roda: políticas públicas, memória e identidade no Recôncavo Baiano**, 2011;

VERGER, Pierre. Notícias da Bahia de 1850. **Tradução de Maria de Aparecida da Nóbrega**. 2. ed. Salvador: Corrupio, 1999.

“NÓS TEM É QUE FAZER ARTE”: O FUNK CARIOCA COMO FORMA DE ENFRENTAMENTO A VIOLÊNCIA DE ESTADO NO COMPLEXO DE FAVELAS DA MARÉ

Fernanda da Silva Braga Passos¹

RESUMO: Este artigo investiga as relações entre jovens negros no complexo de favelas da Maré, na zona norte do Rio de Janeiro, com o Funk Carioca, movimento cultural e musical de caráter popular. Realizou-se três entrevistas semi-estruturadas, de caráter qualitativo, com DJ's, dançarinos e/ou Mc's de Funk Carioca, de 15 a 29 anos. Como referencial, usa-se a Análise do Discurso Crítica e a metodologia interseccional. Considera-se também a literatura a respeito do Funk Carioca e violência de Estado.

PALAVRAS-CHAVE: Funk Carioca, cultura popular, violência de Estado, favelas da Maré.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho é oriundo de discussões e articulações realizadas a partir do trabalho de campo que está sendo feito durante a realização do projeto de dissertação de Mestrado intitulado: “Nós tem é que fazer arte: O Funk Carioca como forma de enfrentamento à Violência de Estado no Complexo de Favelas da Maré”, localizado na Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro, no estado do Rio de Janeiro. A Maré conta com 16 favelas, sendo elas: a Maré é composta pelas seguintes favelas: Marcílio Dias, Piscinão de Ramos, Roquete Pinto, Nova Maré, Parque União, Rubens Vaz, Nova Holanda, Parque Maré, Morro do Timbau, Bento Ribeiro Dantas, Conjunto Pinheiros, Vila dos Pinheiros, Salsa e Merengue, Vila do João, Baixa do Sapateiro e Conjunto Esperança. contando com cerca de cento e trinta mil habitantes, de acordo com o último censo realizado pelo IBGE no ano de 2010².

Quando o presente trabalho foi proposto para o XI Congresso Internacional de Culturas, visava-se investigar as relações estabelecidas entre jovens negros localizados no complexo de favelas da Maré com o Funk Carioca, movimento cultural e musical de caráter

¹ Fernanda da Silva Braga Passos, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, fernandapassos@id.uff.br.

² Aqui trazemos o Censo de 2010 do IBGE, porém fontes como a Cartilha do Bem Viver realizada pelo Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM) já apontam que o Complexo de Favelas da Maré conta com cerca de cento e quarenta mil habitantes.

popular, protegido pela Lei 5543/09³ e como produção desta cultura forja-se como uma forma de enfrentamento à Violência de Estado vigente no Brasil pela juventude negra. Conforme exposto por Lopes (2011) e Bragança (2020), o Funk Carioca é produzido majoritariamente por jovens negros e periféricos, entre 15 e 29 anos. Deve-se considerar que se trata de uma sociedade estruturalmente racista e com uma necropolítica vigente onde o Estado exerce o seu poder de soberania, definindo quem pode viver e quem deve morrer. No ano de 2015, 31.254 jovens entre 15 e 29 anos foram mortos, o que corresponde a uma média de 85 jovens mortos por dia. E de acordo com o Fórum Brasileiro de Segurança Pública (2020), são os meninos negros, de idades entre 15 a 19 anos, que majoritariamente morrem em decorrência de ações policiais no Brasil, correspondendo a estatística de quatro a cada cinco vítimas. Trata-se de um país onde um jovem negro é morto a cada 23 minutos (WASELFSZ, 2016) e a cultura negra é atravessada por tantos estigmas.

De acordo com Benevento (2019), a maior parte da população residente nas comunidades da Maré são crianças, adolescentes e jovens e, de acordo com um levantamento da Fundação Getúlio Vargas (FGV), realizado nos anos de 2007 e 2008, o Funk Carioca é responsável por cerca de dez mil empregos com faturamento de, aproximadamente, dez milhões de reais por mês. Além disso, Benevento (2019), também aponta as favelas da Maré são loteadas por facções rivais de traficantes e milicianos, além do 22º Batalhão de Polícia Militar do Rio de Janeiro, sendo constantes os confrontos entre a polícia e o narcotráfico, além da escassez de diversos serviços públicos em vários pontos das comunidades, faltando assistência às necessidades básicas da população como água encanada, saneamento básico, coleta de lixo e iluminação pública. “Essa realidade deixa os moradores mais vulneráveis à diversas formas de violência e desrespeito ao princípio da dignidade humana, sofrendo uma série de representações negativas, estereótipos e preconceitos” (BENEVENTO, 2019, p. 35).

É importante sinalizar que a Maré não é marcada apenas pela ausência ou escassez de serviços, conforme aponta a cartilha Maré de Bem Viver: direitos, cuidado e cidadania⁴, um projeto do Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM) realizado durante a pandemia Covid-19, o Complexo de Favelas da Maré conta com grande infraestrutura urbana, com a maioria das casas sendo atendidas por rede de água, esgoto e iluminação pública e os moradores contam com acesso aos sistemas públicos de saúde, assistência social e uma ampla

³ Disponível em: <<https://www.jusbrasil.com.br/legislacao/819271/lei-5543-09>>.

⁴ CASTRO, Raysa. Maré do Bem Viver faz apresentação e lançamento de cartilha sobre direitos. **O Cidadão do Bairro Maré**, Rio de Janeiro, 4 mai. 2023.

rede de ensino. Além disso, a Maré tem espaços de lazer e também artísticos e esportivos como Piscinão de Ramos, Parque Ecológico, Museu, Vila Olímpica e Lona Cultural.

Segundo Renata Souza, deputada do partido PSOL no seu livro *Cria de Favela* (2020), a principal (termo cunhado pela autora) ocupação da rua na Maré se dá na movimentação da juventude para a realização dos bailes funk que ocorrem aos finais de semana, sendo mais conhecidos e também disputados os que ocorrem na Nova Holanda e no Parque União (P.U). Os bailes são marcados por muita bebida e petiscos, além de barracas montadas ao longo da Teixeira Ribeiro, sendo a venda de produtos organizada por moradores da própria comunidade, que muitas vezes tiram o sustento de toda a família em um único baile. “Por falar em trabalho e renda: o baile movimenta a economia antes mesmo do evento ocorrer. [...] O Estado não consegue acompanhar e mensurar a economia formal nem a economia criativa geradas por e a partir dos bailes funks.” (SOUZA, 2020, p. 66)

De acordo com Bragança (2020) no livro *Preso na gaiola: A criminalização do funk carioca* nas páginas dos jornais do Brasil, o Funk Carioca é atravessado por uma dualidade: ora ocupa os cadernos de cultura dos jornais, ora as sessões policiais. Observa-se que as produções culturais dos descendentes dos escravizados como o Funk, a Capoeira, o Samba e o Hip Hop são, ainda hoje, marcados por visões estigmatizantes e preconceitos de classe, raça e gênero, sofrendo diversas tentativas de criminalização e silenciamento no país tanto mídia hegemônica quanto pelo Estado. Ainda assim, esse movimento se insere cada vez mais nos territórios das elites, em festivais musicais como o Rock in Rio e Lollapalooza e programas de televisão, com algumas músicas e artistas sendo conhecidos internacionalmente.

Ainda que o Funk seja protegido pela Lei 5543/095, que garante que este é um movimento cultural brasileiro e musical de caráter popular, com suas manifestações devendo ser asseguradas e protegidas pelo Estado, existem diversas tentativas de criminalizá-lo ou minimamente impedi-lo de acontecer, como por exemplo, como citado por Bragança (2020), no ano de 2017 uma proposta de Lei - Sugestão nº17 de 2017⁵ - para o Funk ser enquadrado enquanto crime de saúde pública foi levado ao Senado, recolhendo na internet mais de 20 mil assinaturas de apoiadores. Pois, segundo a proposta, o Funk servia de influência para crianças e adolescentes cometerem crimes como estupro, pornografia, consumo e venda de drogas ilícita.

⁵ Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/ecidadania/visualizacaoideia?id=65513>>

METODOLOGIA

Para elaborar acerca do funk enquanto movimento de cultura e resistência à violência de Estado, foi realizado um mapeamento e seleção de DJ'S, dançarinos e/ou MC's de Funk Carioca, residentes, frequentadores e/ou trabalhadores das favelas da Maré. O mapeamento e a seleção do público-alvo se deu através de indicações e também procura em redes sociais, como o Instagram, de sujeitos que em seus perfis pessoais ou profissionais, em suas auto descrições, se atrelassem à prática do Funk na Maré e também através de divulgações em perfis públicos de três bailes funks que acontecem em três favelas distintas na comunidade, também na mesma rede social. Foram realizadas três entrevistas semiestruturadas, contando com a participação de um homem negro cisgênero heterossexual ex-residente das favelas da Maré, de 28 anos, DJ e produtor musical; uma mulher negra transgênero heterossexual residente da Maré, de 27 anos e trabalha em diversas frentes culturais porém não especificamente com o Funk Carioca; e uma mulher cisgênero heterossexual trabalhadora de um dos bailes funk da Maré e moradora da Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, de 32 anos, que demonstrou dúvida em como se autodeclarar racialmente. Aqui eles recebem o nome fictício de Cria, Amiga e Princesa, respectivamente, de forma a garantir o sigilo dos participantes. Duas das entrevistas foram executadas presencialmente em locais definidos a priori por esses sujeitos e uma realizada no formato Online através da plataforma Google Meet, devido ao acontecimento da Operação Maré na semana marcada para a realização da entrevista. As entrevistas versaram acerca de suas experiências e inserções no território, de forma que os entrevistados pudessem discorrer livremente sobre o tema proposto a partir das perguntas disparadoras.

O roteiro das entrevistas se baseava em três eixos: suas relações com o Funk Carioca e com o Funk na Maré, suas relações com o território da Maré e como enxergam a violência na Maré, sendo realizadas as seguintes perguntas: (1) Como pra você é ser morador ou trabalhador da Maré?; (2) O que é o Funk para você? Como começou sua relação com ele? Como é trabalhar com funk na Maré?; (3) Qual sua percepção sobre violência na Maré?. Para a análise das entrevistas, é utilizada a Metodologia Interseccional com articulação dos marcadores de gênero, raça, classe e território e também na epistemologia de feministas negras. O presente trabalho também conta com relatos do diário de campo da pesquisadora e fragmentos de conversas informais realizadas durante o campo. Além de revisão bibliográfica acerca da literatura existente a respeito do Funk Carioca e da juventude negra, e seus

atravessamentos como Cultura Popular, Violência de Estado, Racismo Estrutural e Necropolítica.

É importante sinalizar que o conceito de violência de Estado é muito amplo, sendo trabalhado e estudado por diversas áreas como o Direito, a Segurança Pública, a Filosofia, a Antropologia e a Psicologia. Aqui, pretendemos encarar o conceito de violência de Estado como as Operações Policiais que ocorrem nas favelas da Maré e também a ausência do Estado quanto à diversas políticas públicas e violação de direitos e corpos dos moradores, dialogando, assim, com as falas e ideias trazidas pelos interlocutores sobre violência na Maré durante as entrevistas. Ao longo da construção deste trabalho, tenho visto cada vez mais que não tem como falar de violência de Estado e não se falar de gênero.

Enxergo que não tem como falar de violência de Estado e não convocar a interseccionalidade, tanto como epistemologia quanto como metodologia de Pesquisa, pensando com os marcadores de gênero, raça, classe e território para compor essa discussão e as dinâmicas de poder presentes na sociedade que atravessam os mais diversos corpos existências de maneira singular e subjetiva. Também, não deixo de me ancorar na epistemologia de feministas negras.

RESULTADOS E CONSIDERAÇÕES

Conforme citado, durante a realização das entrevistas, focou-se em três eixos que se baseavam nas relações dos participantes com o Funk Carioca e com o Funk na Maré, suas relações com o território da Maré e como enxergam a violência na Maré. Nesta seção, pretende-se trazer um resumo do que aparece em suas respectivas respostas. Por mais que sejam sujeitos distintos e que falem de favelas diferentes na Maré, seus apontamentos, no geral, apresentam bastantes proximidades e certos distanciamentos, principalmente quando se trata da percepção sobre o Funk na Maré.

A respeito de como era ser morador e/ou frequentador da Maré, o Cria traz que não consegue mais morar “na favela” por conta das operações policiais que classifica como abusivas, e nem ser mais DJ de bailes Funk na favela, pelo mesmo motivo. Logo, ele conta que realizou o movimento de saída de sua favela de origem por medo das operações policiais, porém aponta que, com frequência, faz idas à Maré como produtor musical e dando aulas de Funk e produção musical em alguns locais de educação, arte e cultura pela Maré. O Cria aponta que ser morador da Maré é alegria, é ajudar uns aos outros mesmo em meio às

dificuldades. Ele diz: “fizeram lavagens, muitas lavagens cerebrais, tá ligado, na gente. Mas ser morador da favela, ser morador da Maré é isso de alegria, sabe? Saber ajudar o outro, com muitas dificuldades a gente dá o seu jeito. Não é à toa porque aqui tem muitos artistas, né? Na Maré tem muitos artistas, muitas pessoas boas.”

Os apontamentos do Cria sobre ser morador da Maré muito se aproximam da fala da Amiga, que também traz que “[...] a Maré produz muita vida, muita arte, muita beleza, muita estética, muita sabedoria.” Já a Princesa relata que a favela da Maré, onde trabalha como DJ, foi o lugar que mais a acolheu, apontando que mesmo sendo mulher e o início de sua carreira por lá tendo sido difícil por violências de gênero, com homens dificultando e/ou não querendo o seu trabalho. Porém, aponta que hoje é muito acolhida por lá e se sente mal quando não consegue estar presente nos bailes devido a compromissos exteriores.

Quanto ao Funk na Maré, todos os interlocutores afirmaram enxergar o Funk como cultura. O Cria, em suas falas, aponta que o Funk é um gênero musical, uma música, sendo “nossa cultura periférica”. Ele afirma que considera a história do Funk “muito linda”, sendo por isso funkeiro e trabalhando com o Funk. A Princesa trouxe brevemente, durante seus apontamentos, que o Funk era “tudo” para ela e considera que trabalhar com Funk na Maré é muito bom e acolhedor, sendo o Funk que a possibilitou viver realizando seu sonho, que seria “viver de música”.

Já a Amiga, que não trabalha diretamente com Funk Carioca nem frequenta bailes funk, trouxe apontamentos que tanto se aproximam dos outros interlocutores, quanto se afastam, com ela mesma já iniciando sua fala trazendo “Eu acho que é a pergunta mais complexa, né?”

A Amiga apontou que teve sua visão sobre o Funk construída pelo meio evangélico, onde esteve inserida durante boa parte de sua vida, mas enxerga o Funk como mais uma expressão da linguagem, mais uma expressão artística e da cultura de quem é de favela e de quem é de periferia. Mas, aponta que há complexidades e linhas tênues sobre o Funk Carioca, como, por exemplo, “[...] Tem linhas tênues que vão ali diferenciar o que é falar sobre o cotidiano da favela e aí falar sobre o cotidiano da favela é também considerar as violências que tão ali presentes, como o porte de armas; as violências ali que a gente tem em relação ao corpo de outra pessoa, né, quando a gente atribui o sexo como uma ferramenta de conquista, né, o desejo que a sociedade capitalista a todo momento nos condiciona a querer sempre ter um carro, uma moto, dinheiro, uma vida de, enfim, é... de luxo. Então o Funk é um reflexo

disso, mas existe uma linha tênue, também, do que é falar sobre o cotidiano da favela e o que é, politicamente, reforçar preconceitos, né. Porque o Funk, dependendo da esfera, dependendo da música, dependendo da cultura, ele pode ser muito machista, muito misógino, muito homofóbico, muito transfóbico, ao mesmo tempo pode ser um potencializador para uma juventude que sonha, também, em se expressar”. Assim, aponta os diferentes tipos de Funk, como os que falam de amor, de viver, de arte, de cultura da favela.

A respeito de como enxergam a violência no Complexo de Favelas da Maré, as falas dos três entrevistados convergem em praticamente todos os pontos, apontando que a violência na Maré é causada tanto pelas Operações Policiais a mando do Estado quanto pela ausência do Estado em políticas públicas nas favelas da Maré e a violação à casa e aos corpos dos moradores, além da paralisação de serviços como saúde e educação em dias de Operação Policial.

A amiga aponta que não acredita que a Maré seja produtora de violência, mas sim o Estado - e não apenas através de Operações Policiais, mas também “com falta de oportunidades, é com falta de empregabilidade, é com falta de saneamento, é com falta de intervenções que vão fortalecer os espaços de cultura, de educação, de segurança, de saúde, de lazer. Então, a falta, né, do Estado em relação às políticas públicas causa inúmeras violências, né. Não só operação policial.” E encerra sua resposta apontando que permite que suas falas sejam sempre de que a Maré não produz violência e sim a falta de política pública acaba levando violências diversas para o Complexo de Favelas da Maré e para muitas outras favelas e periferias do Rio de Janeiro.

Renata Souza (2020), destrincha em seu livro *Cria da Favela*, já citado acima, o processo de militarização do conjunto de Favelas da Maré que ganhou muito mais força a partir da realização de megaeventos no município do Rio de Janeiro, como exemplo Copa do Mundo e Olimpíadas, principalmente a partir do ano de 2014, nesses territórios. E também que a Maré sempre ocupou um “lugar especial” na atenção e nas estratégias de segurança pública do Estado, não só pelo fato de concentrar mais de 130 mil moradores, mas também por estar localizada entre as principais vias de entrada e saída do município, como a Avenida Brasil e as Linhas Amarela e Vermelha. Ainda de acordo com a autora, há um imaginário social sobre a Maré, principalmente manejado pelos meios de comunicação tradicionais, como jornais impressos e telejornais, que a identificam “como um lugar de extrema violência, miséria e banditismo” (SOUZA, 2020, p. 80).

Tais estereótipos também são enfatizados pelo Estado que, ao invés de estar ausente na Maré, como advoga o senso comum, está na realidade presente tanto na precarização de serviços públicos como na presença do aparato militar de repressão ao varejo de drogas. Impera, assim, a lógica de combate a uma suposta guerra às drogas, muito reforçada pelos jornais de grande circulação, que clamam por mais policiamento e armamento nas favelas para a segurança na cidade (SOUZA, 2020). Ou seja, uma política de segurança que almeja alterar a realidade social dos moradores de favelas, mas na realidade acaba disputando o imaginário social pela ostentação de seu poder bélico. A militarização tem sido cada vez mais crescente em territórios, que inclusive correspondem àqueles com baixo IDH (Índice de Desenvolvimento Humano), conhecidos pelo Estado como “inimigos da lei e da ordem” (SOUZA, 2020, p. 86).

A presença constante do braço armado do Estado, justificada pela suposta “guerra às drogas”, é o principal meio, de acordo com Passos (2023), de controle e subjugação da população negra, impondo o medo como parte da experiência de condenação daqueles que moram nas favelas. A apropriação das ruas, como é realizada pelas favelas da Maré, torna-se um problema para o Estado que, “com sua política de ‘pacificação’, desconhece a dinâmica comunitária.”. Ou podemos, com a devida licença, tensionar se na realidade o Estado não conheceria a dinâmica comunitária tão bem a ponto de conseguir atingi-la e normatizá-la? Para manter a ordem e a normatização, o Estado utiliza as forças militares para impor regras e homogeneizar a comunidade, controlando e vigiando, retirando as pessoas das ruas sem diálogo prévio, realizando toques de recolher, proibição das festas de rua a fim de que as pessoas não consigam se aglomerar em espaços de convívio e sociabilidade. A rua é vista como o desordenamento físico do espaço que se visa ordenar. Mesmo com a proibição, os funkeiros insistiram em ocupar as ruas com seus “pagofunks”, uma mistura de pagode com funk, e suas festas particulares, sem pedido formal de autorização às forças de pacificação. Os meios de comunicação das grandes corporações não se preocuparam em abordar esse assunto, talvez porque esse tipo de prática autoritária de proibição de festas já se justifique automaticamente por conta do suposto combate ao varejo de drogas. (SOUZA, 2020, p. 125).

Fátima Lima (2018) no artigo *Bio-necropolítica: diálogos entre Michel Foucault e Achille Mbembe* realiza estudos a respeito do conceito de necropolítica, estabelecido por Achille Mbembe (2020), pensador camaronês. De acordo com Lima (2018), Mbembe sai de análises centradas em contextos europeus trazendo a noção de necropolítica para pensarmos

não apenas em contextos coloniais e pós-coloniais de Áfricas, mas também nos processos de colonização, descolonização e nos traços de colonialidade que ainda imperam em contextos latino-americanos, caribenhos e brasileiros, introduzindo, assim, a questão colonial, o sistema escravocrata e o sistema de plantation em suas análises. O autor realiza um deslocamento na forma de analisar alguns processos históricos que têm nos contextos europeus o foco territorial e primazia analítica. Assim, como aponta Lima (2018), o Holocausto deixa de ser o modelo paradigmático de genocídio de povos e populações, já que o processo de colonização e, consequentemente, o extermínio das populações indígenas, dos povos autóctones e o sequestro e escravização dos povos das Áfricas passam a ser o centro do debate Necropolítico.

Para Lima (2018), o genocídio da população negra constitui hoje um dos grandes traços de uma necropolítica à brasileira que se encontram na formação histórica de como nos constituímos enquanto Nação.

Nos contextos brasileiros, o poder necropolítico se faz visível no sistema carcerário, na população em situação de rua, nos apartheids urbanos nas grandes e pequenas cidades brasileiras, em dados relevantes, no genocídio da população negra em que sua maioria é jovem e masculina, na eclosão dos grupos dos justiceiros, nos hospitais psiquiátricos, nas filas das grandes defensorias públicas, nas urgências e emergências hospitalares, entre tantos outros lugares. (LIMA, 2018, p. 28)

De acordo com Pereira de Souza (2018), os afetos, mesmo em Espinosa, não são bons ou ruins a priori, antes de entrarem em contato conosco, com nossos corpos, apenas depois e aí que se tomam direções e sentidos vai aparecendo o que nos importa: fazer atenção a como lidamos com elas, a como nos ocupamos delas, a como trabalhamos com essas forças que nos acometem nas relações conosco mesmo e com os outros. E aí me pego muito interpelada sobre como ouvir e estar em contato com essas pessoas, moradoras e/ou frequentadoras da Maré, que fazem arte e cultura e, ao mesmo tempo, são interpeladas por essa militarização e efeitos necropolíticos que continuam assombrando como verdadeiros fantasmas. Assim, corroboro também com os questionamentos de Passos (2023, p. 101): “como podemos pensar na produção de vida daqueles que são alvos permanentes desta guerra? Como produzir outras formas de ser e existir?”

No presente trabalho busco pensar e enxergar territórios de favelas e periferias recusando leituras marginalizantes e colonialistas sobre esses contextos urbanos. Nas falas

analisadas, destaco as presenças, as ausências e a crítica que os sujeitos entrevistados realizaram, estabelecendo relações com o Funk Carioca para suas falas. Estima-se que este trabalho contribua com o desmonte de discursos e percepções que criminalizam e estigmatizam não somente esse território e seus moradores, mas também a cultura produzida em territórios de favelas e de periferia. Assim, foco no reconhecimento de produções culturais e musicais realizadas nas periferias, como Hip Hop, Capoeira, Funk, Feiras Nordestinas, Samba e Forró como forma de agência dos espaços periféricos e também suas características singulares, além do que possa garantir a manutenção da vida da população residente e/ou trabalhadora desses espaços - diretamente afetadas pelo genocídio vigente no Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENEVENTO, Claudia Toffano. **Cultura Funk e cultura popular no Rio de Janeiro: contribuições ao estudo da consciência política da mulher trabalhadora no Complexo de favelas da Maré**. 2019.

BRAGANÇA, J. S. **Preso na gaiola: A criminalização do funk carioca nas páginas dos jornais do Brasil (1990-1999)**. Curitiba: Editora Appris, 2020.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. As mortes decorrentes de intervenção policial no Brasil em 2020. Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2021/07/4-as-mortes-decorrentes-de-intervencao-policial-no-brasil-em-2020.pdf>. Acesso em 04 jun. 2023.

IBGE. Censo Demográfico 2010. Disponível em: <http://censo2010.ibge.gov.br/>.

LIMA, Fátima. (2018). Bio-necropolítica: diálogos entre Michel Foucault e Achille Mbembe. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**; Rio de Janeiro, 70 (no.spe.): 20-33.

LOPES, Adriana Carvalho. **Funk-se quem quiser no batidão negro da cidade carioca**. Campinas, SP, 2010.

PASSOS, Rachel G. **Na mira do fuzil: a saúde mental das mulheres negras em questão**. Rio de Janeiro. Hucitec editora, 2023.

SOUZA, Alice De Marchi Pereira de. **Modulações militantes por uma vida não fascista**. Porto Alegre: Criação Humana, 2018.

SOUZA, Renata. **Cria da Favela: Resistência à Militarização da Vida**. Boitempo, 2020.

WASELFISZ, J. J. Mapa da violência 2016: homicídios por arma de fogo no Brasil. **FLACSO Brasil**. Disponível em: https://flacso.org.br/files/2016/08/Mapa2016_armas_web-1.pdf. Acesso em: 29 de ago. 2022.

POR UMA EDUCAÇÃO MUSEAL ANTIRRACISTA NO ESPAÇO DO CONHECIMENTO UFMG

Jonathan Philippe Fernandes Barboza Santos¹

Wellington Luiz Silva²

Priscila Gabriele Martins Silva³

RESUMO: Esse trabalho busca compartilhar as experiências museais do Espaço do Conhecimento UFMG, acertos e os desafios durante a elaboração de projetos e práticas de inclusão e educação antirracista para diferentes faixas etárias. Propõe-se aqui uma reflexão acerca da experiência na construção de tais práticas educativas que transformaram as atividades do museu, e que objetivam trazer, cada vez mais, visões de fora do contexto hegemônico europeu que é ensinado e disseminado até hoje.

PALAVRAS-CHAVE: educação museal; antirracista; ensino étnico-racial.

INTRODUÇÃO

O Espaço do Conhecimento UFMG, inaugurado em março de 2010, é fruto de uma parceria entre o governo do Estado de Minas Gerais e a Universidade Federal de Minas Gerais, e se apresenta como um centro de produção e divulgação formativo e cultural diferenciado. A sua função primordial é estimular a reflexão, apresentando as pesquisas universitárias em uma linguagem esteticamente atraente e acessível. Além disso, o museu busca contribuir para o questionamento de epistemologias e estéticas hegemônicas, convidando e estimulando os visitantes em um processo de inclusão de subjetividades diversas, em como fortalecer o diálogo entre os múltiplos conhecimentos da Universidade e da sociedade. Assim, diversos temas ligados às artes, às tecnologias e às culturas são objetos das exposições de longa duração e curta duração. O museu está localizado na Praça da

¹ Jonathan Philippe Fernandes Barboza dos Santos, bacharel em Ciências Socioambientais, Licenciado em Geografia, Espaço do Conhecimento UFMG - assistente educacional, agendamento@espacoconhecimento.ufmg.br.

² Wellington Luiz Silva, mestre em Educação e Docência (FaE/UFMG), assessor educacional do Espaço do Conhecimento UFMG, educativo@espacoconhecimento.ufmg.br.

³ Priscila Gabriele Martins Silva, graduada em Teatro pela UFMG e assistente educacional do Espaço do Conhecimento UFMG, mediacao-educativo@espacoconhecimento.ufmg.br.

Liberdade, região centro-sul de Belo Horizonte, e é um dos espaços culturais vinculados à Pró-reitoria de Cultura da Universidade Federal de Minas Gerais (PROCULT)

O Espaço do Conhecimento UFMG possui em sua estrutura uma fachada digital, um planetário e um terraço astronômico, além de quatro andares de exposição. Três desses andares abrigam a exposição de longa duração, “Demasiado Humano”, que aborda temas como a origem do universo, surgimento da humanidade e diversidade cultural. Além dessa mostra, o museu possui um andar que abriga exposições de curta duração o que permite o estabelecimento de relações com variados projetos da Universidade

O museu, para atingir seus objetivos e cumprir a sua função social, possui uma estrutura de organização em núcleos de trabalho, sendo eles o de Ações Educativas e Acessibilidade; Astronomia; Audiovisual; Comunicação e Design; Expografia e uma Seção Administrativa. Esses setores trabalham de forma integrada na realização das atividades, cabendo ao Núcleo de Ações Educativas e Acessibilidade desenvolver e aprimorar atividades de mediação junto ao público do Espaço do Conhecimento UFMG. Esse núcleo é composto por uma coordenação, assessoria, assistentes e estagiários, além de bolsistas extensionistas das mais diferentes áreas de formação da UFMG. A equipe, de forma interdisciplinar, realiza atividades como oficinas, rodas de conversas, visitas mediadas para públicos espontâneos e grupos agendados. Os grupos agendados são em sua maioria, compostos por instituições escolares, incluindo escolas públicas e privadas da Educação Infantil, Ensino Superior e Educação de Jovens e Adultos, bem como por turmas de instituições filantrópicas.

Vale destacar também que a atuação do setor educativo é estratégica no sentido de irradiar diretrizes educativas para os demais núcleos de trabalho. As ações educativas são elementos fundamentais no processo de comunicação de todo museu, entendidas como formas de mediação entre o sujeito e o bem cultural ou científico, facilitando sua apreensão pelo público, objetivando o desenvolvimento de sua consciência crítica, ampliando suas possibilidades de expressão e gerando respeito e valorização pelo patrimônio (CADERNO DE DIRETRIZES MUSEOLÓGICAS, 2006). Nesse sentido, o núcleo de Ações Educativas do Espaço do Conhecimento UFMG busca construir uma prática educativa que acolhe a diferença, que se propõe ao diálogo, que está aberta a experimentar e a se reinventar, que busca ser emancipatória, tendo como base a horizontalidade necessária para o processo de troca de saberes entre os públicos, os mediadores e toda a equipe do museu. Tal prática busca

contemplar as diversidades dos sujeitos visitantes, usando abordagens e métodos variados para não só cativar, mas, principalmente, instigar (PAGLIOTO, B. et al, 2023).

Os museus, segundo Paim e Lima (2019), são locais com caráter educacional, com uma responsabilidade social no auxílio da elaboração e implementação de políticas públicas educacionais. Nesse sentido, os museus ao assumirem o posicionamento de defesa de uma política educacional ou uma perspectiva teórica, têm as suas ações educativas diretamente influenciadas por essas escolhas, e isso permite compreender como a instituição se envolve e está comprometida politicamente com a transformação social. (PAIM & LIMA, 2019)

No Espaço do Conhecimento UFMG, visando estabelecer ações para auxiliar na consolidação da Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que tornou obrigatório o ensino de culturas e história afrodiaspórica⁴, a instituição firmou uma parceria com a Secretaria Municipal de Educação de Belo Horizonte (SMED) para trabalhar a temática durante as visitas de grupos escolares indicados pela secretaria. O museu foi convidado, em 2013, a trabalhar o tema por meio de um percurso de visitas temáticas chamado Território Negro, organizadas pela Gerência de Relações Étnico/Raciais que compõe a Diretoria de Educação Inclusiva da Diversidade Étnico/Racial da Secretaria Municipal de Educação da cidade de Belo Horizonte. A adesão do museu ao projeto proposto pela SMED se deu por entender a importância e relevância da proposta. Paim e Lima (2019) chamam a atenção para o fato de que o museu possibilita também uma experiência educacional, em conjunto com a escola; assim, a diretriz proposta na Lei 10.639 se expande também para o universo dos museus. Os autores argumentam que essa expansão deve levar os museus a refletirem sobre a responsabilidade da ampliação do conceito de museus e da construção de uma educação museal antirracista, considerando a necessária democratização do acesso aos museus, permanência e participação dos grupos historicamente invisibilizados e sem acesso aos espaços museais (PAIM & LIMA, 2019). O fato de o Espaço do Conhecimento UFMG ser um museu universitário só reforça a necessidade da realização de ações previstas na legislação acerca da História e Cultura Afro-Brasileira.

Assim, a parceria com a SMED para realização do Território Negro no museu provocou no Espaço do Conhecimento UFMG um movimento para se colocar também dentro da discussão e construção de ações educativas antirracistas, visto que os museus são

⁴ Em 2008, a referida lei foi atualizada pela Lei nº 11.645 que inclui a obrigatoriedade do ensino sobre os povos indígenas no Brasil em todo o ciclo de aprendizado do aluno durante a educação escolar.

instituições que muitas vezes silenciam esses sujeitos, e recorrentemente contam a história indígena e afrodiaspórica unicamente a partir dos sofrimentos que essas populações sofreram e sofrem em função da colonização. Para isso o educativo buscou elaborar ações educativas e de formação para promover uma educação antirracista. Entre as ações foram celebradas parcerias com coletivos da Universidade e pesquisadores das temáticas, para expandir suas discussões teóricas e práticas. Pois, além das atividades que o museu propõe junto ao público, também é necessário que a própria equipe se forme nas temáticas. “Todas as pessoas que atuam no interior de uma escola são educadoras e precisam ser formadas, não apenas professores/as.” (CARINE, 2023, p. 77).

Nesse sentido, o presente trabalho traz um relato e reflexão sobre as experiências vivenciadas no Espaço do Conhecimento UFMG, seus desafios e avanços na realização do Território Negro e como essa parceria inicial permitiu a expansão de práticas educacionais antirracistas no museu para os públicos de visitas agendadas, espontâneos e o interno. Tais experiências produziram desdobramentos diversos, com o intuito de romper com a visão hegemônica e com silêncios que são historicamente construídos nas narrativas museais.

PARCERIAS ANTIRRACISTAS: O PERCURSO TERRITÓRIO NEGRO

O Espaço do Conhecimento UFMG desde 2013 participa do projeto “Circuito de Museus”, uma parceria com a Secretaria Municipal de Educação (SMED) de Belo Horizonte, em Minas Gerais. No projeto, a prefeitura fornece subsídios para que escolas públicas municipais possam visitar equipamentos culturais e museais da cidade, dentro de circuitos com temáticas pré-definidas, em que cada escola visita três museus para abordar o tema escolhido pela escola. Os percursos temáticos atualmente, disponíveis são: Arte Brasileira; Artes Visuais; Ciências; Esporte, Lazer e Memória; História de Belo Horizonte; História de Mulheres; Imagem em Movimento; Pampulha; Território Negro. Segundo dados da SMED, são atendidos aproximadamente 10 mil estudantes. Com a participação de 100 escolas por ano em 2023, o projeto contava com a parceria de 30 instituições museais/culturais da cidade de Belo Horizonte (Prefeitura de Belo Horizonte, 2024).

Aqui vamos nos deter no “Território Negro”, circuito do qual o museu participa, recebendo visitas de estudantes da Educação Infantil, Ensino Fundamental (do 6º ao 9º ano) e a Educação de Jovens e Adultos (EJA). O “Território Negro” é definido da seguinte maneira

O Território Negro é uma iniciativa da Gerência de Relações Étnico-raciais/Smed e tem como finalidade promover uma leitura dos acervos das instituições, de modo a favorecer a apropriação de conhecimentos acerca das culturas africana e afrobrasileira, suas histórias, suas produções intelectuais, científicas, tecnológicas e estéticas e suas formas de organização social. O percurso possibilita atividades pedagógicas interdisciplinares e tem como ponto de partida a memória social e coletiva do Brasil, país multicultural e pluriétnico. (PREFEITURA DE BELO HORIZONTE, 2024, p. 35)

A Gerência de Relações Étnico-raciais é constituída por docentes efetivos da rede municipal de educação de Belo Horizonte, com o objetivo de assegurar o cumprimento das diretrizes federais e municipais referentes ao Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana e da educação das relações étnico-raciais (TOURINHO, 2020). Ao estabelecer a parceria para realização das visitas do “Território Negro” no museu, o primeiro desafio para equipe educativa foi pensar em estratégias de como abordar uma temática tão complexa com crianças da Educação Infantil (3 a 5 anos) a partir do acervo do museu, sem perpassar pelos momentos de dor da história da negritude afrobrasileira. Assim, antes de iniciar as primeiras visitas, a equipe do museu passou por formações sobre o tema com a equipe da Gerência de Relações Étnico-raciais, além da leitura de textos de referência sobre o tema. Após as primeiras visitas dos primeiros estudantes, houve uma reunião de avaliação do processo.

Figura 1 - Percurso Território Negro - Espaço do Conhecimento UFMG.



Para construção do percurso de visita pela exposição de longa duração “Demasiado Humano”, a equipe realizou um levantamento das instalações em que era possível trabalhar o tema da diversidade étnico racial, após isso foi elaborada uma narrativa para a visita. Nesse sentido, o percurso pelo museu convidava as crianças a fazerem uma viagem por meio de

barquinhos de papel para conhecer países do continente Africano, ao longo da visita, com a apresentação de elementos da cultura e da produção negra, a diversidade dentre os povos de matriz africana e os impactos desses elementos na realidade brasileira. No trabalho com a Educação Infantil, também era realizada uma contação de história sobre a origem do mundo, baseada na cosmologia da tradição Iorubá, presente no museu por meio de uma instalação na exposição Demasiado Humano. Nesse esforço de elaborar o percurso Território Negro, foram desenvolvidas ações de práticas educativas antirracistas, que visam a posituação da comunidade negra, seus conhecimentos e produções científicas. Além disso, o projeto foi ampliado para atender a outras faixas etárias e possibilitou a entrada de novos elementos, como uma versão focada na apresentação das histórias de cientistas negros e negras, brasileiros e de outros países.

A professora doutora e escritora Barbara Carine (2023), em seu livro “Como ser um educador antirracista” expõem “(...) que crianças que estão sendo formadas precisam se nutrir do que elas efetivamente são e não do que não são (...). Não precisamos dizer para elas “o seu cabelo não é feio” nós simplesmente afirmamos “o seu cabelo é lindo”. (2023, p. 59) Nesse sentido, o percurso buscou por reforços positivos da cultura negra, e das experiências pessoais de seus participantes.

A autora Marcelle Nascimento (2021) chama a atenção para a importância dos espaços museais inserirem entre as suas pautas de discussão a questão racial. Nesse sentido, Paim e Lima (2019) falam de como os museus em conjunto com as escolas podem auxiliar no processo de reelaboração e ressignificação das dinâmicas sociais, bem como no uso social da memória. Assim, projetos como o “Território Negro” abrem caminhos para que as instituições museais possam refletir sobre os seus acervos, os silêncios presentes em suas exposições e como pessoas negras estão ali representadas, bem como se elas estão acessando o museu como público. A experiência vivida no Espaço do Conhecimento UFMG propiciou a construção de atividades e reflexões com esse foco, que extrapolou o projeto com as escolas municipais. Vale destacar que a representatividade da equipe, não restrita apenas ao setor educativo, também é um elemento de suma importância para que uma educação museal antirracista se consolide na cultura da instituição museal.

MUDANÇAS DE PERCEPÇÕES: PRÁTICAS ANTIRRACISTA NO ESPAÇO DO CONHECIMENTO UFMG

As pesquisas, formações e reflexões para realização das vistas do “Território Negro”, possibilitaram o desenvolvimento de uma série de atividades na programação do museu ofertadas para os públicos espontâneos, textos para o blog do museu e também encontros formativos para professores sobre diversidade étnico racial e educação antirracista. Destacamos aqui algumas dessas ações, uma delas é a “Histórias da África de A a Z”, uma contação de histórias de alguns dos países do continente Africano, principalmente das culturas Akan, Banto, Iorubá e Zulu. A contação de histórias é realizada durante a programação de fim de semana do museu e busca contribuir para a reflexão das diferenças culturais dentro do continente, desmistificando a ideia de uma África única e homogênea e por meio da utilização de mapas tem o intuito de contribuir para o reconhecimento da vasta geografia do continente.

Outra ação nesse sentido é a “Jogos e Brincadeiras Africanas”. Na oficina os participantes conhecem os jogos, seus países de origem e como algumas dessas brincadeiras estão no cotidiano brasileiro. Foi desenvolvido também um percurso de visita mediada intitulado “Diversidade na Demasiado Humano” em que são apontadas conexões entre o conteúdo da exposição e cientistas importantes que estudavam esses assuntos. As referências apresentadas fazem parte de minorias sociais como mulheres, pessoas negras, povos indígenas e LGBTQIA+, que muitas vezes não recebem os devidos reconhecimentos pelas suas contribuições para o desenvolvimento da ciência, sendo esquecidas ou invisibilizadas por uma produção de conhecimento que privilegia alguns corpos em detrimento de outros.

As atividades acima foram elaboradas pelos mediadores, bolsistas de extensão que integraram o Núcleo de Ações Educativas, por meio de pesquisas de conteúdos para a realização das visitas do “Território Negro”. Tais ações foram pensadas para ampliar a discussão para o público que visita o museu de maneira espontânea. Apesar de muitos desses bolsistas já não estarem mais atuando no museu, as atividades permaneceram e hoje são realizadas por novos mediadores, isso só é possível em função da documentação das ações realizadas e da permanência da discussão do tema no cotidiano de trabalho da equipe educativa.

O Espaço do Conhecimento UFMG mantém, desde 2017, um projeto chamado “Educação na Praça”, voltado à formação de professores da educação básica e alunos dos

cursos de licenciatura. O projeto é realizado em parceria com grupos de pesquisa e extensão da UFMG e de outras instituições, buscando abordar os temas abordados nas exposições do museu e outras temáticas presentes na realidade das escolas e museus. Nesse sentido, visando auxiliar a consolidação do ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira, o assunto tem sido trabalhado em alguns de seus encontros formativos, por exemplo, o encontro com Mara Evaristo⁵, intitulado “Espelhos Literários: a representação e a representatividade na sala de aula”. Nesta edição, Mara Evaristo discutiu abordagens de letramento racial em escolas por meio de obras literárias para o desenvolvimento de projetos pedagógicos antirracistas na educação básica. Outro exemplo foi o encontro “Não quero mais estudar na sua escola que não conta a minha história”, conduzido por membros do Coletivo Retomadas Epistemológicas da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH) da UFMG. O coletivo atua no combate ao epistemicídio e na reivindicação da presença de pessoas negras e indígenas como referências obrigatórias dentro da formação nos cursos das humanidades. O Educação na Praça conduzido pelo Coletivo dialogou sobre o papel da escola na formação antirracista e debateu sobre alternativas de combate ao epistemicídio.

Essas atividades e ações realizadas pelo Espaço do Conhecimento UFMG confluem para alterações que as instituições museais vem sofrendo junto à sociedade, pois elas não podem buscar o diálogo com a sociedade sem que as questões em voga na atualidade sejam abordadas. Contudo, ainda há um longo caminho a ser percorrido para a transformação total dos museus em espaços antirracistas e decoloniais. Entretanto, vemos como as instituições museais atualmente se propõem à comunicação com a sociedade e de serem locais inclusivos, proporcionando diálogos e a diversidade de corpos e conteúdos, para que melhorem as experiências coletivas e individuais dos mais diversos sujeitos.

Portanto, para a formação de uma sociedade igualitária, racial, social e culturalmente falando, a função multidisciplinar do museu necessita do diálogo constante a respeito dessas questões e estar atenta a essas mudanças legislativas, ainda que esta instituição não seja um espaço formal de educação; porém, pode ser uma aliada essencial. (NASCIMENTO, 2021, p. 126)

⁵ Mara Evaristo é professora na Prefeitura de Belo Horizonte, promove políticas públicas contra o racismo e atua como co-coordenadora dos Núcleos de Estudos das Relações Étnico-Raciais da rede municipal de educação. Além disso, é também conselheira governamental no Conselho Municipal de Promoção da Igualdade Racial.

Perante a realidade brasileira, o museu não pode se abster de certas discussões, assim é importante que cada vez mais as instituições promovam ações para levar os seus públicos a lançar um olhar crítico sobre as realidades na qual estão inseridos, assim

o museu deva agir de modo abrangente sobre a questão das desigualdades sociais, ampliando discussões que atendam, se não a todos, boa parte da sociedade que não teve papel de destaque dentro desta instituição. Em outras palavras, é urgente que o museu seja mais um espaço de representatividade a toda sociedade brasileira. (NASCIMENTO, 2021, p. 126).

Vale ainda acrescentar a necessidade de uma equipe de trabalho diversa nos museus. Nesse sentido, partindo do contexto da equipe do Núcleo Ações Educativas e Acessibilidade do Espaço do Conhecimento, observamos uma identificação de alunos negros periféricos com a nossa equipe, que possui alunos de graduação dos mais diferentes cursos, e de diferentes regiões da cidade de Belo Horizonte, muitas delas localizadas na periferia da cidade. A presença dos mediadores negros e negras oriundos de bairros próximo ao dos alunos, gera uma identificação nesses estudante que, ao verem seus pares em locais em que os fizeram acreditar que não pertencem a eles, causa um ruído em que essa percepção possa começar a se deslocar de um local de não pertencimento a um local de possibilidade, “pessoas negras não são obrigadas a falar sobre negritude na academia, mas a presença delas ali já gera um ambiente representativo e diverso - isso é importante para o desenvolvimento do pensamento” (CARINE, 2023 p. 84, 85).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As construções das atividades e as formações contribuíram para a elaboração de processos de educação museal que acolhem a diferença e que se propõe ao diálogo, bem como buscam não discriminar corpos por serem considerados diferentes, celebrando a diferença e a individualidade de cada visitante, sejam eles estudantes ou não, por meio de ações lúdicas, buscando trazer, em especial para as pessoas negras, a identificação com o espaço do museu, além de apresentar-lhes a possibilidade de ocuparem lugares na sociedade que historicamente lhes foram cerceados. Vale destacar também a dimensão do impacto formativo que essas ações tiveram para a equipe interna do museu, em especial os estudantes de graduação de diversos cursos atuando como mediadores, ou seja, educadores museais, pois a elaboração de práticas educativas antirracistas permitiu a eles ampliar a sua formação

423

TOURINHO, Denilson Alves. **Artes cênicas negras e a educação das relações étnico/raciais em Belo Horizonte**. 2020. Dissertação (Mestrado em Educação e Docência) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/35945?mode=full> Acesso em: 18 jun. 2024;

VIEIRA DO NASCIMENTO, Marcelle. O desafio da representatividade negra nos museus. **Museologia & Interdisciplinaridade**, [S. l.], v. 10, n. 20, p. 122–128, 2021. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/33996>>. Acesso em: 17 jun. 2024.

PATRIMÔNIO CULTURAL, MATERIAL E IMATERIAL, E INTERPRETAÇÕES OUTRAS DA HISTÓRIA SOCIOECONÔMICA BRASILEIRA

Josué Humberto Barbosa¹

RESUMO: Este estudo apresenta resultados de três projetos de pesquisa: *História Cultural e Ambiental do Sul de Minas Gerais, Séculos XVIII-XX*; *A Cultura dos Objetos: Patrimônio Material e Imaterial de Pernambuco, Séculos XVIII-XX*; e *História Cultural de Pernambuco: A Casa Pernambucana*. A partir do patrimônio privado arrolado em mais de 4.000 inventários de Lavras, Mariana e Pernambuco, e amparado em análises historiográficas, propomos interpretações outras da história socioeconômica brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: patrimônio cultural, inventários, história socioeconômica.

PATRIMÔNIO E HISTÓRIA BRASILEIRA

Este artigo objetiva demonstrar a importância da memória de bens de família para explicações outras da história socioeconômica do Brasil, entre os séculos XVIII e XX, e foi realizado tendo como referência as abordagens da História Cultural, Arqueologia Histórica e Antropologia Ecológica (BARBOSA, 2006; SILVA; BARBOSA, 2011).

A partir dos anos 1970 e 1980 a produção de conhecimentos sobre a cultura material e imaterial ganhou expressão em estudos que ressignificaram acervos museográficos, artísticos e históricos sob novas concepções (BRUNO, 1977; MATTOSO, 1988), e nos últimos anos devido às políticas públicas desenvolvidas nos governos dos presidentes Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff, entre 2003 e 2016.

Essa trajetória possui como parâmetro inicial o Decreto-Lei Nº 25/1937, o qual instituiu o tombamento do patrimônio levando-se em conta sua função social, significando registrá-lo, inventariá-lo e arrolá-lo para protegê-lo e conservá-lo. Desde então uma série de atos legais e ações culturais consolidaram a importância do patrimônio

¹ Josué Humberto Barbosa, Departamento de Educação da Universidade Federal de Lavras – UFLA, josue.barbosa@ufla.br.

material, com destaque para a Constituição de 1988 (Artigos 5º, 20º, 23º, 24º, 30º, 215º, 216º, 225º) e a Lei Nº 9.605/98; do patrimônio imaterial, com o Decreto nº 3.551/2000; do patrimônio vivo, exemplar em Pernambuco com Lei nº. 12.196, de 02 de maio de 2002; e dos Pontos de Cultura.

Os conceitos de patrimônio passaram então a contemplar a complexidade histórica multicultural do Brasil, estabelecendo conexões críticas com as manifestações étnicas ancestrais conjugadas aos aspectos sociais, políticos, econômicos e ideológicos – reconhecimento e inclusão de grupos e suas expressões secularmente marginalizadas.

No campo da história, ocorre a profissionalização do trabalho do historiador, compreendida como ação de construção de conhecimentos refratários ao ufanismo de classes dirigentes historicamente associadas ao patriarcado; à elite branca e sua negação das contribuições culturais das populações oriundas das classes médias e pequenas livres, de afrodescendentes e indígenas; da valorização do mercado interno brasileiro, gerador de riqueza contra a dependência europeia; e, por conseguinte, da valorização do patrimônio material e imaterial construído no Brasil em resposta ao ufanismo e ao totalitarismo da cultura importada – centralização das realidades internas multiculturais.

O reconhecimento dos bens de família, enquanto patrimônio e sua importância para a explicação da história, passou então a compreender as memórias material e imaterial como empreendimento científico; integrou os objetos/bens culturais à realidade socioeconômica; e requereu múltiplos conhecimentos para explicar sua existência, meio ambiente dos materiais, ferramentas e técnicas para a sua fabricação, para enfim reconhecê-los como patrimônio.

A multiculturalidade passou então a exigir a multidisciplinaridade, reconhecendo a diversidade de lugares epistêmicos de produção de bens – origem dos diversos sistemas de pensamento que formaram o Brasil, das diversas maneiras de fazer, crer e ser dos diversos grupos étnicos em distintos territórios, associando ciência à cultura simbólica.

Todo empreendimento científico de classificação deve considerar que os agentes sociais aparecem como objetivamente caracterizados por duas espécies diferentes de propriedades: de um lado, propriedades materiais [...]; de outro, propriedades simbólicas adquiridas na relação com sujeitos que as percebem e apreciam [...]. Isso significa que a realidade social admite duas leituras diferentes: de um lado, aquela

armada de um uso objetivista da estatística para estabelecer distribuições, [...] uma quantidade finita de energia social entre um grande número de indivíduos em concorrência [...]; de outro, a leitura voltada a decifrar significações e a lançar luz sobre as operações cognitivas pelas quais os agentes as produzem e decifram (BOURDIEU, 2013: 105).

Em síntese, os bens de família passaram a caracterizar o patrimônio cultural associado aos diferentes povos no Brasil pela incorporação da diversidade de processos de significação que antecede sua existência, meios e fins, oriundos de diferentes ancestralidades, vizinhança territorial e/ou inovações internas – valores simbólicos e objetivos de diferentes lógicas científicas que sendo mapeadas possibilitaram interpretações outras da história brasileira (MATTOSO, 1988).

INTERPRETAÇÕES HISTÓRICAS E PATRIMÔNIO

A formação socioeconômica, política e territorial brasileira pode ser compreendida por outro viés pouco explorado na historiografia, a saber, a poupança e o patrimônio doméstico acumulado – a economia privada.

Economias monetária e simbólica, compreendidas por Pierre Bourdieu como a duas leituras possíveis da realidade social, a objetivista, estatística e econômica, e a cognitiva, as operações que as famílias desenvolveram entre gerações para decifrar seu mundo, seus territórios – as significações que tornaram possível sua existência; economias que correlacionam patrimônio e organização social pela necessária instituição de processos coletivos para a fabricação de bens e sua integração no cotidiano; economias-signo identificadoras de grupos sociais; em síntese, economias integradas na cultura material e imaterial, correlacionando modos de viver, pensar, desejar, fazer, ser de profissões, religiões, cores, sexos, idades, pelo valor monetário e simbólico que sua posse identifica, em especial a classe socioeconômica.

Mas a relação entre essas duas leituras raramente é associada para interpretar a história e a realidade brasileiras, menos ainda para interpretar como a construção e transmissão do patrimônio cultural reflete tanto as significações necessárias à sua existência, seus sistemas de pensamento, como as bases de sua educação/transmissão.

Desconstruindo interpretações marxistas da história brasileira, baseadas na produção econômica,² os fundamentos weberianos sobre bens de famílias podem reorientar interpretações outras dessa história, considerando esses bens como aquisições de patrimônio que refletem *uma ação designada como* “economicamente orientada” para *satisfação de um desejo de utilidades* – desejo de posse que identifica, reconhece e mantém os grupos, identifica classes, explica sociedades.

As utilidades podem ser serviços realizados por intermediários humanos ou não humanos (materiais). Designamos estes últimos intermediários materiais de utilidades, seja que tipo for, como “bens”, ao passo que designamos como “serviços” utilidades humanas que derivam da ação efetiva. As relações sociais também são objeto de provisão econômica, sendo considerada uma fonte de possível poder de disposição, presente e futura, de utilidades (WEBER, 2022, p. 97,103, 124-125).

Diante dos limites impostos para a apresentação desse estudo e diante do volume de dados e análises já produzidas, resultados dos projetos culturais realizados, apresentamos aqui parte das interpretações outras da história socioeconômica do Brasil tendo como referenciais esses fundamentos weberianos à luz de dois conceitos, a saber, o de centro-periferia e o de classes socioeconômicas no Brasil entre a Colônia e o Império.

O primeiro conceito relaciona bens, patrimônio e riqueza acumulada por famílias porque associa o que é pensado, desejado e produzido localmente com o que é apropriado externamente, onde local e exterior se relacionam também com interno/externo ao Brasil, regiões e localidades/territórios.

Reflete as relações entre desenvolvimento (autonomia interna), subdesenvolvimento (transferência externa), sistemas sociais e econômicos originais e/ou dependentes; possibilita ascensão e/ou declínio dos sistemas de trabalho; explica escravidão nas áreas coloniais e acumulação primitiva do capital nas áreas metropolitanas; define o poder militar central e o saque das periferias; valoriza a cultura, a erudição e a popularização do conhecimento; separa e segrega áreas agenciadoras de

² Uma síntese das interpretações da formação histórica e realidades brasileiras, principalmente relacionando dependência externa/autonomia interna, pode ser encontrada em Fragoso e Florentino (2001).

liberdade e igualdade; classifica âmbitos de rebeldes e hereges; *racializa* espaços de camponeses mestiços livres e de quilombos (BURKE, 2012, p. 130-136).

Essas relações, em geral, são definidas pelo centro, mas a periferia pode ser o espaço de ressignificação do que se considera o centro, o lugar epistêmico que obriga uma relação dialógica de reconhecimento de autonomia – uma fronteira pós-colonial (GROSFOGUEL, 2010, p. 459, 469-79).

O segundo conceito atesta a presença e a relevância de classes socioeconômicas no Brasil, entre a Colônia e o Império, em função da valoração do patrimônio acumulado por cada família, o monte-mor, que dividido entre herdeiros satisfaz o conceito weberiano de classe, definido por *situação de classe em relação à oportunidade típica de 1) abastecimento de bens, 2) posição de vida externa, 3) destino pessoal*, engendrando a mudança pessoal e geracional (WEBER, 2022, p. 387-393).

Conhecidas na antiguidade, nas épocas medieval e moderna, a presença de classes no Brasil foram atestadas nos territórios estudados e podem ser contextualizadas aos recorrentes e atuais estudos nos EUA e Europa, com destaque para a classe média.

A expertise da classe média é densa de ensaios teóricos, de observações empíricas e de chicanes. Emanuel Mayer recupera uma ideia de classe muito contemporânea [...]. No Império romano [...] as classes médias dividiam três traços: importância acordada ao trabalho, valorização dos sentimentos no seio da família nuclear, aspiração a uma existência confortável e feliz [...]. Retrospectivamente, é possível perceber por todo lado as categorias intermediárias, situadas entre o baixo e o alto de uma escala de posições sociais, de prestígio e poder (DAMON, 2013, p. 8-10).

Na Europa, entre o medievo e a modernidade, a divisão em classes foi estudada por António Manuel Hespanha (2012, p. 41, 177), particularmente destacando-as em Portugal pelo seu poder de distinção e na luta de grupos entre classes, analisando a cultura jurídica, a mobilidade social e a história das instituições. Por sua vez, em nossos estudos sobre Minas e Pernambuco, privilegiamos o *valor do patrimônio e suas características em cada família* à luz dos conceitos de centro-periferia e de classes socioeconômicas, porque assim foi possível reinterpretar o interior/periferia e capitais/centros no Brasil; definir níveis de desigualdade e mobilidade socioeconômicas; identificar

ascenso/descenso/estabilidade entre as classes; encontrar uma pujante circularidade cultural de bens/patrimônio/riqueza entre elas, na transição do capitalismo comercial ao industrial, séculos XVIII e XIX.

CLASSE, MOBILIDADE E CIRCULARIDADE SOCIOECONÔMICA

O patrimônio material e imaterial das famílias brasileiras, suas características, funções e valor simbólico, desejo de posse, são os bens arrolados nos *inventários de família post-mortem*. Esses bens, na medida que os encontramos em diferentes classes de riqueza, atestam sua *utilidade* pela presença, circulação cultural e socioeconômica na sociedade estudada, e, dependendo da quantidade de classes identificadas e a mobilidade socioeconômica entre elas, permite realizar interpretações outras sobre a formação histórica brasileira devido suas características; os lugares da casa e da propriedade em que se encontravam; o seu valor individual e total em cada família (monte-mor = riqueza acumulada por cada família que define sua posição de classe).

A aplicação destas relações foi possível a partir da realização de três projetos de pesquisa, dois deles financiados pelo Funcultura/Fundarpe/Governo de Pernambuco (2009-2011), intitulados, respectivamente, *A Cultura dos Objetos e História Cultural de Pernambuco: A Casa Pernambucana*, e o terceiro, intitulado *História Cultural e Ambiental do Sul de Minas Gerais*, que vem sendo realizado desde 2016 no âmbito da Universidade Federal de Lavras – UFLA.

O arcabouço teórico-metodológico utilizando o inventário do patrimônio das famílias, e suas relações com a história brasileira, são inovações construídas a partir de dois dos principais estudos realizados no Brasil sobre o patrimônio privado, a saber, *A Casa Bandeirista* (1977), de Ernani Silva Bruno, que proporcionou a criação do Museu da Casa Brasileira, e *A Riqueza dos Baianos no Século XIX* (1988), de Katia Mattoso. O primeiro estudo estabelece originalmente o inventário de bens das famílias por categorias funcionais dos objetos, o segundo, além de utilizar essas categorias também estabelece originalmente a divisão das famílias em classes socioeconômicas, de acordo com o valor total dos seus bens (monte-mor), além de realizar de forma incipiente, não totalmente sistematizada, uma alocação dos bens nessas classes.

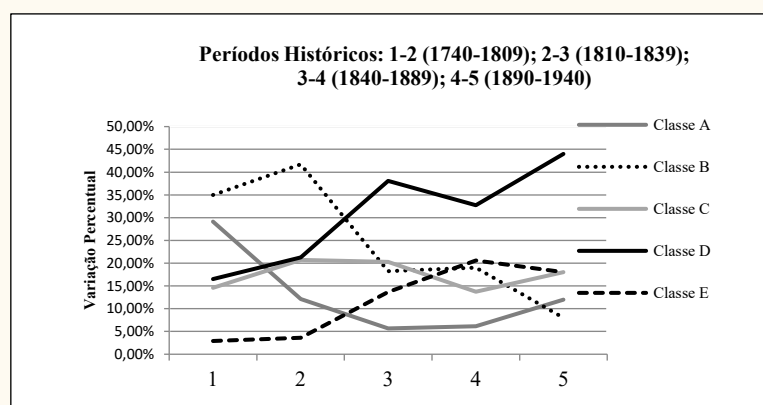
A partir desses referenciais, ampliamos o escopo de identificação e classificação dos bens das famílias, alocando todos nas respectivas classes de riqueza (Classe Pequena – A, Pequena Média – B, Média Baixa – C, Média – D, Boa – E, Grande Pequena – F, Grande – G, e Muito Grande – H); identificando os bens comuns e assim estabelecendo a circularidade do patrimônio entre elas; analisando o desenvolvimento da posse desses bens, material e imaterialmente; identificando a mobilidade socioeconômica através da ascensão e descenso das classes entre períodos nas sociedades estudadas.

Nossas principais conclusões estabelecem interpretações outras sobre ser a sociedade brasileira polarizada entre senhores e escravizados, com grupos de indivíduos dispersos entre eles, revelando, ao contrário, numerosas classes socioeconômicas, das mais baixas às mais altas; entre elas se destacava a classe média, realizando uma ponte objetiva e simbólica do que se consumia na sociedade e o que circulava entre elas; que todas as classes eram sistematicamente inventariadas; e que havia equilíbrio socioeconômico entre elas no interior/*periferia* e desigualdade no litoral/*centro*.

Dentre um conjunto volumoso de dados, apresentamos então parte dos resultados para Minas Gerais, Lavras (entre 1795 e 1833) e Mariana (entre 1750 e 1839), e Pernambuco (entre 1740 e 1940).

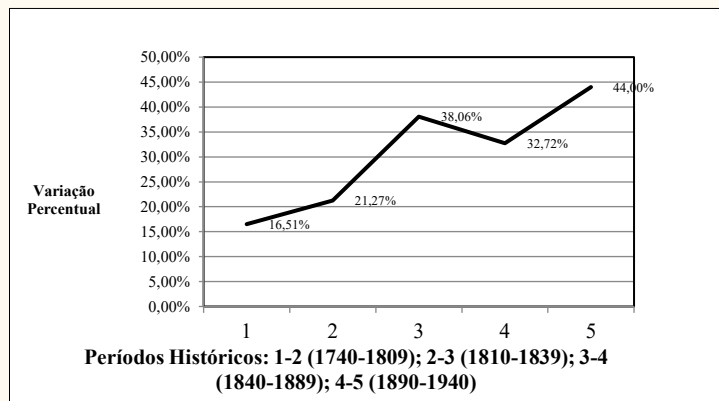
Primeiramente, Gráfico 1 e Gráfico 2 apresentam a mobilidade socioeconômica entre as classes na longa duração, destacando a presença relevante da classe média.

Gráfico 1 - Evolução Socioeconômica das Famílias Pernambucanas por Períodos: 1740-1940.



Fontes: Projetos *Cultura dos Objetos* e *História Cultural de Pernambuco: A Casa Pernambucana*. Funcultura/Fundarpe; Memorial da Justiça de Pernambuco/TJPE, Governo do Estado de Pernambuco. Dados, análises, créditos. Disponível em: www.portal.tjpe.jus/web/memorial-da-justica/projeto-cultura-dos-objetos. Acesso em: 22 jun. 2024, e SILVA; BARBOSA (2011).

Gráfico 2 - Evolução Socioeconômica da Classe Média Pernambucana: 1740-1940

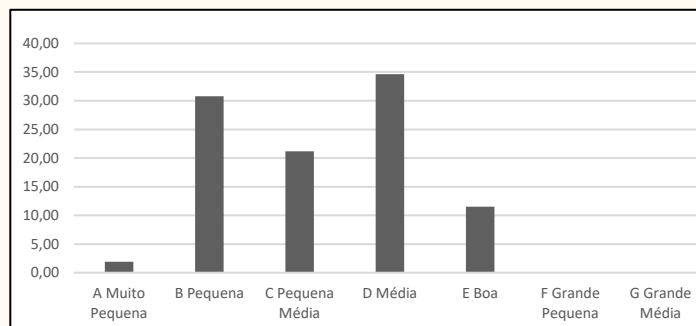


Fontes: Projetos *Cultura dos Objetos* e *História Cultural de Pernambuco: A Casa Pernambucana*.

Os gráficos 3 a 16 relacionam as quantidades de classes em Minas e Pernambuco, e a desigualdade socioeconômica entre elas, entre 1750-1840, contexto da transição da Colônia ao Império; da ascensão e decadência da mineração; da ascensão do café; da forte migração interna norte-sul; do aumento populacional no Sudeste e origem de uma nova desigualdade inter-regional; e, sobretudo, da expoente produção de produtos de primeira necessidade no Sul de Minas para o abastecimento interno (LENHARO, 1979).

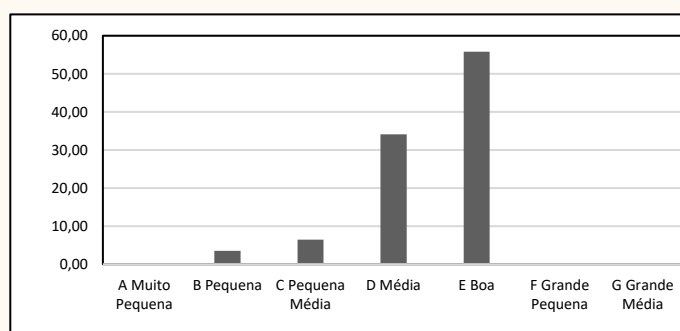
Esse estudo então revela que as áreas rurais de fronteira no interior, Lavras, Flores e Serra Talhada, devido ao intercâmbio com as áreas urbanas no interior e litoral, Mariana e Recife, geravam e distribuíam riqueza entre as classes internamente, caracterizando um sertão pós-colonial pela desconstrução das visões de pobreza.

Gráfico 4 - Distribuição das Classes em Lavras: 1795-1822



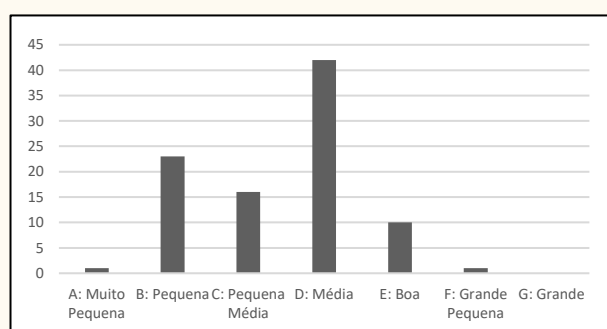
Fontes: Acervo Judiciário de Lavras. Centro da Memória Cultural do Sul de Minas. UEMG-Campanha; Projeto História Cultural e Ambiental do Sul de Minas/UFLA.

Gráfico 3 - Desigualdade Socioeconômica entre as Classes em Lavras: 1795-1822



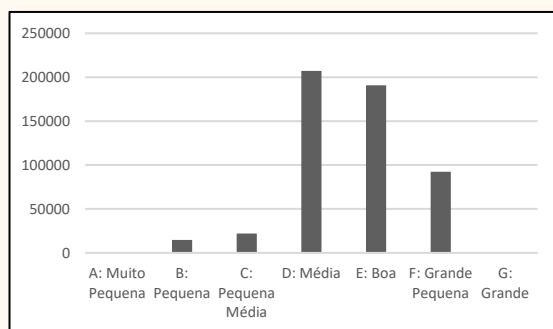
Fontes: Acervo Judiciário de Lavras. Centro da Memória Cultural do Sul de Minas. UEMG-Campanha; Projeto História Cultural e Ambiental do Sul de Minas/UFLA.

Gráfico 5 - Distribuição das Classes em Lavras: 1823-1833



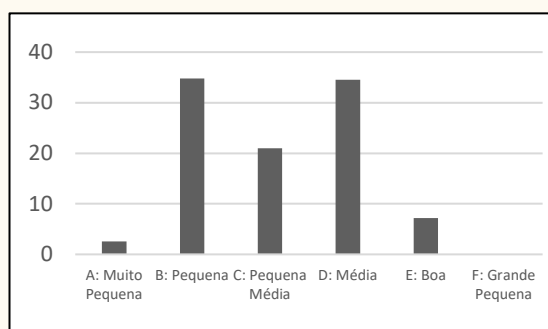
Fontes: Acervo Judiciário de Lavras. Centro da Memória Cultural do Sul de Minas. UEMG-Campanha; Projeto História Cultural e Ambiental do Sul de Minas/UFLA.

Gráfico 7 - Desigualdade Socioeconômica entre as Classes em Lavras: 1823-1833



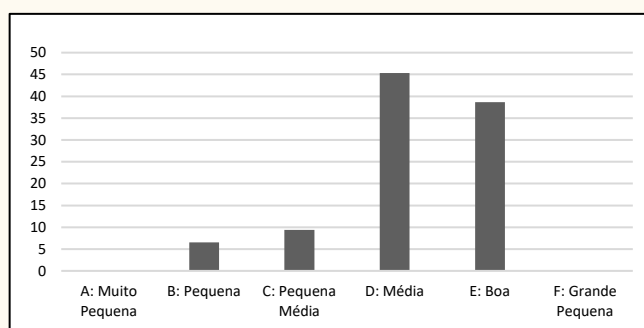
Fontes: Acervo Judiciário de Lavras. Centro da Memória Cultural do Sul de Minas. UEMG-Campanha; Projeto *História Cultural e Ambiental do Sul de Minas*/UFLA.

Gráfico 6 - Distribuição das Classes em Mariana: 1750-1794



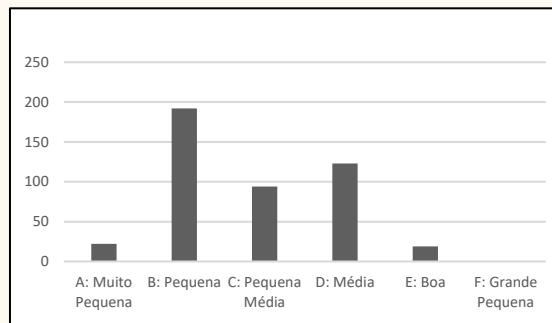
Fonte: Sistematização do Acervo de Inventários de Família *Post-Mortem* do 1º Ofício da Casa Setecentista de Mariana. Disponível em: www.casasetecentista.lampeh.ufv.br/catalogo. Acesso em: 23 jun.2024.

Gráfico 8 - Desigualdade Socioeconômica entre as Classes em Mariana: 1750-1794



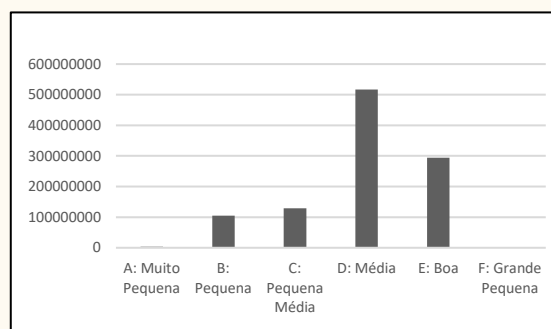
Fonte: Sistematização do Acervo de Inventários de Família *Post-Mortem* do 1º Ofício da Casa Setecentista de Mariana. Disponível em: www.casasetecentista.lampeh.ufv.br/catalogo. Acesso em: 23 jun. 2024.

Gráfico 9 - Distribuição das Classes de em Mariana: 1795-1822



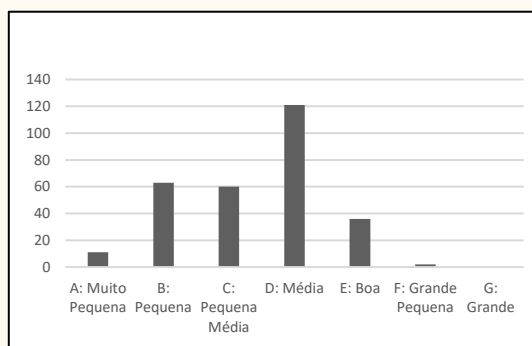
Fonte: Sistematização do Acervo de Inventários de Família *Post-Mortem* do 1º Ofício da Casa Setecentista de Mariana. Disponível em: www.casasetecentista.lampeh.ufv.br/catalogo. Acesso em: 23 jun.2024.

Gráfico 10 - Desigualdade Socioeconômica entre as Classes em Mariana: 1795-1822



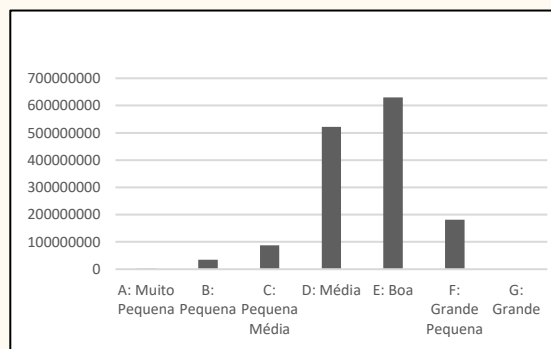
Fonte: Sistematização do Acervo de Inventários de Família *Post-Mortem* do 1º Ofício da Casa Setecentista de Mariana. Disponível em: www.casasetecentista.lampeh.ufv.br/catalogo. Acesso em: 23 jun.2024.

Gráfico 11 - Distribuição das Classes em Mariana: 1823-1839



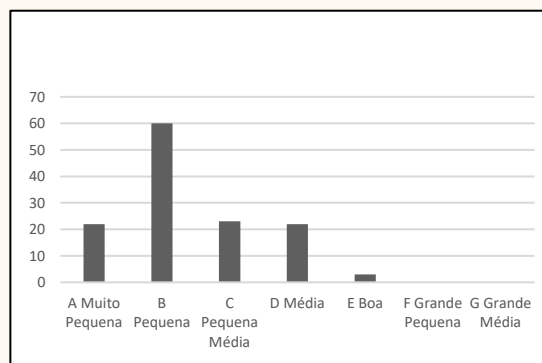
Fonte: Sistematização do Acervo de Inventários de Família *Post-Mortem* do 1º Ofício da Casa Setecentista de Mariana. Disponível em: www.casasetecentista.lampeh.ufv.br/catalogo. Acesso em: 23 jun.2024.

Gráfico 12 - Desigualdade Socioeconômica entre as Classes em Mariana: 1823-1839



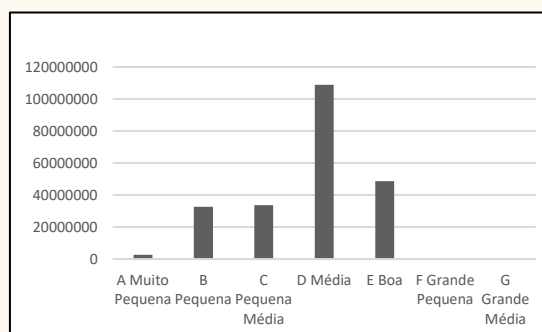
Fonte: Sistematização do Acervo de Inventários de Família *Post-Mortem* do 1º Ofício da Casa Setecentista de Mariana. Disponível em: www.casasetecentista.lampeh.ufv.br/catalogo. Acesso em: 23 jun.2024.

Gráfico 13 - Distribuição das Classes no Sertão Pernambucano. Flores e Serra Talhada: 1740-1822



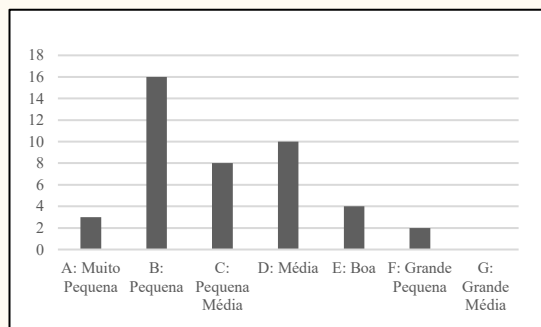
Fontes: Projetos Cultura dos Objetos e História Cultural de Pernambuco: A Casa Pernambucana.

Gráfico 14 - Desigualdade Socioeconômica no Sertão de Pernambuco. Flores e Serra Talhada: 1740-1822



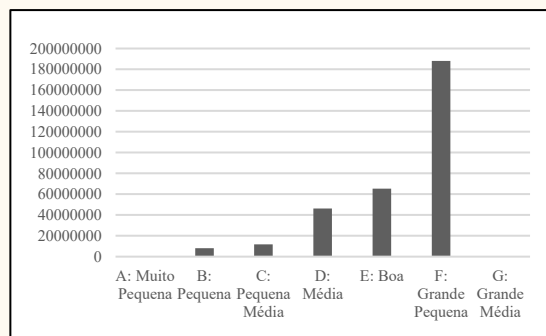
Fontes: Projetos Cultura dos Objetos e História Cultural de Pernambuco: A Casa Pernambucana.

Gráfico 15 - Distribuição das Classes em Recife: 1740-1822



Fonte: Projetos Cultura dos Objetos e História Cultural de Pernambuco: A Casa Pernambucana.

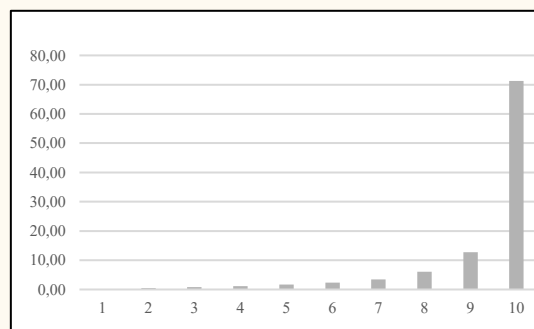
Gráfico 16 - Graf. 16: Desigualdade Socioeconômica em Recife: 1740-1822



Fonte: Projetos Cultura dos Objetos e História Cultural de Pernambuco: A Casa Pernambucana.

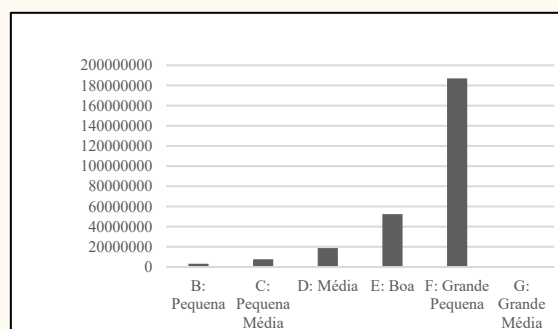
Esses dados estão de acordo com outras pesquisas que utilizaram inventários de família para atestar a desigualdade socioeconômica. Para o Rio de Janeiro, entre 1790 e 1835, estudo realizado com 953 inventários, Fragoso e Florentino (2001, p. 241) indicam uma desigualdade socioeconômica relativa ao que encontramos em Recife. Relação esta que estabelece a coerência dos levantamentos realizados e demonstra o diferencial da *situação de classe* entre o litoral e o interior (Gráfico 17 e Gráfico 18).

Gráfico 17 - Desigualdade Socioeconômica no Meio Urbano. Rio de Janeiro, entre 10 Quartis: 1790-1835



Fonte: Sistematização em gráfico do apêndice B, in: FRAGOSO; FLORENTINO (2011, p. 241)

Gráfico 18 - Desigualdade Socioeconômica em Recife: 1823-1839



Fontes: Projetos Cultura dos Objetos e História Cultural de Pernambuco: A Casa Pernambucana.

Assim sendo, quando comparamos os dados de 2.928 inventários de Pernambuco (1740-1940) com os 147 de Lavras (1795-1833) e com os 1.134 de Mariana (1750-1839), estudo com 4.209 inventários, verificamos que a desigualdade socioeconômica no Brasil se relacionou diretamente com as especificidades socioeconômicas do interior, diferenciando áreas de economia mercantil, Lavras e Mariana, e áreas de economia extensiva, Flores e Serra Talhada, e o litoral, áreas com forte presença comercial com o interior e o exterior, exigindo uma ressignificação das relações centro-periferia.

Mas a possibilidade de ex-escravizados amealharem riqueza expressa outra diferencial realidade que emerge dos inventários, pois se é deveras conhecida a emancipação escrava ainda é pouco conhecida a acumulação de riqueza e estratificação socioeconômica de libertos inseridos na sociedade capitalista (Tabela 1).

Tabela 1 – Ex-escravizados inventariados em Mariana: 1713-1822

Condição	Frequência	Classes de Riqueza	Frequência
		A	2
Pretos Foros	6	B	15
Pretas Foras	15	C	3
		D	1
Total	21		21

Fonte: Sistematização do Acervo de Inventários de Família *Post-Mortem* do 1º Ofício da Casa Setecentista de Mariana. Disponível em: www.casasetecentista.lampeh.ufv.br/catalogo. Acesso em: 23 jun.2024.

Todavia, o patrimônio das famílias também é diferencial para interpretações outras em relação à circularidade cultural dos bens entre as classes, demonstrando a importantíssima relação que estabelecem Weber e Bourdieu de capital monetário e capital simbólico, atestando que havia intenso intercâmbio sobre o que era considerado utilidade (WEBER) por um grupo, bem como o que proporcionava reconhecimento social, bens materiais e sua imaterialidade na geração de distinção (BOURDIEU).

Os Quadro 1 e Quadro 2 relacionam a quantidade e os percentuais dos bens comuns que transitavam entre as classes, demonstrando a quantidade dessas trocas de valores em áreas específicas de Pernambuco e a riqueza da sociabilidade privada no Brasil – desmitificação de representações de uma sociedade polarizada; valorização da mobilidade de bens culturais expressando intensa mobilidade monetária e simbólica; e desvelamento uma classe média expressiva na circularidade cultural no Brasil, intermediando classes baixas e altas e fundamentando o modelo teórico weberiano sobre a classe, baseado no consumo ao invés do modelo marxista baseado na produção (BURKE, 2012, p. 98-116).

Quadro 1 - Análise Quantitativa da Circularidade Cultural entre as classes B, C e D em Recife: 1750-1809 - (a) Bens específicos; (b) Bens com diferentes características.

Total de Bens (a)	203		
Total de bens Classe B	77		37,93%
Total de bens Classe C	52		25,62%
Total de Bens Classe D	164		80,79%
			144,33%
Total de Bens B, C e D (b)	293		
Total de Bens em Comum	90	44,33%	
Total de Bens	107		
Total de Bens B e C	129		
Total de bens em Comum	22	20,56%	
Total de Bens	176		
Total de Bens C e D	216		
Total de Bens em Comum	40	22,73%	
Total Bens	192		
Total de Bens B e D	241		
Total de bens em comum	49	25,52%	

Fontes: Projetos *Cultura dos Objetos* e *História Cultural de Pernambuco: A Casa Pernambucana*.

Quadro 2 - Associação de Bens entre Classes de Riqueza - Sertão: 1750-1809
(a) Bens específicos; (b) Bens com diferentes características.

Análise Quantitativa da Circularidade Cultural entre as classes B, C e D			
Total de Bens (a)	227		
Total de bens Classe B	134		59,03%
Total de bens Classe C	124		54,62%
Total de Bens Classe D	129		56,83%
Total de Bens B, C e D (b)	387		
Total de Bens em Comum	160	70,48%	
Total de Bens	181		
Total de Bens B e C	258		
Total de bens em Comum	77	42,54%	
Total de Bens	182		
Total de Bens C e D	253		
Total de Bens em Comum	71	39,00%	
Total Bens	192		
Total de Bens B e D	263		
Total de bens em comum	71	36,98%	

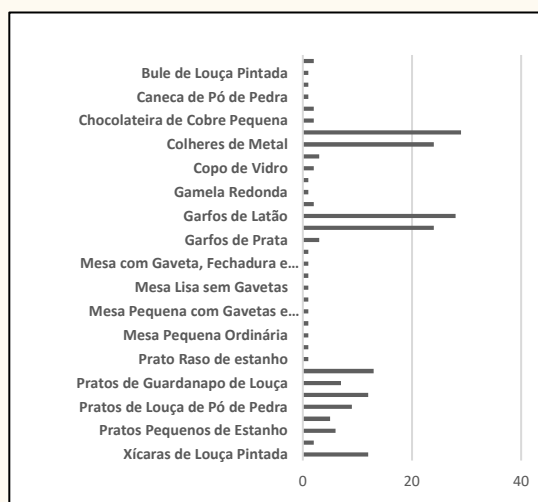
Fontes: Projetos *Cultura dos Objetos* e *História Cultural de Pernambuco: A Casa Pernambucana*.

Figura 1 – Captura de tela do Sistema Integrado de Descrição e Gerenciamento de Arquivo: Bem específico (Alfinete) e suas características.



Fontes: Projetos *Cultura dos Objetos* e *História Cultural de Pernambuco: A Casa Pernambucana*.

Gráfico 19 - Bens para Cozinha e Mesa. Classe Pequena Média. Lavras: 1795-1822



Fontes: Acervo Judiciário de Lavras. Centro da Memória Cultural do Sul de Minas. UEMG-Campanha; Projeto *História Cultural e Ambiental do Sul de Minas/UFLA*.

Por último, uma totalização do patrimônio. O projeto *Cultura dos Objetos* identificou 12.055 bens específicos, catalogados em 17 categorias funcionais dos objetos, perfazendo um total de 365.534 bens característicos, entre 1740-1940. O catálogo completo com imagens está disponível no Sistema Integrado de Gerenciamento de

Arquivo, Memorial da Justiça de Pernambuco – TJPE (Museu Virtual); e até o momento, para Lavras, foram encontrados 1.935 bens, entre 1795 e 1822 (Figura 1 e Gráfico 19).

O patrimônio cultural das famílias de Minas e Pernambuco, similares aos que hoje integram museus de artes e ofícios, possibilitam então interpretações outras da história socioeconômica brasileira devido o encontro de novas realidades, estas pós-coloniais porque desconstroem imaginários de pobreza e de intensa desigualdade; realidades que reverterem lógicas coloniais devido aos diversificados âmbitos/territórios socioambientais brasileiros diante de diversificados sistemas de conhecimento que circulavam entre todas as classes, gerando riqueza e ascensão no mercado interno; realidades que questionam precárias lógicas entre o centro/litoral e a periferia/interior; realidades resultantes de uma pujante poupança privada que *situava classes* e realizava os desejos de posse.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, Josué Humberto. **Ríos domados, fijados y aprisionados: memoria e historia ambiental del río Grande, Minas Gerais, y etno-ecología de las aguas de Brasil**. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2006. Tese de Doutorado. Orientador: Pedro Tomé Martín (CSIC);

BOURDIEU, Pierre. **Capital Simbólico e Classes Sociais**. Novos Estudos Cebrap, São Paulo, 96, jul. 2013, p. 105-115;

BURKE, Peter. **História e Teoria Social**. 2ª ed. ampl., São Paulo: Editora Unesp, 2012;

DAMON, Julien. **Les Classes Moyennes**. Paris: PUF, 2013.;

FRAGOSO, João; FLORENTINO, Manolo. **O Arcaísmo como Projeto: Mercado atlântico, sociedade agrária e elite mercantil em uma economia colonial tardia. Rio de Janeiro, c. 1790-c. 1840**. 4ª ed., ver. e ampl., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001;

HESPANHA, António Manuel. **A Cultura Jurídica Europeia: Síntese de um Milênio**. Coimbra: Almedina, 2012;

LENHARO, Alcir. **As Tropas da Moderação: O Abastecimento da Corte na Formação Política do Brasil, 1808-1842**. São Paulo: Símbolo, 1979;

MATTOSO, Katia. **A Riqueza dos Baianos no Século XIX**. CLIO, Recife, n. 11, p. 61-75, 1988;

SILVA, Sílvia Cortez; BARBOSA, Josué Humberto. **História Cultural de Pernambuco: A casa Pernambucana. Patrimônio e Memória de Bens de Família entre os Séculos XVIII e XX**. Recife: Bagaço, 2011;

WEBER, Max. **Economia e Sociedade**. Lisboa: Ed. 70, 2022. Publicação de 1922 com supervisão de Marianne Weber.

ECOLOGIAS AFRO-LATINO-AMERICANAS E CARIBENHAS: CONTRIBUIÇÕES ANTIRRACISTAS AO DEBATE AMBIENTAL

Juliana Neves Barros¹

RESUMO: O trabalho busca investigar aportes teórico-práticos e metodológicos voltados às análises da relação entre a crítica ecológica e a questão racial, trilhando as perspectivas emergentes na literatura afiliada ao campo dos estudos negros críticos, estudos feministas decoloniais e epistemologias afroameríndias, além da crítica construída a partir da ecologia política e da sociologia ambiental. Tais movimentos partem da problematização de que as abordagens mais correntemente adotadas carecem de uma imbricação maior entre devastação ecológica, capitalismo, colonialidade e negritude, que seja capaz de aprofundar o entendimento e a formulação da ideia de racismo ambiental.

PALAVRAS-CHAVE: crítica ecológica, racismo, colonialidade.

INTRODUÇÃO

A dimensão ecológica cada vez mais evidenciada nos conflitos sociais é fruto de guinadas históricas em torno das experiências e concepções de liberdade e das lutas por reconhecimento de direitos. Múltiplas situações de degradação, contaminação e expropriação impulsionaram grupos sociais a um movimento de revisão das concepções de injustiça e reparação, incorporando suas relações com o território e as diferentes formas de habitar a terra como questões a serem pensadas e disputadas.

Durante o século XX, movimentos de emancipação expressos nas lutas feministas, pós-coloniais e ecológicas representaram o que Charbonier (2021) denomina de “frentes de simetrização” do conhecimento, no sentido de inverter seu sistema gravitacional e suscitar uma profunda reconfiguração dos saberes políticos, restaurando a condição de sujeitos históricos aqueles outrora subalternizados pela modernidade. A crítica ecológica foi profundamente atravessada pela crítica da modernidade, que evidenciou como a emancipação moderna ocidental assumiu um caráter eminentemente confiscatório e predatório, silenciado

¹ Juliana Neves Barros é professora do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias da Universidade Federal do Recôncavo baiano, juliananeves@ufrb.edu.br.

por dispositivos epistemológicos, e tem promovido uma ruptura com a noção de desenvolvimento ocidental como a norma da história, gerando uma reflexividade sobre o eixo do natural e do social, do moderno e do não moderno, do humano e não-humano. Os estudos das dinâmicas de tais movimentos constataam, por sua vez, uma distância entre movimentos ambientais e movimentos pós-coloniais e antirracistas. Distância essa que, na afirmação de Malcom Ferdinand (2022, p. 23), seria reflexo da “dupla fratura colonial e ambiental da modernidade” e manifesta-se nas ruas e nas universidades e na “ausência gritante de pessoas Pretas e racializadas tanto das arenas de produção de discursos ambientais como nos aparatos teóricos utilizados para pensar a crise ecológica”.

Considerando que os conflitos ambientais e as lutas por terra e território no Brasil e América Latina, além de direitos fundiários e territoriais, mas estão simultaneamente “imbuídos da luta para ser reconhecido como humano, e para romper uma história que pressupõe desumanidade - indígena e negra - no presente” (MOLLET, 2017), o texto busca investigar as conexões estabelecidas entre os debates ecológicos contemporâneos e a questão racial, debruçando-se na literatura crítica sobre o tema e nas práticas epistemológicas emergentes que mobilizam campos interdisciplinares relacionados à sociologia ambiental, aos estudos decoloniais, aos estudos negros críticos e estudos afro-ameríndios. De outro lado, observa-se a preocupação de tais literaturas com a construção de imaginários políticos que as experiências e conhecimentos tecidos nas bordas das plantations – passadas e presentes - permitem pôr em evidência.

A CAPTURA DO AMBIENTALISMO PELA LÓGICA EXTRATIVISTA

Desde o marco da emergência da questão ambiental como uma questão pública a partir dos anos 1970 (LOPES, 2006), instaurou-se um campo de disputas em torno do direcionamento da discussão pelas forças liberais de mercado. Chefes de Estados-nação, corporações transnacionais e organismos internacionais apressaram-se em pautar na esfera pública uma concepção de ambientalismo que, ao tempo que reconhecia a gravidade da crise ambiental, não colocasse em xeque as condições de organização e acumulação do sistema capitalista. Fez-se isso por estratégias discursivas variadas, sendo a principal delas a do desenvolvimento sustentável e da aposta na modernização ecológica e nos mecanismos de mercado como solução. Investindo no esvaziamento político dos conflitos ambientais que eclodiam, a representação do meio ambiente projetava-se como uma, homogeneizada no

discurso quantitativista da escassez frente às necessidades planetárias (ACSELRAD, 2004). Um discurso sobre a crise ambiental foi modulado pela lógica neoliberal e pelos interesses neoextrativistas no avanço das fronteiras e na expropriação de terras e territórios para atendimento às demandas globais de commodities; um modelo que tem se apoiado em formas autoritárias de ação política (ACSELRAD, 2022) e atinge com mais força regiões de países latino-americanos e africanos marcados pela incidência duradoura e larga de mecanismos colonialistas de poder e por sua inserção subordinada dentro da economia-mundo capitalista (QUIJANO; WALLERSTEIN, 1992).

Nos últimos anos, os discursos e práticas do ambientalismo *mainstream* alçaram a tese do Antropoceno como novo imaginário ocidental da crise ecológica. Saturado de narrativas totalizantes, a tese sobrepõe-se a uma vasta quantidade de trabalho crítico sobre a questão ambiental e mostra-se incapaz de “enfrentar as histórias raciais de nossa atual situação ecológica”, antes, ao contrário, cumpre um papel vital em negar os antagonismos raciais e nutrir o capitalismo (KARERA, 2019). A crítica ao antropoceno dirige-se ao “todo indiferenciado” (VERGÈS, 2017) com que a vida humana é representada, uma “nova humanidade que é revelada como um aspecto da Terra como um sistema vivo interconectado”, promovendo o apagamento do fato racial e colonial no debate. Romy Opperman (2019) descreve como “onda para a imanência indiferenciada” a difusão dos discursos sobre o antropoceno: invocando uma unidade primordial com a natureza, encontra-se uma forma de simplesmente evitar a abordagem de questões complexas como a mediação da natureza e da negritude pelo mundo branco. Para a filósofa Axelle Karera (2019), as referências que se encontram nos discursos do Antropoceno, como o “pós-humano”, o conceito de vida e a “relacionalidade” não explicam como a negritude - representação paradigmática do não-humano e princípio organizador dos regimes raciais - rompe com os “espaços da ética” e põe essa relacionalidade em crise; paradigma esse explicitado no próprio *Memorando Summers*, do Banco Mundial, que toma a existência negra como recipiente de lixo descartável do mundo por excelência e descortina a falácia das narrativas totalizantes do Antropoceno.

Ao lado do apagamento racial do Antropoceno, observa-se a mobilização do discurso ambiental/climático por parte de um pensamento autoritário e protofascista que formula a “crise ecológica” em termos neomalthusianos e tem servido de base à divisão da humanidade em múltiplas frações de classe racialmente tipificadas; uma divisão em escala global entre a

parcela móvel da humanidade e a humanidade errante (BALIBAR, 2019). A lógica das fronteiras, carregadas de tensão, tornaram-se aparelhos de captura, imobilização e afastamento de populações indesejáveis, excedentes ou em demasia (MBEMBE, 2020). Segundo Mbembe (2020, p.153) “enquanto nos países do sul, o capitalismo extrativista atinge sua velocidade de cruzeiro, o neomalthusianismo se consolida e passa a ser visto como a bandeira ética do neoliberalismo”.

Em uma pesquisa sobre o discurso da extrema direita nos países europeus, o autor Andreas Malm mostra como na maioria das manifestações públicas a questão climática é sempre mencionada em conjunto com a questão migratória, que se projeta como o problema maior a ser enfrentado; o movimento dos partidos extremistas é o de realizar uma defesa agressiva de privilégios brancos questionados na crise climática, combinado com a violência sistemática do Estado contra pessoas não brancas, definidas e tratadas como inimigas da nação branca (MALM & ZETKIN, 2021).

A experiência recente do governo Bolsonaro no Brasil marcou a entronização do negacionismo ambiental como uma política oficial, articulado em bases muito semelhantes às da extrema direita global, e que serviu de alicerce para um desmonte do aparato regulatório da política ambiental e maior brutalização dos conflitos ambientais. Tratou-se, na reflexão de Acselrad, de um antiambientalismo de resultados, com “uma vertente liberal, que procura desconstituir a questão pública do meio ambiente, e uma vertente autoritária racializada, que visa a expropriação de povos indígenas e quilombolas” (ACSELRAD, 2020, online).

ECOLOGIA E RAÇA NOS CONFLITOS AMBIENTAIS: CONTRIBUIÇÕES CRÍTICAS

No início da década de 1980, em contraponto a um ambientalismo que se globalizava, um outro campo de forças sociais passou a mobilizar suas denúncias em torno da relação entre racismo, desigualdades sociais e meio ambiente, dando origem aos movimentos por justiça ambiental. Germinado a partir das lutas de base das comunidades negras que respondiam à localização de resíduos tóxicos e instalações perigosas em suas áreas residenciais, especialmente no sul dos EUA (Carolina do Norte), o movimento teve influência das lutas pelos direitos civis da população negra, sendo predominantemente moldado pela resistência feminina afro-americana (OPPERMAN, 2019). Em 1987, o relatório publicado pela Comissão de Justiça Racial da United Church Christ - Toxic Wastes and Race in the

United States (CHAVIS JR; LEE, 1987) - trouxe a constatação de que a composição racial de uma comunidade é a variável mais apta a explicar a localização de depósitos de rejeitos perigosos de origem comercial em uma área. A partir da pesquisa, o reverendo Benjamin Chavis cunhou o termo "racismo ambiental" para se referir a esse padrão e a violência da exposição crônica, bem como a exclusão de pessoas de cor da política ambiental e da tomada de decisões (CHAVIS JR, 1993). O movimento contra o racismo ambiental transitou para o movimento mais amplo de justiça ambiental, expandindo-se além da preocupação inicial com a localização desproporcional de depósitos tóxicos em áreas habitadas por comunidades negras para uma gama mais abrangente de questões. O sociólogo Robert Bullard, do Centro de Pesquisas em Justiça Ambiental na Universidade de Atlanta (EUA), um dos mais influentes no debate, conceituou "racismo ambiental" para se referir a qualquer política, prática ou diretiva que afete ou prejudique, de formas diferentes, voluntária ou involuntariamente, a pessoas, grupos ou comunidades por motivos de raça ou cor, expressando-se no privilégio de políticas públicas industriais que impõem custos às pessoas de cor, na utilização local da terra, na aplicação de normas ambientais, no estabelecimento de instalações industriais, nos lugares convertidos em "área de sacrifício" para lançamento dos resíduos e que normalmente estão impregnados pelo legado da escravidão (BULLARD, 2003, 2005).

O conceito de Justiça Ambiental, englobando nele o de racismo ambiental, ancora no Brasil no final dos anos 1990 e início dos 2000, a partir de contatos entre movimentos dos Estados Unidos, ongs e grupos acadêmicos (ACSELRAD, 2010). Entretanto, importa frisar que já havia desde os anos 1980, também no Brasil, um ambientalismo combativo assumido pelos povos da floresta, seringueiros, atingidos por barragens, sem-terra, comunidades negras rurais, indígenas. Em 2001, é criada a Rede Brasileira de Justiça Ambiental, que passa a englobar diversos movimentos do país e cuja declaração amplia a categoria de luta "justiça ambiental" para significar o direito ao acesso justo e equitativo aos recursos ambientais, à garantia de processos participativos e democráticos na tomada de decisões. Desde então, muitas mobilizações em torno da defesa de direitos ambientais e territoriais tem evocado a ideia do "racismo ambiental" para denunciar a negação e expropriação das territorialidades tradicionais, a não consideração dos povos atingidos nos processos de licenciamento e nas decisões de interesse público, a precariedade de políticas públicas, a submissão a uma lógica

de transferência de riscos e de descartes de poluentes que engendram uma política de morte nos territórios, entre outros.

Ainda que devamos considerar que a forma como o conceito ancora no Brasil é atravessada pelas reflexões e experiências já existentes de construção da questão ecológica e racial, chama nossa atenção a emergência de um campo de Estudos Críticos de Justiça Ambiental nos EUA que passa a problematizar os limites da noção de racismo ambiental, levantando elementos que, supõe-se, tendem a se reproduzir no Brasil. Dentre as críticas, observam os autores do campo que a aplicabilidade do racismo ambiental acabou por se restringir, em sua maior parte, à tarefa de catalogar e quantificar as diferenças na distribuição dos encargos ambientais (PELLOW; BRULLE 2005), ofuscando as maneiras pelas quais corpos e ambientes racializados são fabricados como exploráveis e descartáveis. Sustentam ainda que o uso do termo tendeu a projetar a relação entre racismo e meio ambiente como se fossem inicialmente distintos e apenas incidentalmente ligados e que, devido a um enquadramento liberal da noção de justiça, não conseguiu confrontar o papel central do capitalismo na determinação da injustiça ambiental (PELLOW, 2016).

Outros autores, inspirando-se na tradição crítica negra, têm buscado evidenciar as lacunas teóricas e fragilidade na abordagem da Justiça Ambiental sobre imaginários políticos alternativos (discrepância entre diagnóstico e prognóstico) e apontam a importância de investigações em torno do que seriam “Ecologias Negras” (OPPERMAN, 2020). Romy Opperman (2019) recupera em Fanon (2008) o conceito de sociogenia - estudo dos ambientes sociais em que as patologias emergem – para pensar o que chama de “ambientes racistas” – termo que, defende a autora, faria mais sentido que “racismo ambiental” para se referir a um racismo que molda, organiza o mundo, e é, portanto, irreduzível ao indivíduo ou ao evento. Para Opperman, a literatura relacionada à Justiça Ambiental acabou por obscurecer a diversidade das relações, valores e histórias ecológicas negras que podem despontar como práticas alternativas e sonhos de liberdade; ao fazer isso, deixou de confrontar “os termos de um mundo racista que continuam a ser vividos como atmosfera sufocante e inescapável, como sustento necessário, mesmo que adoeça e esgote” (OPPERMAN, 2019).

A geógrafa norte-americana Laura Pulido reconhece que o movimento de justiça ambiental articulou uma poderosa crítica às práticas do racismo ambiental, elucidando não apenas a espacialidade da raça e do racismo, mas também suas várias escalas (PULIDO, 2018). Ressalva a autora, entretanto, que não mostrou a outra face: a do privilégio branco –

que, de tão naturalizado, não precisa manifestar seu animus racial - e a supremacia branca, expressa, por exemplo, na deliberada desconformidade com as normas regulatórias e na tomada explícita de recursos de comunidades locais. Pulido (2015, 2016, 2017) se baseia na noção de "capitalismo racial" de Cedric Robinson (1983) para ressaltar que o racismo é fundamental para o capitalismo e produz valor diferencial não apenas diferenciando corpos por meio de categorizações raciais, mas também por meio da diferenciação das paisagens em que vivem os corpos racializados.

Um conjunto de autores explorará as contradições das *plantations* mirando o que podem revelar de práticas de resistência e recriação de mundos. Moore (et al, 2022) destaca a plantation como lente de análise de camadas duradouras de história do capitalismo, que não se restringe à manifestação de atos de violência racial, mas também é lugar de passados e presentes refúgios de resistência, onde floresceram diferentes modos de ser sustentados por diferentes economias e formas de conhecimento. Como um modo de organizar o tempo, o espaço e o conhecimento sob o capitalismo extrativo, as plantations expõem o papel fundamental e persistente que “as formações racializadas de terra, trabalho e capital desempenharam nos projetos coloniais e imperiais” (MOORE, 2021).

O filósofo camaronês Mbembe (2019) encontra no sistema de plantation “a figura emblemática e paradoxal do estado de exceção” por duas razões principais: uma porque impõe ao escravizado, no contexto da colonização, “uma tripla perda - perda de um “lar”, perda de direitos sobre seu corpo e perda de status político, o que equivale à morte social (expulsão da humanidade de modo geral)”; a outra razão é a de que, apesar do terror e da reclusão simbólica do escravizado, ele ou ela desenvolve compreensões alternativas sobre o tempo, sobre o trabalho e sobre si mesmo; é “capaz de extrair de quase qualquer objeto, instrumento, linguagem ou gesto uma representação, e ainda lapidá-la [...] é capaz de demonstrar as capacidades polimorfos das relações humanas por meio da música e do próprio corpo, que supostamente era possuído por outro.”

No Brasil, ao analisar a violência que assume os conflitos no campo, Alfredo Wagner (ALMEIDA, 2017, 2022) promove aproximações conceituais entre a plantation e os empreendimentos de agricultura tropical na Amazonia. Argumenta o autor que a plantation, “enquanto uma estrutura jurídico política que se apoia num sistema repressor da força de trabalho, numa economia agrário-exportadora voltada para o mercado externo, produtora de commodities, baseada em grandes extensões de terras, na concentração fundiária e na

expansão sobre terras indígenas e quilombolas”, historicamente domina a nossa vida social e impera na área rural mesmo em lugares onde não existiram grandes plantações e sobressaltos. Materializa-se nas monoculturas do agronegócio, cuja gestão do processo produtivo detém o poder de definir a vida e a morte de grupos sociais, controla a perda do corpo e do lar, determina deslocamentos forçados, despejos, entre outros efeitos desumanizadores.

A categoria tem sido usada nos estudos negros e indígenas para estimular a investigação de genealogias libertadoras, observando os processos que desfizeram os mundos das plantations como práticas e epistemologias com potencial analítico próprio. Nesse sentido, a escritora jamaicana Sylvia Wynter (1971), em *Plot and Plantation*, valoriza as narrativas que materializam as profundas conexões entre negritude e a terra e promovem valores que desafiem a violência sistêmica. A autora imagina o sistema dicotômico roça-e-plantação como um novo terreno analítico, que expressa a ambivalência de dois polos originados em um único processo histórico e que é ao mesmo tempo a raiz da alienação da sociedade caribenha e a possibilidade sua salvação.

Um dos pioneiros no desenvolvimento de programa de Estudos Negros nos EUA, Nathan Hare, publicou em 1970 o ensaio *Ecologia Negra*, assim definida pelo autor como aquela que decorre das práticas ecológicas distintas que os negros foram forçados a desenvolver dada sua situação de apartheid num mundo de devastação ambiental provocado pela endemia da supremacia capitalista-branca. Hare argumentava que era imperativo “entender como os ambientes físico e social de negros e brancos têm evoluído cada vez mais como contraste” numa espécie de apartheid ambiental. Ele nos provoca a pensar o que significaria uma ecologia negra que não fosse mais um índice de dominação supremacista branca e sobre que tipo de imaginário de liberdade e luta pela liberdade ela demandaria. JT Roane e Justin Hosbey, (ROANE & HOSBEY, 2019) invocam a “ecologia negra” para nomear ao mesmo tempo a realidade contínua da vulnerabilidade da diáspora negra e africana a condições ambientais perigosas, como a mudança climática, bem como “o corpus de conhecimento insurgente produzido por essas mesmas comunidades” que consideram ter influência sobre como devemos historicizar a crise atual e como concebemos futuros fora da destruição.” Os autores desenvolvem um projeto de mapeamento das ecologias negras (Mapping Black Ecologies) nos EUA.

Malcom Ferdinand (2022), com um olhar voltado para a experiência dos quilombos, localiza nela, para além do simbólico de fuga e resistência, a expressão de um (re)encontro

com a natureza, com a terra, um processo de recuperação e pertencimento de um corpo que permite aos homens e mulheres africanos escravizados tornarem-se “nativos”, por meio do que chamou “metamorfose crioula”. A ecologia quilombola, que no Brasil fez-se em muitos dos espaços das plantations em decadência no final do século XIX (Almeida, 2008), foi capaz de dar lugar a uma “matrigênese”, a uma retomada do laço matricial com a terra e a natureza que tinha se perdido com o “matricídio” da plantation. Essa percepção se alinha com outras pesquisas desenvolvidas em comunidades afromexicanas afetadas por poluição tóxica. Jayson Maurice Porter e Meztli Yoalli Rodriguez (2020), a partir de uma perspectiva que qualificam como “uma Ecologia do Pacífico Negro”, apontam em suas pesquisas como os afrodescendentes remodelaram a região da Costa Chica no México - inserida como “zona de extração” através das ideias coloniais sobre raça e meio ambiente – em uma zona de refúgio, formando os cimarrones.

Ao lado das reflexões inspiradas pelos estudos negros, muitas das perspectivas traçadas pelas teorias decoloniais e feminismos comunitários na América Latina voltaram-se para pensar a questão ecológica e as dimensões étnico-raciais e de gênero, enfatizando as realidades indígenas e a relação com os territórios. A perspectiva da colonialidade do poder tem sido bastante usada por pesquisadores para análises sobre os efeitos do neoextrativismo (ou capitalismo extrativista) que, na região, está associado à comoditização da natureza e à expropriação de comunidades locais.

Os feminismos autônomos ou comunitários, protagonizados por articulações de mulheres indígenas e afrodescendentes, em sua maioria, vem construindo uma contribuição crítica às lógicas patriarcais, neoliberais e mercantilizadas da natureza, bem como os efeitos do extrativismo capitalista, da violência, da apropriação e da desapropriação de seus territórios. A feminista indígena Julieta Paredes, na Bolívia, e Lorena Cabnal, indígena guatemalteca, tornaram-se as mais conhecidas. Lorena Cabnal propõe a perspectiva do território-corpo-terra para pensar a ação político-ecológica: "O que para nós começou como um slogan político tornou-se uma categoria dentro do feminismo comunitário que tem a ver com a defesa e recuperação do território-corpo-terra" (2015, online). A colombiana Astrid Ulhoa (2016, online) denomina de Feminismos Territoriais as dinâmicas políticas em curso na América Latina, assim conceituando “as lutas territoriais-ambientais que são conduzidas por mulheres indígenas, afrodescendentes e camponesas, e que se concentram na defesa do cuidado do território, do corpo e da natureza, e na crítica aos processos de desenvolvimento e

ao extrativismo. As propostas baseiam-se em uma visão de continuidade da vida articulada aos seus territórios”.

CONCLUSÕES

Podemos perceber, nessa breve mirada, a fertilidade crítica existente na literatura e nas múltiplas experiências em curso que articulam as dimensões de raça, gênero e etnia aos processos de poder relacionados à produção do conhecimento e às práticas sociais e políticas vinculadas à discussão ecológica. Muitas destas experiências ainda sem muita repercussão num contexto mais amplo, inclusive pelas resistências reacionárias que despertam.

A encruzilhada de disputas epistemológicas em torno da legitimação de determinados modos de habitar a terra, relacionar-se com a natureza, ser reconhecido como sujeito de direitos, diz respeito diretamente a disputas sobre concepção de autoridade e conhecimento, práticas institucionais de regulação de conflitos e de atuação de agentes econômicos e estatais. Aprofundar a crítica social por meio da percepção mais aguçada de todos esses movimentos em curso é componente incontornável para uma efetivação dos direitos constitucionais que visam resguardar uma sociedade plural e processos justos e democráticos para realização da justiça ambiental.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACSELRAD, Henri. **Neoextrativismo e autoritarismo: afinidades e convergências**. Prefácio. Rio de Janeiro: Garamond, 2022.;

_____, Henri. **Ambientalização das lutas sociais - o caso do movimento por justiça ambiental**. Estudos Avançados [online]. 2010, v. 24, n. 68, pp. 103-119. Acesso em 20 nov. 2022;

_____, Henri. **"Justiça Ambiental: ação coletiva e estratégias argumentativas"** In: ACSELRAD, Henri; Pádua, José Augusto & HERCULANO, Selene (2004). *Justiça Ambiental e Cidadania* (Org.). Rio de Janeiro: Relume-Dumará. 2004;

ALMEIDA, Alfredo W. B. **Novas plantations: efeitos brutais e desumanidade**. Conflitos no campo: Brasil, 2021, Centro de Documentação Dom Tomas Balduino – Goiânia: CPT Nacional, 2022;

BULLARD, Robert (2005), **Ética e racismo ambiental**. Revista Eco 21, ano XV, n 98, 2005;

_____, Robert. **Anatomy of Environmental Racism and the Environmental Justice Movement**. In: *Confronting Environmental Racism: Voices from the Grassroots*, edited by Robert D. Bullard. Boston, MA: South End Press, 1993 =;

CABNAL, Lorena. **A recuperação do corpo como território de defesa**. Revista Geni (online). 28 out 2015. Disponível em: <https://revistageni.org/10/a-recuperacao-do-corpo-como-territorio-de-defesa/>;

CHARBONIER, Pierre. **Abundância e liberdade: uma história ambiental das ideias políticas**. Tradução Fábio Mascaro Querido. 1ª edição – São Paulo: Boitempo, 2021;

CHAVIS JR., Benjamin. **Foreword**. In: *Confronting Environmental Racism: Voices from the Grassroots*, edited by Robert D. Bullard. Boston, MA: South End Press, 1993;

_____, Benjamin; LEE, Charles. **Toxic Wastes and Race in the United States: A National Report on the Racial and Socio-Economic Characteristics of Communities with Hazardous Waste Sites**. Commission for Racial Justice— United Church of Christ, 1987;

FERDINAND, Malcom. **Uma ecologia decolonial: pensar o mundo a partir do mundo caribenho**. Tradução Letícia Mei. 1ª edição. São Paulo: Ubu, 2022;

HARE, Nathan. **Black Ecology**. *The Black Scholar* (online). vol. 1, no. 6, 1970, pp. 2–8. (online). Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41163443>. Acesso em 15 nov. 2022;

KARERA, Axelle. **Blackness and Pitfalls of the Anthropocen Ethics**. *Critical Philosophy of Race*, vol. 7, no. 1, p. 32-56, 2019;

LOPES, José Sérgio Leite. **Sobre processos de "ambientalização" dos conflitos e sobre dilemas da participação**. *Horizontes Antropológicos* [online]. 2006, v. 12, n. 25, pp. 31-64;

MALM, Andreas; ZETKIN, Coletivo. **White Skin, Black Fuel. On the Danger of Fossil Fascism**. New York: Verso Books, 2021;

MBEMBE, Achille. **Brutalismo**. N-1 Edições, 2020;

_____, Achille. **Necropolítica. Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. 3ª reimp. São Paulo: N-1 edições, 2019;

MOORE, Sophie Sapp; AROSOAIE, Aida. **Plantation Worlds**. *Society for Cultural Anthropology* (online). American Anthropological Association, 14 jun. 2022;

OPPERMAN, Romy. **We need histories of radical black ecology now**. *Black Perspectives* (online). 03 ago 2020;

_____, Romy. **A permanent struggle against an omnipresent death. Revisiting Environmental Racism with Frantz Fanon**. *Critical philosophy of race*, vol. 7, no. 1, 2019 (57-80);

PELLOW, David N. 2016. **Toward a Critical Environmental Justice Studies: Black Lives Matter as an Environmental Justice Challenge**. *Du Bois Review Social Science Research on Race*. Vol. 13 (p 221-236), 2016;

PORTER, Jayson M.; RODRIGUEZ, Meztli Y. **On dying land: afterlife of toxicity in an Afro-Mexican Community**. *Black Perspectives* (online), 16 set 2020;

PULIDO, Laura; LARA, Juan De. Lara. **Reimagining 'justice' in environmental justice: Radical ecologies, decolonial thought and the Black Radical Tradition**. Environment and Planning E: Nature and Space Vol. 1, 76–98. 2018;

_____, Laura. **Geographies of race and ethnicity III: colonialism of settlers and non-native people of color**. Progress in Geography (online). Vol. 42; issue 2 (p 1–10), 2017;

_____, Laura. **Geographies of race and ethnicity II: environmental racism, racial capitalism and state-sanctioned violence"**. Progress in Human Geography, vol 41, issue 4 (1–10), 2016;

_____, Laura. **Geographies of race and ethnicity I: White supremacy vs privilege in environmental racism research"**. Progress in Human Geography, vol. 39, issue 6 (1–9), 2015;

QUIJANO, Aníbal e WALLERSTEIN, Immanuel. **La Americanidad como concepto, o América en el moderno Sistema Mundial**. *Revista Internacional de Ciencias Sociales*. América: 1492-1992, v. XLIV, n.4, p. 583-592, 1992;

REDE BRASILEIRA DE JUSTIÇA AMBIENTAL. **Declaração de Princípios da Rede Brasileira de Justiça Ambiental**. Niteroi, 2011;

ROANE, J.T; HOSBEY, Justin. **Mapping Black Ecologies**. Current research in Digital History. vol. 2, 2019;

VERGÈS, Françoise. **Racial Capitalocene - Is the Anthropocene racial?** Verso Books (online), 2017;

WYNTER, Sylvia. **Novel and History, Plot and Plantation**. Savacou - 5, jun. 1971, pp 95-102;

ULLOA, Astrid. **Feminismos territoriales en América Latina: defensas de la vida frente a los extractivismos**. Nómadas, núm. 45, pp. 123-139. Colombia: Universidad Central, 2016

AS CONSTRUÇÕES SOCIAIS E CULTURAIS NAS CIDADES LATINO-AMERICANAS A PARTIR DOS SIMBOLISMOS DAS RELAÇÕES DE PODER CAPITALISTAS CISHETEROPATRIARCAIS BRANCAS

Julianne Tavares da Silva de Carvalho¹
Ana Caroline Amorim Oliveira²

RESUMO: Estudar as relações de poder presentes dentro da cultura e sociedade é essencial para compreensão do modo de vida que permeiam os indivíduos e a coletividade. Dentro dessa visão, esta pesquisa explorou os simbolismos presentes nas cidades latino americanas para analisar os contextos sociais e como os mecanismos de poder conseguem estabelecer relações de poder. Para isso foi necessário fazer um resgate histórico da perpetuação da visão eurocêntrica até chegar na categoria de poder capitalista cisheteropatriarcal branca. Para isso, foram estudados autores como Kilomba (2019), Gonzalez (2020), Dussel (2016), Wagner (2012) e Quijano (2005) que possuem obras relacionadas a temas sobre cultura e sociedade para posteriormente contextualizar com autores que abordam estudos urbanos, relacionados ao falocentrismo e outros sistemas de opressões nas cidades, como Kern (2021) e Berth (2023). A pesquisa proporcionou compreensão sobre a origem desses sistemas de opressão, possibilitou amadurecer ideias contra regimes de poder e incentivou reflexões acerca das construções sociais existentes.

PALAVRAS-CHAVE: sociedade, cultura, simbolismos, poder.

INTRODUÇÃO

A projeção inconsciente de poderes está impregnada no cotidiano e mascarada através de simbolismos que atuam na cultura direcionando a sociedade a adotar determinados comportamentos, seguindo padrões nos espaços sociais. Através de estudos antropológicos voltados a cultura e a sociedade é possível analisar o contexto atual do mundo contemporâneo concebendo respostas aos diversos condutas da sociedade diante dos poderes simbólicos presentes.

Entretanto, ao examinar as condições sociais, políticas e econômicas encontramos determinados grupos dominantes, que não ocupam uma grande parcela de pessoas, e que são

¹ Julianne Tavares da Silva de Carvalho, mestranda da pós-Graduação em Cultura e Sociedade na Universidade Federal do Maranhão - UFMA, juliannetscarvalho@gmail.com.

² Ana Caroline Amorim Oliveira, doutora em Antropologia pela UFMA e professora doutora do curso de pós-graduação em Cultura e Sociedade na Universidade federal do Maranhão - UFMA, oliveira.ana@ufma.br.

em maioria masculinos encaixados em padrões de raça branca, cisgênero, enquadrados em alta uma determinada raça, classe, gênero fundamentadas no colonialismo. Essa situação se torna uma problemática, pois segundo Bourdier (2010), esses grupos acabam criando sistemas ideológicos que lutam pelo monopólio da produção ideológica legítima, criando instrumentos de dominação estruturantes e se reproduzindo de forma irreconhecível, por intermédio da homologia entre o campo de produção ideológica e o campo das classes sociais.

O topo do poder ligado a um segmento cisheteropatriarcal ³ branco de base europeia da sociedade atua nas representações culturais, nas normas de comportamento, nos acessos a posições de poder, assim como nas linguagens e discursos. Segundo Akotirene (2019), o termo cisheteropatriarcal branco se refere a um grupo de produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais.

O objetivo desta pesquisa foca em investigar os simbolismos por trás das convenções sociais e explorar as conjunturas que levam a essas hierarquias de poder dentro de um recorte urbano nas cidades latino-americanas. E, para isso, foram estudados autores como Dussel (2016), Becker (2009), Kilomba (2019), Gonzalez (2020), Wagner (2012), Akotirene (2019), Berth (2023), Bourdieu (2010), interseccionando com os simbolismos de poder e sua influência na contemporaneidade.

Este artigo se originou como nota da avaliação final da disciplina de Teorias da Cultura e Sociedade do curso de Pós Graduação no Mestrado Interdisciplinar em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Pretende-se ampliar com esta pesquisa os estudos sociais e culturais a partir de uma análise dos simbolismos de poder para a compreensão de como as construções sociais podem ser influenciadas pelas relações de poder do sistema capitalista cisheteropatriarcado branco.

METODOLOGIA

³ “O patriarcado é um sistema político modelador da cultura e dominação masculina, especialmente contra as mulheres. É reforçado pela religião e família nuclear que impõem papéis de gênero desde a infância baseados em identidades binárias, informadas pela noção de homem e mulher biológicos, sendo as pessoas cisgêneras aquelas não cabíveis, necessariamente, nas masculinidades e feminilidades duais hegemônicas”. (AKOTIRENE, 2019, p. 67)

Esta pesquisa partiu de um insight⁴ do livro “O Poder Simbólico” de Pierre Bourdier, relacionando com os simbolismos de poder encontrados nas cidades latino-americanas.

Partindo de Bourdier (2010), para a realização deste trabalho, foi feita uma pesquisa bibliográfica através também de autores como Kilomba (2019), Gonzalez (2020), Dussel (2016), Becker (2009), Wagner (2012), Quijano (2005) e Dussel (2016) apresentados na disciplina de Teorias da Cultura e Sociedade do curso de Pós Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão – UFMA, que possuem obras relacionadas a temas sobre cultura e sociedade para posteriormente contextualizar com a temática da hierarquia de poderes dentro da sociedade.

Posteriormente, foi feita uma análise interseccional desses autores com estudos urbanos, relacionados ao falocentrismo e outros sistemas de opressões nas cidades, como Kern (2021), e Berth (2023).

DESENVOLVIMENTO E DISCUSSÕES

Nas relações sociais são estabelecidas hierarquias que não são necessariamente formais como dentro de empresas. A violência simbólica então surge aqui não como uma violência física, mas sim intangível, que pode passar despercebida por quem não está ciente das lutas sociais presentes pelo poder. A violência simbólica é legitimada por essas hierarquias definidas por relações em que detentores do poder que foram e ainda se perpetuam durante o tempo, construíram uma maneira hierárquica de colocar os grupos em seus devidos lugares onde essas pessoas subordinadas reproduziriam e seriam agentes dessa violência simbólica.

Essa violência que garantiu a perpetuação no poder desses grupos é justificada pela dominação europeia no território latino-americano, que conseguiu ocupar o poder eurocêntrico através da colonização. Segundo Quijano (2005, p. 121):

“A incorporação de tão diversas e heterogêneas histórias culturais a um único mundo dominado pela Europa, significou para esse mundo uma configuração cultural, intelectual, em suma intersubjetiva, equivalente à articulação de todas as formas de controle do trabalho em torno do capital, para estabelecer o capitalismo mundial. Com efeito, todas as experiências, histórias, recursos e produtos culturais terminaram também articulados numa só ordem cultural global em torno da hegemonia europeia ou ocidental. Em outras palavras, como parte do novo padrão de poder mundial, a Europa também concentrou sob sua hegemonia o controle de

⁴ Ato ou resultado de alcançar a íntima ou oculta natureza das coisas ou de perceber de forma intuitiva.

todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento, da produção do conhecimento.” (QUIJANO, 2005, p. 121).

Era a cultura eurocêntrica se apropriando do espaço através da colonização de territórios latino-americanos. Dussel (2016, p. 62) argumenta que essas culturas, embora em parte colonizadas, tiveram suas estruturas de valores majoritariamente excluídas e desprezadas, sendo interpretadas como desprezíveis e insignificantes. Esse desprezo, segundo o autor, permitiu que essas culturas sobrevivessem em silêncio, desdenhadas por suas elites modernizadas e ocidentalizadas.

Dussel (2016) se refere a esses grupos, frequentemente chamados pelo senso comum de "subordinados", "oprimidos", "minorias" ou "populares", considerando-os um setor social de explorados ou oprimidos em uma nação. Quijano (2005) afirma que esses grupos subordinados foram reprimidos em diferentes medidas, impactando suas formas de produção de conhecimento, seus padrões de produção de sentidos, seu universo simbólico e suas expressões subjetivas.

Há uma resistência por parte dos que detém o poder, de ceder. Gonzalez (2020) fala que há uma postura paternalista que marca todas as relações da sociedade brasileira, as relações dos donos do poder com relação aos explorados, oprimidos e dominados; relações de compadrio, relações pessoais.

Sair desse sistema de opressão mascarado não é simples. Bourdieu (2010) explica que os privilegiados, presos nas redes que criaram uns para os outros, permanecem em suas respectivas posições, muitas vezes contra sua vontade, devido à pressão que os menos privilegiados exercem sobre eles, forçando-os a defender seus privilégios. Grande parte da resistência dos dominados em se opor aos dominantes pode ser atribuída à maneira como percebem o mundo, utilizando categorias que não foram criadas por eles, levando muitos a encarar os padrões impostos como naturais, o que resulta em uma dominação consentida. Roy (2012) complementa que o mascaramento se refere ao condicionamento da percepção consciente por meio da autoabstração dos símbolos convencionais.

Essa hierarquia perpetuada de poder torna-se preocupante ao ser silenciosa, pois os mecanismos de violência se tornam mais eficazes, atuando na sociedade e modificando suas culturas conforme seus interesses. Uma vez construídas, as sociedades moldam e influenciam as relações sociais, o poder e a desigualdade, definindo a gama de possibilidades para

indivíduos e grupos, mesmo que materiais como pedra, tijolo, vidro e concreto não tenham defensores conscientes do patriarcado (KERN, 2021, p. 29).

Categorias criadas pelos que têm mais poder levam o resto da sociedade a seguir os padrões do discurso dominante. Os "dominados" também pensam com as categorias impostas pelos dominantes, o que se manifesta como poder simbólico. Assim, os grupos com menos poder são compelidos, coagidos e pressionados a adotar comportamentos e posturas dentro dos espaços sociais em prol de uma convenção.

Roy (2012, p. 88) afirma que, quando o contexto convencional serve de controle, o foco do ator se direciona a uma articulação que se conforma a convenções culturais e morais, fazendo com que a ação do indivíduo se alinhe a um ideal ou expectativa coletiva sobre como as coisas "devem ser feitas". Esse processo resulta na construção de consistência e coesão social.

A relação entre cultura e sociedade é abordada como uma cooperação entre ambas para o exercício do poder simbólico. Bourdieu (2010, p. 10) argumenta que a cultura dominante desempenha um papel crucial na integração da classe dominante, facilitando a comunicação entre seus membros e distinguindo-os de outras classes. Além disso, essa cultura contribui para a integração fictícia da sociedade, levando à desmobilização das classes dominadas, e legitima a ordem estabelecida por meio das distinções e hierarquias sociais.

Entretanto, é possível encontrar resistência e ruptura desse sistema de classes dominantes e dominadas por meio do surgimento de grupos que questionam essa hierarquia de poderes. A criação e participação ativa de grupos sociais, como o LGBTQIAP+ e o feminismo, surgem em meio a uma série de resistências da sociedade em aceitar esses movimentos. Ao se oporem à padronização moral, social e política, esses movimentos questionam os padrões impostos e geram conflitos, rompendo, consequentemente, com a influência e o poder do cisheteropatriarcado branco. Becker (2009) argumenta que as situações que questionam padrões considerados garantidos são fundamentais para a análise sociológica do trabalho cotidiano de representação da sociedade.

Ao romperem com a cultura tradicional imposta pela ordem dominante, grupos são criados e logo categorizados, expondo seus simbolismos, seus pontos de vista e sua oposição às convenções adotadas na cultura e na sociedade. Roy (2012, p. 86) destaca que, dada a natureza da simbolização convencional, o coletivo sempre precisa significar o que é diferente

e que todos os efeitos simbólicos são mobilizados em qualquer simbolização. Isso indica que é impossível objetificar ou inventar algo sem contrainventar seu oposto.

O movimento negro, no que inclui o movimento feminista negro, também entra neste argumento ao fazer representações de um tipo particular de maneira diferente, violando alguns dos acordos existentes e provocando discordâncias e conflitos. Afinal, o colonialismo europeu, cujo domínio se reflete até hoje através de uma cultura cisheteropatriarcal branca na América Latina foi o ponto inicial de um processo de escravidão dos negros que perdurou durante muito tempo e até hoje apresenta consequências desse sistema opressor.

Para compreender como essa ordem capitalista cisheteropatriarcal branca se mantém como dominante, é necessário analisar como o eurocentrismo consolidou seu poder. Quijano (2005) argumenta que o êxito da Europa Ocidental em se transformar no centro do moderno sistema-mundo resultou em um etnocentrismo que se tornou comum entre os dominadores coloniais e imperiais. Esse etnocentrismo europeu, segundo o autor, foi fundamentado por uma classificação racial da população global que surgiu após a colonização das Américas, o que fez com que os europeus se vissem não apenas como superiores a outros povos, mas como naturalmente superiores.

Esse poder hierárquico não afetou apenas as relações raciais de dominação, mas também as relações sexuais de dominação. Nesse contexto, o lugar das mulheres, especialmente das mulheres pertencentes a raças consideradas inferiores, passou a ser estereotipado junto com os demais corpos. Quanto mais inferiores eram consideradas essas raças, mais próximo da natureza ou diretamente dentro dela, como no caso das escravas negras, eram os corpos dessas mulheres. Além disso, é possível que a ideia de gênero tenha se elaborado após esse novo e radical dualismo, como parte da perspectiva cognitiva eurocentrista (QUIJANO, 2005).

Vemos, portanto, que no Brasil as relações de poder se manifestam de forma absolutamente hierárquica. A sociedade é caracterizada por um reconhecimento de lugares definidos, onde expressões como “você sabe com quem está falando?” e a necessidade de se referir aos representantes como “Excelência” refletem essa hierarquia. O tratamento deve ser alterado quando se interage com indivíduos em posições superiores, pois as distinções de tratamento, como o uso de “tu” e “você”, se restringem aos iguais (GONZALEZ, 2020).

Com a criação desses grupos que rompem com a padronização, ocorre retaliação por parte da sociedade que adota a cultura do modelo tradicional. Nos discursos feministas,

Kilomba (2019) observa que os homens tentam, de forma similar, irracionalizar o pensamento das mulheres, tratando as interpretações feministas como se fossem meras fabricações da realidade ou até ilusões.

Além disso, Dussel (2016) destaca que, para a criação de grupos, é necessária a afirmação dos próprios valores, o que exige tempo, estudo e reflexão, além do retorno aos textos, símbolos e mitos constitutivos de sua cultura, ao mesmo tempo que se busca dominar os textos da cultura hegemônica moderna. Compreender a presença de grupos dominantes que moldam nossa forma de viver e enxergar o mundo pode ser angustiante, especialmente quando ocupamos uma posição na pirâmide hierárquica de poder que se sobrepõe a outras seções de classe, raça ou gênero. Portanto, há uma necessidade emergente de resgatar a história oculta e entender como os mecanismos de poder se fazem presentes.

Gonzalez (2020) faz uma análise sobre a consciência e a memória, interseccionando-as com a importância dos resgates culturais e sociais que muitas vezes ficam ocultos diante do sistema de poder dominante. O autor explica que a consciência está ligada ao desconhecimento, ao encobrimento, à alienação e ao esquecimento, e que o discurso ideológico se faz presente nesse contexto. Por sua vez, a memória é entendida como um lugar de inscrições que restituem uma história não escrita e a emergência da verdade, que se estrutura como ficção. Nesse sentido, a consciência exclui o que a memória inclui, atuando como discurso dominante que oculta a memória através da imposição de sua própria versão da verdade. Entretanto, a memória, com suas astúcias, se expressa nas lacunas do discurso da consciência, revelando uma dialética entre as duas (GONZALEZ, 2020, p. 226).

Investigar os simbolismos impostos na cultura e sociedade é essencial para compreender como determinados grupos se mantêm no poder e isso inclui estudos antropológicos, geográficos, históricos e urbanos. Estudos e pesquisas ao longo dos anos possibilitaram análises profundas de como esses mecanismos de poder conseguiram se alastrar de forma abstrata, mas precisa no imaginário coletivo. Um exemplo disso, são as imposições de sistemas de medidas, modelos e representações que seriam seguidas, impregnando-as no imaginário coletivo e se perpetuando na história. É comum encontrarmos modelos visivelmente baseados no homem, como o Homem vitruviano de Leonardo da Vinci e no *Modulor* de Le Corbusier. A consequência disso é que tudo que fosse construído e pensado, a primeira referência que teriam em mente e teriam como modelo a ser seguido, seria o modelo masculino.

Algo imperceptível em uma época onde era inexistente o movimento feminista que conhecemos, hoje percebemos as consequências desses seguimentos, pois, segundo Roy (2012, p. 81), “em toda “cultura”, em toda comunidade ou todo empreendimento humano de comunicação, o leque de contextos convencionais gira em torno de uma imagem generalizada do homem e das relações interpessoais humanas e articula essa imagem”.

Um outro exemplo na história que mostra um dos meios de obtenção do poder cisheteropatriarcal branco é citado por Harari (2018), que argumenta que a ambição dos homens em obter poder se intensificou através do uso da força e da agressão, reforçando a dominância masculina em tempos de guerra. O controle que os homens exerciam sobre as forças armadas os transformou em senhores da sociedade civil, estabelecendo um ciclo em que a guerra e o patriarcado se retroalimentavam, levando à onipresença tanto da guerra quanto do patriarcado (HARARI, 2018, p. 213).

Além disso, podemos observar a dominação do sujeito masculino na aplicação oral e escrita da língua portuguesa, uma vez que as regras gramaticais priorizam o masculino. A língua, por mais poética que possa ser, também possui uma dimensão política que cria, fixa e perpetua relações de poder e violência, definindo, assim, o lugar de uma identidade (KILOMBA, 2019). Em um mundo em que tudo — desde medicamentos a manequins de teste de colisão, coletes à prova de balas a balcões de cozinha, smartphones a temperaturas de escritório — é projetado, testado e definido segundo padrões estabelecidos pelo corpo e pelas necessidades dos homens, essa realidade não deveria ser uma surpresa (KERN, 2021).

Essa perpetuação de poder ao longo do tempo chega ao falocentrismo, termo conceituado por Berth (2023), como a projeção inconsciente do poder masculino nas cidades, no qual desenvolve-se o raciocínio de como o falo, que em ação como metáfora de poder, é representado na compreensão da simbologia da masculinidade no espaço urbano.

Ao tomar a linguagem, modelos de medidas, padronizações, o masculino se torna superior, tomando para si, o poder simbólico. “A relação originária com o mundo social a que estamos acostumados, quer dizer, para o qual e pelo qual somos feitos, é uma relação de posse. Que implica a posse do possuidor por aquilo que ele possui”. (Bourdieu, p. 83). Isso justifica o longo período de poder do cisheteropatriarcado branco, pois, assim, segundo Bourdier (2010, p. 102), “quanto mais poder dura, maior é a parte irreversível com a qual terão de contar aqueles que conseguirem derrubá-lo.”

Gonzalez (2020) discute a problemática de perceber os simbolismos de poder e a luta contra eles, ressaltando que a ideologia é veiculada por aqueles que controlam os meios de comunicação, a estrutura educacional e as políticas culturais. Dessa forma, o brasileiro médio acaba recebendo uma visão de um país branco, ocidental e civilizado.

Os simbolismos também aparecem fisicamente no âmbito urbano, ajudando a manter uma gama de possibilidades para indivíduos e grupos. Ajuda também em coisas que parecem normais e certas, e outras “fora do lugar” e erradas. Kern (2021) fala que, em suma, lugares físicos como as cidades são importantes quando queremos pensar sobre mudanças sociais. O símbolo de gênero do ambiente urbano construído é um lembrete de quem construiu a cidade. Ecoando os habituais monumentos masculinos ao poderio militar, o arranha-céu é um monumento ao poder econômico corporativo masculino.

No processo de constituição histórica da América, todas as formas de controle e de exploração do trabalho foram articuladas em torno da relação capital-salário e do mercado mundial. Nisso, inclui-se a escravidão, a servidão, a pequena produção mercantil, a reciprocidade e o salário. Essas formas de controle, segundo Quijano (2005), não perdem suas relações com a ordem conjunta, e seguem um padrão global de viver. O capitalismo segue então como uma das formas de controle do cisheteropatriarcado branco na contemporaneidade.

Gonzalez (2020) reforça que, nos últimos vinte anos, o capitalismo no Brasil se modernizou, mas resalta que o arrocho salarial, a concentração de renda e a repressão política foram medidas que os detentores do poder consideraram necessárias para consolidar a sociedade capitalista no país. Assim, analistas caracterizam essa modernização como conservadora e excludente, destacando a situação das chamadas minorias, especialmente em relação à população negra.

Segundo Berth (2023), as opressões são captadas silenciosamente pela percepção dos símbolos e discursos impressos nela, atuando no inconsciente coletivo e individual e perpetuando essas ideias supremacistas, excludentes e segregacionistas que estão sendo propagadas ao longo da nossa história. Essas opressões são emitidas no nível da organização social do espaço físico. Ou seja, uma vez inconscientes, são desconhecidas, mas nem por isso são anuladas ou neutralizadas, longe disso, os conteúdos inconscientes reprimidos são incontrolláveis na sua maneira de se manifestar. O que significa que nem todos os símbolos e discursos presentes nas cidades são intencionais ou planejados para serem o que são.

Diante disso, Dussel (2016) consolida o argumento ao afirmar que, apesar de as culturas periféricas terem sido colonizadas, excluídas, desprezadas, negadas e ignoradas pela Modernidade eurocentrada, elas não foram eliminadas. Nesse sentido, Gonzalez (2020) destaca a importância de estar atento aos processos sociais em andamento, não apenas em relação a grupos específicos, mas considerando um processo global, a fim de desenvolver estratégias eficazes de luta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após compreender como as construções sociais se estabelecem através dos simbolismos de poder, foi possível chegar a uma hierarquia de poder feita a partir de uma ótica capitalista cisheteropatriarcal branca. E, o eurocentrismo foi essencial para o controle através da colonização da América.

É importante considerar estudos que investigam essas relações simbólicas dentro da cultura e sociedade pois estas relações sociais são afetadas por forças coercitivas, por influências e poderes que não agredem diretamente o corpo em si, mas agem de forma moral, emocional e psicológica, o que torna perigosa e silenciosa a influência desses grupos dominantes.

Para isso, foi feita uma pesquisa bibliográfica partindo de Dussel (2016), Becker (2009), Kilomba (2019), Gonzalez (2020), Wagner (2012), Akotirene (2019), Berth (2023), Bourdieu (2010) e interseccionando com os simbolismos de poder e sua influência na contemporaneidade.

Trazer esse resgate histórico, análises simbólicas presentes na sociedade e pesquisa desse tema, proporcionou evidenciar a luta de classes dominantes e dominadas. Por isso, é necessário que haja mais estudos que analisem esses poderes simbólicos muitas vezes mascarados dentro da cultura e sociedade para que se possa compreender os mecanismos desse sistema opressor e criar reflexões acerca das construções sociais presentes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen Produção Editorial LTDA, 2019;

BECKER, Howard S. Falando da sociedade. In: BECKER, Howard S. **Ensaio sobre as diferentes maneiras de representar o social**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009;

BERTH, Joice. **Se a cidade fosse nossa: Racismos, falocentrismos e opressões nas cidades**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1ª edição, 2023;

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. 13ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010;

DUSSEL, Enrique. Transmodernidade e interculturalidade: interpretação a partir da filosofia da libertação. Tradução Rodrigo de Freitas Espinoza. **Revista Sociedade e Estado**, Volume 31, Número 1, janeiro/abril 2016;

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. São Paulo: Schwarcz-Companhia das Letras, 2020;

HARARI, Yuval Noah. **Uma breve história da humanidade**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2018;

KERN, Leslie. **Cidade feminista**: a luta pelo espaço em um mundo desenhado por homens. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021;

KILOMBA, Grada. **Memórias de Plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019;

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. **Ciências sociais – perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005;

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

NARRATIVAS DE CORPOS SUBALTERNIZADOS: GÊNERO E RAÇA EM *GO TELL IT ON THE MOUNTAIN*, DE JAMES BALDWIN.

Luiza de Almeida Carminati.¹

RESUMO: O desenvolvimento de movimentos contestatórios do *status quo*, que tiveram como palco o século XX – como o feminismo, o movimento negro e as lutas anticoloniais – foi acompanhado por uma literatura consonante, na qual se deu uma transformação do papel ocupado pela figura do Outro na produção literária. Nesse sentido, é possível apontar a criação de uma poética própria, destinada a falar sobre, e principalmente partindo de, experiências de corpos tradicionalmente subalternizados. Frente a esse contexto, James Baldwin publicou seu primeiro romance, intitulado *Go Tell It on the Mountain*. A vasta produção de Baldwin transita entre ficção e não ficção, tendo sido ele um romancista, dramaturgo, crítico cultural e ensaísta. Seus escritos possuem temas comuns, que circundam questões de classe, raça, sexualidade e gênero. Em *Go Tell It*, o caso não é diferente. A história gira em torno de John Grimes, um menino negro do Harlem, e sua família, desenrolando-se em um dia – o dia de seu décimo quarto aniversário –, mas simultaneamente apoiando-se em recuos narrativos que permitem explorar as vidas das personagens que o cercam. De acordo com M'Baye (2006), a obra procura refletir sobre os efeitos da escravização e do racismo nos Estados Unidos, traçando um perfil da violência, exploração e discriminação vivida pela população negra. Tendo isso em vista, procuramos discutir tais questões à luz de um recorte temático do romance. Em primeiro lugar, discutimos o mundo feminino em Baldwin, isto é, de que forma as personagens femininas são tratadas na obra, tendo como base as proposições de Davis (2016), González (2020), M'Baye (2006) e Pacheco (2008). Em segundo, observaremos o livro sob uma chave de leitura que permite a sua classificação enquanto uma poética afrocentrada e diaspórica, partindo dos parâmetros teóricos de Evaristo (2020), Duarte (2020) e Hall (2006). A partir dessas duas perspectivas, será possível estabelecer um diálogo com a realidade brasileira e destacar a importância de estudos que se voltam para a produção intelectual e artística afrocentrada.

PALAVRAS-CHAVE: James Baldwin, poética afrocentrada, gênero, literatura.

O AUTOR E A OBRA

Ainda que a figura do Outro sempre tenha estado presente em textos literários do cânone ocidental, é sobretudo a partir do século XIX e, principalmente, no decorrer do século XX que ocorre uma transformação do papel por eles ocupado. Nesse recorte temporal,

¹ Luiza de Almeida Carminati, mestra em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais, carminatiluiza@gmail.com.

testemunha-se o florescimento e o reconhecimento de outros nichos de produção literária, que tinham como foco as perspectivas de sujeitos plurais, sujeitos esses que fogem aos parâmetros da literatura canônica, isto é, tradicionalmente branca, patriarcal e eurocentrada. O desenvolvimento de movimentos contestatórios do *status quo*, como o feminismo, o movimento negro e as lutas anticoloniais, é acompanhado por uma literatura consonante, que traz esses sujeitos não mais sob a visão de uma figura objetificada, mas antes enquanto agentes com dimensões subjetivas próprias. Neste contexto, o escritor estadunidense James Baldwin publica seu primeiro romance, *Go Tell It on the Mountain*.

Baldwin nasceu em 1924, em Nova York. Criado por sua mãe, Emma Berdis Jones, e seu padrasto, David Baldwin, cresceu no Harlem, em meio às dificuldades financeiras de sua família. Sua infância foi marcada, por um lado, pelo ambiente religioso em que vivia, sendo seu padrasto pastor da igreja pentecostal, e, por outro, pela efervescência daquele contexto cultural. Na vida adulta, ele se tornou um ativista pelos direitos sociais, especialmente no que diz respeito à luta antirracista. Sendo um “estranho em todo lugar”, a vida de Baldwin foi marcada pela transitoriedade. Tendo vivido majoritariamente em um autoexílio de sua terra natal, sobretudo na França – local onde faleceu, em 1987 –, o autor foi testemunha dos grandes acontecimentos do século XX.

Enquanto escritor, sua vasta produção transita entre ficção e não ficção, tendo sido ele um romancista, dramaturgo e ensaísta. Ainda que tenham tomado diferentes formas, seus escritos, de maneira geral, possuem temas comuns, que circundam questões de classe, raça, sexualidade e gênero. Sua abordagem de tais tópicos foi descrita, muitas vezes, como ousada, por quebrar barreiras convencionais de sua contemporaneidade e por tocar tão incisivamente em assuntos que, até então, eram pouco – ou quase nada – discutidos.

A obra da qual tratamos aqui foi publicada pela primeira vez em 1953. A narrativa gira em torno de John Grimes, um menino negro do Harlem, que, na ocasião de seu décimo quarto aniversário, vê-se em um conflito entre as expectativas nele depositadas pela comunidade na qual cresceu e os seus próprios desejos interiores. A história se passa no período de um dia, mas é contada em uma estrutura não-linear, por meio de recuos temporais que permitem explorar também as vidas das personagens que cercam John, como sua tia Florence, seu pai Gabriel e sua mãe Elizabeth. De acordo com M’Baye (2006), *Go Tell It* procura explorar os efeitos da escravização e do racismo nos Estados Unidos, traçando um perfil da violência, exploração sexual e discriminação vivida pela população negra. Sendo

assim, a partir da imersão nos pensamentos e sentimentos desses personagens, Baldwin tece um panorama das questões de raça, gênero, classe e sexualidade que permeavam os Estados Unidos no contexto de sua escrita. Procuramos, portanto, discutir um recorte temático do romance – que consiste no tratamento da questão de gênero, atravessada pela questão racial –, bem como pensar uma chave de leitura que permita tomá-lo como uma poética afrocentrada e essencialmente diaspórica.

O MUNDO FEMININO EM BALDWIN

A fim de compreender a problemática relacionada ao papel da mulher na prosa de Baldwin, é preciso antes ter ciência de quem são essas mulheres, de como as personagens são definidas. Por isso, interessa-nos uma breve descrição das figuras aqui entendidas como centrais para pensar sobre as questões de gênero no livro, em conjunto com as reflexões sobre o que significam suas representações. Em primeiro lugar, temos Elizabeth Grimes, mãe de John e esposa de Gabriel. Ela é, à primeira vista, caracterizada como uma mulher dura, talvez até mesmo um pouco amarga, que é conivente com os abusos que seu marido inflige a seus filhos. No entanto, sua posição é constantemente colocada em dúvida, aos olhos de seu filho, que parece enxergar em sua mãe uma maior complexidade do que aquela inicialmente revelada aos leitores.

Essas ambiguidades serão esclarecidas no capítulo em que o recuo temporal é dedicado a contar sua história, a de uma mulher jovem que fora retirada à força de sua família mais próxima e, posteriormente, apaixonou-se e engravidou de um rapaz pobre, Richard, que cometeu suicídio após ser injustamente preso e violentado pela polícia. Sem perspectivas, Elizabeth enxerga sua salvação no casamento com Gabriel, pastor e religioso fervoroso que, num primeiro momento, parece ser um homem atencioso, carinhoso e bom pai, mas que se revela o exato oposto com o passar do tempo. Elizabeth se encaixa no perfil pensado por González (2020), no qual as opressões de raça, classe e gênero se articulam, formando uma tríplice opressão. Enquanto uma mãe negra e pobre, ela enxerga somente no casamento a possibilidade de uma vida digna, livre de maiores discriminações e sofrimentos. Contudo, ela é forçada a suportar situações de abuso até mesmo de seu marido, fechando um círculo de violência que perpassa o domínio público e adentra o privado, pela condição de ser uma mulher negra.

Há também a figura de Florence, irmã de Gabriel e tia de John. Sua mãe, Rachel, pode ser tomada como um retrato do impacto da escravidão nas famílias negras (M'BAYE, 2006, p. 169), sendo apresentada, também em um recuo temporal, da seguinte forma:

Para Florence, ela sempre pareceu ser a mulher mais velha do mundo, pois sempre falava de Florence e Gabriel como filhos de sua velhice, e ela havia nascido, há muitos anos, durante a escravidão, em uma plantação em outro estado. Naquela plantação, ela havia crescido como uma das trabalhadoras do campo, pois era muito alta e forte; aos poucos, casou-se e teve filhos, que foram todos tirados dela, um por doença e dois por leilão; e um, que ela não tinha permissão para chamar de seu, havia sido criado na casa do senhor. (BALDWIN, 2013, p. 74)²

Assim, Rachel representa as mulheres escravizadas no “verdadeiro núcleo do escravismo” (DAVIS, 2016, p. 24), isto é, o Sul dos Estados Unidos. Essas mulheres eram predominantemente trabalhadoras agrícolas e, nesse sentido, eram tão exploradas quanto os homens. Não obstante, como fica claro no trecho citado acima, os corpos femininos sofriam uma outra camada de violência.

Mas as mulheres também sofriam de forma diferente, porque eram vítimas de abuso sexual e outros maus-tratos bárbaros que só poderiam ser infligidos a elas. A postura dos senhores em relação às escravas era regida pela conveniência: quando era lucrativo explorá-las como se fossem homens, eram vistas como desprovidas de gênero; mas, quando podiam ser exploradas, punidas e reprimidas de modos cabíveis apenas às mulheres, elas eram reduzidas exclusivamente à sua condição de fêmeas. (DAVIS, 2016, p. 25)

Rachel mantinha expectativas muito específicas para sua filha: permanecer no Sul, realizar trabalhos domésticos e cuidar da família.

Gabriel era o menino dos olhos de sua mãe. Se ele nunca tivesse nascido, Florence poderia ter esperado ansiosamente pelo dia em que se libertaria de seu trabalho pouco recompensador, quando poderia pensar em seu próprio futuro e sair para construí-lo. Com o nascimento de Gabriel, que ocorreu quando ela tinha cinco anos, seu futuro foi engolido. Só havia um futuro naquela casa, e era o de Gabriel [...]. Sua mãe, de fato, não pensou naquilo

² Tradução livre. No original: “*She had always seemed to Florence the oldest woman in the world, for she often spoke of Florence and Gabriel as the children of her old age, and she had been born, innumerable years ago, during slavery, on a plantation in another state. On this plantation she had grown up as one of the field workers, for she was very tall and strong; and by and by she had married and raised children, all of whom had been taken from her, one by sickness and two by auction; and one, whom she had not been allowed to call her own, had been raised in the master’s house.*”

como um sacrifício, mas como lógica: Florence era uma menina, e logo se casaria, teria seus próprios filhos e todos os deveres de uma mulher; [...] Mas Gabriel era um homem; ele sairia um dia para o mundo para fazer o trabalho de um homem, e precisava, portanto, de carne, quando havia alguma carne em casa, e roupas, sempre que roupas pudessem ser compradas, e a forte indulgência das mulheres na sua vida, para que ele soubesse como se relacionar com as mulheres quando tivesse uma esposa. E ele precisava da educação que Florence desejava muito mais do que ele, e que ela poderia ter recebido se ele não tivesse nascido. (BALDWIN, 2013, p. 78)³

Nesta passagem, ficam escancarados os papéis de gênero na sociedade estadunidense da época; à mulher, era reservado o espaço doméstico e o trabalho sacrificial para sustentar as necessidades do homem, enquanto ao homem era destinado o âmbito público, a atenção feminina, a educação. Florence, no entanto, decide negar o destino que lhe foi planejado e deixar sua casa, migrando para o Norte em busca de melhores oportunidades. Tal visão de um futuro melhor, contudo, nunca se concretiza.

As outras duas figuras femininas de destaque se tratam da primeira esposa de Gabriel, Deborah, e sua amante, Esther. Deborah foi sexualmente abusada por um grupo de homens brancos quando era adolescente e sua reputação entre a comunidade ficou para sempre manchada por esse fato. Davis (2016) discute a instrumentalização do estupro e de abusos sexuais como um mecanismo de dominação que visa perpetuar os sentimentos de impotência, fraqueza e passividade da mulher negra. No caso de Deborah, é possível entrever como isso acontece, tendo em vista que não somente ela não é pessoalmente capaz de superar esse trauma, como é lembrada cotidianamente dele por sua comunidade, na medida em que sua identidade enquanto mulher é definida por ele.

Cada vez mais reclusa com o passar do tempo, Deborah estabelece uma relação com Gabriel, especialmente nos momentos de sua entrada e evolução de papel dentro da Igreja. É interessante notar como ele se coloca perante essa mulher como seu “salvador” – da mesma

³ Tradução livre. No original: “*Gabriel was the apple of his mother's eye. If he had never been born, Florence might have looked forward to a day when she would be released from her unrewarding round of labor; when she might think of her own future and go out to make it. With the birth of Gabriel, which occurred when she was five, her future was swallowed up. There was only one future in that house, and it was Gabriel's [...]. Her mother did not, indeed, think of it as a sacrifice, but as logic: Florence was a girl, and would by and by be married, and have children of her own, and all the duties of a woman; [...] But Gabriel was a man; he would go out one day into the world to do a man's work, and he needed, therefore, meat, when there was any in the house, and clothes, whenever clothes could be bought, and the strong indulgence of his womenfolk, so that he would know how to be with women when he had a wife. And he needed the education that Florence desired far more than he, and that she might have got if he had not been born.*”

forma que faz com Elizabeth, posteriormente –, que surge para resgatá-la de sua posição de “danação”, de uma mulher que “havia sido sufocada tão cedo com o leite dos homens brancos, e ele ainda permanecia tão azedo em sua barriga, que ela nunca seria capaz, agora, de encontrar um negro que a deixasse provar sua substância mais rica e doce” (BALDWIN, 2013, p. 120)⁴.

Após o casamento com Deborah, Gabriel conhece Esther, na casa onde ambos trabalhavam. Eles desenvolvem uma relação rápida, que acaba da mesma forma abrupta com que começou. Descrita pela perspectiva dele, Esther encarna o estereótipo da mulher racializada como um expoente sexual, semelhante à visão acerca da mulata no Brasil (GONZÁLEZ, 2020). Ela é colocada por ele como um objeto de tentação, representando o pecado da carne. Por fim, Esther engravida e Gabriel lhe nega ajuda quando toma conhecimento: “Então ele caiu em si – depois de nove dias, Deus lhe deu o poder de dizer a ela que isso não poderia acontecer”⁵ (BALDWIN, 2013, p. 146).

A jovem mulher, além de ser culpabilizada pelo “desvio moral de um homem santo” – na visão de Gabriel –, é abandonada: “Reconheço que você não quer uma prostituta como Esther como sua esposa. Esther é apenas para a noite, para a escuridão, onde ninguém verá você sujando sua santidade com Esther” (BALDWIN, 2013, p. 153)⁶. Então, sozinha e envergonhada, ela se distancia de sua própria família e falece após dar à luz, sem auxílio de qualquer natureza. Tampouco seu filho é reconhecido por Grimes, crescendo como uma vítima do abandono paterno e também encontrando uma morte precoce. É possível, portanto, ler a personagem de Esther enquanto uma figura representativa da solidão da mulher negra, preterida em afetividades e buscada apenas para satisfazer pulsões sexuais (PACHECO, 2008), bem como pensar a questão do abandono parental a partir da história de seu filho.

Vale notar que todas as personagens femininas de *Go Tell It on the Mountain* compartilham dois traços: uma vida marcada pela tragédia, pela dor e pela violência; e o contato nocivo com personagens masculinos, em especial a figura de Gabriel Grimes. É evidente, então, que – apesar de escrita por um homem – a obra toca em feridas abertas nas

⁴ Tradução livre. No original: “*had been choked so early on white men’s milk, and it remained so sour in her belly yet, that she would never be able, now, to find a nigger who would let her taste his richer, sweeter substance*”.

⁵ Tradução livre. No original: “*Then he had come to his senses – after nine days God gave him the power to tell her this thing could not be*”.

⁶ Tradução livre. No original: “*I reckon you don’t want no whore like Esther for your wife. Esther’s just for the night, for the dark, where won’t nobody see you getting your holy self all dirtied up with Esther.*”

relações de gênero da sociedade estadunidense do século XX. O mundo feminino no livro de Baldwin, portanto, é também uma denúncia da situação da mulher negra na época em que ele foi escrito, perpassando temas que ainda hoje são de extrema relevância para os estudos de gênero, como: a perpetuação da violência, seja ela doméstica, simbólica ou sexual; as consequências ainda atuais da escravidão, sobretudo da perspectiva feminina; a divisão dos papéis de gênero no que concerne ao espaço do trabalho e da educação; a continuidade de visões estereotipadas sobre corpos femininos e a narrativa da mulher racializada enquanto um agente de tentação; etc.

Deve-se ressaltar, ainda, que os componentes que caracterizam as questões de gênero na obra são sempre acompanhados da questão racial, não permitindo uma desarticulação entre os dois fatores. Consoante com o pensamento de González (2020), portanto, as mulheres retratadas em *Go Tell It* são vítimas da opressão não apenas enquanto mulheres, mas especificamente em sua condição de mulheres negras.

A POÉTICA AFROCENTRADA

Pensando a identidade cultural enquanto um elemento definido por uma história e ancestralidade partilhadas que geram um quadro de referências para os indivíduos (HALL, 2006), é possível apontar semelhanças nas vivências de diferentes povos que se originaram da mesma experiência histórica de dispersão forçada de povos africanos, isto é, da diáspora de África para as Américas. Além disso, a experiência da escravidão – ainda que possua mecanismos específicos de funcionamento em cada localidade onde foi vivida – é responsável pela aproximação de realidades. No caso aqui explorado, falamos das semelhanças entre o Brasil e os Estados Unidos, sobretudo sob a ótica da realidade da mulher negra. O fim da escravidão, em ambos os territórios, não significou a integração de indivíduos negros à sociedade. Pelo contrário, representou a continuidade da exploração e subjugação, travestida de outras formas de perpetuação de violência e desigualdade. É preciso, portanto, pensar essas experiências sob uma chave analítica que permita aproximá-las, como sob a categoria de Amefricanidade (GONZÁLEZ, 2020). No caso do romance de Baldwin, a escrita se torna uma ferramenta por meio da qual ele consegue extrapolar os limites de sua própria experiência individual e refletir acerca da situação do indivíduo racializado de uma maneira mais ampla. Sob esse viés, pode-se entendê-la como uma escrita afrodiaspórica, na medida em que

[...] a escrita afrodiaspórica percorre o Atlântico Negro de norte a sul, empenhada no resgate da memória silenciada pelo discurso hegemônico. Resgate que leva à persistente construção de uma narrativa outra, dissidente, que atravessa o tempo e se constitui ela própria como lugar de memória (Nora, 1984), pois que assume a perspectiva do sujeito historicamente silenciado e estigmatizado como Outro. (DUARTE, 2020)

Sustentamos, portanto, a ideia de que os problemas sociais com os quais Baldwin se ocupa em *Go Tell It on the Mountain* são problemas que permeiam também a realidade brasileira, como, por exemplo: a negação de que sujeitos racializados podem ocupar o espaço da racionalidade, traduzida em políticas de exclusão de oportunidades, como a educação formal; a exclusão também econômica, sobretudo quanto ao mercado de trabalho; a opressão sofrida especialmente por mulheres negras.

Nesse sentido, é uma escrita que se aproxima da ideia de Escrivivência, de Evaristo (2020). A Escrivivência parte da ideia de que é preciso dar voz a sujeitos que foram deixados de fora das narrativas, literárias ou históricas. É uma escrita traçada a partir da experiência desses sujeitos, com atenção especial para a mulher negra. Apesar de ser impulsionada, portanto, por biografemas, ela se constitui como essencialmente coletiva, isto é, ela engloba um senso de comunidade, estando comprometida com a responsabilidade de extrapolar a esfera meramente individual.

Pensando por esse viés coletivo, é possível alargar a ideia para além de sua concepção inicial – isto é, uma escrita primordialmente elaborada por mulheres negras, brasileiras – e refletir sobre uma perspectiva mais ampla. Se levarmos em consideração que *Go Tell It*, assim como demais trabalhos de James Baldwin, também se caracteriza como uma narrativa baseada em biografemas, mas na qual há um intuito de extrapolar o campo individual, chegamos à conclusão de que a Escrivivência é uma chave analítica possível para a obra baldwiniana. Assim, reforça-se a noção de uma tradição literária diaspórica e afrocentrada que transcende limites territoriais mais estritos, unindo-se pelo desejo do resgate de narrativas historicamente deixadas às margens e pelo senso de coletividade imbuído na atividade da escrita.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALDWIN, James. **Go Tell It on the Mountain**. Nova York: Vintage Books, 2013;

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução: Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016;

DUARTE, Eduardo. Escrivivência, Quilombismo e a tradição da escrita afrodiaspórica. In: DUARTE, Constância; NUNES, Isabella (org.). **Escrivivência: a escrita de nós** – reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação & Arte, p. 74-95, 2020;

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância; NUNES, Isabella (org.). **Escrivivência: a escrita de nós** – reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação & Arte, p. 26-47, 2020;

GONZÁLEZ, Lélia. **Por um feminismo latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020;

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. **Comunicação & Cultura**, Lisboa, n. 1, p. 21-35, 2006;

M'BAYE, Babacar. Resistance against racial, sexual, and social oppression in *Go Tell It on the Mountain* and *Beloved*. In: KING, Lovalerie; SCOTT, Lynn (orgs.). **James Baldwin and Toni Morrison: Comparative critical and theoretical essays**. Nova York: Palgrave Macmillan, p. 167-186, 2006;

PACHECO, Ana Cláudia. **“Branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar”**: escolhas afetivas e significados de solidão entre mulheres negras em Salvador, Bahia. 2008. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

A SOLIDÃO FÊMEA SOB O OLHAR DE PILAR QUINTANA NO ROMANCE A CACHORRA, EM DIÁLOGO COM O ROMANCE/MEMÓRIA UM SOPRO DE VIDA, DE CLARICE LISPECTOR. ZOOMORFOMES E OUTRA METAMORFOSES.

Tida Carvalho¹

RESUMO: A solidão fêmea sob o olhar de Pilar Quintana no romance *A cachorra* e a cachorrice em Clarice Lispector no romance/memória inacabado, *Um sopro de vida*. As questões culturais que redefinem e redesenham espaços geopolíticos e sociais, e a zoomorfose nas literaturas latino-americanas e brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: narrativa, Lispector, Quintana, animalidades

Há dois tipos de portas e de janelas na ficção. As que ela descreve e que servem aos fins da narração: portas pelas quais se passa para executar esta ou aquela atividade, ou contra as quais nos chocamos como contra uma barreira que separa condições, há portas e janelas também não ditas: o início do romance que pode não fornecer algum tipo de intriga, mas traz a própria textura de um mundo de seres, de coisas e de acontecimentos, e sua relação de continuidade ou desvio com o mundo dito real.

Em “A cachorra”, romance lançado no Brasil em 2020, entramos na história com o barco andando a esmo. Em meio à natureza extrema, o corpo de uma cachorra é encontrado num balneário decadente do Pacífico colombiano, entre troncos, sacolas plásticas, garrafas, a natureza implacável, tanto com animais como com pessoas e restos plásticos, que nos devolve uma cachorra morta. A protagonista Damaris adota um dos filhotes da cadela morta com o seguinte e alarmante aviso: “É fêmea”. Nos limites do humano, abordam-se a questão das subjetividades fêmeas, inclusive as não-humanas que privilegia, nesta narrativa, o ponto de vista animal, seja na forma de um “eu” poético, na apresentação dos bichos como protagonistas e quase narradores, em interação paradoxal com a fêmea mãe/não mãe, a Damaris em “A cachorra”.

¹ Maria Aparecida de Carvalho, doutora em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais, professora efetiva, CCH-Letras-Literatura, Crítica e Teoria Literárias, professora PPGL – Estudos Literários, Universidade Estadual de Montes Claros, tidac92@gmail.com.

Vejamos um trecho de *A cachorra*: “Damaris não chorou mais pela cachorra, porém sua ausência lhe doía no peito como se fosse uma pedra. Sentia sua falta em todas as horas. Quando chegava do povoado e ela não estava no topo da escadaria abanando o rabo, quando preparava o peixe e ela não aparecia para olhá-la com insistência, quando guardava as sobras sem separar as melhores partes para ela ou quando tomava seu café pelas manhãs e não tinha a quem acarinhar a cabeça” (p. 79).

Neste balneário na costa da Colômbia, linhas fronteiriças delimitam universos de dualidades. Beleza e violência confluem, onde os acontecimentos se desenrolam com a lentidão sazonal de local de veraneio. Damaris teve a vida marcada por tragédias ainda muito cedo. Sua mãe entrando num barco para talvez nunca mais voltar. Nicolasito, a criança, filha dos patrões, sendo engolido pela espuma branca das ondas. Quando decide adotar a cachorra da ninhada de uma vizinha, Damaris tem a chance de desviar o foco de sua atenção nas tentativas frustradas de engravidar. A fêmea que agora circula pela casa faz aflorar instintos protetores e violentos, emoções profundas que só a maternidade é capaz de produzir. A intensidade dessa relação altera de forma tão drástica as dinâmicas de sua existência que ela já não sabe mais se a presença da cachorra fez sua vida ganhar ou perder, de uma vez por todas, o rumo. São cenas por meio das quais a igualdade ou a desigualdade dos parceiros é negociada enquanto se colocam em conflito.

São as descrições que não apenas montam o cenário de uma ação, mas também instalam um modo de visibilidade em harmonia ou em ruptura com as relações que a ordem NORMAL do mundo estabelece entre as coisas e as palavras. E as portas e janelas que servem de acessórios à ficção sempre podem se tornar elas mesmas as metáforas dos modos de visibilidade e das formas de ENCADEAMENTO da ficção, do TIPO DE REAL que ela constrói e do tipo de REALIDADE que a torna POSSÍVEL.

A cena original da política é uma cena na qual aqueles que não são escutados, que não falam, fazem como se falassem e, na verdade, falam e que, o que sai de suas bocas não é um ruído, mas sim a exposição de uma demanda por justiça, são duas lógicas que tensionam existências que são, ao mesmo tempo, inexistências e vice-versa.

Uma cena emerge quando expectativas não são atendidas, ou ao se alterar o funcionamento da máquina explicativa, e pode-se, então, mudar “a topografia do perceptível, do pensável e do possível, redistribuindo temporalidades e partilhas, que vão definir as formas de experiência possíveis.

É na exploração desse processo que conseguimos distinguir brechas e intervalos que permitam as reconfigurações e os deslocamentos necessários ao olhar e à interpretação. É assim que a cena e sua dramaticidade igualitária operam na desmontagem das explicações previsíveis do mundo: elas tornam possível a invenção de outro imaginário político, outras chaves de leitura e compreensão, ativadas pela recusa da hierarquia e pelas constelações articuladas entre tempos, espaços e existências.

A questão fêmea é tão surpreendentemente viva e se transborda em maternidades frustradas, como o retrato de uma violência prestes a explodir. A cria cachorra fêmea me remete ao seguinte trecho de Clarice Lispector em *Um sopro de vida*, quando se refere ao companheiro cão:

“Meu cão me revigora toda. Sem falar que dorme às vezes aos meus pés enchendo o quarto da cálida vida úmida. O meu cão me ensina a viver. Ele só fica “sendo”. “Ser” é a sua atividade. E ser é minha mais profunda intimidade. Quando ele adormece no meu colo eu o velo e à sua bem ritmada respiração (...). “Meu cachorro é tão cachorro como um homem é tão homem. Amo a cachorrice e a humanidade cálida dos dois” (LISPECTOR, 1999, p. 43).

Em *Um Sopro de Vida*, um livro de “não memórias”, “feito de destroços”, cito: *O cão é um bicho misterioso porque ele quase que pensa, sem falar que sente tudo menos a noção do futuro. O cão — este ser incompreendido que faz o possível para participar aos homens o que ele é...*

Clarice Lispector escreve o livro *Um sopro de vida* pouco antes de sua morte e é publicada como obra póstuma em 1978. Ela o escreve simultaneamente ao seu romance *A hora da Estrela* (1977). Ambos têm um alto grau de lirismo, uma forma de elevar o introspectivo, o estado da consciência individual e criadora. Benedito Nunes identifica três fases de recepção na obra de Lispector: a terceira depois de sua morte e, precisamente como ambos mantém um esquema triádico de composição quanto aos personagens: autor interposto e personagem feminina. *Um sopro de vida* leva a reflexão em torno do ato criativo e resiste a qualquer classificação genérico-estrutural. A narração fragmentária, sua prosa poética nesse suposto monólogo\diálogo. A ficção de Clarice desloca a ontologia da consciência (“consciência do ser”) em proveito de todo um território que escapa à imanência antropocêntrica, segundo Evando Nascimento.

A vertical, nos dois romances, é infinita. É um processo orgânico, um caule que continua a subir, uma raiz que não para de se aprofundar. Por que a vertical é infinita? Porque nossa caminhada solitária não tem descanso e porque nossos movimentos solidários não têm fim. As autoras em questão buscam doar sua solidão na medida em que buscam compreender, tocar a dos outros. As histórias não desencadeiam um espaço para confissões pessoais, mas um pensamento das emoções, um saber não convencional – nem psicologia, nem sociologia – fundado sobre uma prática da escrita como uma forma de mover o pensamento.

Bem diferente da relação entre cão e mulher no conto de Clarice Lispector, o romance *A cachorra*, mesmo breve, é como uma tempestade elétrica cheia de horror, inquietude e violência. A cachorra de Damaris não é um sopro de vida, não revigora Damaris, elas se morrem juntas e lentamente.

A escritora colombiana Pilar Quintana nos arrasta para os longes e abismos da solidão, em colos de mulheres e bichos e plantas, mães, fêmeas, num espaço-tempo problematizado por questões geopolíticas e culturais, na chave da violência de gênero, racismo e classe social, assim como as escritoras latinas que falam sobre o estado sob e sobre a violência constante no continente. Personagens obtusas, carregadas de complexidade, atravessadas por questões psicológicas, os romances em questão, escancaram a crueldade que entremeia as relações íntimas em que os afetos estão em zona de perigo, e a literatura, também em perigo, encena conflitos.

A discussão não se encerra, entre ética e infinito, segundo Levinas, não há portas e janelas fechadas. Pensemos nas indagações de Derrida em *O animal que logo sou...* O animal em geral, o que é? O que isso quer dizer? Não sabemos. Quem é? Isto corresponde a quê? A quem? Quem responde a quem? Quem responde ao nome comum, genérico e singular do que eles chamam “o animal”? Quem é que responde? A referência do que me concerne em nome do animal, o que se diz assim em nome do animal, o que se diz assim, na nudez ou no despojamento de quem diz, abrindo a página de uma autobiografia, “eis quem eu sou”. “Mas eu, quem sou eu?”

Com essas perguntas de Derrida, e tantas outras, encerro meu texto, meu zoo existencial e potencial, ao qual devo aceder através da literatura.

Acrescento a essas discussões sobre a mulher, a fêmea, a planta, numa sondagem física do sensível, o poema de minha autoria *Monstras*, do livro *Pretéritos amanhãs*.

Monstras

Aracnídea tece seus contos e contas,
fios invisíveis ligam monstras
mortas convivem com as vivas,
árvores produzem leite.

Performances contadas com seis pares
de apêndices articulados, quatro pares de pernas,
Arac montada num sapo gigante
flutua fantasma fogo fátuo.
Vira o tecido ao avesso
põe tudo na bolsa e sacoleja
esqueletos calados, fantasmais.

Nessa solidão a atmosfera esvanece
Feérica
são monstras de meia-idade
mulheres fantasmas
mulheres raposas
cabeludas carecas cuidadoras,
lindas, irascíveis, deformadas
maravilhosamente monstruosas
potentes, singelas

assombram pela sagacidade em
imagens absurdas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CIXOUS, Hélène. **A hora de Clarice Lispector**. Ed. Nós: São Paulo, 2022;
_____, Hélène. **O riso de medusa**. São Paulo: Ed. Bazar do Tempo, 2022;
DERRIDA, J. **O animal que logo sou**. São Paulo: Editora Unesp, 2011;
LISPECTOR, Clarice. **Obra completa**. São Paulo: Ed. Rocco, 2021;

QUINTANA, Pilar. **A Cachorra**. São Paulo: Ed. Intrínseca, 2020.

“YETÇANDÉ ANDERY NINHÓ BUYÕ CRODY”¹: COMO A RETOMADA DA LÍNGUA DZUBUKUÁ KIPEÁ FORTALECE A IDENTIDADE CULTURAL INDÍGENA DA NAÇÃO KARIRI

Maria Gabriela Gonçalves Vieira²

RESUMO: Este trabalho destina-se a ampliar discussões sobre a construção da identidade indígena e línguas originárias, tendo o Dzubukuá Kipeá em processo de revitalização pela nação Kariri como objeto. Entre as metodologias, destaca-se a análise dos materiais didáticos, de torés e do dicionário virtual utilizado pelos professores Idiane Cruz da Silva e Kawrã Silva, que também foram entrevistados. Tais reflexões permitem compreender melhor o fortalecimento da identidade indígena da nação Kariri.

PALAVRAS-CHAVE: Dzubukuá Kipeá, etnolinguística, cultura indígena, Kariri.

INTRODUÇÃO

Para os povos indígenas, a língua também é parte da cultura viva de seus ancestrais. Dessa forma, a revitalização do Dzubukuá Kipeá acaba por valorizar a identidade étnica dos povos Kariri, construindo uma comunidade de estudantes que resgatam cada vez mais da cultura através da língua. Isso porque, através do trabalho de *dubo-hery*³, o resgate ocorre em diversas faixas etárias e localidades, o que demonstra que, mesmo no contraturno do ensino regular, as crianças, jovens e adolescentes se motivam para aprender a língua. Assim, comprova-se, mais uma vez, que o estudo da língua ocorre por uma motivação própria, dado que não é obrigatória aos estudantes e é feita de forma voluntária no Swbatekerá por Idiane e Kawrã.

Ao ouvir os professores acerca de suas motivações, destaca-se uma das considerações iniciais de Idiane que ao relembrar os primeiros contatos com a língua em 2017 diz: “A

¹ “Nós é indígena muito forte”, Toré Kariri Xocó em Dzubukuá Kipeá traduzido pelo professor Kawrã Florêncio para o Material didático da língua Kariri-Xocó (2023).

² Maria Gabriela Gonçalves Vieira, graduada na Licenciatura do Português pela UFMG, indígena do povo Kariri, pesquisadora de línguas indígenas no Centro de Referência do Museu da Língua Portuguesa e Mestranda no programa de língua e cultura, linguística aplicada UFBA, m.gabi.vieira@hotmail.com

³ Professor(a)”, na língua Dzubukuá Kipeá

minha vida mudou totalmente, por completo, foi como se eu tivesse nascido de novo”. Isso porque a língua não foi morta ou extinta pela colonização, como alguns estudos consideram, mas, sim, “acalmadas pelos nossos antepassados”, pois muito do vocabulário resistiu em torés e no ritual sagrado do Ouricuri.

Também é necessário a contextualização territorial, uma vez que povos Kariri estavam presentes em diversos estados brasileiros. Com isso, enfatiza-se a pesquisa do geógrafo Joedson Kariri (Joedson Nascimento), da região do Cariri cearense, que considera diversos fatores das mudanças territoriais dos povos Kariri. Desta forma, relaciona-se também o território à preservação linguística, uma vez que a colonização acaba afetando em diversos fatores culturais o povo e suas diásporas, como é discutido:

Bethonico (2018) ao pautar uma discussão sobre território e terras indígenas, tomando como foco a experiência de povos na Amazônia brasileira, ressalta que a criação dos territórios indígenas não estava inicialmente vinculada à decisão do Estado-nação, tendo em vista que este último e/ou suas fronteiras foram delineados após a territorialização de muitos povos indígenas. Nesse contexto, a escassez de recursos ou conflitos com outros grupos motivaram a realização de deslocamentos e territorialização de outros espaços. (NASCIMENTO, 2023, p. 27).

Com isso, é perceptível que, ao não se fixar necessariamente à territorialização dos espaços iniciais e ao expandir as possibilidades de moradia, a identidade étnica-cultural de pertencimento do povo acaba tangenciando outros fatores, como a língua que é aqui utilizada como ferramenta que, a partir dela, possibilita reconstruir diversos outros elementos culturais importantes da construção da identidade indígena, como torés cantados na língua dos ancestrais. Dessa maneira, como é considerado pelos professores na aldeia Kariri-Xocó, o processo de revitalização da língua acaba por motivar a comunidade no geral em torno de um único objetivo, reforçando a cultura e resistência indígena.

HISTÓRIA DA LÍNGUA

Para compreender melhor o processo de revitalização acontecendo para diversos povos da nação Kariri, é necessário aprender a história da família linguística, que é proveniente do macro-jê (RODRIGUES, 1992), mas com baixo grau de vitalidade entre algumas das línguas. Assim, a família Kariri seria composta antigamente pelas línguas

Dzubukuá Kipeá (faladas atualmente), Sapuyá e Pedra Branca. Dessa forma, o resgate de maneira híbrida do Dzubukuá-Kipeá se propõe como uma maneira de revitalização que ampliaria o alcance por conectar vários povos da família Kariri, uma vez que usaria os maiores vocabulários registrados para retomar o uso, fortalecendo a expansão da língua por meio de pesquisa e de outros estudos.

Isso porque, dentro do território ancestral, a revitalização ocorre por diversas fontes, pois não são consideradas línguas extintas ou mortas pela colonização, mas línguas “adormecidas”, como consideram os professores da aldeia Kariri Xocó Idiane e Kawrã, além do professor da UFMG, Carlo Sandro Campos:

O termo “retomada” tem sido empregado para designar o processo de recuperação ou mesmo de reinvenção de uma língua já perdida ou extinta. Muitas vezes, indígenas não concordam que suas línguas deixaram de ser faladas, por terem sido, segundo eles, preservadas em algum grau por “lembrantes” ou por terem sido de algum modo parcialmente recuperadas em situações de sonhos por exemplo. Por essa razão, pode-se dizer que, atualmente, a maneira como a Linguística localiza determinadas línguas consideradas extintas não coincide com a maneira como os povos indígenas outrora falantes dessas línguas veem a língua dos ancestrais. (CAMPOS, 2023, p.103).

Tendo isso, é perceptível que a história da língua tem dois momentos: o mais antigo, em que se consideram os registros de catequistas e outras fontes históricas, como é o caso da normatização do Kipeá nos escritos do Padre Mamiani (1852), e a revitalização da língua de maneira híbrida que ocorre atualmente, do Dzubukuá-Kipeá. Tal forma de revitalização ocorre também em outros idiomas com essa relação vocabular, como é o caso do Patxohã dos Pataxó expressa no artigo “Revitalização e Retomada de Línguas” (CAMPOS, 2023), que foi considerado como uma “koiné”⁴ pelo autor. Isso por também terem uma relação vocabular de duas línguas da mesma família, como no grego moderno, ampliando as possibilidades de vocabulários e construções sintáticas.

Ademais, ao considerar os tempos antigos, é necessário refletir também que a normatização dos idiomas naquele período não foi feita e transcrita diretamente pelos povos Kariri, e, sim, pelos catequizadores que estudaram e trabalharam diretamente com alguns

⁴ “Tomo emprestado o termo grego *koiné* para me referir à situação de uso do Patxohã envolvendo léxico comum oriundo de duas línguas da mesma família, Pataxó do Sul e Pataxó do Norte, expressando assim uma relação franca entre parte do vocabulário das duas línguas antigas, na falta de termo mais preciso” (CAMPOS, 2023, p.104).

desses povos. Com isso, é destacada inicialmente as obras do Padre Frei Bernardo de Nantes (1952) e do Padre Luís Vincenzo Mamiani (1698), ambos tratando a língua como o nome do povo e não como os indígenas chamavam. Assim, é necessário destacar não apenas a diferenciação das línguas da família Kariri, como também considerar que tais nomenclaturas conhecidas e registradas não coincidiam com as denominações do próprio povo.

Isso porque para uma parte dos povos Kariri seu nome e sua língua eram o Dzubukuá, que significa “povo do rio, ribeirão” na língua, relacionando a história e a origem do povo aos arredores do Rio São Francisco (Opará). Assim, ao considerar o nome dado pelos povos de origem Tupi ao grupo, uma vez que se origina do Tupi “kiriri”, que significa “silêncio”, reforçando visões externas a do próprio povo, Edson Pereira destaca em sua análise sobre “Regularidades morfológicas na língua Kipeá”:

Quando os portugueses saíram do litoral e adentraram no interior da Bahia, se deram conta de uma nova nação e pediram referências justamente aos tupis que tratavam os povos do interior como kiriri, que significa “calados, taciturnos, tristonhos”, fazendo referência às características deste mesmo povo. (PEREIRA, 2021, p.7).

Nesse texto, o autor também reforça que as línguas da família Kariri foram o único grupo linguístico descrito durante todo o período colonial além da família Tupi-Guarani (PEREIRA, 2021). Desse modo, foi também destacado que as palavras de origem Tupi no Kipeá provavelmente são da influência dos catequizadores na língua, uma vez que:

podemos perceber claras influências dos dominados, com, por exemplo, “tupã” como tradução para “Deus”, a palavra “varé” para “padre”, a palavra “caraíba” para “homem branco”, entre outras, contidas tanto no catecismo e na gramática, mas que não fazem parte da língua kipeá e foram introduzidas do tupi nesta língua com o intuito de fazer sentido à religião e à cultura europeia. (PEREIRA, 2021, p.8).

RETOMADA LINGUÍSTICA E ÉTNICA

Ao que passo que há a revitalização da língua, assim, ocorre também um movimento de retomada de territórios, além do processo étnico-cultural que valoriza ainda mais a cultura e a identidade indígena de pessoas em diversos contatos com a língua. Dessa forma, é perceptível o vínculo que a língua acaba criando com a identidade étnico-cultural, que é considerada ainda mais atrelada a ideais de nação, assim vista em contextos e movimentos contracoloniais, no sentido de enxergar na retomada da língua indígena também a

ancestralidade contrária aos movimentos dos colonizadores dos séculos passados. Com isso, ao mesmo tempo que a língua pode ser um caminho de fortalecimento, também pode ser o caminho contrário do passado colonialista, retomando os direitos dos povos originários desse território.

Assim, a relação étnica com a língua revela noções de pertencimento cultural específico, enfatizando traços como os torés e a musicalidade Kariri exaltadas também por meio da língua. Dessa forma, o título deste trabalho é um toré Kariri-Xocó, tendo registro da dubo-hery Idiane e de sua turma de crianças cantando, valorizando e mantendo a cultura ancestral viva no território. Com isso, as características da língua, cultura, costumes e tradições partilhadas pelos povos Kariri revelam a resistência dos indígenas da nação, concordando com a definição de Stuart Hall contextualizada por Kreutz (1999) no artigo “Identidade étnica e processo escolar”:

a identidade étnica vai se reconstruindo e reconfigurando ao longo do processo histórico. Não se pode entendê-la como algo dado, definido plenamente desde o início da história de um povo. Por isso, para Hall, o fato de projetarmos a "nós próprios" nas identidades culturais, enquanto internalizamos seus significados e valores, tornando-os "parte de nós", contribui para vincular nossos sentimentos subjetivos aos lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. Entende que identidade costura o sujeito à estrutura. (KREUTZ, 1999, p.82).

Desse modo, é perceptível que a construção de identidade étnica coletiva passa também por aspectos culturais. A língua e o processo de revitalização do Dzubukuá-Kipeá acabam também por fortalecer ainda mais as pessoas em território, como é o caso da escola indígena do povo Isu-Kariri, em Brejo Santo, cariri cearense, que também realiza o processo de revitalização linguística. Assim, é perceptível que a língua conecta a nação e a identidade indígena de maneira a integrar a teia dos povos, dedicando cada vez mais a vida em processos que revitalize a memória ancestral de indígenas que muitas vezes foram marginalizados.

Isso porque os povos da nação Kariri foram considerados aculturados no ano de 1957 por Alfonso Ferrari, nomeando sua obra de “Os Kariri, o crepúsculo de um povo sem história”, que considerava os Kariri-Xocó um grupo “abrasileirado” (FERRARI, 1957), mesmo tendo mantido sempre seus rituais sagrados e língua no ritual de Ouricuri. Logo, é perceptível que a etno-história muitas vezes propagou uma ideia errônea e superficial dos povos originários. Atualmente, porém, com uma presença e uma produção cada vez maior

dos nossos povos, pode-se retomar a narrativa, apresentando perspectivas diversas dos povos indígenas. Assim, como afirma Idiane em entrevista concedida à autora, “a língua nunca morreu, ela apenas foi adormecida pelos nossos ancestrais”, nos processos que os não indígenas impõem a percepção das línguas, da cultura e da identidade acabam por desconsiderar a realidade vivenciada pelos povos originários diversos. Igualmente, é dito por Kawrã, outro entrevistado: “o idioma foi acalmado, os antepassados foram obrigados a deixar de falar”.

Com isso, a construção identitária por meio da língua também é para os professores uma forma de fortalecimento da cultura, demonstrando a força de resistência do povo e da nação indígena Kariri. Isso porque, como também é considerado por Kawrã, “a motivação para falar na língua é fazer justiça pelos antepassados” e porque, após o processo de revitalização da língua Dzubukuá-Kipeá, “mudou muito a comunidade e as crianças, que antes não tinham esse conhecimento, voltando às raízes”. Logo, entre os Kariri-Xocó, o espaço Swbatekerá, construído e mantido voluntariamente por Idiane, Kawrã e outros indígenas, é fundamental para identidade indígena da nação Kariri, assim como a Escola Indígena em Tempo Integral Isú-Kariri, em Brejo Santo, inaugurada em 2024, que também realiza o trabalho de revitalização.

OS TORÉS E A CULTURA MUSICAL

A revitalização da língua também carrega muito da cultura da nação Kariri por retomar por meio da musicalidade dos torés, rezas e outros contextos espirituais e coletivos do povo. Este processo acaba por reforçar a identidade indígena ao atrelar a língua cada vez mais à cultura ancestral, que com o passar dos anos é necessária ser fortalecida oralmente para manter a presença dentro e fora dos territórios. Com isso, por meio de torés, como o que dá título a este trabalho, é possível notar que tanto as palavras quanto a repetição delas nos cantos avigoram o próprio povo que as entoa, enfatizando a necessidade de que os indígenas de diversas idades da nação se fortaleçam por meio da fala. Isso acaba por colocar o nome da nação Kariri também em evidência, uma vez que deixa de ser o silêncio (do Tupi Kiriri) e passa a ser uma língua que marca a resistência e força dos indígenas do povo das águas (Dzubukuá).

Também se enfatiza aqui a presença desse material filmado e disponibilizado online por meio de iniciativas, como as de Nhenety Kariri-Xocó, que tem uma página na Internet de

mesmo nome. O historiador da nação Kariri divulga seu trabalho e diversos materiais, fortalecendo também os indígenas que não estão em território com acesso à cultura e à língua, sendo fundamental para a circulação do conhecimento entre os indivíduos da nação, mas de outros povos que não os de Porto Real do Colégio (AL). Ao realizar o trabalho com a língua atrelada à cultura e à história, Nhenety é capaz de agrupar diversos conhecimentos extremamente valiosos aos povos Kariri, uma vez que seu trabalho de décadas contextualiza diversas percepções, avanços e questões dos povos da nação, incluindo a musicalidade, como é destacado por ele: “Tradicionalmente, os cantos indígenas pulsam nas comunidades mantendo vivas nossas culturas. Os invasores tentaram nos silenciar. Tentaram exterminar todos os povos indígenas, mas resistimos também através dos cantos. Na musicalidade de cada povo também vive a memória de cada identidade” (NHENETY, 2012).

Assim, por meio do toré, são narrados acontecimentos, histórias, espiritualidade, ensinamentos, valores e afins de povos e tradições que permaneceram resistindo no território nacional até hoje pós-colonização. Com isso, ao expandir o material para Internet, Nhenety, Idiane e Kawrã possibilitam a expansão da cultura dentro de seus territórios para outros da nação Kariri, fortalecendo e ampliando as possibilidades de aprendizado de diversos indivíduos. Além disso, ao contextualizar a musicalidade, considera-se a forte influência que a valorização da oralidade tem entre os povos indígenas, uma vez que sua história e cultura permaneceram sendo contadas de geração a geração por meio da fala.

CONCLUSÕES

É notório que a identidade indígena tem diversos fatores e questões que envolvem desde território até cultura e história, sendo a língua apenas um desses que pode influenciar tanto na percepção do povo falante quanto na dos não indígenas. Dessa forma, ao revitalizar a língua, os povos da nação Kariri acabam por retomar o seu direito à fala e a contar suas próprias narrativas e cultura na língua, uma vez que foram considerados erroneamente como “índios de língua travada”, por serem tapuias que não falavam Tupi. Além disso, ao ter como foco os próprios povos em território, e não apenas a pesquisa externa acadêmica sobre as línguas, é perceptível a diferença no estudo e no trabalho entre linguistas não indígenas e professores indígenas na construção tanto dos conhecimentos como das formas de revitalização.

Dessa forma, o que o modelo escolar vigente pregaria sobre o ensino teria maior ênfase na escrita, enquanto o estudo indígena dessa língua tem forte presença da oralidade pelos cantos, torés e métodos de ensino dos professores. Além disso, valoriza o aspecto de uso da língua, uma vez que a revitalização também traz semântica, pragmática e outros aspectos da fala ancestral que outrora não eram tão valorizados ou perceptíveis, trazendo mais das narrativas ancestrais. Logo, a identidade indígena também é reforçada pela língua, que tem a capacidade de ampliar lutas por diversos acessos aos indígenas, como o direito à terra, à educação e à cultura, fortalecendo os povos da nação Kariri no reconhecimento étnico e territorial.

Portanto, apesar da língua ser um traço identitário de diversas nações, o reconhecimento e a valoração na revitalização de idiomas indígenas ainda enfrentam desafios, o que dificulta também o acesso a direitos garantidos aos povos indígenas. Com isso, o processo vivenciado pela nação Kariri fortalece a luta tanto territorial quanto coletiva dos indígenas pertencentes, uma vez que revela a cultura ancestral, a vontade de retomada e a conexão de tantos acessos que foram restritos a essa e diversas outras nações indígenas no processo colonizatório. Então, a revitalização se apresenta tanto como reforço identitário quanto como uma luta contracolonial em direção aos conhecimentos ancestrais que foram adormecidos e não extintos, como é considerado erroneamente em diversas fontes históricas, tendo potencial de valorizar a perspectiva, a identidade e as narrativas indígenas em diversos meios, além daqueles que vão da aldeia para a cidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMPOS, Carlo Sandro. Revitalização e Retomada De Línguas: Consequências e Desafios. **PERcursos Linguísticos**, [S. l.], v. 13, n. 33, p. 96–116, 2023. DOI: 10.47456/pl.v13i33.40923. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/percursos/article/view/40923>. Acesso em: 29 ago. 2023;

FERRARI, Alfonso Trujillo. **Os Kariri, o crepúsculo de um povo sem história**. São Paulo: Escola de Sociologia e Política, 1957;

KARIRI-XOCÓ, Idiane. et al. A retomada da língua Kariri-Xocó. **Cadernos de Linguística**, v. 1, n. 3, p. 01-13, 29 dez. 2020;

KREUTZ, Lúcio. Identidade étnica e processo escolar. **Cadernos de Pesquisa**, n. 107, p. 79–96, jul. 1999. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cp/a/7Djn86bHnHcm6qWLwCqyVys/#> Acesso em: 09 mai. 2024;

MAMIANI DELLA ROVERE, Luís Vincênio; HARVARD UNIVERSITY. **Arte de grammatica da lingua brazilica da nação kiriri**. [s.l.] Rio de Janeiro: Typ. Central de Brown & Evaristo, 1877;

NANTES, Bernardo de. **Catecismo da língua Kariris**. Biblioteca Digital Curt Nimuendajú. Disponível em: <http://www.etnolinguistica.org/biblio:nantes-1896-catecismo>. Acesso em: 09 mai. 2024;

NASCIMENTO, Francisco Joedson da Silva. **Repertório de lugares do povo Kariri no Ceará: considerações teóricas para sua compreensão**, 2023. Revista Tocantinense de Geografia. Disponível em: <<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/geografia/article/view/15277/20996>>. Acesso em: 09 mai. 2024;

PEREIRA, Edson Saturnino Franquilei. **Regularidades morfológicas na língua kipeá**. Araraquara: Letraria, 2021;

RODRIGUES, Aryon Dall'Igna. Karirí como família linguística Macro-Jê no Nordeste do Brasil. **Revista Brasileira de Linguística Antropológica**, v. 11, n. 1, p. 47–52, 31 jul. 2019. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/ling/article/view/26441>. Acesso em: 09 mai. 2024.

IX congresso internacional sobre
CULTURAS

DÍALOGOS POR UMA DEMOCRACIA PLURAL

GT3 - CULTURAS, COMUNICAÇÃO, REDES E TECNOLOGIAS

NARRATIVAS DE SI: CINECLUBISMO E PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADES NA BAIXADA FLUMINENSE

Adriana Souza¹

Beatriz Takeiti²

Ana Paula Alves³

RESUMO: O presente artigo apresenta relato de pesquisa acerca do impacto da prática coletiva na produção de subjetividades através da constituição e/ou afirmação de enunciados identitários em sujeitos que atuam nos cineclubes Mate com Angu, Buraco do Getúlio, e Fação Feminista, na Baixada Fluminense do Rio de Janeiro. A pesquisa de abordagem qualitativa parte da articulação entre as noções de cultura, discurso e poder e utiliza o método cartográfico para a produção de entrevistas biográficas como ferramenta para coleta de dados. A partir da produção e análise das entrevistas, foram mapeadas três grandes categorias sobre as quais foram empreendidas análises de conteúdo, a saber: território, formação e interseccionalidade. Foi possível verificar que corpos marcados pela violência derivada do preconceito de cor/raça, gênero, classe social ou território podem expandir e criar campos de existência a partir da subjetivação de experiências coletivas a partir da prática cineclubista.

PALAVRAS-CHAVE: audiovisual, cineclubes, Baixada Fluminense, subjetividades, cartografia.

INTRODUÇÃO

No Brasil, a atividade cineclubista se apresenta como um movimento cultural organizado com forte presença em diferentes épocas. Muitos aspectos relevantes deste movimento cultural podem ser analisados profundamente à luz dos estudos sociais. A função desempenhada pelos cineclubes na formação de uma geração de jovens nos anos 50 e 60, as potencialidades da relação entre o cineclubismo e a educação, a formação de público para o cinema e a força de sua expressão contra hegemônica são questões que vêm sendo aprofundadas pelos estudos sobre o tema. Depois de um extremo enfraquecimento sofrido em

¹ Adriana Carneiro de Souza, doutoranda em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EICOS/UFRJ), ascarneiro@ufrj.br.

² Beatriz Akemi Takeiti. PUC/SP, professora da Faculdade de Medicina e do Programa de Pós-Graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social – EICOS, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (EICOS/UFRJ), biatakeiti@medicina.ufrj.br.

³ Ana Paula Alves Ribeiro, professora da Faculdade de Educação da Baixada Fluminense (FEBF), do Programa de Pós-Graduação em História da Arte (PPGHA/Uerj) e do Programa de Pós-Graduação em Culturas e Territorialidade (PPCULT/UFF), anapalvesribeiro@gmail.com.

decorrência das reformas que atingiram os organismos governamentais da área da cultura nos anos 1990⁴, o movimento cineclubista somente torna a se reorganizar em ritmo crescente no princípio dos anos 2000. As políticas culturais propostas pelo Ministério da Cultura da época, como por exemplo o Programa Cine Mais Cultura, tiveram fundamental impacto na pluralização e a mudança de perfil da atividade cineclubista. Além disso, a digitalização dos filmes e a popularização da internet favoreceram a capilarização das atividades no território nacional e também uma diversificação no perfil socioeconômico dos locais e dos agentes que realizavam os cineclubes. Hoje, os 342 cineclubes inscritos no Conselho Nacional Cineclubista possuem perfis e programações distintas. Dentre os coletivos cineclubistas que fazem parte desta pesquisa, podemos citar, por exemplo, a sessão Catapulta, realizada anualmente pelo cineclubes Mate com Angu para lançar filmes produzidos pelos próprios integrantes; as “intervenções artísticas” do cineclubes Buraco do Getúlio, que fornecem espaço de apresentação para artistas locais, deslocando assim o sentido do cineclubes para além da exibição de filmes; e o Facção Feminista, uma iniciativa com perfil definido, totalmente voltado para a promoção da equidade e o combate à violência de gênero, um tema de extrema relevância no que se refere aos direitos humanos no Brasil.

Especificamente no campo do audiovisual, a Baixada Fluminense é efervescente. Não apenas núcleos cineclubistas serão encontrados, mas também muitos outros grupos e projetos audiovisuais. Os profissionais do campo publicaram o Manifesto Baixada Filma, no qual reivindicam a criação de políticas públicas que deem conta da intensidade e da pluralidade da produção de narrativas com poder de transformar simbolicamente o imaginário que vem sendo construído historicamente sobre o território. Assim, encontramos no território diversos grupos cineclubistas, como por exemplo, o Cineclubes Donana, em Belford Roxo; o Cineclubes de Guerrilha, em São João de Meriti; o Cineclubes Imburiê, nos Trilhos; o Cinecasulo, em Seropédica; e o cineclubes Ankito, em Nilópolis, para além dos cineclubes analisados neste trabalho.

Este artigo pretende realizar uma busca sobre os processos de subjetivação da prática coletiva na constituição de subjetividades críticas de sujeitos que atuam em cineclubes.

⁴ Em 1990, o então presidente Fernando Collor de Mello decretou o rebaixamento do Ministério da Cultura para Secretaria da Presidência da República, o fechamento da Empresa Brasileira de Filmes S.A.- Embrafilme, do Conselho Nacional de Cinema – Concine, e da Fundação do Cinema Brasileiro - FCB. Essas transformações afetaram diretamente o setor cinematográfico nas décadas seguintes.

Localizamos a questão central sobre a subjetivação da prática coletiva e constituição de enunciados contra-hegemônicos, sejam estes identitários, territoriais ou sociais.

NOTAS METODOLÓGICAS

Para alcançar o objetivo de pesquisa, utilizamos a realização de entrevistas individuais semiestruturadas como dispositivo metodológico para coleta de dados. Foram convidados a participar desta pesquisa integrantes e ex-integrantes dos coletivos cineclubistas que participaram das atividades de maneira ininterrupta na condição de colaboradores na realização das atividades e/ou membros que participaram do momento da fundação. São eles: a produtora cultural Luana Pinheiro, do Cineclube Buraco do Getúlio; a cineasta e Produtora Cultural Sabrina Souza (Sassá); e Igor Barradas, cineasta, cineclubista e educador membro fundador do Cineclube Mate Com Angu.

O Cineclube Mate com Angu foi fundado em 2002 no município de Duque de Caxias, com o objetivo de promover sessões de cinema, debates, pesquisas e também de produzir filmes. De acordo com informações encontradas no site, o Cineclube nasce a partir do desejo de “provocar a produção/exibição de imagens e suas reverberações na realidade e no modo de vida da região”. O grupo atua em frentes distintas e interligadas do Audiovisual: exibição, produção e formação. O nome do cineclube é uma homenagem à Escola Proletária de Meriti - hoje, Escola Municipal Dr. Álvaro Alberto - cuja base da merenda foi mate e angu. A expressão que tinha uma conotação pejorativa, designando pessoas em situação de pobreza, foi ressignificada como nome do cineclube.

O Cineclube Buraco do Getúlio nasceu em julho de 2006, como intervenção urbana multimídia para fortalecer e ampliar redes criativas conectando cinema, poesia, performance, música e exposição de artes visuais. A intenção era contribuir para a construção de outros imaginários sobre a Baixada Fluminense a partir de suas potencialidades artísticas. Desde então, o “Buraco” se articula através da exibição de curtas-metragens e da abertura de espaço para intervenções artísticas, intercaladas entre a exibição dos filmes. Atualmente é liderado por jovens da produtora cultural independente Baixada System, que realiza a continuidade do projeto desde 2019. Durante os anos de 2020 e 2021, o Cineclube suspendeu a realização das atividades presenciais. Entretanto, algumas atividades de exibição audiovisual ainda vieram a ser realizadas pelo grupo, como por exemplo o Buraco Mostra Curtas, e sua 202ª sessão, com

o nome “*Made In Baixada*”, transmitida ao vivo, via Youtube, com a exibição de filmes produzidos por cineastas da Baixada Fluminense e intervenções artísticas.

O Cineclube Facção Feminista é um coletivo formado por mulheres da Baixada Fluminense, fundado em maio de 2016, durante o Laboratório de cultura antissexista do coletivo Roque Pense. O cineclube se apresenta como uma rede de colaborativa de arte independente e horizontal, com a intenção de exibir filmes de temática feminina e preferencialmente dirigidos por mulheres. De acordo com as fundadoras, a intenção era exibir o cinema feito por mulheres, para mulheres e sobre mulheres nos espaços públicos da Baixada Fluminense de maneira itinerante e criar espaço de formação e de estímulo à produção de conteúdo feminista.

Na etapa de análise, iniciamos com a organização das entrevistas para que fosse possível proceder uma “análise de conteúdo temática” proposta por Bardin (2011). A análise por unidades de significação buscou a articulação dos dados coletados e a “formulação de hipóteses explicativas do problema ou do universo estudado” (DUARTE, 2004, p. 221). Neste artigo, iremos debater uma das Territorialidades Cineclubistas mapeadas nas entrevistas. Nas Territorialidades Cineclubistas, “Aprender Fazendo” e “Identidade, subjetividade e interseccionalidade”, será possível adentrar temas como o acesso e a permanência na universidade, as metodologias coletivas produzidas no âmbito dos Cineclubes e a categoria de Sujeito atravessada pelas questões de gênero e racismo.

MAPEANDO TERRITÓRIALIDADES CINECLUBISTAS

Território: Nem parece que é Baixada!

Em sua análise sobre a representação hegemônica do Baixada Fluminense, Enne (2003) identifica em primeiro lugar, a polifonia da definição do termo Baixada Fluminense em termos geográficos. De acordo com Enne (2013), no que se refere à representação do território na imprensa durante as décadas de 1970 e 1980, o volume de referências negativas é superior as referências positivas. Isso se configura a partir dos anos 1990, quando a pesquisadora encontra um aparente esforço de realocação das imagens nos jornais analisados. Data também desta década, a implementação de políticas neoliberais que promoveram um intenso processo de “revitalização” após décadas de abandono e de uma agressiva utilização política do território durante a ditadura. Em termos cronológicos, essa “revitalização” coincide com um contexto de ressignificação epistemológica do conceito de periferia.

Para Tiaraju (2020), é a partir da década de 1990, que o conceito de periferia é ressignificado. Até essa década, as categorias de representação destes sujeitos e territórios os delimitava como “territórios populares”, nos quais viviam a “classe trabalhadora”, “sujeitos populares” ou mesmo “o povo”, nomenclaturas que originariam ao termo “movimentos populares”, utilizado para abarcar as organizações constituídas em prol da justiça social para as pessoas pobres. A mudança tem início a partir da apropriação do termo pelo próprio território e seus moradores, tendo como marco sua apropriação através da produção artística oriunda destes territórios. Até este momento, o termo periferia era considerado estigmatizante, o que podemos observar também na fala do interlocutor:

É uma observação que veio de fora assim. Uma coisa que, se você for perceber, virou um estigma. Eu não me via daquele jeito. A gente não se via. A gente realmente se via mesmo no centro de uma parada assim[...] E foi uma observação totalmente de fora, dessa galera que estuda periferia. Isso não veio de ninguém da periferia. Isso veio de fora. Era como o cara chegar aqui em Caxias e falar, “pô, o Mate é tão bom que nem parece Caxias”. (BARRADAS, Igor: depoimento [jul. 2021].)

De acordo com Tiaraju (2020), a partir do início dos 1990, uma nova alcunha para o termo periferia é forjada, motivada pelas transformações econômicas e sociais, pelo abandono do sentido do termo pela academia, que passa a relativizar seu poder explicativo, pela apropriação de uma “estética da periferia” pela indústria cultural, mas principalmente pela ressignificação do termo pelo próprio território. De acordo com a autor, é através do rap, que se manifesta então a visibilização das experiências cotidianas pela voz daqueles que de fato as experienciam e “a tentativa de estabelecer uma narrativa própria sem a necessidade de mediadores” (2020, p.22):

E a gente começou a sacar, brincando, esse lance de ter um Cineclube em Duque de Caxias tinha um impacto muito grande. Quando eu falava, as pessoas quase caíam pra trás. Então eu comecei a sacar que dizer que ser de Caxias era uma onda e não um problema. (BARRADAS, Igor: depoimento [jul. 2021].)

Neste trecho podemos observar os deslocamentos semânticos e epistemológicos dos sentidos de periferia ao longo das décadas, o que denota como a formação dos sujeitos de distintas gerações podem incorporar estigmas de discursos sociais vigentes. Vendo-se enquanto *sujeita periférica*, a interlocutora Luana Pinheiro denota não apenas uma relação de

pertencimento, mas também um posicionamento político a partir de sua experiência social, sua profissão e seu território:

Eu converso muito com outras produtoras sobre esse conceito de produtor cultural como a gente conhece hoje. É um conceito muito novo, né? Porque antes a gente tinha ou grandes produtores culturais ou artistas que se produziam. Então, eu acho que a partir ali, de meados dos anos 2000, do governo Lula, Gilberto Gil. Enfim, que nasce essa figura do produtor cultural de ações independentes, periféricos, e que se entendem nesse lugar, nessa função. (PINHEIRO, Luana: depoimento [out. 2021]).

A partir dos anos 2000, novas políticas públicas para o setor cultural promovidas pelo Ministério da Cultura do Governo Federal (MinC) impulsionaram a reestruturação do setor cinematográfico e possibilitaram a descentralização e capilarização das atividades cineclubistas no país. Os setores e organizações culturais, como os cineclubes, passam a reivindicar seu espaço nas políticas de incentivo. De acordo com a fala dos interlocutores, podemos considerar as políticas de fomento à produção cultural dos anos 2000 como determinantes para a expansão do cineclubismo e para o fortalecimento dos coletivos pesquisados. Como em um sistema de retroalimentação, as políticas públicas de estímulo à formação de público para o audiovisual incentivaram e sustentaram as atividades de exibição nas periferias urbanas e rurais, como os cineclubes, que, por sua vez, deixam legado nos territórios nos quais atuam e atuavam.

O cineclubes como escola

Para Alves e Macedo (2010), a atividade de exibição seguida de debate coletivo é uma experiência crítica, capaz de mobilizar os sujeitos através de um “processo intelectual-moral de apropriação efetiva do filme, que não se reduz a algumas horas de debate sobre o filme exibido” (2010, p.18). Para Rose Clair Matela (2008), durante a ditadura, o espaço cineclubista era um espaço alternativo para a transmissão de saberes mediado pela imagem. O poder emancipatório da atividade audiovisual coletiva se manifesta através da criação de grupos nos quais os participantes se dispõem a criar, produzir e compartilhar coletivamente. Esse ambiente propicia aprendizados, trocas e o desenvolvimento dos sujeitos:

Acaba que você aprende quando está ensinando. E a gente vê a exibição dos filmes como uma escola. Eu vejo o Mate Com Angu com uma espécie de formação pra mim. E depois, com Facção Feminista, as exibições, os

debates... Ali eu aprendi que a gente pode botar a mão além do nosso alcance, saca? (SOUZA, Sabrina: depoimento [nov. 2021])

Fica latente, através das experiências de nossos entrevistados, a potência da atividade cineclubista enquanto espaço de criação e de formação destes sujeitos. É no encontro entre sujeitos que é possível coletivizar desejos e colocar o fazer-conhecer no mundo. O professor, revolucionário e filósofo Paulo Freire, ao teorizar a dialogicidade como ferramenta educacional para a prática da liberdade, irá nos dizer que é no diálogo, *pronunciando* o mundo, que os sujeitos se encontram na relação eu-tu. *Pronunciar* o mundo é valer-se das palavras para denunciá-lo e, através do diálogo, modificá-lo. É pronunciando o mundo que ganhamos significação enquanto sujeitos nele. Para Freire, pronunciar o mundo em comunhão é um ato de criação, no qual não cabe a busca pela dominação ou a conquista de um sujeito pelo outro, mas sim a dialogicidade de ambos em prol da conquista do mundo para a liberdade. É no diálogo que se “solidarizam o refletir e o agir” (2020, p.108) dos sujeitos sobre o mundo, transformando-o, humanizando-o. Neste sentido, a confiança, e relação dialógica entre os homens, é o que os torna “sujeitos da denúncia do mundo, para a sua transformação” (2020, p.230).

Em diversos momentos das entrevistas, o tema da educação formal se apresenta como um fator determinante em suas trajetórias pessoais, seja como uma possibilidade de transformação de sua experiência social ou na impossibilidade de acesso ou permanência aos sistemas formais de educação, em especial no ensino superior. Nas falas, observamos o reflexo da estigmatização destes sujeitos manifestada na crença, baseada em suas experiências sociais, de que o ambiente da educação formal não os comporta e não os acolhe:

Eu sempre fui péssimo na escola, demorei muitos anos pra terminar o segundo grau. Por isso que eu saí da escola achando que a faculdade não era pra mim, por exemplo. Eu nunca passaria num vestibular. Era essa a ideia que eu tinha. (BARRADAS, Igor: depoimento [jul. 2021]).

Observamos como intersecção entre as três narrativas, trajetórias acadêmicas interrompidas por razões diversas. Entretanto, nos parece que tais sujeitos criam e ressignificam suas experiências de formação. Sujeitos críticos e sabedores do poder-fazer-transformar, atualizam no âmbito coletivo a noção de aprender, através da criação de metodologias baseadas na colaboração, na troca e no compartilhamento:

A gente já estava na praça e começamos a fazer reuniões abertas para a pensar a programação. E aí era legal porque era assim: o tema da sessão é “rua”. O que vocês acham que tem que ter de performance? O que vocês acham que tem que ter de música? E aí, por exemplo, se você falasse o nome de uma banda, você ficava responsável por contactar a banda. Então, a gente abriu o “código” tanto de produção, quanto de curadoria. A gente foi produzindo o dia da sessão, mas todo o resto era produzido coletivamente. A gente começou a estar a serviço do público de forma efetiva. (PINHEIRO, Luana: depoimento [out. 2021]).

O cineclube “código aberto” convida o público para sua organização interna, colocando o desejo coletivo à frente. Observamos aqui uma subversão dos componentes hierarquizantes na prática coletiva, colocando em primeira instância um radical esforço da coletivização. Ainda que tal esforço possa ter frustrado, alguns de seus objetivos, ainda que a prática cotidiana, muitas vezes automatizada, tenha o poder de frustrar tal processo, o que vemos aqui, nos parece, é a criação de processos de troca e aprendizagem coletiva:

Então era radicalmente horizontal, ou tentava ser o máximo possível. A gente tinha essa coisa de ter uma sala de aula com vários professores, essa dinâmica. A gente passava um filme e conversava, passava um filme e conversava. Então, a gente foi criando uma maneira muito distante do modelo tradicional da educação... Por exemplo, raramente éramos expositivos. A gente falava meia hora sobre um assunto e depois daquilo era só debate, só conversa. E tem uma coisa muito forte e importante que é desmistificar o cinema. Tirar o véu elitismo, de intelectualidade, de tecnicismo. (BARRADAS, Igor: depoimento [jul. 2021]).

Observamos a criação de metodologias educativas e de gestão “de dentro para fora”. Compreendemos tais metodologias como a criação de um fazer-saber, fruto da experiência empírica dos seus sujeitos sobre a práxis coletiva ao longo dos anos em seus territórios. O processo dialético que tem papel fundamental para a decodificação e o questionamento dos mecanismos opressores e desumanizantes que sustentam estruturas sociais desiguais, parece. As metodologias mencionadas pelos entrevistados nos mostram como tais sujeitos, ao criar, pronunciam-se o mundo e nele se posicionam. Ao narrarem estas experiências e aprendizados, os entrevistados se posicionam como sujeitos criadores, como potências na produção e na *conquista* do mundo (FREIRE, 2020):

Hoje eu estou com trinta e cinco anos, faço o que eu faço pelo menos há dezoito. O que que explica as pessoas quererem me ouvir até hoje? As pessoas me chamarem quando existe esse olhar diferenciado pros territórios? Isso está nítido em todos os convites que eu recebo. Essa

conexão com os territórios, tudo isso está tão nítido na minha trajetória que eu acho que é isso que me faz, sabe? Que continua sendo caminho. Acho que é isso, continua sendo o caminho. (PINHEIRO, Luana: depoimento [out. 2021]).

O poder revolucionário de criar e compartilhar coletivamente subverte a lógica “bancária” da educação/aprendizagem e frustra processos de individualização e serialização de subjetividades correntes em nosso tempo. Nas experiências que aqui apresentamos, os sujeitos recriam suas formas de fazer-aprender-estar no mundo.

Identidade, subjetividade e interseccionalidade

A autora Silvia Federici em “O Calibã e a Bruxa” coloca como questão fundamental para as discussões de gênero, o fato de transcender a lógica histórica produzida pela divisão sexual do trabalho e pelo determinismo biológico que produz, como efeito, a ocultação da produção social das mulheres na história. A autora assinala a “errônea percepção, tão frequente entre os acadêmicos” de que o debate sobre o corpo tenha surgido nos trabalhos de Michel Foucault. Federici então menciona uma extensa quantidade de estudos feministas que, a partir da década de 1970, trazem análises profundas sobre uma “política do corpo” e que não apenas “revolucionaram o discurso filosófico e político, mas também passaram a revalorizar o corpo” (2017, p. 32). A crítica que se coloca é ao aparato teórico proposto por Foucault em sua compreensão macro e micro das relações de poder, consideravam camadas de agenciamentos discursivos relacionadas ao determinismo de gênero e o disciplinamento dos corpos das mulheres na sociedade capitalista:

A acumulação primitiva não foi, então, simplesmente uma acumulação e uma concentração de trabalhadores exploráveis e de capital. Foi também uma acumulação de diferenças e divisões dentro da classe trabalhadora, em que as hierarquias construídas sobre gênero, assim como sobre a geração e a idade se tornaram constitutivas da dominação de classe e da formação do proletariado moderno (FEDERICI, 2017, p. 119).

A crítica de Federici ao materialismo histórico considera a classe trabalhadora como uma categoria insuficiente para análise sócio-histórica, pois não aborda as especificidades da condição das mulheres na luta de classes. Para a autora, é necessário questionar a ideia de um sujeito histórico “universal, abstrato e assexuado”, sobre o qual se materializou uma experiência de dominação de maneira hegemônica ou inespecífica. Para a autora, os

processos de dominação e sujeição estabelecidos ao longo dos séculos pelas mais diversas forças culminam na produção de uma lógica capitalista patriarcal, sob a qual estamos todas e todos, sendo produzidos enquanto sujeitos. Segundo a autora, tal análise certamente os conduziria a distintas conclusões, uma vez que os consideraria relações de poder e aparatos repressivos bastante específicos (2017, p. 35).

No revisionamento histórico sobre o cineclubismo no Brasil, observamos uma predominância de nomes masculinos, seja como pesquisadores, fundadores ou participantes. Rose Clair Matella (2008), ao debruçar-se sobre o cineclubismo nos “anos de chumbo” e aprofundar as tensões que se apresentavam sobre a atividade neste período, nos apresenta uma das poucas referências nas quais foi possível encontrar mulheres como protagonistas dos coletivos cineclubistas. Sobre este tema, nossas entrevistadas denunciam a desigualdade de participação também no seio dos coletivos contemporâneos:

Ao mesmo tempo, a gente tem uma outra coisa que são as mulheres que são produtoras culturais. E que eu faço uma avaliação, depois desses anos todos, que isso ficou muito a cargo das mulheres por conta de um histórico de “mulher ser cuidadora”. Eu acho que é um sintoma, um exemplo muito claro disso. Eu fico olhando mulheres que bateram o pé e falaram “eu vou dirigir, eu vou roteirizar”. (PINHEIRO, Luana: depoimento [out. 2021]).

Trata-se de uma problemática mais abrangente e complexa, que tangencia também marcadores sociais de cor e raça, que impactam diretamente no acesso, no desempenho e na permanência das mulheres neste campo de trabalho e ocasionam, por consequência, a sub-representação do sujeito mulher nos espaços de decisão e poder no setor audiovisual. De acordo com Sabrina Souza (Sassá):

Eu via muito isso mesmo no Mate com Angu: “Caraca, esses caras estão fazendo exatamente o que que tá na minha cabeça”. E acabou que uma hora eu fiz um galho naquela árvore. Beleza que tinha o Mate com Angu, com várias pessoas, vários ideários diferentes, várias perspectivas e epistemologias diferentes. Mas uma hora a gente falou: agora tem essa parte aqui que é feminista! Tiveram vários momentos que eu bati de frente sobre a questão negra. A gente tem uma linha que respeita a visão do feminismo negro. Porque a gente sabe que enquanto as mulheres [brancas] estavam lá protestando, quem estava passando a roupa delas? Quem estava lavando, cuidando das crianças? Eram as mulheres negras. (SOUZA, Sabrina: depoimento [nov. 2021].)

A crítica proposta por Federici à noção de sujeito como é concebida no contexto dos estudos pós-estruturalistas, nos provoca a dizer que não é possível se pensar a produção de

subjetividades, sem que se tome as questões de gênero e ainda, como veremos em González, de raça e território. Se, para Federici, a história das mulheres é a história da luta de classes, veremos em Gonzalez que urge considerar a alienação, a violência e o silenciamento causados pelo racismo, em especial, para as mulheres afrolatinoamericanas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção simbólica de uma representação única da ideia de periferia vem sendo constituída através de um direito à fala historicamente ligado às classes dominantes, que possuem predominante acesso e poder sobre a comunicação midiática e da indústria cultural – dois dos principais instrumentos para a manutenção de discursos que apagam a dimensão histórica e coletiva das problemáticas sociais (ENNE, 2013). Neste sentido, trata-se, neste trabalho, de fincar lugar em um debate acadêmico, mas também político, de ouvir sujeitos, observar territórios e analisar processos que, talvez, não sirvam aos interesses de um determinado projeto científico. Trata-se de fincar lugar de sujeitos e experiências que colocam a lógica da criação coletiva em primeiro plano e que seguem, desta forma, na contramão de um projeto de mundo individualizado e serializante (ROLNIK & GUATTARI, 1999).

O que vimos ao longo da pesquisa é que os coletivos são criados e mantidos por diferentes razões e os sujeitos percebem seus impactos e atuações em distintas esferas. Não há um motivo único pelo qual as pessoas se coletivizaram, tampouco uma impressão unificada daquilo que as experiências coletivas deixaram de legado para si e para o outro. Podemos ver, entretanto, que em todas as narrativas, o sentido de *aprendizado*, uma certa lógica de experiência pelo prazer de *fazer cultura* e, ainda, da possibilidade de *enunciar* se fizeram presentes. O cineclubes como espaço de afeto, mas também de conflito – este que, por sua vez, acaba por formular novas formas coletivas de luta.

Os territórios periféricos que possuem em sua constituição a marca da violência e do estigma são agenciamentos sobre os quais incidem outros marcadores de opressão que atravessam a produção de subjetividades dos sujeitos, a atualiza e recia. Um corpo marcado pela violência simbólica derivada do preconceito de cor/raça, gênero, classe social ou território pode encerrar campos de existência a partir da subjetivação de experiências de discriminação e desterritorialização, mas pode também, através da prática coletiva,

expandir, ressignificar e ganhar novas formas. A prática coletiva atualiza os sujeitos pelo encontro com o outro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, G. MACEDO. **Cineclube, Cinema e Educação**. Editora Práxis, Londrina, 2010;
- BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011;
- DUARTE, R. **Entrevistas em pesquisas qualitativas**. Educar, Curitiba, n. 24, p. 213-225, 2004. Editora UFPR;
- FEDERICI, S. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva (Coletivo Sycorax, trad.). São Paulo: Editora Elefante, 2017;
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 2020;
- GONZALEZ, L. Por um feminismo afrolatinoamericano. **REVISTA ISIS INTERNACIONAL**. Santiago, Chile/DAWN/MUDAR, 1998;
- GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica**: Cartografias do Desejo. Petrópolis: Vozes, 1999;
- MATELA, R. Cineclubismo – **Memórias dos Anos de Chumbo**. Luminária Academia, Rio de Janeiro, 2008;
- RAMOS, Fernão (Org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo, 1990;
- SOUZA, A. **Narrativas de Si**: Produção de Subjetividades em Cineclubes na Baixada Fluminense. Dissertação (Mestrado em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social). Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p. 126. 2022.

MULHERES NOS GAMES: CIBERCULTURA, IDENTIDADE E GÊNERO

Amanda Cristina Gontijo Silva ¹

RESUMO: Este artigo foi elaborado a partir de uma pesquisa sobre a representação das mulheres nos *games*, como consumidoras/jogadoras de jogos eletrônicos (jogos de computador e *videogames*, como Xbox etc.), ou, como *gamers*. O presente artigo, observa e busca analisar os sentimentos e experiências de jogadoras a partir da representação sexista, estereotipada e sexualizada de personagens femininos nos jogos eletrônicos, assim como a presença de episódios abusivos nas inter-relações *online* em jogos eletrônicos envolvendo discriminação, *cyberbullying* e misoginia, que podem ser correlacionadas com teorias socioculturais, enquanto abordagens teóricas do tema. Para tanto, a partir de uma perspectiva social e histórica que contextualiza o mundo dos jogos de videogame, o artigo visa abordar conceitos como de Gênero e Identidade, além de realizar um apanhado sobre os atravessamentos de gênero no lócus digital, em busca de entender e analisar o cenário retratado inicialmente. A partir dessas análises, também buscou-se relacionar conceitos como de violência simbólica e estigma como formas de manipulação da identidade dessas mulheres, relacionando-se com conceitos como os de *Gaslighting* (sistêmico e político) que foram apresentados nessa pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE: videogames, gênero, mulheres nos jogos, cibercultura, identidade.

INTRODUÇÃO

Este artigo se constitui com base em uma pesquisa realizada anteriormente, da qual se originou uma monografia, que foi publicada no repositório da PUC Minas em 2021, que buscou problematizar a representação das mulheres nos jogos eletrônicos e seu impacto nos processos de construção da identidade. Esta pesquisa se centralizou na análise dos perfis das jogadoras, nas funções femininas, nas personagens dos *games*, no papel desempenhado pelas mulheres jogadoras e no *cyberbullying* sofrido por elas nas relações de gênero contidas neste nicho do ciberespaço.

Para tanto, o presente artigo explora as diversas influências identitárias, psicológicas e sociais sofridas pelas mulheres nos *games*, enquanto consumidoras/jogadoras de jogos eletrônicos (jogos de computador e *videogames*, como Xbox etc.), ou, como *gamers*, e seus

¹ Amanda Cristina Gontijo Silva, mestrande no departamento de psicologia do Programa de Pós-graduação em psicologia da UFMG, amandagontijo.psi@gmail.com.

diversos atravessamentos nas subjetividades e outros processos constitutivos dos sujeitos. Além disso, o presente trabalho busca realizar uma análise do perfil e da função feminina nos jogos (por meio das personagens dos jogos) e no papel que as mulheres tem neles. Outros tópicos também abordados no nicho dos *games* foram questões de gênero e seus atravessamentos, como a ausência de diversidade, representatividade e outros problemas-chave relacionados a minorias sociais (LGBTQ+, negros, latinos etc.). Busca ainda problematizar os interesses da indústria de jogos em relação a tais produções, pensando nos aspectos dos jogos eletrônicos que estão interconectados aos processos de construção de identidade de gênero. Ademais, é importante ressaltar que o ponto principal da pesquisa foi entender e conhecer os sentimentos das mulheres jogadoras/consumidoras de *games* diante dos papéis destinados às personagens femininas nos jogos eletrônicos, assim como suas representações e o cenário que compõe o nicho supracitado.

A pesquisa que embasa este artigo aborda as diversas maneiras em que a construção da identidade dessas mulheres é atravessada pelo conteúdo consumido nos jogos eletrônicos e mídias digitais, a partir da análise de como as mulheres são representadas nos jogos eletrônicos, problematizando ainda as possíveis repercussões dessas representações e suas consequências, que tangenciam a possibilidade de se configurar como *Gaslighting* sistêmico (forma de opressão psicológica a partir da manipulação da identidade). A pesquisa incorporada na monografia citada (2021) realiza uma reconstrução histórica dos videogames como maneira de situar o desenvolvimento das representações de gênero neste nicho ao longo do tempo, abordando temas cruciais na história dos jogos como foco no protagonismo feminino. Este aporte fornecido pela pesquisa bibliográfica fornece substrato para a construção do presente artigo e das ideias apresentadas e analisadas nos campos adiante, assim como para as escolhas do referencial teórico.

METODOLOGIA

Como forma de explorar os impactos da problemática apresentada e os sentimentos das mulheres consumidoras envolvidas neste processo, este estudo buscou se ancorar nos relatos de mulheres *gamers* que foram obtidos na pesquisa de campo mencionada, a partir da realização de uma pesquisa qualitativa do tipo descritiva e de cunho exploratório. Os dados foram obtidos através de entrevistas semiestruturadas, realizadas a partir de amostragem por

conveniência, em que o critério era a identificação com a categoria “mulher *gamer*”. Vale ressaltar que o termo de consentimento livre e esclarecido (TCLE) foi apresentado a todas as entrevistadas, em inglês ou português, e devidamente assinado e analisado por todas as partes. Este estudo foi realizado com 7 mulheres que se identificavam enquanto *gamers*, ou seja, que jogam jogos de videogame. Destas, 4 eram brasileiras e 3 eram estrangeiras (Coreia, Estados Unidos e Rússia). A caracterização da população entrevistada está indicada por nomes fictícios escolhidos pelas mesmas, todas as entrevistadas se identificavam enquanto do gênero feminino, alegaram não ter filhos e serem solteiras. O restante das informações está reproduzido no Quadro 1 abaixo, de forma a ilustrar a amostragem da pesquisa que estrutura este artigo:

Quadro 1 - Mulheres Gamer’s Entrevistadas durante a pesquisa de campo

Nome	Idade	Nacionalidade	Escolaridade	Ocupação
Kikoman	24	Coréia	Sup. Completo	Designer Industrial
Foxember	22	Rússia	Sup. Completo	Tradutora
Gweebs	20	Estados Unidos	Sup. Incompleto	Estagiária
Ellie	21	Brasil	Sup. Incompleto	Estudante
Yui	20	Brasil	Sup. Incompleto	Estudante
Yulia	22	Brasil	Sup. Incompleto	Monitora
Xayah	23	Brasil	Sup. Completo	Veterinária

Fonte: Elaborado pela autora.

As mulheres entrevistadas eram jogadoras ativas de jogos de videogame e relataram diversas experiências e vivências em jogos de videogame relacionadas à condição de gênero, dentro da perspectiva feminina. Além disso, foram coletadas informações acerca de si mesmas, como autodescrições e percepção em relação ao papel e à imagem feminina nos jogos, bem como seus sentimentos em relação aos temas. Todas as entrevistadas tiveram suas entrevistas gravadas em formato de áudio que posteriormente foram transcritas na íntegra. Essas perguntas foram feitas de forma semiestruturada: alternando entre diálogos e entre o roteiro de entrevista, e de forma estruturada: seguindo de forma mais estrita o roteiro, como pergunta e resposta. As perguntas realizadas eram abertas, podendo ser descritas em três categorias: (1) coleta de dados/perfil e *rapport*, (2) entrevista geral e (3) entrevista específica. As perguntas gerais da entrevista (2) se caracterizaram por perguntas acerca dos jogos e

buscaram montar o perfil da jogadora, suas preferências e sua experiência com os jogos, de forma simples. A categoria específica (3) de perguntas da entrevista possuiu um foco maior nas questões de gênero, identidade e papel das jogadoras e personagens femininas, assim como de identificação e da representação feminina nos *games*, e foram caracterizadas por respostas mais longas que as demais, por serem perguntas de teor reflexivo. Após pesquisa bibliográfica e realização das entrevistas, estas foram submetidas a análise de conteúdo.

RESULTADOS

Em relação à pesquisa bibliográfica, foi possível realizar um apanhado contextual de arquivos e literatura sobre a indústria dos *games* e a história dos videogames, buscando inserir também tópicos sobre a cibercultura, sobre os quais foram realizados recortes acerca de estigma na era digital e gênero. Essa pesquisa foi dividida entre diferentes categorias de análise, em relação as quais os dados foram cruzados a partir fala das entrevistadas em correspondência com o referencial teórico.

As categorias de análise da pesquisa foram delimitadas com base nas falas das entrevistadas e em correspondência ao referencial teórico e a pesquisa bibliográfica, de maneira a demarcar os resultados. Os resultados de campo foram divididos em três categorias, primeiramente sobre (a) Processos de Identificação dessas mulheres; a segunda categoria aborda (b) Questões de gênero; enquanto a última discorre sobre os *games* em si, o universo e indústria deste nicho (c). A abordagem teórica adotada, estopim para a escolha das categorias de análise nesta pesquisa, se apresenta de forma conceitual e argumentativa quanto aos tópicos sobre feminismo e gênero, papéis sociais e identidade, a relação do mercado e da indústria *gamer* com as consumidoras e a identificação destas com os jogos. No entanto, ainda dentro do mesmo conjunto de tópicos, o contexto sociocultural é o que está mais presente, ocupando grande parte da atenção no presente tema.

PROCESSOS DE IDENTIFICAÇÃO

A questão da identidade foi abordada no trabalho pela forma com que as jogadoras se identificam com as personagens dos jogos, identificação esta que pode ocorrer ou não, mas é o fator principal na escolha de personagens na maioria das vezes, pensando que os jogos utilizam diversos elementos que proporcionam uma identificação do jogador com o próprio jogo, com os personagens e com os objetivos do jogo (CERDERA e LIMA, 2016). Os

elementos estéticos em um jogo não apresentam de forma “dada” e imediata os problemas e desafios a serem experienciados no *game*, essa distinção é feita pelo jogador, que a partir disso elabora estratégias de solução para os problemas apresentados. Por mais que os desenvolvedores de jogos eletrônicos criem diversas possibilidades, enredos e personagens, é o jogador quem decide o que fazer com eles, ou seja, há ainda certa autonomia a ser gozada pelos jogadores e, por isso é possível fazer inferência quanto à escolha de personagens pelas jogadoras. Geralmente, e de acordo com as falas das entrevistadas na pesquisa (2021), essa escolha de personagens ocorre a partir de uma identificação, que a partir de contribuições teóricas sobre processos de identidade de Lane e Codo (2012), demonstra que a escolha dessas personagens pode ter muito a contar sobre essas jogadoras, assim como sobre a forma com que elas lidam com o espaço do jogo, expondo características de suas subjetividades e modo de ser e atuar no mundo.

Portanto, ainda pensando nos pontos que movem e influenciam essas mulheres na escolha de suas personagens, pode-se perceber, com base na pesquisa e segundo as entrevistas, que essas jogadoras jogavam mais com personagens que não entram em conflito de maneira direta (como suportes/curandeiras), ou que atacam de longe (como atiradoras/arqueiras), ou que ficam invisível (como ladinas/subterfúgio). Isso porque, segundo as entrevistas, elas preferem personagens que não chamam a atenção, que ficam longe do conflito direto e que passam despercebidas.

Além deste aspecto, as jogadoras também afirmaram a preferência por personagens femininas sempre que podem escolher o gênero e apresentam predileção pela possibilidade de criarem sua própria personagem e, quando podem, escolhem pelo gênero feminino, pois é como elas se identificam. Segundo apontaram as entrevistas, a única exceção em relação à escolha de personagens femininos são os estereótipos (personagens estereotipadas), que foi descrito por elas como um empecilho que gera desagrado quanto à escolha da personagem. Perante este empecilho, algumas mulheres optam por um personagem masculino; outro empecilho que as levam a jogar enquanto personagens masculinos é a necessidade de camuflagem, se passando por homem em busca de evitar assédios.

Mais um fator importante na escolha de personagens femininos, além da identificação, é que a grande parte dos personagens que são da categoria de suporte são femininos (o que também constitui um estereótipo), assim como personagens de funções mais frágeis (como sacerdotisas ou magas). Este também foi um ponto de encontro nas falas das jogadoras

entrevistadas, que encontravam dificuldade em encontrar personagens femininos em funções de liderança (como cavaleiras ou guerreiras etc.).

QUESTÕES DE GÊNERO

A questão dos estereótipos de gênero foi um assunto corriqueiro nas entrevistas. Sem a necessidade de indagação, as próprias entrevistadas iniciaram o assunto e fizeram comentários acerca dos estereótipos da mulher nos jogos assim que indagadas a respeito da preferência do gênero das personagens. Essas personagens femininas nos jogos são observadas pelas jogadoras como representações femininas padronizadas e irrealistas, que possuem alguma correlação com o estereótipo feminino na vida real (como a objetificação e a submissão dos papéis sociais) e que as impossibilitam na identificação com essas personagens e, ainda, para muitas jogadoras essa correlação e esses estereótipos têm impacto negativo e desagradável. Nas entrevistas, as problemáticas de gênero aparecem na maneira em que as entrevistadas percebem e observam as personagens femininas nos jogos, pelas experiências vividas com/enquanto personagens femininas e pela experiência com outros jogadores de sexo masculino (experiências que vão desde o *bullying* e outras formas de discriminação, até o flerte e tratamento tendencioso).

A sexualização da mulher e das personagens femininas nos jogos foi percebida em todos relatos como não apenas presente, mas gritante. Algumas entrevistadas associaram tal fato a um reflexo da realidade que é justificada pelo machismo, assim como também foi associada à motivação da indústria, ao capitalismo e ao fato de os jogos serem parte de um “universo masculino” criado por homens. Em relação ao que define a sexualização dessas personagens e que compõem a forma como elas percebem essas personagens, para as entrevistadas essa sexualização das mulheres está presente na composição física e estética que em geral que constituem as personagens femininas nos *games*. Outros aspectos também foram apontados em relação à voz, entonação e falas (discurso) das personagens; assim como na forma de se moverem e sobre nas suas personalidades. Algumas entrevistadas deram exemplos sobre como a entonação, voz e efeitos sonoros aparecem de forma sexualizada, como o caminhar, as posturas e movimentos de personagens nos jogos. Em relação a aparência, destacaram medidas irreais da dimensão corpórea e física, que segue padrões e sempre aparece de maneira sexualizada.

CULTURA E INDÚSTRIA DOS *GAMES*

Como forma de buscar um melhor entendimento do tema é importante que seja realizada uma breve apresentação e contextualização histórica dos jogos, compreendendo seu percurso, evolução, e outros aspectos. Devido à disseminação acelerada e abrangente dos jogos, especialmente pelo aspecto de compartilhamento virtual e da interconexão no ciberespaço, os jogos geram novos significados e influências culturais, sociais e pessoais. Isso porque, muito populares na atualidade, os *games* estão no auge da indústria de entretenimento e correspondem a uma movimentação de mercado global bilionária (EGENFELDT-NIELSEN, 2020).

Assim, como qualquer forma cultural e produto de consumo, o jogo, como entretenimento ou artefato artístico-cultural, se manifesta a partir de uma ideologia política que muitas vezes é influenciada por interesses estéticos e comerciais. Estes interesses são também reflexo de uma cultura do capitalismo e demarcada pelo consumismo, e podem fazer com que este produto, os jogos, venha a atuar como veículo de propaganda sexista, racista e discriminatória em geral, o que pode ser descrito como uma forma de violência simbólica dado sua magnitude e impacto subjetivo (SILVA, 2021).

Apesar de os jogos representarem e exprimirem aspectos de uma cultura patriarcal e machista em sua construção, como pontuam as entrevistadas, há também um fator intergrupar e enviesado quanto a própria indústria dos *games* e cultura prevalescente no mundo dos *games*, que luta pela perpetuação das diversas opressões mencionadas, dos estereótipos e contra movimentos que buscam promover a diversidade e perspectiva feminista neste nicho. Isso aparece na pesquisa de campo quando as entrevistadas descrevem relações abusivas com outros jogadores, e na convivência desrespeitosa que enfrentam quando “são descobertas” como mulheres – o que faz com que joguem com grupos fechados e evitem apresentar sua identidade.

DISCUSSÃO

A partir desses relatos, podemos pensar nos jogos digitais como um espaço que reflete ou reproduz as desigualdades de gênero que atravessam a construção identitária das mulheres na sociedade aos moldes de uma estrutura social capitalista e patriarcal. A popularização e o investimento na indústria *gamer* permite que se ampliem as suas plataformas, estilos e possibilidades. Assim, à medida que esse mercado se amplia pode-se perceber com maior

clareza os traços dessa problemática estrutura social que está presente nos jogos, nos meios virtuais e sociais, e que violenta tantos grupos.

Além disso, pode-se perceber que os jogos parecem exercer um papel – assim, como a TV e as grandes mídias – de grande influência na percepção que as mulheres podem ter de si mesmas, refletindo nos seus processos de subjetivação e construção de identidade, que pode desencadear diversos impactos, inclusive causar sofrimento psíquico (GABRIELA KURTZ, 2017). Isso pois, a partir de uma perspectiva sócio-histórica, enquanto parte de um veículo de linguagem, ou seja, pelo seu atributo simbólico e pelo impacto que os *games* possuem em seus consumidores, os jogos atuam como objeto mediador de experiências constitutivas de subjetividades. Isso porque, de acordo com as teorias propostas por Vygotsky (1998), a linguagem, o meio e a experiência são processos constitutivos na reflexão e elaboração das experiências que ocorrem tanto de maneira pessoal quanto profundamente social (p.84). Para o autor, a mediação é um processo pelo qual a cultura influencia o desenvolvimento psíquico e subjetivo dos sujeitos. Podemos pensar então nos *games* enquanto experiência mediadora, que em conjunto com as habilidades e processos de identificação dos sujeitos com este objeto, influenciam fortemente na construção e nos processos de identidade desses sujeitos. Tendo como referência tais ideias de Vygotsky (1998) atreladas a ideias propostas por Joan Scott (1995), pode-se pensar que da mesma forma são definidos também os padrões de gênero socialmente impregnados, e que da mesma maneira que no seio social, eles se manifestam nos videogames e contribuem enquanto importantes marcadores sociais nos processos constitutivos desses sujeitos.

Pensando na íntima relação que o patriarcado e o machismo têm com relação ao capital, e nas marcas que os grupos sociais oprimidos carregam por decorrência das desigualdades e da violência (CODO e LANE, 2012), é possível indagar a forma como isso está refletido no ambiente digital, de comunicação, aprendizagem e entretenimento, de forma a impactar os processos de subjetivação das mulheres. Assim como Joan Scott (1995) nos elucida, as dificuldades e desigualdades de gênero são históricas na sociedade, que é marcada por uma lógica patriarcal, seguindo formas de viver e pensar machistas que compõe o mundo como o conhecemos. Este funcionamento que demarca a realidade social e delimita papéis sociais, perpetua a formação de estereótipos sociais e de gênero, assim como de estigmas.

É importante ressaltar também que os jogos digitais geram e movimentam bilhões de dólares todo ano, correspondendo a uma indústria bilionária que cada dia cresce mais, se

ampliando e atingindo um público cada vez maior, tanto masculino quanto feminino – o que demonstra seu poder de ação e impacto social. Pesquisas realizadas mostram que metade integral dos consumidores de *games* são mulheres e que no Brasil, as jogadoras compõem 54% dos consumidores de jogos (CLEMENT J, 2003). Ainda assim, os jogos tendem a ser considerados passatempos masculinos e a invisibilidade das mulheres nesse ambiente cibernético ainda se perpetua, como ressalta a pesquisa e na fala das entrevistas, que denuncia a gigantesca desigualdade de gênero neste nicho estudado no mundo cibernético. As comunidades *gamers* destacam-se pelas diversas formas de discriminação e assédio sofridas *online* por mulheres e minorias.

Entendendo os entrelaçamentos históricos e políticos acerca de gênero e, refletindo sobre os atravessamentos das representações nos processos de construção de identidade, é possível problematizar as repercussões dos lugares das mulheres neste nicho como um fenômeno coletivo que pode ser qualificado como opressão psicológica e violência simbólica (GABRIELA KURTZ, 2017). As formas de opressão nos jogos constituem formas de violência e, quanto a isso, pode-se dizer que as formas de violência nos jogos não são físicas, mas sim simbólicas, ou seja, que a representação estereotipada das mulheres e a sexualização da mulher nos *games*, através das personagens e do papel dessas nos videogames, atuam como forma de violência simbólica e além disso, pode-se inferir que também pode ser correlacionada como forma de opressão.

A partir dessas análises, pode-se pensar também que é possível relacionar conceitos como de violência simbólica e estigma como formas de manipulação da identidade de mulheres, relacionando-os com conceitos como os de *Gaslighting* proposto por Kate Abramson (2014), que determina *Gaslighting* como um comportamento e fenômeno que sucumbe a identidade feminina à subordinação masculina, onde elas são tidas como objetos e não como sujeitos, acarretando em inter-relações e experiências abusivas. A partir desta ideia, e de acordo com Cynthia Stark em seus estudos sobre este fenômeno, num contexto coletivo em que formas e demonstrações de assédio, desmoralização e comportamentos abusivos são reforçados grupalmente contra a vítima, de modo a gerar conflito identitário, e onde é possível detectar formas de misoginia, o fenômeno pode se configurar como uma forma sistêmica de *Gaslighting* (STARK, 2019).

Em relação aos processos de identificação, utilizando as lentes analíticas de gênero propostas por Scott (1995), pensando em como as mulheres se colocam no mundo como

sujeitos, não se pode deixar de ressaltar a escolha de personagens. Retomando aos resultados apresentados na sessão (b), pode-se inferir que a forma de se colocarem no ambiente dos jogos, atrelada à preferência do gênero feminino, pode ser correlacionada com a forma que a mulher é levada a se perceber no mundo e nos jogos. A forma com que as mulheres descreveram as personagens é quase exatamente oposta à maneira que elas veem a si próprias quando indagadas, e esta representação idealizada e *eurocentrada* de mulher compuseram comparações e as críticas acerca de si mesmas nas entrevistas (como, por exemplo, quando afirmam que são infelizes por não estarem no peso ideal e são muito pequenas, baixinhas, etc. enquanto as personagens são todas magras, altas, caucasianas, “perfeitas”. Ou quando autoafirmaram serem contradições e terem personalidade falhas, enquanto descreviam as personagens enquanto “perfeitas, com perspectivas positivas e heroínas **infalíveis**”). Pode-se notar, a partir disso, a forte influência que os jogos possuem na realidade dessas mulheres e na forma com que elas se percebem como sujeitos, intrínseca nas suas subjetividades e na construção de suas identidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, as informações colhidas na pesquisa anterior permitem afirmar que as mulheres não se sentem representadas e identificadas com as personagens femininas, e, portanto, descartaram influências negativas provindas deste aspecto, afirmando que não percebiam necessidade e até mesmo que não deveriam se sentir representadas e se identificarem. Ao fazer tal afirmação elas não estavam se distanciando da imagem promovida pelos jogos, mas descartando e desvalorizando a possibilidade de mulheres sendo devidamente representadas nos jogos e de se identificarem com personagens que fazem jus à mulher real, como sujeito e não como objeto. Essa afirmativa pode sugerir também que pode ser resultado do que foi apresentado como violência simbólica e *gaslighting*, onde as mulheres em questão tem seus sentimentos e percepção postos em dúvida, podendo gerar fragmentação da identidade, sentimentos de não pertencimento e não merecimento, além de diminuição da autoestima (ABRAMSON, 2014).

Este estudo conclui que a representação estereotipada, hipersexualizada e sexista, e a discriminação nos jogos eletrônicos constituem formas de violência simbólica que impactam processos de construção da identidade das mulheres. É crucial que a indústria de jogos adote práticas mais inclusivas e diversificadas para combater essas desigualdades. Futuras

pesquisas devem explorar estratégias para promover uma representação mais justa e analisar o impacto dessas mudanças na experiência das jogadoras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMSON, Kate. **Turning Up The Lights On Gaslighting** (2014). Philosophical Perspectives, Vol. 28, Pp. 1–30. *Jstor*. www.Jstor.Org/Stable/26614542;

SILVA, Amanda. C. G. (2021). **Mulheres nos games: Identidade, gênero e cibercultura** (Monografia de graduação, Faculdade de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais). Belo Horizonte, Brasil;

CERDERA, Cristiane P. 1; De Lima, Marcos Rodrigues Ornelas. **Estereótipos De Gênero Em Videogames: Diálogos Sobre Sexismo, Homofobia E Outras Formas De Opressão Na Escola** (2016). Universidade Do Estado Do Rio De Janeiro, *Sbc – Proceedings Of Sbgames*;

CLEMENT, J., **Number Of Active Video Gamers Worldwide From 2015 To 2023**. (2021) *Statista*. <https://www.statista.com/statistics/748044/number-video-gamers-world/>;

CODO, W.; LANE, S. T. M. **Psicologia Social : O Homem Em Movimento**. (2012). 14. Ed. [S. L.]: Brasiliense, ISBN 9788511150230. <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=cab06909a&an=sib.460100&lang=pt-br&site=eds-live>;

EGENFELDT-Nielsen, Simon. **Understanding Video Games: The Essential Introduction** (2020). ISBN: 0429777043, 9780429777042. New York;

KURTZ; Gabriela B. **Manifestações De Violência Simbólica Contra A Mulher Nos Videogames: Uma Revisão Bibliográfica**. (2017) *Revista Metamorfose*, Vol. 2, N. 1. <https://cienciasmedicasbiologicas.ufba.br/index.php/metamorfose/article/view/21312/14780>;

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: Uma Categoria Útil De Análise Histórica. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, Vol. 20, Nº 2, Pp. 71-99,1995;

STARK, Cynthia A. Gaslighting, Misogyny, And Psychological Oppression. **The Monist**. Pp.102 (2):221-235, 2019;

VYGOTSKY, L. Semenovich. **A Formação Social Da Mente**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

AQUILOMBAMENTO VIRTUAL COMO UM DRIBLE NO RACISMO ALGORÍTMICO

Ana Carla Ferreira dos Santos¹

RESUMO: Este artigo traz um recorte da dissertação: Aquilombamento Virtual: narrativas pretas costuradas num campo minado por racismo algorítmico, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense (PPCULT-UFF). Ao acompanhar cinco perfis, na territorialidade em rede do Instagram e algumas estratégias frente ao racismo algorítmico que não coincidentemente representa os grupos historicamente marginalizados, dentro e fora do ambiente digital.

PALAVRAS-CHAVE: aquilombamento virtual, racismo algorítmico, rede social, tecnologia.

INTRODUÇÃO

Este artigo se insere numa perspectiva de diálogos por uma democracia plural no viés da tecnologia. Ele surge num contexto em que vários desenvolvimentos tecnológicos, ao longo dos anos, têm aprimorado os meios de comunicação. No espírito do nosso tempo, a internet, bem como, as redes sociais contribuíram muito na seara da comunicabilidade e na ampliação das narrativas dos sujeitos. Elas possibilitaram que anônimos ficassem famosos com uma grande diversidade de temáticas, fora dos meios de comunicação de massa tradicional reinantes até então.

Um marco recente de grande inserção das pessoas no mundo virtual foi a pandemia da COVID-19, ela acentuou a realidade apresentada no século XXI com a massificação da tecnologia via internet. O uso mais intenso, em todo o mundo, das redes, nos mostrou que foram várias as dimensões afetadas. E, dentre elas vimos que muitas desigualdades presentes no mundo físico, também afloram no mundo virtual. Elas driblam a barreira do acesso de alguns e se inserem com a mesma força no ambiente da virtualidade e amplia as diferenças.

Este trabalho é um desdobramento da dissertação de mestrado: Aquilombamento Virtual: narrativas pretas costuradas num campo minado por racismo algorítmico, defendida em junho de 2022, junto ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da

¹ Ana Carla Ferreira dos Santos, doutoranda em filosofia pela Universidade Federal Fluminense, f.ana.carla@gmail.com.

Universidade Federal Fluminense (PPCULT-UFF), sob orientação do Professor Doutor Denilson Araújo de Oliveira. Seu objetivo geral era saber se o perfil de pessoas pretas que tinham um recorte de questões raciais, na rede social Instagram, funcionava como um Aquilombamento Virtual.

Por objetivos específicos queria: entender o intuito das narrativas de pessoas pretas na rede social ao tratar de questões raciais; investigar se um perfil de forma individual ou coletiva funcionaria como um Aquilombamento Virtual. Bem como, saber se por diferentes modos de expressão poderiam configurar um aquilombamento. Além de entender dentro dos parâmetros de vida e morte numa rede social, como as pessoas pretas são afetadas pelo racismo algorítmico e como elas lidam com ele.

MESMA TERRITORIALIDADE, EXPERIÊNCIAS DISTINTAS DE COMUNICAÇÃO

A necessidade de comunicação é algo indissociável do ser humano, perpassa as mais diversas formas de linguagens. Envolve disputa por poder, memórias e narrativas onde os que existem e não são silenciados permanecem, são referenciados e lembrados em detrimento de outros. A comunicação aflora nos mais diversos campos e com a tecnologia na territorialidade em rede não é diferente.

A visão do mundo ocidental, por séculos com seu pensamento universal tratou o mundo, a partir de um padrão único, como se a cultura dominante tivesse que prevalecer sobre as demais. Num contexto em que o discurso de humanidade nunca abarcou a todos, principalmente, quando produz para um nicho e se apresenta como que de forma igualitária para todos. Ultrapassa o mundo físico e afeta novos ambientes, como os que abrangem o campo da virtualidade, onde os algoritmos reinam.

Os algoritmos se tornaram atores na sociedade e moldam a forma como as pessoas vivem, amam e trabalham. Eles dirigem e redirecionam os processos econômicos, afetam as notas escolares e as admissões nas faculdades e influenciam como as pessoas conseguem empregos e como esses em pregos são gerenciados. Em outras palavras, os algoritmos exercem e medeiam o poder, permitindo e restringendo as ações sociais em uma miríade de reinos. (FERRARI & GRAHAM, 2021, p.208).

Como os autores enfatizam, os algoritmos permeiam nossas vidas em todas as esferas. Temos muitos motivos para ficarmos atentos no que eles nos afetam, pois a chance de

naturalizarmos situações mediadas por eles é uma constante. A atualidade nos mostra na prática, que por não ser diversa em sua origem e ignorar a pluralidade, a tecnologia exclui os diferentes e reitera o racismo com suas origens históricas e estruturais.

Temos que o desafio de incluir diante de um mundo plural e diverso perpassa a dinâmica das relações contemporâneas atravessadas pelo viés tecnológico. Tanto ao conectar pessoas na esfera individual, regidas aparentemente por sua vontade, ao entrar na internet, ao usar suas redes sociais. Quanto nas diversas conexões que envolvem as atividades mais comuns do trabalho, financeiras ou educacionais, por exemplo.

As experiências com o uso da tecnologia, no mundo virtual não são as mesmas para todos os usuários. Uns podem passar pelas redes sociais, como uma zona de conforto vantajosa, um lugar para ampliar horizontes e ter sua rede de amigos/seguidores expandida. Enquanto outros vivenciam muitas dificuldades e se afastam em seu dia a dia do que seria um bem-viver, nesta territorialidade. Há vulnerabilidade existencial no mundo virtual em função de racialidade e das temáticas tratadas com cunho racializado. A territorialidade nas redes sociais funciona como uma extensão do nosso comportamento no mundo físico, adequada ao ambiente virtual. É ela quem modela nossa experiência online e influencia nossas relações virtuais.

(...) optar pela expressão “territorialidade” – já que não se trata do território em seu sentido pleno, ou seja, onde a sua “materialização” se torna imprescindível. Embora todo território tenha uma territorialidade (tanto no sentido abstrato de “qualidade ou condição de ser território” quanto no de sua dimensão real-simbólica), nem toda territorialidade – ou, se quisermos, também, aqui, espacialidade – possui um território (no sentido de sua efetiva realização material). (HAESBAERT, 2009, p.95).

Depreende-se da leitura de (HAESBAERT, 2009) que a territorialidade pode ser entendida como uma estratégia geográfica que não se restringe ao físico, ela também se dá na ausência de materialidade, como é o caso da virtualidade. Essa noção se encontra presente em vários contextos sociais, de modo geral ela interliga espaço e sociedade. Ponto em que a territorialidade é alvo de disputa de grupos sociais que influenciam e controlam certas áreas geográficas e visam assegurar seu domínio.

Por outro lado, também se manifesta nas redes sociais online, de modo diferente em comparação com o espaço físico. Nas redes, os usuários interagem, se comunicam,

compartilham informações e estabelecem assim conexões, pelos mais diversos meios e assuntos. Seja individualmente em seus perfis, em grupos, comunidades ou páginas.

Neste ambiente, existem os marcadores de territorialidade, onde cada página ou perfil expressa seus interesses, relações sociais e sua identidade, que às vezes, também muda, ou seja, não é necessariamente fixa. Deste modo, nas redes sociais, o perfil pessoal de um usuário é definido pela identidade de seu proprietário que compartilha suas informações pessoais. Criar conteúdo, ao postar fotos, vídeos, textos num espaço virtual delinea a territorialidade do usuário, bem como, os amigos e seguidores estabelecem a rede de conexões e representam seu território social. Ou, ainda ao ficar inserido em algum grupo ou comunidade temática específica pela qual se tem interesse comum.

Na territorialidade em rede, assim como no mundo físico, existem conflitos e negociações. Para determinados usos, envolve disputa por atenção, competitividade, influência e poder. Existem regras de acordo com cada rede social, que são um passo nas negociações. As ações neste meio não são passivas, os usuários se valem para impor seus limites ao definir sua privacidade ao interagir nas redes, como ao ter uma conta privada ou pública; bloquear ou restringir os comentários, dentre outras medidas. A ampliação da territorialidade se dá quando o usuário opta por participar de distintas redes sociais, mas as mantém vinculadas para fazer melhor uso de suas possibilidades tecnológicas.

Durante a pesquisa da dissertação: “Aquilombamento Virtual: narrativas pretas costuradas num campo minado por racismo algorítmico”, pude investigar alguns obstáculos e tentativas de soluções contra o racismo algorítmico feitas como forma de sobrevivência por vários perfis na rede social Instagram. Ao acompanhar cinco perfis individuais e coletivos, a saber: @quandopretofala; @oronaldphotos; @daysegomis; @resenhadaspretas e @afrikafecomaspreditas me deparei com várias estratégias que perfis de pessoas pretas fazem para driblar os desafios para não serem silenciadas diante das oportunidades intrínsecas da rede social.

O panorama contemporâneo, nos apresenta a plataformação da sociedade, em que se destaca a concentração de diferentes formas de interação e dependência em torno de grandes plataformas digitais. Numa dinâmica com centralização do poder nas mãos de poucos. Em: A defesa de valores públicos na sociedade de plataforma, (PECINI, 2019) nos traz: “sociedade da plataforma como aquela na qual o tráfego social e econômico é cada vez mais canalizado por um ecossistema global de plataformas online (esmagadoramente corporativo) conduzido

por algoritmos e alimentado por dados”. Caso em que se inserem os impactos das redes sociais nos direitos fundamentais como a liberdade de expressão e privacidade, com aumento das desigualdades.

Neste quadro, é fundamental participar ativamente do debate regulatório sobre plataformas, bem como, denunciar casos de racismos. Além de explorar alternativas ao fenômeno da plataformização, na promoção de espaços que assegurem a autodeterminação, a independência e a segurança dos usuários das diversas redes. Como um elemento essencial na consolidação da democracia e na criação de espaços seguros e inclusivos. E, assim, reconhecer o impacto significativo do uso da Internet na construção do ativismo de tais instituições. Com ações; projetos comprometidos com a promoção de um uso mais consciente, seguro e independente da Internet no cotidiano dos usuários ao entender como melhor utilizá-la, ao criar formas de proteção, bem como, uma apropriação autônoma e consciente desse espaço, com cultura digital mais inclusiva e segura.

As desigualdades presentes na territorialidade em rede se expressam num quadro em que a interseccionalidade de gênero, raça, sexualidade, neurodiversidade de grupos comumente minoritários, minorizados e mais vulneráveis se relacionam também com a tecnologia. Onde a produção tecnológica e o estudo das tecnologias têm o monopólio das técnicas de poder em mãos majoritariamente masculinas, brancas e heterossexuais.

Num campo de disputa de narrativas, de poder onde não há equidade, diante da manutenção deste cenário e ampliação das desigualdades se faz necessário pensar numa conjuntura de transformação que abarque a pluralidade de existências. Neste ensejo, temos que proporcionar diversidade entre os sujeitos produtores de conhecimento sobre tecnologias e nos ambientes de trabalho com Tecnologia da Informação (TI) como um caminho viável e necessário para quebrar o corpo social tecnológico hegemônico.

As mudanças necessárias para uma experiência como usuário, um exercício de cidadania de forma segura e plena no ciberespaço implica não apenas elucidar os direitos digitais pertinentes e o funcionamento da regulação nessa esfera, mas também abordar métodos para salvaguardar dados pessoais e enfrentar ameaças como desinformação, discurso de ódio e outras violações dos direitos humanos que são característicos dessa configuração territorial.

E, assim, propor e estabelecer um diálogo interseccional sobre a inclusão de diversidade nos ambientes tecnológicos. Com grande possibilidade de ganho ao

diversificarmos a tecnologia, no que concerne a quebra de códigos estruturais de gênero, raça e capacitistas, por exemplo, na criação de um ambiente menos desigual, hostil para a experiência de muitos, mais inclusivo e seguro.

NAS REDES SOCIAIS PARA DRIBLAR O RACISMO ALGORÍTMICO, UMA DAS SAÍDAS É O AQUILOMBAMENTO

O viés do aquilombamento que trago, aqui, embora origine do entendimento de que a pensadora Beatriz Nascimento nos trouxe, o ultrapassa. A autora, ampliou o sentido de quilombo e não se prendeu ao que o colonizador tentou vincular o quilombo na esfera do território que abrigava fugitivos e o apresentou sob nova ótica no final do século XIX (NASCIMENTO, 2018).

No final do século XIX, o quilombo recebe o significado de instrumento ideológico contra as formas de opressão. Sua mística alimentar o sonho de liberdade de milhares de africanos e seus descendentes escravizados das plantações em São Paulo, na maioria das vezes por meio da retórica abolicionista. Esta passagem de instituição em si para símbolo de resistência mais uma vez redefine o quilombo. (NASCIMENTO, 2018, p. 289).

Assim, trago no limite do que a territorialidade em rede nos apresenta em outros moldes em nossa contemporaneidade, perpassada pela tecnologia. Uma vez que esta nos impele a novos arranjos e adaptações, o que me levou a chegar no aquilombamento virtual. Em consonância com os obstáculos enfrentados por corpos racializados na territorialidade em rede, o pensamento do filósofo Renato Nogueira (2013), em seu conceito afroperspectivista de drible nos auxilia na compreensão do desenvolvimento de estratégias para se livrar das adversidades em contato com este ambiente.

Em outras palavras, a relevância do conceito de drible para habilitar a legitimidade da produção filosófica africana e afrodiaspórica a partir de uma genealogia do drible no futebol brasileiro. Na história do futebol brasileiro os jogadores negros sofreram inúmeras restrições por parte dos clubes, das regras de jogo e das associações oficiais de futebol, o que teria, segundo diversas hipóteses, gerado o drible brasileiro. Por outro lado, nos manuais e compêndios de história da filosofia, a produção fora do que se denomina Ocidente tem tido pouco ou nenhum reconhecimento. Com efeito, para uma significativa parcela de historiadores(as) da filosofia, a produção filosófica africana praticamente inexistente. Ou ainda, os povos negro-africanos sequer seriam capazes de filosofar. A orientação deste trabalho está na comparação das restrições sofridas pelos jogadores negros dentro do futebol brasileiro nas primeiras décadas do século XX com a postura da historiografia

filosófica “oficial” — dos manuais e 146 compêndios — que desconsidera a produção negro-africana. Nesse sentido, a filosofia afroperspectivista é uma crítica à colonialidade do poder [7], ao epistemicídio [8], ao processo de invisibilidade das vozes que não são ocidentais. O drible é o exercício de encontrar canais para a visibilidade do pensamento filosófico africano, assim como da filosofia afrodiaspórica. Um traço do drible é desvincular a filosofia dos seus modos de preservação e transmissão. (NOGUERA, 2013, p. 1-5).

A sobrevivência na territorialidade em rede é marcada por desigualdades para corpos racializados. No decorrer da pesquisa, percebi várias situações em que os passos do filósofo em seu percurso confluíam neste entendimento a partir do drible das adversidades. Assim, a relação entre resistência e estratégia se faz presente na vivência de pessoas pretas nesta territorialidade. Onde, os interlocutores criam táticas de sobrevivência no mundo virtual imposta para permanecerem vivos.

Precisamos manter em mente que são vários os motivos que levam as pessoas a fazerem o uso de uma rede social. Contudo, ao criar um perfil, se produz uma nova existência, onde os conteúdos, entram num campo de disputa de narrativas, existências e memórias. E isso incomoda muito a quem quer se manter hegemonicamente no poder. Neste sentido, as relações que envolvem o racismo algorítmico não se restringem a discursos diretos racializados, mas a camadas sutis, dissimuladas ou desiguais no campo do entendimento, da moderação, dentre outros. Em moderação entre humanos e inteligência artificial, SILVA (2022) exemplifica como se dá a balança entre conteúdos:

“Cace-os, identifique-os e mate-os. Mate a todos. Pelo amor do que é bom e correto. Mate a todos”. O deputado estadunidense Clay Higgins publicou no Facebook esse texto, em que pedia a morte de “muçulmanos radicalizados” depois de um ataque terrorista em Londres. Apesar das denúncias, o texto permaneceu no ar. Pouco antes, um ativista do Black Lives Matter chamada Didi Delgado falou sobre racismo estrutural nos seguintes termos: “Todas as pessoas brancas são racistas. Comece desse ponto de vista ou você já falhou”. O post foi deletado e seu perfil foi suspenso por sete dias. (SILVA, 2022, p. 48).

Tarcízio Silva, nos ajuda a entender que as recepções e entendimentos do que pode e o que não pode na rede também são desiguais. No linguajar do cotidiano, muitas das queixas por parte de grupos racializados e minorias são subjugados e vistos como mimimi, num sentido de ser minimizados e ignorados. Por outro lado, cabe ressaltar que muitos utilizam esse meio sem grandes intencionalidades, enquanto outros entendem o potencial de

disseminar determinadas ideias e se aproximar de grupos afins em temas no mínimo questionáveis ou reprováveis. Tudo isso associado a desigualdades onde o desequilíbrio, a desproporcionalidade entre os discursos não possuem o mesmo peso.

Os interlocutores da pesquisa, bem como outros perfis observados, se manifestavam e agiam na construção de espaços de articulação pública de suas páginas, com denúncias do que tinham percebido como obstáculo em suas ações na rede. No que envolvia suas tentativas de maior alcance de suas narrativas. No desenvolvimento da pesquisa tornou-se comum observar perfis que trabalhavam com temáticas racializadas se queixarem de dificuldades de entregar seus conteúdos e diante desse problema, algumas práticas que denominei de aquilombamento virtual surgiam. É muito comum, eles se sentirem limitados em seu perfil na rede social, o que alertava para cuidados digitais e necessidade de bem-estar na Internet. Torna-se relevante trazer alguns fatores que permeiam a territorialidade em rede quanto ao racismo algorítmico. No livro: *Colonialismo Digital*, FAUSTINO & LIPPOLD (2023) citam o entendimento de SILVA (2021) quanto aos cinco pilares do racismo algorítmico:

O looping de feedback – que é o modo como sistemas de inteligência artificial promovem vieses de discriminação racial já existentes na sociedade; a humanidade diferencial – que é o modo como o racismo acaba promovendo o grupo - hegemônico em detrimento de minorias; o paradoxo entre invisibilidade e hipervisibilidade que transita entre não identificar corretamente os traços de pessoas negras e acentuar os mesmos traços em situações de dominação e controle; colonialidade global no negócio da tecnologia – que envolve a colonização de infraestruturas tecnológicas relacionadas à restrição de acesso e a colonialidade de campo – que se relaciona a forma com que pesquisadores negligenciam a presença do racismo em seus objetos de estudo. (FAUSTINO & LIPPOLD, 2023, p. 149).

Os cinco pilares do racismo mapeiam o conjunto de fatores que perpassam a territorialidade em rede relacionada ao racismo algorítmico. Eles implicam na vivência das experiências do mundo virtual de forma, na maioria das vezes, silenciosas e invisíveis. E, que nem sempre são detectadas de forma imediata por quem é afetado.

Vários perfis da rede social Instagram em suas publicações reclamam por não conseguir entregar seu conteúdo ao detectar seu alcance limitado. Às vezes, nem 1% de seu público é atingido em publicações com temática racializada. Neste ensejo, os perfis observavam ecos em suas falas com outras pessoas que se identificavam com seus problemas ou tomavam conhecimento, a partir daquele momento e assim, suas vozes eram amplificadas.

Nessas situações, eles precisam driblar os algoritmos e criar estratégias para burlá-los. Foi observado que como medidas, eles fazem posts sem o conteúdo comum do perfil, e veem a distribuição disparar rapidamente. Momento, em que pedem que seus seguidores interajam com a publicação anterior.

Ações como colocar imagem de pessoas brancas anônimas ou famosas em suas publicações para aumentar o alcance são recorrentes em alguns perfis quando observam a diminuição da distribuição de suas publicações. Trata-se de uma forma de se reconecta com seu público que não tem recebido suas postagens de forma contínua. E, em seguida, explicam detalhadamente o ocorrido, questionam seus seguidores quanto ao recebimento das postagens regularmente ou se foi só com esta determinada publicação. Perguntam ainda quanto tempo entre a postagem e o recebimento eles tiveram acesso a publicação.

Assim, se aquilombam diante de problemas comuns atravessados pela racialidade, e agem de forma coletiva. Pedem para os seguidores interagirem com as publicações, dentre outras medidas para manter o perfil ativo e com engajamento. Buscam soluções conjuntas, para maior visibilidade e engajamento. Situação em que como nos ensina, SANTOS (2022), ocorre o empretecimento do feed:

O empretecimento do feed é uma dessas facetas de adaptação. Ele funciona como um tipo de drible no algoritmo. É uma manobra para ter mais acesso ao conteúdo de pessoas pretas ou fomentar, ao dar mais visibilidade, perfis de pessoas pretas. Ele se dá em forma de reação, de resistência diante da limitação do alcance de perfil de quem encontra dificuldades em ter visibilidade em função da cor da pele. Ocorre por falta de distribuição igualitária, que faz com que o conteúdo de pessoas pretas não seja visualizado para que outras pessoas possam recebê-lo. A reação demonstra a contrariedade frente à divulgação massiva de conteúdo branco em detrimento ao conteúdo de pretos. (SANTOS, 2022, p. 158).

Com a assertiva da autora, encontramos, como exemplo, ações tais como: um ou mais perfis pretos, apresentarem determinado perfil de áreas relevantes pela temática; pela carreira de algum artista ou pela trajetória de algum profissional. Para, posteriormente, solicitar que seus seguidores passem a seguir determinada página como forma de reconhecimento e fortalecimento para driblar o racismo algoritmo. E, assim, alavancar a visibilidade do perfil e esta mudança se configura de forma sistematizada.

Muito embora, o comum seja pensar que é a tecnologia a responsável pelo racismo algorítmico, nosso comportamento também apresenta características que endossam certas

práticas. Em algumas situações temos ingerência e podemos alterar o cenário, com um pouco de dedicação e empenho ao criar rastros antirracistas.

Os rastros antirracistas são um tipo de drible, uma forma de resistência contrária ao uso de dados indiscriminados e que afetam as pessoas pretas. Sua criação não deve ser compreendida como algo pontual ou confundida com um modismo. A autocritica é fundamental para entender qual é o seu papel diante do que se quer fazer para burlar a lógica algorítmica do racismo. Para conseguir desenvolver artimanhas, estratégias a partir de observação ao ser afetado. São pequenas ações individuais que trabalham num viés de percepção e mudança de hábitos para não criar, nem reforçar atitudes que discriminem racialmente alguém. Não se trata de tarefa fácil, ela requer constante vigilância e correção. Temos que observar as ações externas, mas as nossas também, num eterno processo de construção/desconstrução. Neste sentido, os rastros antirracistas podem se dar a partir do cuidado com o uso das palavras, para que elas não reforcem estereótipos racistas e nem reproduzam o racismo. Ao não aceitar as indicações e recomendações de conteúdos, isto ajuda a evitar a restrição de conteúdos e é uma forma de furar a bolha do que recebemos. (SANTOS, 2022, p. 168).

São comuns ainda, como medidas que driblam o racismo algorítmico a prática de campanhas de auxílio financeiro voluntário para o perfil saber que não está sozinho e sentir-se fortalecido ao quebrar a lógica da dificuldade ou inexistência de patrocínios e continuar firme em seu propósito nas redes sociais. E, que desencadeiam também o aumento de seguidores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As teorias e tecnologias não são universais, elas envolvem referenciais e esses caso não sejam sensíveis a pluralidade de corpos serão excludentes e ineficazes na promoção de experiências em qualquer meio. Perigo que se instala quando a sociedade é propensa a transmitir seus valores de forma universal como propagadora de um caminho único e não enxerga a diversidade como um todo e por conseguinte, não a respeita.

O viés do racismo algorítmico demonstra que temos desafios entre ações que envolvem aspectos de pluralidade que envolve racismo e antirracismo nas tecnologias. O racismo se impõe na vida de pessoas pretas de modo intrínseco, constante e independente de sua vontade, onde o meio tecnológico é mais um campo no viés das redes sociais e que não se sustenta como um lugar de neutralidade.

A configuração do Aquilombamento Virtual, da forma de ação do racismo algorítmico e como os perfis de pessoas pretas fazem para sobreviver dentro da rede social Instagram evidenciam a existência de afetações desiguais neste ambiente. Um olhar superficial em relação ao racismo algorítmico pode vinculá-lo de forma equivocada unicamente a tecnologia como se ela fosse autodeterminada sem um agente. Contudo, esse agente existe! E está inserido dentro da sociedade e transmite seus valores em todas as suas ações, inclusive no desenvolvimento de sua tecnologia.

O desenvolvimento da tecnologia que a cada dia inova e oferta soluções a partir dos dados não é igualitária em sua experiência para todos os corpos, o que sinaliza que ela não foi feita para todos. Neste sentido, a humanidade estará fadada a repetir seus erros independente da territorialidade que esteja inserida, pois ela carrega seus valores consigo e se eles não são diversos, não contemplam a todos, são excludentes e apagam os diferentes. Assim, as ações observadas por vários perfis na pesquisa, nos mostram que cabe tanto a parte que se sentir afetada reclamar e reivindicar seu direito de sobrevivência e quem causa incômodo também ser incomodado e responsabilizado quanto aos danos que causam a outrem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FAUSTINO, Deivison; LIPPOLD, Walter. **Colonialismo Digital**. São Paulo: Boitempo, 2023;

FERRARI, Fabian. GRAHAM, Mark. **Fissuras no poder algorítmico: plataformas, códigos e contestação**. Revista Fronteiras - Estudos Midiáticos, Vol. 23, nº 2. maio/agosto 2021, p.207-219;

HAESBAERT, Rogério. **Dilema de conceitos: espaço-território e contenção territorial**. In: SAQUET, M. A.; SPOSITO, E. S. (org.). Territórios e territorialidades: teorias, processos e conflitos. São Paulo: Expressão Popular, 2009;

NASCIMENTO, Beatriz. **Quilombola e Intelectual: possibilidades nos dias da destruição**. Diáspora Africana: Filhos da África, 2018;

NOGUERA, Renato. **O conceito de drible e o drible do conceito: analogias entre a história do negro no futebol e do epistemicídio na filosofia**. Revista Z Cultural (UFRJ), v. VIII, 2013;

O' NEIL, Cathy. **Algoritmos de destruição em massa: como o big data aumenta a desigualdade e ameaça a democracia**. São Paulo, 2020;

PECINI, André Custódio. **Resenha: A defesa de valores públicos na sociedade de plataforma**. Dossiê Novas Faces do Poder. v. 22, n. 2, 2019. Disponível em: Vista do A defesa de valores públicos na sociedade de plataforma (ufrj.br). Acesso em: 04 jul. 2024;

SANTOS, Ana Carla Ferreira dos. **Aquilombamento virtual: narrativas pretas costuradas num campo minado por racismo algorítmico**. Dissertação de mestrado em Cultura e Territorialidades. Universidade Federal Fluminense, 2022. Disponível em: Ana Carla | UFF - Universidade Federal Fluminense - Academia.edu. Acesso em 20 jun. 2024;

SILVA, Tarcízio. **Comunidades, algoritmos e ativismos digitais: olhares afrodiaspóricos**. São Paulo: LiteraRUA, 2020;

_____, Tarcízio. **Racismo algorítmico: inteligência artificial e discriminação nas redes digitais**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2022.

OS JOVENS E OS APLICATIVOS DE RELACIONAMENTO VIRTUAL. UMA NOVA FORMA DE SE RELACIONAR OU O RECONFIGURAR DE ANTIGAS PRÁTICAS?

Ana Paula A. Silveira¹

RESUMO: O presente trabalho investigou em que medida jovens entre 18 e 25 anos relacionam-se por aplicativos de relacionamento, criando uma cultura afetiva ou reconfigurando antigas práticas para se relacionar. Os jovens cada vez mais interagem socialmente através da internet e o uso crescente de aplicativos de conversa, namoro ou de influências, vem proporcionando a este grupo etário uma crescente e contínua ampliação do seu círculo de comunicação. Desde o início dos tempos, da era primitiva à modernidade, a cultura sempre esteve presente na vida do homem, através de seu desenvolvimento, seus atos e consequências, cada um a seu tempo, e a tecnologia é hoje para o homem, o que a pedra era para o homem das cavernas, um instrumento para facilitar sua relação com uma ação pretendida. Observou-se quanto o conceito de cultura evoluiu através do tempo e juntamente com a evolução humana tomou outras proporções, significados e (re)significados. São muitas as definições de Cultura, e seu precursor, Edward Tylor (1832-1917), a define como um complexo de conhecimentos e capacidades adquiridas, porém, autores mais contemporâneos como Bauman (2012) dizem que o conceito não possui mais uma uniformidade, mas transforma-se de ferramenta de conhecimento para ferramenta de mudança. Buscou-se perceber o porquê cada vez mais, essa “nova” (quando digo nova, refiro-me à prática do uso da internet) cultura estar ganhando a atenção dos jovens, e de outros grupos etários, podendo por vezes deixar de lado antigas práticas sociais de relacionamento como a paquera, a conquista e o namoro, e passando a utilizar a tela de um celular ou computador. De acordo com Azevedo (1986), namorar é um mecanismo de transformação nas sociedades, são ritos de afetos muito importantes, mas o uso constante da tecnologia e mídias sociais transformaram o homem e sua cultura, influenciando a vida cotidiana ao longo dos anos. Segundo Castells (2000), a internet promoveu a multiplicação da comunicação, transformando a cultura de acordo com a realidade virtual. Ou seja, essa forma de comunicação virtual, sobrepôs ao longo do processo do desenvolvimento tecnológico, outras formas de comunicação. A cultura da comunicação foi evoluindo, assim como a cultura afetiva e a forma como os jovens vem se relacionando pela internet. Utilizando uma metodologia de pesquisa qualitativa, por intermédio de grupo focal, tencionou-se perceber o que há de tão atrativo em escolher e conhecer pessoas no plano virtual para relacionar-se com elas. Como as mudanças comportamentais e seus relacionamentos através da internet e de aplicativos de namoro podem contribuir para a percepção do modelo cultural vigente utilizado pelos jovens para relacionarem-se, buscando compreender as práticas utilizadas e quais as motivações que os levam a esses aplicativos, tendo como destaque, o cenário de uma pandemia mundial, vivido durante a execução deste trabalho, que distanciou fisicamente

¹ Ana Paula Almeida da Silveira, psicopedagoga, mestra em Estudos de Cultura, Universidade da Beira Interior, ana.silveira1@gmail.com.

ainda mais pessoas próximas. Averiguou-se que, os jovens utilizam os aplicativos como forma de engajamento social e afetivo, proporcionando novas experiências e sensações, a fim de experimentar o mundo a sua maneira, de forma prática, rápida e objetiva, sem rodeios e “perda de tempo” das gerações anteriores.

PALAVRAS-CHAVE: jovens; relacionamentos afetivos; aplicativos de relacionamento; cultura.

HISTÓRICO DAS RELAÇÕES AMOROSAS ATRAVÉS DOS SÉCULOS

O amor pode ser definido de muitas formas, dependendo da percepção de cada um e do tipo de relação em que se desenvolve. Para muitos o amor impulsiona a vida, mas em Santo Agostinho (354-430), podemos perceber a sua essência, e ninguém melhor do que ele em toda a Idade Média tratou de temas como o amor, o pecado e o livre-arbítrio. De acordo com Santo Agostinho, somos o que amamos, o que significa que a natureza humana é definida por tal. O amor está constantemente mudando e evoluindo, assim como os humanos. Ao amar pessoas e coisas diferentes, nos tornamos diferentes. Ele afirmou que devemos amar primeiro antes de sermos amados, e que a essência da humanidade depende do que amamos e como amamos, mesmo que gostemos do que é certo, nem sempre podemos ter o que gostamos.

O equilíbrio é necessário, pois o coração humano deve estar unido a Deus, em vez de apegado às coisas materiais. Aqueles que vivem esse amor promovem a felicidade social ao viver em harmonia com prioridades bem definidas. Uma sociedade justa só pode ser alcançada por meio do amor, pois a justiça é fruto do amor, de acordo com Agostinho.

A busca pela felicidade e o desejo de amar são responsáveis por levar a humanidade em busca do amor de Deus, que ele acreditava ser a única fonte capaz de saciar a sede da humanidade por amor e por uma vida feliz. (CONFISSÕES, 1995, p.68)

Seguindo o ideal de amor de Santo Agostinho, entre os séculos XII e XIV, nos deparamos ao amor cortês, época em que o homem cortejava a mulher amada por um longo período, marcado pela poesia em trovas, o chamado trovadorismo da era medieval, era a época dos trovadores, onde a etiqueta e o galanteio enalteciam o amor. O amor cortês desempenhava um papel social importante nesta sociedade medieval, que emergiu da sociedade feudal e segundo Norbert Elias (1994) destacava, o papel do amor cortês nesses nichos, era de proporcionar aos que desejavam uma cultura mais refinada. Entre os séculos

XVIII e XIX, período em que nasce o Romantismo, movimento artístico, político e social, marcado pela Revolução Francesa e ascensão da burguesia, exaltando a beleza da natureza, a liberdade, os ideais nacionalistas, a subjetividade, e o egocentrismo, idealizando a mulher como uma virgem frágil, os sentimentos eram motivados pela imaginação e pela fantasia, eram muito exagerados e impulsivos, e valorizavam o “eu” narcisista².

Seguindo a linha do tempo do amor, surge o amor romântico, com características de um amor idealizado, ainda como no romantismo, um amor impossível, mas com a ideia de um amor eterno, ligado à arte da sedução, porém enfatizando a fidelidade e o compromisso em relação à constituição da família. (GUEDES E ASSUNÇÃO, 2006, p. 402-404).

Fazendo um comparativo muito breve entre as relações afetivas depois de Santo Agostinho até os séculos XX e XXI, percebemos quantas modificações sofreram e ainda sofrem constantemente, entendendo que a evolução da sociedade é constante e as relações não poderiam ser as mesmas.

A emancipação feminina traz à luz a luta pela igualdade de direitos em todas as esferas da sociedade, onde a mulher busca se libertar dos poderes patriarcais a que era submetida antes de serem inspiradas com os movimentos da Revolução Francesa. Segundo Giddens (1993), os casamentos que no século XIX eram quase um negócio, mas os tempos evoluíram, e para ele, os relacionamentos considerados “puros”, eram livres da obrigação de constituir uma família através da reprodução e voltados para a sexualidade, apresentando-se como uma nova forma de relação amorosa, diferente do romantismo.

Para Bauman (1998), as relações se liquidificaram, ou seja, tornaram-se frágeis e como o nome mesmo diz, líquidas, com falta de solidez, com tendências a serem cada vez mais superficiais e sem compromisso. Com o avanço tecnológico e o crescente consumo em massa, a utilização de aplicativos de relacionamento vêm corroborando para essa liquidez.

Os relacionamentos estão em constante transformação, assim como todas as esferas da vida humana, não construindo uma identidade ou criando vínculos duradouros. A era contemporânea nos aponta uma racionalização e um desejo de controlar tudo e todos, existe um imediatismo nas relações, como se não houvesse tempo para amadurecer os relacionamentos.

² O termo é derivado de Narciso, da mitologia Grega. Narcisismo é um conceito da psicanálise que define o indivíduo que admira exageradamente a sua própria imagem e nutre uma paixão excessiva por si mesmo. (Fonte: significados.com.br)

As relações amorosas do passado eram vistas como duradouras, com o objetivo de constituir uma família, mas as relações afetivas dos nossos antepassados, eram muito diferentes das relações atuais? Não há aqui um pensamento inocente de que as relações afetivas sempre mantiveram um padrão de conservadorismo ou de inocência. Nos anos 60 e 70, anúncios impressos em jornais, procuravam parceiros ideais. Já nos 80 e 90, além das revistas direcionadas a um público mais jovem e feminino, que existia no Brasil por exemplo, e das linhas de telefone, com chamadas pagas, onde as pessoas falavam com várias pessoas ao mesmo tempo, como uma linha cruzada.

Mas o que mudou? A espera pelas tão aguardadas cartas românticas que traziam o sonho de uma relação futura a dois, foram deixando de existir e dando lugar a outras formas de comunicação. E essa transformação passou a se reconfigurar, ao passo que a sociedade foi evoluindo com a chegada da globalização.

O fenômeno da globalização tem sido discutido por diversos autores sob diferentes perspectivas, face à sua complexidade e diferentes aspectos – como os econômicos, sociais e culturais. Conforme suscitado por Bauman (2003), a globalização não é um processo homogêneo, pois, ainda que estejamos todos inseridos de forma irremediável neste processo, os fatos demonstram que “(...) a globalização tanto divide como une; divide enquanto une – e as causas da divisão são idênticas às que promovem a uniformidade do globo”.

Uma grande contribuição de Zygmunt Bauman está em problematizar os impactos desses fenômenos, como afirmar que não somos todos “globalizados” igualmente. Segundo o sociólogo polonês (1998, p. 3), é evidente que os processos globalizadores não têm a unidade de efeitos que se supõe comumente. Segundo ele, um dos principais desafios da globalização pode ser entendido como a interpretação das sobreposições das escalas de influência. Ele afirma que:

“Todos nós estamos, a contragosto, por desígnio ou à revelia, em movimento. Estamos em movimento mesmo que fisicamente estejamos imóveis: a imobilidade não é uma opção realista num mundo em permanente mudança. E, no entanto, os efeitos dessa nova condição são radicalmente desiguais. Alguns de nós tornam-se plena e verdadeiramente “globais”; alguns se fixam na sua “localidade” — transe que não é nem agradável nem suportável num mundo em que os “globais” dão o tom e fazem as regras do jogo da vida.” (BAUMAN, 1998, p. 4).

A globalização trouxe inovação e tecnologia, fazendo o mundo evoluir em velocidade acelerada, fez também as relações sociais, culturais e afetivas se transformarem, criando

diversos aspectos e nuances na sociedade e as mudanças ocorridas nela de 20 anos até os dias atuais por exemplo.

As cartas de amor de gerações passadas, como falamos anteriormente, dão hoje lugar ao uso de tecnologias como o telefone e o computador, que ajudaram muito a humanidade, sem dúvidas; fizeram as relações sociais e familiares romperem barreiras de distância, mas as relações afetivas, objetivo da pesquisa, sofreram algum impacto, devido ao crescente uso de aplicativos de relacionamento, tornaram-se muito mais fluidas, devido a facilidade de acesso e rapidez de resposta.

A sociedade em rede, processo histórico conhecido como “globalização”, permite a interação de pessoas em qualquer lugar do mundo por meio de computadores, aparelhos eletrônicos como tablets e celulares, compartilhamento de informações e conhecimentos de todas as áreas, minimizando o tempo e transformando as relações humanas. Não negando os benefícios que trouxe para a sociedade, facilitando a vida cotidiana em diversas atividades.

A aproximação fetichista por aparelhos eletrônicos e outros objetos tecnológicos, tomaram proporções avassaladoras, desconsiderando as relações sociais e afetivas que o contato pessoal pode proporcionar. Em sua obra *O Capital*, Marx define *fetichismo*: “(...)os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, como figuras independentes que travam relações umas com as outras e com os homens. Assim se apresentam, no mundo das mercadorias, os produtos da mão humana.” (MARX, 2013, p.122).

A sociedade atual vive uma inversão de valores, onde o objeto produzido, vira sujeito, e o sujeito, que pensa e que trabalha na criação do objeto, passa a ser subordinado a ele, o que Marx denomina de reificação, as relações sociais passam a ser reificadas. Devemos entender que os objetos são produzidos por relações sociais, para compreender o grau de alienação que estamos vivendo em nossa sociedade.

As relações não estão mais baseadas no sentimento, no amor, no querer estar mais próximo do parceiro, dividindo momentos e experiências, mas numa necessidade de suprir um desejo, de ter atração pela aparência, ter apenas desejo sexual, manter o relacionamento no nível fantasioso e não discutir sentimentos reais.

A tecnologia se faz cada vez mais presente nas relações humanas, e nas experiências de relacionamentos entre as pessoas, o estar presente com o outro e não ligados por um aparelho fez com que as relações físicas entre os seres humanos tivessem sido rompidas.

“A experiência é um termo médio necessário entre o ser social e a consciência social: é a experiência (muitas vezes a experiência de classe) que dá cor à cultura, aos valores e ao pensamento: é por meio da experiência que o modo de produção exerce uma pressão determinante sobre outras atividades: e é pela prática que a produção é mantida.” (THOMPSON, 1981, p. 112).

As experiências pressupõem a dialética entre os seres humanos, entre a sua liberdade e a sua consciência social, segundo Thompson, o ser social é determinante para a consciência social, fazendo com que o ser humano reaja a todas as circunstâncias da vida social.

As distâncias encurtaram, conversamos em tempo real com alguém do outro lado do mundo, através de um novo espaço, o cyberspaço, definido por Levy (1999) como um espaço de comunicação aberto, termo inventado por Gibson em 1984, em sua obra de ficção científica “Neuromancer”. Esse espaço virtual alterou não só as distâncias, também a noção de tempo para cada um. As cartas via correio deram lugar às mensagens virtuais.

Esse movimento da tecnologia, que conecta a sociedade organizada em nível mundial, trata de forma única e conjunta assuntos de interesse global, como segurança, saúde, educação, meio ambiente, economia, entre outros. Existe um amplo acesso às informações, que proporcionam uma interlocução à sociedade para trocas e discussões, mas as relações afetivas, essas foram e estão sendo afetadas de uma forma diferente.

As relações passam a ser subjetivadas e os relacionamentos afetivos contemporâneos vêm passando por transformações sociais constantes através dos tempos e de novas ferramentas tecnológicas. Essas modificações trazidas pela globalização para a sociedade, foram alterando e promovendo uma reconfiguração das relações afetivas de forma geral, foco da pesquisa. A intimidade afetiva, que deveria ser preservada, o culto da própria imagem, a forma como desejam ser vistos, agora por vezes aparece cada vez mais exposta nas redes sociais, mostrada pelo próprio usuário ou não.

Santos diz: “O selfie, aparece como uma forma de dar-se a ver que leva o sujeito a experienciar o prazer em ver e ser visto, de exhibir-se ao olhar do Outro” (2016, p.5). Mas por outro lado, ainda existe a intimidade velada, daqueles que preferem não estar nas redes sociais.

SOCIEDADES DA JUVENTUDE: UMA NOVA CULTURA AFETIVA OU O RECONFIGURAR DE ANTIGAS PRÁTICAS ATRAVÉS DAS GERAÇÕES?

As relações afetivas e sociais não são uma exclusividade da sociedade contemporânea. Desde o início da humanidade, os homens se relacionam entre si. Mas as relações afetivas eram bem diferentes e passaram por muitas transformações, envolvendo segredos, pudores, intimidades, promiscuidades, entre outros.

Em seu livro “A origem da família, da propriedade privada e do Estado”, Engels nos descreve como as relações foram se transformando ao longo da história, e já no prefácio diz como durante um certo período era proibido sequer pensar que na sociedade houvesse poligamia ou que a forma patriarcal da família não fosse perfeita, admitiam apenas que nos tempos primitivos pudesse ter havido períodos de promiscuidade sexual.

Segundo Pais (1990) “Histórica e socialmente, a juventude tem sido encarada como uma fase de vida marcada por uma certa instabilidade associada a determinados «problemas sociais»”. Para ele os jovens deveriam se esforçar para se desvincular desses problemas para não serem considerados eternos irresponsáveis.

Historicamente, a sociedade é marcada por gerações³, nascidas num determinado período com características, costumes e comportamentos semelhantes dentro do contexto social em que vivem. A partir da Primeira Guerra Mundial, muitas gerações foram identificadas, mas a “geração X”⁴, os nascidos entre os anos de 1965 e 1979, eram uma geração mais influenciada pela televisão, os pais passam a ser mais rigorosos na educação dos filhos e a mulher começa a ter um maior papel de destaque na sociedade.

“As mulheres dessa geração foram as primeiras a adotar papéis sociais mais autônomos. A educação de seus membros foi totalmente influenciada pela televisão, que transformou sua rotina familiar: os pais passaram a castigar os filhos limitando o acesso a seus programas favoritos, como os desenhos animados, o que constituía um grande castigo. Influenciada pela TV, foi a geração mais atraída por apelos consumistas. Essa geração teve grande contato com as inovações tecnológicas, assistiu ao surgimento do vídeo-cassete, do computador pessoal, da internet e muitas outras novidades tecnológicas, que começaram a prosperar na sua juventude e continuam num ritmo acelerado nos dias atuais.” (OLIVEIRA, 2008 apud ANDRADE et al., 2012, p.3).

³ Do latim *generatio, -onis*. Conjunto de funções pelas quais um ser organizado produz outro da sua espécie. Conjunto das pessoas da mesma época ou quem têm sensivelmente a mesma idade. Tempo médio da duração da vida humana. (Dicionário Priberan on line).

⁴ Criado pelo fotógrafo Robert Capa no ano de 1950, o termo Geração X foi utilizado em um de seus ensaios fotográficos. O trabalho em questão era sobre jovens mulheres e homens que cresceram depois da Segunda Guerra Mundial. (Fonte: site InfoEscola)

A geração X são os responsáveis pela criação tecnológica, como a internet e o computador pessoal. Segundo Andrade et al., (2012, p.4) especialistas definem como principais características dessa geração: a individualidade sem deixar de conviver em grupos; maior maturidade; ruptura com as gerações anteriores; valorização do sexo oposto; busca pelos seus direitos; menos valor à família; e maior busca pela liberdade.

Segundo Oliveira, 2008, p.63 apud Andrade et al., 2012, "Essa geração é marcada pelo pragmatismo e autoconfiança nas escolhas, e busca promover a igualdade de direitos e de justiça em suas decisões". Apesar de compartilhar alguns valores com a geração anterior, a Geração X tem uma identidade indefinida, pois tentam buscar seu lugar no mundo e ter liberdade, buscando mudanças e evolução. Essa geração, presenciou parte da Guerra Fria⁵, a queda do muro de Berlim⁶ e a grande disseminação da AIDS⁷.

A “geração Y”⁸, a partir de 1980 até 1996, conhecidos como Millenials⁹ nascem em meio a evolução tecnológica e ao individualismo, defendendo mais seu lado pessoal e profissional, sendo mais voltados para a família. Desde criança, estão imersos no conceito de sociedade da informação e na popularização da Internet. Muitos já possuíam computadores em casa, os tornando bastante independentes e uma geração mais consumista.

Posteriormente a “geração Y”, nasceu a “geração Z”¹⁰, nascidos entre os anos de 1997 até 2010, onde estão inseridos os jovens, foco dessa pesquisa, conhecidos como “Geração Digital”, “Geração Net”, “Geração On-line”, “Geração Conectada” e “Geração Pontocom”, segundo os autores Freire Filho e Lemos (2008). São jovens que vivem conectados o dia todo e não conseguem ver o mundo de outra forma, estão sempre à procura de computadores e

⁵ A Guerra Fria entre EUA e URSS, que dominou o cenário internacional na segunda metade do Breve Século XX, foi sem dúvida um desses períodos. Gerações inteiras se criaram à sombra de batalhas nucleares globais que, acreditava-se firmemente, podiam estourar a qualquer momento e devastar a humanidade (HOBSBAWN, 1996, p.224).

⁶ tornou-se marco simbólico, a partir do ano de 1961, da disputa estratégica entre o imaginário capitalista e o imaginário comunista, representados por Estados Unidos e União Soviética, respectivamente. (OLIVEIRA & MOREIRA, 2021)

⁷ Significa síndrome de imunodeficiência adquirida. É um conjunto de sinais e de sintomas que aparecem pela deficiência do sistema imunitário, que vai ficando com menos capacidade de resposta ao longo da evolução da doença. Pode surgir após a infecção por VIH. (SNS24)

⁸ Geração Y é o termo utilizado por Neil Howe e William Strauss, no livro “Generations: The History of America's Future, 1584 to 2069” (1991), para definir a geração nascida a partir dos anos 1980 até os anos 1990.

⁹ Howe e Strauss cunharam o termo millennial em 1987, associando-o a um recorte geracional constituído por indivíduos nascidos entre 1982 e 2004. No seu entender, trata-se de uma geração cuja ação se caracteriza por uma feição “heróica”, refractária à regra hierárquica, em função da sua inscrição num contexto marcado pela imprevisibilidade, decorrente do exacerbar do risco e da incerteza,

¹⁰ O termo surgiu ainda nos anos 1950, na Inglaterra, após o fotógrafo húngaro Robert Capa referir-se a um dos seus ensaios fotográficos, que mostrava rapazes e moças que cresceram após a Segunda Guerra Mundial. (Fonte:Citas.com.br)

smartphones de última geração, para atender às suas necessidades de multitarefas. Após a “geração Z”, nasce a “geração Alpha”¹¹, mas não trataremos dela nessa pesquisa.

Para Maurer (2013, p.35) “Viver sem internet, computadores e celulares é algo inconcebível para essa geração, que muitas vezes ensinou seus pais e avós a utilizarem tais tecnologias”. A tecnologia se desenvolve em um ritmo cada vez mais rápido obrigando os jovens a mergulharem nela cada vez mais, e muitas vezes se perder em meio ao que diz respeito à sua privacidade e segurança, ultrapassando os limites do público e do privado, que segundo Habermas define:

“O uso corrente de "público" e "esfera pública" denuncia uma multiplicidade de significados concorrentes. Eles se originam de diferentes fases históricas e, em sua aplicação sincrônica sobre relações da sociedade burguesa industrial tardia e organizada sócio-estatalmente, entram num turvo conúbio. As mesmas relações que, no entanto, se contrapõem ao uso tradicional do termo, um emprego um tanto confuso dessas palavras, parecem até mesmo estar a exigir a sua manipulação ideológica.” (HABERMAS, 1984, p.13)

O autor chama de “público”, entre outras definições, eventos acessíveis a todos, e não apenas fechado às sociedades privadas, porém, ele ainda acrescenta que, o emprego dessa expressão é frequentemente usado como opinião pública, criando uma esfera, ou seja, uma “esfera pública”, contrapondo-se ao privado (1984, p.14).

A rede deixa de ser um espaço privado e passa a ser um espaço público na sociedade contemporânea, ou seja, o que deveria fazer parte da intimidade, vem a público, onde todos têm acesso, dando a esse espaço a sensação de particular/privado, na visão de Byung-Chul, Para esse autor, a sociedade contemporânea tornou-se transparente, mas não no real sentido da palavra, mas no sentido de não se ver claramente o que se esconde por trás dela, é uma transparência que faz utilização de “máscaras” (2012, p.29) e diz que o mundo de hoje é “um *mercado* onde se expõem, vendem e consomem intimidades.” (2012, p.53).

CONCLUSÕES

A sociedade contemporânea no geral, vem desenvolvendo através da internet, uma crescente cultura digital, que por sua vez pode introduzir diversas nuances na cultura afetiva. Vivemos num tempo digital que trouxe a afetividade para dentro desse mundo, a tecnologia

¹¹ As crianças nascidas a partir de 2010 formam a mais nova geração, chamada Geração Alpha. São os filhos da geração Millennial: já pertencem a um mundo tecnológico e conectado desde os primeiros meses de vida, sendo conhecidos como nativos digitais.

parece ter transformado a afetividade entre os indivíduos, mas vamos nos ater aos relacionamentos entre os jovens, que é o foco da pesquisa.

Muitos autores apresentam definições de juventude, mas segundo Pais (2003, p.47), não existe uma definição ou conceito único, pois “as diferentes juventudes e as diferentes maneiras de olhar essas juventudes corresponderão, pois necessariamente, diferentes teorias”.

Percebe-se uma “reconfiguração” do modelo de cultura afetiva anterior ao modelo vigente entre os jovens e seus pares. Muitos autores afirmam que “a evolução do mundo digital encurtou as distâncias, inundou o mercado de possibilidades e aproximou as pessoas. Os aplicativos nunca foram tão populares.” Também como reforçado por Campbell (2001), as trocas virtuais podem causar impactos na atual sociedade de consumo, intensificando ainda mais a objetificação dos usuários nos sites e nos aplicativos de relacionamento.

Percebe-se uma mudança no desenvolvimento social e afetivo entre as pessoas, com a chegada da tecnologia e dos aplicativos de relacionamento. Segundo pesquisa do Instituto Nacional de Estatística (INE), cerca de 76% da população já usa redes sociais em geral. Outro dado importante é a média de 26 milhões de “matches” (forma usada para designar quando as pessoas possuem perfis compatíveis e selecionam uma à outra através do “like” do aplicativo) por dia, só em 2016, no aplicativo “Tinder”¹² (o mais usado aplicativo de relacionamento do mundo).

Com base nas pesquisas realizadas e na análise dos fatos apurados no grupo focal, não podemos negar que a tecnologia chegou para ficar, alterando a vida do homem em todos os sentidos, tanto na vida pessoal, como no trabalho, estudos, no comportamento em sociedade e nas relações afetivas através dos aplicativos. A privacidade deixou de ser algo que pudesse trazer alguma relevância para os jovens atualmente. As relações são muito diferentes, variando de pessoa para pessoa, de geração para geração, e continuam em constante evolução. A superficialidade e o imediatismo desta geração, marcam as relações que se estabelecem a partir do mundo virtual dos aplicativos de relacionamento afetivo utilizados pelos jovens, tornando as relações afetivas, segundo Bauman, como citado anteriormente, muito fluidas e sem consistência.

¹² O Tinder® foi lançado num campus universitário em 2012 e hoje é a app mais popular do mundo para conhecer pessoas novas. Já foi transferido mais de 340 milhões de vezes e está disponível em 190 países e em mais de 40 línguas. (Fonte: Tinder.com). Aplicativo de relacionamento para Android e iPhone (iOS), que combina pessoas a partir de um "match" — nome dado pela plataforma para quando ocorre interesse mútuo entre dois usuários.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, T. **As regras do namoro à antiga**. São Paulo: Ática, 1986;

BAUMAN, Z. **Amor líquido. Sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003;

ENGELS, F. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**. Tradução de Leandro Konder. Editora Civilização Brasileira, 1984;

GIDDENS, A. **Transformações da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. São Paulo: Ed. UNESP, 1993;

HABERMAS, J. **Mudança estrutural da Esfera Pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa**. Tradução de Plávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984. Consultado em julho de 2022. Disponível em: < Habermas - Mudança Estrutural da Esfera Pública.pdf >;

HAN, BYUNG-CHUL. **A Sociedade da Transparência**. Lisboa. Relógio D'Água Editores, 2014;

LÉVY, P. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1999 Consultado em maio de 2020. Disponível em <https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=7L29Np0d2YcC&oi=fnd&pg=PA11&dq=cibercultura+p+lévy&ots=giTCEz_wbk&sig=E90g1SQdDAuDfQXKfEZa1ismWVo#v=onepage&q=cibercultura%20p%20lévy&f=false>;

MARX, K. **O Capital. Crítica da economia política**. Livro I. Ed. Boitempo. São Paulo, 2013. Consultado em setembro de 2022. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2547757/mod_resource/content/1/MARX%2C%20Karl.%20O%20Capital.%20vol%20I.%20Boitempo..pdf>;

PAIS, J. M. **Culturas Juvenis**. 2ª. Ed. Lisboa. Imprensa Nacional, 2003;

TYLOR, E. B. **The Science of culture**. In chapter I. Volume I. London. 1920. Consultado em julho de 2022. Disponível em inglês em < <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.42334/page/n5>. >

(Entre outros)

A CULTURA NA INTERFACE DOS DISPOSITIVOS CONTEMPORÂNEOS: A ARTE COMO ATO DE RESISTÊNCIA CRIATIVA

Ariadne Moraes Silva¹
Rodrigo Scheeren²

RESUMO: O trabalho discute a arquitetura contemporânea como um campo ampliado de ações, plasticidade político-cultural, problematizações e conexão com outras linguagens, representações e territórios de saber, na interface entre cultura e arte, a partir da dimensão ética, estética e política. No plano de imanência conceitual, aponta conexões entre relações de forças de um diagrama incorporal, bem como a sistemática de dispositivos disciplinares estrategicamente rebatida no campo de ação de biopoderes que produzem a vida cotidiana.

PALAVRAS-CHAVE: arte, arquitetura, estética, criação.

INTRODUÇÃO

Arquitetura e arte apresentam atravessamentos constantes em sua história e compreensão disciplinar. Na contemporaneidade, suas relações se entrecruzam na medida em que suas fronteiras estão borradas, os fluxos de produção poética provêm de analogias e inspirações de outras áreas, além do aporte de processos experimentais baseados numa visão de complexidade, reconhecida como campo ampliado. Estas relações acontecem muito além das compreensões plásticas e de representação, apresentando-se nos modos de uma formação cultural intrincada, na vinculação entre poder, saber e subjetividade. Essa dimensão está compreendida no que o pós-estruturalismo denominou como **dispositivo**, fundamentado principalmente nas interpretações filosóficas de Michel Foucault. Nesse texto, que intenta ser um ensaio não estritamente acadêmico, fomentado pelos interesses dos autores e da percepção da necessária retomada do diálogo sobre o tema, serão explicitadas as visões acerca da ideia de dispositivo, ampliando-o a partir de sua vinculação com a ideia de **diagrama**, também importante às áreas da arte e da arquitetura.

¹ Ariadne Moraes Silva, Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia, professora Associada I, ariadnemoraes@gmail.com

² Rodrigo Scheeren, Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia, professor Adjunto A, rodrigoscheeren@gmail.com.

Além das manifestações conceituais, o objetivo é perfilar uma reflexão crítica e apresentar algumas problematizações no que concerne ao campo de atravessamentos políticos e estéticos entre arte e arquitetura, incluindo a leitura de alguns projetos/obras como estudos de caso e dos quais emanam análises e interpretações dos seus dispositivos espaciais, formais, representacionais e de conteúdo engendrados.

DISPOSITIVO-DIAGRAMA

Gilles Deleuze extraiu, por meio de uma escrita baseada na invenção de termos próprios em sua filosofia, a noção de dispositivo enquanto processual e virtual, atualizando o pensamento de Michel Foucault, caracterizando-o como um “aparato social concreto”. Se para Deleuze o dispositivo tem a sua máxima expressão como uma máquina abstrata, para Foucault ele se apresenta como um dispositivo de poder. No curto texto “What Is a Dispositif?”, Deleuze (1992) chama atenção para uma meta questão na percepção de Foucault: que o autor descobre novas dimensões em momentos de crise, abrindo espaço para linhas que são de “fratura”, que podem ser aproximados ao que, nas próprias palavras de Foucault, dizem respeito a novos paradigmas e epistemes. Voltando ao dispositivo, pela definição levantada por Deleuze, trata-se de um elemento abrangente e não homogêneo – um aparato –, capaz de conformar e conduzir comportamentos individuais e coletivos – de efeito social –, em sua função e resultados operativos e efetivos – de determinação concreta, apesar de sua manifestação virtual.

O filósofo italiano Giorgio Agamben (2009), em seu texto “O que é um dispositivo?”, cita uma entrevista de Foucault para quem o dispositivo traz o sentido de formação estratégica, pois responde a uma problemática ou urgência atrelada a um determinado momento histórico. Trata-se de um conjunto de elementos heterogêneos constituído como uma rede de relações, uma vez que envolve desde discursos, instituições, decisões regulamentares e leis, enunciados científicos, filosóficos, morais e ações discursivas, além de estruturas espaciais e arquitetônicas. Assim, o dispositivo tem a capacidade de conformar comportamentos e orientações, manipulando situações e orientando com certa racionalidade específica em cada situação. Desse modo, envolve relações de saber e de poder, mas também de controle (como Deleuze descreve em outro texto, intitulado “Port Scriptum sobre as sociedades de controle”), pois, de alguma maneira, interferem na nossa maneira de sentir, agir e pensar. Mais adiante no texto, Agamben indica que por meio dessas relações surgem

atividades de governar (de si e dos outros, como intitulado um dos livros de Foucault) por meio de um conjunto de *práxis*, implicando em processos de subjetivação. De acordo com Agamben, ao utilizar a noção de dispositivo, Foucault se afasta do uso de conceitos universais para que este seja representante de “conceitos operativos de caráter geral” (AGAMBEN, 2009, p. 33).

Deleuze (1992) descreve as atuações nos sujeitos mediadas por dispositivos através do seu arcabouço conceitual, como linhas de força ou vetores de atravessamento, que se revelam em suas distintas dimensões. Envolvem regimes de visibilidade e enunciação, de poder e saber, e de subjetivação. Este último é relevante porque é denotado por Deleuze como um processo de individuação, um deixar-de-ser quem se era, uma linha de escape (DELEUZE, 1992, p. 161), que desata linhas do passado e se conforma em processo de vir-a-ser (DELEUZE, 1992, p. 164). O dispositivo, assim, apresenta-se como uma multiplicidade em que operam processos ainda em formação (DELEUZE, 1992, p. 162), não acabados. Deleuze pergunta, então, quais são as formas de se produzir subjetividades capazes de resistir a essa nova forma de dominação que é o controle (DELEUZE, 1992, p. 164)? Essa é óbvia, mas indica um caminho já suscitado por Espinosa e Nietzsche, ao considerar que modos de existência devem ser acessados de acordo com critérios imanentes, conteúdo de possibilidades, liberdade criativa e sem apelo a valores transcendentais (DELEUZE, 1992, p. 163).

No início do texto “What Is a Dispositif?”, Deleuze (1992) faz uma referência não proposital ao entendimento que dá a um dispositivo denominado de maneira muito específica em outros textos: o **diagrama**. Aqui ele diz que “desembaraçando essas linhas de dentro de um aparato social é, em cada caso, elaborar um mapa, fazer uma cartografia, explorando paisagens desconhecidas, e isso é o que ele [Foucault] chama de trabalhar no chão” (DELEUZE, 1992, p. 159). Essa vinculação com “o chão” significa estar inserido nessas linhas de força, que evidenciam o dispositivo e fazem com que o seu funcionamento se revele em todas as suas condições. Essa relação é reafirmada no texto de Deleuze sobre e intitulado “Foucault”, em que indica o diagrama como uma “cartografia que é coextensiva com o todo do tecido social” (DELEUZE, 2006, p. 34). Na continuidade do texto, Deleuze reforça outras das principais características do diagrama, como não se tratar de um elemento de representação visual, não exprimir diferença formal entre conteúdo e expressão, formação discursiva e não-discursiva e, no que concerne à arquitetura e à arte, apresenta funções

diversas, já que cada diagrama é uma multiplicidade espaço-temporal (DELEUZE, 2006, p. 34).

O diagrama, enquanto uma máquina abstrata em potencial, conforme reflexões desenvolvidas em outro texto por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997), e sendo uma exposição das relações de forças que constituem o poder (ou poderes), vai desembocar na percepção de como se organiza o poder sobre a própria vida: o biopoder, terminologia também criada por Michel Foucault (1979) e toda uma sistemática de dispositivos disciplinares estrategicamente capaz de ser rebatida, em um primeiro momento, sobre a urbanística e suas cartografias. Seguindo essa lógica, o diagrama emerge como ferramenta de produção de arquiteturas, ou da proposição de discursos e enunciados que influenciam os modos de se constituir espacialidades, estendida também às esferas de expressões artísticas e manifestações sociais. Ao caracterizar a máquina abstrata como um dispositivo conceitual que funciona **diagramaticamente**, “Deleuze e Guattari querem enfatizar sua capacidade em operar antes da formação de qualquer semiótica ou regime de signos” (BASBAUM, 2006, p. 76). Nesse aspecto, essa potência diagramática se assemelha muito mais a um processo inverso, ou seja, de desfazer imagens, explodir as semióticas, produzir pontos de criação e desterritorialização, conjugar transformações, propor escapes e linhas de fuga ou até impulsionar a produção de novas realidades do porvir. Assim, há tanto um potencial de positividade quanto de negatividade no diagrama, o que informa a sua função crítica.

A atualização discursiva do diagrama deleuziano enquanto procedimento – forças, vetores, intensidades – e conceito – incorporal, virtual, maquínico –, busca privilegiar autores e enunciados que fazem crítica ao mundo da representação objetivável – macropolítica. A **potência diagramática** se configura como uma ferramenta instigante para pensar os processos de projetos contemporâneos, não apenas em seus aspectos formais, funcionais ou estruturais, mas sobretudo enquanto um dispositivo ético-estético emancipador (micropolítica da subjetivação – lugar da criatividade, imanente e processual), capaz de constituir uma vigorosa **resistência criativa** frente aos aparelhos de captura – hegemônicos e consensuais. A potência virtual do diagrama, em sua expressão incorporal, ainda precisa ser atualizada e intensamente debatida no campo da teoria e da crítica arquitetônica. Os dispositivos de captura não estão restritos aos aspectos da exterioridade, mas se entrelaçam para além das formas arquitetônicas. São dispositivos de saberes e poderes, são enunciados de visibilidades.

Essa produção transita entre estruturas sedentárias e distribuições nomádicas (TEYSSOT, 2012), entre a macropolítica e a micropolítica, passando de um estado a outro todo o tempo.

Vale relembrar que na relação Saber/Poder do mundo da representação, Michel Foucault o denominou de o “Fora” no universo da Macropolítica. Na atualização discursiva dessa variação contínua do “Fora”, introduz-se o conceito de “Dobra”, ou seja, dobrar o “Fora” no “Dentro” de um indivíduo ou de uma coletividade – incorporar, encarnar. A micropolítica da subjetivação, enquanto lugar da criatividade e da afirmação da diferença, é um território do processo contínuo de construção de subjetividades, sob o modo “dobramentos” de diferentes saberes/poderes, e que se configuram como diagramas. Esses diagramas de poderes/saberes hegemônicos e conservadores, coexistem com forças diagramáticas de saberes/poderes emancipadores e de resistência. Nesse sentido o diagrama se torna perceptível através de máquinas e tecnologias sociais concretas, a partir de um regime sob o qual uma realidade constrói-se sem que sejam necessários mecanismos tradicionais de representação. Portanto, exerce uma experiência diagramática de transgressão, na medida em que se torna capaz de provocar ressonâncias e desmontar concepções clássicas, no *intermezzo* (entre-deux) de uma espécie de desfiguração ou até mesmo de uma desordem visual – forças de sensações denominada como máquina-arquivo (DELEUZE, 2006).

PROBLEMATIZAÇÕES, PROJETOS E INTERPRETAÇÕES

A arquitetura expressa a noção projetual de intervenção no ambiente construído, ao estabelecer relações com o espaço buscando não somente um sentido utilitário, mas também estético na lógica mais ampla: a inserção do corpo, as sensações e os afetos, além da dimensão simbólica. Se facilmente podemos reconhecer a arquitetura enquanto catalisadora de ações criativas, o seu entendimento como campo artístico tornou-se mais palatável a medida em que o pós-modernismo entrou em cena, em meados do século XX, e de novas perspectivas acerca de suas fronteiras, que se tensionam e se expandem, como apresentado por Rosalind Krauss em seu texto “A escultura no campo ampliado”, de 1979. Com a superação dos movimentos das vanguardas e o fim do pensamento utópico na arte, contudo, as implicações políticas e o ideário revolucionário sofreram fraturas, com a crescente dificuldade da forma artística de atribuir sentido emancipatório à realidade exterior (FABBRINI, 2024). Com a expansão das fronteiras disciplinares, os modos de representação também se modificam e, consequentemente, os modos de ver. Historicamente, a arquitetura

evocou o uso de sistemas notacionais, técnicos e matematizados, numa codificação privilegiada dos projetos para o seu entendimento construtivo através de dispositivos como a perspectiva e os planos ortogonais. Pensar a representação ampliando esses arranjos estáticos engloba experimentar com os códigos tradicionais, incorporando as noções de tempo, jogos de escala, abstração formal, cartografia de informações, colagens e montagens com diversos suportes, lidando com a sua dimensão processual, transitória e construtivista. Essa dinâmica experimental se nutre das referências artísticas quando articulamos procedimentos conceituais entre a autonomia e a contextualização, numa imaginação criativa que se descole da visão mimética, permita ambiguidades, amplie horizontes e leituras de mundo.

Essa conformação abre caminho, também, para reivindicações político-culturais, ou sobre como pensar a dimensão ética na estética. Partimos do pressuposto Deleuziano de considerar arte, ciência e filosofia não como modos apartados de pensar e criar, mas que se atravessam em suas funções, contribuindo entre si mutuamente. Tanto arte quanto arquitetura podem criar linguagens e caminhos de expressão, que evidenciam temas éticos e movimentam territórios de saberes. A arte se apresenta como fluxo de resistência criativa atravessada pelo universo da micropolítica da subjetivação. A filosofia se apresenta por meio dos conceitos como ferramentas operativas na produção. A ciência se apresenta como a aplicação de técnicas e conhecimentos que subsidiam projetos e materialidades. O grande desafio surge em se pensar ações com o intuito de questionar representações hegemônicas em nosso campo, e a potência da arte está em justamente causar fissuras e abalar certezas, desmistificar as vias de pensamento único e deixar caminhos abertos. Estamos nos direcionando para uma sociedade cada vez mais saturada pelo fluxo de informações, engolidos pelos aparelhos e pelos efeitos de ansiedade causados pelo funcionamento das mídias e suas constantes armadilhas da nossa atenção por meio das lógicas de consumo. É notório, também, a predominância e dependência crescente da sociedade pelas imagens, principalmente as digitais, nas telas, das redes, que ganham uma realidade em si mesmas, trazendo, em conjunto, novos regimes estéticos, maneiras de ver, superexposição, vigilância, formas de padronização e homogeneização (BEIGUELMAN, 2021). A partir de experiências e projeções pessoais, compartilhamos dados que são capturados por algoritmos, que tendem a homogeneizar o cardápio de informações recebidas. Somos bombardeados por imagens que condicionam o nosso imaginário e saturam a nossa capacidade criativa. Essa dimensão das

políticas da imagem nos leva a indagar, a partir de Beiguelman (2021), como é possível ampliar o volume qualitativo do conteúdo midiático e cultural.

Diante dessa série de problematizações que enfrentamos atualmente, a arte pode contribuir para a criação de contradispositivos disciplinares, a fim de deslocar os modos tradicionais de pensar e criar. Essa tarefa passa pela potência diagramática, como um dispositivo específico que, dentre as suas várias interpretações, articula de modo aberto relações entre forma, conteúdo e significado, cria redes e fluxos de forças, organizando informações sem traduzi-las em formas finalizadas, e atuando como ferramenta conceitual. Para trazer essa dimensão para um entendimento mais palatável, apresentaremos alguns dispositivos de resistência e reflexivos, a partir de projetos na interface entre arte e arquitetura, que nos levam a pensar metáforas com o espaço, o tempo, a experiência e a imagem.

O artista brasileiro Hélio Oiticica (1937-1980) explorou diversas formas de estabelecer relações entre o corpo e o espaço, avançando para instalações e performances, pensando em obras de arte interativas e que se afastasse de uma mera ideia de contemplação. Um de seus projetos mais interessantes na relação entre arte e arquitetura foi desenvolvido no início dos anos de 1960, intitulado “Cães de caça”, que mais adiante foi desdobrado nas suas séries de “Penetráveis”. Nessa proposta, enfatizava a criação de espaços labirínticos formadores de um tempo e espaço estéticos, que convocam o usuário a desprender-se em uma dimensão descompromissada. Esse tipo de instalação, em que labirintos conduzem a salas e espaços abertos, que integrariam as sensações visuais, táteis e sonoras com o uso de diferentes materiais, promovido também em diversas outras de suas instalações, convocando a uma atitude ativa, liberta de comportamentos preestabelecidos. Esse tempo-espaço estético³ separa o usuário do seu cotidiano, em uma oportunidade de vivência apartada do tempo e espaço da ordem e lógica da produção e do consumo. Os labirintos e instalações de Oiticica são pensados como diagramas que fazem emergir a consciência do corpo, a dimensão do gesto individual e da participação em uma perspectiva de formação coletiva. Além disso, todo o seu esforço intelectual resulta em obras como respostas que promovem fissuras numa visão institucional da arte.

³ Abordagem produzida por Paula Braga em seu livro “Arte Contemporânea: modos de usar”, quando indica que o usuário-espectador, ao estar imerso nas instalações participativas criadas por Oiticica, encontra-se temporariamente em uma outra dimensão sensório espacial.

A obra do arquiteto inglês Cedric Price (1934-2003) foi bastante experimental e com poucos de seus projetos materializados em sua trajetória. Entre suas estratégias, pensava o projeto como um sistema aberto, com suas regras e elementos, relações espaciais e possibilidades de uso, em plenos anos de 1960, um período de efervescência contracultural e emergência tecnológica, através de uma “arquitetura que emulasse o potencial performativo das novas tecnologias”⁴. No seu horizonte estava, também, a dimensão da comunicação e a formação de situações de interação social, fomentadas por um programa espacial diverso e adaptável às mudanças propostas pelos usuários. Essa dimensão adaptativa levava o arquiteto a pensar os projetos aptos a serem montados, desmontados e remontados. Um de seus projetos mais conhecidos foi a proposta do Fun Palace, em 1961, criado como um diagrama de articulação das diversas possibilidades de configuração do programa, que poderia ser modificado pelos próprios usuários em seus desejos e necessidades. A partir de estruturas básicas e guindastes, elementos pré-fabricados poderiam ser movimentados em diferentes resultados programáticos de um centro de lazer e entretenimento cultural, que envolveria tecnologias midiáticas e cibernéticas, para controle e interação dessas modificações. Enquanto um “kit de partes”, é interessante vislumbrar o seu potencial generativo, aberto e efêmero na experiência do tempo e do espaço.

A **abordagem diagramática**, portanto, tem por função desestabilizar estruturas (em um procedimento constante de desterritorialização⁵) e, ao mesmo tempo, conferir relações singulares ao artista, fornecendo-lhe ferramentas de engajamento, aparatos de forças criativas e de experimentações sensíveis dentro do sistema das artes. A pintura de Francis Bacon (1909-1992) surge como uma potência capaz de engendrar uma singularidade de forças invisíveis e, acuradamente, virtuais. O diagrama na sua pintura é descrito por Deleuze (2007, p. 103) como um conjunto de linhas, manchas e zonas que são operatórias e “assignificantes”. Esses traços não são representativos, tão pouco narrativos ou ilustrativos. São marcas irracionais, involuntárias, acidentais, livres, lançadas ao acaso. Portanto, se não há significado, não há representação, pois, tal afastamento da lógica representacional significa romper com o figurativo para fazer aparecer o que Deleuze chama de Figura⁶. Ao longo de

⁴ Essa abordagem é trazida por Mary Lou Lobsinger no artigo “Cedric Price: an architecture of the performance”, publicado na Daidalos, n. 74, 2000, p. 22-29.

⁵ Deleuze e Guattari, ao proporem a desterritorialização do regime de signos, remetem o diagrama à condição de máquina abstrata, criando traços de intensidade, formas de expressão e de conteúdo – instável, anárquico e caótico.

⁶ No trabalho pictural baconiano, a Figura aparece isolada, desligada do objeto que ela supostamente ilustraria e os corpos deformados se aproximam de um outro conceito desenvolvido por Deleuze em diversas obras: corpo

sua vida como filósofo, Deleuze buscou afirmar o pensamento da diferença em contraposição ao pensamento subordinado à representação. Por exemplo, um pensamento que necessita de uma imagem para representar, privilegia a identidade. Deleuze queria escapar dessa submissão, ao se aliar a pensadores e artistas que se abrigavam da diferença (como Espinosa, Nietzsche e Bergson, Kafka, Zola, Beckett e Bacon) para criar conceitos com os quais surgisse um pensamento apartado de um suporte representacional (imagem versus texto). Nas telas de Francis Bacon, ele encontra uma pintura que não apresenta compromisso com o figurativo (representação) e não se atém a um modelo, mas vai ao encontro de uma abstração ou potencializa a própria figura como expressão (figural).

Nesse aspecto, a pintura deve extrair a figura do figurativo, ou seja, da pura representação e do que ela deve significar, remetendo-a ao campo das forças e das sensações. Esse entendimento é fundamental para compreender a singularidade do pensamento deleuziano como um valoroso aliado na construção da **intensidade diagramática** que se procura atualizar na contemporaneidade e conectar a diferentes *modus operandi* que se alinhem com perspectivas de escapes, portanto, de **resistências criativas**. As pinturas de Francis Bacon, mas também os procedimentos de artistas como Henri Michaux, Paul Cézanne, Wassily Kandinsky, Van Gogh e Paul Klee, tangenciam uma possibilidade de suspender representações, neutralizar a narração, a pura ilustração e a figuração. Trata-se de uma singularidade, a partir de uma análise mais ampliada, onde é possível trazer à tona a “transformação em conceitos de elementos não conceituais – perceptos e afetos – oriundos da literatura e das artes” (DELEUZE, 2007, contracapa). Bacon torna visíveis forças que não são visíveis, estreitando as relações entre a arte não figurativa e a sensação, potencializando a deformação e o esboço através da subversão diagramática de um sistema racional.

Um dos trabalhos do artista belga Francis Alys, por exemplo, é caçar tornados⁷. Sua produção aflora entre o espaço interdisciplinar da arte, da arquitetura e da provocação político-social, explorando tensões e conflitos geopolíticos em zonas de fronteira. Ele propõe, ao registrar de modo caótico uma série de imagens nebulosas e efêmeras dos tornados, capturadas durante cerca de 10 anos de pesquisa, no deserto mexicano, uma criação poético-espacial que pretende subverter o entendimento de abordagens espaciais lineares e,

sem órgãos. Essa aproximação diagramática associada à Figura, ressignifica a questão da visibilidade. Para o filósofo francês, Bacon se aproxima do poeta e escritor Antonin Artaud, assim como às dimensões expressivas das linhas da arquitetura gótica, que se opunham bruscamente às representações orgânicas da arquitetura e da arte clássica.

⁷ O registro da obra está disponível em: <<https://francisalys.com/tornado/>>.

consequentemente, provocar novas camadas cartográficas. Ao filmar os tornados, o artista anula qualquer sequência possível esperada dos eventos e suspende representações – navegando no espaço do *intermezzo*, sem qualquer princípio, fim ou encadeamento lógico. O caráter libertário e intempestivo de sua investigação vislumbra, no território da arte, uma outra possibilidade para o sensível, ao provocar suspensões e microrrupturas temporais autônomas, acompanhar os resultados do processo temporal das coisas. É exatamente nesse espaço *entre*, nômade, desterritorializado e de escape, que a potência diagramática encontra abrigo.

CONSIDERAÇÕES TRANSITÓRIAS

Após breves apontamentos, é possível articular algumas associações com o campo relacional entre arte e arquitetura. As contribuições para o pensar e o fazer didático arquitetônico implicam criar métodos experimentais, ou seja, que não tenhamos um resultado de antemão, mas que conceitos sirvam como disparadores de processos de investigação, que podem ativar as mais distintas estratégias e expressões artísticas. Obra aberta, como o próprio diagrama, um espaço do porvir, em devir, nunca acabado, mas sempre apto ao movimento e à transição. Quando falamos de arte e arquitetura, defrontamo-nos com uma diversidade de proposições, tendências e linguagens, quase excessivas, de difícil acompanhamento e atualização. Estar ciente dessa multiplicidade de expressões e variações conceituais ativadas por um arsenal de publicações, catálogos e exposições midiáticas nos coloca, enquanto pesquisadores, em um constante estado de investigação. A complexidade de conexões estabelecidas pela vigorosa produção da arte contemporânea nos impõe uma posição quase que exaustiva de revisão perpétua, intensificando ainda mais os processos de trocas e intercâmbios. No caso em destaque, interessa-nos um imaginário que se constrói coletivamente a partir de referências que questionem as trivialidades e práticas hegemônicas. Tanto na arte quanto na arquitetura, a discursividade e os debates vão formando os elementos canônicos mais recorrentes para o público, com isso, também, mediando a apreciação e entendimento de obras. Mas, em alguns lugares e momentos, a própria discussão se tornou espetáculo. Há, no mercado das artes e da arquitetura, uma série de produções do *star system* contemporâneo, que se apropriaram da própria exposição de seus processos e desse jogo que faz surgir visibilidades, porém, o rompimento com o mundo objetivável da representação é

parcial. A arquitetura do espetáculo continua dobrando (no consumo e na sofisticação) e variando (na forma e nos usos).

Esse é um dos perigos miméticos na produção da arquitetura e da arte “abstrata”: quando a forma arquitetônica ou artística se torna a imagem construída do próprio diagrama. Nesse sentido, ele funciona como uma armadilha mecânica e se torna um dispositivo reducionista, sendo relegado à condição de mero abstracionismo geométrico. O atual sistema das artes, na lógica do regime do capitalismo cultural, cognitivo e informacional, está capturando todo tipo de produção artística imbricada nas centenas de milhares de imagens e simulações fabricadas pelo marketing digital publicitário. Surge, portanto, uma avalanche de criações e linguagens acionadas por grifes e produções culturais espetacularizadas. Ademais, temos a difícil tarefa de lidar com a saturação das imagens digitais, simulacros que esvaziam o estatuto ontológico da realidade, através de mídias que modulam e enquadram tanto o nosso repertório quanto o imaginário. E fazem isso por meio dos algoritmos que conduzem nossos sentidos, gostos e escolhas, criando um espaço político paralelo, apartado da realidade por falsas sensações de participação, enquanto dessubjetivando pela falta de envolvimento com experiências intensivas – um novo tipo de pobreza da experiência. É por meio do diagrama, enquanto dispositivo de resistência, que são buscadas estratégias de escape, alimentadas pelas potências criativas da arte e da arquitetura: escapar, distanciar-se, voltar às dinâmicas sociais fundamentais, evitar ansiedades e excesso de informações que não se transformam em conhecimentos, ideias e experiências.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009;
- BASBAUM, Ricardo. Diagramação e processos de transformação. In: CRUZ, Jorge (org.). **Gilles Deleuze: Sentidos e Expressões**. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006, p.65-92;
- BEIGUELMAN, Giselle. **Políticas da imagem: vigilância e resistência na dadosfera**. São Paulo: UBU Editora, 2021;
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007;
- _____, Gilles. What Is a Dispositif? In: Armstrong, Timothy J. (Ed.). **Michel Foucault Philosopher**. Harvester Wheatsheaf, Hemel Hempstead, 1992, p. 159-168;
- _____, Gilles. **Foucault**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006;
- _____, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Ed. 34, 1997, Volume 5;

FABBRINI, Ricardo. **Arte contemporânea em três tempos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2024;

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979;

TEYSSOT, Georges. **O diagrama como máquina abstrata**. Vírus: São Carlos, n.7, jun. 2012.

NECROPOLÍTICA NO *TELEGRAM*: A MOBILIZAÇÃO DE METÁFORAS NARRATIVAS EM TORNO DO PROJETO DE LEI 2630/2020 (PROJETO DE LEI DAS *FAKE NEWS*)

Breno Carvalho¹

RESUMO: Em maio de 2023, o *Telegram* enviou mensagem aos usuários indicando que “a democracia [estava] sob ataque no Brasil”. Alexandre de Moraes, ministro do *Supremo Tribunal Federal* (STF), ameaçou a suspensão da plataforma por 72h, caso não houvesse a exclusão do conteúdo. O artigo analisa o embate entre o aplicativo e o STF, devido ao Projeto de Lei das *Fake News*, observando a constituição da arena de disputa entre a plataforma digital e o referido Projeto por meio das “textualidades” acionadas.

PALAVRAS-CHAVE: *Telegram*, Projeto de Lei das *Fake News*, metáforas narrativas, necropolítica.

APRESENTAÇÃO

As *fake news* têm dado alertas claros ao campo comunicacional. Sua capacidade de articulação e espraçamento faz com que sua importância seja reforçada, sendo indispensável manter certa vigilância sobre seus princípios constitutivos e sua retroalimentação. Tal medida restritiva tende a imputar certo freio em sua dinâmica de propagação, a fim de que se possa preservar a legitimidade do teor informativo da produção jornalística, bem como o reconhecimento do valor da ciência na produção de saberes, além de outras ações que possam contribuir à refutação de conteúdos inverídicos e à alimentação de negacionismos.

Compreendendo este cenário, surge um questionamento emergencial: a quem interessa alimentar, manter e garantir a produção e divulgação sistemática de *fakes news* no ambiente *online*, calcadas na falácia e capazes de dissolver a credibilidade de produções jornalísticas, bem como dissolver o rigor de realizações científicas legítimas? A fim de responder tal questão, este artigo desenvolve uma proposta teórica sobre a constituição das “metáforas narrativas” relacionadas às *fake news* e sua dinâmica de estruturação e manutenção.

¹ Breno da Silva Carvalho, docente efetivo do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (DECOM/UFRN), brenosc@uol.com.br.

Para tanto, é eleito um episódio nacional de teor político para análise da narrativa midiática: em maio de 2023, o *Telegram* enviou mensagem aos usuários indicando que “a democracia [estava] sob ataque no Brasil”. Na ocasião, Alexandre de Moraes, ministro do *Supremo Tribunal Federal* (STF), ameaçou a suspensão da plataforma por 72h, caso não houvesse a exclusão do conteúdo. Em 2022, já era sinalizada a possibilidade de suspensão do aplicativo de mensagens instantâneas pelo Tribunal Superior Eleitoral devido à ausência de representação da empresa no Brasil e à falta de controle na disseminação de *fake news* – aspecto, especialmente, preocupante por conta da realização de eleições para Presidente, Governador, Senador e Deputado (Federal, Estadual ou Distrital).

À medida que alimentam uma narrativa paralela, as *fakes new* desenvolvem uma textualidade própria capaz de mesclar-se com o fluxo corrente do sistema midiático legítimo e do jornalismo de credibilidade. Acerca da elaboração de narrativas, é oportuno recorrer a acepção de Carvalho (2016) sobre o reconhecimento da mídia como uma “metáfora narrativa” – conceito este a ser explorado como parâmetro metodológico nesse texto.

Inicialmente, torna-se oportuno apresentar o conceito de *fake news*. Para Bucci (2020), elas configuram-se como uma modalidade específica de mentira, uma vez que “se apresentam como enunciados produzidos por uma redação profissional [...] [e] simulam uma linguagem jornalística” (BUCCI, 2020, p. 38). Falsificadas essas condições, as *fake news* trazem efeitos deletérios à vida social – inclusive, aos processos de decisórios democráticos – ao avançar sobre “os sistemas de proteção naturais e informais do debate público” (BUCCI, 2020, p. 38).

A partir dos excertos acima, Bucci (2020) evidencia dois aspectos centrais: (i) a produção de “narrativas” inverídicas que buscam se revestir do sentido de verdade, tomando de empréstimo a reconhecida credibilidade jornalística, combinada ao questionamento e à desconfiança sobre a acurácia da produção científica; (ii) a importância das *fake news* perpassar e circular o debate na esfera pública. Imbricados, estes dois conteúdos serão tratados nas seções seguintes.

2. SOBRE NARRATIVAS E OPINIÃO PÚBLICA

Uma das potencialidades da comunicação é explorar a construção de narrativas. Seus interesses incidem no tratamento da presença e do lugar dessas narrativas (e eventuais narrações) em distintas realidades sociais – principalmente, diante do reconhecimento da

existência de *relatos*, *histórias* e *versões* –, considerando a potencialidade de diversas plataformas midiáticas.

Uma construção narrativa reflete a forma como o ser humano dá sentido à vida, moldando-lhe sua conduta, dando significado à sua existência enquanto sujeito social e inspirando-lhe a tecer projetos de vida a partir de motivações subjetivas (Velho, 2008). Complementarmente, contar histórias acerca da sua vida pessoal ou sobre o coletivo com o qual convive representa expressar e comunicar o que ganha relevância a fim de constituir-se e ser preservado como memória, além de vivenciar e testemunhar o estabelecimento de regimes de esquecimento. Nesse sentido, as narrativas exploram histórias como um exercício de reflexão sobre o passado ao atribuir sentido a situações em curso e ensejando conjecturas sobre o futuro.

Se o ato de contar uma história é um processo construtivo, fundamentado em um ambiente cultural específico e interativo, onde contexto, texto e significado estão conectados, cabe ao pesquisador rever a sua responsabilidade na elaboração de narrativas, como também perceber a presença e influência de narrativas prévias – de distintas naturezas e, inclusive, midiáticas – na vivência social de determinado grupo.

O estudo da narrativa torna-se um lugar para explorar a vida sociocultural. Isso elucida a importância da noção de *opinião pública* – aqui compreendida como reveladora de acontecimentos coletivos, a partir de ideias que traduzem a opinião popular, como sugere Cossio (1973, p. 41):

A opinião pública não é a mesma que a opinião do público. Na opinião pública há uma dimensão de conhecimento intelectual que a autentica verdadeiramente como opinião e não como mera complacência, em razão de que o que a constitui são elementos alçados à condição de princípios (COSSIO, 1973, p. 41).

Na condição de significação institucionalizada, a opinião pública relaciona-se com as interações do convívio social, além de orbitar em torno de aceitações e recusas a determinados valores. Para Cossio (1973), são necessários quatro estratos nessa dinâmica de dilatação da opinião pública:

- *Primeiro Estrato*: corresponde à criação original, ainda que seja impossível identificar a personalidade criadora, o local e o momento de sua concepção. Sua importância reside em sua própria demarcação, integrada à opinião pública;

- *Segundo Estrato*: refere-se à vocação intelectualizada. Envolve um número maior de indivíduos, integrantes de um círculo de ação, que aderem ao valor de origem e buscam difundi-lo. Suas vidas giram em torno destes valores e de sua promoção. É deste estrato que emerge uma opinião técnica e surgem os porta-vozes da opinião pública;

- *Terceiro Estrato*: a opinião pública manifesta-se e traduz o percurso histórico que a sociedade alcançou. Denominado de “compreensão objetiva”, esta etapa adota princípios que são verdadeiros e possuem um “valor vital” ao referenciar uma determinada história, integrando-a. A objetividade da opinião pública associa-se à intersubjetividade de outros indivíduos. É esta dinâmica intersubjetiva que faz com que a compreensão de princípios enquanto valores se dê a partir de uma sensibilidade emocional, fazendo da opinião pública um fenômeno coletivo;

- *Quarto Estrato*: a compreensão subjetiva atinge as posições individuais e suas dimensões subjetivas particulares. Neste nível, a opinião pública desvincula-se de sua vivência histórica e converte-se em opinião do público, em popularidade. Esta compreensão subjetiva elimina o diálogo com a história (e sua intersubjetividade) e a aproxima da própria vivência biográfica do ator social. É neste estrato que a opinião pública pode ser legitimada ou não, assumindo novos contornos.

Em seu fluxo construtivo, a opinião pública exige um "espaço social" para o posicionamento do sujeito – seja sancionando-a ou rechaçando-a. É nesse fluxo expansivo da opinião pública que as *fake news* buscam sua navegabilidade e firmam sua principal armadilha: ingressar no debate público como fato crível, capaz de demarcar um espaço social próprio, amparada pela crescente difusão em dispositivos midiáticos digitais, principalmente, em redes sociais, como *X*, *Facebook*, *YouTube* e *Instagram*, além de aplicativos de conversão, como *WhatsApp* e *Telegram*. Neste sentido, convém para as *fakes news* constituírem um espaço social – mesmo que ilegítimo – de fruição voltada a nutrir negacionismos, controvérsias e desinformações.

Aos sujeitos (e aos cidadãos), as *fakes news* erguem trilhas ilusórias a partir de múltiplas possibilidades narrativas (CARVALHO, 2016), ancoradas pela diferença e pela heterogeneidade – quiçá, delirantes e fantasiosas; afinal, lembra Bucci (2020) “*news* não são *fake* – e *fakes news* não são *News*”.

3. METÁFORAS NARRATIVAS EM DIÁLOGO COM AS *FAKE NEWS*

Cena 1, março de 2022. Já estava acionado o alerta sobre a responsabilidade acerca do modo de atuação (e utilização) do *Telegram* durante as eleições presidenciais brasileiras (FANTÁSTICO, 2022). O aplicativo de conversação demonstrava ser um espaço digital conveniente para ações ilegais, como negociações de drogas, armas e pornografia infantil entre outros crimes, além da disseminação de *fake news*.

Em 17 de março de 2022, o ministro do Supremo Tribunal Federal (STF), Alexandre de Moraes, determinou a suspensão completa e integral do *Telegram* no Brasil. Segundo o ministro, o aplicativo desconsiderava os comandos judiciais, contrariava o Marco Civil da Internet do Brasil, estabelecido em 2014, e não atendia às determinações do Tribunal Superior Eleitoral (TSE) para reprimir a difusão de *fake news*. O trecho a seguir reproduz as próprias palavras do ministro:

O desprezo à Justiça e a falta total de cooperação da plataforma *Telegram* com os órgãos judiciais é fato que desrespeita a soberania de diversos países, não sendo circunstância que se verifica exclusivamente no Brasil e vem permitindo que essa plataforma venha sendo reiteradamente utilizada para a prática de inúmeras infrações penais (SUPREMO TRIBUNAL FEDERAL, 2022a).

Em 19 de março, Alexandre de Moraes listou as ações não realizadas pelo *Telegram*: identificação de representante oficial no país, suspensão de repasse de valores, indicação de usuários, bloqueio de perfis que disseminam *fake news* e apresentações de ações de combate à desinformação (SUPREMO TRIBUNAL FEDERAL, 2022b).

Na ocasião, também citou a mensagem de Pavel Durov, um dos fundadores da plataforma, divulgada em 18 de março, na qual se desculpava junto ao Supremo Tribunal Federal pela negligência, justificada devido a erros com endereços eletrônicos corporativos. A decisão do ministro foi mantida, pois o *Telegram* comprometia-se ao cumprimento parcial das decisões judiciais – especificamente, o bloqueio de canais e o envio de informações (SUPREMO TRIBUNAL FEDERAL, 2022b).

A revogação completa do bloqueio ocorreu em 20 de março, quando o aplicativo cumpriu as determinações pendentes: indicação do representante legal no Brasil, Alan Campos Elias Thomaz, acompanhada da apresentação de ações de combate à desinformação, como:

Monitoramento dos 100 canais mais populares no país; [...] [acompanhamento da] mídia brasileira; [...] [estabelecimento de] relações de

trabalho com agências de checagem; [...] [restrição à] postagem pública para usuários banidos por espalhar desinformação; [...] [atualização de] termos de serviços e [...] [promoção de] informações verificadas; [...] análise das leis brasileiras e previsão de cooperação com o Tribunal Superior Eleitoral (TSE) (SUPREMO TRIBUNAL FEDERAL, 2022c).

Esse episódio articula-se e ganha novos contornos ao longo de 2022, ano de eleições nacionais para escolha de Presidente da República, Governador, Senador e Deputado (Federal, Estadual ou Distrital).

Em 16 de agosto de 2022, Alexandre de Moraes tomou posse como Presidente do TSE. A composição do Tribunal contempla sete ministros: três deles do STF, um dos quais assume a Presidência da Corte; dois ministros do Superior Tribunal de Justiça (STJ), um dos quais é o corregedor-geral da Justiça Eleitoral, e dois [...] juristas, provenientes da classe dos advogados, nomeados pelo Presidente da República. Com isso, Moraes assumiu a responsabilidade pela condução da Corte Eleitoral até junho de 2024, presidindo as Eleições Presidenciais do ano em curso, bem como dando início aos preparativos para o pleito municipal a ocorrer em 2024.

Em relação às Eleições Presidenciais de 2022, o TSE mostrou-se como peça central, principalmente, diante de um processo eleitoral que se estendeu até 30 de outubro – quando foi realizado o segundo turno para escolha do Presidente da República e Governador, restrito a alguns estados.

Na ocasião, por meio do TSE, previa-se que a instituição determinasse às plataformas digitais a remoção imediata (em até duas horas) do conteúdo, sob pena de multa de R\$ 100 mil a R\$ 150 mil por hora de descumprimento, e, complementarmente, estabelecia-se também que, após decisão colegiada que determinasse a retirada de conteúdo de desinformação, a Presidência do TSE estabeleceria a extensão dessa decisão a conteúdos similares já republicados e disseminados.

Além de agentes internacionais, a imprensa brasileira esteve vigilante ao processo eleitoral de 2022. Diante da prevalência de habilidades eletrônicas de produção e disseminação de conteúdos na mídia – um claro efeito da composição de midiapanoramas (APPADURAI, 1990) em contexto global –, a relação das *fakes news* com o pleito foi foco de debate em jornais nacionais de grande circulação.

Cena 2, maio de 2023. O *Telegram* encaminhou mensagem aos seus usuários no país indicando que “a democracia [estava] sob ataque no Brasil”, levando Alexandre de Moraes,

ministro do STF, a ameaçar a suspensão da plataforma por 72h, caso não houvesse a exclusão do conteúdo publicado. Motivo do disparo coletivo de mensagem pela plataforma: o trâmite do Projeto de Lei 2630/2020 (Projeto de Lei das *Fake News*).

O que perpassa as duas cenas: o ciclo de produção e disseminação das *fake news* ampara-se em profissionais conscientes de suas criações e interessados na origem e destinação de seus "artigos", como forma de preencher o "espaço social" com um conteúdo relevante para a opinião pública (COSSIO, 1973). Acionar tal estratégia no *online* é representativo – embora, ilegítimo – por permitir as seguintes realizações: (i) tem-se o benefício da natureza pervasiva e ubíqua dos recursos digitais, (ii) garante-se o aproveitamento das características constitutivas desse regime de informação (BUCCI, 2020); (iii) chancela-se a elaboração de um projeto necropolítico (MBEMBE, 2016), no qual a prática cidadã é esvaziada, enviada e comprometida.

Tais episódios demonstram, explicitamente, como as *fake news* inserem-se no jogo de metáforas com capacidade para refletir, driblar e minar os sistemas socioculturais vigentes, a fim de ganhar em reverberação a partir do seu alcance – principalmente, quando apoiadas em plataformas e dispositivos digitais.

As *fake news* servem à opinião pública, tensionando-a, como também amplia as possibilidades com a criação de narrativas midiáticas (CARVALHO, 2016) elaboradas a partir de novos contextos e situações comunicacionais. A retroalimentação desse ciclo de interação chancela a irresponsabilidade da circulação dessas notícias, já que tal indústria firma-se como um projeto comunicacional e político encarregado da dissolução de olhares heterogêneos e pontos de vista alternativos, destituída de valores éticos, humanos e sociais.

A proposição de uma solução repousa no desenvolvimento de uma comunicação científica (e jornalística – vale salientar) mais ampla, assertiva e eficaz. De que modo? Alicerçando-a a partir do reconhecimento da produção de uma ciência comunicacional (e social) original e pluriepistêmica em perspectiva crítica e descolonizadora capaz de expandir-se para além dos muros acadêmicos.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os episódios aqui apresentados sobre o *Telegram* demonstram a estruturação de uma indústria midiática capaz de acionar metáforas narrativas permanentemente abastecidas com o auxílio de *fake news*. A função da narrativa está em gerenciar as várias visões de mundo

que podem ser articuladas. Por sua vez, as histórias são montadas a fim de gerar persuasão e convencimento, o que legitima o entendimento sobre a inexistência de uma neutralidade da história.

Esse alerta constitui-se um chamado para a comunicação, instaurado em relação à sua consciência acerca das relações entre o conteúdo narrativo e os contextos sociais em que estas narrativas são gestadas e produzidas por diferentes atores.

Na atualidade, por exemplo, o desafio situa-se a partir do momento em que o espaço social é, em certas ocorrências, ocupado com a presença das *fakes news* e atravessado por uma opinião pública que atua pendularmente: ora rechaça ou valida a produção científica e o conhecimento intelectual; ora recusa ou abraça negacionismos.

Os movimentos para esta "dança alternada" expõem um jogo de conveniência, que evidencia um descompromisso ético no exercício de sua responsabilidade profissional – independente da área de atuação. Esta dinâmica de reações interessa às *fake news*, pois a opinião pública é autorizada e deriva de análise legitimamente executada, mantendo-se usualmente íntegra e intacta, segundo Cossio (1973). Consequentemente, a expansão da opinião pública se dá em função do seu teor e de sua publicidade e, infelizmente, em certos casos, no modo como ambas – *fake news* e opinião pública – têm suas dimensões bem delimitadas, fortalecidas e ampliadas.

Desta forma, destaca-se uma oportunidade e um propósito com a presente reflexão: provocar a comunicação sobre suas responsabilidades educativas e reforçar seu caráter científico – obviamente, nunca esquecido. Afinal, os impactos do negacionismo e da desinformação, coroados com a indústria midiática das *fake news*, espriam-se em panoramas globais e nos diversos cenários nacionais, comprometendo a recepção e o consumo de conteúdos informativos adequados e verdadeiros ao ativar "metáforas narrativas" (CARVALHO, 2016) espúrias – alguns delas/as com efeitos deletérios e incontornáveis para o desempenho de atividades de socialização, o convívio social, o exercício democrático, a produção de saberes, a vivência cidadã e a garantia do bem viver.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APPADURAI, Arjun. Disjuncture and difference in the global cultural economy. **Theory, Culture & Society**, v. 7, p. 295-310, 1990. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/026327690007002017>. Acesso em: 15 jul. 2024.;

BUCCI, Eugênio. *News não são fake – e fake news não são news*. In: BARBOSA, Mariana (org.). **Pós-verdade e fake news**: reflexões sobre a guerra de narrativas. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020, p. 37-48;

CARVALHO, Carlos Alberto. As mídias como metáforas narrativas: apontamentos sobre a necessidade metodológica de não desprezar as textualidades. In: MOURA, Cláudia Lemos; LOPES, Maria Immacolata V. Lopes (org.). **Pesquisa em comunicação**: metodologias e práticas acadêmicas. Porto Alegre: Ed. PUCRS, 2016, p. 257-276;

COSSIO, Carlos. **La opinion pública**. Buenos Aires: Paidós, 1973;

FANTÁSTICO. Exclusivo: grupos no app Telegram violam leis e abrigam negociações de drogas, armas, pornografia infantil e outros crimes. **G1**, 2022. Disponível em: https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2022/03/13/exclusivo-grupos-no-app-telegram-violam-leis-e-a-brigam-negociacoes-de-drogas-armas-pornografia-infantil-e-outros-crimes.ghtml?utm_source=meio&utm_medium=email. Acesso em: 15 jul. 2024;

MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Artes & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 32, p. 123-151, 2016;

SUPREMO Tribunal Federal. Ministro Alexandre de Moraes suspende funcionamento do Telegram no Brasil". **Portal STF**, 2022a. Disponível em: <https://portal.stf.jus.br/noticias/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=483659&ori=1>. Acesso em: 15 jul. 2024;

_____. Tribunal Federal. Ministro Alexandre de Moraes dá prazo para Telegram cumprir integralmente determinações do STF. **Portal STF**, 2022b. Disponível em: <https://portal.stf.jus.br/noticias/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=483711&ori=1>. Acesso em: 15 jul. 2024;

_____. Tribunal Federal. Ministro Alexandre de Moraes revoga bloqueio após Telegram cumprir determinações do STF. **Portal STF**, 2022c. Disponível em: <https://portal.stf.jus.br/noticias/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=483712&ori=1>. Acesso em: 15 jul. 2024;

VELHO, Gilberto. **Individualismo e cultura**: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

O CURADOR COMO *HUB*

Cristiane Marques de Oliveira¹

RESUMO: O artigo visa refletir sobre o papel do curador na cadeia produtiva das artes. Explora questionamentos acerca da curadoria, definições e aspectos dessa prática. Identifica características desse ator e os tipos de recursos que podem ser mobilizados por ele nas redes, e aponta possíveis impactos de sua atuação no mercado cultural. Ao final, apresenta-se a análise sobre o curador como *hub*, de acordo com seu posicionamento e *status* nas redes da cadeia produtiva das artes, considerando sua natureza especialista, e com base na teoria das redes e o conceito de capital social.

PALAVRAS-CHAVE: curadoria, redes, capital social, poder.

O que é curadoria? Essa é uma questão em debate, a julgar pela natureza relativamente recente e informal da atividade (LEQUEUX, 2013). Igualmente é discutido quem teria sido o primeiro curador, o qual diversas fontes apontam para o suíço Harald Szeemann, que atuou muitos anos como “comissário de exposições” na Kunsthalle Bern (1961-1969), antes de tornar-se curador independente (OBRIST, 2010, apud CORRÊA, 2013). Um consenso é que a atividade tem suas origens na área das Artes Visuais.

A etimologia da palavra curador é *curare*, do latim, cuidar² (BOUDIER, 2018). Na discussão sobre o que seria a curadoria, parte-se do princípio de que a atividade pressupõe “a seleção de elementos a partir de um acervo de dados e a sua composição em um conjunto” (MANOVICH, 2001, apud GONRING, 2015, p. 118).

Essa definição é adotada uma vez que na atualidade o termo é amplamente utilizado, de modo a extrapolar o espaço originário da arte, ao se considerar que a curadoria trata da tarefa de seleção de conteúdos digitais, produtos, entre outros, cuja prática apresenta caráter de recomendação.

¹ Cristiane Marques de Oliveira, Centro de Estudos Interdisciplinares, Instituto de Investigação Interdisciplinar, Universidade de Coimbra, cristianemarquesdeoliveira@hotmail.com.

² “celui qui prend soin” (LEQUEUX, 2013).

O CURADOR E A CADEIA PRODUTIVA DAS ARTES

A cadeia produtiva das artes é constituída por diversos atores, os quais podem ser subdivididos em: 1) artistas: coreógrafos, bailarinos, cenógrafos, iluminadores, figurinistas, compositores; 2) instituições: órgãos públicos, os patrocinadores e apoiadores; 3) agentes culturais: curadores, produtores, críticos, gestores. Além destes, há ainda uma série de outros profissionais envolvidos na realização de um projeto cultural, tais como: os técnicos de palco, os assessores de imprensa, os designers gráficos, o bilheteiro, o operador de redes sociais, entre outros fornecedores, diretos e indiretos, das mais diversas naturezas (BECKER, 1982).

Parte-se para a questão: quem é o curador? O curador seria aquele que “se dedica ao cultivo estético de um indivíduo especialista, ao modo de um tipo de ilustração ou educação artística” (LEONZINI; OBRIST, 2010 apud CORRÊA, 2013, p. 217). Há ainda outra definição que implica uma perspectiva crítica de caráter mercadológico:

O curador seria um profissional do bom gosto, capaz de selecionar os melhores produtos e apresentá-los do jeito ideal. Desse modo, o termo é usado como uma marca de distinção – um modo inocente de agregar capital cultural a várias formas de comércio (WILLIAMS, 2009 apud GONRING, 2015, p. 281).

Amaral (1988) enfatiza que o curador se tornou um “agente de marketing” (AMARAL, 1988 apud GONRING, 2015, p. 278), à medida em que ele é responsável pela criação de valor e sentido, sobretudo, “de maneira publicitária” (idem). Essa afirmação denota evidente denúncia sobre uma suposta “cooptação” do curador pelo mercado (da arte).

O que faz o curador? De acordo com Leonzini (2010, apud CORRÊA, 2013) “o que mais fazem é olhar a arte e pensar sobre a sua relação com o mundo”. Neste sentido, acredita-se que a fim de exercer satisfatoriamente suas funções é necessário que o curador realize constante pesquisa, no intuito de manter-se atualizado sobre o que ocorre na cena artística local, nacional e internacional de sua área.

Compreende-se que a prática curatorial é uma ação de natureza multidimensional, pois geralmente o curador cuida da obra, do contexto, do conceito, da *mis en scène*, etc. Ele é um ator que pode também ser considerado um mediador, pois interage com diferentes atores da cadeia produtiva das artes, negociando em diversos níveis, de forma que um de seus principais desafios é a tarefa de harmonizar interesses.

Há que se observar ainda a diferença entre a realização de curadoria institucional e independente. No primeiro caso, pressupõe-se a necessidade de seguir prerrogativas, metas e diretrizes das instituições às quais representa; enquanto na segunda:

O curador faz tudo o que o artista contemporâneo faz: viaja ao redor do mundo e organiza exposições que são comparáveis a instalações artísticas, porque são resultado de projetos, decisões e ações curatoriais individuais (GROYS, 2007, apud GORING, 2015, p. 52).

Além das atividades citadas, atribui-se ao curador a responsabilidade de revelar talentos e lançar movimentos e “tendências”. Considera-se que ele pode também ser porta – voz da produção artística na esfera em que atua.

O curador é um criador? Esse questionamento é relevante no sentido de compreender a natureza das interações entre o curador, o artista e as obras. Quanto a isto, Gonring (2015) apresenta os seguintes questionamentos:

Seria (a curadoria) uma forma de linguagem tão apta a produzir valor e sentido quanto outras modalidades de criação? Ou se não passaria de um conjunto de procedimentos organizacionais neutros, responsável por estabelecer as bases para a circulação da arte e negociar sua existência em diferentes contextos? (GONRING, 2015, p. 276).

Gonring esclarece que o processo autoral precisa ser compreendido diante da multiplicidade de pretextos, concomitante “à emergência de novas formas de criação e ao reposicionamento da função do curador nos dias de hoje” (2015, p. 286).

Por sua vez Amaral (1988), compreende que há desequilíbrio nas interações entre o curador, o artista e as obras de arte, e crítica o empoderamento do curador ao afirmar que “o que ocorre são exposições de curadores e não mais de artistas” (apud GONRING, 2015, p. 278).

O curador é um agente que detém poder³, porém, quais são os aspectos fundamentais que conferem poder aos curadores? Quais tipos de poder estão ao alcance e podem ser utilizados por esse ator? Compreende-se que há dois elementos fundamentais que conferem poder aos curadores: a) legitimidade e b) posição.

³ De acordo com Joseph Nye, poder é sinônimo de influência (2012).

Essa perspectiva é explorada no texto a partir de princípios e conceitos da teoria das redes, e com base na intersecção entre o indivíduo e a estrutura, aspectos explicitados a seguir.

REDES & HUBS

As redes são “um conjunto de unidades sociais e de relações, diretas ou indiretas, entre essas unidades sociais, através de cadeias de dimensão variável” (MERCKLÉ, 2004, apud PORTUGAL, 2007, p. 4). Elas são constituídas por diferentes tipos de nós (atores) e laços (interações).

Por meio da teoria das redes é possível olhar para dimensões como os recursos, as estruturas sociais e as ações, obtendo informações sobre os fluxos das relações (simétricas ou assimétricas), transferências ou relações estruturais entre nós (WELLMAN; BERKOWITZ, 1991, apud PORTUGAL, 2007).

A força dos laços é um dos elementos a ser considerado nas redes. Ele prende-se a propriedades como: “conteúdos dos fluxos, suas diversidades, a frequência dos contatos, o tempo despendido na interação, a influência e a interferência de um nó sobre o comportamento do outro” (PORTUGAL, 2007, p. 26).

Os nós podem ser caracterizados como: (1) líderes; (2) pontes; (3) isolados; (4) cliques; (5) conectores e (6) hubs. Há ainda o procedimento “gerador de nomes”, proposto por Mark Granovetter (1973, apud LIN, 2001), em que de acordo com determinadas características e fatores é possível desenvolver uma “identidade” ou especificidade do ator e lhe atribuir um nome.

Os “líderes” são compreendidos como indivíduos responsáveis pela disseminação de novas ideias e comportamentos. Detêm grande diversidade de contatos, o que os tornam atrativos a outras pessoas pelas oportunidades latentes que eventualmente podem proporcionar aos que estão no seu entorno (LIN et al, 2001).

“Pontes” apresentam como característica principal facilitar a informação e o fluxo de influência entre redes (LIN et al, 2001). “Conectores” são pessoas com extraordinária habilidade de fazer amigos e conhecidos, e que detêm muitos links (BARABÁSI, 2003).

“Cliques” caracterizam-se por serem pequenos grupos que geralmente estabelecem relações de duplo sentido, e que trabalham entre si na busca por suprir os próprios interesses (PORTUGAL, 2018).

Os hubs “são nós altamente conectados (...) que dominam a estrutura das redes onde estão (...) criam caminhos curtos entre dois nós no sistema (...) são atores chaves num ecossistema para manter sua estabilidade” (BARABÁSI, 2003, p. 64). Contrariamente, os “isolados” teriam uma condição de vazio e desconexão com o “*mainstream*” (LIN et al, 2001, p. 220).

Joseph Nye traz atenção a outro elemento que circula nas redes: os recursos. Ao apresentar o questionamento sobre “que recursos fornecem a melhor base para o comportamento de poder num contexto particular?” (2020, p. 3), mostra-se latente a relevância por identificar quais são os recursos, quem os detém e como são aplicados.

REDES & CAPITAL SOCIAL

Dentre os recursos que circulam no interior das redes destaca-se o capital social. Este, de acordo com Lin et al (2001) é compreendido como: “recursos incorporados em uma estrutura social, os quais são acessados ou mobilizados para uma ação propositada” (12). O capital social, conforme outros autores, pode também ser visto como capital *per si* (MARX, 1933; BOURDIEU, 1990 apud LIN et al, 2001).

Para Marx o capital “é a mais-valia capturada pelos capitalistas ou a burguesia que controla os meios de produção na circulação de mercadorias” (apud LIN et al, 2001, p. 4). Bourdieu complementa:

O capital representa investimentos por parte da classe dominante na reprodução de um conjunto de símbolos e significados, que são reconhecidos e internalizados pela classe como sendo deles (apud LIN et al, 2001, p. 6).

A partir disso, chega-se à definição de que “o capital social são recursos incorporados em uma estrutura social, os quais são acessados ou mobilizados para uma ação propositada” (LIN, 2001, p. 12). Esses recursos seriam: 1) informação; 2) influência social; 3) credenciais sociais; e 4) *reinforcement* (LIN, 2001).

O fluxo da informação está relacionado com: (i) a posição que ocupa na rede, e (ii) com quem se estabelecem os laços sociais, pois isto possibilitaria exercer influência sobre agentes que desempenham papéis críticos nas decisões e detém acesso a recursos valiosos, além de grande poder.

Com relação às credenciais sociais, estas seriam a capacidade do indivíduo em acessar recursos por meio das redes sociais e das relações individuais diretamente. Quanto ao *reinforcement*, tem-se em perspectiva que é por meio das relações sociais que se pode reforçar o senso de identidade, o que gera apoio emocional e o reconhecimento público. Para isto, considera-se importante a legitimação, a reputação e o prestígio (LIN et al, 2001).

Existem três elementos de intersecção implicados no comportamento dos agentes, os quais estão relacionados com a estrutura e a ação do capital social: “*the structural (embeddedness), opportunity (accessibility) and action-oriented (use) aspects*”⁴ (LIN et al, 2001, p. 14).

Com relação a este último (*action-oriented*), um comportamento é escolhido conforme a busca por três tipos de retorno: econômico, político e social. Dessa forma, o capital social trata, sobretudo, de um investimento com expectativa de retorno.

A potência do capital social seria definida em termos da combinação entre o tamanho da rede, a força dos relacionamentos e os recursos que possuem aqueles que estão na rede” (FLAP, apud LIN, 2001, p. 13); ou seja, o volume do capital social que alguém possui depende da extensão da rede de ligações que ele pode mobilizar e do volume de capital (econômico, cultural ou simbólico) disponível e /ou acumulado (PORTUGAL, 2018). Na análise sobre a desigualdade do capital social nas redes, Lin destaca:

Os elementos estruturais e de posição (na rede) afetam as oportunidades de construir ou manter o capital social, o que delineia diferentes parâmetros em relação aos recursos sociais que estão incorporados, acessados ou mobilizados nas redes (LIN et al, 2001, p. 20).

O CURADOR COMO HUB: POSIÇÃO E LEGITIMIDADE

A legitimidade é fator fundamental no discurso, pois trata da “realidade do poder” (NYE, 2012, p. 117), e por meio do discurso é possível “aumentar ou retirar isso (legitimidade) dos atores” (ibidem), em especial na era da Comunicação no século XXI.

Esta perspectiva da articulação entre o saber e o poder retrata a relação hierárquica entre aqueles que “possuem poder porque possuem saber, e os que não possuem poder porque não possuem saber” (CHAUÍ, 2008, p. 105) por meio da qual ocorreria a dominação.

⁴ Tradução livre: os aspectos estruturais (integração), de oportunidade (acessibilidade) e orientados para a ação (utilização)”.

Gramsci aponta as relações entre hegemonia e ideologia, no que consistiria ao papel deste ator, o qual ele denomina de “intelectual”, explicitando algumas de suas características:

Este deve possuir uma certa capacidade técnica, não somente na esfera restrita de sua atividade e de sua iniciativa, mas ainda em outras esferas, pelo menos nas mais próximas da produção econômica (deve ser um organizador de massa de homens: deve ser um organizador da "confiança" dos que investem em sua fábrica, dos compradores de sua mercadoria etc.) (GRAMSCI, 1982, p. 4).

Ocupar uma posição estratégica nas redes significa vantagens nessa estrutura, pois “implica melhor ou pior acesso a informação, influência ou controle” (BURT; LIN, 2001, p. 23). No caso do curador, verifica-se que a posição que ele ocupa lhe permite atuar na intersecção entre diferentes redes artístico-culturais; conhecer determinados atores, tais como, outros agentes e instituições, por meio dos quais é possível obter informações e mobilizar recursos.

Observa-se que a posição do curador é sustentada com base em sua especialidade, na medida em que ele é considerado um *connaisseur* de determinada área, artística ou outra, de modo que ele é um agente detentor de capital social, o que lhe confere *status* de autoridade e imprime legitimidade ao seu discurso, recomendações e escolhas.

Os curadores, enquanto agentes culturais, detentores do capital social, seriam capazes de articular ações instrumentais que podem produzir retornos econômicos, políticos e sociais, de modo que influenciam diretamente as forças de oferta e demanda no mercado cultural global em benefício das instituições e Estados que representam.

Logo, posição e legitimidade, além de serem fatores interconectados como recursos incorporados na estrutura das redes, eles se retroalimentam. A importância da legitimidade do agente cultural e sua posição na estrutura estão ligadas à sua capacidade para fazer uso desses recursos incorporados nas redes, articular ações instrumentais e obter vantagens.

A partir do exposto, o curador seria um *hub* por que domina a estrutura das redes na cadeia produtiva das artes, na medida em que: 1) é detentor de conhecimento especializado, o que lhe confere capital social para atuar nas redes, ter acesso, manter e captar novos recursos; 2) exerce interlocução direta com diferentes atores; 3) transita por diversas redes podendo articular intersecções entre elas; 4) atua legitimamente nas instâncias de poder no mercado da arte, com capacidade para mobilizar recursos e transformá-los em retornos materiais e

imateriais; 5) influencia o meio artístico de uma perspectiva política e simbólica, na medida em que profere discursos autorizados que podem determinar modos e meios de produção artística; 6) impacta a difusão da informação e a distribuição dos recursos nas redes; 7) pode manipular as forças de oferta e demanda do mercado cultural em favor daqueles que representa e/ou atuar conjuntamente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Verifica-se que os indivíduos que se engajam nas redes buscam obter capital social, pois o acesso e uso dos recursos sociais podem levar a um melhor *status*, inclusive, socioeconômico. Compreende-se que essa estratégia pode ser mais bem-sucedida à medida em que os valores e práticas são sustentados por meio de discursos legitimados, aliando-se a isso melhores posições nas redes.

Considera-se que o curador é um agente fundamental na ecologia das redes da cadeia produtiva das artes porque possui muitos *links* e detém *capabilities* importantes, as quais lhe atribuem poder latente para dominar as redes, característica principal de um *hub*.

Finalmente, considera-se que as redes apresentam caráter ambíguo, pois são vistas como infraestruturas propagadoras de valores e meio para o fluxo de recursos, às quais podem possibilitar a cooperação por seu caráter integrador, assim como podem ser utilizadas como instrumento de poder, cujo curador é um de seus ativos mais valiosos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARABÁSI, Albert-László. **Linked**. How Everything is Connected to Everything Else and What It Means for Business, Science, and Everyday Life. Ed. Plume, New York, 2003;

BECKER, Howard S. **Art Worlds**. University of California Press. Los Angeles, 1982. ISBN 0-520-04386-3;

BOUDIER, Laurent. **Curateur, ce nouveau métier du monde de l'art**. Acesso em 08 de abril de 2018. Disponível em: <<http://www.telerama.fr/scenes/curateur-ce-nouveau-metier-du-monde-de-l-art.99573.php>>;

CHAUÍ, Marilena. **O que é Ideologia**. Coleção Primeiros Passos: uma enciclopédia crítica. Ed. Brasiliense, 2ª ed. São Paulo, 2001;

CORRÊA, Ronaldo de Oliveira. OBRIST, Hans Ulrich. **Uma breve história da curadoria**. São Paulo: BEI Comunicação, 2010. Recensão crítica. *Illuminuras*, Porto Alegre, v.14, n.32, p. 216-222, jan./jun. 2013. Acesso em 18 de abril de 2018. Disponível em: <<seer.ufrgs.br/iluminuras/article/download/37758/pdf>>;

GRAMSCI, Antonio. **Os Intelectuais e a Organização da Cultura**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 4a Edição. Editora Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1982.

GONRING, G. M. **(O que) pode a curadoria inventar?** Galaxia (São Paulo, Online), n. 29, p. 276-288, jun. 2015. Acesso em 20 de abril de 2018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542015119480>;

LEQUEUX, Emmanuelle. **Curateur, le plus jeune métier du monde**. Acesso em 21 de março de 2018. Disponível em: https://www.lemonde.fr/culture/article/2013/06/19/curateur-le-plus-jeune-metier-du-monde_3432833_3246.html;

LIN, Nan; COOK, Karen; BURT, Ronald. **Social Capital Theory and Research**. Ed. Aldine de Gruyter. New York, 2001;

NYE, Jr. Joseph S. **O futuro do poder**. Tradução de Magda Lopes. Ed. Benvirá. São Paulo, 2012;

PORTUGAL, Sílvia. Contributos para uma discussão do conceito de rede na teoria sociológica. Oficina do CES, n.º 271. Universidade de Coimbra. Coimbra, Portugal, 2007;

_____, Sílvia. Redes Sociais e Acção Local. Disciplina CES – Centro de Estudos Sociais. Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra. Coimbra, 2018.

NAVEGANDO NAS CULTURAS LOCAIS: EXPLORANDO O GOOGLE MAPS COMO FERRAMENTA PEDAGÓGICA

Fabiano Madeira Lacerda¹

RESUMO: A capacitação integral dos estudantes é impulsionada pelo estudo das culturas locais, o que promove a compreensão e o respeito pela diversidade cultural. Incorporar o estudo das culturas locais no currículo escolar promove o desenvolvimento de habilidades críticas e reflexivas. A revolução digital transformou a educação, introduzindo ferramentas como o Google Maps, que dinamizam o aprendizado. A utilização de ferramentas de mapeamento digital no ensino de culturas locais incentiva a exploração, a pesquisa e a reflexão crítica, enriquecendo a formação intelectual e ética dos estudantes.

PALAVRAS-CHAVE: diversidade cultural, tecnologias educacionais, Google Maps, aprendizagem ativa.

1 - INTRODUÇÃO

Este texto enfatiza que a capacitação integral dos estudantes é fortalecida pelo estudo das culturas locais. Isso não apenas promove a compreensão e o respeito pela diversidade cultural, mas também é crucial para construir uma sociedade mais inclusiva e tolerante em um mundo globalizado. Ao aprender sobre as culturas locais, os alunos podem se conectar com suas raízes, entender melhor a história e as tradições de suas comunidades. Além disso, essa educação expõe os alunos a diferentes pontos de vista, o que promove a empatia e a cooperação entre eles.

Incorporar o estudo das culturas locais no currículo escolar promove o desenvolvimento de habilidades críticas e reflexivas. Os alunos aprendem a analisar contextos históricos e sociais, a desafiar estereótipos e preconceitos, e a valorizar a riqueza cultural de suas próprias comunidades e de outras ao redor do mundo. Esse conhecimento não apenas enriquece a formação intelectual dos estudantes, mas também os prepara para agir de maneira ética e responsável em um mundo diverso e interconectado.

O conhecimento (...) exige uma presença curiosa do sujeito em face do mundo. Requer sua ação transformadora sobre a realidade. Demanda uma

¹ Fabiano Madeira Lacerda, Universidade Federal Fluminense, sphabiano@hotmail.com.

busca constante. Implica em invenção e em invenção. Reclama a reflexão crítica de cada um sobre o ato mesmo de conhecer, pelo qual se reconhece conhecendo e, ao reconhecer-se assim, percebe o “como” de seu conhecer e os condicionamentos a que está submetido seu ato. (FREIRE, 1997, p. 27).

A revolução digital transformou a educação, introduzindo ferramentas como o Google Maps, que enriquecem o ensino com recursos interativos e dinamizam o aprendizado. Os alunos podem explorar informações geográficas e culturais de maneira prática, compreendendo conceitos complexos através de representações gráficas. Adotar essas tecnologias é crucial atualmente, pois os estudantes já possuem habilidades para utilizá-las de forma eficaz (CORTÊS, 2009).

No contexto educacional contemporâneo, as ferramentas digitais são essenciais para criar um aprendizado centrado no aluno, desenvolvendo competências digitais fundamentais e promovendo a aprendizagem personalizada e colaborativa. Este artigo explora o uso pedagógico do Google Maps para enriquecer o entendimento das culturas locais, integrando conhecimentos geográficos e culturais de forma contextualizada, ampliando a compreensão dos alunos sobre diversidades culturais.

O estudo busca demonstrar como o Google Maps pode ser empregado para criar atividades educacionais que incentivem a exploração, a pesquisa e a reflexão crítica, contribuindo para um ensino mais eficaz e significativo. Por meio de uma análise detalhada de metodologias e práticas pedagógicas, este artigo pretende fornecer diretrizes e exemplos práticos para educadores interessados em incorporar o Google Maps em suas estratégias de ensino.

Além disso, discutirá os benefícios e desafios de utilizar essa ferramenta, oferecendo uma visão abrangente sobre seu impacto no processo educativo e no desenvolvimento das competências culturais dos alunos.

2 - A IMPORTÂNCIA DA EDUCAÇÃO SOBRE CULTURAS LOCAIS PARA A FORMAÇÃO DE INDIVÍDUOS CONSCIENTES E RESPEITOSOS

A educação sobre culturas locais nas escolas é fundamental para formar indivíduos conscientes e respeitosos em relação à diversidade cultural. Ensinar sobre culturas locais ajuda os alunos a compreender melhor sua própria identidade e a história de sua comunidade. Essa compreensão é essencial para promover um senso de pertencimento e orgulho cultural, fortalecendo a coesão social e a identidade comunitária.

Além disso, o estudo das culturas locais nas escolas oferece uma oportunidade única para os alunos explorarem a riqueza e a diversidade de suas próprias tradições e práticas culturais. Isso contribui para a valorização do patrimônio cultural e histórico local, incentivando os alunos a preservarem e celebrarem suas tradições. A educação sobre culturas locais também pode desafiar preconceitos e estereótipos, promovendo uma visão mais inclusiva e equitativa da sociedade.

Entender as culturas oferece inúmeros benefícios aos alunos, começando pela promoção da empatia e da compreensão intercultural, habilidades essenciais em um mundo globalizado. Ao explorar culturas locais e de outras regiões, os alunos ampliam sua capacidade de se colocar no lugar do próximo e de valorizar diferentes perspectivas. Segundo Gadotti (1998), “o aprendizado genuíno do aluno ocorre quando ele se torna o protagonista de sua própria jornada educacional. Isso requer sua participação ativa nas decisões que moldam o projeto educativo da escola, integrando-se assim ao seu projeto de vida”.

Em segundo lugar, o entendimento cultural contribui para a construção de um ambiente escolar mais inclusivo e harmonioso. Alunos que compreendem e respeitam as diferenças culturais são mais propensos a colaborar e se envolver em relações interpessoais positivas, reduzindo conflitos e promovendo a coesão social.

Finalmente, o estudo das culturas locais pode enriquecer o currículo escolar, integrando disciplinas como história, geografia, artes e literatura. Essa abordagem interdisciplinar não só torna o aprendizado mais relevante e interessante, mas também ajuda os alunos a desenvolverem um pensamento crítico e sistêmico, essencial para a resolução de problemas complexos.

2.1 - EXPLORANDO O MUNDO COM O GOOGLE MAPS: AMPLIANDO HORIZONTES NO ENSINO E APRENDIZAGEM

As tecnologias educacionais têm evoluído rapidamente, oferecendo uma ampla gama de ferramentas que transformam o ensino e a aprendizagem. Entre as mais utilizadas estão os ambientes virtuais de aprendizagem (AVAs), que facilitam o acesso a recursos educacionais e promovem a interação entre alunos e professores. Além disso, ferramentas como plataformas de videoaulas, aplicativos educacionais e dispositivos móveis têm se tornado cada vez mais comuns nas salas de aula.

Essas tecnologias permitem a personalização do ensino, onde os alunos podem aprender no seu próprio ritmo e de acordo com suas necessidades específicas. Também promovem a aprendizagem colaborativa, facilitando a comunicação e o trabalho em grupo. Outro aspecto importante é o acesso a vastos recursos de informação, que expandem o horizonte de aprendizado dos alunos e os conectam com conhecimentos e culturas globais.

Ferramentas de mapeamento digital, como o Google Maps, têm um potencial significativo para enriquecer o ensino de diversas disciplinas. Conforme Pereira (2013), “tais tecnologias podem ser integradas como recursos didáticos nas aulas, permitindo superar o método tradicional de ensino, que geralmente se apoia no binômio quadro-livro”. Além disso, essas ferramentas promovem um aprendizado mais dinâmico e contextualizado, incentivando os alunos a desenvolver habilidades de análise crítica e resolução de problemas ao interagirem com dados reais e atualizados.

O Google Maps, em particular, oferece uma plataforma dinâmica para a visualização de dados geográficos e culturais. Os alunos podem explorar diferentes regiões do mundo, visualizar imagens de satélite, mapas de terreno e fotos de locais específicos, o que enriquece a compreensão espacial e contextual. Além disso, o Google Maps permite a criação de mapas personalizados, onde os alunos podem adicionar marcadores, informações e imagens, facilitando projetos de pesquisa e apresentações.

A utilização de ferramentas de mapeamento digital na educação também promove o desenvolvimento de competências digitais essenciais. Os alunos aprendem a navegar e utilizar tecnologias de informação geográfica (TIG), habilidades cada vez mais valorizadas no mercado de trabalho. Essas ferramentas incentivam a aprendizagem ativa e investigativa, onde os alunos se tornam exploradores e construtores de conhecimento, em vez de meros receptores de informação.

A adoção de ferramentas de mapeamento digital, como o Google Maps, no contexto educacional oferece uma abordagem inovadora e eficiente para o ensino sobre culturas locais, tornando o aprendizado mais significativo e envolvente. É responsabilidade da escola preparar os alunos para compreenderem a organização espacial da sociedade, o que exige o domínio de técnicas e instrumentos necessários para a representação gráfica dessa organização.

Este estudo utilizou uma abordagem mista, combinando métodos qualitativos e quantitativos para obter uma compreensão abrangente do impacto do Google Maps como

ferramenta pedagógica no ensino de culturas locais. A metodologia mista foi escolhida para capturar tanto a profundidade das percepções dos participantes quanto a extensão dos resultados mensuráveis.

A abordagem mista foi escolhida para explorar diferentes aspectos do uso do Google Maps na educação, combinando métodos qualitativos para análise detalhada das experiências e percepções, e métodos quantitativos para dados objetivos sobre o impacto pedagógico. Essa combinação proporciona uma compreensão abrangente do fenômeno estudado, garantindo conclusões robustas e bem fundamentadas.

O Google Maps foi integrado em disciplinas do curso de Formação de Professores, com atividades planejadas para explorar e contextualizar culturas locais, alinhadas aos objetivos educacionais específicos. Os alunos interagiram com mapas, exploraram locais históricos e culturais, e criaram seus próprios mapas temáticos durante o processo estruturado de integração.

As atividades foram projetadas para promover a exploração ativa e a aprendizagem colaborativa. Exemplos de atividades incluem:

Exploração Geográfica: Os alunos utilizaram o Google Maps para explorar a geografia de diversas regiões, identificando tanto as características físicas quanto culturais dessas áreas.

Projetos de Pesquisa: Grupos de alunos conduziram pesquisas sobre culturas locais e criaram mapas temáticos no Google Maps, incorporando informações detalhadas e imagens pertinentes.

Roteiros Culturais: Os estudantes planejaram e mapearam roteiros de visitas a locais históricos e culturais em suas próprias comunidades.

Comparações Culturais: Foram realizadas atividades que envolviam a comparação de culturas locais com outras ao redor do mundo, utilizando ferramentas de mapeamento para visualizar as diferenças e semelhanças entre elas.

Para medir o impacto pedagógico da utilização do Google Maps, foram empregadas várias ferramentas de avaliação:

Questionários Pré e Pós-Atividade: Foram aplicados aos alunos para medir as mudanças no conhecimento e nas atitudes em relação às culturas locais antes e depois das atividades.

Entrevistas Semiestruturadas: Realizadas com alunos e professores, essas entrevistas forneceram insights qualitativos sobre suas experiências e percepções.

Análise de Projetos e Mapas Criados pelos Alunos: Avaliação detalhada dos mapas e projetos desenvolvidos pelos alunos, com foco em critérios como precisão, criatividade e profundidade das informações culturais.

Observações em Sala de Aula: Observações diretas das aulas foram feitas para documentar o engajamento dos alunos e a eficácia das metodologias aplicadas.

Testes de Conhecimento: Testes formais foram utilizados para avaliar o aprendizado factual e conceitual dos alunos sobre as culturas locais estudadas.

Esses procedimentos de avaliação permitiram uma análise detalhada dos resultados, fornecendo dados tanto qualitativos quanto quantitativos sobre a eficácia do Google Maps como ferramenta pedagógica para o ensino de culturas locais. As informações obtidas possibilitaram uma compreensão abrangente do impacto desta abordagem no processo educativo.

2.3 – EXPLORANDO CULTURAS ATRAVÉS DO GOOGLE MAPS: UM ESTUDO DE CASO NA EDUCAÇÃO

As atividades desenvolvidas com o Google Maps demonstraram resultados positivos em diversos aspectos do aprendizado dos alunos. As análises dos projetos de mapas e das pesquisas realizadas pelos estudantes indicaram um aumento significativo na compreensão geográfica e cultural. Os mapas temáticos criados pelos alunos foram detalhados e mostraram uma integração efetiva de informações culturais e geográficas.

Durante a criação de roteiros culturais, os alunos evidenciaram habilidades avançadas em planejamento e organização, aplicando conhecimentos de maneira prática e contextualizada. Isso ilustra a ideia de que “ensinar não é simplesmente transferir conhecimento, mas criar as condições para sua própria produção ou construção” (FREIRE, 2003).

Para medir o impacto do Google Maps no desempenho dos alunos, foram comparados os resultados dos testes de conhecimento aplicados antes e depois das atividades. Os dados quantitativos mostraram uma melhoria significativa no desempenho acadêmico. Em média, as pontuações dos alunos aumentaram em 25% nos testes pós-atividade. Além disso, os questionários pré e pós-atividade revelaram uma maior confiança e interesse dos alunos em

relação ao aprendizado sobre culturas locais. Os alunos não apenas retiveram mais informações, mas também demonstraram uma compreensão mais profunda e crítica dos conteúdos estudados.

O feedback dos alunos sobre o uso do Google Maps foi amplamente positivo. A maioria dos alunos relatou que as atividades com o Google Maps foram envolventes e ajudaram a tornar o aprendizado mais interessante e dinâmico. Eles destacaram que a ferramenta facilitou a visualização de informações complexas e tornou mais fácil a compreensão de conceitos geográficos e culturais. Muitos alunos também apreciaram a possibilidade de explorar virtualmente diferentes locais do mundo, o que ampliou seus horizontes e estimulou a curiosidade.

Alguns dos comentários dos alunos incluíram:

“Foi muito legal poder ver os lugares que estamos estudando. Senti que aprendi muito mais vendo os mapas.”

“Gostei de fazer os roteiros culturais. Foi como planejar uma viagem, e aprendi muito sobre a minha cidade.”

“O Google Maps fez a aula ficar mais divertida e menos monótona. Quero usar mais vezes.”

Os professores também expressaram feedback positivo em relação à eficácia do Google Maps como ferramenta pedagógica. Observaram um aumento significativo no engajamento e na participação dos alunos durante as atividades. Vários professores relataram que o uso do Google Maps facilitou a explicação de conceitos complexos e ajudou os alunos a estabelecer conexões mais profundas entre teoria e prática. A ferramenta foi considerada um complemento valioso para o currículo, oferecendo uma abordagem mais interativa e visual ao aprendizado.

Alguns dos comentários dos professores incluíram:

“Os alunos ficaram muito mais interessados nas aulas quando usamos o Google Maps. Eles gostaram de explorar e criar seus próprios mapas.”

“A ferramenta ajudou a tornar visíveis conceitos que antes eram abstratos para os alunos. Isso fez uma grande diferença na compreensão deles.”

“Percebi que os alunos estavam mais engajados e motivados. As atividades com o Google Maps incentivaram a colaboração e a criatividade.”

Tanto os dados quantitativos quanto o feedback qualitativo de alunos e professores revelam que a integração do Google Maps no currículo escolar teve um impacto positivo considerável no aprendizado e no engajamento dos estudantes com as culturas locais.

2.4 - EXPLORANDO O POTENCIAL EDUCACIONAL DO GOOGLE MAPS E GOOGLE EARTH: ESTUDOS E PERSPECTIVAS

A utilização de tecnologias digitais no ensino, como o Google Maps e o Google Earth, tem sido amplamente pesquisada devido ao seu potencial transformador em diversas áreas. Um estudo de Fonseca (2010), aborda o uso educacional do Google Maps para ensinar conceitos de localização e orientação, destacando a importância da capacitação dos professores para explorar suas funcionalidades interativas e visuais, como imagens de satélite e mapas digitais. Embora existam desafios, como a falta de atualização dos mapas e a complexidade das ferramentas, Fonseca ressalta os benefícios no desenvolvimento das habilidades críticas e espaciais dos estudantes, além de proporcionar uma interação em tempo real entre alunos e professores.

Outra pesquisa, conduzida por Santos (2021), investigou o impacto das tecnologias, incluindo o Google Earth e o Google Maps, na educação geográfica. Realizada na Universidade Estadual do Oeste do Paraná, o estudo qualitativo envolveu estudantes de Licenciatura em Geografia, que utilizaram atividades como esboços gráficos e mapas digitais para explorar conceitos de orientação espacial e escalas geográficas. Referenciando autores como Kenski, Di Maio e Setzer, o estudo destacou a eficácia dessas tecnologias na aprendizagem e no desenvolvimento da linguagem cartográfica e geográfica dos alunos, apesar dos desafios na comunicação cartográfica identificados.

Por sua vez, Amarante (2020) explorou a integração da Geometria urbana em aulas de Matemática utilizando o Google Maps, focando na promoção da Geometria do Taxista e cidadania através de Tecnologias Digitais da Informação e Comunicação. O estudo, realizado no contexto do Programa de Pós-Graduação em Ensino de Ciências Naturais e Matemática da UFRN, desenvolveu uma sequência didática aplicada a uma turma do Ensino Médio. A análise dos resultados indicou que os alunos conseguiram refletir sobre distâncias, deslocamentos e aplicações de diferentes geometrias, utilizando conhecimentos matemáticos e digitais para resolver problemas específicos.

A literatura destaca que o uso de mapas digitais, como os disponibilizados pelo Google, não apenas amplia o conhecimento factual dos alunos, mas também fortalece habilidades de pesquisa, análise e apresentação. As tecnologias digitais emergem como ferramentas poderosas no contexto educacional contemporâneo, oferecendo novas possibilidades para a aprendizagem ativa e contextualizada, alinhada às demandas do século XXI.

2.5 - DESAFIOS E OPORTUNIDADES DO GOOGLE MAPS NA EDUCAÇÃO: MAXIMIZANDO O POTENCIAL PEDAGÓGICO

Embora os resultados tenham sido positivos, o uso do Google Maps como ferramenta pedagógica enfrentou desafios significativos. A necessidade constante de acesso à internet e dispositivos adequados, especialmente em escolas com recursos limitados, foi uma barreira. Além disso, alguns professores precisaram de treinamento adicional para utilizar todas as funcionalidades de maneira eficaz, o que evidencia uma curva de aprendizado inicial a ser superada.

Por outro lado, as oportunidades proporcionadas pelo Google Maps são vastas. Ele permite a personalização do aprendizado, possibilitando que os alunos explorem tópicos de interesse de forma interativa e visual. A capacidade de criar mapas personalizados e projetos de pesquisa promove a aprendizagem ativa e colaborativa, fundamentais para o desenvolvimento de competências do século XXI, como o pensamento crítico e a resolução de problemas.

O Google Maps pode ser integrado em diversas disciplinas de maneira criativa e eficaz:

Ateliê Pedagógico: Utilização do Google Maps para criar projetos colaborativos, como roteiros culturais e históricos, permitindo que os alunos desenvolvam habilidades de pesquisa e apresentação.

Tecnologia e Educação: Exploração das funcionalidades tecnológicas do Google Maps para ensinar conceitos de geolocalização, coleta e análise de dados, e criação de mapas interativos.

Fundamentos Históricos da Educação: Mapeamento de eventos e locais históricos importantes, ajudando os alunos a visualizarem a evolução da educação em diferentes regiões e épocas.

Fundamentos Teóricos e Metodológicos da Educação: Análise e aplicação de teorias educacionais utilizando o Google Maps para ilustrar a implementação de metodologias de ensino em contextos geográficos e culturais específicos.

Para maximizar o impacto pedagógico do Google Maps, as seguintes recomendações são sugeridas:

Treinamento de Professores: Oferecer workshops e cursos de formação para capacitar os professores no uso eficaz do Google Maps e de suas funcionalidades avançadas.

Infraestrutura Tecnológica: Garantir que as salas de aula estejam equipadas com acesso à internet e dispositivos adequados, como computadores ou tablets.

Currículo Integrado: Desenvolver planos de aula que integrem o Google Maps de maneira interdisciplinar, alinhando as atividades aos objetivos educacionais específicos de cada disciplina.

Aprendizagem Ativa: Encorajar métodos de ensino que promovam a exploração e a criação de conteúdos por parte dos alunos, como projetos de pesquisa, apresentações e mapas personalizados.

Avaliação Contínua: Utilizar uma combinação de avaliações formativas e somativas para medir o impacto do Google Maps no aprendizado dos alunos, ajustando as estratégias conforme necessário para melhorar os resultados.

A integração do Google Maps no currículo escolar oferece uma poderosa ferramenta pedagógica que pode transformar o ensino e a aprendizagem, promovendo uma compreensão mais profunda e contextualizada das culturas locais e globais. Com o suporte adequado e a formação contínua, professores e escolas podem aproveitar ao máximo as oportunidades oferecidas por essa tecnologia inovadora.

3 - CONCLUSÃO:

O uso do Google Maps como ferramenta pedagógica para o ensino das culturas locais revelou-se altamente eficaz, integrando conhecimento geográfico e cultural de maneira interativa. Ele enriqueceu significativamente o aprendizado dos estudantes, resultando em aumento no desempenho acadêmico, engajamento e interesse nas atividades educativas.

A exploração de mapas e a criação de roteiros culturais também estimularam habilidades de aprendizagem ativa e colaborativa. No entanto, desafios como infraestrutura tecnológica e formação contínua para educadores foram identificados, exigindo investimentos

em recursos e treinamento para garantir que todos os professores possam explorar plenamente o Google Maps.

O Google Maps pode ser integrado eficazmente em diversas disciplinas escolares através de estratégias como treinamento contínuo para professores, infraestrutura tecnológica adequada e currículos interdisciplinares. Promover a criação de conteúdos pelos alunos e implementar avaliações formativas são medidas cruciais para medir seu impacto educacional. Com suporte adequado, essa ferramenta inovadora pode transformar o ensino, tornando-o mais envolvente e contribuindo para uma sociedade mais inclusiva e culturalmente consciente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARANTE, Janilson Ananias de. **A matemática dos trajetos urbanos: atividades com uma geometria não euclidiana usando o google maps.** 2020. 123f. Dissertação (Mestrado Profissional em Ensino de Ciências Naturais e Matemática) - Centro de Ciências Exatas e da Terra, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2020;

CORTÊS, H. **A importância da Tecnologia na Formação de Professores.** Revista Mundo Jovem. Porto Alegre, n. 394, p.18. Mar., 2009;

FONSECA, Raquel Alves. **Uso do Google maps como recurso didático para mapeamento do espaço local por crianças do ensino fundamental I da cidade de Ouro Fino/MG.** 2010. 180 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Geociências e Ciências Exatas, 2010;

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia.** Saberes Necessários à Prática Educativa. 7.ed. - São Paulo: Paz e Terra, 1997;

_____, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa.** São Paulo: Paz e Terra, 2003;

GADOTTI, Moacir. **Projeto Político Pedagógico da Escola Cidadã.** In Construindo a Escola Cidadã. Brasília. Mec, 1998;

PEREIRA, Ricardo Antônio da Silva.; MELO, Josandra Araújo Barreto de. **AS GEOTECNOLOGIAS E O PROCESSO DE ENSINO-APRENDIZAGEM NO ÂMBITO DAS AÇÕES DO PIBID/UEPB/SUBPROJETO DE GEOGRAFIA. 2013.** III ENID – Encontro de Iniciação à Docência da UEPB, 3. Disponível em: https://www.editorarealize.com.br/editora/anais/enid/2013/Modalidade_6datahora_27_09_2013_09_49_39_idinscrito_576_f598a7eec7ec4ca9b8279b4a691ef91c.pdf . Acesso em: 24 jun. 2023;

RIBEIRO, Rômulo Afonso Santos. **O uso do Google Earth e do Google Maps como recursos pedagógicos no ensino de geografia.** 2021. 192 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Francisco Beltrão, 2021.

***A TARDE* COMO “MÁQUINA DE MEMÓRIA” DO JORNALISMO BAIANO E IMERSO NA CULTURA DIGITAL E EM REDES**

Hérica Lene¹
Victor Rosa²

RESUMO: O *A Tarde* foi criado pelo jornalista e político Ernesto Simões Filho, em 1912, e se tornou marco do “jornalismo moderno” na Bahia. O objetivo é retomar sua trajetória e a busca por estratégias de sobrevivência no contexto de convergência multimídia, a partir da obra “Jornais centenários do Brasil” (Lene, 2013), e apresentar uma nova abordagem que será feita acerca do uso da memória como lugar de poder desse jornal, como ele atua como “máquina de memória”. A metodologia envolve pesquisa sobre sua história e notícias e reportagens sobre sua crise e entrevistas com informantes-chaves.

PALAVRAS-CHAVE: cultura digital e em redes, história da imprensa, memória, jornal *A Tarde*.

INTRODUÇÃO

O jornal *A Tarde* foi criado pelo jornalista, político e empreendedor Ernesto Simões Filho, em 15 de outubro de 1912, e se tornou marco do “jornalismo moderno” na Bahia. É o carro-chefe do *Grupo A Tarde*, composto também pelo jornal *Massa!*, *A Tarde FM*, *Agência A Tarde* e *A Tarde Serviços Gráficos*. Seu fundador era descendente de grandes senhores de terra e nasceu em Cachoeira, no Recôncavo Baiano, em 1886. Mudou-se para Salvador aos 14 anos, onde produziu seu primeiro jornal: *O Carrasco*.

O *A Tarde* é o mais longo em circulação no estado e, como outros tantos periódicos, enfrenta a crise do jornalismo impresso. De acordo com dados do Instituto de Verificação de Circulação (IVC), a circulação da edição impressa e da digital chega a 50,2 mil aos domingos

¹ Hérica Lene, professora dos cursos de Comunicação da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), onde coordena o grupo de pesquisa COMUNIME – Comunicação, Identidades e Memória, jornalista pela UFES, mestre em Comunicação pela UFF e doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ, hericalene@ufrb.edu.br.

² Victor Rosa, mestrando em Comunicação e jornalista pela UFRB, com especialização em Comunicação Institucional pela Unifacs, membro do COMUNIME, victorluizrosa@gmail.com.

e, durante os dias da semana, a média é de 48 mil³. Do total de assinantes, 48% estão situados na faixa etária de 31 a 55 anos, com 68% de leitores homens e 33% mulheres; e mais da metade do público é das classes A e B.

Qual é a importância de estudar jornais centenários em um contexto de crise do jornalismo impresso diante da consolidação do paradigma digital e do jornalismo on-line? Os jornais são importantes fontes históricas e de informação para e sobre a sociedade. Seus arquivos acabam se configurando como importantes “lugares de memória” (NORA, 1994)⁴ a serem revisitados por pesquisadores.

Criando diariamente grandes acontecimentos, ao selecionar, ao destacar ou ao relegar fatos ao esquecimento, operam uma seleção, no qual se valoriza aspectos e temas, em detrimento de outros. Na contemporaneidade, os meios de comunicação ajudam a eleger quais fatos devem ser considerados como importantes para a agenda da sociedade e que são por eles registrados, ou seja, os mais memoráveis portanto (BARBOSA, 2000, p.144). Dessa forma, acabam interferindo também na história a ser escrita e, por consequência, como um elemento da cultura da sociedade (RIBEIRO, 2003).

Ao produzirem o acontecimento como ruptura algo que emerge na duração – a partir de um modelo de normalidade ou anormalidade considerado *a priori* –, os meios de comunicação (e os jornalistas) tornam-se espécies de “senhores da memória” (LE GOFF, 1984; BARBOSA, 2004) da sociedade, sendo detentores do poder de fixar o presente para um futuro próximo ou distante. Para isso é dado aos jornalistas, como produtores de discursos, o direito de falar de fatos, eventos, ocorrências que não foram registrados em sua presença, sendo considerados produtores de um discurso credível. Suas palavras são aceitas como verdadeiras. O relato jornalístico é revestido da característica de crível antes de qualquer outra presunção. Espera-se que no mundo do jornalismo seja relatada a verdade e, nele, não haveria possibilidade de invenção da realidade (BARBOSA, 2005, p.108-109).

Nesta abordagem, busca-se retomar de forma breve aspectos da trajetória do *A Tarde*, sua crise como jornal impresso, a busca por estratégias de sobrevivência no contexto de convergência multimídia, imerso na cultura digital, e novos rumos a serem pesquisados sobre

³ Mídia kit tabela de preços *A Tarde* de 2023.

⁴ Essa noção teve apropriações diversas a partir do texto-chave do historiador francês Pierre Nora (1994), que os apresentou como lugares simultaneamente materiais, simbólicos e funcionais, se referindo aos monumentos e ao patrimônio cultural, nos quais a separação entre história e memória não seria rígida. Aqui nos apropriamos do conceito para considerar os jornais impressos também como “lugares de memória”.

o uso da memória como lugar de poder desse periódico. É nesta sequência que está organizado este artigo.⁵

ÊNFASE NA COBERTURA POLÍTICA E CRISE NO SÉCULO XXI

Quatro anos depois de criar seu primeiro jornal *O Carrasco* aos 14 anos, em Salvador, Ernesto Simões Filho fundou a revista *O Papão*. Em 1907, formou-se em Direito e, no ano seguinte, aderiu ao grupo político liderado por José Joaquim Seabra (J.J. Seabra), cujas posições defendeu a partir do jornal *Gazeta do Povo*, no qual trabalhou como redator. A experiência nesses periódicos o preparou para a criação do jornal que sonhava. Em 15 de outubro de 1912, concretizou de modo definitivo sua paixão com *A Tarde*, que montou com as ações que herdara do avô e ao qual se dedicou de modo intenso até sua morte, em 1957.

A linha de atuação do jornal foi definida no editorial do 1º número, assinado por Simões Filho: “Então, combateremos o que se nos afigurava condenável no partidarismo adverso ao nosso, sem um instante sequer lançarmos mão de outros processos que não fossem os da mais absoluta probidade profissional”. O ideário continuou: “A luta pelos mais nobres deveres da civilização não pode deixar de ser a nossa preocupação assídua e constante, sem embargo da feição principal d’A TARDE ser a de um jornal de informações”.

Vespertino informativo (foi até 1975), pretendia ser “imparcial, mas não indiferente; neutro, mas não se esquivaria das controvérsias partidárias”. Seria “mais sereno do que violento”, mas “se atacado, repeliria a ofensa à altura”. Principalmente em suas 1ª e 3ª fases (1912-1924 e 1930-1937) assumiu postura combativa em relação aos governos estabelecidos. Firmando essa diretriz estava a figura de Simões Filho, que enquanto viveu foi a força propulsora do jornal. Na maioria das vezes, a posição do periódico em face dos problemas locais e nacionais confundia-se com a do seu fundador, diretor e proprietário.

A Tarde surgiu em uma tensa atmosfera política, gerada pela prática da “política das salvaçãoes”.⁶ No que diz respeito à composição do jornal, *A Tarde* rompeu os padrões tradicionais do jornalismo, introduzindo, na Bahia, a imprensa moderna, segundo o modelo

⁵ O enquadramento teórico segue os pressupostos de pesquisa sobre história da comunicação e do jornalismo das obras de Marialva Barbosa e Ana Paula Goulart Ribeiro (2011 e 2009), que ressaltam que a questão da interpretação é o principal postulado da historiografia: não se trata de recuperar o que de fato ocorre (até porque o que de fato ocorre não pode jamais se recuperado), mas interpretar – a partir da subjetividade do pesquisador – as razões de uma determinada ação social (Barbosa & Ribeiro, 2005, p. 3).

⁶ Nome dado à participação de militares nas intervenções federais nos estados concentradas nas sucessões governamentais ocorridas entre 1911 e 1912, com o objetivo de renovar a política brasileira dominada por setores oligárquicos.

de *A Noite*, de Irineu Marinho, fundado em 1911, no Rio de Janeiro. A titulação destacada, a inserção do artigo de fundo fora da coluna de abertura, o abundante noticiário ilustrado foram algumas das inovações que trouxe para a imprensa baiana.⁷

Ao longo de sua trajetória, deu ênfase à cobertura política e manteve sua tradição de tender para a preservação do *status quo*, desde que a ordem social não fosse perturbada. A partir de 1996, as transformações tecnológicas alcançaram um novo patamar com a informatização da redação do jornal. No dia 23/04/1998 lançou, na sua sede, *A Tarde On-line*, um possante provedor de acesso à Internet, que lhe assegura independência tecnológica e operacional como veículo de comunicação de massa.

A chegada do século XXI trouxe novos desafios para o A Tarde, que completou 100 anos em 2012. O então secretário de Redação, Luiz Lasserre, em entrevista em 2018, frisou a importância da marca e da tradição para a manutenção do jornal:

A marca é uma potência na Bahia e no Nordeste. A minha impressão é que esta marca tem uma raiz tão forte, que representa a própria identificação da sociedade baiana com a marca *A Tarde*. É o trunfo mais forte do jornal estar aqui, funcionando, e relativamente bem, do ponto de vista do fazer jornalístico. O problema que o jornal enfrenta hoje é econômico. Todo problema econômico de qualquer empresa interfere no seu *modus operandi*, sua forma de existir e de produzir. É isso que está inferindo no repensar em todos os processos aqui (LASSERRE, 2018).

Ele avaliou que o problema maior é a crise do meio jornal no mundo:

É um fenômeno que ocorre em outros setores, um exemplo é o de táxi porque o Uber chegou, porque surgiram os aplicativos de transporte. O jornalismo impresso vive isso também. Em uma conjuntura de produção de conteúdo de comunicação numa escala antes nunca vista pela humanidade, com a internet, com as redes sociais. Então, os meios de acesso à informação mudaram. Então, hoje o *The New York Times*, o *Le Monde* estão se repensando. Todos os meios estão se repensando para arranjar formas de se reinventar (LASSERRE, 2018).

O meio que depende de papel, de impressora, gera custos mais altos, e começou a concorrer com blogs e sites, com custos infinitamente mais baixos. Ao longo do tempo isso vem gerando passivos para a empresa.

⁷ Introduziu a venda do espaço para publicação de informações de interesse privado, chamando tais anúncios de “populares”, precursores dos atuais classificados. A proposta chocou os demais órgãos de imprensa, acostumados de longa data à cessão gratuita do espaço a seus anunciantes.

A marca do *A Tarde* consolidada na Bahia, que já teve o slogan “O maior jornal do Nordeste”, é considerada o grande trunfo, o maior capital desse grupo de comunicação, para enfrentar a crise que Lasserre definiu, na época, provocada em função do tripé: “crise do jornalismo impresso; crise econômica brasileira, com *impeachment* de Dilma Rousseff; e uma crise própria da empresa que vive um momento de redesenho, de redefinição de sua própria formação, de acionistas”. Uma estratégia tem sido fortalecer a comunicação digital, um caminho em geral seguido pelos jornais. “Mas o negócio digital ainda não faz frente em termos de receita como a do jornalismo impresso. Hoje há um acréscimo de publicidade digital, mas o que sustenta a *Folha*, o *Globo*, *A Tarde* ainda é a receita advinda do produto impresso” (LASSERRE, 2018).

Com relação a linha editorial, *A Tarde* é definida como “absolutamente regional”, “um jornal da Bahia para os baianos”. É um veículo afinado com os interesses do estado, que já capitaneou campanhas, por exemplo, “A Bahia não se divide”, quando houve um movimento separatista do sul do estado. Valoriza muito a opinião e tem uma tradição de colunas políticas fortes. Lasserre afirmou que é com essas características que se diferencia e tem uma fidelidade de leitores diretos e indiretos.

O grande desafio hoje dos impressos, e do *A Tarde*, é renovar sua carteira de leitores. Em busca de atrair leitores mais jovens, publicou cadernos específicos, como o caderno 10 (que circulou por 10 anos) e o *A Tardinha*, que é uma página semanal voltada para crianças. Mas a integração dos conteúdos no portal é que tem sido tratada como a estratégia mais efetiva:

São os *follows* na página imprensa “Leia mais no portal A Tarde”. Todo abre de editoria tem um *follow* chamando para o portal e o portal idem. Ele também remete para matérias mais completas para o jornal porque o diferencial *A Tarde* é justamente esse: qualificar a informação. No portal a informação é rápida, mas superficial. Nosso desafio diário aqui é vender para o leitor que no jornal ele encontra mais. Mais profundidade, pluralidade de fontes, mais dados, enfim, nós estamos procurando fazer isso: é fortalecer o debate de ideias, opinião e aprofundar a abordagem das notícias (LASSERRE, 2018).

Em função da crise, o jornal vem passando por um processo de reestruturação: as redações foram integradas, funcionam no mesmo espaço, mas com equipes de profissionais

diferentes. E produz três produtos: os jornais *A Tarde*, *Massa!* e o portal *A Tarde On-line*. O processo de produção de conteúdo informativo foi descrito da seguinte forma:

Os materiais são compartilhados. Do material que o *Massa!* produz, muitos são os mesmos que são publicados na página, nós fazemos uma adequação da linguagem e publicamos no portal. Material do portal a gente também usa. E o portal, basicamente, de uma virada de um dia para o outro, 70% do material vêm do impresso. A gente direciona em quem vai cobrir o quê. Se o *A Tarde* tá cobrindo uma matéria, aí o *Massa!* não vai. O *Massa!* cuida mais de questões como segurança pública. *A Tarde* trata de outras questões, da política, da economia. Esportes, cada um tem sua equipe, mas dialogam muito (LASSERRE, 2018).

O *Massa!* foi criado em 2000, voltado para a classe C como uma estratégia do grupo para enfrentar a concorrência do *Correio da Bahia*, da Rede Bahia, que, com um preço mais barato, ultrapassou o *A Tarde* em circulação em 2010, dois anos após passar por uma reforma editorial e gráfica.

Lasserre atribuiu o aumento das vendas do *Correio da Bahia*, após adotar o formato *Berliner*, ao preço: “Enquanto o *A Tarde* custava R\$ 2,75 o *Correio* custava R\$ 1. Aí quando ele fez um ano fez uma promoção e passou a custar R\$ 0,50. Aí ele bombou. Em alguns dias o *Correio* vence o *A Tarde* em circulação, mas o *A Tarde* e o *Massa!*, juntos, ultrapassam”.

Em sua avaliação, o principal concorrente do *A Tarde* sofre de indefinição por tentar concorrer, ao mesmo tempo, com os dois veículos do grupo *A Tarde*. “Às vezes o *Correio* é muito popular como o *Massa!* e tem partes dentro que são mais sofisticadas correndo com o *A Tarde*. Ele ficou um pouco sem identidade”, avaliou. O *Massa!* tem boa vendagem, mas não representa uma resposta econômica ainda, pois não tem uma carteira de anúncios estruturada.

Em função da crise, houve demissões na redação. Em janeiro de 2016, *A Tarde* chegou a ser vendida à holding paulista Piatra SP Participações S/A, liderada pelos empresários Felício Rosa Valarelli Junior, da WYX Holding, e Roberto Lázaro, do Grupo DX Investimento, especializado na compra de empresas em dificuldade financeira. O negócio iniciado em 2015 foi fechado em janeiro de 2016 incluiu, além do jornal, a aquisição da rádio *A Tarde FM*, do *Massa!*, do portal *A Tarde On-line* e da gráfica. De acordo com notícia publicada pela *Folha de S. Paulo*, a empresa foi comprada por R\$ 25 milhões, que seriam pagos em cinco anos; e o *A Tarde* possuía dívidas com bancos, fornecedores e débitos trabalhistas estimados em R\$ 150 milhões, passivo que seria assumido pelos novos donos.

Mas, em março do mesmo ano, a família Simões acabou reassumindo o controle do *Grupo* e destituiu os conselheiros e diretores nomeados a pedido da Piatra SP Participações S.A e Invest Consultoria Eirelli –Me, pelo não cumprimento de cláusulas contratuais do acordo de venda celebrado entre as partes. Sobre essa negociação desfeita, Lasserre comentou:

O jornal, como as grandes empresas de comunicação do país, é de administração familiar, como os Marinho, os Mesquita, os Magalhães. Quando essa crise toda se apresentou, naquele momento, houve uma decisão da família de profissionalizar a gestão da empresa. Continuava no controle da família, mas criaram um conselho de gestão. E aquele conselho, diante do desafio econômico que a empresa estava enfrentando, resolveu ver que modelo ia adotar; houve uma proposta de compra do jornal e eles optaram pela venda. Mas, no decorrer dessa operação, houve um problema muito sério porque o grupo que se propôs a gerir o jornal não tinha condições econômicas de fazê-lo. Não tinham um cabedal econômico ali. E havia até uma questão de má fé porque diziam que tinham, mas não tinham. E por isso o negócio foi desfeito. E isso prejudicou muito o processo de recuperação do jornal. Porque foi em plena crise; e já tinham sido desfeitos vários processos por causa dessa operação e, no meio da operação, descobriu-se que ela não deveria ser feita. Eles não estavam cumprindo com aportes que deviam ser feitos. O negócio foi desfeito (LASSERRE, 2018).

Após a família retomar a gestão do *Grupo*, implantaram outro modelo que está em curso:

Tem um grupo econômico, que é um grupo de investidores, que está fazendo alguns aportes para possibilitar a operação do jornal; e, em paralelo, vem sendo feita essa operação, mas ela é lenta e está sendo feita agora num patamar mais responsável. A família continua à frente, é uma empresa S.A, mas detém o controle acionário, mas hoje faz uma gestão compartilhada. Não é possível falar tudo porque é uma questão de proteção do processo. Foi desenvolvido outro modelo, que não é a venda do jornal, mas uma captação de investidores, que participam com alguns aportes para que essa operação seja feita; ela implica em demissões e hoje o jornal está honrando com seus compromissos com os demitidos (LASSERRE, 2018).

A empresa enfrenta uma crise, teve de tomar empréstimo, estava com mais de mil funcionários. Houve “redução expressiva” do quadro para “remodelar o negócio”, segundo Lasserre, porque o passivo é grande. Foi firmado um termo de ajustamento de conduta, com a Justiça do Trabalho, envolvendo as pessoas demitidas.

Ele destacou que o desafio da empresa é se manter estável, com anunciantes e assinantes regulares e vendas em bancas. Apesar dos demais produtos e serviços do *Grupo*, que continuam também suas atividades, a parte dos anúncios é mais forte no *A Tarde*. A

redação dos dois jornais reunia em 2018 mais de 100 jornalistas. Segundo Lasserre, ainda é a maior redação da Bahia, e que tem a presença expressiva de estagiários.

Com relação a dialogar com os públicos, o jornalista disse que buscaram algumas estratégias: como o jornal tem grande capilaridade do interior, executaram um projeto de educomunicação, o *A Tarde Educação*, feito em parceria com as prefeituras, que usam em sala de aula; intensificaram o uso do perfil do jornal nas redes sociais *Twitter*, *Instagram*, *Facebook*. Outra ação foi dispor de um grupo de jornalistas *freelancers*, regulares, em São Paulo e em Brasília: a Tarde-SP e a Tarde-BSB, o que ocorreu até 2019.

POR QUE VALORIZAR A MEMÓRIA? TRAÇANDO NOVOS RUMOS...

Uma nova pesquisa sobre o *A Tarde* está em desenvolvimento no Mestrado de Comunicação da UFRB, com o título: “Máquina de memória”⁸ do jornalismo baiano: estratégias de conformação de lugar de poder simbólico do jornal *A Tarde*. O objetivo é compreender como se coloca no jornalismo baiano como “Senhor da Memória” (LE GOFF, 1984; BARBOSA, 2004), tendo como recorte duas colunas do grupo de comunicação: *A Tarde Memória* e *Redação Cedoc* (Rec). A questão principal que instiga essa pesquisa é: Quais são as estratégias narrativas e de conformação de lugar de poder simbólico que o *A Tarde* ocupa por meio da memória? E, a partir dela, pergunta-se: O que faz o *A Tarde* estar neste lugar mais do que outros veículos tradicionais, como *Correio* e *Tribuna da Bahia*?

A direção de *A Tarde* comemorou, no segundo semestre de 2020, o fato de voltar a ser líder de audiência na região Nordeste, segundo dados do IVC⁹. E foi nesse ano também que começou a ser veiculada, em outubro de 2020 em todas as plataformas do Grupo (impresso, online e rádio), a coluna *A Tarde Memória*, que busca trazer para o presente fatos marcantes da história da Bahia e que foram noticiados. Em sua 1ª edição, no dia 3/10/2020, a jornalista Cleidiana Ramos, doutora em Antropologia pela UFBA, relatou que o projeto “foi criado para apresentar ao leitor valiosas revelações acerca do cotidiano da Bahia desde o século

⁸ Essa expressão foi citada por Fausto Colombo, em *Os arquivos imperfeitos* (1991), para enunciar que as tecnologias estão permitindo aos homens mais possibilidades de arquivamento de memórias: “o homem é certamente guiado pelo caráter peculiar das máquinas de memória à sua disposição; máquinas, justamente, e não mais instrumentos como na tradição memorial pré-tecnológica”.

⁹ Matéria “*A TARDE hoje é líder em audiência*”, diz presidente João de Mello Leitão, de 26/10/2020. Disponível em: <https://atarde.com.br/bahia/a-tarde-hoje-e-lider-em-audiencia-diz-presidente-joao-de-mello-leitao-1133005>. Acesso em: 20 jul. 2023.

passado”. Ela descreveu a coluna como uma janela que não só contempla a memória, mas também a reforça e alimenta:

E isso se torna extremamente valioso quando se trata do acervo que pertence ao mais antigo jornal em circulação diária na Bahia, de forma ininterrupta, e um dos 19 no Brasil que ultrapassaram a barreira dos 100 anos. Nesse espaço, A TARDE Memória, portanto, vamos poder conhecer um pouco das boas histórias que essa memória preservada e organizada passa agora a oferecer para além das janelas do Cedoc. Aquela que guarda, mas também revela memórias sobre a Bahia.¹⁰

No anúncio do próprio jornal sobre a coluna, destaca-se: “O resgate da história da Bahia pelos olhos do *A Tarde*, que relata o cotidiano dos baianos desde o século passado. Guardião da memória local, o Centro de Documentação (Cedoc) guarda toda essa história”. O discurso do jornal reforça sua colocação como senhor e guardião da memória e história da Bahia.

Já no ano de 2022, no dia 29 de setembro, foi lançado outro projeto que utiliza o acervo no Cedoc, o *Redação Cedoc (Rec)*. Na 1ª matéria de divulgação da coluna, explica-se que ela é voltada para o *YouTube* e outras plataformas digitais. A proposta é “ampliar a experiência iniciada com o projeto *A Tarde Memória*”:

O REC é uma amostra de como A TARDE pode oferecer, a partir da memória que foi construindo por meio dos seus acervos, uma informação que por ter sido sedimentada e testada está em um status de qualificação que lhe permite continuar circulado em novas formas e linguagens para a reflexão sobre os temas importantes do interesse coletivo.¹¹

A coluna digital é separada em diferentes seções que dialogam com cibercultura, interatividade e outros temas. Partimos do pressuposto que o uso desses arquivos indica reforçar que o veículo se utiliza da alcunha de ‘guardião da memória local’ e busca retomar o passado para o presente em uma tentativa de provar credibilidade aos seus leitores e ouvintes.

¹⁰ Matéria “*A TARDE Memória: janelas abertas para as histórias da Bahia*”, de 3/10/2020. Disponível em: <<https://atarde.com.br/bahia/bahiasalvador/a-tarde-memoria-janelas-abertas-para-as-historias-da-bahia-1130475>>. Acesso em: 20 jul. 2023.

¹¹Matéria “*Projeto REC A TARDE traz conteúdo digital baseado em acervo do Cedoc*”, de 29/09/2022. Disponível em: <<https://atarde.com.br/bahia/bahiasalvador/projeto-rec-a-tarde-traz-conteudo-digital-baseado-em-acervo-do-cedoc-1207565>>. Acesso em: 20 jul. 2023.

Os projetos de memória indicam um movimento do grupo de reforçar sua marca por meio da tradição, longevidade e manter uma credibilidade.

No estudo sobre esses aspectos, as edições dos jornais serão acessadas por três meios: Biblioteca dos Barris e Cedoc do *Grupo A Tarde*, ambos em Salvador, além das edições digitais fornecidas para assinantes do jornal. O Cedoc possui em seu acervo a maioria dos textos impressos e fotos já publicadas pelo veículo.

Buscaremos compreender os motivos do acervo do jornal sair da sala do Cedoc e passar a estampar semanalmente as páginas do jornal impresso e online, além da transmissão na emissora de rádio. As colunas *A Tarde Memória* e *Rec* foram criadas não apenas para expor a história e memória da Bahia por meio do que já foi publicado no periódico, mas retomam por meio de um conteúdo novo, de caráter jornalístico.

Os caminhos metodológicos da pesquisa envolvem revisão de literatura acerca da história desse periódico e pesquisa sobre notícias e reportagens sobre sua crise; realização de entrevistas em profundidade com informantes-chaves¹²: com o presidente do Grupo *A Tarde*, o supervisor do Cedoc, e os responsáveis pelas colunas *A Tarde Memória* e *Redação Cedoc* (Rec).

As publicações das colunas vão constituir o *corpus* empírico da análise (a proposta é que a amostra seja composta pelos textos fundadores do primeiro mês de lançamento das colunas e depois com a composição de um período de um ano de forma aleatória). A leitura e interpretação serão guiadas pela Análise de Discurso, corrente associada ao pós-estruturalismo – no qual tem Michel Foucault como um de seus expoentes –, que está interessada não nos detalhes de textos falados e escritos, mas em olhar historicamente os discursos (GRILL, 2000, p. 244).

Quando um veículo de comunicação retoma as notícias do passado para o presente subverte o entendimento sobre a notícia – material marcado pela atualidade, pelo caráter efêmero, observou a pesquisadora Lucia Santa Cruz em um estudo sobre a editoria de Memória do jornal *Estado de S. Paulo*, no artigo *Todo dia eu leio um jornal de 100 anos*, de 2017. E quando esta notícia do passado, até então considerada temporal, adquire valor no presente se encontra ressonância com o conceito de “lugares de memória” (NORA, 1994). Na

¹² São fontes de informação consideradas fundamentais por estarem profunda e diretamente envolvidas com os aspectos centrais da questão, o que faz com que não serem entrevistadas possa significar grande perda (DUARTE, 2005).

valorização do que precisamos guardar para não esquecer, lutamos contra a ideia do efêmero, do transitório. Se a notícia foi tão importante, se a notícia merece ser conservada – aí ela ganha uma relevância que a faz emergir e se destacar entre tantas outras produções jornalísticas. Os lugares de memória se alimentam da percepção que não há memória espontânea. Por isso, é necessário não apenas coletar dados e informações sobre um grupo social, mas também organizar momentos de celebração e exposição desta memória encapsulada (SANTA CRUZ, 2017).

Para Marialva Barbosa (2016), presumir que a mídia ou os meios impressos se constituem como “lugares de memória” também é percebê-los como “espaços de articulação da memória coletiva de determinados grupos”. Além disso, parte-se da constatação de que a história passou a ser dilatada a partir da ação midiática, passando a memória a ser articulada a partir das disputas operadas no espaço midiático, forjando enquadramentos de memória. Nesse sentido, os meios de comunicação produziram uma espécie de história do tempo presente. A memória está relacionada ao nível declaratório do testemunho, enquanto a história relaciona-se ao nível documental.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acompanhar e registrar as mudanças e os desdobramentos da crise do *A Tarde* é importante para contribuir com a história da imprensa na Bahia. Nos últimos anos, houve paralisações das atividades por parte dos jornalistas em repúdio aos frequentes atrasos de pagamento e benefícios¹³. E o periódico continua tentando sobreviver em sua versão impressa com mais de um século de existência.

Há seis anos vem sendo renovado, no Tribunal Regional do Trabalho da 5ª Região (TRT 5), o Acordo Global¹⁴ para permitir que o jornal se organize e pague os processos, mantendo seu funcionamento sem o risco de ter suas contas bloqueadas ou o patrimônio penhorado. Em julho de 2023, houve um novo acordo para manutenção da circulação. Pelo entendimento firmado a empresa depositaria nos 12 meses seguintes o valor de R\$ 6 milhões para pagamento das dívidas trabalhistas.

¹³ CARVALHO, N. *Jornal atrasa salários e suspende 60 profissionais por reclamação*, de 27/02/2019. Disponível em: <https://portal.comunique-se.com.br/jornal-atrasa-salarios-e-suspende-60-profissionais-por-reclamacao/?info>. Acesso em: 13 mar. 2018.

¹⁴ O Acordo Global é uma ferramenta usada pelos Tribunais Regionais do Trabalho para concentrar as execuções de dívidas trabalhistas de empresas que tenham muitos processos em andamento nas cortes.

O valor fechado em 2023 foi menor que os R\$ 6,85 milhões que haviam sido acordados em 2022. Mas é maior que os R\$ 5,15 milhões efetivamente pagos pela empresa ao longo dos 12 meses anteriores. A proposta do jornal, apresentada na audiência do dia 5 de julho de 2023, era de um pagamento de R\$ 4,8 milhões, mas os sindicatos dos Jornalistas da Bahia (Sinjorba) e Sadejorba (dos Empregados em Jornais) não aceitaram o valor. O presidente do Sinjorba, Moacyr Neves, informou em matéria no site do sindicato¹⁵, que o valor de R\$ 6 milhões não atende o que os sindicatos queriam, mas é bem melhor que a primeira proposta da empresa, que era insuficiente para promover a redução da dívida trabalhista nesse próximo ano. Para ele, o jornal precisa demonstrar esforço para quitar suas pendências, a fim de que os credores continuem sendo maleáveis diante da situação da empresa. A execução de todas as dívidas trabalhistas nesse momento fatalmente levaria o jornal a decretar falência, fechando os 50 empregos de jornalistas hoje existentes e tornando mais difícil aos ex-empregados receberem seus direitos. Desde que o regime foi instituído, em 2016, *A Tarde* pagou um pouco mais de R\$ 22 milhões.

Enquanto o imbróglio do *A Tarde* continua, faz-se pertinente pesquisar sobre esse importante jornal centenário. Espera-se, assim, contribuir com os estudos sobre a história da imprensa na Bahia, que ainda são um campo fértil, pois muito há para ser pesquisado, com poucas publicações específicas, como *Apontamentos para a história da imprensa na Bahia*, organizada pelo pesquisador Luís Guilherme Tavares, em 2005. No prefácio, escrito em 2003, o jornalista Jorge Calmon registrou que: “urge escrever a história da imprensa baiana”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, Marialva. Jornalistas, “senhores da memória”? In: **ANAIS do VII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação Porto Alegre** – PUC do Rio Grande do Sul, 2004;

_____, Marialva. Meios de comunicação: lugar de memória ou na história? In: **Contracampo**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação - UFF, Niterói-RJ, v. 35, n. 01, pp. 07-26, 2016 (abril/julho);

_____, Marialva. **Os donos do Rio: imprensa, poder e público**. Rio de Janeiro: Vício de Leitura, 2000;

BARBOSA, Marialva & RIBEIRO, Ana Paula G. “Combates”: por uma história da mídia e do jornalismo no Brasil. In: **ANAIS do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Curitiba-PR, 2009;

¹⁵ Matéria do Sinjorba “Acordo Global de A TARDE é renovado no TRT”, de 14/07/2023. Disponível em: <<https://sinjorba.org.br/acordo-global-de-a-tarde-e-renovado-no-trt/>>. Acesso em: 28 jul. 2023.

BARBOSA, Marialva & RIBEIRO, Ana Paula G. *Comunicação e História: um entre-lugar*. In: BARBOSA, M. & RIBEIRO, A. P. G. (org.). **Comunicação e história: partilhas teóricas** (p.9-28). Florianópolis: Insular, 2011;

DUARTE, Jorge. *Entrevista em profundidade*. In: DUARTE, Jorge & BARROS, Antônio (orgs.). **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação**. Editora Atlas, 2005, p.62-83;

GRILL, Rosalind. *Análise de Discurso*. In: BAUER, M. W.; GASKELL, G. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som – um manual prático**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2002, p. 244-270;

LENE, Hérica. **Jornais Centenários do Brasil**. Covilhã-PT: Editora LabCom.IFP, Universidade da Beira Interior, 2020;

LE GOFF, Jacques. “Memória”. In: **Enciclopédia Einaudi. Memória-História**. Vol. 1. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984;

_____, Jacques, 1924. *Memória*. In: LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução Bernardo Leitão. Campinas. SP: Editora da UNICAMP, 1990;

NORA, Pierre. **Entre Memória e História – a problemática dos lugares de memória**. Projeto História. São Paulo, n.10, 1994, p.7-28;

RIBEIRO, Ana Paula G. *A mídia e o lugar da História*. In: HERSCHMANN, M. & PEREIRA, C. A. M. **Mídia, memória e celebridades – estratégias narrativas em contextos de altas visibilidades**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2003, p.87-111.

O CURSO PATRIMÔNIO E MEMÓRIA COMO EXPERIÊNCIA NA CIDADE: REFLEXÕES ACERCA DA ACESSIBILIDADE EM ROTEIROS CULTURAIS

Sílvia Cristina da Silva Coelho¹
Liliane Augusta Moreira²
Zélia Lopes Sousa³

RESUMO: Neste estudo, de caráter qualitativo, discute-se a relevância de iniciativas que promovem a acessibilidade do conhecimento por meio de plataformas virtuais. O objeto de análise é o curso “Patrimônio e Memória como experiência na cidade”, que aborda como a história e a memória podem ser vivenciadas em contextos urbanos. O projeto foi aprovado pelo Fundo Municipal de Cultura de Belo Horizonte na categoria ações para o patrimônio cultural, especificamente no subsetor de memória, arquivo e museus.

PALAVRAS-CHAVE: tecnologias, acessibilidade, roteiros turísticos, Belo Horizonte.

1. INTRODUÇÃO

Considera-se que a democratização do acesso aos espaços culturais é uma prática capaz de incentivar modos de viver as cidades de maneira ampla e afetiva. A partir de tal afirmação, refletimos neste estudo sobre o desenvolvimento do curso “Patrimônio e Memória como experiência na cidade”, iniciativa que objetivou qualificar guias de turismo e agentes culturais de Belo Horizonte para a elaboração de roteiros culturais inclusivos e acessíveis. As atividades do curso foram direcionadas para a elaboração de roteiros visando proporcionar uma experiência enriquecedora tanto para o público infantil quanto para o idoso, objetivando aumentar a participação desses grupos nos espaços culturais da cidade. Este projeto foi aprovado no edital do Fundo Municipal de Cultura de Belo Horizonte, sendo contemplado na categoria que envolve ações para o patrimônio cultural, subsetor: memória, arquivo e museus.

Considerando que a população brasileira tem envelhecido de forma rápida e intensa, essa transição demográfica repercute em diversas áreas, inclusive na necessidade de reorganização dos modelos assistenciais e de atendimento. O Turismo, certamente, se inclui nesse conjunto, o que reforça a importância de iniciativas como esta.

¹ Sílvia Cristina da Silva Coelho, Unirio, silvia.coelho@edu.unirio.br.

² Liliane Augusta Moreira, ICV, lilianexp@yahoo.com.br.

³ Zélia Lopes Sousa, SESC- MG, zelialopes2007@gmail.com.

Com o aumento da preocupação relativa à velhice nestas últimas décadas, percebemos muitos avanços. Porém, ao contrário de alguns países desenvolvidos que constituíram uma cultura de apoio e valorização ao idoso, principalmente por estar enfrentando esse processo há mais tempo, como já mencionado, o Brasil ainda carece de pesquisas que permitam aprofundar conhecimentos com a finalidade de qualificar a intervenção junto a essa população, tendo em vista a promoção de uma vida com mais qualidade na velhice (GOMES, PINHEIRO & LACERDA, 2010, p.50).

Seguindo com as nossas reflexões, notou-se a necessidade de ampliar as ações voltadas ao atendimento do público infantil, especialmente no desenvolvimento de roteiros turísticos. Estes roteiros devem ser atrelados a práticas pedagógicas e lúdicas que abordem a história e demais aspectos relacionados aos lugares visitados, promovendo curiosidade, sentimento de pertencimento e a compreensão da importância da conservação dos bens culturais e naturais, como praças, monumentos, casarões, museus e parques naturais. Como mencionado por Silva, Kushano e Ávila (2008, p. 108): “as singularidades existentes no universo infantil sugerem que produtos e serviços necessitam ser especialmente planejados e adequados aos pequenos consumidores, para que lhes sejam atrativos e úteis”.

Dessa forma, visando evidenciar novas ações voltadas para idosos e crianças, desenhou-se este projeto, que consistiu em uma formação para agentes culturais e guias de turismo, com ênfase na elaboração de roteiros culturais que envolvem espaços museais, de memória e de patrimônio e que incentivem o pertencimento, a apropriação e uso da cidade por idosos e crianças.

O curso “Patrimônio e Memória como experiência na cidade” foi construído a partir de discussões pautadas em visões contemporâneas do Turismo e do patrimônio cultural, as quais percebem tais campos a partir de construções sociais que envolvem a relação do indivíduo com os lugares, suas memórias construídas, além dos múltiplos processos de identificação e de acessibilidade. Para tanto, o curso foi dividido em 5 módulos a saber: (1) Patrimônio e memória - Conceitos introdutórios; (2) Reflexões sobre patrimônio e educação patrimonial; (3) Compreender o turismo e a hospitalidade para elaboração de roteiros; (4) Belo Horizonte e o turismo para crianças e pessoas idosas e (5) Acessibilidade Digital e Educação Museal no ambiente digital.

Além das aulas teóricas, o projeto incluiu atividades práticas como a elaboração de roteiros e uma oficina sensorial. Esta oficina foi realizada presencialmente no Museu Histórico Abílio Barreto.

Ressalta-se que para o desenvolvimento do curso “Patrimônio e Memória como experiência na cidade”, foi imprescindível o uso das plataformas virtuais como *Google Meet*, *Classroom* e *YouTube* e as redes sociais *Instagram* e *Whatsapp*, que se tornaram, na atualidade, meios dinâmicos de comunicação e se mostraram essenciais para o engajamento dos participantes.

Por fim, destacamos que este estudo se trata de uma pesquisa qualitativa de caráter descritivo, que objetiva discutir a relevância de iniciativas que promovem a acessibilidade e democratização de conhecimento através de plataformas virtuais, tendo como objeto de análise o curso “Patrimônio e Memória como experiência na cidade”.

2. DISCUTINDO PRÁTICAS E SABERES SOBRE A ACESSIBILIDADE EM ESPAÇOS CULTURAIS

Para a execução do curso “Patrimônio e Memória como experiência na cidade”, os recursos digitais foram fundamentais. Eles permitiram a criação de um espaço virtual dinâmico para o compartilhamento de conteúdos e discussões, promovendo o intercâmbio entre os inscritos de Belo Horizonte e outras regiões do Brasil.

Além de promover a qualificação para os guias de turismo e os agentes culturais, o curso fortaleceu um diálogo urgente sobre Turismo Cultural e acessibilidade, especialmente nas práticas que incentivam o acesso de crianças e idosos aos bens e serviços culturais.

Foram disponibilizadas 30 vagas gratuitamente, com inscrições através do formulário *online Google Forms*. O processo de seleção considerou as políticas afirmativas estabelecidas pelo edital da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte. As políticas afirmativas destinaram 15% das vagas aos candidatos com deficiência física, mães com crianças menores de 5 anos, pretos, pardos, indígenas e com mais 50 anos residentes em Belo Horizonte, garantindo uma participação diversificada e inclusiva.

O plano de aula do curso foi desenvolvido com base na experiência profissional das educadoras que integram o projeto. Essas educadoras têm uma atuação diversificada em programas educativos de museus e escolas, além de formações acadêmicas centradas nas seguintes áreas de conhecimento: turismo, artes visuais, letras, patrimônio e história.

As aulas teóricas foram realizadas na modalidade *online* às segundas-feiras, por ser normalmente o dia de folga dos profissionais guias de turismo e agentes culturais. Utilizamos tecnologias gratuitas, com destaque para a plataforma *Google Classroom*, onde

disponibilizamos vídeos, artigos e outros conteúdos complementares referenciados nas aulas.

Este espaço virtual de aprendizado foi propício para as diversas trocas entre os participantes e professoras, além de servir para o envio dos roteiros criados na atividade prática, solicitada na etapa final do curso.

Entre os temas abordados ao longo do curso, discorremos sobre as novas compreensões do que é ser turista, considerando o entendimento de Gastal e Moesch (2007) de que o turismo é uma experiência do indivíduo, em seus deslocamentos, ao se defrontar com o novo e com o inesperado, vivenciando a subjetividade, repensando e ressignificando os ambientes, os lugares e até mesmo as atividades no lugar, além das experiências do passado.

A partir de tais compreensões, foram considerados outros temas, como as possibilidades turísticas de Belo Horizonte voltadas também para a comunidade local, compreendendo o segmento de “Turismo Cidadão”. Por se tratar de uma metrópole, a capital mineira apresenta alguns entraves que dificultam o acesso de parte da população aos seus atrativos culturais como mobilidade urbana, questões econômicas e sociais.

Apesar de ser reconhecida por seus roteiros pautados no Turismo Cultural, devido à existência de museus, galerias e demais espaços urbanos ligados à memória local, pode-se dizer que os guias de turismo que atuam na capital mineira ainda exploram de maneira limitada o Turismo de Experiência. Dessa forma, são poucos os roteiros que abordam os aspectos do patrimônio, história e memória de Belo Horizonte sob a perspectiva de vivenciá-los. Ademais, não existem espaços, sejam eles físicos ou virtuais, para o desenvolvimento de uma curadoria de informações acerca do tema, muito menos roteiros que possam ser adaptados para tal modalidade turística.

Observa-se, porém, que nos últimos anos, os editais de fomento à cultura, tanto no âmbito estadual quanto municipal, foram de suma importância para aprovação de projetos que colocaram em evidência e em rede os agentes de turismo que atuam na cidade. Esses projetos ressaltam a necessidade de formação continuada para ampliar o repertório de conhecimento dos guias sobre as atrações turísticas em espaços culturais.

Assim, o curso desenvolveu atividades práticas inovadoras, apresentando modelos de percurso além das tradicionais visitas guiadas. Novas práticas foram incentivadas visando apresentar os atrativos de forma menos descritiva e mais multisensorial, o que pode ser interessante para diversos públicos.

Destacamos que a prática sensorial é um elemento importante nos espaços culturais e de patrimônio, pois permite uma exploração ampla e acessível a diversos públicos. Pensando nisso, foi proposta na última aula, a única presencial, uma oficina multisensorial no Museu Histórico Abílio Barreto. O objetivo foi a demonstração e criação de recursos sensoriais para serem explorados nos roteiros turísticos e demais atividades culturais.

O Museu Histórico Abílio Barreto, dedicado à história, pesquisa e difusão de conhecimento sobre Belo Horizonte, foi escolhido por ser uma edificação construída no século XVIII, um casarão de fazenda significativo para a memória da capital mineira. Suas características arquitetônicas originais instigam olhares e sensações nos visitantes. Além disso, o museu possui espaços amplos, como o pátio externo e o teatro de arena, que são adequados para a realização de atividades com grandes grupos e são acessíveis.

Diante do que já foi abordado, outro ponto importante é a discussão sobre a acessibilidade cultural e turística, principalmente quando se trata de espaços considerados patrimônio cultural, onde muitas ações são necessárias para que todos possam aproveitar esses lugares, independentemente de singularidades. “A acessibilidade nos espaços culturais pressupõe o desenvolvimento de novas estratégias de mediação, nas quais todos os sentidos inerentes à percepção estejam envolvidos”(SARRAF, 2015, p.22).

A pesquisadora Viviane Sarraf ressalta que, nas mediações culturais, há uma exploração excessivamente visual e racional que poderia ser mais holística. A mediação sensorial, explorando o olfato, paladar, audição e tato pode ser uma maneira de superar os desafios de um modelo de mediação que não acolhe todos os públicos

[...] a percepção sensorial não pressupõe conhecimentos intelectuais, domínio de linguagem ou idioma e familiaridade com ofertas culturais; ela é livre das barreiras intelectuais e sociais inerentes à origem dos espaços culturais e tem o poder de envolver e sensibilizar diferentes indivíduos (SARRAF, 2015, p.22).

Amparando-se nas afirmações da autora, outro ponto abordado ao longo das aulas foi a construção dos roteiros turísticos e culturais que considerassem as especificidades de cada pessoa. Os recursos de mediação incluíram vendas para cobrir os olhos dos participantes, permitindo-lhes sentir as texturas das paredes por exemplo; condimentos e pó de café em recipientes fechados com um tecido para explorar o olfato; uma caixa sensorial com objetos de variadas texturas e tamanhos; pequenos monóculos de cartolina, que chamamos de

“olhômetros”, e rolos de papelão, utilizados para focar em detalhes da arquitetura do prédio escolhido para aplicação da atividade.

Durante a atividade, enfatizamos a importância da adequação da linguagem conforme as especificidades do público. Discutimos práticas a serem adotadas nas propostas dos participantes e apresentamos recursos de baixo custo que podem ser utilizados para tornar as atividades mais acessíveis.

3. RESULTADOS

Nesta seção apresentamos os resultados quantitativos e qualitativos do curso “Patrimônio e memória como experiência na cidade”. Inicialmente, destaca-se que o número de inscritos foi maior do que o esperado, o que levou ao encerramento antecipado das inscrições.

A divulgação do curso foi realizada por meio de uma rede abrangente, incluindo a divulgação entre os profissionais que atuam no turismo, com o sindicato dos guias de turismo em Belo Horizonte, perfis no *Instagram* voltados para a conservação e promoção do patrimônio cultural e, por fim, na coordenação do Curso de Guia de Turismo do Instituto Federal Sudeste de Minas Gerais - Santos Dumont.

Ao todo foram cerca de 60 profissionais do turismo e da cultura inscritos, com média de presença de 40 pessoas em todas as 8 aulas online, superando a meta de participantes do projeto que era de 30 alunos.

Além disso, o projeto resultou em uma significativa construção de diálogos sobre a importância da acessibilidade aos espaços culturais de Belo Horizonte. Houve também valiosas trocas de experiências entre profissionais atuantes em diversas regiões do Brasil.

Alguns temas importantes abordados incluíram: o papel do poder público no diálogo com a população para o cuidado com os bens culturais, estratégias para fomentar o sentimento de pertencimento ao patrimônio tombado, políticas de patrimônio que restringem o direito à propriedade e ações para melhorar a acessibilidade aos espaços culturais.

Utilizamos um formulário para confirmar a presença e permitir que os participantes avaliassem as aulas e deixassem dúvidas e comentários. Este recurso foi essencial para manter uma boa aproximação com os alunos e para verificar se os objetivos de cada aula foram alcançados. Quando os objetivos não foram alcançados, o formulário ajudou a identificar quais ajustes seriam necessários para as próximas aulas.

Sobre as duas atividades práticas desenvolvidas no final do curso, observou-se que a adesão foi baixa. A primeira atividade envolvia a elaboração de um roteiro cultural, com a proposta de criar um projeto que não fosse um *city tour* ou uma visita guiada convencional. Os critérios estabelecidos incluíam que o roteiro fosse voltado para crianças ou pessoas idosas, e que utilizasse métodos mais imersivos, mais multissensoriais e com recursos de acessibilidade. No entanto, apenas 4 projetos foram entregues através da plataforma *Google Classroom* e por e-mail.

A segunda atividade foi uma oficina sensorial realizada no Museu Histórico Abílio Barreto. Apesar da baixa adesão, a oficina sensorial no museu foi bem aproveitada pelos participantes. A atividade ocorreu conforme o planejado, no pátio externo do museu e em algumas salas de exposição. Inicialmente, os participantes, com os olhos vendados, foram convidados a ouvir o barulho dos carros, o som do cortador de grama e o canto dos pássaros (Figura 1). Em seguida, sentiram as texturas das paredes do museu, o cheiro de terra molhada, da grama e dos condimentos e pó de café, que foram preparados cuidadosamente para a ação (Figura 2). Assim, cada participante teve a oportunidade de aguçar seus sentidos de maneira particular.

Figura 1 - Oficina sensorial no Museu Histórico Abílio Barreto, julho 2023
ouvindo os sons do ambiente.



Fonte: Foto de Caroline Oliveira

Figura 2 - Oficina sensorial no Museu Histórico Abílio Barreto, julho 2023
sentindo cheiros



Fonte: Foto de Caroline Oliveira

Após este primeiro momento, discutiu-se sobre as memórias afetivas de cada participante e como essas memórias poderiam ser representadas. Utilizou-se uma caixa sensorial contendo objetos variados para estimular essa reflexão (Figura 3). A experiência propiciou uma rica conversa; por exemplo, uma participante reconheceu uma peça de crochê pela textura da lã e imediatamente lembrou-se de sua avó. Os sachês com grãos e ervas também foram marcantes, trazendo à tona diálogos sobre culinária e os afetos associados. Como resultado, os relatos dos participantes destacaram o encantamento com a aplicação das etapas sensoriais, que utilizaram objetos e recursos simples que podem ser empregados com grupos variados. Outro ponto positivo foi a boa comunicação entre o grupo e as educadoras que aplicaram a atividade, evidenciada pelo planejamento eficaz do tempo e das práticas desenvolvidas durante a atividade.

Figura 3 - Oficina sensorial no Museu Histórico Abílio Barreto, julho 2023
caixa sensorial



Fonte: Foto de Caroline Oliveira

Por fim, destaca-se o olhar interdisciplinar das educadoras responsáveis pelas aulas do projeto. Esse olhar, aliado à experiência de trabalho de cada uma delas, trouxe uma abordagem inovadora que integrou hospitalidade e acesso aos bens culturais de maneira ampliada. A abordagem considerou o patrimônio cultural em seu aspecto coletivo e sua integração constante com a comunidade e o espaço urbano, além de considerar a acessibilidade não apenas do ponto de vista físico, mas também no desenvolvimento das atividades turísticas e culturais.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A elaboração do curso “Patrimônio e memória como experiência na cidade” representou um exercício fundamental para incentivar novas práticas de fruição dos espaços culturais. O curso promoveu a exploração de diferentes modos de apropriação do patrimônio cultural, destacando a importância dos aspectos sensoriais nos roteiros e percursos elaborados por guias de turismo e agentes culturais, que foram o público-alvo do curso.

Além disso, o curso reforçou a necessidade de fortalecer as discussões sobre acessibilidade, um direito primordial de todo indivíduo e uma pauta cada vez mais relevante nos campos do turismo, da cultura e do entretenimento.

A iniciativa também propiciou um aprofundamento no conhecimento das políticas públicas de proteção ao patrimônio cultural em Minas Gerais e Belo Horizonte.

Os guias de turismo e os participantes de outras áreas de formação se sentiram motivados a refletir sobre sua prática cotidiana na construção de roteiros turísticos, identificando aspectos que poderiam ser adaptados com base nos conhecimentos adquiridos durante o curso.

O uso das plataformas virtuais, como *Google Meet* e *Google Classroom*, foi crucial para a comunicação dinâmica entre professoras e participantes, além de permitir uma organização eficaz dos conteúdos das aulas ofertadas.

Consideramos, por fim, a importância dos editais de incentivo à cultura, que possibilitam o fortalecimento de iniciativas e projetos para democratização do conhecimento. O curso “Patrimônio e Memória como Experiência na Cidade” é um exemplo de como esses editais podem promover discussões significativas sobre patrimônio cultural, acessibilidade e turismo para profissionais guias de turismo e agentes culturais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GASTAL, Suzana e MOESCH, Marutschka. Turismo, políticas públicas e cidadania. Coleção ABC do Turismo. São Paulo: Editora Aleph, 2007.;

GOMES, Christianne, PINHEIRO Marcos e LACERDA, Leonardo. Lazer, turismo e inclusão social: Intervenção com idosos. Belo Horizonte: editora UFMG, 2010. 90 p.;

SARRAF, Viviane Panelli. Acessibilidade em Espaços Culturais: mediação e comunicação sensorial. São Paulo: EDUC – FAPESP, 2015;

SILVA, Tatiana Amaral, KUSHANO, Elizabete Sayuri e ÁVILA, Marco Aurélio. Segmentação de mercado: uma abordagem sobre o turismo em diferentes faixas etárias. Caderno Virtual de Turismo, v. 8, n.2. p. 105-114, 2008. Disponível em: <<https://www.ivt.coppe.ufrj.br/caderno/article/view/353/226>>.

A FORÇA CENTRÍFUGA DAS IMAGENS: ESCAVAÇÕES DE SENTIDOS NOS FILMES DE WESTERBORK

Marina Moreno Baqueiro de Souza¹

RESUMO: A partir da pesquisa e catalogação dos arquivos de cinema e audiovisual inscritos no Registro da Memória do Mundo (UNESCO), o trabalho analisa a Coleção dos Filmes de Westerbork (1944, Holanda), de Rudolf Breslauer e Albert Gemmeker, documento único de registro do funcionamento de um campo de passagem, durante a II Guerra Mundial. Um trabalho de escavação de sentidos e narrativas que constituem a memória a partir dos rastros e indícios nas imagens.

PALAVRAS-CHAVE: cinema e audiovisual, documento, arquivo, memória.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho analisa a presença do cinema e do audiovisual como um registro da memória da humanidade, a partir da sua inscrição nos dispositivos, no tempo e no espaço da história. O que comunicam e que informações possuem os arquivos de imagem e som? Como e, sob qual regime epistemológico, constituem-se como arquivos? Qual a potência e a impotência narrativa dessas imagens na construção da memória coletiva? São algumas das inquietações propostas por esta escavação, inserida no plano de trabalho “Cinema e audiovisual na Memória do Mundo (Unesco): cosmotécnicas da memória do mundo”, referente ao projeto de pesquisa “Cinema e audiovisual na Memória do Mundo (Unesco): tecnologias da comunicação e informação, cosmotécnicas e políticas da memória”, sob orientação do professor doutor Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro.

Programa Memória do Mundo (MoW - Memory of the World Programme) é uma iniciativa da UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura e foi estabelecido em 1992, a partir da conscientização em relação à conservação e acesso ao patrimônio documental, mediante as adversidades, às quais, esses documentos estão sujeitos,

¹ Marina Moreno Baqueiro de Souza, comunicóloga pela Universidade Católica do Salvador (UCSal), discente do Bacharelado Interdisciplinar em Artes no Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos (IHAC/UFBA) e bolsista PROPCI/UFBA 01/2021 – PIBIC/CNPq do projeto de pesquisa “Cinema e audiovisual na Memória do Mundo (Unesco): tecnologias da comunicação e informação, cosmotécnicas e políticas da memória”, no Grupo de pesquisa (an)arqueologias do sensível (GAS), marina.moreno@ufba.br.

como guerras, desastres climáticos entre outros. O Registro da Memória do Mundo, objeto da catalogação sugerida no plano de trabalho, funciona como um catálogo onde são inseridas informações sobre arquivos e documentos, de diversos suportes, mediante submissão de inscrição bianual, de acordo com as normas estabelecidas pelo programa. A submissão pode ser feita por grupos, entidades, instituições, com ou sem intermédio dos comitês regionais. O material é avaliado e, posteriormente, aceito ou negado para integrar o Registro da Memória do Mundo. Porém, o “catálogo” apenas registra a existência, condições, suporte, entre outras informações das coleções, arquivos e documentos, sem interferência direta na conservação e salvaguarda, essa responsabilidade é da pessoa ou instituição que detém a propriedade.

A partir do trabalho de catalogação das inscrições audiovisuais no Registro da Memória do Mundo - parte do programa Memória do Mundo, da UNESCO, cuja pretensão é assegurar o patrimônio documental mundial - pôde-se observar um número tímido de inscrição desse tipo de documento, em detrimento dos documentos inscritos em suportes mais convencionais como papel. Além desta observação, é possível pontuar que a grande maioria dos arquivos audiovisuais e cinematográficos são expressivamente de origem eurocêntrica, levando a questões, não só da ordem da tecnologia em relação ao suporte, mas em relação à estruturação e acesso ao registro da Memória do Mundo, deixando paradoxalmente em evidência a interrogação sobre o que é deixado de fora dessa “memória da humanidade”.

A pesquisa iconográfica e a catalogação do registro do cinema e do audiovisual na Memória do Mundo ocorreu entre setembro de 2021 e maio de 2022. Foram catalogadas 51 inscrições de arquivos, entre os anos de 1997 e 2017. Desses arquivos, 28 são registros dos Estados Unidos e países da Europa, os demais, estão distribuídos entre América Latina e Caribe, África e Oriente. Durante o período de catalogação, a página do Registro da Memória do Mundo foi arquivada e o acesso às documentações de inscrições se tornaram menos acessíveis, o que ressalta a importância do trabalho desenvolvido pela pesquisa, já que a catalogação compila as informações em um único banco de dados².

À luz dessa perspectiva, o recorte desta escavação consiste numa investigação dos Filmes de Westerbork, na busca das narrativas existentes e criadas a partir desses registros. Tal recorte, não estava inicialmente planejado, entretanto, após a catalogação dos arquivos de cinema e audiovisual no Registro da Memória do Mundo, houve a constatação sobre a

² Acesso ao banco de dados da pesquisa iconográfica disponível em: <<https://www.notion.so/arqueologiadossensivel/01226dddfa32497eacefca0a07f130e1?v=9db874737d71488b895bfee1d3d34907>>.

indisponibilidade de acesso aos documentos da maioria dos registros existentes, bem como, a carência de registros desse tipo de documento em relação aos arquivos da América Latina, região inicialmente pretendida como recorte.

Os Filmes de Westerbork foram inscritos no Registro da Memória do Mundo no ano de 2017 e compreendem uma coleção de filmes mudos, em 16mm, com imagens raras, captadas de dentro do campo de passagem de Westerbork, na Holanda, durante a ocupação nazista. O registro solicitado pelo comandante da SS, Albert Gemmeker, ao fotógrafo judeu-alemão Rudolf Breslauer, interno de longo período, tinha o objetivo de ser um material de propaganda do trabalho desenvolvido pelo comandante na organização e gestão do campo, com o intuito de evitar o seu fechamento e a possível deportação de ambos, comandante e interno, mesmo que para destinos completamente diferentes. O objetivo em comum entre Gemmeker e Breslauer, a permanência em Westerbork, caracteriza uma questão incomum entre o opressor e o oprimido, a natureza desta “aliança” tácita, já cria por si uma narrativa sobre as imagens, tanto do seu contexto de captação, quanto pelo olhar pelo qual as imagens são captadas.

Há uma força centrífuga nas imagens (DIDI-HUBERMAN, 2015), elas ganham sentidos e narrativas a partir dos olhares, para além do tempo da sua inscrição no suporte. No caso das raras imagens dos Filmes de Westerbork, os horrores da guerra aparecem nos gestos, nas tecnologias, nas relações de poder entre os internos, assim como aparecem as experimentações estéticas de um cinegrafista amador, cujo filme inacabado proporcionou um documento raro e iconograficamente potente, símbolo de um momento histórico que não pode ser apagado da memória da humanidade.

O ARQUIVO COMO TECNOLOGIA DA MEMÓRIA

Antes de iniciar as escavações dos filmes de Westerbork é preciso pontuar de forma crítica a questão da curadoria do Programa Memória do Mundo, ou seja, o processo de seleção dos arquivos que irão compor o Registro. A submissão das candidaturas é feita através de formulários com questões específicas a serem preenchidas: nome da instituição ou pessoa responsável pela submissão, responsável pelo arquivo, posse do arquivo, tipo de arquivo, suporte, conservação etc.; há, portanto, uma forma, designada pelo programa para que se possa fazer parte dele.

A questão que se apresenta é justamente a sincronização que essa tecnologia da memória impõe às outras existentes a partir do momento em que se coloca como uma Memória do Mundo, mas de qual mundo? (HUI, 2020) Somente ao mundo que corresponde às bases epistemológicas da tecnologia eurocêntrica de arquivamento? Esta memória do mundo, portanto, tende a deixar de fora de sua base de dados outras perspectivas de mundo dessincronizadas com a sua tecnologia de arquivamento. A pretensão do programa de se instituir como uma memória do mundo, sucinta a problematização de questões como a arquitetura do site, o processo de inscrição, o acesso à informação e aos materiais registrados, é possível observar um processo de exclusão à medida que não possui um acesso democrático. Assim, dificultando ou inviabilizando outras culturas, que constroem suas memórias de forma diferente da proposta eurocêntrica do Programa Memória do Mundo. Ao se pretender memória da humanidade, desprezando a diversidade das cosmotécnicas³, o Programa tende a limitar o mundo ao olhar ocidental, tornando os Outros invisíveis e, conseqüentemente, esquecidos.

ESQUECIDOS E LEMBRADOS: CONSTRUÇÕES DE MEMÓRIAS

Este trabalho, inicialmente, foi pensado para ter um recorte sobre documentos de cinema e audiovisual do sul global. Apesar dos registros catalogados na pesquisa iconográfica, o contato com os arquivos e documentos não estava acessível. Mediante essa dificuldade de acesso à informação, ocorreu a mudança para a escavação dos Filmes de Westerbork. De certa forma, o recorte ainda possibilita uma discussão em torno do que está dentro e fora do arquivo, ou da produção da memória, já que sob a potência iconográfica das películas, houve invisibilização de outras memórias, como a do genocídio Roma.

Assim será introduzida a escavação do Filmes de Westerbork, a partir da multiplicidade de memórias e narrativas da história que são acionadas pelas suas imagens. Diferente dos documentos em suporte de papel, a potência das imagens em movimento, tendem a proporcionar uma experiência sensível de outra natureza, dão contorno ao mundo, e ao deixar esta memória tangível, como no caso dos Filme de Westerbork, colocam em dissonância o prazer visual proposto pela apreciação de obras do cinema e audiovisual.

Se as lacunas da memória são ocupadas pelas informações de arquivos, logo esses, como produtos do seu contexto histórico, apresentam narrativas a partir da perspectiva

³ Cosmotécnica: conceito desenvolvido pelo filósofo chinês Yuk Hui, que relaciona tecnologia e cultura. HUI, Yuk. *Tecnodiversidade*. Traduzido por Humberto do Amaral. Inclui índice. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

dominante, deixando de fora outros pontos de vista, criando outras lacunas. Os Filmes de Westerbork apresentam uma característica inusitada, pois apesar da sua produção ser viabilizada para, supostamente apresentar o bom funcionamento do fluxo de trabalho do campo de passagem, com intuito propagandístico, ao ser filmado por um interno, traz sobretudo o ponto de vista e a sensibilidade dos oprimidos pelo regime nazista. E, mesmo assim, ainda é uma perspectiva de um olhar, dentre tantos outros. A Breslauer, foi dado o direito de olhar para o regime nazista, para a eficiência da sua tecnologia de guerra, o que o permitiu vislumbrar o seu próprio destino, impresso nos gestos e nos olhares furtivos ou diretos para a câmera. Albert Gemmeker, comandante que ordena a produção do filme, tenta evitar o fechamento do campo para não correr o risco de ser enviado para o fronte, já o cinegrafista Rudolf Breslauer, possivelmente, teme pelo fechamento e sua deportação, e da sua família, para outro campo ou para Auschwitz:

Essa mudança de estatuto era ardentemente defendida por Gemmeker: ele temia o fechamento de Westerbork, o que poderia ter como consequência sua partida para os teatros de operações, locais ainda mais arriscados (Haan, 2004). Segundo os historiadores holandeses Koert Broersma e Gerard Rossing (1997), o filme teria sido, portanto, encomendado para justificar perante as autoridades nazistas de Berlim e da Haia a permanência do Lager Westerbork. O roteiro foi escrito pelo jornalista alemão Heinz Todtmann, judeu batizado que se tornou homem de confiança de Gemmeker e seu principal colaborador (Haan, 2004: 49). (LINDEPERG, 2013, p. 24).

Ao permitir a produção dos filmes e conceder ao interno certa liberdade criativa, Gemmeker possibilitou a criação de um documento único, que após a guerra, tornou-se peça-chave do seu julgamento. As imagens constituíam provas da desumanidade praticada contra Judeus, Romas e Sintis. Por mais que, a maioria das imagens, mostrassem as pessoas relativamente bem tratadas, executando trabalhos, exercitando-se, recebendo tratamento dentário e até mesmo um show de variedades, as cenas que mostram a partida dos trens, os vagões de carga com pessoas amontoadas, o logotipo do campo indicando o número de pessoas que entravam e saíam do campo, provaram no julgamento que o comandante estava consciente sobre o destino dos internos embarcados.

A circulação das imagens feitas por Rudolf Breslauer no pós-guerra chocou o mundo e inscreveu na memória a capacidade humana de promover o horror. O próprio Breslauer foi vítima do regime nazista, cerca de dois meses após as filmagens, ele e sua família foram enviados para Auschwitz, onde foram assassinados.

Figura 1 - Logotipo

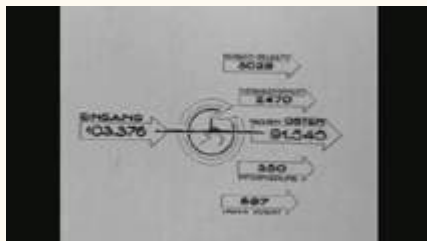


Figura 2 - Mulheres fazendo exercício físico.



A DESTITUIÇÃO DE UM SÍMBOLO

Em Westerbork, assim como em outros campos, os judeus eram obrigados a trabalhar também na administração. A categoria dos internos permanentes fazia o registro dos internos que chegavam, faziam o “policiamento” do campo (Figura 3), mas também eram responsáveis pela lista dos que seriam deportados através do trem, que partia sempre às terças-feiras pela manhã. Na mesma noite os artistas internos, apresentam-se em um show de variedades (Figura 4), a maioria ia ao palco sem a insígnia de identificação dos judeus (Figura 3). Rudolf Breslauer era um interno permanente, estava no campo de passagem há 2 anos, por ser fotógrafo, fazia os retratos dos novos internos para registro. A familiaridade com a câmera e a confiança de Gemmeker no seu trabalho, deu-lhe o direito a olhar⁴.

Figura 4 - Polícia do Campo



Figura 3 - Show de variedades



Uma das imagens mais icônicas da Segunda Guerra Mundial, que se tornou um símbolo do genocídio judeu, é a “menina com o lenço” que olha diretamente para a câmera de dentro de um dos vagões de carga (Figura 5). Segundo Harun Farocki, nas cartelas do seu filme *Aufschub* (RESPITE, 2007), no qual toma emprestado o olhar de Breslauer para apresentar à perspectiva dos internos uma narrativa, a menina morreu em Auschwitz. Seu

⁴ MIRZOEFF, N. (2016). O direito a olhar. ETD - Educação Temática Digital, 18(4), 745–768. <https://doi.org/10.20396/etd.v18i4.8646472>.

rosto é o único filmado em close na sequência do embarque, talvez porque o vislumbre do horror no gesto da menina o colocasse frente à sua própria perspectiva de futuro, levando-o a escolha ética de respeitar à dignidade das pessoas que embarcavam e que sabiam o que significavam as deportações. Ao apontar a câmera, ou o seu olhar, para a “menina com o lenço”, Breslauer aciona múltiplos sentidos:

Porque há uma troca, mas nenhuma criação de um excedente. Você, ou seu grupo, permite que um outro te encontre, e ao fazê-lo, você encontra tanto o outro quanto a si mesmo. Isso significa requisitar o reconhecimento do outro a fim de ter um ponto de partida para reivindicar um direito e determinar o que é certo. (MIRZOEFF, 2016, p. 476)

A potência da imagem da “menina com o lenço”, transformou seu rosto num símbolo iconográfico do holocausto judeu. Segundo a inscrição na memória do mundo, “desde 1948 fragmentos do filme têm sido amplamente utilizados em documentários, filmes ou cinejornais” (MOW, 2017). A reprodução com o intuito ilustrativo esgarça a imagem, torna paradoxal o seu uso, quanto mais recorrente são usadas para ilustrar os horrores da(s) guerra(s), tendem a se tornarem vazias nesse sentido.

O historiador Thomas Elsaesser em seu artigo *Returning to the Past its Own Future: Harun Farocki Respite* (2018), aponta a utilização de fragmentos da sequência de embarque em Westerbork, por Alain Resnais, em *Noite e Neblina* (1955), assim como pontua a escolha de Harun Farocki, em *Respite* (2007), por uma montagem ética das imagens e com intervenção mínima, portanto, recorrendo à utilização de cartelas ao invés da narração. A imagem da “menina com o lenço” é usada em ambos. Em Resnais, a imagem descontextualizada do espaço físico onde foi capturada, nega a possibilidade do reconhecimento da sua identidade, imprime em sua face angustiada a memória coletiva do holocausto judeu. Por sua vez, 52 anos depois, Farocki a atribui uma identidade, Anna Maria Settela Steinbach, criança da etnia Sinti⁵.

⁵ A denominação “ciganos”, por ser pejorativa, foi substituída pelo nome da etnia do povo.

Figura 5 - Settela Steinbach



A identidade de Settela Steinbach, destituiu o status iconográfico atribuído a sua imagem. Até a década de 1970, 25 anos após o fim da guerra, ainda não havia se tornado conhecido o “holocausto cigano”. A descoberta da origem Sinti de Settela Steinbach ficou conhecida em 1994, após pesquisa investigativa do jornalista holandês Aad Wagenaar com a colaboração de Koert Broersma, transformada em livro e filme. O incômodo sobre o uso exaustivo da imagem da criança Sinti, provocou a pesquisa de Wagenaar, oferecendo substância ao esvaziamento da imagem provocada por sua superexposição. Segundo testemunhas, Settela estava com a mãe, que a chamou rapidamente para dentro do vagão, de onde partiriam para a morte, meses depois, em Auschwitz. No caminho para encontrar Settela Steinbach, os jornalistas se deparam com a senhora que era levada em um tipo de maca (Figura 6), as informações em sua mala:

o nome de Frouwke Kroon. Internada em Westerbork, ela foi deportada em 19 de maio de 1944 e foi morta na câmara de gás assim que chegou a Birkenau. Essa identificação permitiu a Wagenaar reencontrar vários sobreviventes desse transporte que conduziu para Auschwitz, 208 Judeus e 245 Ciganos. (LINDEPERG, 2013).

Ainda assim, o genocídio das etnias Sinti e Roma segue ignorado por grande parte das pessoas, conforme apontado pela historiadora Karola Fings, coordenadora do portal online *Voices of the Victims*, coleção de testemunhos de vítimas Sinti e Roma de vinte países europeus.

Figura 6 - Mala de Frouwke Kroon



A LIBERDADE NO GESTO

Os filmes de Westerbork compreendem um material bruto, mesmo sem a montagem, é possível perceber relações entre alguns planos, além das experimentações. A chegada do trem na plataforma do campo, com a conhecida cena do primeiro cinema dos irmãos Lumière; a relação entre os trabalhadores e trabalhadoras arando a terra com as ferramentas e o cavalo puxando um arado, assim como, outras imagens que guardam uma estranha semelhança entre si, que remetem, por sua vez, a relação entre os planos da montagem soviética. A impressão ao ver as imagens é a de que elas seriam colocadas em uma mesma sequência, como se deixasse evidente a desumanização proveniente da visão nazista sobre os internos.

Figura 7 - Comparação de fotogramas 1



Figura 9 - Comparação de fotogramas 2



Figura 8 - comparação de fotogramas 3



Nos Filmes de Westerbork, apesar da liberdade criativa de Breslauer e a sua inexperiência como cinegrafista, existe uma certa dramatização nas imagens, as pessoas filmadas não agem da mesma forma que no dia a dia, a própria presença do dispositivo cinematográfico e demais equipamentos, causam interferências no ambiente (Figura 10), ao “deixarem-se” filmar já incorrem no gesto da performance. Em *Respite*, Farocki pontua que testemunhas disseram que nos embarques haviam tumultos, muitos resistiam.

Figura 10 - Breslauer e a câmera.



A experimentação de Breslauer no uso da linguagem cinematográfica, a escolha do que está no quadro e o que não está, através de ângulos e planos que cortam a identidade, mas que indicam existência, incorrem em uma escolha narrativa. Ao mesmo tempo em que ele usa

a linguagem cinematográfica com closes, movimentos de câmera como o travelling e panorâmicas, plano e contraplano, uso de câmera lenta e outros efeitos, para evocar um filme empresarial/institucional que demonstrasse a eficiência do trabalho e a forma de gestão do campo de Westerbork, como a solicitado pelo comandante Gemmeker, Rudolf Breslauer cria um documento que se constitui não apenas como um registro da engrenagem nazista, mas como um arquivo repleto de imagens que proporcionam múltiplas camadas de sentidos, para além do que está na superfície.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DIDI-HUBERMAN, Georges. Semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille. Tradução de Caio Meira, Fernando Scheibe e Marcelo Jacques de Moraes. 1ª edição. Editora Contraponto, 10 de novembro de 2015. 460 p.;

ELSAESSER, Thomas. Returning to the Past its Own Future: Harun Farocki RESPITE. In: Issue 1: The Long Path to Audio-visual History (Special Issue), 23 nov. 2018. Disponível em: <<https://film-history.org/index.php/issues/text/returning-past-its-own-future>>. Acesso em: 26 jul. 2022;

FINGS, Karola. The Netherlands. Tradução: Paul Bowman. Rom Archive, maio 2018. Voices of the victims. Disponível em: <<https://www.romarchive.eu/en/voices-of-the-victims/netherlands/>>. Acesso em: 26 jul. 2022;

GRUNAU, Andrea. "Ciganos", as outras grandes vítimas do genocídio nazista. DW, 02 de ago. 2021. Direitos Humanos | Europa. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/ciganos-as-outras-grandes-v%C3%ADtimas-do-genoc%C3%ADdio-nazista/a-58734479>>. Acesso em: 26 jul. 2022;

HOOKS, bell. "O olhar opositivo – a espectadora negra". In: Black Looks: Race and Representation. Boston: South End Press. Traduzido por Maria Carolina Moraes. fora de quadro. 2017. Disponível em: <<https://foradequadro.com/2017/05/26/o-olhar-opositivo-a-espectadora-negra-por-bell-hooks/>> Acesso em: 10 fev. 2022.

HOOKS, bell. O olhar opositor: mulheres negras espectadoras. Em: Olhares negros: raça e representação. Tradução: Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019. p. 214–241;

HUI, Yuk. Tecnodiversidade / Yuk Hui; traduzido por Humberto do Amaral. Inclui índice. São Paulo: Ubu Editora, 2020. 191 p. / Coleção Exit. Edição do Kindle;

LINDEPERG, Sylvie. O caminho das imagens: três histórias de filmagens na primavera-verão de 1944. In: Estud. hist. (Rio de J.), Rio de Janeiro, v. 26, n. 51, junho de 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010321862013000100002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 15 mai. 2022;

MEMORY OF THE WORLD REGISTER. Memory of the World, 2022. Disponível em: <<https://en.unesco.org/programme/mow>>. Acesso em: 16 mai. 2022;

MIRZOEFF, Nichola. (2016). O direito a olhar. ETD - Educação Temática Digital, 18(4), 745–768.
<https://doi.org/10.20396/etd.v18i4.8646472>. Acesso em: 29 jul. 2022;

WESTERBORK FILMS COLLECTION - UNESCO ALBUM - 20200120. Direção: Rudolf
Breslauer. Produção: Michel van der Burg | Milagres. Mídia. Holanda, 1944/2020. 1 Vídeo (113 min),
p&b. Disponível em:
<https://www.openbeelden.nl/media/1223905/WESTERBORK_FILMS_COLLECTION_UNESCO_ALBUM_20200120>. Acesso em: 10 set. 2022.

QUEBRANDO A FRONTEIRA UMA ANÁLISE SOBRE COMO AS NOVAS MANEIRAS DE DISTRIBUIÇÃO VIA *STREAMING* CONTRIBUI PARA O SUCESSO E DEMOCRATIZAÇÃO DE PRODUÇÕES NÃO ESTADUNIDENSES

Millena de Pádua Rates¹
Laura Adler Lara de Oliveira²

RESUMO: O artigo promove um espaço de discussão sobre o papel do streaming na democratização do cinema fora do eixo hegemônico de produções estadunidenses. Também é feita uma análise interdisciplinar do cinema enquanto veículo difusor da diversidade através da representatividade de diferentes grupos sociais, suas culturas e memórias na tela. Para isso, analisa o sucesso dos filmes *Argentina, 1985* (2022), *Nada de Novo no Front* (2022), *RRR: Revolta, Rebelião, Revolução* (2022) e *Drive my car* (2021).

PALAVRAS-CHAVE: cinema, *streaming*, diversidade cultural.

INTRODUÇÃO

A partir do ano de 2016 o *streaming Netflix* se posicionou como um grande produtor de conteúdo audiovisual global, passando a estar presente em um total de 190 países em resposta ao surgimento de outros serviços como *Amazon Prime Video*, *Hulu*, *Youtube Premium* e entre outros. Um levantamento realizado pela revista *Variety*, no ano de 2022, aponta que somente a *Netflix* acumula 220,67 milhões de assinantes. O desenvolvimento constante do *streaming* - importante veículo de comunicação digital - não só como distribuidor, mas também como financiador de novas obras cinematográficas tem popularizado narrativas fora do eixo hegemônico de produção estadunidense.

Esse novo molde de distribuição cinematográfica, facilitado pela expansão digital, tem ultrapassado barreiras geográficas e culturais principalmente por dois fatores: os esforços em legendar as obras para diferentes idiomas e a redução dos custos de produção de filmes. Isso proporciona aos usuários o acesso a diferentes práticas culturais e sociais por meio da tela.

¹ Millena de Pádua Rates, licenciada em História, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, millenarates@gmail.com.

² Laura Adler Lara de Oliveira, bacharel em Jornalismo, Universidade Federal de Minas Gerais, lauraadlerlaradeoliveira@gmail.com.

Para além do aumento da quantidade de espectadores que a plataforma tende a proporcionar, os *streamings* também têm se tornado impulsionadores para o reconhecimento internacional de filmes em grandes prêmios como Oscar, BAFTA e Globo de Ouro. Podemos, então, verificar nos diversos catálogos online presentes nas plataformas uma diversidade cultural, no sentido de que existe financiamento para tratar temáticas culturais não necessariamente comerciais em sua essência, mas que alcançam prestígio no cenário internacional e se tornam “*cases* de sucesso”.

Como exemplo foram selecionadas as obras *Argentina, 1985* (2022), *Nada de Novo no Front* (2022), *RRR: Revolta, Rebelião, Revolução* (2022) e *Drive my car* (2021), financiados ou licenciados pela *Amazon Prime Video*, *Netflix* e *MUBI*. Todos os filmes tiveram sucesso nos circuitos de premiação e receberam críticas positivas. Além disso, as obras são produções que remontam a história de seus países e abordam temáticas vinculadas à memória coletiva legitimada através da representação social com a construção imagética da realidade, que utiliza o cinema como agente da alteridade a serviço também da representatividade de histórias e povos fora das fronteiras estadunidenses. As novas formas de distribuição filmica por meio da internet, ao promover obras que pluralizam o espaço de aparição cinematográfica, democratiza as disputas pela memória coletiva dando voz aos diversos grupos culturais e sociais.

Através de uma análise interdisciplinar do cinema enquanto veículo capacitador de promoção da diversidade étnica e uma revisão de literatura sobre a temática, os filmes são utilizados e analisados enquanto dados qualitativos, vantajosos no sentido de se tratar de um material criativo e que capta a diferentes aspectos culturais de forma visual. Além disso, o presente artigo visa dar espaço a discussão acerca da importância do resgate da memória para a construção cultural de um povo.

DAS SALAS DE CINEMA AOS *STREAMINGS*

Foi em 2020, a partir do isolamento social causado pela epidemia do Coronavírus que fechou diversas salas de cinema ao redor do mundo, que a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas regulamentou a participação de obras produzidas e financiadas por *streamings* no Oscar. Já em 2021, a obra *A Voz Suprema do Blues* (2020), produção original

Netflix, levou o prêmio de Melhor Maquiagem e Penteados e o documentário *Professor Polvo* (2020), também da *Netflix*, ganhou o prêmio de Melhor Documentário Longa-metragem.

Podemos observar que a junção dos fatores: projeção internacional e financiamento/distribuição facilitados por streamings tem garantido reconhecimento para produções audiovisuais fora do circuito tradicional estadunidense. Mas para que os *streamings* chegassem ao atual patamar foram necessários diversos investimentos técnicos, como a ampliação da quantidade de dublagens em diferentes idiomas e a redução de custos de produção.

A *Netflix*, que tem se consolidado com principal *streaming* no Brasil, optou por investir no processo de dublagem de suas obras originais - ao invés de apenas oferecer legendas - como uma estratégia de marketing. Isso porque a opção tem alta acessibilidade, atrai maior público e aumenta o rendimento da plataforma, mas, de certa forma, a tática acabou por facilitar o acesso de diferentes países a narrativas fora do eixo hegemônico estadunidense. Atualmente é possível assistir obras europeias, coreanas, russas e entre outras de maneira bem prática através da dublagem.

Além disso, o avanço tecnológico em ferramentas como inteligência artificial, softwares e equipamentos contribuíram para a diminuição dos custos de produção de uma obra. De acordo com a *Netflix*, produtora e distribuidora da obra, *Nada de Novo no Front* (2022) teve um custo em torno de 20 milhões de dólares, sendo um filme internacionalmente reconhecido por seus efeitos especiais e cenários complexos que remetem à guerra. Já *1917* (2020), um filme similar ao reproduzir os efeitos da guerra, que também foi reconhecido internacionalmente, foi produzido por aproximadamente 90 milhões de dólares, informou a distribuidora *Universal Studios*.

Mesmo que não seja com tal objetivo ou motivação, os *streamings* têm sim cooperado para a expansão de obras fora do eixo *hollywoodiano* e hegemônico de produção. Mas, para além do reconhecimento de cada produção individualmente, existe a difusão dos aspectos culturais que a compõem tornando democrático o acesso a diferentes cotidianos e coletivos sociais.

Veja, é mais fácil e barato produzir uma narrativa que se passa no Brasil, utilizando mão de obra local e remontando aspectos culturais do país, assim a oferta de produções audiovisuais brasileiras aumentam nos *streamings*. Além disso, qualquer usuário de outra localidade geográfica que tenha interesse pode vir a conhecer esta narrativa com a facilidade

de um clique. Assim, os aspectos que compõem a identidade do Brasil começam a circular digitalmente, contribuindo para a criação de uma nova imagem internacional deste local.

Através da análise de cada obra selecionada: *Argentina, 1985* (2022), *Nada de Novo no Front* (2022), *RRR: Revolta, Rebelião, Revolução* (2022) e *Drive my car* (2021), é possível destrinchar a maneira com que a cultura e, principalmente, a memória coletiva é retratada e entender como os streamings tem atuado, não só como difusor de obras, mas também difusor de culturas internacionalmente. Porém é preciso ter conhecimento que o acesso aos filmes digitalmente tem um custo, em 2023 o valor para assinar mensalmente o plano básico das plataformas *Netflix*, *Amazon Prime Video* e *MUBI* variam entre R\$19 e R\$29, quer dizer, o acesso é facilitado, mas ainda existem barreiras econômicas.

DIFUSOR DE DIVERSIDADE CULTURAL

Raymond Williams (2001), em seu ensaio *Culture is ordinary*, lança um diferente olhar para a cultura da sociedade, indo "contra esse sentido de cultura como um domínio separado da esfera da vida cotidiana" e se apoiando na ideia que ela está presente no modo de vida de cada indivíduo. Pensar cultura como um domínio de poucos, representada por grandes nomes das artes, é uma maneira de excluir as minorias e se esquecer de que o cotidiano diz muito sobre a cultura de uma sociedade.

Desta maneira, um filme que retrate a história de seu país e aborda temáticas vinculadas à memória coletiva legitimada através da representação do cotidiano social, seja ele composto por experiências coletivas ou individuais, contribui para a promoção dessa diferente cultura. O cinema é utilizado como agente da alteridade e, tendo em foco materiais que têm a divulgação internacional facilitada pelos *streamings*, opera também como difusor da representatividade de histórias e povos fora das fronteiras estadunidenses.

"A cultura é um conceito crucial que tem que ser reapropriado para usos mais democráticos", acreditava Williams (2001) e o avanço das maneiras de distribuição cinematográfica tem facilitado o entendimento deste termo como algo ordinário e múltiplo.

O historiador francês, Roger Chartier, em sua obra *Le monde comme représentation* defende que as representações culturais são construções sociais que refletem e reforçam as relações de poder e ideologias na sociedade. Neste contexto, utilizamos o cinema como um produto cultural e analisamos os filmes como representações do mundo. As teorias de Chartier sobre representações sociais nos oferecem uma ferramenta poderosa para

analisarmos como as produções culturais, incluindo o cinema, refletem e influenciam a sociedade.

FILME A FILME

Argentina 1985 (2022)

Filme argentino lançado em 2022, *Argentina 1985* é uma produção original do streaming *Amazon Prime Video*. Baseado na história verídica do Julgamento de Juntas Militares³, realizado no ano que referencia o filme, a obra aborda a trajetória de Julio Strassera e Luis Moreno Ocampo (interpretados respectivamente por Ricardo Darín e Peter Lanzani), promotores responsáveis por acusar nove militares por crimes contra a humanidade, três anos após o fim da Ditadura Militar Argentina⁴.

Discussões sobre o acerto de contas pela violência perpetrada por uma ditadura aconteceram durante os meses de lançamento, mesmo porque na segunda metade do século XX, Brasil, Argentina, Chile, Paraguai e Uruguai sofreram golpes de Estado por militares e o cinema vem passando a limpo a história, seja por meio da fabulação ou da recriação de fatos. As heranças da Ditadura Militar deixaram feridas para muitas famílias argentinas, especialmente para aquelas que perderam entes queridos e/ou sofreram torturas. O filme é trabalhado como uma espécie de memorial às vítimas da ditadura, durante a narrativa temos relatos e testemunhos das torturas e abusos realizados pelos militares durante o período ditatorial, mas a narrativa condensa também o sentimento de justiça coletiva e de esperança contra a impunidade dos criminosos.

Desta maneira, a produção audiovisual difunde um sentimento de justiça presente na memória coletiva dos argentinos, além de dar espaço a alteridade da história por contar a narrativa dos marginalizados e oprimidos durante o período militar. Dirigido por Santiago Mitre, *Argentina 1985* conquistou o Globo de Ouro 2023, na categoria Melhor Filme Internacional e foi indicado ao Oscar na mesma categoria embora tenha perdido a estatueta para *Nada de Novo no Front* (2022).

Nada de Novo no Front (2022)

³ Primeiro julgamento do mundo realizado por um tribunal civil contra militares que estiveram no comando.

⁴ Abordamos aqui a última Ditadura Militar Argentina, que durou sete anos (1976 a 1983).

Nada de Novo no Front (2022), filme dirigido por Edgar Berger, foi a aposta do *streaming Netflix* para representar o gênero nas premiações internacionais. O longa acompanha um soldado alemão, Paul Bäumer (interpretado por Felix Kammerer), durante uma sequência de batalhas da Primeira Guerra Mundial. Além do jovem Paul, conhecemos também um pouco das histórias de seus 3 amigos do colégio, que se alistaram no exército alemão juntos, e dos companheiros de guerra.

Tendo em vista observar como a cultura alemã foi exposta na obra, percebemos que o olhar narrativo aqui foge ao tradicional. Primeiramente por retratar um conflito que não está tão presente nas obras contemporâneas, enquanto encontramos dezenas de narrativas que remontam a Segunda Guerra, por seus diferentes pontos de vista, a quantidade de diretores que escolheram a Primeira Guerra como primeiro plano são bem menores.

Além disso, ao observar os mais conhecidos filmes, como *Lendas da Paixão* (1994), *Juventudes Roubadas* (2015) e *1917* (2019), eles representam os embates do ponto de vista britânico ou americano sem dar luz ao sentimento que tomou conta dos países derrotados e sua cultura. Em *Nada de Novo no Front* (2022) temos a Alemanha contando sua história, ao mesmo tempo que nos envolvemos nas histórias individuais que foram interrompidas pela guerra e está neste detalhe a potência do longa.

Conhecemos de perto um sentimento que pertence individualmente às milhares de famílias que enviaram seus filhos à guerra, mas também está localizado coletivamente na memória de toda a nação. E Edgar Berger faz escolhas que focam nos detalhes, as roupas que são reaproveitadas, os óculos quebrados em meio ao confronto, as fotos de esposas e filhas deixadas em casa, que são objetos que carregam a história. Desta forma, e por meio de uma plataforma global, parte do que compõe a história e a cultura da Alemanha são apresentadas de forma potente para o mundo. Para além da relevância no cinema alemão, o filme ganhou 6 BAFTAs e 4 Oscars, se tornando conhecido em diversos países.

Drive My Car (2021)

Vencedor do Oscar 2022⁵ de Melhor Filme Internacional, *Drive My Car* (2021), é um filme japonês adaptado da obra de Haruki Murakami, que está disponível em *streamings* como a MUBI e a Netflix. O filme conta a história do diretor de teatro Yusuke Kafuku, e seu

⁵ O longa também foi indicado a Melhor Direção, Melhor Roteiro Adaptado e a Melhor Filme.

luto diário, dez anos após a repentina morte da esposa, e da peça de teatro Tio Vânia do russo, Anton Tchecov.

É em torno das tragédias pessoais dos personagens que eles encontram um espaço de convergência e de reconstrução. O filme aborda o sentimento de perda e da culpa, atrelado a uma homenagem à cidade de Hiroshima. A superação do luto e da tragédia dos personagens principais são também uma metáfora para os impactos dos bombardeios de Hiroshima pelos Estados Unidos, durante a Segunda Guerra Mundial, que matou quase 200 mil pessoas.

Diferente dos demais filmes abordados, *Drive My Car* é o que trata os aspectos culturais com maior sutileza utilizando de metáforas em uma narrativa individual dos protagonistas para o sentimento de luto e perda que é coletivo na comunidade de Hiroshima. Podemos compreender que, discretamente ou claramente, filmes representam aspectos culturais e da memória de seus países de produção e o sucesso internacional representa a difusão dos mesmos.

RRR: Revolta, Rebelião, Revolução (2022)

Dirigido por S. S. Rajamouli, *RRR: Revolta, Rebelião, Revolução (2022)* se passa durante a era britânica Malli e gira em torno das versões fictícias de dois revolucionários indianos, Alluri Sitarama Raju (interpretado por Ram Charan) e Komaram Bheem (interpretado por Rama Rao). Com marcas estilísticas originais do país de origem, a obra representa um modo de fazer fílmico único - técnicas de produção, roteiro, filmagens e efeitos diferentes do que vemos a dinâmica estadunidense e ocidental - e sua popularização gera reconhecimento e valorização do cinema indiano como um todo.

Atualmente o cinema Hindi⁶ tem popularidade em partes do Oriente Médio, Paquistão, Reino Unido, Austrália, Estados Unidos e em muitos outros lugares onde existem grandes comunidades indianas e, mesmo representando somente uma parte da produção cinematográfica da Índia, são reconhecidas como a totalidade cultural do país. Neste aspecto *RRR* abre espaço para outras produções que não o cinema *mainstream* Bollywood, trata-se de uma obra de Tollywood gravada na língua telugo. Essa é uma importante mudança incentivada pelos *streamings* que dá popularidade e visualizações para narrativas e formas de fazer fílmicas fora do *mainstream* Hindi.

⁶ O cinema indiano *mainstream*, muitas vezes referido como Bollywood, abrange uma indústria de filmes predominantemente no idioma hindi, produzidos em Mumbai, a maior e mais importante cidade da Índia.

A essência de Tollywood é a utilização de cenas musicais para marcar avanços importantes na narrativa, este é um aspecto único que, devido ao sucesso da produção, passou a ser conhecido pelos espectadores. Além disso, *RRR* é uma obra de ficção histórica que explora o viés social e político por meio de dois perfis revolucionários, representados pelos personagens principais Ram e Bheem, e utiliza a fantasia para trazer certa vinculação direta com o público. Existe também uma valorização da cultura indiana, um amor às raízes reforçado durante todo o filme.

Graças ao serviço de *streaming* é possível ter acesso a produção indiana e popularizar um lado dos acontecimentos históricos que esteve colocado à margem das representações. Um aspecto único que é percebido na análise da trajetória de *RRR* na indústria cinematográfica foi o lançamento em salas de cinema após a adição e sucesso no serviço de *streaming*, quer dizer, o apelo do público no meio digital - que levou a obra ao Top 10 Global⁷ por mais de dois meses na *Netflix* – movimentou cinemas na Índia e em todo o mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante destes aspectos, fica evidente que os *streamings* são possibilitadores de difusão de outras culturas, não apenas aquela homogeneizada pelos estúdios hollywoodianos. As produções originais possibilitaram uma descentralização do cinema e uma diversidade cultural dos agentes responsáveis pela produção dos filmes. Além de movimentar monetariamente mercados cinematográficos e contribuir com o reconhecimento de produções de diferentes localidades.

Os filmes analisados neste estudo, possuem um recorte dos anos iniciais da segunda década do século XXI. Os países, estão cada vez mais utilizando o cinema como produto e os filmes como representações⁸, criando um cinema nacional voltado a dirigir sua própria história e a popularização destas obras via internet tem contribuído com a divulgação de cada uma das narrativas nacionais.

Exemplos disso, incluem a visão das vítimas da Ditadura Militar Argentina como em *Argentina 1985*, a participação traumática da Alemanha na Primeira Guerra Mundial, como em *Nada de Novo no Front* (2022), o luto como metáfora para o bombardeio de Hiroshima

⁷ Índice do *streaming Netflix* que ranqueia as produções mais assistidas na plataforma em todo o mundo atualizado em tempo real.

⁸ Aqui, utilizamos os estudos de Roger Chartier (1979).

presente em *Drive My Car* (2021) ou até mesmo a ficção, história de RRR que ressignifica a colonização inglesa na Índia. Os filmes escolhidos aglutinam feridas nacionais que estão na memória coletiva, refletindo o desejo das nações de contar suas próprias histórias.

Podemos compreender que os avanços tecnológicos foram essenciais para fomentar a iniciativa de *streamings* de diversificar seus catálogos disponíveis e investir em produções fora do eixo estadunidense. E mesmo que, intencionalmente, tenham o lucro como objetivo, foram atores da disseminação de narrativas e formas de fazer filmicas de diversas localidades do globo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGENTINA, 1985. Direção de Santiago Mitre. Argentina: Amazon Prime Vídeo, 2022. 140 min. Disponível em:

https://www.primevideo.com/dp/amzn1.dv.gti.2980e4f8-464c-4b85-93dc-f93c9941dc2b?autoplay=0&ref=atv_cf_strg_wb. Acesso em: dez 2023;

CANCLINI, N. G. **As culturas híbridas em tempos de globalização**. Introdução à edição de 2001. Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo, EDUSP, 2003;

CEVASCO, M. E. **Um plano de trabalho: culture is ordinary**. Para ler Raymond Williams. São Paulo: Paz e Terra, 2001;

CHARTIER, Roger. Le monde comme représentation. In: **Annales ECS**, v. 6, p. 1505-1515, nov./dez. 1979;

DRIVE My Car. Direção de Ryusuke Hamaguchi. Hiroshima: O2 Filmes e MUBI, 2021. 189 min. Disponível em: <https://www.netflix.com/watch/81587951?source=35>. Acesso em: dez 2023;

JENNER, Mareike. Introduction: Netflix as Transnational Broadcaster; The Transnational, the National and Television; The Transnational and Domestication: Netflix Texts. In: **Netflix and the Re-Invention of Television**. Cambridge: Palgrave Macmillan, 2018;

NADA de Novo no Front. Direção de Edward Berger. Alemanha: Netflix, 2022. 148 min. Disponível em: <https://www.netflix.com/watch/81260280?source=35>. Acesso em: dez 2023;

O POPULAR. No Oscar com 'Drive My Car', o diretor diz que seu cinema não é japonês, mas universal. O Popular. Mar, 2022. Disponível em: <https://opopular.com.br/magazine/no-oscar-com-drive-my-car-diretor-diz-que-seu-cinema-n-o-e-japones-mas-universal-1.2426873>. Acesso em: dez, 2023;

RRR: Revolta, Rebelião, Revolução. Direção de S. S. Rajamouli. Índia: Netflix, 2022. 185 min. Disponível em: <https://www.netflix.com/watch/81476453?source=35>. Acesso em: dez 2023;

SPANGLER, Todd. Disney Now Has More Total Streaming Subscriptions Than Netflix — but Disney Generates Much Lower Per-Sub Revenue. Variety. Ago., 2022. Disponível em: <https://variety.com/2022/digital/news/disney-streaming-subscribers-netflix-1235338752/>. Acesso em: dez. 2023.



IX congresso internacional sobre
CULTURAS
DIÁLOGOS POR UMA DEMOCRACIA PLURAL

GT4 - CULTURAS E MODOS DE VIDA

MULHERES DA TERRA, EM NAZARÉ PAULISTA/ SP

Analice Assunção de Souza Nunes¹

Resumo: O trabalho é resultado de pesquisa na perspectiva decolonial “Mulheres da Terra que alimentam a vida: espaços e tempos formativos da educação em saberes, em Nazaré Paulista (SP)”, realizada no Programa de Pós-graduação da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas. A pesquisa leva em consideração os saberes e conhecimentos tradicionais e ancestrais. A metodologia adotada foi a *pesquisa formação*, para o acolhimento das narrativas e memórias das mulheres participantes.

PALAVRAS-CHAVE: educação de saberes, mulheres da terra, ecologia dos saberes.

APRESENTAÇÃO

Este estudo apresenta pesquisa realizada no Programa de Pós-graduação em Educação, da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP – Brasil. A pesquisa “Mulheres da Terra que alimentam a vida: espaços e tempos formativos da educação em saberes, em Nazaré Paulista” foi realizada com mulheres rurais de Nazaré Paulista e essa autora, buscando esclarecer como acontece a educação necessária para a vida na terra, embasada nas narrativas de vida dessas mulheres. Para a pesquisa foi adotada a perspectiva decolonial, ancorada nas obras de Acosta (2016) e Krenak (2019, 2020, 2021, 2022) dentre outras.

A autora é agricultora agroecológica e vive em uma Unidade de Conservação particular, a Reserva Particular do Patrimônio Natural Sítio Caeté, em Nazaré Paulista. De suas práticas cotidianas, constatou a gama enorme de saberes que são necessários para uma vida integrada à Mata Atlântica, que se consolidou no território e que são exercidas pelas Mulheres da Terra, em sua lida diária. As Mulheres da Terra - agricultoras rurais com manejo agroecológico – detêm conhecimentos importantes para o dia a dia em seu território. Os jardins, hortas, pomares e roças que são cuidados por essas mulheres demonstram a conectividade e relação entre as vidas ali presentes – vidas da/na terra, vidas de animais,

¹ Analice Assunção de Souza Nunes, mestra em Educação, Universidade Estadual de Campinas, analicenunes@uol.com.br.

vidas de vegetais, vidas de humanos.

A METODOLOGIA, A *PESQUISA*FORMAÇÃO

Para esse trabalho, a metodologia utilizada foi a *pesquisa*formação, valorizando as narrativas e ensejando a partilha entre as participantes e a autora, propiciando a (trans)formação nos envolvidos e proporcionando uma interação e compartilhamento de vidas. É também a compreensão das memórias revividas, com sentidos e emoções em releituras que são atualizadas, que podem trazer novos entendimentos e afetações.

Bragança (2018) explicita a *pesquisa*formação como um processo dialógico, onde a partilha é essencial, trazendo a potência da palavra e da escuta:

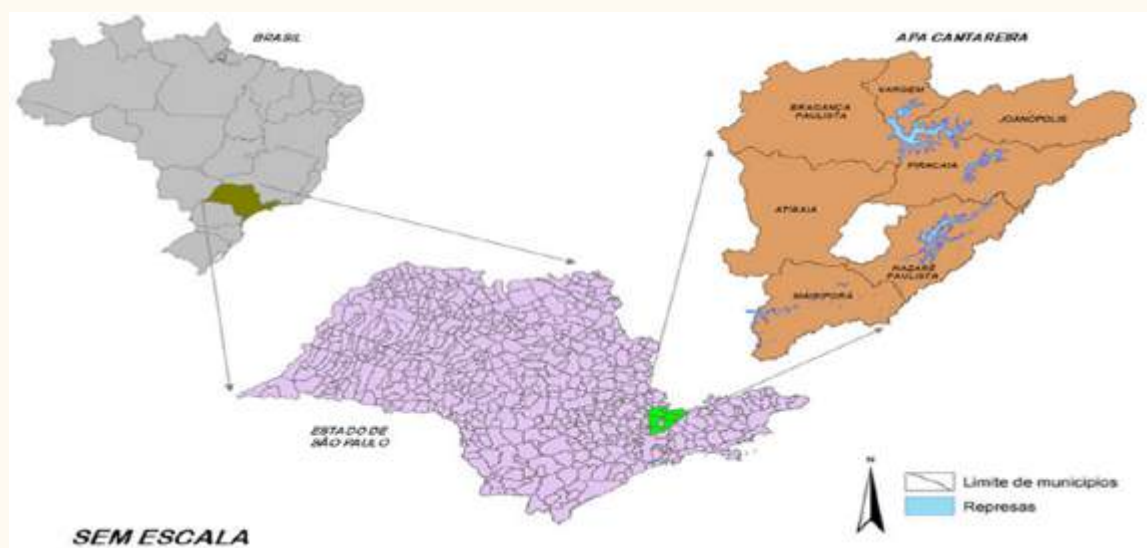
A narrativa, em seus diversos modos de expressão – oral, escrita, imagética, videográfica –, mobiliza processos reflexivos, conhecimentos e, assim, pesquisadores/as e sujeitos se formam em partilha, tendo como fios dessa formação as questões de estudo tematizadas [...] viver a pesquisa em educação como **experiência com** muitos outros traz limiares entre as abordagens metodológicas (auto)biográficas e narrativa. A **relação com** implica o encontro, o diálogo, o círculo virtuoso entre palavra e escuta (BRAGANÇA, 2018, p. 68-69, grifos da autora.)

Tratar histórias de vida e narrativas pressupõe um trabalho delicado de construção conjunta de relações de confiança entre a pesquisadora e as participantes. O vínculo formado potencializa o acesso às memórias e pode, nesse momento, ser transformadora, já que é um revisitar fatos e sentimentos passados, na perspectiva atualizada.

O LOCAL DA PESQUISA E SUA IMPORTÂNCIA AMBIENTAL

Nazaré Paulista está no território que forma a Área de Proteção Ambiental do Sistema Cantareira (Figura 1). Ali estão os reservatórios de vários mananciais que integram o Sistema Cantareira, responsável por grande parte do abastecimento de água para a população da maior cidade da América e da região metropolitana paulista. Segurança hídrica e ambiental são componentes importantes no momento da vida do Planeta, necessários para a mitigação das mudanças climáticas e dos efeitos do aquecimento global. Em Nazaré Paulista está localizado o Reservatório do Rio Atibainha, uma obra construída pelo estado de São Paulo na década de 1970, para atender o abastecimento da cidade de São Paulo. Essa obra produziu um espelho de água de 26 quilômetros, alterando a paisagem rural. Nazaré Paulista e os municípios

Figura 1 - Mapa da Área de Proteção do Sistema Cantareira



AS MANIFESTAÇÕES CULTURAIS RURAIS EM NAZARÉ PAULISTA

626

Figura 2 – Paisagem de Nazaré Paulista



Fonte: Prefeitura de Nazaré Paulista

Os movimentos de ajuda mútua (os mutirões) e as festividades que acontecem nos sítios ressaltam o caráter comunal existente na área rural. As festas tradicionais, como a Festa do Divino, mobilizam toda população e contam com ajuda voluntária para a elaboração das festividades, assim como o coletivo que realiza todo o processo de feitura da tradicional paçoca (Figura 4) e do afogadão (cozido de carne bovina e batatas), que é distribuída gratuitamente para todos, durante as festividades.

Figura 3 - Atividade Comunal (festa de S. Gonçalo)



Fonte: acervo de Amanda Maria Pinheiro Ramos

A imagem 4 retrata uma das etapas da elaboração da paçoca, com pessoas voluntárias trabalhando para fazer toneladas daquele alimento, para a distribuição aos visitantes e turistas, todos que participam e visitam Nazaré Paulista e prestigiam a Festa do Divino.

Figura 4 - Elaboração da Paçoca



Fonte: Acervo de Amanda Maria Pinheiro Ramos

Constatou-se a relevância dos espaços não formais e tempos do cotidiano para o processo de socializações de saberes, bem como a especificidades destes conhecimentos – oriundos de tradição atualizada e respeito à ancestralidade. A oralidade é fundamental para este processo, que remete a ambientes onde a Natureza é predominante.

AS PARTICIPANTES

Foram identificadas cinco mulheres que vivem ou viveram em área rural, com idade acima de 60 anos e que tiveram experiência com cultivos em hortas, pomares, jardins e hortas. Escolhidas as participantes, todas elas respeitadas em suas comunidades por suas atividades e conhecimento, os encontros foram articulados para que houvesse narrativas

trazendo a vida na terra, através das memórias. Como autora também participei do trabalho, produzindo um relato autobiográfico que ressalta como as experiências com a terra são transformadoras e como são permeadas de saberes e conhecimentos tradicionais e ancestrais, cujo acesso só pude ter quando estabeleci relações com as mulheres vizinhas e outras que estavam no meu contexto rural, já que minhas referências anteriores eram urbanas.

OS APRENDIZADOS

Os relatos confirmaram a potência das práticas comunitárias, repletas de atravessamentos que consideram a Mata que nos rodeia como tema principal de nossas vidas. As práticas de cultivo e cuidados – com as roças, jardins, família, criação, canteiros – demonstraram a integração dessas mulheres com o meio que as circunda.

Os espaços onde são socializados esses saberes estão ligados às atividades diárias, decorrentes do manejo da terra e dos cuidados com as vidas (de humanos, de plantas, de animais, da terra). São as cozinhas, as varandas, os canteiros das plantas, os jardins, os espaços de encontros comunitários.

Os tempos em que esses aprendizados acontecem estão ligados ao cotidiano das mulheres. São nos mutirões, nos encontros de final de tarde, nos momentos de ajuda mútua, nas funções e festividades, em momentos de partilha de receitas, mudas de plantas, sementes e confidências. Esse vínculo é resultado de tempo de convivência, de confiança e afeto. Nas cozinhas, quando se elabora as refeições comunitárias, os aprendizados acontecem regularmente; nos canteiros – nos plantios, tratos ou colheitas – os ensinamentos são repassados. Nos cantos e nas bordas das vidas, esses saberes vicejam e se fortalecem.

MOVIMENTOS COLETIVOS

Na região há movimentos para que os mercados locais possam ser mobilizados pelas produções locais; neste sentido as ações de mulheres são fundamentais para apresentar os alimentos cultivados, em um manejo que reconhece a natureza como parceira, em dinâmicas apontadas por Krenak (2019, 2020, 2021 e 2022) quando trata da relevância da Natureza e dos cuidados necessários para manter as florestas (Figura 5 e Figura 6).

Figura 5 - Saberes Ancestrais – Reunião de Mulheres



Fonte: Brayan Bergamasco.

Pequenas produções já estão se estruturando para agregar valor aos alimentos que são processados. Os arranjos coletivos têm possibilitado conquistas que revertem para todos, valorizando o individual, mas priorizando a comunidade, em sintonia com que apresenta Acosta (2016) tratando de dinâmicas do Bem-Viver. Em tempos em que ainda não se reconhece a potência da natureza e da magnitude da terra (como Gaia, Pachamama ou nossa Mãe Primordial), pequenas ações reforçam um movimento que vem do coração e abrange a toda a humanidade e todas as vidas (KRENAK, 2019, 2020, 2021, 2022) e Costa (2020).

Figura 6 - Reunião de Mulheres



Fonte: Brayan Bergamasco – Fundação Florestal RPPNs.

RELEVÂNCIA DESSES APRENDIZADOS – OS SABERES E CONHECIMENTOS TRADICIONAIS E ANCESTRAIS

As ações de Mulheres da Terra são fundamentais para a consolidação dos manejos agroecológicos. Sua experiência na lida com as plantas envolve um reconhecimento da potência da Natureza e dos cuidados que são necessários para a conservação dos ecossistemas, prioritário em tempos de mudanças climáticas.

Os conhecimentos ancestrais são importantes no manejo da terra, trazem sabedorias e potencializam os resultados nas colheitas, nos tratos culturais, nos sabores dos alimentos. Alimentação e cuidados para com a vida são os pilares de um manejo agroecológico, que conserva e regenera os ecossistemas e os serviços deles decorrentes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foram efetuadas pesquisa de campo, com a participação de cinco mulheres nativas e com a autora da pesquisa, que atua também como agricultora em manejo agroecológico. O território onde a pesquisa se desenvolveu foi impactado por obras estatais, como a construção do Reservatório do Rio Atibainha e a Rodovia D. Pedro I e sofreu grande alteração em sua configuração ambiental e social, resultando em um movimento de deslocamento compulsório e de sofrimento aos pequenos sítios. É uma das áreas importantes ambientalmente, tendo uma cobertura vegetal significativa e conservada da Mata Atlântica.

A autora também atua em movimentos ambientais e vive na região, onde ainda há mulheres com conhecimentos e saberes relativos à vida rural integrada à Mata, com realidade de manejos adequados à relevância do território. Os conhecimentos de etnobotânica são parte do repositório de saberes, que as mulheres nativas participantes da pesquisa puderam socializar. O objetivo principal da pesquisa foi identificar os tempos e espaços formativos dos saberes locais e como se socializam esses conhecimentos.

A metodologia adotada foi a *pesquisaformação*, para o acolhimento das narrativas e memórias das mulheres participantes. Na pesquisa foi apurado que os espaços utilizados para a formação dos saberes e conhecimentos estão nos locais de atividades corriqueiras, especialmente nas cozinhas e áreas de trabalho dessas mulheres: jardins, hortas, pomares, criatórios de animais domésticos, bem como nos locais de festividades.

Os tempos em que são realizadas a formação dos saberes e conhecimentos são os encontros de final de tarde, encontros de trabalho, festividades comunitárias e ligadas às atividades de ajuda (mutirão). Atualmente há o entrega de instrumentos e equipamentos como celulares e aplicativos, que potencializam a socialização dos saberes e conhecimentos. As narrativas e memórias evidenciaram um movimento de reexistência, de superação às dificuldades enfrentadas pelas mulheres, durante a vida. As reflexões decorrentes dos resultados de pesquisa foram amparadas no repertório de Krenak (2019, 2020, 2021 e 2022), além de Acosta (2016) e Costa (2020).

As reflexões finais ressaltam o Bem Viver como dinâmica assumida pelas Mulheres da Terra, com modo de vida em que há consideração pelas questões coletivas, integração com o entorno e respeito aos diferentes, retratando as atividades diárias como ações de integração e colaboração à conservação do ecossistema, principalmente no que se refere às plantas bioativas e ainda hoje encontradas no bioma, cuja utilização é comum para as intercorrências

pontuais locais. As plantas alimentícias não convencionais também estão presentes na alimentação local e agregam qualidade nutricional, além dos valores culturais que sua utilização enseja.

Entender a potência dos saberes e conhecimentos tradicionais e ancestrais é urgente e necessário. Os manejos sustentáveis, amparados na agroecologia, são vitais para a conservação ambiental. Com o aquecimento global e as mudanças climáticas, é relevante a cobertura vegetal nas áreas de alto atributo ambiental, como na APA Sistema Cantareira. As Mulheres da Terra contribuem significativamente para a conservação do ecossistema e para a manutenção e equilíbrio dos serviços ecossistêmicos.

As práticas tradicionais e ancestrais implicam em uma segurança para as comunidades rurais, trazendo atendimentos de orientação para alívio de males do corpo e da alma, amparada em fundamentos que reconhecem a natureza como centralidade de suas vidas. A alegria dos encontros e dos compartilhamentos são marcantes e mobilizam os que se acercam desses coletivos.

Ancestralidade – significando reconhecimento de suas práticas e valores, está presente no cotidiano e se revela nos cultivos das plantas, nos tratos dos animais, na alimentação e cuidado com os familiares, amigos e da coletividade. As manifestações comunais, tão presentes e importantes para as Mulheres da Terra, precisam ser reconhecidas, valorizadas e socializadas. Mais do que nunca, significam as providências para uma vida sustentável e respeitosa com todas as vidas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACOSTA, Alberto. **O Bem Viver**: uma oportunidade para imaginar outros mundos. São Paulo: Autonomia Literária. Elefante, 2016;

BRAGANÇA, Inês Ferreira de Souza. *Pesquisa formação narrativa (auto) biográfica: trajetórias e tessituras teórico metodológicas*. In: ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto; CUNHA, Jorge Luiz da; VILLAS BOAS, Lucia (Org.). **Pesquisa (auto)biográfica: diálogos epistemo-metodológicos**. Curitiba: CRV, 2018. p. 65-81;

COSTA, Maria da Graça. *Agroecologia, ecofeminismo e Bem Viver: emergências decoloniais no movimento ambientalista brasileiro*. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro, Bazar do Tempo, 2020;

KRENAK, Ailton. **Futuro Ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022;

_____. **Um raio caiu bem aqui no meu lado. Cadernos Selvagens**. Dantes, Editora Biosfera, 2021. Disponível em <

https://selvagemciclo.com.br/wp-content/uploads/2021/02/CADERNO15_AILTON.pdf >, acesso em 07/04/2023;

_____. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020;

_____. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019;

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo, Global, 2015.

O PAPEL SOCIAL DOS TERREIROS DE UMBANDA E CANDOMBLÉ NO MUNICÍPIO DE CONTAGEM

Aniele Fernandes de Sousa Leão¹

Fábio Augusto Martins²

Gabrielle Lorrane Vaz Henrique³

João Carlos Pio de Souza⁴

Luana Isabela Silva⁵

Rafael Braga Diogo⁶

RESUMO: A cultura é multifacetada e as memórias são influenciadas por intencionalidades políticas e sociais. A história afro-brasileira foi intencionalmente esquecida devido ao racismo estrutural originado no período escravocrata. No Brasil, os primeiros bens tombados priorizavam patrimônios coloniais, ignorando outros. Só no final do século XX começou-se a valorizar patrimônios afro-brasileiros, como o terreiro de Casa Branca em 1984. Nos últimos 50 anos, a noção de patrimônio se ampliou, incluindo bens imateriais. A Constituição de 1988 firmou critérios para preservação patrimonial. Em Contagem, MG, sete terreiros foram inventariados entre 2022 e 2023, destacando seu papel social e religioso, contribuindo para a saúde, caridade, preservação da natureza e tolerância religiosa.

PALAVRAS-CHAVE: patrimônio cultural, terreiros, papel social; benzeção.

1. INTRODUÇÃO

As políticas públicas voltadas para os povos e comunidades tradicionais (PCTs) são essenciais para promover a justiça social e combater desigualdades históricas no Brasil. Dentro desse contexto, os planos nacionais e municipais de igualdade racial têm desempenhado um papel crucial na valorização e proteção dessas comunidades, especialmente as de matriz africana, que são reconhecidas como parte integral do patrimônio cultural brasileiro pela Constituição Federal de 1988 (BRASIL, 1988). No entanto, o racismo estrutural continua a representar um desafio significativo para a efetivação dos direitos dessas comunidades.

¹ Aniele Fernandes de Sousa Leão, UFMG, anielefsousa@hotmail.com.

² Fábio Augusto Martins, UFMG, fabio.augmartins@gmail.com.

³ Gabrielle Lorrane Vaz Henrique, PUC-MG, gabriellevh@gmail.com.

⁴ João Carlos Pio de Souza, PUC-MG, joao.piosouza@gmail.com.

⁵ Luana Isabela Silva, UFMG, luanaisabeladsilva@gmail.com.

⁶ Rafael Braga Diogo, PUC-MG, bdrafael1@gmail.com.

Este trabalho explora a importância das políticas públicas e do mapeamento das comunidades tradicionais para a formulação de estratégias eficazes de preservação cultural e promoção da igualdade. Em Contagem-MG, iniciativas de mapeamento e inventário participativo têm sido fundamentais para identificar e valorizar os patrimônios culturais materiais e imateriais, garantindo a inclusão das comunidades tradicionais de matriz africana no processo de documentação e preservação de suas práticas culturais. Ao analisar essas políticas e iniciativas, busca-se entender como elas contribuem para a construção de uma sociedade mais justa e plural.

2. PLANO NACIONAL DE IGUALDADE RACIAL

A política pública de promoção da igualdade racial é um fato novo enquanto política de estado no Brasil. Destaca-se que políticas públicas, programas e ações do estado brasileiro para a promoção da cidadania da população negra e o enfrentamento ao racismo só começam a ser efetivamente estabelecidas 120 anos depois da abolição da escravidão e o estabelecimento da República.

A política de igualdade racial, explicitada no Plano Nacional, tem como principal objetivo a superação das desigualdades raciais historicamente, o enfrentamento ao racismo e promoção da igualdade racial construídas desde o nosso passado colonial e que há mais de um século de república ainda não foram superadas.

A política de igualdade racial no Brasil tem dois marcos temporais: a Marcha contra o racismo e pela Vida, de 1995, e a III Conferência de Durban, 2001. A Marcha Zumbi pela Vida e contra o Racismo constituiu um marco importante no diálogo do movimento negro com o Estado brasileiro, que recebeu daquele um conjunto de ações para a superação das desigualdades raciais. A III Conferência de Durban da qual o Brasil é signatário da sua declaração e do plano de ação estabeleceu para o Estado uma série de compromissos para a promoção da igualdade racial e o enfrentamento ao racismo.

No município de Contagem, a política pública de promoção da igualdade racial são frutos do diálogo do movimento negro local com as gestões municipais progressistas, que se sucederam no município entre 2004 e 2016. Período em que se destaca a realização de três conferências municipais de promoção da igualdade racial. As conferências foram momento singulares da interlocução da gestão municipal e a sociedade civil organizada que resultou no

estabelecimento de proposições que resultaram no que, hoje, é o Plano Municipal de Política para a Promoção da Igualdade Racial (PLAMPIR), instituído pela Lei 4.812/2016.

3. POLÍTICAS PÚBLICAS E LEGISLAÇÃO PATA PCTs

Os povos e comunidades de matriz africana tem papel fundamental no processo civilizatório do Brasil, sendo reconhecido no art. 215 da Constituição Federal de 1988 (BRASIL, 1988), e que sofreram, ao longo da história, diversos processos de violações de direitos fundamentais, como o “direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade” (BRASIL, 1988), incluindo o direito “inviolável a liberdade de consciência de crença religiosa”, assegurados portanto, legalmente, mas que não constam efetivados na realidade social do país por consequência do racismo estrutural⁷ e estruturante das relações cotidianas (ALMEIDA, 2018) vivenciadas por essas comunidades.

A Constituição Federal também reconhece as comunidades de matriz africana no seu art. 216 (BRASIL, 1988) como patrimônio cultural brasileiro, estabelecendo que é papel do Estado e da sociedade civil a proteção, acautelamento e preservação, ponto esse reforçado na proposta do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI), instituído pelo Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000, que “viabiliza projetos de identificação, reconhecimento, salvaguarda e promoção da dimensão imaterial do Patrimônio Cultural Brasileiro” (BRASIL, 2000).

No âmbito do Decreto nº 6.040, de 7 de Fevereiro de 2007, que institui a Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais, o Estado reconhece os povos e comunidades tradicionais como “grupos culturalmente diferenciados e que se reconhecem como tais, que possuem formas próprias de organização social, que ocupam e usam territórios e recursos naturais” e “os espaços necessários a reprodução cultural, social e econômica dos povos e comunidades tradicionais, sejam eles utilizados de forma permanente ou temporária” como sendo considerados território tradicionais (BRASIL, 2007).

Já o documento do I Plano Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais de Matriz Africana (2013-2015), oriundo de trabalho interministerial e com grande participação da sociedade civil, sob coordenação da Secretaria

⁷ Segundo Silvio Almeida (2018), filósofo, advogado e atual ministro de Direitos Humanos e Cidadania, o racismo é parte orgânica das relações sociais e está materializado em suas diversas formas de organização, incluindo as institucionais, agindo para privilegiar certos grupos raciais em detrimento de outros.

de Promoção de Políticas para a Igualdade Racial da Presidência da República - SEPPIR/PR, define povos e comunidades tradicionais de matriz africana como “grupos que se organizam a partir dos valores civilizatórios e da cosmovisão trazidos para o país por africanos para cá trasladados durante o sistema escravista,” possibilitando um “contínuo civilizatório africano no Brasil, constituindo territórios próprios caracterizados pela vivência comunitária, pelo acolhimento e pela prestação de serviços à comunidade” (BRASIL, 2013, p. 12).

Esses povos e comunidades tradicionais também são protegidas pelo Decreto nº 10.088/2019 que ratifica a Convenção 169 da Organização Internacional do Trabalho - OIT, estabelecendo o direito a autoidentificação enquanto povos culturalmente diferenciados, a autodeterminação e a consulta prévia, livre, informada e de boa fé aos povos e comunidades tradicionais sobre qualquer tipo de empreendimento, seja ele do Estado ou de iniciativa privada, que possam impactar seu modo de vida.

4. MAPEAMENTO DAS COMUNIDADES TRADICIONAIS

Os mapas refletem a visão de mundo de quem o produz e carregam uma pretensão sobre o que se quer trabalhar através deles. A exemplo dos mapas de guerra, que delimitam o território inimigo e as possíveis barreiras no caso de avanços para um ataque, ou como os mapas de escolaridade e os índices de desenvolvimento humano, o certo é que sempre, ao mapear algo, se representa e/ou deixa de representar algo, a passo do que se objetiva com essa ou aquela representação cartográfica, sendo ela assim uma fragmentação da realidade observada. Nesse sentido, o ato de mapear foi utilizado por muito tempo, e ainda é, como instrumento de controle social, a partir da criação de realidades conforme o lugar de quem mapeia, explicitando e classificando aquilo que tange ao real a partir de padrões descritivos sobre o que existe ou não em um determinado lugar.

A Superintendência de Promoção de Políticas para Igualdade Racial, vinculada à Secretaria Municipal de Direitos Humanos e Cidadania da Prefeitura de Contagem-MG, em suas competências executivas e administrativas, realizou um levantamento iniciado em 2021 dos povos e comunidades tradicionais de Contagem, se utilizando de dados como o cadastramento de famílias para o recebimento de cestas básicas emergenciais, realizada durante a pandemia da SARS-COV 2, a busca ativa para cadastramento de famílias no CADÚNICO e banco de dados compartilhado entre as secretarias municipais de cultura e direitos humanos e cidadania.

O projeto busca subsidiar o poder público “para a avaliação, monitoramento e redefinição da política pública com foco nestas comunidades mapeamento” (CONTAGEM, 2024) além de contribuir para o “fortalecimento institucional e o acesso aos direitos e às políticas públicas do município de Contagem na perspectiva transversal e intersetorial no atendimento aos povos e comunidades tradicionais” (CONTAGEM, 2024).

Segundo o Guia Orientador para Mapeamentos junto aos Povos e Comunidades Tradicionais de Matriz Africana, “os mapeamentos socioeconômicos e culturais colaboram no processo de formulação e implementação de políticas públicas e operam enquanto instrumentos de visibilidade, proteção e garantia de direitos” (BRASIL, 2016).

O projeto do mapeamento está ligado ao programa Contagem na Década Afrodescendente: Reconhecimento, Justiça e Desenvolvimento (2015 - 2024) para efetivação de políticas públicas de promoção da igualdade racial, combate ao racismo e à intolerância religiosa, e, através dele, no primeiro levantamento feito, foram referenciadas 47 comunidades tradicionais de matriz africana - povos de terreiro (CONTAGEM, 2023), sendo continuado e registrando atualmente 52 comunidades (CONTAGEM, 2024). Para além dos povos de terreiro, foram registradas no mapeamento 1 quilombo, 5 comunidades de reinados/congados, 3 comunidades ciganas, 1 comunidade circense e algumas famílias de etnias indígenas, demonstrando a complexidade e sociobiodiversidade da sua população (CONTAGEM, 2024).

Dentro do projeto consta também o desenvolvimento de uma cartilha, que já está em sua segunda edição, com as comunidades tradicionais mapeadas e georreferenciadas dentro do mapa do município e suas regionais administrativas, sendo apresentado e divulgado também entre as comunidades, como devolutiva ao trabalho realizado, e as secretarias em uma articulação multissetorial dentro da prefeitura.

O projeto também subsidiou, em parceria com a Diretoria de Memória e Patrimônio, a continuidade do processo de inventário de patrimônio cultural de 8 comunidades mais antigas registradas no mapeamento e o um mapa interativo, através da parceria com a Diretoria de Mapas Urbanísticos, que consta no site da prefeitura, e passa a integrar a base de georreferenciamento do município com as comunidades tradicionais mapeadas, da qual pode ser solicitada para futuros levantamentos e pesquisas⁸.

⁸ Site com o georreferenciamento:
<<https://geoprocessamento.contagem.mg.gov.br/portal/apps/experiencebuilder/experience/?id=ae571ed2e564be99968855a33f85bbd>>

5. CARACTERIZAÇÃO DOS PATRIMÔNIOS DO MUNICÍPIO

Contagem é um município múltiplo no que diz respeito aos patrimônios culturais. Historicamente, a cidade começou a se formar em forma de vilarejo no século XVIII no contexto do Brasil Colonial. Sendo assim, destaca-se a presença de casarões coloniais e igrejas católicas como bens tombados. Essa realidade reflete no que Velho (2006) destaca que os primeiros patrimônios salvaguardados no país eram de cunho colonial.

Esta problemática se reflete no passado colonial que criou formas de apagamento de histórias que não tinham como protagonista a população branca e com descendência europeia. Todavia, sempre houve resistência. Isto foi possível notar após a Produção do Mapeamento das Comunidades Tradicionais de Contagem⁹. A partir desta mobilização, que atualmente mostra mais de 70 comunidades nas 8 regionais da cidade, foi possível ver as outras facetas culturais.

Os patrimônios imateriais, isto é, um conceito que se refere aos aspectos intangíveis da cultura de uma comunidade ou sociedade. Isso inclui práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas que são transmitidos de geração em geração. Exemplos de patrimônio imaterial incluem tradições orais, festivais, danças, músicas, rituais, culinária, saberes tradicionais e artesanato. Esses elementos são considerados fundamentais para a identidade cultural de um grupo e são preservados e valorizados para garantir sua continuidade ao longo do tempo.

Em Contagem há a Comunidade Quilombola dos Arturos que foi registrada de forma precursora em 2014, mas está no município desde o início do século XX. Somado a isso, terreiros de Candomblé de Ketu, Angola, Jeje, Umbanda, Kimbada, entre outras nações que surgiram junto aos primeiros bairros de Contagem. Cada patrimônio imaterial caracteriza uma parte da identidade Contagense.

Logo, no ano de 2023 houve o início de processo de inventário de 8 comunidades e a meta de 2024 é de 16 comunidades serem inventariadas. O objetivo é que a lista de patrimônio do município seja mais plural. Para além disso, que os direitos desses bens sejam resguardados bem como os recursos sejam melhor distribuídos entre essas culturas.

⁹ CONTAGEM. Mapeamento das Comunidades Tradicionais de Contagem. 2ª edição, Contagem, 2024. Prefeitura Municipal de Contagem, Secretaria Municipal de Direitos Humanos e Cidadania, Superintendência de Políticas de Promoção à Igualdade Racial.

O ato de fazer o inventário do patrimônio cultural ultrapassa as concepções jurídicas. As produções são voltadas para dialogar sobre a ideia do que é ser uma referência cultural, além de indicar possibilidades de participação em editais de fomento da cidade.

Figura 1 - Cartilha explicativa distribuídas para os patrimônios culturais imateriais.



Fonte: Prefeitura de Contagem.

O material acima foi fruto do processo de construção dos inventários. Nas visitas, além da metodologia de inventários participativos, é distribuída uma cartilha de 6 páginas explicando os direitos e deveres dos patrimônios culturais com base nas legislações federais, estaduais e municipais. Com o objetivo de deixar o processo mais claro e próximo das lideranças e membros das comunidades.

Somado a isso, no plano de inventário do ano passado e deste ano, o cronograma prevê visitas finais para uma leitura coletiva das fichas, além da entrega oficial com a produção de certificados para cada grupo inventariado.

Figura 2 - Lideranças com o certificado de inventário de patrimônio cultural imaterial, 20 de novembro de 2023.



Fonte: Prefeitura de Contagem.

6. INVENTÁRIO PARTICIPATIVO

Como metodologia para a elaboração e escrita das fichas de Inventário para Proteção do Patrimônio Cultural utilizamos o Inventário Participativo. O Inventário Participativo é uma metodologia desenvolvida pelo IBRAM - Instituto Brasileiro de Museus, que atua como forma de estímulo para que os próprios grupos possam assumir o papel de protagonistas no processo de identificação, seleção, registro e promoção das suas referências culturais, memórias e histórias coletivas, além de se tornar uma ferramenta importantíssima para a garantia de direitos dessas comunidade pois volta o olhar para perspectiva de quem está sendo ouvido e produz a cultura e não de quem escreve. Ou seja, esse modelo de inventário prevê a comunidade como figura central no processo de identificação do bem e se articula muito bem com o uso da História Oral, através de entrevistas semi-estruturadas e sistematização de dados e a devolução do material para que a comunidade realize os apontamentos sobre o que alterar, retirar e acrescentar na ficha de inventário.

No essencial, trata-se de escutar os habitantes e de lhes pedir para designar aquilo que consideram como sendo o patrimônio de sua comunidade e de fornecer o maior número de informações sobre o

assunto. Isto para que se constitua a base de um corpus patrimonial que poderá, em seguida, mas somente em seguida, ser enriquecido por pesquisas científicas, históricas ou administrativas mais aprofundadas. (VARINE, 2012, p. 54).

Nesse contexto, a concepção de participação vai além do simples "acesso à cultura". Não se trata mais de criar estratégias para preservar apenas o que especialistas consideram relevante, permitindo o acesso a essas "obras relevantes". Ao contrário, trata-se de um processo de apropriação cultural, de decisão coletiva e compartilhada. É sobre abrir espaços para o diálogo, onde possamos contar histórias que ressoem com os sentidos da vida cotidiana.

Guiados por uma visão abrangente do conceito de patrimônio cultural, que busca reconhecer novas categorias de bens mais próximas à realidade diária dos diversos grupos sociais, os inventários participativos buscam atribuir significado ao que é vivido, construído e aprendido. Isso estabelece conexões duradouras entre identidades, memórias e cidadanias.

Os inventários participativos também são uma forma de garantia à informação e acesso às políticas públicas pelas comunidades que não conseguem acessar ou são excluídas do processo de participação da sociedade. Para além disso, principalmente no que tange às comunidades e povos tradicionais, o inventário participativo é uma forma de desenvolver ou expandir a identificação desses grupos como agentes e produtores culturais do nosso município, atuando concomitantemente como espaços religiosos e espaços culturais uma vez que nesses espaços se perpetuam línguas, saberes, modos de fazer e outras atividades como artesanato, capoeira, benzeção e a culinária.

7. PLANO DE INVENTÁRIOS

A necessidade da realização das fichas de inventários das comunidades tradicionais do município de Contagem, sobretudo salientando o papel social dos terreiros de Umbanda e Candomblé, surgiu de uma combinação de fatores. Entre eles, o supracitado Mapeamento dos Povos e Comunidades Tradicionais do município de Contagem, que pode ser entendido como ponto de partida para a uma maior compreensão dos processos culturais das comunidades da cidade, bem como suas narrativas próprias e suas formas de expressão. O mapeamento possibilitou um maior diálogo e identificação com as comunidades de matriz africana que residem em Contagem, surgindo um interesse mútuo da equipe e das lideranças das casas em inventariar esses espaços.

Sendo assim, partindo da motivação e esperança de um maior reconhecimento em relação a relevância cultural e histórica dessas comunidades, realizamos as fichas de inventário dos terreiros que moldaram as diversas nuances do município de Contagem. Além disso, nos apoiamos também na Constituição Federal de 1988, nos seus artigos 215 e 216, o Sistema Municipal de Cultura (Lei nº 4647/2013), o Plano Municipal de Promoção das Políticas de Igualdade Racial (Lei nº 4812/2016) que chama atenção para a urgência de ações de reconhecimento e salvaguarda dos espaços e das comunidades tradicionais de matriz africana enquanto patrimônio cultural.

Nessa combinação de fatores, foram realizadas sete fichas de inventários de terreiros buscando, sobretudo, a valorização, identificação e reconhecimento quanto à sua relevância cultural e histórica para o município e seu valor enquanto utilidade pública. Entendemos, dessa forma, as comunidades tradicionais de matriz africana como lugares detentores de formas de expressão, modos de criar, fazer e viver culturalmente diferenciados; e guardiãs de obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às suas manifestações culturais do sagrado.

Nossas fichas contemplaram as seguintes comunidades e suas áreas de atuação: Casa de Caridade Vovô Pedro de Aruanda - Nacional; Centro Espírita Ogum Beira Mar - Vargem das Flores; Comunidade Espírita Netos de Bate Folhinha - Nacional; Comunidade Espírita Odé Farangi - Nacional; Ilê Asé Odé Inlê - Nacional; Nzo Atim Obatalocy - Ressaca; Nzo Ndanji Mona Simby Kia Kabila - Nacional; Irmandade do Divino Espírito Santo Família Mariano - Eldorado.

O registro contido nas fichas de inventário foi focado em contar a história de cada comunidade, entendendo seu histórico - desde o início da formação das comunidades e suas mudanças ao longo do tempo. Focou-se, também, na descrição do espaço físico de cada comunidade, buscando evidenciar o material como também parte importante do sagrado. Entendendo que a preservação do espaço físico está intimamente ligada à manutenção da memória e valorização dessas comunidades. Também foi possível visitar e documentar as expressões individuais e coletivas de cada espaço, desde a preparação para as festas e para rituais do sagrado.

Ao final do trabalho, o intuito da equipe foi garantir a salvaguarda dessas comunidades, para que suas expressões, lugares e modo de fazer continuem sendo preservadas, se apoiando na ideia da pesquisadora Márcia Sant'Anna (2006), que entende que

é necessário compreender a importância de “documentar, pelos meios técnicos mais adequados, o passado e o presente dessas manifestações, em suas diferentes versões, tornando tais informações amplamente acessíveis ao público” (SANT’ANNA, 2006). Assim, “[...] manter o registro da memória desses bens culturais é a única maneira possível de preservá-los.” (SANT’ANNA, 2006).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na construção de inventários de patrimônio cultural imaterial, a participação popular é algo imprescindível. O contato presencial e principalmente a troca de informações é primordial para um trabalho que dá protagonismo para as lideranças.

O mapeamento e inventário participativo emergem como ferramentas cruciais para a valorização das práticas culturais e para a garantia de direitos dessas comunidades. Ao documentar e preservar os patrimônios culturais materiais e imateriais, estas iniciativas promovem a visibilidade e a valorização das contribuições das comunidades tradicionais à sociedade brasileira.

Para que essas políticas sejam realmente eficazes, é fundamental garantir a participação ativa das comunidades no processo de formulação e implementação das estratégias de preservação e promoção da igualdade. Só assim será possível construir uma sociedade mais justa e inclusiva, onde todas as culturas sejam reconhecidas e respeitadas. O compromisso contínuo com a justiça social e a igualdade é essencial para transformar essas diretrizes em realidade, promovendo um futuro onde a diversidade cultural seja verdadeiramente celebrada e protegida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural** / Silvio Luiz de Almeida. - São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. 264 p. (Feminismos Plurais/coordenação de Djamila Ribeiro). Disponível em: <https://blogs.uninassau.edu.br/sites/blogs.uninassau.edu.br/files/anexo/racismo_estrutural_feminismos_-_silvio_luiz_de_almeida.pdf> Acesso em: 26 jun. 2024;

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Presidência da República, Casa Civil, Subchefia de Assuntos Jurídicos, 1988. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 26 jun. 2024;

_____. Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e dá outras providências. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, 7 ago. 2000. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm#:~:text=DECRETO%20N%C2%BA%203.5>

[51%2C%20DE%204.Imaterial%20e%20d%C3%A1%20outras%20provid%C3%AAscias.>](#). Acesso em: 26 jun. 2024;

_____. Decreto nº 6.040, de 7 de Fevereiro de 2007. Institui a Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, 8 fev. 2007. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2007/decreto/d6040.htm>. Acesso em: 26 jun. 2024;

_____. Guia Orientador para Mapeamentos junto aos Povos e Comunidades Tradicionais de Matriz Africana. Brasília, 2016. **Ministério da Justiça e Cidadania, Secretaria Especial de Política de Promoção da Igualdade Racial**. Disponível em: <https://www.mpba.mp.br/sites/default/files/biblioteca/direitos-humanos/enfrentamento-a-discriminacao/material_grafico/guia.pdf> Acesso em: 26 jun. 2024;

_____. I Plano Nacional Desenvolvimento Sustentável Povos Comunidades Tradicionais de Matriz Africana (2013-2015). 1ª edição. Brasília, jan. 2013. **Presidência da República, Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial**. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/plano_nacional_desen_sustentavel_povos_comunidades_trad_matriz_africana.pdf> Acesso em: 26 jun. 2024;

CONTAGEM. Mapeamento das Comunidades Tradicionais de Contagem. 1ª edição, Contagem, 2023. **Prefeitura Municipal de Contagem**, Secretaria Municipal de Direitos Humanos e Cidadania, Superintendência de Políticas de Promoção à Igualdade Racial;

_____. Mapeamento das Comunidades Tradicionais de Contagem. 2ª edição, Contagem, 2024. **Prefeitura Municipal de Contagem**, Secretaria Municipal de Direitos Humanos e Cidadania, Superintendência de Políticas de Promoção à Igualdade Racial;

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (Brasil). Educação Patrimonial: inventários participativos: manual de aplicação/**Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**; texto, Sônia Regina Rampim Florêncio et al. – Brasília-DF, 2016. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/inventariodopatrimonio_15x21web.pdf> Acesso em: 26 jun. 2024;

VELHO, G. **Patrimônio, negociação e conflito**. Mana, v. 12, n. 1, p. 237–248, abr. 2006. Disponível em: <[SciELO - Brasil - Patrimônio, negociação e conflito Patrimônio, negociação e conflito](#)>.

MODATIVISMO: CONEXÕES ENTRE MODA, ATIVISMO E QUILOMBISMO

Camila Nut Nansu¹

Carol Barreto²

RESUMO: Composto uma análise acerca das relações entre Moda e Ativismo e Quilombismo, este artigo apresenta uma Cartografia metodológica do Modativismo e suas atividades enquanto Grupo de Pesquisa na Universidade Federal da Bahia e, através das experiências do Curso de Criação em Moda Afro-Brasileira e na exposição Quilombismo - HKW construiremos um mapa dessas ações insurgentes, por meio do qual problematizamos os modos como a nossa trajetória de vida e o nosso lugar de existência incidem nas nossas criações, de maneira a atrelar sentidos e conexões, evidenciando o viés quilombista.

PALAVRAS-CHAVE: Modativismo, quilombismo, raça e gênero.

Intentando contribuir para o debate sobre o conceito e as características da Moda Afrobrasileira, problematizaremos as maneiras como a moda e a aparência ocupam um lugar de centralidade nos processos de construção de bem viver dentre mulheres negras na contemporaneidade e também os modos como a nossa trajetória de vida e o nosso lugar de existência incidem nas nossas criações, atrelando as produções artísticas às nossas demandas políticas e subjetivas de forma que nossa memória ancestral se torne evidente e pungente. Assim, pretendemos analisar, nesta etapa da pesquisa, como se processa essa perspectiva no trabalho de criação de mulheres negras, artistas dos diversos campos do design de moda, figurino e indumentária, a fim de compreender como esses processos vêm sendo desenvolvidos através do Projeto Modativismo. Intentamos debater de que modo o conceito criado por Carol Barreto e registrado em Tese de Doutorado defendida em 2022, evoca as metodologias constituídas na sua prática artística, expressadas em suas coleções desde o ano de 2013 e como se alinham ao conceito de Quilombismo, apresentado por Abdias do

¹ Camila Nut Nansu é o nome social de Camila Santos Nunes, designer de Moda, estudante de História na Universidade Federal da Bahia, camilanansu@gmail.com.

² Caroline Barreto de Lima é designer de moda, professora do Bacharelado em Estudos de Gênero e Diversidade, Departamento de Ciência Política, FFCH-UFBA. Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade- PosCultura - IHAC-UFBA. Pesquisadora do Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher-NEIM, na área de Gênero, Cultura e Linguagem, demodee@gmail.com.

Nascimento no seu livro Quilombismo (1980). Desse modo, por meio de relatos e reflexões sobre a experiência do Coletivo Modativismo e de Carol Barreto, analisaremos como as práticas artísticas em moda elaboram-se como uma contribuição aos processos de transformação social por meio do fortalecimento de uma narrativa antirracista dentro do campo da Moda e da Arte. Com base nas teorias do campo dos Estudos Feministas e de Gênero, Relações Raciais e Racismo e estudos sobre Processos Criativos e Metodologias de Design, através da Descrição Densa (GEERTZ, 1978) e da Escrivência (EVARISTO, 2019), compondo assim um registro de processos teórico-práticos do Modativismo, serão tratados os processos criativos e os processos de desenvolvimento de produtos do Design de Moda, nesse contexto, evidenciando os diversos processos que são problematizadores do cânone. Diante disso, recortamos três experiências nas quais estive envolvida e assim partilho da formação político-acadêmico-metodológica conjuntamente às relações de trabalho, junto ao Modativismo e Carol Barreto: A Coleção Colaborativa Modativismo, onde foram produzidas peças vestíveis e artísticas, em 2021 que culminou em publicação; através da análise posicionada da Instalação 'Omi' a obra que integrou a exposição 'O Quilombismo (2023)' na Casa das Culturas do Mundo (HKW - Berlin - AL), que é uma instalação construída a partir de têxteis manuais, cuja obra soma mais de 40 metros de tramas, construídas por mulheres de diversas origens, especialmente do Quilombo de Ilha de Maré-BA e da Associação das Rendeiras de Saubara - BA; e O Curso de Criação de Moda Afro-Brasileira do Modativismo, 2023, em que atuo como pesquisadora e bolsista de iniciação científica, orientada por Carol Barreto, e, também, monitora voluntária do curso de extensão. O referido projeto de pesquisa, intitulado 'Modativismo: práticas feministas e antirracistas em processos criativos decoloniais', intenta contribuir ao aprimoramento dos estudos, práticas artísticas, metodologias e reflexões no campo da criação em Moda Afrobrasileira, de maneira a alicerçar a atuação das mulheres negras na área, como estratégia de enfrentamento feminista e antirracista.

Modativismo - 10 anos de criação afro-brasileira

Carol Barreto foi professora de todos os cursos de Graduação em Design Moda, em faculdades de Salvador, com alunos e professores majoritariamente brancos, de classe média, onde ministrava matérias relacionadas com Planejamento de Coleção, História da Moda e

Teoria da Moda, e ela sempre inquietou e proporcionou, as suas turmas, profundas reflexões sobre Moda e também questionando padrões e estruturas sociais.

Em 2009, Carol Barreto já era mestra³ e investigava corpo e desenho, numa perspectiva de Gênero, conceitos que estão na sua Dissertação, e desde 2013 vêm desenvolvendo peças vestíveis e artísticas, relacionando teoria e prática, moda e ativismo. Modativismo nasce das vivências e experiências de uma designer negra de Santo Amaro - BA, que durante anos ministrando aulas para cursos de Design de Moda, em Salvador, observou a distância teórica e metodológica das abordagens do Design de Moda, mas também a escassez de recursos e oportunidades para mulheres negras que movem a Moda, como explicita:

Em 2013 fui convidada para representar o Brasil no Dakar Fashion Week no Senegal; mas havia fechado meu atelier, pois em 2011 ingressei como docente do quadro permanente da 193 UFBA. Sem estrutura física e apoio financeiro para construção da coleção, em conversa com a nossa coordenadora, criei um curso de extensão acoplado a disciplina de Planejamento de Coleção que eu ministrava, convidei a colega Claudia Soares, que fez o mesmo com as disciplinas de Modelagem e Desenho, e o colega Maurício Portela, que também se integrou com as disciplinas de Criatividade que ministrava. Juntas, construímos um laboratório de criação dentro do curso de graduação, oportunizando a algumas turmas a integração e colaboração no meu processo criativo e produtivo, no percurso de produção da Coleção Linhas Vivas, a ser apresentada no evento africano. (BARRETO, 2022)

A experiência de desenvolvimento da coleção Linhas Vivas, de 2013, proporcionou resultados positivos, desde a metodologia que foi desenvolvida e aprimorada ao longo dos anos tanto como forma de construção e fortalecimento das lutas feministas e antirracistas. Há em Carol Barreto um desejo genuíno de integrar as mulheres negras, a cultura africana e afro-diaspórica nas coleções de forma justa, a mesma sempre evidencia a responsabilidade que têm em sempre levar, através e na sua arte, aquelas e aqueles que sempre foram silenciados historicamente. Modativismo é uma realidade há anos e

Desse modo, por demanda imposta pelo caráter inovador do meu perfil e do meu trabalho como artista e pesquisadora, criei o conceito de Modativismo (BARRETO, 2018), que abarca modos decoloniais de encadeamento entre formas de pensamento e ação, resultantes de processos criativos e produtivos respeitáveis à diversidade cultural e, por consequência, horizontais. Uma proposta que ampara outros aportes metodológicos, que resultam em produções, processos de fruição e a criação de produtos, valorados não apenas pela sua materialidade, mas pelo legado imaterial que

³ O tema da dissertação de Carol Barreto é Moda e Expressão Sexual: redesenho e construção da aparência no grupo das travestis de Salvador, dissertação defendida, em 2008, na Universidade Federal de Feira de Santana. Na linha de pesquisa Desenho, Cultura e Interatividade.

o sustenta e consequentemente pelo potencial de transformação social que aciona. (BARRETO, 2022)

Além das coleções produzidas pelo Modativismo ao longo dos dez anos de atividade, em 2021 houve o primeiro curso de Criação em Moda Afrobrasileira do Modativismo, durante a pandemia, que aconteceu de forma remota. Foram selecionadas dezessete mulheres negras de Salvador e região metropolitana que, em conjunto, idealizaram e confeccionaram a Coleção Colaborativa do Modativismo, nome também do e-book lançado com as peças produzidas pelas alunas e com textos da equipe Modativismo.

A experiência do Modativismo, seja na produção de coleções e trabalhos autorais, ou seja, nas salas de aulas, é fundada na troca e do compartilhamento de saberes, onde uma mulher potencializa e aprende com a outra. A metodologia é baseada em fazer aprendendo, respeitando e compreendendo, sobretudo, que não podemos fazer e nem construir nada só, que há um legado a ser respeitado e lembrado e, se possível, sempre mencionado.

O Quilombismo segundo Abdias do Nascimento e Beatriz Nascimento: Uma breve explanação

O Quilombismo, idealizado por Abdias do Nascimento e Beatriz Nascimento, transcende a mera definição de quilombos como locais de refúgio para escravos fugidos. Para esses autores, o Quilombismo representa:

1. Uma filosofia de resistência: Uma forma de pensar e agir que se inspira na luta dos quilombolas contra a opressão e a desumanização. Essa filosofia propõe a autoafirmação negra, a valorização da cultura afro-brasileira e a construção de uma sociedade mais justa e igualitária.
2. Um projeto de sociedade: Uma utopia que visa à criação de uma nova ordem social baseada nos princípios de liberdade, igualdade, justiça e solidariedade. Essa sociedade quilombista seria caracterizada pela ausência de racismo, discriminação e hierarquias sociais.
3. Uma práxis política: Um conjunto de ações e estratégias que visam à transformação da sociedade brasileira. Essas ações incluem a luta contra o racismo institucional, a promoção da igualdade racial, a defesa dos direitos da população negra e a construção de um poder negro autônomo.
4. Uma herança cultural africana: Uma rememoração e ressignificação dos valores, conhecimentos e práticas das culturas africanas trazidas pelos escravos para o Brasil. Essa herança cultural é fundamental para a construção da identidade afro-brasileira e para o combate à assimilação cultural.
5. Uma identidade afro-brasileira: Uma forma de

autoafirmação que reconhece e valoriza a ascendência africana da população negra brasileira. Essa identidade é construída a partir da história, da cultura e da luta dos afro-brasileiros.

Diferenças nas perspectivas:

- Abdias do Nascimento: Enfatiza a dimensão política do Quilombismo, como um projeto de sociedade e uma práxis de luta contra o racismo. Sua obra "O Quilombismo: Uma Alternativa Política Afro-Brasileira" é referência fundamental para o movimento negro brasileiro.
- Beatriz Nascimento: Destaca a dimensão cultural do Quilombismo, como uma herança cultural africana e uma forma de identidade afro-brasileira. Sua obra "Estudos sobre o Quilombismo" aprofunda a análise dos quilombos como espaços de produção de cultura e conhecimento.

Em resumo, O Quilombismo, idealizado por Abdias do Nascimento e Beatriz Nascimento, é um conceito multifacetado que engloba filosofia, projeto de sociedade, práxis política, herança cultural e identidade. Essa filosofia de resistência afro-brasileira inspira a luta por uma sociedade mais justa e igualitária, onde a população negra possa ter seus direitos plenamente reconhecidos, como afirma o trecho abaixo:

“A cristalização dos nossos conceitos, definições ou princípios deve exprimir a vivência de cultura e de práxis da coletividade negra. Incorporar nossa integridade de ser total, em nosso tempo histórico, enriquecendo e aumentando nossa capacidade de luta. Precisamos e devemos codificar nossa experiência por nós mesmos, sistematizá-la, interpretá-la e tirar desse ato todas as lições teóricas e práticas conforme a perspectiva exclusiva dos interesses da população negra e de sua respectiva visão de futuro. Esta se apresenta como a tarefa da atual geração afro-brasileira: edificar a ciência histórico-humanista do Quilombismo “

Coleção Colaborativa Modativismo - 2021

A coleção colaborativa Modativismo, que foi coordenada por Carol Barreto, foi idealizada e criada durante o Curso de Criação em Moda Afrobrasileira. O curso aconteceu de forma remota, durante a pandemia de COVID-19. Fui uma das selecionadas, dentre dezessete mulheres negras para participar, ao longo do mês de março de 2023, de ações formativas gratuitas. Além de discussões e mentorias que relacionam conceitos mais relacionados a Moda e composição visual de peças de vestuário e acessórios, o impacto do

encontro de mulheres negras, durante um período tão conturbado, foi de fundamental importância para a minha trajetória profissional e humana.

Depois de alguns anos não criando e elaborando um projeto de Moda para uma peça vestível, desenvolvi, a partir de uma cortina que estava na minha família há mais de cinquenta anos, um vestido.

Figura 1 - Coleção Colaborativa Modativismo



A coleção foi eternizada através de um ensaio fotográfico, que respeitou os desafios pandêmicos, e este ensaio junto com textos de David Santos, Carol Barreto, Carla Calixto e Juci Reis, assim como textos descritivos, feitos pelas mulheres falando sobre sua criação gerou o Coleção Colaborativa Modativismo: uma experiência de ensino e aprendizado em moda afro brasileira.

“Omi” - O Quilombismo – HKW

Carol Barreto, esteve presente na exposição coletiva intitulada "O Quilombismo, que simboliza a reabertura da Haus der Kulturen der Welt (Casa das Culturas Mundiais) em Berlim, na Alemanha, e ficará aberta até dia 17 de setembro de 2023.

Para a exposição “O Quilombismo”, foi elaborada uma instalação a partir de têxteis manuais, cuja obra soma mais de 40 metros de tramas, construídas por mulheres de diversas origens, especialmente do Quilombo de Ilha de Maré-BA e da Associação das Rendeiras de Saubara - BA.

Carol Barreto foi a primeira artista do vestuário a expor em Berlim. A artista está

entre os mais de 70 artistas visuais da Diáspora Africana, convidados a ocupar a Casa das Culturas Mundiais, mostrando suas experiências/linguagens artísticas, oriundas de distintas regiões do mundo.

Figura 2 - Foto registro da obra “Omi”



Enquanto parte da equipe de produção, pude participar da confecção de um ‘centro’ de mesa que viajou além mar para integrar uma exposição tão significativa. A teoria Quilombista permeia meus sonhos e criações, ao ter a oportunidade de estar confeccionando uma obra tão importante na trajetória de uma professora que tanto admiro, e integrando uma exposição onde estariam obras de Grada Kilomba e do próprio Abdias do Nascimento, me deixaram bastante ansiosa, mas certa e convicta da generosidade de Carol Barreto e da sua real responsabilidade com mulheres negras, aplicando num trabalho fundamental a sua metodologia impregnada dos conceitos Quilombistas.

Projeto Modativismo na Universidade Federal da Bahia

Em 2023, foi aprovado o projeto Modativismo UFBA no Programa JOVEMPESQ, no edital PROPCI/PROPG-UFBA 007/2022 e através da aprovação e execução desse edital e também do edital Arte Todo Dia, da Fundação Gregório de Mattos, da prefeitura de Salvador, ocorreu o Curso de Criação em Moda Afrobrasileira do Modativismo é um projeto educacional com estrutura metodológica centrada na relação de aprendizagem orgânica, com compartilhamento de saberes e fazeres, potencializando processos criativos decoloniais para a

construção de peças artísticas em processos colaborativos e ocorrerá entre Abril e Outubro de 2023 e culminou na Exposição, que integrou brilhantemente o 1º Fórum Internacional Modativismo.

Figura 3 - Curso de Criação em Moda Afro Brasileira do Modativismo, na sala do NEIM-UFBA



Através do Projeto Modativismo também tivemos a elaboração e a criação da primeira matéria de Moda e Ativismo num curso superior no Brasil, lotado no Departamento de Estudos de Gênero e Feminismo, criamos a seguinte disciplina FCHM51 - ACCS Modativismo: Processos Criativos Decoloniais. E como atividade de culminância, organizada, produzida e escolhida por toda a turma da ACCS, surgiu o Iº Fórum Internacional Modativismo. O Fórum ocorreu entre os dias 20 e 24 de novembro, com aproximadamente quatrocentas pessoas ouvintes, interessadas em conhecer as mulheres negras que construíram um rico debate sobre Moda, ativismos e afrobrasilidade através das suas trajetórias. Porém foram meses intensos de elaboração, compartilhamento, escutas e produções, tudo feito de forma horizontal e respeitosa. Houve sim muito cansaço, mas havia muito interesse em poder proporcionar um evento com aquelas que colocaram mãos, braços e cabeças nas suas criações a vida inteira.

Figura 4 - Foto produzida pela turma da ACCs, desde o conceito até os registros fotográficos.



O Modativismo de Carol Barreto e sua relação com o Quilombismo:

O Modativismo, idealizado por Carol Barreto, estabelece uma profunda conexão com o Quilombismo, reconhecendo-o como fonte de inspiração e fundamento para sua proposta. Essa conexão se manifesta em diversos aspectos:

- **Valorização da ancestralidade africana pois** o Modativismo resgata e valoriza elementos da estética e da cultura afro-brasileira, reconhecendo a riqueza e a importância da herança africana na construção da identidade brasileira. e as suas criações incorporam símbolos, estampas, cores e texturas que remetem à ancestralidade africana, celebrando a diversidade cultural e combatendo a invisibilidade da cultura negra na moda.
- **Empoderamento da mulher negra pois** o Modativismo se propõe a empoderar a mulher negra através da moda, utilizando-a como ferramenta de expressão e afirmação da identidade e suas peças desafiam os padrões estéticos eurocêtricos que marginalizam a mulher negra, promovendo a valorização da beleza negra e a construção de uma autoestima positiva.
- **Resistência contra o racismo, afinal o** Modativismo se configura como uma forma de resistência contra o racismo na moda, denunciando a exclusão e a invisibilidade da

população negra nesse campo e através de suas criações e ações, o Modativismo busca promover a inclusão da diversidade racial na moda, combatendo estereótipos e preconceitos.

- **E, finalmente, o resgate da história dos quilombos**, afinal a história ancestral dos quilombos inspira a constituição metodológica e política do Modativismo.

O Modativismo, ao se conectar com o Quilombismo, vai além da estética e se propõe a ser um instrumento de transformação social. Através da moda, Carol Barreto busca empoderar a mulher negra, combater o racismo, resgatar a história dos quilombos e promover a construção de uma sociedade mais justa e igualitária. O Modativismo se configura como um movimento que dialoga com o passado e o presente, reconhecendo a importância da luta dos quilombolas para a construção de um futuro mais promissor para a população negra no Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AKOTIRENE, Carla. **O que é Interseccionalidade?** Coleção Feminismos Plurais. Editora Letramento, 2018;

BARRETO, Carol. **Passado, presente e futuro ecoando no atlântico sul:** conexões entre arte e ativismo. Edição 2018, ano 15, XIV ENECULT– UFBA. V.1, 2018. ISSN 2318-4035;

BARRETO, Carol; ROSA, Laila. —Falando em línguas!: Artevismo como forma de produção de conhecimento feminista. In: GROSSI, Miriam; BONETTI (Org.). **Caminhos feministas no Brasil:** Teorias e Movimentos Sociais. Florianópolis (SC):Tribo da Ilha, 2018;

BONETTI, Alinne & FLEISCHER, Soraya; **Dossiê: Entre pesquisar e militar:** contribuições e limites dos trânsitos entre pesquisa e militância feminista Antropologia feminista: O que é esta antropologia adjetivada? P. 22- 34, 2007;

COLLINS, Patricia Hill. **Toward A New Vision:** Race, Class and Gender as Categories of Analysis and Connection. Texto apresentado na abertura do Workshop “Integrating Race and Gender into the College Curriculum”, realizado no Center for Research on Women, Memphis State University, 1989;

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas**, v. 10, n. 1, 2000, pp. 171-188;

CURIEL, Ochy. **Descolonizando el feminismo:** una perspectiva desde América Latina y el Caribe. Coloquio Latino-americano sobre praxis y pensamiento feminista, Buenos Aires, 2009;

EVARISTO, Conceição. “Nossa ESCRIVIVÊNCIA reivindica o direito de contar as nossas histórias.” Oficina Memórias e Escrevivências. CENTUR, Belém do Pará, 2019;

NASCIMENTO, Abdias do. **O Quilombismo**. Petrópolis: Vozes, 1980;

NASCIMENTO, Beatriz, **O conceito de quilombo e a resistência cultural negra**, Afrodiáspora, nº 6-7, Rio de Janeiro, IPEAFRO, 1985, p. 41–49.

FINITUDE COMUNITÁRIA COMO EXPERIÊNCIA NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Gabriel Santana¹

RESUMO: Com a morte interdita na sociedade atual há uma necessidade latente de tratar coletivamente este tema. Neste artigo analisa-se quatro obras com vieses diferentes na grande seara da morte: O tema da festa de Berna Reale; *Before I die* de Candy Chang; *The Weather Project* de Olafur Eliasson e *Convite à Inexistência* de Gabriel Santana. Busca-se discutir sobre como experiências mediadas pela arte podem de alguma forma ajudar a ressignificar comunitariamente o que significa morrer no nosso mundo.

PALAVRAS-CHAVE: morte, comum, instalação, arte contemporânea.

Tratar sobre o comum em sua abrangente acepção nas artes, pode parecer simples à primeira vista, porém nem tudo que diz sobre algo compartilhado e comunitário é tranquilo de ser abordado num trabalho artístico. Há temas delicados, pesados e/ou evitados pela sociedade que, quando são trabalhados e apresentados à própria, o seu povo não sabe como lidar. É neste campo sensível que se encontra o tema deste texto e das quatro obras analisadas: o tema da finitude humana.

Qualquer um que leia este texto, de qualquer idade, classe social ou identificação religiosa entende que a morte chega para todos, é a única certeza da vida. Desta maneira, deveria se esperar que esse tema comum fosse algo frequente e bem discutido entre as vítimas deste destino inevitável nas mais variadas formas.

Pode-se notar, entretanto, que nas últimas décadas a morte tem sido um assunto desconfortável, muitos não gostam de falar, muitos nem sabem como falar e acaba sendo evitado. Morte não é um tema bem-vindo em uma reunião de família, encontro de amigos ou com as pessoas mais íntimas. Porém, como coloca Norbert Elias, a espécie humana se trata de uma comunidade de mortais na qual quem pode ajudar os que sofrem nessa são as próprias pessoas da comunidade. Desta forma, é complicado legar o peso da perda de um ente querido ao indivíduo que a sofre apenas, dever-se-ia lidar na esfera comunitária com esta dor.

¹ Gabriel de Souza Santana, doutorando em Artes Visuais – EBA/UFMG, gabrielssantana327@gmail.com.

Com a necessidade latente do mundo contemporâneo de tratar coletivamente este tema, tem surgido obras que aqui, por recorte, são instalações que incitam a interação do público com seu “objeto” provocando reflexões e experiências comunitárias para tratar do fim. Neste artigo analisa-se quatro obras com um viés diferente dentro da grande seara da morte: O tema da festa de Berna Reale, acerca da violência humana; *Before I die* de Candy Chang com a efemeridade da vida; *The Weather Project* de Olafur Eliasson sobre o apocalipse climático e Convite à Inexistência de Gabriel Santana, sobre a sobrevivência do espírito. Busca-se discutir sobre como experiências mediadas pela arte podem de alguma forma ajudar a ressignificar comunitariamente o que significa morrer no nosso mundo.

As sociedades ocidentalizadas têm trabalhado a questão desta forma? Não se pode verificar uma resposta positiva para esta pergunta num âmbito cultural amplo, mas vislumbram-se tentativas notáveis, inclusive no campo das artes, como os trabalhos aqui analisados. Outras épocas e outras matrizes culturais encaravam a tarefa do morrer de forma coletiva e o imperativo do sistema capitalista foi minando esta lógica com a ascensão do individualismo ao topo da ideia do viver. Gilberto Safra (2018) comenta que as perdas de morte estão mais difíceis porque o viver está subordinado à produção, ao imediato, à imagem estética bidimensional, que acaba eclipsando o sentido da vida humana em sua transcendência. Ele coloca que isso faz o indivíduo se sentir apenas uma peça na cadeia de produção, descartável, substituível, logo inútil; fazendo de sua vida cinza.

Então lateja o problema-motivo da contemporaneidade forçar aos seus convivas estar vivendo uma existência acinzentada. Nada contra o cinza enquanto cor, (apesar de geralmente ser ele o símbolo do monótono) mas viver em apenas uma tonalidade seja ela qual for não soa o mais agradável cenário para os seres humanos que estão rodeados de uma miríade de cores, colore tudo que lhe quer chamar atenção e inclusive sonha em cores. O capitalismo que molda o nosso presente se baseia na acumulação de capital, que acaba se traduzindo em acúmulo de poder (isso fica bem claro quando vemos o quão impotente ficamos quando não possuímos o mínimo de dinheiro para viver). Além disso, o dinheiro-poder vai comprando tempo. Tempo é dinheiro, diz o senso comum (se é que este pode ser alvo de citação). Porém neste processo de compra de tempo se (tenta e muitas vezes) afasta os resíduos, sinais e pessoas que tem o processo morrente em andamento. É dentro deste processo que se vê o culto a juventude e passa a não se ver os idosos e os moribundos. Num mundo em que os mortos e os morrentes são pouco vistos é que a vida vai parecendo morta, eis aí novamente o

sentimento da vida sem cor. “Separar a vida da morte, o que é constitutivo para a economia capitalista, cria a *vida morta-viva*, a *morte-em-vida*. O capitalismo gera um impulso de morte paradoxal, pois leva a vida à morte para que a vida viva.” (HAN, 2021, p. 20).

A prisão da vida morta-viva que engendra o humano cidadão atual, o faz precisar de fugas, de buscar a liberdade da vivacidade que falta aos zumbis correndo por dinheiro, por trás de telas. O pensamento de Pedrosa para a arte expresso no texto “O ‘bicho-da-seda’ na produção em massa” parece ilustrar o estado *hacker* de artes como as instalações. “Já faz bastante tempo que, tentando analisar o fenômeno, defini a arte de nossos dias como o exercício experimental da liberdade” (PEDROSA, 2015b, p.401). As obras e artistas aqui fazem com sua comunidade exercícios para as pessoas experimentarem formas, técnicas de viver que não estão dadas (ou não estão mais dadas como antes fora). Por isso o termo *hacker*, por ser uma técnica que burla o sistema.

Tem uma sutileza aqui, nas instalações artísticas, por serem obras que não são um objeto para ser visto, desfrutado numa relação sujeito e objeto. Este exercício de liberdade se trata de um não-objeto (trazendo para discussão o manifesto de Ferreira Gullar) que não separa objeto e sujeito, ou conteúdo e matéria. Ele se dá na experiência, de ser para ser; sendo a própria obra a somatória viva das agências dos sujeitos em relação com a escrita, a fruição, a escuta, a leitura, a ação do tempo, o apagamento, etc. “Nascendo diretamente no e do espaço, o não-objeto é ao mesmo tempo um trabalhar e um refundar desse espaço: o renascer permanente da forma e do espaço”. (GULLAR, 2015, p.92).

A brasileira Berna Reale criou em 2015 uma instalação com o nome O Tema da Festa que trata da banalidade da violência social no Brasil e como a massa convive com essa. Vive-se num país onde o noticiário é regado de sangue e programas que exploram as notícias mais trágicas têm grandes audiências. Logo, há uma certa intimidade do brasileiro com as mortes violentas, visto a banalização e naturalização do estado de guerra social das grandes cidades. A artista, em entrevista para O Tempo, afirma sobre o que se trata a sua instalação:

É um trabalho que questiona como a violência se tornou tão íntima ao ponto de a gente perceber que existe também um prazer com esta violência, um prazer de compartilhar violência, de publicar a violência. A violência é histórica, mas ela nunca esteve tão íntima com o ser humano quanto ela está em nossa época. (REALE, 2019)

Os teóricos não discordam de Berna, e, de fato, a atração e repulsa andam lado a lado com o tema da morte, fazendo com que o tema desta festa desperte certo nível de prazer no

público. Além de jogar com a histórica representação animada e dançante da morte através dos séculos (como as pinturas da dança macabra e suas derivações), a instalação da artista é impactante na construção de um ambiente de balada, de uma festa da morte. No teto, giroflexes policiais iluminam a sala que muda de cor; as músicas seriam tiros e telefonemas de denúncias de homicídios; as paredes são revestidas de papelão cravejado de furos de balas e, nas mesas, há suspiros para se comer à vontade, como se vê abaixo na Figura 1.

Figura 1- Instalação O Tema da Festa, de Berna Reale, Brasil, 2015



Fonte: Galeria Nara Roesler

É uma obra irônica em sua estética, porém muito clara no que toca o público brasileiro médio. Institui-se no espaço da obra uma experiência coletiva desconcertante com os mesmos fatores que não causam o mesmo espanto no cotidiano (que são atributos constituintes do que é se inteirar das notícias de sua região e do seu país). Torna-se assim um exemplo de como perturbar o lugar comum das violências do poder estatal, policial ou mesmo criminoso que assola grande parte do nosso povo.

A americana-taiwanesa Candy Chang vive em Nova Orleans nos Estados Unidos (e tem sua produção envolta e dedicada à cidade), com seus lados positivos e negativos. Ela parte de um princípio de que se existem pessoas ao seu redor, elas são sua comunidade e vocês são quem podem ajudar uns aos outros para qualquer que seja a necessidade humana. Pode-se dizer, (bebendo na fonte de Pedrosa) que a artista faz movimentos instituintes onde vive-se para criar espécies de “instituições” temporárias, com regras simples de funcionamento que pensa um bem comum que varia de obra a obra.

Desta grande ideia propositiva que deriva seus trabalhos surgiu a instalação e intervenção urbana *Before I die* (2011), como se vê na Figura 2. Se trata de uma intervenção na fachada de uma casa abandonada próxima à casa de Chang. Nesta foi feito um quadro negro com tinta, pendurado alguns recipientes com giz, e com estêncil foi gravado repetidas vezes a frase para completar: Antes de morrer eu quero. Em 2009, a artista havia perdido alguém que amava muito. Segundo a própria em seu TED Talk (2012) sobre o projeto, diz que foi como perder uma mãe para ela. Anos se passaram e a questão de olhar para a morte, ainda lhe doía e Candy decide então pedir ajuda à sua vizinhança para refletir sobre a mortalidade fazendo esta intervenção. Segundo a artista no dia seguinte, a parede já estava repleta de escritos, vários deles tocantes como, antes de morrer eu quero: ver minha filha se formar; cantar para milhões; abandonar todas as inseguranças; contar à minha mãe que eu a amo; seguir meu sonho de infância; ter um estudante que retorne e me diga que eu importei; segurá-la mais uma vez; ser completamente eu mesmo.

Figura 2 - Intervenção Before I die, de Candy Chang, EUA, 2011



Fonte: Site de Candy Chang

Sua obra dialoga com o cinza da vida contemporânea (anteriormente discutido) uma vez que o quadro negro (cinzento) criado por Chang; escurecido pela sua dor e suas dúvidas perante a mortalidade é inundado de cor, literalmente, pelas respostas em giz colorido. Nesta obra a criação de um ritual comunal (termo da artista sobre sua produção como um todo)

transforma o ambiente inóspito e estéril de uma casa abandonada em ambiente vivo. Nele a comunidade trabalha junta para lidar com a questão da morte de um dos seus e a dor de vários. É uma poética solução homeopática para o tabu experienciado pelas pessoas ao redor do mundo. Do mundo e não só da cidade de Nova Orleans, pois este trabalho foi reproduzido em mais de 5 mil paredes, em 78 países e 35 línguas, como relata o site do projeto.

O artista islandês-dinamarquês Olafur Eliasson, comenta em sua obra o viés da morte coletiva perante o colapso da natureza nos anos vindouros com sua obra monumental e muito famosa, *The Weather Project* (2003). O Projeto do Clima ocupou o pavilhão de entrada inteiro da Tate Modern em Londres e criou um ambiente etéreo que evoca muitos significados. Sua inspiração veio depois de ouvir pessoas duvidando do aquecimento global quando havia nevado em Londres no dia anterior, então veio a ideia de um projeto que dialogasse com o impacto do clima na vida das pessoas. Poderia não estar nas ideias iniciais do artista o caráter de advogar diretamente sobre o futuro ameaçador do aquecimento do mundo e fazer o aviso desta catástrofe, contudo, com o passar dos anos, essa leitura da obra foi se tornando mais forte.

A instalação conta com uma tela em semicírculo junto ao teto no fundo do pavilhão retro iluminado por lâmpadas monocromáticas amarelas, folha espelhada cobrindo todo o teto e máquinas de fumaça, como se vê na Figura 3. Quando o visitante entrava no ambiente, as cores iam desaparecendo, ficando tudo em tons de amarelo, que vinha do potente sol artificial no teto, e a neblina, que ora era mais densa e ora mais esparsa, fazia com que o visitante de fato se separasse da experiência cotidiana e imaginasse outra relação com o mundo ali dentro. Além disso, o teto espelhado, que fazia o sol virar um círculo, aumentava o espaço visualmente e duplicava o chão e as pessoas. Quanto mais tempo se ficava ali, mais a sensação de estar num novo pacto comunal surgia, com as pessoas deitadas contemplando o “céu”, desenhando formas com seus corpos e estabelecendo relações outras com o novo sol e céu.

Figura 3 - Instalação The Weather Project, de Olafur Eliasson, Reino Unido, 2003



Fonte: Site de Olafur Eliasson

Contudo, com a crise climática se agravando (e olhando pela atual perspectiva), apesar de linda, se constrói uma imagem aterradora de um possível futuro, em que o sol com sua força aumentada pelo efeito estufa fez da terra um lugar inóspito e incrivelmente quente como o onipresente amarelo e a fumaça se referem. Ao mesmo tempo, a obra alude a um sublime palpável. O reflexo espelhado, a imagem-ideia de tudo que há embaixo é como está em cima, faz a escala monumental que poderia ser opressora também pulsar a favor dos humanos. Como se refere Jiang (2023), “ao criar esta sensação de controle sobre algo tão ilusório e difícil de compreender, Eliasson permite ao público reconhecer a distância entre nós e as forças maiores do universo à medida que as tornamos nossas”. Se nós somos hoje uma força geológica, se nós podemos destruir, podemos também nos aproximar das forças macro da natureza para recolocá-las em equilíbrio. Esta obra foi um convite poético para não apenas pensar sobre o clima e o planeta, mas sentir o poder do clima atravessar o ser.

Por fim, para exemplificar o último domínio coletivo do morrer, o da sobrevivência do espírito, insere-se uma obra de minha autoria, uma instalação intitulada Convite à Inexistência (2022). Como se vê na Figura 4, se trata de um véu ou cortina espelhada que separa um ambiente escuro, quase como um túnel e o ambiente iluminado do restante da galeria. É uma obra fruto direto da pesquisa acadêmica do mestrado acerca das diferenças de concepção da morte tradicional e cosmopolita atual. Antes, variadas concepções culturais

faziam da morte o rito de passagem final para outra forma de existir (africanos e espiritualistas tem seu mundo espiritual, as religiões abraâmicas tem o céu e inferno, por exemplo), hoje para grande parte das pessoas, porém, não passa de uma passagem ao nada, ao estado de não existência total (frente a derrocada das narrativas religiosas para um ateísmo fundado na ciência e no individualismo materialista do sistema vigente). Se de um lado, as sabedorias ancestrais traçam o pós-morte como um outro mundo onde os mortos veem os vivos, mas os vivos não os percebem; de outro lado, temos a concepção de um nada, o fim do existir.

Figura 4 - Instalação Convite à Inexistência, de Gabriel Santana, Brasil, 2022



Fonte: Acervo Pessoal

Dessa forma essa instalação se trata, como alude o título, de um convite ao público a experimentar de maneira lúdica o desaparecimento momentâneo do mundo, um convite à inexistência. Porém, quando o público passa para trás desse véu, neste lado sombrio, ainda se consegue observar tudo que se passa no iluminado mundo anterior. Assim como ancestrais de culturas africanas e espiritualistas acreditam, o mundo dos mortos é invisível, mas nos observa. Para a cultura kongo na África, vida e morte são um ciclo sem fim no qual o cruzar da Kalunga, rio limiar entre o mundo físico e espiritual, possibilitam tanto o nascer quanto o morrer. Aqui, este véu reflexivo age como a kalunga separando ambiente claro e escuro e criando um meio de entrada e saída de cada uma destes domínios. Se o visitante se contenta

em ficar do lado iluminado e cotidiano, ele apenas vê reflexos distorcidos de si mesmo. Uma alusão às distorções que a vida material projeta no íntimo das criaturas.

A instalação faz uma subjetiva e sutil alusão ao mundo dos vivos e dos mortos, às passagens e frestas entre estes domínios. Ela traz enquanto experiência coletiva e comunal na galeria uma mimetização desta passagem tão misteriosa, mas tão absoluta para todos os viventes e que muitos contemporâneos temem.

Para falar destas obras de autoria compartilhada com agências e experiências múltiplas e não controladas, esbarra-se várias vezes em conceitos como dar vida e renascer. Parece irônico (mas apenas à primeira vista) que estas palavras venham à tona em um tema tão fúnebre. É inevitável, a poesia nesta prosa, pois o fazer artístico por si só, trata de criar, gerar, dar vida. Para Pedrosa inclusive é uma necessidade vital (eis a vida novamente). Para o autor a arte realiza os mesmos princípios da criação incessante do universo, humaniza a criação cósmica e por isso seria como “vitamina para a alma” (PEDROSA, 1947). Pode este ser o motivo de a arte ser um experimentar de formas de viver, inclusive de viver o morrer.

Conclui-se assim que as artes (aqui, estas obras de arte, estes exemplos de instalações artísticas) convidam as pessoas a dizerem sim a morte para que enfim se possa dizer sim à vida-viva. Pois convidar a morte para dançar faz a vida mais viva e este Memento Mori contemporâneo criado por estes artistas fazem comunidades se lembrarem coletivamente que ainda estamos demasiadamente vivos para morrer e que antes de morrer, antes de encarar o nosso fim, temos que dar sentido aos inícios e aos meios, a cada curva e cada tropeço desta trajetória. Enfim, elas podem convidar as pessoas a experimentar (de fato) viver.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHANG, C. **Before I die Project**. Site do projeto. Disponível em: <<https://beforeidieproject.com>> Acesso em 07/07/2022;

ELIAS, N. **A solidão dos Moribundos seguido de “Envelhecer e morrer”**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. 107p.;

FUKUMITSU, K. O. (org.). **Vida, morte e luto: atualidades brasileiras**. São Paulo: Summus, 2018. 280p.;

GULLAR, F. **Teoria do não-objeto**. In: AMARAL, Aracy A. (coord.). Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950 - 1962. São Paulo; Rio de Janeiro: Pinacoteca do Estado de São Paulo; MAM-RJ, 1977. p.85-94;

HAN, B. C. **Capitalismo e impulso de morte: ensaios e entrevistas**. 1ª edição. Petrópolis, RJ. Editora Vozes, 2021. 188 p.;

JIANG, Coco. Olafur Eliasson's The Weather Project. **Confluence**, Nova York, 13 abr. 2023. Disponível em: <https://confluence.gallatin.nyu.edu/context/interdisciplinary-seminar/olafur-eliassons-the-weather-project>. Acesso em: 1 out. 2023;

MOTA, Alexandre. Conheça a obra "Festa", de Berna Reale. **O Tempo**, Belo Horizonte, 21 ago. 2019. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/canal-o-tempo/conheca-a-obra-festa-de-berna-reale-1.2225318>. Acesso em: 27 set. 2023;

PEDROSA, M. **Arte, necessidade vital**. 1947. 20 p. Fala em conferência. Disponível em: <<https://www.scribd.com/document/374117046/Mario-Pedrosa-Arte-Necessidade-Vital-1947>> Acesso em: 07 jul. 2022;

PEDROSA, M. **O 'bicho-da-seda' na produção em massa**. In: Mammi, Lorenzo (org.). Mário Pedrosa: Arte, Ensaios. São Paulo: Cosac Naify, 2015b, p. 400-405;

SANTANA, G. S. **"Em meus pensamentos você está tão longe": manifestações da morte na arte contemporânea**. Orientador: Fabrício José Fernandino. 2023. 265 p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/63920>. Acesso em: 13 jul. 2024.

MEMÓRIAS E AFETOS AMBÍGUOS: UMA ANÁLISE DAS NARRATIVAS DE PARTICIPANTES DO PROJETO “ESTAÇÃO DE MEMÓRIAS”

Larissa Roberta¹
Gislaine Gonçalves Dias²
Marina Medef³
Yasmin Lombardi⁴

RESUMO: A memória age como um filtro que retém e dá novo significado a algumas experiências, enquanto outras são deixadas para trás e caem no esquecimento. O projeto "Estação de Memórias" busca criar, de maneira coletiva, um espaço para registrar e difundir a memória de pessoas que trabalharam na ferrovia e/ou viveram em suas proximidades. O propósito é discutir como a presença dela impactou as culturas locais, nos modos de vida, na economia, nas sociabilidades e nas identidades das comunidades envolvidas.

PALAVRAS-CHAVE: memória, identidade, culturas.

INTRODUÇÃO

A memória age como um filtro que retém e dá novo significado a algumas experiências, enquanto outras são deixadas para trás e caem no esquecimento. Em relação ao seu aspecto coletivo, conforme Halbwachs aponta, ela se torna um elemento essencial na construção da identidade. É por meio da coletividade que as identidades se desenvolvem, bem como se expressam por meio das manifestações culturais. A atuação no presente é influenciada pela persistência desses quadros sociais da memória, que trazem à tona maneiras específicas de agir, sentir e pensar que moldam a identidade e configuram a sociabilidade.

Segundo Stuart Hall identidade faz parte daquele conjunto de conceitos bastante discutidos, criticados, colocados sob “rasura” por não servirem mais – não seriam mais “bons para se pensar” – em sua forma original. Porém, como não foram superados, substituídos por

¹ Larissa Roberta Pereira, especialista em Cultura e Educação, Agência de Iniciativas Cidadãs, analista de projetos, larissa.p@aic.org.

² Gislaine Gonçalves Dias Pinto, doutora em História Social da Cultura pela Universidade Federal de Minas Gerais, gislainediaspinto@gmail.com.

³ Marina Medef Torres de Carvalho, bacharelada em Artes Visuais pela Universidade Federal de Minas Gerais, estudante de Mestrado em Estudos Culturais Latino-americanos pela Universidade de Buenos Aires, marinamedef@gmail.com.

⁴ Yasmin Braga Lombardi, jornalista pela Universidade Federal de Minas Gerais e analista de projetos na Agência de Iniciativas Cidadãs, yasmin@aic.org.br.

outros, ainda precisamos utilizá-los, “embora agora em suas formas destotalizadas e desconstruídas, não se trabalhando mais sobre o paradigma no qual eles foram originalmente gerados”.⁵ Ele foi criado sob a óptica essencialista, ligado às concepções “étnicas, raciais e nacionais da identidade cultural”,⁶ hoje bastante criticadas por vários movimentos que ponderam acerca da subjetividade e da performance na construção da identidade, destacando a importância do inconsciente e da capacidade racional dos sujeitos na construção de sua subjetividade.⁷

O conceito de identidade frequentemente foi debatido em relação a outro conceito: a cultura. Esta, segundo Cuche, foi considerada por um longo tempo como uma “segunda natureza”, uma herança impossível de se escapar e a identidade como um aspecto responsável por definir “de uma vez por todas o indivíduo e que o marcaria de maneira quase indelével.”⁸ Desta maneira a identidade cultural seria fundamentada nas “raízes” de determinado grupo e definiria de forma “autêntica” o indivíduo. Contudo, para Cuche, a identidade é construída a partir de uma articulação entre elementos e símbolos da cultura coletiva e aspectos psicológicos do indivíduo, em outras palavras, é o resultado da interação deste com o seu ambiente social. Por meio da identidade “o indivíduo se localiza em um sistema social e [é] localizado socialmente”.⁹ Por esse motivo ela é uma via de mão dupla, ou seja, não basta a um grupo se identificar como X, sem ser visto como X pelo resto da sociedade; bem como não é possível que um grupo seja identificado como Y pela sociedade sem que ele mesmo o considere Y.

Pensadores como Karl Marx destacaram a importância do trabalho na construção da identidade humana e na transformação da sociedade. O trabalho é visto como um processo de interação entre o ser humano e a natureza, capaz de desenvolver as capacidades latentes do indivíduo e moldar sua própria essência. Além disso, é relevante ressaltar a conexão entre o trabalho e a saúde, evidenciando como a falta de emprego, o desemprego ou as condições precárias de trabalho podem prejudicar a identidade e a dignidade do trabalhador.¹⁰

⁵ HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 7ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007, p. 104.

⁶ HALL, 2007, p. 103.

⁷ Stuart Hall destaca o movimento feminista, por exemplo, por este salientar tais aspectos ao discutir como a construção da imagem do que é “ser mulher” foi introjetada na cultura e, consequentemente nos indivíduos, de tal maneira que as pessoas ignoram que se trata uma construção social e a vêem como algo natural, biológico.

⁸ CUCHE, Denny. Capítulo 2 - A invenção do conceito científico de cultura. In: **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 1999, p. 178.

⁹ CUCHE, 1999, p. 177.

¹⁰ DRUMOND, Valéria Abritta Teixeira. O papel do trabalho na construção da identidade do trabalhador. In: **O Princípio da Integração do Trabalhador na Empresa no Sistema Jurídico-Constitucional Brasileiro**.

O projeto "Estação de Memórias" visa criar coletivamente um espaço para registrar e compartilhar a memória de pessoas ligadas à ferrovia em diversos municípios brasileiros. Através da participação coletiva de indivíduos que vivenciam e vivenciaram o cotidiano das estações ferroviárias, foi possível discutir como a presença dela impactou as culturas locais, os modos de vida, a economia, as sociabilidades e identidades das comunidades envolvidas. No presente artigo, será analisado o impacto da ferrovia na memória e identidade coletiva de alguns municípios que fazem parte do projeto Estação de Memórias.

MATERIAIS E MÉTODOS

O projeto "Estação de Memórias" é uma iniciativa da VLI Logística, realizado desde 2019 pela Agência de Iniciativas Cidadãs (AIC), e apoiado pelas prefeituras dos municípios em que ele acontece. Inspirado na Tecnologia Social da Memória do Museu da Pessoa, o projeto parte da pesquisa, da mobilização no território e do mapeamento de referências para a construção de espaços expositivos nas localidades. Uma das principais ferramentas utilizadas é a condução de entrevistas semiestruturadas, elaboradas com base na metodologia da História Oral, nas quais as pessoas narram suas vivências em relação à ferrovia.

Outra ferramenta utilizada, são as "Rodas de Histórias", que são encontros coletivos, em que os participantes compartilham suas histórias, dessa forma a memória é acionada ao ouvir outras histórias semelhantes contadas pelo grupo. Assim, o grupo é estimulado a compartilhar narrativas que considere parte de sua história (individual ou coletiva).

Através dessas ferramentas foi selecionado e analisado diversos aspectos das memórias relatadas por pessoas entrevistadas nos municípios mineiros de Araguari, Carmo do Cajuru, Formiga e São João del Rei, onde o projeto está em andamento no ano de 2023. Esses aspectos englobam a formação de uma identidade ferroviária, a afetividade na relação com a ferrovia e o seu cotidiano, a formação da cultura local forjada pela passagem do trem nos municípios, e a relação atual com esses espaços e suas estruturas.

RESULTADOS

1. FORMAÇÃO DA IDENTIDADE FERROVIÁRIA

A construção da identidade ferroviária é um aspecto muito presente nos depoimentos das quatro cidades. Os depoimentos apresentados a seguir, apresentam as memórias que

Dissertação (Mestrado), Faculdade Mineira de Direito da PUC-MG, 2002. Disponível em: <https://revistas.newtonpaiva.br/redcunp/wp-content/uploads/2020/05/PDF-D2-11.pdf>

marcaram e moldaram a paixão desses ferroviários pela ferrovia e seu trabalho. Essas memórias trazem, em sua maioria, recordações de infância e de família e momentos que definiram e marcaram a sua formação identitária.

ARAGUARI	“A ferrovia esteve presente na minha vida desde o meu nascimento. Eu vim de família de ferroviários e nasci no Hospital Ferroviário. Entrei muito novo, com apenas 18 anos, para ser aprendiz de agente de estação. Se somar tudo, dá trinta anos de trabalho pra ferrovia. Cheguei a ser presidente da AFA (Associação Ferroviária Aragarina) e já mexi também com movimento sindical. Mesmo depois de aposentar ainda procurei me manter ativo e me tornei subsecretário de obras da cidade. Ou seja, dá pra perceber o quanto a minha trajetória na ferrovia mudou minha vida e continua influenciando minhas escolhas mesmo depois da aposentadoria.” <i>Jaime Ganso, ferroviário, programador de logística aposentado.</i>
CARMO DO CAJURU	“Anyely trabalha como mecânica na VLi há alguns anos, sempre se identificou com esse trabalho e com a ferrovia pois seu pai, avô e bisavô foram ferroviários. Ela se sente parte importante de um grupo, ainda mais por ser mulher, PCD e LGBTQIA+. Em sua entrevista repetiu algumas vezes que enfrentou desafios por trabalhar com muitos homens, mas que devido aos laços de amizade que foi criando tais desafios foram superados. Em grande medida isso ocorreu por ela se mostrar uma pessoa bastante preocupada com o trabalho, em fazê-lo da melhor forma possível e ajudar a quem precisa – principalmente as mulheres. É perceptível a forma como as pessoas com as quais ele convive se sentem pertencentes a um grupo (de ferroviários/as) e como isso interfere em suas relações pessoais.” <i>Anyely, mecânica ferroviária</i>
FORMIGA	“Nasci em Bambuí, saí de lá com 8 anos e nunca mais voltei. Quando vim pra cá já vim empregado com 19 anos, já era empregado na rede já. Comecei a trabalhar na rede em 1948 e trabalhei por 33 anos e 3 meses na rede ferroviária, 31 anos eu trabalhei como efetivo e 2 anos e 3 meses como contratado. Primeiramente eu trabalhei com meu pai, no primeiro ano, em 48, e em 49 eu já era empregado da rede. Meu pai era empregado da rede e ele morava em Catalão. Então, eu cresci em beira de linha, eu via aqueles trens passar e achava aquilo bonito, aí falei assim, ah acho que meu fim vai ser naquele caminho. Eu tinha uns 10 anos de idade e ficava olhando aquilo e no fim acabei fazendo o que eu tinha vontade. Fiquei na rede ferroviária por 33 anos.” <i>Onofre Jacinto Montijo, ferroviário aposentado</i>
SÃO JOÃO DEL REY	“Mas voltando lá atrás, como que eu sou ferroviário? Eu nasci quase em cima de um trole. Criado, margeando a ferrovia, né e ali eu comecei a trabalhar na rede porque as locomotivas era eram a carvão e sempre quando os foguistas iam jogar carvão na fornalha, esses carvão caíam fora da fornalha ali né? Passava direto e a gente catava esses carvões porque é interessante porque pra passar roupa era com ferro de brasa. E tinha umas pessoas que já passavam pra comprar esses carvões. Usava e vendia. A locomotiva passava, quando passava o trem a gente saía pela linha fora catar o carvão que caía. Esse carvão, a mãe da gente usava pra passar roupa o resto a gente vendia. Aí eu fui crescendo, levava almoço pro meu pai, quando ele trabalhava assim na ao longo da linha, que ali a

	gente morou em outros lugares, né? desse lugar que eu vim pra São João del Rei meu pai trabalhava no trecho, tinha que levar o almoço pra ele. Aí cresci sempre dentro pegando traseira nos trens arriscando, pulando, molecagem, né.” <i>Francisco, ferroviário aposentado</i>

2. AFETO E VÍNCULO COM A FERROVIA

A relação afetiva com a ferrovia é uma constante em todo o nosso processo de pesquisa. Mesmo com as dificuldades presentes no dia-a-dia de trabalho, ou na rotina da cidade, muitos que vivenciaram a presença intensa e constante do trem de passageiro e de carga no seu cotidiano, expressam em algum grau uma relação de afeto com a ferrovia. Nos depoimentos a seguir, essa afetividade se expressa na relação dos indivíduos com as máquinas, os cotidianos das estações ferroviárias, o trabalho e suas diferentes formas de sociabilidade.

ARAGUARI	“Eu sinto saudade dos amigos. Trabalhei 25 anos como professor e sete anos na ferrovia. E as amizades da ferrovia ficaram mais enraizadas mesmo no curto tempo.” <i>Ildeu Rodrigues, ferroviário aposentado</i>
CARMO DO CAJURU	“Cajuru não seria hoje o que é se não tivesse a rede. Então, nesse momento, quero agradecer, pedir à Deus, pelas almas de tantas pessoas bondosas que aqui contribuíram com a passagem da linha férrea. E eu era professora, e quando eu perguntava aos meus alunos: “Quando você crescer, o que você quer ser? Quero trabalhar na linha”. Era um motivo de orgulho. E muitos até foram funcionários da rede.” <i>Maria Geralda, moradora</i>
FORMIGA	“Eu cresci acompanhando meu pai trabalhando na rede. Foram 31 anos de vida dele trabalhando na rede. Até ele falava em “mamãe rede” porque ele gostava demais do serviço dele e da empresa onde ele trabalhava. Muitos colegas de trabalho passavam a ser amigos, visitava-se nas casas, participava de festa de casamento nas casas. Nós somos 11 irmãos e nós todos adoramos o trem, é a história da nossa vida. E meu pai como gostava muito da rede, sempre elogiava, então a gente passou a gostar também. Então assim o trem pra nós era uma alegria.” <i>Heloísa Silva de Souza Pinheiro, filha de ferroviário</i>
SÃO JOÃO DEL REY	“Eu assim, quando eu ouço o apito de longe assim, eu arrepio. Eu quando começo a arrear, eu fico arrepiado, já fico doido pra procurar uma forma de tentar ver. Mesmo que passe ali trezentas vezes no mesmo lugar, mesma máquina, mesma coisa, eu sempre vou querer ver. É como se o apito fosse uma voz, a bomba de ar fosse o coração, o barulho como fosse o andar da máquina, então a relação vai humanizando. É como se ela chegasse e falasse: eu estou aqui. Uma coisa muito não sei se vai esperar alguém. Tem alguém chegando aqui. Está apitando. Estou tocando sino. Tem que tem que ir lá ver.”

	<i>Gustavo Zenquini, pesquisador ferroviário</i>

3. CULTURA LOCAL BASEADA NA FERROVIA

A formação cultural dos espaços que permeiam a ferrovia foram marcantes para a formação urbana a sua volta. Os depoimentos apresentados nesse tópico apresentam alguns aspectos de transformação da cultura e cotidiano dos municípios após a chegada da linha férrea.

ARAGUARI	“Tinha o apito que determinava os horários de entrada, saída, almoço de funcionários, isso norteava as pessoas na cidade. Eu me lembro de ouvir o apito onze horas, intervalo do almoço, todo mundo mesmo não sendo da ferrovia saía para almoçar. A ferrovia era o norte da cidade.” <i>Juscélia Abadia, historiadora.</i>
CARMO DO CAJURU	“A gente sabia os horários observando o horário que o trem passava na linha. Que eles normalmente eles chegavam em Divinópolis... o trem já chegava apitando aí tinha o noturno né, cinco e meia da manhã. Às dez e meia descia um trem de passageiro, esse superlotava, porque tinha o ônibus de Cajuru, mas era estrada de chão, era complicado.” <i>Célio Antônio Cordeiro, morador.</i>
FORMIGA	“Então a gente tem essas vivências de morar numa cidade em que o trem passa dentro da cidade em vários pontos. Interrompe o fluxo, dita um pouco a vida das pessoas, “ó atrasei porque o trem passou”, então é uma coisa natural aqui pra nós que mora onde tem a passagem do trem. E o barulho do trem, a gente se acostuma, assim como a gente se acostuma com o barulho do sino da matriz a gente se acostumou com o apito do trem. É uma coisa corriqueira na cidade.” <i>Luiza Rabelo Parreira, historiadora e moradora da cidade</i>
SÃO JOÃO DEL REY	“O modo de construir, o modo de reformar as casas, o uso do ferro mais amplo. Musicalmente, por exemplo, chegada de piano mais fácil do importar um instrumento caro. Então musicalmente vai ter um impacto grande. Não que ela já não fosse musical antes. Mas vai facilitar muito materialmente, a chegar coisas mais volumosas. Então tem esse impacto ele é real.” <i>Welber, pesquisador ferroviário</i>

4. A FERROVIA HOJE

Com o fim das operações de trem de passageiros, as cidades se adaptaram. Mesmo com a grande falta deixada, os aspectos da linha férrea continuam fazendo parte das cidades e da memória dos moradores. Muitos dos equipamentos arquitetônicos da ferrovia passaram por reformas e ganharam novas funções, e ainda fazem parte do cotidiano das cidades, outros foram abandonados, porém os tempos de trabalho nos trilhos de ferro permanecem vivos nos ferroviários e moradores das regiões.

ARAGUARI	“Depois que acabou os passageiros, que é uma grande pena viu que a gente sente, né? E era passado vários, vários, aí começou passar trem, passar trem, né? E só carga e depois foi virando uma parte meio chata deixou de ser romântico pra ser o industrial, o comercial e aí perdeu todo esse romantismo que a gente tinha, esse vínculo que a gente tinha com a linha do trem, né? A linha do trem ela era sempre mantida limpa pela própria ferrovia, as pessoas cuidavam, então assim, hoje não, hoje a gente sente assim “tô passando no seu quintal e num tô nem aí pro lixo, pro mato” <i>Juscélia Abadia, historiadora.</i>
CARMO DO CAJURU	“[...] Eram buzinas românticas... passou a melhorar, teve uma época que eu até fiz muita campanha aqui, porque insuportável estava ficando, né? Aquela buzina muito aguda. Em vez de pôr uma buzina mais grave, uma coisa, né? Que agrida menos. Por mais que não é toda hora, mas acaba, né? Cê chega aqui três hora da manhã *Barulho da buzina* criança, velho, idosos e Cé tudo tão com medo. Começou a gente não olhar mais com bons olhos” <i>Munir Mansur Guimarães, morador</i>
FORMIGA	“No segundo mandato do governo do Juarez de 2001 a 2004, foi quando a Estação e a Casa do Engenheiro foram cedidos para o município em regime de comodato. O Juarez Carvalho foi quem fez a revitalização, ele construiu o museu e nesse vagão aqui ele pretendia fazer um uma linha turística que ligaria Formiga até a ponte do São Francisco. Mas o projeto não foi pra frente, aí eles transformaram esse vagão aqui num vagão biblioteca, depois atearam fogo no vagão, por vandalismo mesmo. E em 2009 o prefeito Aluísio revitalizou o vagão do jeito que tá aí, transformou ele num vagão num ferroviário, num museu ferroviário homenageando, o doutor João Teixeira Soares.” <i>Elton da Costa Pinto, funcionário do Museu Municipal Francisco Fonseca</i>
SÃO JOÃO DEL REY	“A minha memória mais antiga é com a ferrovia, é a inauguração do museu em oitenta e um, eu tinha três anos de idade, eu lembro. Claramente a Praça dos Ferroviários lotada e a inauguração da praça também, né? Porque ali era parte da ferrovia, ou enquanto hoje é a praça. É, aí tiraram a casa do agente, se eu não me engano e mais outros prédios e a linha chegava até no limite da calçada.” <i>Welber, pesquisador ferroviário</i>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A construção da identidade ferroviária, conforme apresentada pelos depoimentos, reflete uma intrincada interseção entre o indivíduo e seu ambiente de trabalho, transmitida de geração em geração. As atividades de infância, como a coleta de carvão das locomotivas, revelam a presença precoce do trabalho ferroviário, contribuindo para a construção da identidade desde os primeiros anos de vida. A influência genética na identidade ferroviária, conforme explorada por Cuche, é evidente nas histórias com marcos de gerações familiares destinadas a ferrovia. A transmissão intergeracional da identidade ferroviária destaca que essa

ligação ultrapassa escolhas individuais, refletindo escolhas familiares e tradições. A intenção do pai em envolver os filhos na ferrovia sublinha a importância da escolha profissional na construção da identidade individual e coletiva.

Maurice Halbwachs contribui para a análise ao enfatizar a memória coletiva. As referências ao avô, pai e irmãos como ferroviários evidenciam a formação de uma memória coletiva em torno da identidade ferroviária. As recordações de desafios cotidianos, como o banho em bacias de chapa e as mães cuidando de muitos filhos, não apenas revelam as memórias individuais dos entrevistados, mas também a memória coletiva da comunidade ferroviária e de suas famílias. Os relatos também evocam sentimentos de nostalgia e encantamento. Bruno, pesquisador ferroviário, compartilha suas experiências visitando a Rotunda e observando a máquina, destacando a admiração e fascínio que a ferrovia exercia, especialmente sobre os mais jovens na época. Esses momentos de encantamento contribuíram para a formação de memórias coletivas que perduram ao longo do tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOSI, Eclea. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 14. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 484 p. ISBN 9788571643932;

BRUCK, Mozahir Salomão. **Memória**: enraizar-se é um direito fundamental do ser humano: Entrevista: Eclea Bosi. Dispositiva, [s. l.], v. 1, ed. 2, p. 196 - 199, ago./dez 2012. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/index.php/dispositiva/article/view/4301/4454>. Acesso em: 12 dez. 2023;

CUCHE, Dennys. Capítulo 2 - A invenção do conceito científico de cultura. In: **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 1999, p. 178;

DRUMOND, Valéria Abritta Teixeira. O papel do trabalho na construção da identidade do trabalhador. In: **O Princípio da Integração do Trabalhador na Empresa no Sistema Jurídico-Constitucional Brasileiro**. Dissertação (Mestrado), Faculdade Mineira de Direito da PUC-MG, 2002. Disponível em: <https://revistas.newtonpaiva.br/redcunp/wp-content/uploads/2020/05/PDF-D2-11.pdf>;

HALBAWCHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

PATRIMÔNIO E ACESSIBILIDADE FÍSICA NO PRÉDIO HISTÓRICO DO MUSEU DE ARTES VISUAIS DE SÃO LUÍS DO MARANHÃO

Liviane Oliveira da Silva¹

RESUMO: Esta pesquisa discorre sobre a relação da acessibilidade de pessoas com deficiência ou mobilidade reduzida em prédios históricos tombados, visto que tem uma política de intervenção desses espaços que limita sua intervenção. O Centro Histórico de São Luís do Maranhão é composto por monumentos históricos, construídos entre os séculos XVIII e XIX que são protegidos por órgãos federais, estaduais e municipais. Esta proteção conserva a estrutura física destes prédios até hoje. Com o passar do tempo e com alterações nas políticas de preservação do patrimônio, a iniciativa de intervir nesses espaços a fim de implantar meios acessíveis em prédios históricos para o público de pessoas com deficiência partiu da necessidade de eles ocuparem esses locais. Como parte desse conjunto arquitetônico, destacamos nosso objeto de pesquisa, o prédio do Museu de Artes Visuais, reinaugurado no ano de 2019, com a implantação da acessibilidade. A partir disso, este trabalho tem como objetivo compreender como se deu essa relação antagônica da acessibilidade com o prédio histórico do Museu e também como essa relação influencia diretamente sobre a comunidade ludovicense. Para tal finalidade, este trabalho utiliza de pesquisas bibliográficas e apresenta documentos que regulamentam a conservação do patrimônio, diretrizes e conceitos da acessibilidade e de ambos, também utiliza da pesquisa de campo no espaço do museu. Além disso, este trabalho utiliza da entrevista estruturada para obter informações que refletem essa relação, de modo que os resultados obtidos possam contribuir para maior ocupação dessas pessoas, a fim de vivenciarem experiências promovidas pelo Museu e se sentirem pertencentes a este local, à esta cultura.

PALAVRAS-CHAVE: patrimônio cultural, acessibilidade, pessoas com deficiência ou mobilidade reduzida, Museu de Artes Visuais.

PATRIMÔNIO ACESSÍVEL

A vivência no percurso acadêmico, impulsionou para tal pesquisa partindo do contato com outras realidades de colegas do curso entre outros públicos de pessoas com deficiência e mobilidade reduzida, que levou a refletir se os espaços culturais nos quais frequentamos nos permite o uso de maneira livre, segura e com autonomia. Ou seja, sem barreiras.

¹ Liviane Vanessa Oliveira da Silva, licenciada em Artes Visuais, Universidade Federal do Maranhão, professora de Artes Visuais no Ensino Básico, pós-graduanda em Libras e Inclusão, oliveiraliviane2@gmail.com.

Dessa forma, vale refletir que a Lei nº 11.904 de 2009 destaca o museu, como uma instituição cultural aberta para todo o público. Então é preciso que ele esteja apto às múltiplas realidades da comunidade em que está inserida, ou seja, para atender toda a sociedade, ele não deve ter barreiras para se adequar por completo, atento às especificidades dos grupos que compõem sua comunidade (BRASIL, 2009a).

E assim, um museu sem barreiras nos permite experiências únicas que nos levam a ter uma ligação afetiva com ele, assim como destacam Cohen, Duarte e Brasileiro (2008),

[...] quando conseguimos desfrutar prazerosamente dos bens culturais e criar vínculos emocionais positivos com os lugares dos museus, estamos participando com satisfação de suas atividades, estabelecendo uma grande relação de afeto.” (COHEN, DUARTE, BRASILEIRO, 2008, p. 193).

Se os museus pretendem funcionar como instituições de ensino, pesquisa e cultura, é importante que o prédio, como estrutura arquitetônica, não seja um elemento que repele pessoas, mas que esteja pronto para acolher todas elas. Um espaço que não seja excludente, sem causar no público o sentimento de frustração, desde seu primeiro contato passa por situações que levam ao constrangimento.

Para que isso não ocorra, é necessário observar os espaços que precisam ser adaptados e, de maneira particular, os prédios do centro histórico de São Luís que funcionam como tal. E com isso, buscar compreender que, se a maioria dos museus de São Luís estão funcionando em prédios históricos tombados, refletir como a política de tombamento interfere na política de acessibilidade dele. E como esse ato interventivo reflete no público ludovicense, em especial, as pessoas com deficiência.

Vale destacar a relevância destes locais como espaços inclusivos a essas pessoas, possibilitando a experiência estética a partir do contato com objetos do museu, permitindo a liberdade de analisá-las e criticá-las, ou seja, que possam participar com autonomia de cada experiência nos meios culturais, independente das suas limitações.

E como consequência desse contato, o público se permite alcançar a importante relação com o espaço que está inserido, na qual isso pode ser atribuído através de três eixos: o patrimônio – sentimento de pertença do local; a memória – sua história como indivíduo e comunidade; e a identidade – poder se encontrar nesse meio e saber que é parte dele.

Esta pesquisa tem como objetivo principal analisar como o Museu de Artes Visuais se tornou acessível, reconhecendo as diversas limitações do espaço, pelo fato de situar-se em um prédio histórico de São Luís do Maranhão.

As autoras Cohen, Duarte e Brasileiro (2008) salientam que “[...] museus são fontes inesgotáveis de informações através de todos os sentidos em conjunto. Às vezes a percepção pode ser dominada por apenas um deles.” (COHEN; DUARTE; BRASILEIRO, 2008, p. 4). Com isso, as pessoas com deficiência que têm um ou mais dos seus sentidos apurados, podem receber a mesma informação como todos os outros.

Visto que quando tem algum tipo de intervenção nesses prédios, o investimento na acessibilidade acaba sendo sempre visto por último, quando se trata de restaurar e/ou revitalizar, dentre tantos outros desafios (COHEN; DUARTE; BRASILEIRO, 2008). Ressaltam também que museus são espaços que nos permitem experiências sensoriais e, principalmente, emocionais. Esse contato com eles é essencial e enriquecedor nesse processo que é fornecido pelos próprios museus, uma vez que são instituições culturais.

É através disso que torna o museu uma instituição de caráter singular, que armazena esses materiais de valor significativo para sociedade. "Os museus representam depósitos de valores" (POULOT, 2013, p. 22) e por isso, essa atitude leva a discussões sobre o que eles podem ou não ter como coleções. É importante observar que deve ser levado em conta a legitimidade de determinada coleção de um museu, analisando se realmente faz parte e se representa a história da comunidade.

A respeito da coleção, Poulot (2013, p. 23) afirma que ela permite abranger conhecimentos, visto na prática através de museus didáticos:

A coleção remete a um *corpus* erudito que induz a uma iniciação, a conhecimentos suscetíveis de serem ampliados, segundo os princípios de uma museologia surgida no decorrer das décadas 1920-1930, mas cujas diretrizes remontam aos museus didáticos do século XIX, os quais chegavam inclusive a utilizar reproduções de artefatos exteriores a suas coleções.

Contudo as autoras Cohen, Duarte e Brasileiro instigam através de diversas sugestões, propostas com alternativas adaptativas com o propósito de tornar acessível um espaço museológico, alcançando assim todas as necessidades do público em geral. Em relação ao museu como esse espaço aberto e comunicativo, elas destacam, “[...] O trabalho do museu é

considerado concluído com a eliminação de algumas barreiras físicas, sensoriais e cognitivas.” (COHEN; DUARTE; BRASILEIRO, 2012, p. 13), e na maioria dos casos realmente encontramos essas barreiras, ou seja, o trabalho de alguns museus ainda se encontra incompleto.

Vale destacar que a 9a Conferência Geral do ICOM foi determinante para uma grande mudança no campo museal. Diante desse estado de esquecimento em que os museus se encontravam, o beninense Stanislas Adotévi e o mexicano Mário Vásquez proclamaram na Conferência “a revolução do museu será radical, ou o museu desaparecerá” uma proposta de urgência, capaz de causar impactos significativos para o futuro dos museus.

Logo após esse evento, ao invés de findarem, os museus cresceram bastante e “se destacaram na cena cultural e na vida social do mundo contemporâneo”, ou seja, se adaptaram e tiveram melhorias decisivas e com isso, foi registrado que o número de museus aumentou consideravelmente (CHAGAS, 2008, p. 118). Assim:

“A modernização trouxe maior preocupação com os serviços destinados ao público e maior atenção às práticas pedagógicas, além do aprimoramento dos recursos expográficos e do refinamento dos procedimentos técnico-científicos nas áreas de preservação, conservação, restauração, e documentação museográfica” (CHAGAS, 2008, p. 116)

Assim como o autor destaca, os novos paradigmas dos museus têm apresentado impactos positivos para a sociedade, tornando-a protagonista desse espaço, e de maneira especial, o crescimento da educação museal tem sido determinante para essa relação de troca de conhecimentos e saberes com a comunidade.

Diante disso, é destacado de maneira especial, o espaço do Museu de Artes Visuais de São Luís do Maranhão, sua história, arquitetura, acervo de obras e seus valores como instituição cultural. E com isso, compreender a sua relação com a comunidade inserida, em específico, de pessoas com deficiência e mobilidade reduzida.

MUSEU DE ARTES VISUAIS

Para que possamos compreender o Museu de Artes Visuais como instituição cultural é importante destacar a definição de museus na perspectiva legislativa, apresentada pelo

Instituto Brasileiro de Museus, ao instituir o Estatuto dos Museus também como Lei nº 11.904 de 2009, museus são²:

[...] instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento (BRASIL, 2009a).

O Museu de Artes Visuais – MAV está situado em um prédio do século XIX, localizado na Rua Portugal, parte do conjunto histórico do centro de São Luís. Além disso, ele também é um anexo do MHAM – Museu Histórico e Artístico do Maranhão, juntamente com o Museu de Arte Sacra, a Cafua da Mercês, a Capela de São José das Laranjeiras, a Capela Bom Jesus dos Navegantes e a Igreja do Desterro.

E todo esse conjunto que era armazenado em um só prédio, englobava uma coleção diversificada de objetos, onde o variado acervo era composto de peças, mobiliários, obras, documentos, entre outros, que representam a memória e a identidade de uma parte da sociedade daquela época. E com o passar do tempo foi se transformando, passando a abranger seu acervo e público.

Com o tempo e com a pluralidade do acervo, a equipe do Museu Histórico viu a necessidade de buscar sua identidade, em meio a tantas informações e tantos contextos. Da mesma forma em que a classe artística da época observou a necessidade de ter o próprio espaço, um ambiente ideal para encontros, discussões e eventos voltados para a área e com isso o espaço pudesse permitir a melhor vivência e experiência da arte (SECMA, 2014).

Neste mesmo período, o governo da época colocou em prática o projeto de Revitalização do Centro Histórico – REVIVER, com o objetivo da sociedade ludovicense e turistas poderem frequentar e usufruir melhor o espaço do centro histórico e seus prédios, sendo que esta é uma região que sempre se destaca por conservar durante tanto tempo a memória de uma sociedade que viveu séculos atrás. Por isso a importância de projetos como o REVIVER, na necessidade de melhorar esteticamente e estruturalmente este espaço (que durante bastante tempo estava esquecido).

Dentre as propostas para ocupação deste espaço, o projeto REVIVER tinha como objetivo distribuir alguns prédios históricos para se tornarem sede de alguns órgãos públicos

² Vale ressaltar que existem diversas definições de museus e que não são unânimes, elas podem variar com o decorrer do tempo e com o espaço, por país ou até região.

e espaços privados. A partir disso foram reservados prédios para serem sede de um acervo exclusivamente artístico – Museu de Artes Visuais e outro religioso – Museu de Arte Sacra. Com isso o MAV tem sua inauguração juntamente com o projeto REVIVER, em dezembro de 1989 (SECMA, 2014).

Vale ressaltar que, antes da inauguração do MAV, (Figura 1) a estrutura do prédio se encontrava em situação abandonada e comprometida, tendo como função no período da sua construção, por volta do século XIX, de um prédio comercial, pois há características específicas desta arquitetura (SECMA, 2014). O livro destaca mais características do prédio e do espaço situado:

Trata-se de um prédio, provavelmente edificado no século XIX, com três pavimentos e um mirante. Desse espaço mais alto o visitante do MAV tem uma visão privilegiada da Praia Grande, da Praça do Comércio e do Rio Bacanga. Em harmonia com os demais prédios históricos da Rua Portugal, a fachada do prédio encontra-se revestida com azulejos portugueses, datados do mesmo período da edificação, e nas sacadas existem grades de ferro que conferem a elegância dos móveis coloniais de outrora. (SECMA, 2014 p. 29).

Figura 1 - Fachada do Museu de Artes Visuais.



Fonte: Acervo da autora, 2022.

Desde então ele passou a ser mais uma importante instituição cultural local e como Lopes (2021, p. 28) destaca “o MAV foi designado como um dos principais espaços de ocupação dessas artes do estado do Maranhão”, onde conserva um vasto acervo de artistas maranhenses, do Brasil e do mundo, “o MAV reúne um valioso acervo, colocando à disposição da comunidade exemplares da azulejaria e das artes plásticas, como pinturas, esculturas, desenhos dos séculos XIX, XX e XXI.”. Pelo motivo de armazenar peças tão

importantes, ele se torna um espaço que permite a fruição da arte através da apreciação dessas obras.

Seu acervo ocupa o térreo e mais dois pavimentos seguidos. O seu acervo de longa duração aborda questões sociais com uma importante linha de pensamento disposta na exposição, como afirma Lopes (2021, p. 32) “Neste ambiente, as composições artísticas ficam distribuídas em cinco temáticas que, intrinsecamente, formam uma linha de pensamento.” Estas temáticas são: Indígena, Negro, Feminino, Fantástico e Crítica Social.

Desde sua inauguração, o Museu de Artes Visuais passou por diversos restauros e reparos, pois durante muito tempo se encontrava fechado pela falta deles. Contudo sua última restauração foi através da intervenção do projeto federal PAC Cidades Históricas, tendo como importante característica a inclusão de acessibilidade no prédio, e como Lopes (2021, p. 28) confirma “se deu por uma necessidade de deixar as casas de cultura do estado mais atrativas e acessíveis para pessoas com deficiência e/ou que possuem mobilidade reduzida”.

Desde sua reinauguração em 2019, ele apresenta uma nova perspectiva de museu, tanto em exposições das obras quanto à estrutura do prédio. Além disso, todo acervo situado nos espaços do museu está distribuído em grandes cômodos que torna mais adequada a circulação para o público, seja ele PcD. – Pessoas com Deficiência, P.M.R. – Pessoas com Mobilidade Reduzida ou Pessoas sem deficiência.

Por falar em nova perspectiva, vale destacar a importância de organizar as obras na exposição, a fim de apresentar determinada mensagem de reflexão ao público, tendo como “‘determinada postura teórica’, essa divisão dos espaços do MAV, por temas calcados em contextos, prioriza o ‘ato da reflexão’ diante dos objetos. Essa postura, portanto, reafirma o lugar dos Museus na produção do conhecimento.” (RAMOS, 2004, p. 5, apud SECMA, 2014, p. 29). Essa definição nos leva a refletir sobre o atual Museu de Artes Visuais, como proposta da nova equipe gestora de levar o público a pensar na sociedade em que está inserido através da curadoria das obras expostas.

Proposta essa de não reproduzir informações, mas de ter uma troca com a própria comunidade; e também de não reproduzir obras que favorecem ou apresentam a visão apenas de uma classe social, mas também como um todo. Assim destaca Lopes (2021, p. 37) como pesquisadora e mediadora do museu:

O MAV é um museu que está além do seu tempo, pois se trata de uma instituição, datada do século XX, que anteriormente prevalecia exposições de caráter elitista e que agora possui uma noção de museu que constantemente é repensada [...] em virtude de um novo olhar e uma nova administração, a instituição ocupa hoje um lugar de prestígio que forma novos saberes, desenvolve educação e propaga cultura.

Dessa forma, observamos que o Estatuto dos Museus consolida os princípios e os valores presentes no Museu de Artes Visuais, dentre eles destacamos aqui os que estão de acordo com a nossa pesquisa: "valorização da dignidade humana; a valorização e preservação do patrimônio cultural e ambiental; a universalidade do acesso, o respeito e a valorização à diversidade cultural."(BRASIL, 2009a).

Vale destacar como ocorreu o processo de restauração que trouxe para o prédio a implantação do elevador, rampas, rotas, banheiros acessíveis e outras ferramentas de acessibilidade, através do projeto PAC – Cidades Históricas, o MAV passou a se tornar acessível, permitindo ao público vivenciar e usufruir do espaço e conhecer o que o ele tem a oferecer, confirmando seu valor para a comunidade.

INSTRUÇÃO NORMATIVA N. 1/ 2003

A Instrução Normativa número 1 de 2003, é um importante documento que aborda, de modo especial, a relação de patrimônio (prédios históricos) e acessibilidade. Considerando a estrutura arquitetônica complexa dos prédios tombados no Centro Histórico de São Luís, com entradas de grandes escadarias, desníveis elevados, circulação interna estreita, entre outros, houve a necessidade de tornar esses espaços mais acessíveis através de planejamento e projetos de intervenção que tornasse esses espaços mais abertos para a comunidade.

Com isso, destacamos a Instrução Normativa nº 1 de 2003, um importante documento que orienta a intervenção adequada, sem que prejudique a estrutura dos prédios históricos. Ele é um documento oficial do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN que "dispõe sobre a acessibilidade aos bens culturais imóveis acautelados em nível federal" (IPHAN, 2003, p. 1) ou seja, orienta uma intervenção adequada a fim de tornarem acessíveis os prédios históricos sob proteção da Instituição. E o IPHAN, como órgão responsável nacional, disponibiliza esse documento para tornar mais flexíveis determinadas reformas e intervenções relacionadas à acessibilidade em prédios históricos do Brasil. Com

isso, os prédios do centro histórico de São Luís, assim como o Museu de Artes Visuais também são contemplados por essa normativa.

Considerando os impactos da preservação de prédios tombados, sendo eles positivo – proteger a memória da comunidade, e negativo – dificultar o acesso físico da própria comunidade, esta normativa acaba se tornando mediadora de duas áreas de conflito: conservação em prédios e intervenção de acessibilidade física. Com isso, vale ressaltar que essa é uma temática que levanta discussão há muito tempo.

É fundamental compreender a importância deste documento, logo que criado pelo órgão que protege esses espaços, pois é através dele que é permitida toda e qualquer modificação, dentro de seus critérios burocráticos. Essa mudança se faz urgente e necessária pois está relacionada à adaptação para as pessoas com deficiência e com mobilidade reduzida, que durante muito tempo não puderam acessar esses espaços. Com isso, é definida a orientação deste processo, para que este público e toda a comunidade possam usufruir os espaços históricos de maneira confortável, livre e autônoma, assim como a normativa define:

Estabelecer diretrizes, critérios e recomendações para a promoção das devidas condições de acessibilidade aos bens culturais imóveis especificados nesta instrução normativa, a fim de equiparar as oportunidades de fruição destes bens pelo conjunto da sociedade, em especial pelas pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida (IPHAN, 2003, p. 1).

A Instrução tem como principais referências a Lei Federal de 10098/2000 e a NBR 9050 da ABNT (2020), dentre outros decretos e normativas. Com isso, o IPHAN (2003, p.1) busca promover acessibilidade aos bens culturais imóveis através de soluções adotadas para eliminar, reduzir ou superar barreiras. Garantindo tanto a preservação quanto às condições de acesso para as pessoas com deficiência e mobilidade reduzida, facilitando a utilização desses bens e a compreensão de seus acervos para todo público.

Além disso, ela orienta que a intervenção deve ser feita através de modificações estruturais e espaciais, acompanhadas com as ferramentas das novas tecnologias e de sinalizações específicas para dar um suporte melhor tanto para o prédio quanto para o público, assim como o elevador (Figura 2) presente no Museu de Artes Visuais, que auxilia no transporte do público que necessita dele, onde também auxilia na estrutura do prédio, sem intervir em muita coisa.

Figura 2 - Elevador situado na parte interna do prédio do Museu.



Fonte: Acervo da autora, 2022.

Vale ressaltar que essas intervenções devem ser consideradas específicas, de acordo com a realidade de cada prédio. Pois tem imóveis em que a estrutura está mais conservada, portanto está em melhores condições de intervenção, mas também há imóveis cuja estrutura está mais comprometida, em situação mais delicada.

Além disso, o bom planejamento dessas intervenções implica não só na estrutura, mas também na visada do espaço, ou seja, sua harmonia estética. Assim como a Carta de Restauro (1972) destaca, que seja qual for a reforma do prédio histórico – de pequenos a grandes reparos, deve-se usar e conservar os elementos que preservem o valor patrimonial do prédio.

NORMA BRASILEIRA 9050

Primeiramente é importante compreender a definição de acessibilidade, na qual estão voltados este documento e esta pesquisa. De acordo com a norma em destaque, acessibilidade é:

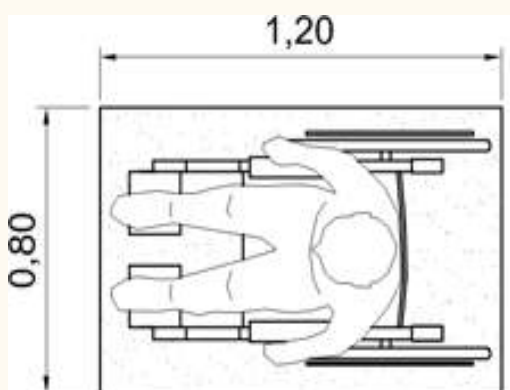
Possibilidade e condição de alcance, percepção e entendimento para utilização, com segurança e autonomia, de espaços, mobiliários, equipamentos urbanos, edificações, transportes, informação e comunicação, inclusive seus sistemas e tecnologias, bem como outros serviços e instalações abertos ao público, de uso público ou privado de uso coletivo, tanto na zona urbana como na rural, por pessoa com deficiência ou mobilidade reduzida (ABNT, 2020, p. 2).

Dessa forma, destacamos nesta pesquisa as instruções de adaptação da NBR 9050 (ABNT, 2020) em edificações para o público que depende da acessibilidade arquitetônica³ nesses locais, em especial, as pessoas com cadeira de rodas – PCRs e mobilidade reduzida – PMRs.

Diante disso, os parâmetros antropométricos são usados para avaliar o tamanho e a forma do corpo humano, tendo com dimensões referenciais das medidas de 90% da população brasileira, e nesta pesquisa as dimensões para deslocamentos, em específico, são para pessoas com mobilidade reduzida que são acompanhadas de algum objeto como bengalas, andador com rodas, muletas, apoio de tripé.

Além disso, são apresentadas dimensões para as pessoas com cadeira de rodas, seja a cadeira manual, motorizada e/ou esportiva, onde cada uma delas tem como referência a medida de 0,80 m por 1,20 m (Figura 3) (ABNT, 2020).

Figura 3 - Módulo de Referência - pessoa com cadeira de rodas.



Fonte: NBR 9050, (ABNT, 2020).

Além disso, há a presença de dispositivos de segurança na entrada do prédio do Museu (figura 3), que também seguem as orientações da NBR 9050, “dispositivos de segurança e para controle de acesso, do tipo catracas [...] em cada conjunto deve ser acessível, garantindo ao usuário o acesso, manobra, circulação e aproximação para o manuseio do equipamento com autonomia.” (ABNT, 2020, p.53).

³ Definido por Sasaki (2009) como “acessibilidade arquitetônica”, mas é também comum utilizar o termo “acessibilidade física” que utilizamos aqui no trabalho envolvendo mais o âmbito educativo, para diferenciar de outros meios de acessibilidade, como a mediação cultural com intérpretes de libras.

Figura 4 - Dispositivos de segurança situados na entrada do prédio.



Fonte: Acervo da autora, 2022

A rampa que se encontra na entrada do prédio do MAV auxilia na acessibilidade (Figura 4), como estabelecido na NBR 9050, dando equilíbrio com o alto desnível da porta principal do prédio e possibilitando acesso de pessoas com cadeiras de rodas, mobilidade reduzida, entre outros, e a largura da rampa deve ser no mínimo 0,90m, baseada na largura média da cadeira de rodas de 0,80m. E para a NBR 9050⁴, o ângulo ideal da rampa deve ser de inclinação igual ou superior a 5% (para desníveis de 0,80m – 1,50 cm, como neste caso).

Figura 5 - Rampa de acessibilidade situada na entrada do prédio.



Fonte: Acervo da autora, 2022.

⁴ Contudo, como veremos logo a seguir, nós entrevistamos a Nívea Raposo, que ressalta que os critérios de medidas do município de São Luís são mais rígidos, tendo inclinação mínima de 8 %.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das análises apontadas neste artigo, vemos a importância de compreender a relação da acessibilidade em prédios históricos, e como essa mudança na estrutura do prédio influencia diretamente na vida das pessoas com deficiência e mobilidade reduzida, pois ao incluí-los, esta nova realidade permite que façam parte desse espaço e com isso, se sintam pertencentes a ele.

É possível encontrar um equilíbrio entre essas temáticas em conflito, vemos um exemplo dessa relação na prática: o Museu de Artes Visuais, na qual se pode interferir em um prédio tombado para implantar acessibilidade, pois os princípios de conservação e preservação patrimonial dialogam com os princípios de acessibilidade.

Isso nos leva a refletir que mesmo o cuidado fundamental dado aos espaços que são considerados patrimônios, que tem como função servir a sociedade conservando sua memória e identidade, os mesmos precisam se adaptar para assisti-la por completo. Com essa necessidade de imediata adaptação o IPHAN, instituição responsável pela preservação do patrimônio cultural, intermedia através do documento Instrução Normativa n. 1/2003, que orienta as devidas alterações de adaptação no prédio, sem prejudicar o valor histórico do patrimônio, especialmente envolvendo as novas tecnologias.

Observamos a importante relação das novas tecnologias, tanto para contribuir com todo processo de conservação e restauração quanto para auxiliar as pessoas com deficiência através de instrumentos e meios acessíveis em diversos prédios históricos, que antes se encontravam inacessíveis.

Além destes documentos, destacamos a Norma Brasileira 9050 (ABNT, 2020), vimos que ele é de suma importância para conduzir as reformas dos prédios na implantação de ferramentas e meios acessíveis, orientando as medidas ideais para adaptação a fim de atender todos os tipos de deficiência que necessitam deles. Como referência nacional, vemos na prática que a norma também foi utilizada para a restauração do Museu de Artes Visuais.

Apesar disso, podemos identificar o progresso dessa iniciativa para a sociedade e todos envolvidos, onde encontramos impactos positivos por ambos os lados: tanto para os prédios históricos (não perderem seu valor), quanto para a comunidade (estar incluída e acessar esses locais e momentos).

É visto que essa iniciativa de restauro, partindo dessa Normativa foi - e ainda é - muito relevante, pois foram feitas muitas reformas e manutenções que permitiram o acesso de

pessoas com deficiência ou mobilidade reduzida em espaços culturais localizados em prédios históricos. Portanto, vale ressaltar que ainda é um processo burocrático e rigoroso onde se encontram muitas barreiras, e que essa temática ainda precisa ser mais discutida e trabalhada para que assim seja suprimida e com isso os espaços culturais, alcançar a todo o público.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 9050**: Acessibilidade a edificações, mobiliário, espaços e equipamentos urbanos. Rio de Janeiro, 2020;

BATTISTELLA, Linamara Rizzo (org.) **Desenho Universal**: habitação de interesse social. 2010. Disponível em: <http://www.mpsp.mp.br/portal/page/portal/Cartilhas/manual-desenho-universal.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2022;

CHAGAS, Mario. A radiosa aventura dos Museus. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira; NEVES, Katina Regina Felipini (org.). **Museus como Agentes de Mudança Social e Desenvolvimento**: propostas e reflexões museológicas. São Cristóvão: Museu de Arqueologia de Xingó, 2008., m.p. 185. Disponível em: https://ceam2018.files.wordpress.com/2018/07/texto-5_museus-como-agentes-de-mudanc3a7a.pdf. Acesso em: 13 jun. 2022;

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. Unesp, 2011;

COHEN, Regina; DUARTE, Cristiane Rose; BRASILEIRO, Alice. **Acessibilidade a Museus**. Ministério da Cultura - Instituto Brasileiro de Museus. Brasília, DF, 2012;

COHEN, Regina; DUARTE, Cristiane Rose; BRASILEIRO, Alice. Acessibilidade e sensorialidade nas ambiências museais brasileiras. O PENSAMENTO MUSEOLÓGICO CONTEMPORÂNEO–SEMINÁRIO DE INVESTIGACIÓN EN MUSEOLOGÍA DE LOS PAÍSES DE LENGUA PORTUGUESA Y ESPAÑOLA, Buenos Aires, **Anais...** Buenos Aires: ICOM, v. 2, p. 187-201, 2010;

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **Instrução Normativa nº 1 de 25 de novembro de 2003**. Disponível em: http://www.comphap.pmmc.com.br/arquivos/lei_federal/instrucao_01_2003.pdf. Acesso 28 jun. 2022. Acesso em: 28 de jun. 2022;

POULOT, Dominique. **Museu e museologia**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013;

SASSAKI, Romeu Kazumi. **Inclusão**: acessibilidade no lazer, trabalho e educação. Revista Nacional de Reabilitação (Reação), São Paulo, Ano XII, mar./abr. 2009, p. 10-16;

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA (SECMA). Museu Histórico e Artístico do Maranhão. **Museu Histórico e Artístico do Maranhão**: intervenções estruturais e história institucional. São Luís, 2014, p. 27-33.

PENSANDO O CENÁRIO DIGITAL E O SEU USUÁRIO: A TÉCNICA COMO NECESSÁRIO REGRESSO DO HUMANO A SI MESMO

Luísa Guimarães Matheus¹

RESUMO: Buscamos pensar, no presente artigo, as mudanças tecnológicas que alteraram o tecido social e seu impacto nas formas de subjetivação. Perpassamos pelo entendimento das plataformas digitais enquanto infraestruturas em uma perspectiva relacional, que passaram a intermediar e produzir novas formas de subjetivação. Porém, apesar de alterarem o cenário, essas novas tecnologias convocam, em última instância, o próprio ser humano, trazendo a superfície problemática antiga: a resistência ao contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: identidade, plataforma digitais, subjetividade, relações sociais.

1. INTRODUÇÃO

De previsões catastróficas, de um futuro individual e solitário, à visão positiva de uma sociedade que não mais se utiliza de modelos ideias excludentes, mas abre-se ao desconhecido, o que se tem de afinidade entre as diferentes análises da contemporaneidade, quase sempre, é a noção de que uma situação nova se estabeleceu. A problemática se concentra, então, em como e até que ponto ela altera e influencia as relações humanas e a relação ser-humano-mundo. Um dos principais espaços responsáveis por essa mudança é a internet. Pensar a sociedade atual, as novas formas de subjetivação, as infraestruturas contemporâneas parecem ter de passar, portanto, quase que necessariamente por esse novo *locus* de relações, interações e processos sociais.

Nesse cenário recente, um conceito que surge sob novo aspecto é a noção de infraestrutura, que se apresenta em uma perspectiva ainda mais relacional, “resultado das articulações entre múltiplas materialidades e práticas a partir das quais se (re)organizam relações cotidianas diversas – relações de trabalho, afetivas, econômicas etc.” (D’ANDRÉA, 2022, p. 3). Isso porque, não pode mais ser entendida enquanto espaço físico, duradouro, de intermediação de interações e produções sociais, com intenção de se tornarem invisíveis.

¹ Luísa Guimarães Matheus, graduanda em direito pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: luisa.gui.matheus@gmail.com

As múltiplas forças que perpassam as infraestruturas ligadas ao cenário digital, na internet, não só aparecem de forma muito mais evidente, como influenciam as maneiras de engajamento nesses espaços. Não invisíveis, portanto, são essas novas estruturas agentes de regras e diretrizes que influenciam diretamente na forma de se atuar no ambiente virtual, seja pela exclusão de perfis, pela desmonetização de conteúdos ou pelo processamento de algoritmos pouco transparentes. Por consequência, também as interações humanas ficam condicionadas a esse poderio digital – por sua vez geridas por forças de mercado – que determinam uma lógica ideal para a potencialização máxima do lucro. Pela coleta de dados, surgem conteúdos personalizados que buscam sempre o maior engajamento do usuário, que nesse frenesi constante, se torna parte de uma identidade de mercado globalizante. Insistir em considerar o espaço digital enquanto *locus* autônomo, livre de influências políticas exteriores, ou de controles mercadológicos, em que as plataformas funcionariam somente enquanto mediadoras de conexões entre os usuários já se tornou posicionamento reconhecidamente ilusório.

Na medida em que as interações humanas, a cultura, a forma de se relacionar com o mundo está intermediada por interesses de mercado que direcionam as Big Techs,² também a identidade aparece intermediada por essas forças. Assim, a identidade aqui, sofre uma alteração importante: o medo não é mais se configurar segundo uma cartografia específica, mas, na verdade, não se configurar de nenhuma maneira – teme-se, portanto, a pulverização (ROLNIK, 1997).

2. NOVAS IDENTIDADES

O constante fluxo de imagens, informações, trazem à identidade, que se faz perante “uma cartografia cultural que lhe sirva de guia” (ROLNIK, 1995), uma necessidade de constante movimento e atualização, porém, agora intensificados a tal ponto que sua transformação disruptiva se torna regra, não mais desvio. As transformações sensíveis em que se insere o eu faz com que ele tenha de se atualizar, incorporar, a si, uma nova gama de

² “Nesse movimento de monopolização caracterizado pela descentralização de serviços e pela integração técnica (BLANKE e PYBUS, 2020), um seletivo grupo de Big Techs – que inclui a Amazon e, de modo mais localizado, a Microsoft e a Apple – passam a atuar como “pontos obrigatórios de passagem” (CALLON, 1986) para usuários finais, desenvolvedores, produtores de conteúdo, anunciantes e para outras plataformas, reorganizando, de modo reticular e assimétrico, dinâmicas informacionais e de poder.” (D’ANDRÉA, 2022, p. 3)

sensações – esse outro abala a cartografia do indivíduo, e faz com que ela se modifique a partir desse dado “externo”.³ Porém, atualmente a questão que se coloca é a rapidez e profusão desse outro, dessas informações que atravessam constantemente o indivíduo: assim, ele se sente incapaz frente a essa virtualidade externa que o convoca e assume, portanto, uma postura defensiva.

[...] a mesma globalização que intensifica as misturas e pulveriza as identidades, implica também na produção de kits de perfis-padrão de acordo com cada órbita do mercado, para serem consumidos pelas subjetividades, independentemente de contexto geográfico, nacional, cultural, etc. Identidades locais fixas desaparecem para dar lugar a identidades globalizadas flexíveis que mudam ao sabor dos movimentos do mercado e com igual velocidade.

Esta nova situação, no entanto, não implica forçosamente o abandono da referência identitária. As subjetividades tendem a insistir em sua figura moderna, ignorando as forças que as constituem e as desestabilizam por todos os lados, para organizar-se em torno de uma representação de si dada a priori, mesmo que, na atualidade, não seja sempre a mesma esta representação. (ROLNIK, 1997, p. 1)

Como defesa ao processo, o eu assume duas alternativas principais: a defesa de identidades locais contra identidades globais – as minorias – ou, ainda, a defesa de identidades ideais universais.⁴ E, para tanto, o mercado fornece aquilo que o indivíduo pensa precisar: identidades “prêt-à-porter” (ROLNIK, 1997), que servem justamente como essa tábua de salvação, a que o indivíduo se agarra para interromper o processo de transformação, resistir ao contemporâneo.

É nesse cenário que as plataformas digitais encontram sua máxima eficácia: introduzidas em quase todos os espaços sociais, intermediadoras e, vale destacar, produtoras de relações, espaços, ideais, movimentos, elas oferecem identidades pré-moldadas ao eu que busca a estabilidade. Não é à toa que a internet se tornou o principal meio de propagação de pautas identitárias, seja de reivindicações das chamadas minorias, seja da defesa de um ideal de identidade que se teme perder.

³ Vale lembrar que não nos referimos ao completamente estranho, exterior de fato, já que a transformação só seria possível porque o outro, de alguma forma, nos habita, mesmo que em uma esfera de sombra: “A consciência é a dimensão de nossa subjetividade que nos dá a possibilidade de nos guiarmos neste mundo, mas apenas em sua constituição vigente, em sua visibilidade - ou seja, a consciência é um instrumento de conhecimento do visível; o recurso que ela nos oferece é o de conhecer, através da representação, a cartografia de nosso atual território de existência. Enquanto que o inconsciente é a dimensão da subjetividade mergulhada no invisível da alteridade, como caos e como devir-outro - ou seja, o inconsciente é a dimensão onde se produzem as diferenças, nosso desassossego.” (ROLNIK, 1995a, p. 6)

⁴ Essas reações ao contemporâneo não são resultado somente das novas tecnologias digitais, apesar de serem muito relevantes nesse processo.

Essas duas reações, porém, não podem ser equiparadas, mesmo que causadas, aparentemente, por uma mesma razão. Isso porque, enquanto uma imagina se abrir ao novo e erra o alvo, o outro se assume abertamente como a completa resistência a transformação. Nessa segunda hipótese é que talvez estejamos diante do maior perigo, isso pela própria estratégia que esses grupos assumem. Não parece razoável igualar movimentos que reivindicam igualdade de direitos, ampliação de debates referentes a proteção de determinadas identidades, àqueles agentes que defendem a supressão dessas identidades que surgiram como possibilidade, da eliminação desses ideais identitários que agora encontram espaço para se afirmar.

Mas, ainda, assim, combater esse sintoma não é se apegar aquela outra reivindicação, a luta identitária pela introdução dos marginalizados no mesmo sistema binário de identidade. A problemática, então, é que o que se perde, nesse processo de intermediação digital acelerada, é a possibilidade de singularização, e não do reconhecimento identitário. A efetiva reivindicação deveria se concentrar, portanto, na negação de qualquer identidade (ROLNIK, 1997, p. 3).

Todas estas estratégias, tanto as que visam a volta às identidades locais, quanto as que visam a sustentação das identidades globais, têm uma mesma meta: domesticar as forças. Em todas elas, tal tentativa malogra necessariamente. Mas o estrago está feito: neutraliza-se a tensão contínua entre figura e forças, despotencializa-se o poder disruptivo e criador desta tensão, brecam-se os processos de subjetivação. Quando isto acontece, vence a resistência ao contemporâneo. (ROLNIK, 1997, p. 4)

A crítica a esse apego identitário pode correr o risco, portanto, de lançar-se em uma igual proteção do eu – seja ele individual ou social – que se previne da transformação. Isso porque, reconhecer os desafios colocados pelas novas configurações sociais – os tipos de sujeitos por elas gerados e as formas pelas quais esses sujeitos irão se engajar socialmente – não pode representar uma recusa ao contemporâneo como um todo. Porém, ao mesmo tempo, reconhecer as problemáticas de reivindicações que se prendem a identidades pré-moldadas e que, por isso, geram consequências políticas em grande parte somente cosméticas, também é tarefa fecunda. A questão seria, então, o aceite profundo da verdadeira transformação, do contato com o outro, da transfiguração do eu – eu enquanto indivíduo e enquanto corpo social.⁵

⁵ “Numa primeira aproximação, mais óbvia, o outro é tudo aquilo (humano ou não, unitário ou múltiplo) exterior a um eu. Isso é o que se apreende no plano do visível, captável pela percepção: há nesse plano uma relação entre

3. UM RETORNO A SI (NÓS)

Vale lembrar, porém, que o reconhecimento da constante tentativa de reafirmação identitária não é questão recente no estudo da psique humana. Mesmo que intensificado, essa tendência se refere a um desejo já conhecido, de resistência a mudança do eu, da transformação de sua identidade, quando um dado sensível a ultrapassa. Assim sendo, as novas dinâmicas sociais, mesmo que inovadoras, referem-se em última instância, a uma característica já conhecida, porque fundamentalmente humana.

Nesse momento, parece importante voltarmos-nos ao pensamento sobre a técnica. No texto *ELA, NÓS: tecnologia, afeto e sociabilidades na contemporaneidade*, as autoras Sandra Fischer e Kati Caetano, chegam a uma conclusão interessante a esse respeito:

Pode-se reconhecer aí o fenômeno descrito por Heidegger, ao afirmar que a técnica desvela a potencialidade de algo não como objeto e sim como “fundo”, no sentido de ativar uma latência para a produção contínua dos mesmos e de outros efeitos. (CAETANO; FISCHER, 2016, p. 127)

E, ainda:

[...] mediante a intervenção técnica, que não se limita a fabricar algo, e sim a provocá-lo em sua capacidade gerativa e performática, como postulou Heidegger. Afastada a ideia de uso da técnica como aquilo que simplesmente permite dispor dos recursos da máquina, o homem imerge numa relação intersubjetiva, ou seja, como fator convocado. (CAETANO; FISCHER, 2016, p. 127)⁶

A técnica surge, portanto, enquanto um plano de fundo, que revela potências e que assim convoca o próprio ser humano⁷. Não há algo de implacavelmente novo na técnica, até

um eu e um ou vários outros (não só humanos, repito), unidades separáveis e independentes. No entanto, a realidade não se restringe ao visível e a subjetividade não se restringe ao eu: à sombra disso tudo, no invisível, o que há é uma textura ontológica que vai se fazendo de fluxos e partículas que constituem nossa composição atual, conectando-se com outros fluxos e partículas com os quais estão coexistindo, somando-se e esboçando outras composições. Tais composições, a partir de um certo limiar, geram em nós estados inéditos, inteiramente estranhos em relação àquilo de que é feita a consistência subjetiva de nossa atual figura. Rompe-se assim, irreversivelmente, o equilíbrio dessa nossa figura, tremem seus contornos.” (ROLNIK, 1995a, p. 3)

⁶ Não desenvolveremos aqui o conceito da técnica em Heidegger não só por entendermos fugir do escopo e propósitos do presente artigo, como também por nos valermos precisamente da interpretação da técnica em Heidegger pelas autoras, Fischer e Caetano, uma vez que, não estamos, definitivamente, nos referindo a verdade, mas sim ao “fundo”, a convocação do humano provocada pela técnica.

⁷ Usamos humano, aqui, no mesmo sentido em que o emprega as autoras Fischer e Caetano. Não como oposto àquele a que se refere Rolnik – “Isto passa por criar condições para que o vazio de sentido e valor possa ser

porque o novo carrega sempre algo de familiar. Ou seja, pensarmos as novas formas de subjetivação do indivíduo é pensar, também, uma resistência que aparece sob nova roupagem, mas que há muito se é discutida: a resistência a transformação. Estamos, inclusive, diante de semelhante questão que enfrentava Freud, lidando com dilema tipicamente moderno, entre a identidade do homem clássico –feito a imagem e semelhança de Deus, próximo ao equilíbrio – e o abalo desse ideal por um colapso dos sentidos (ROLNIK, 1995b, p. 4).

Necessário, portanto, fugir da simplificação das transformações e das previsões pessimistas de um futuro completamente estranho, até porque mesmo o estranho é algo do eu que se reconhece em um outro. Ou seja, o que se pretende relembrar, é que a tecnologia, como técnica que é, volta, em última análise, para o ser humano que se afirma a partir dela e, se se deve repensar a forma contemporânea de se relacionar, tem-se que continuar a pensar os limites e potências das relações humanas em si.

CONCLUSÃO

Estamos diante de uma transformação que se apresenta imperativa a nós, somos convocados a responder, constantemente, ao apelo que nos faz essa mudança. O cenário em que se dão as relações sociais não pode ser lido como o mesmo de sempre: as formas aceleradas e conectadas de interação alteraram a maneira em que se dá a subjetivação do indivíduo e, portanto, do sujeito social. Porém, se olharmos mais atentamente, podemos perceber que a problemática que aí se insere é aquela já conhecida – a resistência a transformação.

O que exploramos aqui, portanto, foram as relações humanas intermediadas por essas novas formas – digitais – de sociabilidade. Buscamos, assim, lidar com a roupagem contemporânea de uma problemática antiga. Porém, vale lembrar, tal roupagem não seria mero acessório, mas é constitutiva do problema e, por isso, se quisermos explorar esses novos processos sociais, temos de fazê-lo inseridas em seu contexto específico, mas sem negligenciarmos sua familiaridade.

A questão que se apresenta, portanto, é como lidar com o medo da pulverização, do vazio, como deslocá-lo e assim, transmutá-lo, em direção a transformação que se quer operante. Não podemos, para tanto, sucumbir ao conforto do apego identitário e nem, ao criticá-lo, negarmos aquilo que ele carrega de contemporâneo. Constatar essas problemáticas

vivido como excesso e não como falta, de modo que as subjetividades possam incorporar o **inumano** no homem, pensar o impensável e inventar possibilidades de vida.” (ROLNIK, 1997, p. 4, *grifo nosso*)

não é apontar consequências fatalistas, porque, assim, seria retirar da sociedade, que é devir por excelência, sua potencialidade disruptiva, e também retirar essa potência do próprio sujeito.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

D'ANDRÉA, Carlos. **Plataformas infraestruturais e dinâmicas desinformativas**: apontamentos e desafios de pesquisa. 2022. *Trabalho apresentado no 45º Ciclo de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*, João Pessoa, 2022;

CAETANO, Kati; FISCHER, Sandra. ELA, NÓS: tecnologia, afeto e sociabilidades na contemporaneidade. **Galaxia**, São Paulo, 2016, n. 33, p. 119-130, set./dez. 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/198225542016227780>;

ROLNIK, Suely. Novas figuras do caos: mutações da subjetividade contemporânea. In: SANTAELLA, Lucia; VIEIRA, Jorge Albuquerque (org.). **Caos e Ordem na Filosofia e nas Ciências**, São Paulo: Face e Fapesp, 1999. P. 206-221;

ROLNIK, Suely. Toxicômanos de Identidade: subjetividade em tempo de globalização. In: LINS, D. (Coord.). **Cultura e Subjetividade**: saberes nômades. São Paulo: Papyrus, 1997;

_____, Suely. **À sombra da cidadania**: alteridade, homem da ética e reinvenção da democracia. In: MAGALHÃES, M.C.R. (Coord.). **Na sombra da cidade**. São Paulo: Escuta, 1995a. p. 141-170;

_____, Suely. O mal-estar na diferença. **Chimères**, Paris, n. 25, 1995b.

GRUPOS DE TEATRO: MODOS DE CONVIVER EM COLETIVO

Maria Helena Cunha¹

RESUMO: Este artigo discute os modos de vida coletivizados de grupos de teatro nos processos de criação e de gestão da cultura, a partir de uma pesquisa de campo que se apropria de metodologias qualitativas como recurso de análise de ambientes colaborativos. Objetiva-se compreender a prática de grupo e sua capacidade de conviver em articulação com outras pessoas, buscando soluções comuns nos seus desafios cotidianos e no compartilhamento de experiências em contextos diversos.

PALAVRAS-CHAVE: grupo de teatro, coletivo, gestão colaborativa, metodologia qualitativa.

1 INTRODUÇÃO: O CAMPO DE PESQUISA

Este artigo objetiva discutir metodologias de pesquisa qualitativas como recurso de análise de ambientes colaborativos. Para essa finalidade, a proposta foi trazer a discussão sobre a pesquisa de doutorado denominada *Artes da Cena: criação e gestão em vivências coletivas*², ainda em andamento, que coloca os processos colaborativos de teatro de grupos e seus participantes como sujeitos a serem pesquisados, buscando uma relação entre as vivências de criação e os seus processos organizacionais. Estão no centro da discussão os diversos modos do fazer coletivo, contextualizados em seus territórios de origem que são os estados de Minas Gerais e do Ceará e, ainda, um grupo residente no Concelho de Nelas, interior de Portugal. São grupos que se constituíram a partir do século XXI, que coincide com a expansão dos debates em torno da profissionalização do campo da gestão cultural, tanto no que diz respeito à criação de ferramentas específicas para a organização do setor, como, também, em um período mais recente, acompanha mudanças em que se identifica a gestão

¹Maria Helena Cunha, gestora cultural, professora, pesquisadora, Mestre em Educação (UFMG), Especialista em Planejamento e Gestão Cultural (PUC/MG), diretora da Inspire Gestão Cultural. Publicou os livros *Gestão Cultural: Profissão em Formação* (2007) e *Planejamento Estratégico de Projetos e Programas Culturais* (2018). Doutoranda em Artes - PPG Artes/Universidade Federal de Minas Gerais, lenacunha@inspirebr.com.br.

² Doutorado em Artes, no PPG Artes/EBA/UFMG, sob a orientação do professor Dr. Fernando Mencarelli (em andamento).

como um campo de reflexão sobre a realidade complexa da vida cultural, social, política e econômica contemporânea.

Ao trazer os estudos dos processos organizacionais colaborativos específicos para o campo das artes teatrais, busca-se uma tradução de conceitos que relacione os processos colaborativos na criação artística e no estabelecimento de uma lógica que se aproxima dos debates atuais em gestão cultural. O propósito foi entender até que ponto os processos colaborativos tornam-se fluidos, numa relação transparente e entrelaçada entre as áreas de criação artística e de gestão.

Desde o início, a ideia de trabalhar com grupos de teatro e os processos colaborativos exigiu uma construção metodológica muito específica e que ganha uma dimensão importante como instrumento de produção de dados primários. Essa metodologia fortalece a proposta de um estudo que objetiva traçar e construir as histórias de percursos coletivos, dando voz ativa aos membros que compõem esses grupos de teatro. Portanto, a pesquisa teve como intenção criar as possibilidades de identificar, nas trajetórias das organizações culturais, o perfil colaborativo no campo artístico e nos processos de gestão.

A estruturação metodológica de toda a tese foi baseada em uma dinâmica participativa, em que os membros dos grupos, que foram os sujeitos da pesquisa, conduziram como protagonistas a construção dessas histórias, que foram contadas por elas/eles em diálogo comigo. A escolha dos grupos, entre vários fatores, teve dois principais critérios, que foram recortes iniciais para o processo de seleção: o primeiro é que fossem grupos que iniciaram as suas atividades já no século XXI; e o segundo, que estivessem na ativa durante o período de seleção e da pesquisa de campo nos territórios escolhidos como referências.

Em números, o campo de pesquisa trouxe os seguintes resultados: dez grupos de teatro entrevistados, entre novembro de 2022 e março de 2023, em dois estados brasileiros – cinco grupos de Minas Gerais e cinco do Ceará – e, mais um grupo, em 2024, em Portugal.³ No total foram produzidas coletivamente 11 linhas da vida e, um material para análise que representa, aproximadamente, 1.320 fotos, mais de 45 horas de gravação, 880 páginas transcritas e oito cadernos de campo. Para toda essa produção, desenvolvemos um trabalho intensivo com cada grupo, com duração média de quatro horas/dia, realizado em até três dias

³ Os grupos de teatro são: Cia. Luna Lunera, grupo Quatroloscinco – Teatro do Comum, Grupo Maria Cutia e Breve Cia; da cidade de Uberlândia, o Grupo Trupe de Truões, todos de Minas Gerais. No Ceará foram os grupos: Grupo Pavilhão da Magnólia, Inquieta Cia, grupo Teatro Máquina, grupo Nós de Teatro; e o Grupo Ninho. Em Portugal, o grupo pesquisado foi o Amarelo Silvestre, sediado em Canas de Senhorim, Concelho de Nelas.

de encontros. Agora, o grande desafio tem sido a análise de todo esse material, que não se propõe a um estudo comparativo, mas de complementaridade, já que consideramos que cada grupo tem as suas singularidades. A ideia foi buscar um entendimento social de um segmento cultural que se relaciona de forma coletiva, desafiando um modo de vida ainda muito pautado por relações individualizadas e competitivas.

2 METODOLOGIA QUALITATIVA: UM OLHAR PARA A COLETIVIDADE

A pesquisa de campo⁴, desenvolvida para a tese *Artes da Cena: criação e gestão em vivências coletivas*, se amparou em estudos que têm como proposta o trabalho a partir de metodologias qualitativas. Essa escolha foi determinante diante da necessidade de buscar metodologias apropriadas à finalidade dos objetivos para os estudos de processos colaborativos, tanto nas artes quanto na gestão, identificando métodos participativos para o trabalho de campo (PIMENTEL, 2015). A proposta foi buscar métodos complementares e adequados às pesquisas de campo no setor cultural, trazendo uma ideia de “bricolagem metodológica” (FORTIN; GOSSELIN, 2006). Destacam-se, portanto, os métodos de trabalho participativos e coletivos existentes para levantamento de dados que tenham a capacidade de abarcar a complexidade temática do campo teatral e da gestão cultural, simultaneamente.

A proposta foi trabalhar com uma abordagem metodológica diferenciada para o campo cultural que poderia trazer, na sua essência, um olhar sensível para enxergar os processos organizacionais dos coletivos culturais, a relação entre os seus processos de criação e de gestão, bem como a familiaridade com os processos colaborativos.

Para tanto, foram definidos dois métodos de pesquisas complementares. O primeiro procedimento metodológico foi a entrevista coletiva, organizada a partir de um roteiro semiestruturado, em cinco blocos que se tornaram o próprio fio condutor para os estudos em andamento da tese. Essa primeira fase, que chamamos de *trabalhos de mesa*, é uma analogia a um dos processos iniciais de criação de novos espetáculos no teatro. Embora não seja comum a todos os grupos contemporâneos, aqui estamos nos referindo aos trabalhos iniciais de pesquisa e criação.

O segundo procedimento metodológico foi a construção da linha da vida, que se destacou durante o trabalho de pesquisa como um dos seus diferenciais nos estudos de processos colaborativos. A aplicação desse exercício durante os trabalhos de campo, nos onze

⁴ Ressalta-se que toda pesquisa de campo já foi concluída, a fase atual é de análise e escrita da tese.

grupos pesquisados, evidencia como resultado o papel metodológico dessa ferramenta como procedimento para identificar os processos colaborativos, coletivizados e participativos, no caso, de grupos teatrais. Como na primeira fase da pesquisa, para o desenvolvimento da linha da vida nos referimos, simbolicamente, como um convite para irmos para a *sala de ensaio*.

Neste ponto, vamos nos debruçar de forma mais detalhada sobre essa segunda fase da pesquisa que é o método de construção da linha da vida. Com os estudos ainda em andamento, é preciso perguntar o que é, de fato, estrutural na aplicação dessa metodologia para a pesquisa de coletivos. Assim, o primeiro ponto é a forma processual de contarem suas histórias, o diálogo entre os participantes, trazendo a ideia de memória coletiva e afetiva. O segundo ponto é fazer o imediato registro das referências levantadas pelos próprios participantes do grupo, construindo coletivamente um único documento. É importante que, ao final, tenham traçado as suas trajetórias desde os primeiros momentos de criação até os dias atuais. A mediação, nessa fase da escrita da linha da vida, é muito importante. É preciso saber conduzir um processo de busca de memória individual e coletiva sem que se percam no tempo ou em divagações que os tire de um objetivo final.

Há alguns aspectos dessa metodologia, no entanto, que são adaptáveis, principalmente porque é preciso considerar as características específicas de cada coletivo. Nesse sentido, uma das primeiras observações a se fazer é sobre a forma de registrar o processo de construção da história de cada coletivo, de acordo com a escolha do grupo, traçando uma linha do tempo anual ou construindo uma imagem mais circular dessa trajetória, fazendo com que a memória transite entre um ir e vir no tempo. O papel utilizado como suporte para os registros, de certa forma, induz a uma construção mais linear; no entanto, o raciocínio nem sempre tem essa sequência crescente e marcada por anos consecutivos, pois vai e volta, dando sentido a um pensamento em espiral. Não há um parâmetro para a quantidade de desenhos, colagens e objetos que representem suas histórias. Ao final, o mais importante é a possibilidade de sistematizarem, visualmente, a trajetória de seus percursos, que se misturam entre realidades individuais e coletivas.

A possibilidade de sistematização das suas histórias, de enxergar, discutir e representar essa trajetória, é um dos resultados principais desse exercício da linha da vida. Ela contribuiu para que os grupos identificassem uma história que é conhecida por eles, mas nem sempre tem uma organização sistemática e, mais do que isso, é a possibilidade de enxergarem os processos desencadeados por fatos cotidianos, não registrando apenas os momentos mais

significativos de suas histórias. A possibilidade de concretizar os resultados dessa sistematização dos grupos de teatro é uma oportunidade de ter uma noção completa dessa história, como afirma um dos integrantes da Inquieta Cia, grupo de Fortaleza (CE): “[...] como grupo, ver tudo isso junto sendo trilhado, dá um orgulhozinho perceber que todos os anos a gente fez alguma coisa, mesmo na pandemia, sabe?” (INQUIETA CIA, 2023)⁵. E essa ideia é reforçada por um participante de outro grupo, que ao ver essa história recontada por eles disse que “[...] a vontade que vem, de algum tempo, é de transformar isso num livro” (CIA LUNA LUNERA, 2023)⁶.

A condução da pesquisa por meio desses dois procedimentos metodológicos – a entrevista coletiva e o exercício de construção da linha da vida – transfere o lugar de fala para os próprios grupos de teatro, que se tornam os protagonistas da construção não só das próprias histórias, mas do significado dessa metodologia como um exercício participativo de organização. Busca-se identificar com essa metodologia a possibilidade do reconhecimento da trajetória coletiva e individual de seus membros, como foi dito por uma/um das/os entrevistadas/os que, ao narrar as histórias do grupo, “ela se confunde com a nossa própria linha da vida”⁷; além de promover a recuperação de uma memória afetiva e de trazer à superfície um sentimento de pertencimento coletivo.

Nessa perspectiva, Maurice Halbwachrs (1990), sociólogo francês, nos traz uma reflexão sobre o significado da memória coletiva, que reflete a realidade vivida durante os trabalhos de campo. Ele diz que “[...] nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós.” (HALBWACHRS, 1990, p. 26). Ao participarem daquela história narrada de forma coletiva, mesmo que não tenham vivido todo o percurso com o grupo, isso trouxe para elas/eles a ideia de pertencimento ao todo, de se reconhecerem naquela trajetória. Esse é um dos resultados desse exercício coletivo de construção da linha da vida.

Todo o material da pesquisa de campo foi construído a partir de uma roda de conversa com a participação de cada componente dos grupos em seus locais de origem; e o meu trabalho, como pesquisadora, foi fazer a mediação da discussão com cada grupo. O maior desafio foi criar um possível diálogo entre esses grupos, a partir de uma análise crítica,

⁵ Depoimento coletado pela pesquisadora em encontro com o grupo Inquieta Cia, Fortaleza (CE), 2023.

⁶ Depoimento coletado pela pesquisadora em encontro com a Cia Luna Lunera, Belo Horizonte (MG), 2023.

⁷ Depoimento coletado pela pesquisadora em encontro com o Grupo Trupe de Truões, Uberlândia (MG), 2023.

deixando transparecer o que há de comum entres eles. Não houve, em momento algum, a intenção de fazer uma análise comparativa entre os grupos, pois é certo que cada coletivo tem as próprias características, artísticas e organizacionais, que os diferencia, mesmo que desenvolvam um *DNA* comum que os identifique como Grupo de Teatro.

Um aspecto importante nessa metodologia participativa é a presença da maioria das pessoas que fazem parte dos grupos, o que nem sempre é possível, no entanto, no nosso trabalho, as pessoas que não estavam presentes eram sempre referenciadas pelos demais ou usávamos dos recursos tecnológicos para que pudessem participar virtualmente. O mais importante desse diálogo, da construção coletiva das memórias, foi garantir uma dinâmica que deixasse a conversa fluir naturalmente, mesmo quando surgiam os embates pontuais, normais em qualquer discussão participativa. O desafio é deixar que essa conversa realizada durante a pesquisa possa fazer transparecer esse sentimento de coletivo e que seja percebida na própria condução criativa da escrita.

3 GESTÃO CULTURAL COLABORATIVA: PESQUISAS QUALITATIVAS

A metodologia qualitativa, baseada nos dois procedimentos – entrevistas coletivas e a construção da linha da vida –, nos permite observar a capacidade que o coletivo tem de desenvolver trabalhos pautados em processos mais colaborativos de intensidades e formatos diferenciados. A intenção, na pesquisa, não foi dizer se o grupo é, ou não, um exemplo de ações colaborativas, mas entender como é que a forma de lidar com a própria história pode trazer elementos que identificam características de seus processos de criação e de organização.

As reflexões sobre o campo da gestão cultural contemporânea e os processos colaborativos são indicadas como alguns dos resultados possíveis desta pesquisa, e que poderão contribuir para as reflexões atuais em torno desta temática.

Nos referimos, aqui, a um contexto do início do século XXI, período em que esses grupos de teatro pesquisados começam a surgir nas suas localidades e que coincide com o mesmo período em que se inicia, de forma mais contínua, um debate estruturado em torno da profissão e da formação em gestão cultural. O estudo propõe caminhar, paralelamente, com a ideia de entendimento organizacional dos grupos pesquisados e o avanço da complexidade que o próprio campo da gestão cultural alcança nessas duas últimas décadas.

Os debates iniciais giravam em torno da necessidade de formação do gestor cultural, da criação das condições de trabalho e de seus instrumentos de aplicação no campo da cultura, buscando ainda entender qual era o seu papel dentro dessa complexa rede de produção que constitui o mercado de trabalho em cultura e, conseqüentemente, buscava-se o reconhecimento como um campo de atuação profissional e organizacional (CUNHA, 2007; COSTA, 2011; GADELHA, 2015). Atualmente, os debates relativos ao reconhecimento social da profissão já estão, em grande parte, superados e se reconhece como parte integrante da estruturação básica para toda a cadeia produtiva da cultura. Os desafios desta década, e das próximas, são outros. Estão voltados para estabelecer uma relação de maior proximidade com os processos criativos e artísticos, mas, também, para buscar o seu desenvolvimento como um campo de estudo que segue uma linha reflexiva que supera as questões exclusivamente organizacionais e ferramentais, potencializando um debate de caráter ético, estético e político (KAUARK e NUSSBAUMER, 2021; RODRIGUES, 2022)

Há um vasto leque de possíveis estudos e abordagens contemporâneas referentes às temáticas em torno da gestão da cultura e, neste caso, trabalhamos sobre terminologias associadas aos processos colaborativos que vão além de um pensamento organizacional. Pergunta-se, no contexto atual qual seria a viabilização de trabalhos colaborativos no campo da cultura? Mais especificamente, quais trabalhos são desenvolvidos por grupos de artes da cena? O primeiro ponto para dar continuidade à discussão sobre a prática cotidiana dos processos colaborativos, seja no campo da arte ou da gestão, é a capacidade de atuar em um processo de articulação com outras pessoas e com outros grupos afins, como uma rede de trocas de experiências e de conhecimentos sobre o campo de atuação. Destacando-se, portanto, uma característica de organização que possa estabelecer relações horizontalizadas de forma abrangente e democrática em todas as ações que envolvam coletivos culturais: criação artística, produção, gestão e planejamento.

Nesse sentido, um dos primeiros aspectos que definem um trabalho que traz a colaboratividade como uma linha de trabalho é a ideia de uma atuação horizontalizada. É preciso compreender o significado da escolha da atuação horizontal, por grupos e coletivos, como um modo de fazer cotidiano. Principalmente, saber identificar quais são os seus desafios e suas críticas diante das possibilidades de construir uma relação transversal e articulada entre os participantes de trabalhos coletivos.

Para falar em horizontalidade, alguns aspectos são fundamentais e devem ser considerados para que esse ambiente colaborativo possa fluir bem, ou seja, manter uma escuta permanente entre as/os parceiras/os de grupo e, conseqüentemente, o destaque para a importância do diálogo e da transparência como forma de garantir a circulação das informações. As tomadas de decisões que passam a ser mais coletivizadas também devem ser pautadas pelo diálogo, o que torna alguns procedimentos, conseqüentemente, mais lentos. No entanto, há maior probabilidade de serem mais efetivos quando compartilhados entre todas/os.

Para os grupos de teatro, refletindo a partir dessa ideia de horizontalidade, nem sempre é fácil sustentar um posicionamento crítico diante de todas/os, de enfrentar os debates, muitas vezes calorosos, tornando mais difícil para alguns o ato de “silenciar e escutar” e garantir espaço para que todas/os tenham voz. Entre os grupos pesquisados, um/uma de seus participantes disse que, durante o processo de construção da linha da vida, percebeu-se, na própria maneira com que narram as suas histórias, que é preciso ter maturidade para dar conta de viver de forma coletiva e, mais, é preciso ter “[...] respeito à coletividade e com segurança [...]” (GRUPO NINHO, 2023)⁸. O que significa estar diante de mais dois aspectos fundamentais para experienciar plenamente a vida em coletivo: autonomia e confiança mútua.

O exercício da construção da linha da vida como um procedimento metodológico tem demonstrado sua capacidade de analisar a experiência coletiva vivida pelos grupos e também de ser uma ferramenta aplicável aos estudos de gestão da cultura. É uma metodologia que contribui, entre outras possibilidades, para o processo de construção de reconhecimento de coletivos, de identificação da ideia de pertencimento e na elaboração de um diagnóstico prévio ao planejamento estratégico participativo de coletivos culturais.

Assim, no campo da gestão cultural, a metodologia de construção da linha da vida vem como parte de um conjunto de ações e usos de outras ferramentas organizacionais, trabalhadas, paralelamente, para cumprir a sua finalidade, ou seja, construir e reconhecer histórias, fortalecendo memórias afetivas e coletivas. O seu diferencial está na capacidade de identificar os processos de trabalhos coletivizados. Ressalta-se que, sozinha, ela não consegue cumprir todas as funções para a elaboração de um diagnóstico que um processo de planejamento estratégico, por exemplo, exige dos coletivos culturais, mas instiga o desejo de

⁸ Depoimento coletado pela pesquisadora em encontro com o Grupo Ninho, Crato (CE), 2023.

aprofundar um pouco mais nas várias camadas existentes nas organizações, tanto da criação, quanto da produção e da gestão.

Nesse sentido, tudo isso identifica que um dos resultados possíveis é o reconhecimento de processos cotidianos de grupos, sejam eles éticos, estéticos e organizacionais. Esse exercício metodológico nos instiga a refletir sobre as relações internas dos grupos. Durante a realização do exercício, as dinâmicas propostas, as negociações entre elas/eles necessárias sobre o que, ou como, registrar as memórias, os modos de agir, os movimentos em torno da escrita e de como se relacionam durante o exercício refletem, muitas vezes, os próprios processos de criação e de organização de cada grupo. É um exercício, como foi dito por integrantes de vários grupos, que traz como reflexão um sentimento de pertencimento ao revisitar toda essa história.

A vivência de processos coletivos de grupos de teatro e a necessidade de compartilhamento entre pares das experiências vividas, das trocas de saberes, da cessão de espaços/sedes, de competências profissionais da área técnica e da área artística, levam à criação de redes colaborativas e afetivas, superando questões comuns do próprio setor das artes cênicas.

A dinâmica do exercício também deixa transparecer uma representação da escolha estética dos grupos, o que, analisando cada uma das onze linhas da vida construídas por eles, fica bem perceptível. Não só a estética reproduzida, mas a forma com que eles próprios se reconhecem no processo de criação do grupo. Uma das participantes do Grupo Ninho, do Crato (CE), trouxe essa percepção para a sua fala:

[...] olhando essa linha do tempo, a gente consegue perceber muito as escolhas estéticas do Ninho, da simplicidade. Eu acho que é algo que está presente, e não só a simplicidade no sentido da precariedade, muito pelo contrário, é mesmo quando a gente consegue acessar recursos e outras possibilidades para subsidiar nosso trabalho. A gente se mantém numa lógica simples, porque eu acho que o discurso do corpo, pra gente, ele fala muito. Mas, ao mesmo tempo que eu percebo essa simplicidade, eu percebo o cuidado que vem desde o primeiro trabalho. O cuidado com o figurino, com o material todo, sabe? (Grupo Ninho, 2023)⁹

Esse exercício, muitas vezes, torna-se um caos no transbordamento de imagens e memórias que vão sendo alinhadas em diálogos, discussões, e acabam por registrar e reconhecer os processos organizacionais do grupo. De uma forma prática, a construção da

⁹ Depoimento coletado em encontro com o Grupo Ninho, Crato (CE), 2023.

linha da vida vai reproduzindo as responsabilidades internas, que são compartilhadas entre elas/eles, podendo subsidiar parte de um diagnóstico situacional do grupo. Muitas vezes representam as contradições da área cultural, que vive entre a subjetividade dos processos de criação artística e a objetividade da gestão.

Por fim, busca-se no desenvolvimento desta pesquisa, uma tradução de conceitos que relacione os processos colaborativos tanto na criação artística quanto numa lógica própria para a gestão cultural. Não há a intenção, a princípio, em demarcar de forma explícita a realidade de cada uma dessas áreas que compõem a organização de coletivos culturais, pois a preocupação está em estabelecer uma convivência em um ambiente em que a ideia de coletivo é pautada pela colaboração diante de uma linha tênue entre a criação e a gestão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COSTA, Leonardo. F. **Profissionalização da organização da cultura no Brasil**: uma análise da formação em produção, gestão e políticas culturais. 239 f. 2011. Tese (Doutorado Multidisciplinar em Cultura e Sociedade) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011;

CUNHA, Maria Helena. **Gestão Cultural**: profissão em formação. Belo Horizonte: DUO Editorial, 2007;

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **ARJ - Art Research Journal**. Brasil. v. 1, n.1, p. 1-17, jan./jun. 2014;

GADELHA, Rachel. **Produção Cultural** – Conformações, configurações e paradoxos. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2015;

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Tradução: Laurent Léon Shaffter. Edição Vértice. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990 [1968];

INGOLD, Tim. **Linhas**: uma breve história. Tradução de Lucas Bernardes. Coleção Antropologia. Petrópolis, RJ: Vozes, 2022;

KAUARK, Giuliana; NUSSBAUMER Gisele Marchiori. Formação e prática em gestão cultural: entre o tecnicismo e o engajamento. **Extraprensa**, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 197-210, jan./jun. 2021;

PIMENTEL, Lucia Gouveia. Processos artísticos como metodologia de pesquisa. **Revista ouvirOuvir**, v.11, n. 1, p. 88-98. Uberlândia, MG, jan.- jun. 2015;

RODRIGUES, Vânia. **Modus Operandi**: produção e gestão nas artes performativas. Lisboa: Caleidoscópio, 2022.

VIVERAS POR TER TIDO A FORÇA DE ESCUTÁ-LOS: NOMADISMOS, INVASÕES E OCUPAÇÕES NO CINEMA DE KLEBER MENDONÇA

Midian Angélica Monteiro Garcia¹

RESUMO: Este texto objetiva uma cartografia das potencialidades poéticas que emergem nas relações entre sons e imagens na obra *O Som ao Redor* de Kleber Mendonça, observando como se relacionam os ruídos e as ruínas, os rastros de vozes e os silêncios, dispositivos privilegiados pelo diretor. Tal confluência entre as imagens sonoras e visuais apresentam-se como sintomas das fantasmagorias reativas e forças tanto afetivas quanto políticas ainda não reelaboradas no imaginário nacional, as quais retornam nas práticas e relações sociais do País. Nesse sentido, portanto, pretendo analisar como cabe à própria arte fornecer dispositivos que sancionem modos de viver diversos dos formatados por processos de racionalização.

PALAVRAS-CHAVE: cartografia, cinema, Kleber Mendonça.

O cinema de Kleber Mendonça sempre me instigou pela força sensorial das suas cenas. Sempre me deu a sensação de produzir alterações em nossas percepções, gerando certos estranhamentos os quais se distendem como uma experiência ampliada e durável. Como se as cenas não se fechassem, mas, ao contrário, dessem a ver e ouvir algo que se desdobra em pensamento. Essa ideia de uma ordem das sensações sem um objeto contínuo o qual se intencione figurar reporta a um problema amplamente discutido por Deleuze em *A Lógica das Sensações*. Para o referido filósofo, a pintura captura não apenas formas, mas principalmente coloca o espectador frente a forças invisíveis capturadas. É, nesse sentido, que afirma que “a arte não reproduz o visível, mas ela torna visível” (DELEUZE, 2002)².

No contexto dos filmes de Kleber Mendonça, o processo criativo estaria menos centrado na negação ou afirmação de referentes, mas sim numa espécie de abandono da lógica da significação e numa adesão a uma anterioridade das significações. Em *O Som ao Redor*, seu primeiro longa, lançado em 2013, são bastante visíveis esses procedimentos de composição do filme que fazem estranhar o espaço da diegese que organiza nossas percepções.

¹ Midian Angélica Monteiro Garcia, Universidade Federal da Bahia, miangarcia@uol.com.br.

² DELEUZE, G. Francis Bacon: Logique de la sensation. Paris: Seuil, 2002, p. 37.

É possível afirmar, considerando os aspectos relacionais entre imagens visuais e sonoras, que, nesse cinema, esses elementos ocorrem como fricção. Ou seja, o som não se inscreve como acompanhamento do desenvolvimento das ações dramáticas, ou mesmo de combinações metafóricas geradoras de significações. Essa confluência sonora e visual funciona como efeito de choque, desmontagem e (re)montagem, ideia mais próxima do conceito da legibilidade das imagens numa perspectiva dialética, conforme pensado por Walter Benjamin e relido por Didi-Huberman. Para os referidos teóricos a unicidade da imagem é impossível. Estar diante de um procedimento de montagem é, portanto, produzir direções, despertar legibilidades, ouvir outros sopros. Trata-se de pensar as imagens como um jogo de montagens cujo tratamento perspectivo abre caminho para se auscultar, nessas combinações diversas, outros trajetos, e, em consequência, tomar posições com relação ao passado. No cinema de Kleber Mendonça especificamente, tomar outras posições significa apurar o foco de visão do que foi invisibilizado.

Trata-se de convocar fantasmas e assim, sob a perspectiva desses espectros, despertar as histórias jamais apaziguadas, no contexto do filme, as relações de poder que se repetem historicamente no Brasil, mas tornadas sintomas pulsantes sob o manto de um materialismo histórico. Na filosofia benjaminiana, reler a história a contrapelo é implicar o olhar, promovendo uma interpretação do presente como forma possível de contar a história dos vencidos. Porém, não se trata de fazer retornar objetos e narrativas perseguindo causalidades das linhas históricas, mas sim de um gesto de montagem. É nesse sentido que compreendo que o diretor pernambucano lê a história e o cinema com a fantasmagoria do próprio cinema, fazendo do espaço cinematográfico, em certos momentos, forma habitável a esses fantasmas os quais reivindicam por cenas que centralizem sensações, uma fantasmagoria que ritma em uma outra frequência ritmos de movências e restos e, em outros momentos, tornando a própria textura do tecido fílmico, personagem, enredo, narrativa.

É nessa compreensão que se pretende analisar a problematização da confluência entre sons e imagens, observando-se como são construídos agenciamentos atravessados por forças que não apenas produzem “pensamento”, mas que “pensam”. Analisando o contexto mais amplo dos filmes, compreendemos que tal forma de construção do discurso cinematográfico faz emergir a lógica das relações de poder, as quais se estabeleceram no espaço colonial, ao longo da história social brasileira, mas que persistem no espaço urbano contemporâneo. Compreendemos que tais hiatos se inscrevem na tentativa de pensar as permanências desse

passado sombrio, as quais ainda assombram as relações sociais. Nesse sentido, vislumbramos o que poderíamos chamar de suspensão da enunciação, isto é, compreendemos que são nesses momentos que a cinepoética vem à tela, capturando, portanto, as sensações de um passado e não apenas representando-as de forma realista-naturalista.

Assim, compondo as intensidades nos procedimentos poéticos, que Kleber Mendonça propõe uma experiência estética de suspensão da enunciação, possibilitando, desse modo, a experiência da arte cinematográfica como testemunho e interrupção dos automatismos que teimam a revisitar e assombrar os cotidianos urbanos. Tais suspensões, as ausências ou desfocamentos de rostos e de corpos se percebem mesmo na negação da evidência enunciativa. Desse modo, com Gilles Deleuze, podemos dizer que o filme aqui posto em análise se encontra rente às artes intempestivas que devem “criar vácuos de não-comunicação, interruptores, para escapar ao controle” (DELEUZE, 1992)³.

É possível afirmar que tais rastros de imagens e sons da cidade contemporânea, restos de vozes e silêncios se constituem personagens, mas não ao modo da fábula, pois não estão presos à diegese da trama. São existências que comparecem à cena, com corpos fantasmagóricos. Em alguns momentos, surgem como existências imateriais. Tais espectros presentes na cena urbana podem ser associados ao conceito de impersonagens, cunhada por Sarrazac em seus estudos sobre a produção dramática moderna e contemporânea. Como no teatro rapsódico, essas presenças não se apresentam pelo vetor da ação, também não se apresentam sob a mediação de uma câmera distanciada, mas, insinuam-se por vias oblíquas. A dramaticidade parece se instaurar nos espantos promovidos pela presença impessoal desses espectros. Nesse sentido, é possível inferir que tais espectros teatralizam o humano, porém, operando outro uso da linguagem cinematográfica, ou melhor, promovendo uma expansão do cinema para outros espaços cênicos, tanto no que diz respeito à captura das intensidades poéticas, bem como da presença de indícios dramatúrgicos de uma estética rapsódica. Desse modo, ao identificar esse hibridismo de gêneros no teatro, como um procedimento de expansão da fábula, afirma:

(...) é precisamente o status híbrido, até mesmo monstruoso do texto produzido – esses encobrimentos sucessivos da escrita sintetizados pela metáfora do texto-tecido –, que caracteriza a rapsodização do texto, permitindo a abertura do campo teatral a um terceiro caminho, isto é, outro

³ DELEUZE, 1992, p. 217

“modo poético”, que associa e dissocia ao mesmo tempo o épico e o dramático (SARRAZAC, 2012, p. 153).

Kleber Mendonça, portanto, parece criar uma conglomeração de imagens disjuntivas e pulsantes, cujo efeito passa por um ato de colisionar tempos, sons e imagens, a fim de visibilizar processos de racionalização, dispositivos de regulação, mas também como ato de produzir, nessas zonas de embaçamentos, visibilidades suprimidas, não vistas, ou seja, fazer daquilo que não se pôde ver e ouvir, sob a força inventiva do desfocamento poético, legibilidades possibilitadas por imagens pulsantes que nos interpelam, interrompendo (per)curso. O disjuntivo, nesse cinema, portanto, é sintoma daquilo que só se pode ver e ouvir na agramaticalidade da cena, na intensidade, na suspensão da enunciação. Esse procedimento poético empreendido por Kleber Mendonça, gesto que é possível ver em quase todas as suas obras, manifesta-se, no filme aqui analisado, no enquadramento de cenas, na montagem dos arquivos fotográficos no prólogo do filme, na fusão dos instrumentos de percussão como junção dos sons do bairro Setubal, bem como nas reações dos ambulantes de rua.

A partir, portanto, da análise da construção imagística compreendo que, embora o prólogo do filme “O Som ao Redor” evidencie signos visuais e sonoros representativos de práticas sociais de poder, há, nele, rasuras por contrapontos que se observam, no campo do som, desde a forma de execução do introito realizado pelo órgão, os descompassos entre a imagem e o som, até a fricção desierarquizada entre o ótico e o sonoro, em ritmos que hibridizam cadências como o maracatu e o congado.

O mesmo ocorre com os arquivos fotográficos. Se por um lado, essas imagens visuais deixam claras formas hierarquizantes de organização de poder, os enquadramentos fotográficos e a forma de montagem põem em relevo os vazios, as sombras, criando zonas de visibilidades. Não se trata de encontrar os rastros para reestabelecer a causalidade histórica, mas de rasurar uma epistemologia da história do cinema, da fotografia, no âmbito estético, bem como das narrativas que nos constituem enquanto país, no campo político. Desfoca-se para ver, desqualiza-se para ouvir. Eis o procedimento de montagem na poética fílmica de Kleber Mendonça.

Se por um lado, os sons da cidade de Recife performam, nos ruídos, os processos da especulação imobiliária e das relações de poder dos processos de colonizatórios, esses mesmos ruídos se organizam, na narrativa fílmica, como gesto político do mais fraco: o som

do Maracatu, do Congado, o levante inscrito no ato do trabalhador de rua, que reage à ofensa riscando ruidosamente o carro.

Pensar o cinema desse lugar não se reduz apenas a uma escuta, mas uma *auscultação* das intensidades, daquilo que vem por sensações. Jean Luc Nancy em seu texto *À Escuta*, no qual procura pensar sobre os regimes dos sentidos no âmbito da escuta filosófica dos sons, afirma que dispor-se à escuta é habitar a *beira do sentido*. Para além de um movimento do ouvir, decodificando significantes, compreendo que se trata de um gesto de ativar uma escuta ressoante.

Estar à escuta é sempre estar à beira do sentido, ou num sentido de borda e de extremidade, como se o som não fosse precisamente nada de outro que não este bordo, esta franja ou esta margem – pelo menos o som musicalmente escutado, quer dizer, recolhido e perscrutado por ele mesmo, não, todavia como fenómeno acústico (ou não somente), mas como sentido ressoante, sentido de que o sensato é suposto encontrar-se na ressonância, e não se encontrar senão nela. (NANCY, 2014, p. 19).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. **Pequena história da fotografia**; A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica; Sobre o conceito de história. In: Obras escolhidas 1: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 91-107; 165-196; 222-232;

DELEUZE, G. Francis Bacon: **Logique de la sensation**. Paris: Seuil, 2002;

_____, G. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992;

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998;

_____, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013;

FREUD, Sigmund (1914) **Recordar, Repetir e Elaborar**. In: FREUD, Sigmund. Fundamentos da Clínica Psicanalítica. (Obras Incompletas). 1ª ed. Belo Horizonte, 2017, pp. 151-164;

NANCY, Jean-Luc. **À escuta**. Tradução de Fernanda Bernardo. Belo Horizonte, Edições Chão da Feira, 2014;

SARRAZAC, J-P. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012;

SEDLMAYER, Sabrina e GINZBURG, Jaime (Org.). **Walter Benjamin: rastro, aura e história**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

FILMES

Emilie Lesclaux, (Productor), Mendonça, K. (Director). 2012. **O Som ao Redor** [Película]. Cinemascópio: Brasil.

AS DINÂMICAS SOCIAIS E O CONSUMO RECREATIVO DE DROGAS NA PRAIA DE IPANEMA/RJ: AS VIVÊNCIAS DE LAZER E EXPERIMENTAÇÕES DESVIANTES DO PÚBLICO LGBTI+

Rafael Marques Garcia¹
Rafael Fortes (*in memoriam*)²

RESUMO: Este estudo foca nas vivências de lazer na praia de Ipanema/RJ, entre os postos 8 e 9. Analisamos as dinâmicas sociais entre os frequentadores LGBTI+ que consomem drogas recreativas. A pesquisa, etnográfica, foi realizada de forma encoberta, com observação participante. Os resultados mostram que as interações corporais territorializam espaços, destacando a identidade gay no grupo “barbie”, que consome drogas e adota práticas hipersexualizadas, sinalizando status e pertencimento.

PALAVRAS-CHAVE: drogas ilícitas, lazer, Rio de Janeiro, praia.

INTRODUÇÃO

Na contemporaneidade, as oportunidades para experimentar o lazer abrangem uma variedade de situações influenciadas por fatores sociais, culturais, políticos e econômicos. Sabe-se, por exemplo, que drogas e lazer são dois aspectos entrelaçados do comportamento humano que têm sido objeto de significativo interesse e estudo (FIORE, 2013; ROMERA, 2014). A relação entre o uso de drogas e as atividades de lazer é complexa e influenciada por vários fatores sociais, culturais e individuais. Para algumas pessoas, o uso de drogas é visto como uma maneira de aprimorar suas experiências de lazer, escapar das realidades cotidianas ou explorar estados alterados de consciência. O uso de drogas durante o tempo de lazer pode ser percebido como um meio de relaxamento, prazer ou autoexpressão, e pode estar associado a encontros sociais, festas, festivais de música ou outros eventos recreativos nos quais o uso de drogas é normalizado ou até celebrado (ROMERA, 2014).

A relação entre drogas e lazer é influenciada por atitudes mais amplas da sociedade, estruturas legais e normas culturais (VELHO, 1998). A percepção e aceitação do uso de

¹ Rafael Marques Garcia, doutor em Educação Física, Universidade Federal do Rio de Janeiro, rafaelgarcia@eefd.ufri.br.

² Rafael Fortes, doutor em Comunicação com pós-doutorado em Estudos do Lazer, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e Universidade Federal de Minas Gerais, rafa.fortes@gmail.com [*in memoriam*].

drogas variam em diferentes sociedades e comunidades, e algumas drogas são socialmente aceitas e consideradas parte das práticas de lazer em determinados contextos, enquanto outras são estigmatizadas e associadas a comportamentos desviantes (MACRAE, 2021).

Compreender a dinâmica do uso de drogas no contexto do lazer requer uma análise abrangente das motivações individuais, dinâmicas sociais e dos fatores culturais e estruturais mais amplos que moldam esses comportamentos (ROMERA, 2014). Neste estudo, exploramos o uso recreativo de drogas na Praia de Ipanema, Rio de Janeiro/RJ. Temos por objetivo compreender os sentidos atribuídos ao consumo de drogas por homens homossexuais nesse local em específico.

Selecionamos essa faixa da praia com base em sua importância e popularidade na cultura de lazer da região metropolitana do Rio de Janeiro. Ela representa um contexto interconectado e está presente na vida cotidiana dos participantes desta pesquisa, que são homens cisgênero e homossexuais. O interesse em pesquisar sobre esse público em especial parte de pesquisas anteriores (GONTIJO, 2002; 2020; RIBEIRO, 2015), que identificaram desfechos de drogatização remetentes à construção de um tipo de corpo que goza de prestígios físicos, sociais e sexuais de forma potencializada, demonstrando os sentidos do consumo das substâncias por este público.

A Praia de Ipanema, neste contexto, foi selecionada por ser uma das praias mais icônicas e frequentadas do Rio de Janeiro. Mais precisamente, focamos na área entre as estações de salva-vidas 8 e 9, conhecida internacionalmente como “a faixa gay” das praias da cidade (RIBEIRO, 2015; GONTIJO, 2002; 2020). A cultura da praia está profundamente enraizada nas atividades de lazer tanto dos locais quanto dos turistas, contribuindo para oferecer um espaço descontraído e aberto para socialização, recreação e banhos de sol, mas também para atividades outras. O uso de drogas nesse ambiente muitas vezes está associado a relaxamento, aprimoramento da experiência na praia e promoção de um senso de conexão com a natureza e os colegas (GONTIJO, 2020).

METODOLOGIA

A pesquisa em questão é de natureza qualitativa e etnográfica. A abordagem teórica sobre etnografia que baliza esse trabalho, sobretudo em pesquisas envolvendo drogas, parte de um compilado de autores que já propuseram abordagens semelhantes, tais como Gilberto Velho (1998), Edward MacRae (2021) e Maurício Fiore (2013). Após identificar a

comunidade/grupo social que se desejava analisar, os procedimentos para entrada em campo levaram em conta os simbolismos marcados pelo espaço social em questão (STIGGER; MYSKIW, 2021) e foram organizados da seguinte forma:

Durante o período de 2019 a 2023, o pesquisador frequentou os mesmos espaços que um grupo específico de homens gays no Rio de Janeiro, mantendo-se em contato próximo com o público investigado, estabelecendo vínculo social e afetivo significativo nesse processo - liminaridade, mutualidade, interação (STIGGER; MYSKIW, 2021). Participou do estudo um grupo diversificado em termos de raça, idade e classe social. Todavia, alguns marcadores foram caracteristicamente iguais, tais como a identidade de gênero “homem”, orientação sexual “gay” e somatotipo corporal “barbie”.

França (2010) explica que o termo “barbie” é empregado para descrever um estereótipo de homem gay musculoso, frequentemente associado à classe média/alta, com uma aparência considerada mais “masculina” devido ao seu capital corporal (forte, esbelto, musculoso). Sua origem remonta ao final dos anos 1990, quando foi importado dos Estados Unidos para o Brasil, especialmente associado a festas como a X-Demente, sediada no Rio de Janeiro. Inicialmente, a subcategoria “barbie” estava ligada de maneira mais positiva a rapazes extremamente musculosos. Com o tempo, o termo adquiriu conotações negativas dentro do meio LGBTI+, passando a ser utilizado de forma pejorativa por outros subgrupos da sigla para descrever homens envolvidos em uma cultura que seria percebida como alienada, fútil e consumista, caracterizada por indivíduos imediatistas, carentes de conteúdo e associados ao uso de drogas (FRANÇA, 2010).

Essas características, embora estigmatizadas, foram importantes para a edificação dessa pesquisa, uma vez que o pesquisador, sendo um homem gay afetiva e sexualmente atraído por barbies, estabeleceu uma relação de proximidade e envolvimento com os participantes. Essa aproximação permitiu maior penetrabilidade no grupo estudado, participando ativamente de eventos junto com os interlocutores. Ao agir como um típico membro da comunidade gay do Rio de Janeiro, o pesquisador pôde vivenciar de forma autêntica e imersiva a cultura e os comportamentos dos homens gays desse grupo específico que consumia drogas. Essa abordagem permitiu uma maior compreensão e a obtenção de informações contextualizadas sobre as dinâmicas sociais, interações e vivências desse grupo.

É importante ressaltar que os participantes não tiveram conhecimento da pesquisa em andamento, pois a natureza sensível e moralmente julgativa do tema poderia afastá-los dessa

iniciativa, com receio de estigmatizações e/ou outras respostas sociais no campo privado envolvendo família, trabalho, entre outros. Tornou-se necessário desenvolver o estudo de forma encoberta, de acordo com a Resolução 510/2016 do Conselho Nacional de Saúde³, que trata das especificidades éticas das pesquisas nas ciências humanas e sociais. Frisa-se que essa proposta foi apreciada e aprovada pelo Comitê de Ética em Pesquisa do Hospital Universitário Clementino Fraga Filho da Universidade Federal do Rio de Janeiro – HUCFF/UFRJ, sendo o número do parecer 3.801.620, CAAE 26649419.8.0000.5257 e protocolo 434-19.

Desse modo, a coleta de dados ocorreu por meio da imersão no dia a dia dos interlocutores, a partir das vivências/observações atentas e interações com os participantes nos próprios ambientes que o público frequentava, com ênfase na praia de Ipanema. Todas as experiências, percepções e reflexões foram registradas em um diário de campo virtual a partir do aparelho celular do pesquisador, abarcando simultaneamente a entrada em campo, a produção de estranhamentos e as situações com os interlocutores (STIGGER; MYSKIW, 2021).

A análise dos dados foi conduzida retrospectivamente e continuamente, utilizando uma abordagem indutiva e interpretativa inspirada em nosso arcabouço teórico (VELHO, 1998; GONTIJO, 2002; 2020; FIORE, 2013; MACRAE, 2021; STIGGER; MYSKIW, 2021). Buscou-se identificar padrões, temas e significados emergentes a partir dos dados coletados, levando em consideração o contexto sociocultural e as nuances das experiências vividas pelos interlocutores.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

A praia surge na rotina dos interlocutores em dois momentos distintos, sendo um destino para o pós-academia durante os dias de semana ou um local de extensão das festas do final de semana (geralmente aos domingos). De início, vale sinalizar as fortes significações que as faixas de areia no Rio de Janeiro apresentam para o público de modo geral (REIS, 2013; RIBEIRO, 2015; GONTIJO, 2002; 2020) passando de um local para se banhar, relaxar, bronzear-se, praticar atividades físicas, ou também socializar, divertir-se, relacionar-se com outras pessoas de modo afetivo e/ou sexual, evidenciar o corpo e, como veremos adiante, consumir drogas. Nesse sentido, ficam explícitas as influências sociais e históricas que

³ Resolução nº 510, de 7 de abril de 2016. Trata sobre as diretrizes e normas regulamentadoras de pesquisa em ciências humanas e sociais.

pairam sobre o processo de constituição das praias como um elemento identitário e territorializado da população fluminense, fortemente influenciadas pelo desenvolvimento, urbanização e explosão cultural da/na região ao longo do século XX (GONTIJO, 2002).

O processo de territorialização fica mais evidente quando percebemos que havia uma faixa específica a se frequentar pelos interlocutores, a saber: aquela que ficava entre os postos 8 e 9, na altura da Rua Farme de Amoedo. Gontijo (2002) explica que no universo LGBTI+, a ocupação e identificação desse espaço se deu principalmente por barbies ao longo da década de 1990, que representavam uma ideia moderna e globalizada do universo gay nos anos pós epidemia de aids, aparentemente mais preocupada com a saúde de corpo e padrões de beleza homogêneos. Ribeiro (2015) endossa que no local se manifestam interações sociais amparadas em simbolismos específicos da comunidade, de modo que não basta apenas inserir-se corpo no espaço, mas também exibir aspectos de poder social e econômico. Esses seriam os requisitos para uma boa aceitabilidade e experenciação no local.

Ir à praia também era um processo ritualizado, visto que, tanto saindo da academia e/ou de suas residências, muito próximas do local, eles despiam as roupas e realizavam o trajeto de sunga, não sendo raro cruzarem com conhecidos ou flertes e trocarem informações, carícias e até mesmo drogas que consumiriam no local. Alguns dos diálogos que representam essa asserção encontram-se a seguir:

P18: Depois daqui [academia] vou para a Farme [praia], o [Nome de um rapaz] falou que também vai e eu vou encontrar ele lá. Estou levando Viagra®, então já sabe né [risos]

P21: Aquele ali [olhando discretamente para um rapaz mais afastado] disse que vai para a Farme depois [da festa], vou aproveitar e ir junto. Ele disse que tem *key* e *padê*⁴, é bom que eu nem preciso levar nada e a gente se diverte lá mesmo,

P22: Eu gosto assim, mal cheguei [na praia] e já fui olhado por dois. Já to cheio de tesão do *padê*, hoje eu levo uns três lá para casa.

As expectativas dos interlocutores eram, em maioria, atingidas durante os momentos em que estavam nas praias. Logo ao chegar, por exemplo, sempre se encontravam com outros

⁴ No contexto abordado, os interlocutores utilizam um vocabulário específico para se referirem ao uso de drogas. Chamou-nos a atenção o estabelecimento desses códigos como uma linguagem própria, uma vez que até as substâncias recebiam outros nomes. Cocaína, por exemplo, era chamada de *padê*. Cetamina é renomeada como *Key*, *Special Key*, *Vitamina K* e *Keyla*. Anfetamina e metanfetamina são chamadas de *bala*, *balinha*, *MD*, *Helena* e *kristal*. Ácido gama-hidroxibutírico (GHB) é chamado de *Gi*, *Gina* e *Gisele*. Dietilamida do ácido lisérgico (LSD) é conhecida como *doce*, *papel* e *figurinha*. Cocaína com cetamina é chamada de *Calvin* ou *Calvin Klein*.

homens igualmente musculosos, alguns já conhecidos previamente, outros que conheciam ali mesmo. A troca de drogas entre eles era muito comum, de modo que o consumo delas se sustentava até o momento de irem embora. Outras interações também ocorriam e sinalizavam para possíveis maneiras de lidar com as sensações que estavam experienciando. Sempre muito falantes, conversavam, se abraçavam e se beijavam, e não era incomum constatar contatos sexuais discretos entre eles a partir de carícias nos mamilos e pênis ereto de seus colegas sob sungas volumosas.

Mostrar/atritar o corpo era importante para sinalizar o status e a ideia de pertencimento ao universo ali constituído. As práticas adotadas, como o uso de drogas (álcool, cocaína, cetamina, ecstasy, Viagra®, maconha) e a hipersexualização entre os membros, também emergem como aspectos importantes da constituição desse cenário, já que eram continuamente repetidos como requisito para pertencer verdadeiramente a essa representação.

O espaço da praia revelou uma relação íntima entre lazer e o consumo de drogas à luz da liberdade e diversidade, onde homens homossexuais se sentem à vontade para expressar suas identidades e sexualidades sem medo ou estigma, intensificando experiências de lazer, sexualidade e sociabilidade. De fato, a literatura já apresenta diversos estudos da praia como um local importante para a troca de experiências e interações entre homens homossexuais no Rio de Janeiro (GONTIJO, 2002; 2020; RIBEIRO, 2015).

Em nossa pesquisa, constatamos que as experiências nesse local por parte do público investigado tornam impossível mensurá-las em sua totalidade. Alguns membros dos grupos portavam caixas de som em que reproduziam música eletrônica em som alto, fazendo das areias uma boate a céu aberto. Muitas das representações realizadas em momentos de festas, fora da praia, se reproduziam ali: o uso das mesmas substâncias de modo ritualizado, as relações de conexão e cuidado entre amigos, a partilha de substâncias “para que assim possamos viajar juntos” (P23), as estratégias de redução de danos - como maior hidratação e até mesmo o banho de mar quando se identificava um possível quadro de hipertermia dos interlocutores (geralmente desencadeado pelo uso de ecstasy, mistura de outras drogas e o forte calor da região).

Ao final do dia na praia, era muito comum dizerem “Chega né, já é hora de parar”, “Tá bom já, né? *Bora* voltar ao normal” e, para isso, usavam maconha juntos, sentados em círculo na areia, passando o baseado uns para os outros e sempre respeitando a ordem circular

do grupo. Comumente, eles se beijavam e trocavam gestos carinhosos. Não era raro, inclusive, que saíssem juntos com a intenção já revelada de encerrar o dia com sexo, “*chapados*, ao som da MPB [Música Popular Brasileira], e com um bom vinho”. Essa conclusão do dia, de acordo com o discurso dos interlocutores, era “fechar o dia com chave de ouro”.

No contexto explorado, a apreciação das formas de lazer, os prazeres e vivências dos interlocutores estão entrelaçados ao estilo de vida desses sujeitos, desafiando a concepção de que tais práticas são exclusivas de ambientes como as praias. Na era contemporânea, os regimes corporais, as práticas de lazer e a configuração da sensualidade tornaram-se foco constante de reflexão, dada a diversidade de opções e espaços disponíveis. Esses regimes não se restringem a ideais emergentes de aparência corporal ou locais populares; eles são construídos por meio de idealizações internas, adoção de hábitos diários, relações pessoais com o próprio corpo e com o corpo alheio, além de envolverem status, valores, medidas, entre outros. Esse processo é influenciado por uma interação complexa de fatores sociais, individuais e culturais (GONTIJO, 2002; 2020).

Nesse período, surge a dificuldade de determinar um local específico para a realização dessas práticas. O uso das drogas está tão presente no dia a dia dos interlocutores que é praticamente impossível dissociá-lo em suas ações cotidianas, visto que aparecem em todos os contextos do público participante do estudo, tais como festas, academia de ginástica e a própria praia. Nesse sentido, o lazer e as práticas diárias estão associados a elementos que se direcionam para essa dinâmica específica, parecendo ser consenso que sem as substâncias em questão, os sujeitos seriam incapazes de interagir/viver como se espera que um homem gay, barbie, viva no Rio de Janeiro. Isso nos leva a questionar: nesta microrrealidade, é possível fazer parte desse subgrupo e viver intensamente todas as experiências culturais e seus prazeres sem o uso dessas drogas? A resposta aponta para o estabelecimento de um novo tipo de agência e estilo de vida onde as drogas parecem ser indispensáveis. Nesse contexto, parece não fazer sentido perguntar “por que você usa drogas?” e sim “por que alguém não usaria drogas?”⁵.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

⁵ Essa sentença não é uma apologia ao uso das drogas, mas nos ajuda a entender o estranhamento que existe, principalmente entre os membros desse subgrupo, quando se deparam com sujeitos outros que vivem sem fazer uso das mesmas substâncias que eles.

Durante esta empreitada etnográfica com um grupo específico de homens gays no Rio de Janeiro, pudemos observar de forma detalhada como o consumo de drogas se entrelaça com o modo de vida desses sujeitos. Em relação às praias, pudemos observar que são espaços onde ocorrem encontros amorosos e sexuais discretos, onde práticas sociais e interpessoais são administradas de forma muito peculiar. Durante esses momentos, percebemos o uso de drogas como uma forma de intensificar sensações de prazer, conexão e intimidade entre os membros da comunidade. Os participantes buscavam explorar a sexualidade e a liberdade em um ambiente considerado propício, onde a combinação de drogas e encontros parecia criar uma atmosfera de desinibição e experimentações extasiantes de lazer – e de vida.

Essas observações detalhadas dentro do grupo pesquisado revelam a complexidade e a interconexão entre o consumo de drogas, a busca pela estética corporal, as relações amorosas e sexuais, e a busca por prazer e satisfação pessoal. No entanto, é importante ressaltar que essas são observações específicas do grupo estudado e não podem ser generalizadas para toda a comunidade LGBTI+. Reconhecemos, por fim, que existem diferentes experiências e perspectivas dentro dessa diversa comunidade, bem como inúmeros outras formas de se usar e experimentar as drogas, o lazer e as praias, sendo estas aqui narradas apenas algumas delas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FIGLIORE, M. **Uso de drogas: substâncias, sujeitos e eventos**. 210f. 2013. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 2013;

FRANÇA, I. L. **Consumindo lugares, consumindo nos lugares: homossexualidade, consumo e subjetividades na cidade de São Paulo**. 291f. 2010. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 2010;

GONTIJO, F. “Carioquice ou carioquidade? Ensaio etnográfico das imagens identitárias cariocas”. In: GOLDENBERG, M. (Org.). **Nu & Vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca**. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 41-77;

GONTIJO, F. Diversidade, arbitrários e trânsitos: memorial acadêmico. **EntreRios**, Teresina, v. 3, n. 1, p. 112-163, 2020;

MACRAE, E. **A questão das drogas: pesquisa, história, políticas públicas, redução de danos e enteógenos**. Salvador: EdUFBA, 2021;

REIS, D. N. **Homens distintos: consumo, construção do corpo e identidade gay viril**. 119f. 2013. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS, 2013;

RIBEIRO, A. G. **Que gay sou eu? Interseccionalidades em praias gays do Rio de Janeiro**. 138f. 2015. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica/RJ, 2015;

ROMERA, L. A. As drogas e os cenários de lazer. **LICERE - Revista do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer**, Belo Horizonte, v. 17, n. 3, p. 303-317, set. 2014;

STIGGER, M. P.; MYSKIW, M. Etnografia e estudos no/do lazer: aspectos da observação participante. In: ISAYAMA, H. F.; MELO, V. A. (Orgs.). **Pesquisa e pós-graduação em estudos do lazer**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2021. p.101-122;

VELHO, G. **Nobres & anjos: um estudo de tóxicos e hierarquia**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

NOTAS SOBRE A FORÇA DA RESISTÊNCIA DA CULTURA SUBURBANA PRESENTE EM RIBEIRÃO PIRES, NO ABC PAULISTA

Rafael Sammarco Martins¹

RESUMO: Este trabalho, cujo tema central é o subúrbio, teve como objetivo discutir a construção de uma cultura suburbana dos moradores de um dos municípios menos conhecidos do ABC paulista, o município de Ribeirão Pires. Além das incursões em campo, a metodologia empregada lançou mão de análises de materiais bibliográficos que versaram sobre a realidade objetiva daquele município e de seu entorno próximo, bem como de materiais que discutiram a construção das identidades e das culturas em dimensões mais amplas. Os resultados apontam para o fato de que, apesar de os moradores daquele subúrbio da Região Metropolitana experimentarem preferências culturais hegemônicas a partir de suas viagens cotidianas a São Paulo, eles não deixam de expressar uma cultura singular onde se mesclam referenciais globais com outras tantas locais. Conclui-se que a mobilidade e o dinamismo, a partir dos imperativos do trabalho, vêm dando a tônica na construção daquela cultura rica, porém ainda socialmente pouco reconhecida.

PALAVRAS-CHAVE: subúrbio, Ribeirão Pires, cultura.

INTRODUÇÃO

O atual estágio da globalização em curso tem suscitado em parcela das pessoas a sensação de estarmos diante de um momento a partir do qual as culturas passam por um inevitável processo de homogeneização, operado a partir das forças hegemônicas do grande capital transnacional. Com isso, alegações de vivermos em um mundo dizimador de culturas, onde se verificaria um aniquilamento das referências locais, não nos faltam. Intelectuais reconhecidos (e autodeclarados como tais) fazem coro a essas defesas, dando-lhes autoridade científica, o que vem contribuindo à ideia de que não é possível lutar contra o rolo compressor da modernidade e do progresso, e de que é desnecessária a crítica à aparelhagem ideológica capitalista e aos seus impactos sociais – dada seria a desproporção das forças numa suposta relação antagônica: global x local. Tal percepção é sintetizada na brilhante expressão de Ritzle (2000): “macdonaldização da sociedade”.

¹ Rafael Sammarco Martins, doutorando em Educação pela Universidade Federal Fluminense, rs_martins@id.uff.br.

No entanto, uma análise atenta é capaz de descortinar a tonalidade profundamente conservadora de tais defesas que, na maioria dos casos, emanam dos centros urbanos desprovidos de uma visão mais cautelosa sobre o desempenho daqueles atores sociais provenientes das periferias do sistema que, a seu modo, conseguem coexistir com uma economia global sem com isso ficarem desprovidos das identidades culturais que lhes são próprias. Tal coexistência, inclusive, tem permitido a algumas periferias afirmarem suas reivindicações perante ao grande capital através da observância de quão grandes poderiam ser as contribuições oferecidas por tais periferias, e respectivas culturas, aos imprescindíveis rearranjos pelos quais o capitalismo teria de passar. Longe de negar o caráter excludente do sistema econômico, algumas culturas periféricas têm, deste modo, conseguido extrair consideráveis benesses deste sistema, a partir da reafirmação de suas identidades – mas têm, também, sofrido com impactos negativos das negociações envolvidas.

De todo modo, o que mais nos importa neste ensaio de discussão é salientar que não necessariamente as referências identitárias locais são mitigadas quando defrontadas às imperiosidades globais - somente o são (ainda assim em parte) quando se aceita passivamente a subordinação das primeiras às segundas.

Tomando como referência uma porção do subúrbio da Região Metropolitana de São Paulo, o ABC paulista, e neste, mais precisamente, o município de Ribeirão Pires, deseja-se observar a força da resistência da identidade local de seus moradores, ainda que se reconheça a considerável integração daquele território a uma economia global.

DESCRIÇÃO DA ÁREA

Situado a cerca de 30 quilômetros da capital paulista, e a cerca de 40 do porto de Santos, o município de Ribeirão Pires se insere naquilo que se convencionou chamar ABC paulista. Este município é cortado pela estrada de ferro que liga o porto de Santos ao planalto paulista, via que funciona no trânsito de cargas e também no trânsito de indivíduos que se deslocam pela RMSP². Além do mais, deve-se salientar que o ABC paulista (“sub-região sudeste da RMSP” – pela classificação da EMPLASA), sub-região na qual Ribeirão Pires se situa, é uma das áreas mais industrializadas do país, dadas as vantagens locais oferecidas às empresas nacionais que lá se instalaram desde o início do século XX e às

² Sigla de: Região Metropolitana de São Paulo.

grandes empresas transnacionais que naquela porção do território aportaram em anos subsequentes – em que pese a sua localização no entremeio da cidade de São Paulo e o porto de Santos e a presença de vias³ que serviram ao escoamento da produção – e também à facilitação da vinda de matérias-primas.

No entanto, apesar de os elementos acima elencados indicarem a uma grande possibilidade de desenvolvimento de um parque industrial de grande monta naquele município, o fato de a área de Ribeirão Pires se situar muito próximo à escarpa da serra do mar e à represa Billings, numa localidade englobada nos chamados “mananciais” – cuja preservação se fez de substancial importância para a garantia do abastecimento hídrico da Região Metropolitana – impediu que o desenvolvimento industrial do município se processasse sob mesmos moldes dos de outros municípios mais afamados da sub-região sudeste (ABCD paulista pela alcunha reproduzida pela mídia): Santo André, São Bernardo do Campo, São Caetano do Sul e Diadema, Mauá.⁴

Assim, o que se observou em Ribeirão Pires foi a prevalência da manutenção de vestígios de uma paisagem testemunho, que assinala marcas do que foi o ABC paulista anteriormente ao processo de industrialização advinda do capital estrangeiro – uma área que se afirmava na sua posição subsidiária da capital, em um subúrbio de uma Metrópole ainda em gestação, onde a demanda por mão-de-obra e utensílios semiartesanais se fazia presente. Nota-se, por exemplo, que na paisagem ribeirãopireense ainda subsiste a imagem das olarias (em funcionamento ou desativadas), lembrando que atividade oleira outrora teve um peso absolutamente expressivo no conjunto da economia do que um dia viria a ser o ABC⁵.

Também é digno de destaque que a ausência de um grande florescimento industrial em Ribeirão Pires, concomitantemente a uma intensiva industrialização em suas cercanias, fez com que naquele município aparecesse a figura de operários que efetuaram (e efetuam) um deslocamento diário de suas residências até seus locais de trabalho – fator que foi

³ Rodovia Anchieta, Estrada de Ferro Santos Jundiaí, Estrada Velha do Mar (atualmente desativada ao trânsito de veículos) e, mais recentemente, Rodovia dos Imigrantes

⁴ Optamos por não referenciar Rio Grande da Serra, pois a história deste município deve ser entendida como uma extensão de Ribeirão Pires que conquistou sua emancipação política como resultado de uma tentativa de apaziguamento de disputas políticas entre famílias influentes, onde se sobressaíram defesas de cunho populista.

⁵ Podemos lembrar que as “olarias do abc” já se destacavam desde o período imperial, até mesmo antes da instalação de núcleos coloniais nesta área. Avançando um pouco mais na história, Ademir Mércidi nos recorda que o estádio do Pacaembú foi construído com tijolos provenientes das olarias de Santo André, o Museu Paulista (Ipiranga), com tijolos de São Caetano (de onde hoje se situa o bairro Cerâmica) e que bairros inteiros da cidade de Santos com os tijolos das olarias de Ribeirão Pires, transportados nos vagões dos trens da Estrada de Ferro Santos-Jundiaí.

facilitado pela presença da linha férrea, que permitiu a ligação entre a cidade de Ribeirão Pires e sua subcentralidade mais próxima: Santo André e, através desta, com a grande metrópole.

Em geral, estes operários são (ou foram) descendentes imigrantes (brasileiros e estrangeiros) e/ou de ex-trabalhadores das atividades subsidiárias que Ribeirão Pires ofertou à metrópole, onde de destaca a atividade oleira, já mencionada, e a atividade extrativista (madeira, sobretudo). Menciona-se que ausência de expressivas atividades agrícolas em Ribeirão Pires é justificada por questões de ordem natural: sua posição no reverso da escarpa, numa área de solos rasos e argilosos, sua topografia excessivamente acidentada (situada do domínio dos mares de morros), seu clima superúmido (onde a presença da neblina era quase constante), e a presença da barreira natural materializada da figura da Serra do Mar, que inviabilizaria o investimento (considerando que a RMSF dispunha de áreas mais vantajosas à instalação de seu cinturão agrícola, como o eixo leste – cabeceira do rio Tietê, onde Mogi das Cruzes e seus entornos se destacariam como subúrbios rurais mais bem característicos do que o ABC e o eixo oeste, onde as áreas do entremeio de São Paulo e Sorocaba puderam ser também bastante exploradas⁶).

Deste modo, para além da prevalência de uma paisagem testemunho de um ABC de tempos passados, prevaleceu também a função residencial (dormitório) daquela porção do território, uma vez que as atividades econômicas do município não conseguiram dar conta da demanda por ocupação daquela população. Assim, grande parcela dos indivíduos ribeirãopirenses ainda hoje se distingue pela alta mobilidade operada na metrópole – são cidadãos moradores da metrópole que se caracterizam por uma ambivalência: enquanto em sua vida profissional experimentam as referências globais, de um espaço metropolitano (São Paulo) que funciona de nodo a partir do qual se dá a penetração do fluxo de capitais, informações, serviços e materiais das mais variadas partes do mundo, em sua relação com seu lugar de residência, experimentam referências que denotam uma urbanidade inconclusa, onde se mesclam referências que remontam à ruralidade ou à ética caipira.

Curiosa é ainda a constatação de que ao mesmo tempo em que a função residencial do território de Ribeirão Pires é manifesta, o aspecto fisiográfico da sua paisagem, não tão impregnada de atributos mercantis globalizantes, faz com que indivíduos de classe média alta

⁶ Destacam-se, no eixo oeste, os distritos de Cotia, Embu, Ibiúna como subúrbios agrícolas inseridos na porção oeste do cinturão agrícola da metrópole.

da capital e da baixada santista sintam-se atraídos por essa “atmosfera anti-urbana” e, a partir disso, lá instalem chácaras de veraneio ou visitem os pesqueiros nos finais de semana (o que demonstra a negação que o meio urbano tem sofrido por seus moradores, no que tange às atividades de lazer, dadas as deteriorações da sua qualidade de vida). Verifica-se, então, um reconhecimento externo da atmosfera rural dessa porção da RMSP, ainda que a mesma apresente baixíssima participação na produção de gêneros agrícolas ou no emprego de trabalhadores rurais, e não se afirme como subúrbio rural, mas sim residencial e inserido num subúrbio industrial (ABC).

O LOCAL E O GLOBAL

Ao reconhecer a identidade suburbana como uma identidade híbrida, onde se mesclam referências as mais diversas, há de se resgatar a relação entre os espaços nos quais as referências são gestadas. Assim, o pensamento de Aydalot traz uma iluminação sobre a parcela de subordinação e a parcela de autonomia entre os espaços:

Nas relações entre dois espaços quaisquer, há sempre uma parcela de autonomia e uma parcela de integração. No decorrer do tempo, ao longo de um processo secular, se produz um alargamento espacial das relações entre os espaços de modo que os espaços anteriormente autônomos se aproximam (redução dos custos das mobilidades, redução das “distâncias” entre espaços, desenvolvimento das informações, do conhecimento interespacial). Assim, em dinâmica de longo período, dois espaços quaisquer passam, um vis-à-vis o outro, de um estado de autonomia a um estado caracterizado pelas relações cada vez mais intensas, embora os mecanismos da mobilidade continuem os mesmos. (AYDALOT apud EGLER, 1995, p. 218)

Deste modo, considerando as relações mantidas entre Ribeirão Pires e sua respectiva capital, no seio da RMSP, balizadas pelo trabalho e deslocamento dos moradores, pode-se perceber que embora se reconheça a posição subordinada de Ribeirão Pires dentro de processo de integração econômica, há também uma dose de autonomia daquela cidade, que se concretiza não na negação das influências recebidas, mas sim na reconstrução de significados, que toma por base referências que são únicas daquele território, uma vez que mais nenhum outro lugar seria capaz de reproduzir os elementos de que aquele espaço é dotado (elementos que influenciam a nova atribuição de significados).

O subúrbio, desta forma, não é capaz de negar as influências globais advindas da metrópole, mas tampouco é capaz de as absorver de uma maneira passiva, negando sua

própria identidade forjada ao longo de décadas (ou séculos). O subúrbio é sim capaz de reorganizar sua identidade e, através dela, administrar aquilo que vem da integração com a economia global, o que permite o florescimento de representações locais singulares que, mais hora menos hora, são confrontadas às representações dominantes dos centros, confrontação que incita a reformulação constante de ambas as representações, numa relação dialética entre o urbano e o suburbano.

Destaca-se, desta forma, que se averigua aquela impressão registrada por José de Souza Martins acerca do subúrbio:

[...] no subúrbio há um modo próprio de viver o processo histórico, na sua dimensão dramática e não só no seu fetiche, que é o capital acumulado e seu poder, sua dominação. O subúrbio é o lugar em que a vida desmente a interpretação formal, a história oficial ou oficiosa, que ignora o vivido, o drama que cerca o trabalho, seus ganhos e suas incertezas. É o lugar em que as ideologias são questionadas e desafiadas, na prática. É o lugar em que o projeto, o possível, só tem sentido como possibilidade permanente de revolução – a revolução na vida cotidiana [...] (p. 82, 2001)

Nos acepção do autor, as operações traçadas pelo capital global ganham outro sentido no subúrbio, que não aquelas registradas pela cede da metrópole, uma vez que os indivíduos suburbanos, ao se projetarem na metrópole através do seu trabalho, e impregnados que são de referenciais identitários próprios, articulam a dimensão cultural do trabalho com os intentos de objetivação do capital, combinação que gesta uma afirmação política no âmago da consciência suburbana.

Também trabalhando a questão da particularização dos sentidos, operada a partir do lugar, o Gorge Luckács nos confere:

[...] O movimento do singular ao universal e vice-versa é sempre mediatizado pelo particular: ele é um membro intermediário real, tanto na realidade objetiva quanto no pensamento que reflete de um modo aproximativamente adequado [...] (LUKÁCS *apud* CORREA, p. 192, 2005)

Assim, constata-se que: tal como a homogeneização dos espaços é apontada como um mito para SANTOS (2009, p. 268), também o é a homogeneização das consciências, identidades e culturas dos indivíduos suburbanos que se inserem na economia metropolitana e nela incorporam conteúdos ideológicos que hão de ser investigados se verdadeiramente

quisermos empreender uma leitura das tessituras das redes urbanas da metrópole, tanto no que se refere às macro escalas (globais) quanto às micro escalas (locais).

A QUESTÃO REGIONAL

Adotando aquele conceito de região proveniente da geografia crítica, que emerge no movimento de renovação da geografia de fins dos anos 1970 e idos dos anos 1980, que baliza a região por critérios que aceitam as interações sociais empreendidas no espaço, e onde se reverenciam as culturas como elos de ligação entre comunidades, coloca-se em questão a validade da permanência da alcunha “região do ABC”, termo este primeiramente empregado num contexto onde a regionalização ainda se operava sob a égide da geografia teórica-quantitativa, de cunho lógico-positivista, onde a regionalização era operada a partir de propósitos bem específicos, que tomava como escopo uma organização espacial que ratificava uma divisão territorial do trabalho.

Em sua tese de doutorado, a geógrafa Cecília Cardoso Teixeira de Almeida⁷ (2008) nos indica que a concepção de “região do ABC” foi uma designação forjada neste contexto onde se tentava aplicar o conceito de “região funcional”. Assim, através da alcunha “região do ABC”, a autora indica que se criou a impressão de que aquela porção do espaço metropolitano constituía uma “região” para a qual, supostamente, era relegada a condição fabril, numa posição de quase absoluta subordinação à capital paulista.

Na expressão da autora:

[...] Reproduzido pela imprensa, marca a subjetividade e o senso comum, isto é, forma a opinião pública já que as funções decisórias, gestoras e de comando foram denunciadas como atividades fora de seus entornos; o ABC passa a ser tomado como uma espécie de ferramenta fundamental que produz a partir da deliberação da cidade de São Paulo. A capital paulista, a “cabeça” que pensa e organiza o trabalho que outros braços devem cumprir e executar leva a uma impressão de opressão e de iniquidade, que para ser construída e reforçada, conta com a reificação do entendimento dessa realidade. [...] (ALMEIDA, p. 71, 2008)

Deste modo, a fantasia de uma “região” do ABC contribui:

à construção da falsa ideia de um espaço homogêneo – onde a presença da indústria seria sempre registrada;

⁷ O grande ABC paulista: o fetichismo da região. (tese – doutorado em geografia humana – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, 2008).

- à ideia de absoluta subordinação daquela porção do espaço à capital paulista;
- à negação da capacidade de pensar (e de interpretar) dos atores sociais dos subúrbios;
- a alguns (muitos) incautos, à ignóbil ideia de que a historiografia do ABC pode ser construída em separado da RMSP, como se as mesmas pudessem ser entendidas como regiões distintas entre si – o que por nós é entendido como um imenso equívoco metodológico.

Assim, ainda que apontemos para uma diferenciação das áreas no interior da RMSP, negamo-nos a aceitar o ABC como uma região. E, tal como esse conglomerado de municípios situados à sudeste da metrópole não é por nós entendido como uma região em separado, também não entendemos a posição de Ribeirão Pires (no interior desta área) como uma realidade distanciada do restante do ABC paulista, uma vez que esta forma de entendimento denotaria a noção de território enclave – o que camufla as relações mantidas entre os espaços, assim como as contradições envolvidas.

Nesse sentido, denuncia-se o conteúdo político dos trabalhos de regionalização. A posição de comando de alguns lugares frente a outros ensaia sua reafirmação através de uma deliberação que tenta fragmentar um mesmo espaço em regiões distintas, o que induz à camuflagem das relações envolvidas entre lugares no processo de reprodução capitalista e das contradições envolvidas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em face à discussão levantada, entende-se que identidades suburbanas podem tanto servir de resistência às imperiosidades do sistema produtivo – que pretende reproduzir o capital a partir de uma racionalização no sistema de produção (o que nem sempre vai ao encontro aos anseios das comunidades locais) – quanto podem servir de aporte à reprodução capitalista (uma vez que a flexibilidade ensaiada no processo de construção de tais identidades ajusta-se às necessidades daquele sistema).

Assim o trabalho de se pensar as identidades das comunidades locais inseridas num espaço metropolitano pode tanto ser um trabalho de resistência àquilo do Castells chama identidades legitimadoras (1999, p. 23) quanto um trabalho que visa apresentar ao capital as possibilidades de reorganização dos espaços. O trabalho de análise espacial, dessa forma,

pode ter uma intencionalidade dúbia se se pensa na sua serventia, ou melhor, instrumentalização.

Nessa linha de raciocínio, resgata-se de Rouanet (1987) a discussão sobre a necessidade de se identificar a razão ensejada no projeto de modernidade, de modo que há de se entender também as possibilidades que se abrem para outras formas de racionalidade, onde se acende a esperança de libertação por meio de uma nova razão. Razão que deixaria de servir unicamente como instrumento de repressão (tal como a havia sido, até então, trabalhada).

No entanto, conforme se depreende do trabalho, a percepção sobre as intenções pelas quais as regionalizações são empreendidas só é possível pelo uso intensivo de pensamento racional, o que delata o equívoco de se reificar uma perspectiva irracional como sendo a libertadora de uma ordem repressora. Neste “ABC paulista” e, mais precisamente, em Ribeirão Pires, a notação da existência de identidade suburbana que possa enfrentar a caracterização oficiosa daquilo que seria o subúrbio, se faz possível pelo uso de uma razão que não mais aceite apenas o ordenamento produtivo, mas que aceite a o sentido comunitarista do subúrbio.

Desta forma, defendemos a observação, numa perspectiva racional, do desempenho dos atores sociais do subúrbio, para podermos captar a força das identidades locais metropolitanas – o que, a nosso ver, incitaria uma interpretação verdadeiramente libertadora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, C. C. T.; **O Grande ABC paulista: O Fetichismo da Região**, 2008. Tese (Doutorado em Geografia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, São Paulo;

BOTTACIN, R.; MENEZES, G. **Ouro Fino Ontem e Hoje**. Ribeirão Pires, Gemecê Empresa Jornalística Ltda., 1991;

CASTELLS, M. - **O poder da identidade**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1999;

CORREA, R. L. – **Trajetórias Geográficas**. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2005;

DEL CORTO, A. **Reminiscências Ribeirão Pires que vi e vivi**. Ribeirão Pires, Gemecê Empresa Jornalística Ltda., 2006;

MARTINS, J. S. – Depoimentos, In: **Revista Espaço e Debates – periferia revisitada**. Nº 42. São Paulo, 2001. p.75-84;

MÉDICI, A., **Olarias: O fim das mais antigas indústrias do ABC**. In: Blog Controvérsia. Disponível em:
<<http://blog.controversia.com.br/2007/02/18/olarias-o-fim-das-mais-antigas-industrias-do-abc>>
Acesso em: 23 out. 2012;

ROUANET, S. P. – **Razões do Iluminismo**. São Paulo, Cia das Letras, 1998;

SANTOS, M., **Natureza do Espaço. Técnica e Tempo**. Razão e Emoção. 2ª. Ed. São Paulo, Hucitec, 1997;

SOUZA, M. J. L. de; O território: sobre espaço e poder, autonomia e desenvolvimento. In: CASTRO, Iná E. de; GOMES, Paulo C. da C.; CORRÊA, Roberto Lobato (Org.) **Geografia: Conceitos e Temas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

MEMÓRIAS VIVAS: PROCESSOS COLABORATIVOS DE CONSTRUÇÃO DE MEMORIAIS EM ESTAÇÕES FERROVIÁRIAS DESATIVADAS

Amanna Nunes¹

Marina Vale²

Raissa Fernandes Faria³

Yasmin Lombardi⁴

RESUMO: Apresentamos aqui sinteticamente o processo de cocriação de espaços de memória ligados à história da ferrovia construídos em Divinópolis (MG), Três Rios (RJ) e Matozinhos (MG). Os memoriais foram idealizados de forma colaborativa com atores das comunidades locais. Eles têm como meta colher, registrar e difundir histórias de vida em torno da ferrovia. O artigo discute as relações que o público participante dessa construção do memorial manteve com o espaço e com essa experiência.

PALAVRAS-CHAVE: memória, ferrovia, colaborativo, pertencimento.

INTRODUÇÃO

Neste artigo, apresentamos as experiências do Programa “Estação de Memórias”, em especial o processo de cocriação da iniciativa em três municípios: Divinópolis (MG), Três Rios (RJ) e Matozinhos (MG). O programa promove registro, valorização e disseminação da memória ferroviária. Reúne e dissemina histórias de pessoas que tiveram suas vidas marcadas pela presença da ferrovia em suas cidades. Por intermédio dessas histórias, também revisita e fortalece os patrimônios materiais e imateriais locais dos municípios beneficiados. Os memoriais são idealizados de forma colaborativa com atores das comunidades locais.

O objetivo deste artigo é discutir as relações que o público participante dessa construção do memorial manteve com o espaço e com essa experiência. A proposta, assim, é apresentar aqui, os resultados colhidos de escuta feita a partir de entrevistas semiestruturadas

¹ Amanna Nunes, mestre em Comunicação e Temporalidades pela UFOP- MG, amanna@aic.org.br.

² Marina Ramos Isaias Vale, graduanda em Museologia - UFMG, marinavale@gmail.com.

³ Raissa Fernandes Faria, gestora de projetos culturais da AIC, mestre em Comunicação e Temporalidades pela UFOP- MG e graduada em Relações Públicas pela UFMG-MG, raissa@aic.org.br.

⁴ Yasmin Braga Lombardi, jornalista pela Universidade Federal de Minas Gerais e analista de projetos na Agência de Iniciativas Cidades, yasmin@aic.org.br.

a nove participantes do processo de criação dos memoriais, sendo três de cada localidade. A escuta buscou compreender qual a relação que esses sujeitos construíram com o memorial, que integra suas histórias e narrativas, após a sua inauguração. Temos como questões direcionadoras principais: 1. em que medida essa construção coletiva da memória gera o que Eclea Bossi (2012) chama de direito ao enraizamento; 2. como o processo coletivo de rememoração fortaleceu tanto memórias que foram compartilhadas, como outras que foram individuais; 3. o que o memorial, que fala sobre o passado, provoca nas relações dos sujeitos envolvidos com o presente e com o futuro.

1. O ESTAÇÃO DE MEMÓRIAS

O programa propõe a criação, junto com as comunidades, de espaços de memórias no interior de antigas estações ferroviárias, hoje desativadas. Tais estações são transformadas em espaços de memória, com linhas do tempo, mapas, fotografias, documentos diversos, pílulas de vídeo e áudio, além de objetos históricos reformados, que recontam o passado da ferrovia na localidade. Todo o processo é feito de maneira colaborativa com a comunidade local e tem como foco os sujeitos e como as histórias de vida de cada um se entrelaçam e são atravessadas pelas histórias da ferrovia, desde seus primórdios até hoje.

Realizado pela AIC em parceria com a empresa de logística VLI, com o apoio dos municípios beneficiados pelo projeto, o Estação de Memórias teve sua experiência piloto em 2019 na Estação Bernardo Monteiro, localizada na cidade de Contagem (MG). Por sua potência, a iniciativa foi sendo gradualmente expandida. Em 2021 e início de 2022, esteve nas estações de Matozinhos (MG) e Cachoeira (BA) e, entre 2022 e 2023, desembarcou em mais cinco paradas de trem, localizadas em Divinópolis (MG), Três Rios (RJ), Campos Altos (MG) – espaços já inaugurados –, Uberaba (MG), Carmo do Cajuru (MG) e Araguari (MG) – a serem inaugurados até o fim do ano. Também estão acontecendo atividades nos municípios de Formiga, Santa Luzia, São João Del Rey e Tiradentes, todos no estado de Minas Gerais. Nesses territórios, a inauguração dos espaços acontecerá apenas em 2024. Ou seja, o que teve início como uma iniciativa pontual na região metropolitana de Belo Horizonte já alcança 13 municípios nos estados da Bahia, Minas Gerais e Rio de Janeiro, dada a experiência bem-sucedida do programa.

A seguir, apresentamos brevemente a metodologia do programa e suas principais etapas de realização.

Campanha de mobilização: O trabalho começa com uma chamada aberta, divulgada amplamente entre vizinhos e moradores da comunidade, para que as pessoas enviem suas contribuições que possam contribuir para o resgate das muitas histórias em torno da ferrovia.

Grupo de referência: A partir da mobilização inicial e da articulação com os agentes públicos do município, é formado um grupo local de referência, que participa ao longo de todo o percurso proposto. Esse grupo é composto por servidores das prefeituras, moradores, ferroviários aposentados e seus familiares, agentes culturais, historiadores e outros profissionais. São realizadas entrevistas individuais, rodas de conversa e workshops coletivos com os participantes para a coleta de narrativas e materiais de arquivo e para a idealização da expografia das estações de trem ora descaracterizadas ou desativadas.

Oficinas participativas: O design colaborativo é ferramenta orientadora do processo de construção com as comunidades. Para o desenvolvimento dos produtos, criação e apresentação da proposta expográfica a ser instalada no interior da estação de trem da localidade, são realizados workshops com o grupo local de referência para concepção colaborativa da exposição. Entre as atividades participativas de produção de conteúdos, são conduzidas, por exemplo, rodas de histórias, oficinas de criação de mapas e oficinas de contação de histórias a partir de fotografias.

Visitas escolares: Após a inauguração dos memoriais, eles são abertos especialmente às comunidades escolares para visita com mediadores oferecidos pelas prefeituras locais. Todo o espaço é criado tendo como foco essa interação com os estudantes, de forma que o local se transforme em um espaço vivo de memória que se relacione com o presente de quem vive ali hoje.

Aliado à comunicação para a mobilização social, a valorização da memória local e oral é eixo fundante da estratégia do programa. É por isso que a tecnologia social da memória, inspirada nas metodologias do Museu da Pessoa, é uma diretriz estratégica importante para o programa. Entre os princípios que norteiam a tecnologia e que são também centrais para o programa Estação de Memórias, são: 1) a história é uma narrativa; 2) a história é feita pelas pessoas; 3) toda história tem valor).

Assim, o trabalho do Estação de Memórias parte do registro da memória oral para a construção coletiva da memória ferroviária e social local. Face ao compromisso historiográfico, é importante dizer que a pesquisa, desenvolvimento dos produtos e apuração são tomadas com rigor. São realizadas: apuração de documentos, publicações e pesquisas

científicas para levantamento de informações; mapeamento e arrolamento de acervo fotográfico; mapeamento de objetos históricos para composição do espaço de memória da localidade; e identificação de pessoas com depoimentos sobre a região. Todo conteúdo passa ainda por revisões e consultorias historiográficas e museais antes de sua veiculação. A partir do resgate e valorização do que há de mais valioso para um povo, que é a sua identidade, o programa Estação de Memórias é um caminho de construção coletiva de espaços comunitários e educativos.

2. A EXPERIÊNCIA EM DIVINÓPOLIS, TRÊS RIOS E MATOZINHOS

Nos anos de 2021 e 2022, o programa Estação de Memórias esteve atuante nas cidades de Matozinhos (MG), Divinópolis (MG) e Três Rios (RJ), sendo a primeira em 2021 e as duas restantes no ano seguinte. Em cada local, o recebimento do público, a aplicação da metodologia e o desenvolvimento do programa foi distinto, por isso, a seguir, foi necessário separar cada localidade para um maior entendimento da criação e do processo colaborativo dos memoriais.

A execução do Estação de Memórias na cidade interiorana de Matozinhos, iniciou em 2021, em meio a pandemia global da covid-19. Como uma das principais referências, a expografia foi construída, ainda que de modo remoto, coletivamente. Contando com a participação de 26 pessoas, tanto nas visitas presenciais quanto nas rodas de história online, que colaboraram para a realização da expografia. Foram levantados 13 objetos históricos, além das fotografias cedidas por familiares de ferroviários. Também foram coletados 4 livros, 2 monografias, entre outros artigos científicos, jornais, folders, relatórios e inventários. Uma característica marcante do Estação de Memórias é o uso de fontes orais para a construção da história da cidade, para isso 09 pessoas, desde moradores do entorno, professoras e familiares de ferroviários foram entrevistados.

O Estação de Memórias Divinópolis foi inaugurado no dia 19 de janeiro de 2023, em média, quarenta pessoas participaram do processo criativo do memorial, seja nas entrevistas em áudio/vídeo ou nas atividades colaborativas. O acervo fotográfico da cidade chegou a mais de 900 fotografias identificadas e arroladas, bem como 56 objetos históricos mapeados. Para além, foram acumulados cerca de 30 materiais de pesquisa e consulta, intercalados entre vídeos, textos e fichamentos. A produção de conteúdos, por seu caráter coletivo e

colaborativo, incluiu 12 entrevistas em áudio realizadas e transcritas, oito entrevistas em vídeo e duas oficinas colaborativas.

No caso de Três Rios (RJ), o projeto se desenvolveu de forma semelhante à Divinópolis, tanto em numerologia quanto em tempo de realização. No município fluminense, 20 pessoas estiveram ativas nas atividades, na qual 2 oficinas colaborativas foram realizadas, 17 entrevistas em áudio efetuadas e decupadas e, seguindo os padrões, 8 entrevistas em vídeo. A respeito dos acervos, coletaram-se mais de 200 fotografias e 28 objetos históricos, ambos identificados e arrolados. As referências bibliográficas giraram em torno de 40 materiais audiovisuais e escritos. O Estação de Memórias Três Rios abriu suas portas no dia 7 de março de 2023.

3. OS SUJEITOS E A MEMÓRIA CONSTRUÍDA E COMPARTILHADA

Para entender como foi esse processo para os sujeitos que participaram ativamente da construção do memorial que integra suas histórias e narrativas, propusemos a realização de entrevistas semiestruturadas com três representantes de cada uma das três cidades anteriormente apresentadas. A seleção dos entrevistados teve como critérios: a diversidade de lugares de fala e perspectivas; a participação em todas as etapas do processo de criação do memorial e, por fim, o interesse em participar da entrevista. O primeiro aspecto observado foi tentar entender em que medida essa construção coletiva da memória gera o que Eclea Bossi (2012) chama de “direito ao enraizamento”.

3. A) ENRAIZAR

Entre as respostas colhidas às perguntas que tinham como tema central entender quais eram os sentimentos que os ferroviários tinham após verem o memorial pronto e aberto à visitação na cidade, as respostas variaram entre quatro temas principais: 1) Orgulho e contentamento; 2) Pertencimento e Acolhimento; 3) Importância da difusão da memória; 4) Aprendizados e Valor da Memória. Apresentamos a seguir um quadro com a síntese das principais respostas colhidas de participantes das diferentes cidades, organizadas nesses quatro temas.

Quadro 1 - Sentimentos dos ferroviários diante do memorial

TEMA	RELATOS
ORGULHO, CONTENTAMENTO	“Visitar o memorial. É relembrar as nossas memórias afetivas. Do período, não só da nossa infância, mas também do período de adolescência, pré-adolescência e Juventude, tempos áureos que aquele prédio sempre marcou a vida do povo Matozinhense de alguma forma. Quando estava abandonado aquele local, sempre foi um marco para cada um de nós em todos os sentidos. O que nos deixava muito triste era vê-lo abandonado. E hoje, de volta à cena, pintadinho de novo, com atrações, muito nos engrandece.” <i>Depoimento de Jane, Matozinhos</i>
IMPORTÂNCIA DA DIFUSÃO DA MEMÓRIA	“Com certeza, não só eu, mas minha família porque além das lindas lembranças, podemos estar passando para nossos filhos, netos, amigos com muito orgulho para que valorizem cada dia está lembrança...” <i>Depoimento de Ary, Divinópolis</i>
APRENDIZADOS E VALOR DA MEMÓRIA	“Também aprendi bastante com outras histórias dos colegas. Entendi e percebi um pouco da minha importância na história da ferrovia.” <i>Depoimento de Estrada, Três Rios</i>
PERTENCIMENTO E ACOLHIMENTO	“Sem dúvidas! Ver histórias contadas pela minha mãe, que as ouviu de minha avó, em uma exposição me faz sentir ainda mais parte deste todo coletivo que é a minha cidade.” <i>Depoimento de Talita, Divinópolis</i>

Fonte: Elaborado pelas autoras.

Observa-se, ao ouvir os sujeitos que participaram do processo, que a rememoração e a difusão das lembranças subjetivas e compartilhadas fortalecem a noção de enraizamento com o território e com a própria identidade. Os sentimentos gerados pelo processo foram múltiplos, mas orbitam em torno da ideia de valorização, acesso e consciência do valor da própria história. As ideias de orgulho e contentamento aparecem como essa validação pessoal e pública da trajetória de cada um. O sentimento de ser parte da história e o acolhimento de um coletivo que compartilha experiências próximas é potente elemento para o enraizamento. A consciência da importância de uma difusão mais democrática da história, os aprendizados colhidos no processo e do valor que a trajetória individual de cada um tem, são motores para o fortalecimento das identidades subjetivas e coletivas.

A partir da escuta aos sujeitos participantes da construção do Estação de Memórias, percebe-se que, ao acessarem o direito de conhecer, registrar e verbalizar mais as suas próprias histórias, de maneira individual e coletiva, os sujeitos organizam e acumulam mais elementos de identificação, valorização e de enraizamento com seus territórios e memórias.

3. B) COMO O PROCESSO COLETIVO DE REMEMORAÇÃO FORTALECEU TANTO MEMÓRIAS QUE FORAM COMPARTILHADAS, COMO OUTRAS QUE FORAM INDIVIDUAIS

Somos formados, concebidos e criados em um ambiente coletivo. Crescemos conhecendo e explorando trabalhos alheios. Desde criança, histórias já criadas nos são contadas. Na escola, lemos livros de autores que já morreram, mas deixaram suas percepções sobre o mundo registradas. Viver em sociedade é nunca estar só, mesmo em um ambiente vazio de outros corpos. Carregamos a memória de toda uma realidade social, e contribuímos para que, futuramente, alguém receba nossas impressões. Se tudo, em resumo, é coletivo, e está imerso na sociedade, por que a memória também não seria?

Maurice Halbwachs, autor do livro “A memória coletiva” (1990), nos mostra como construímos e reconstruímos um conjunto de lembranças coletivamente. A frase que introduz o primeiro capítulo da obra, é capaz de resumir bem o trabalho do Estação de Memórias. Sabemos pouco do evento principal do projeto, a ferrovia em solo brasileiro, mas acessamos seus detalhamentos com os testemunhos dos ferroviários, seus familiares e moradores de cidades cortadas pelos trilhos. O recordar é coletivo, um ferroviário fala sobre o cenário e outro lembra quem estava ali presente. Somos testemunhas uns dos outros. Nos auxiliamos no processo de recordação, diretamente ou indiretamente, pois a memória está entrelaçada com as vivências sociais.

As oficinas são o mais completo exemplo da coletividade da memória proposta por Halbwachs. Nas Rodas de História, um caso puxa outro, um acidente relembra passeios de trem, um ferroviário se apoia na memória de outros. Nossas lembranças têm muito a quem se apoiar além de nós mesmos, elas viajam entre pessoas, confiamos mais quando uma memória é confirmada pelo outro.

Diante das argumentações teóricas, ao questionar participantes do programa nas cidades de Matozinhos, Divinópolis e Três Rios, um tempo após a inauguração, foi possível observar os reflexos de todo processo coletivo de rememoração. Considerando o produto

final, a maior parte das respostas voltaram-se para os impulsos que o Estação de Memórias nas respectivas cidades, proporcionaram para a história ferroviária nos municípios. Para além, diante dos questionamentos, aqueles a quem submetemos as questões, apontaram como histórias presentes no memorial acionaram lembranças deles próprios. Ary Alvarenga, ferroviário aposentado de Divinópolis, relatou: *“Saber das histórias dos colegas ferroviários é sentir que somos uma grande família e saber que também construímos mesmo sem saber para a educação e edificação desta nossa querida cidade Divinópolis”*. Perante a fala, as análises de Halbwachs exploram, exatamente, o caráter da coletividade da memória e o reconhecimento diante do Outro apontados por Ary. Para ainda, a diversidade de narrativas presente na expografia, também contribuiu como testemunhos eloquentes de memórias interligadas do viver ferroviário, como discorreu Ary: *“cada um tem uma história diferente, interessante que nos marcou e traz uma memória de um passado feliz”*.

As experiências e impressões auxiliam na composição de todas as memórias acumulados durante os anos, as lembranças são atravessadas por fatores únicos de cada pessoa. Portanto, a diversidade de histórias e causos auxiliam na rememoração de pontos específicos, que mesmo não sendo vivenciados e lembrados da mesma maneira, são engatilhados por semelhanças e diferenças. Romilda, participante do projeto em Matozinhos, relatou algo semelhante, que contribui com a exemplificação: *“Sempre é muito bom relembrar o nosso passado. Ficou muito presente na minha memória as histórias contadas pelos colegas”*. Em resumo, não se precisa de uma exatidão entre memórias para que o exercício de rememoração coletiva aconteça.

3. C) O QUE O MEMORIAL, QUE FALA SOBRE O PASSADO, PROVOCA NAS RELAÇÕES DOS SUJEITOS ENVOLVIDOS COM O PRESENTE E COM O FUTURO?

O modo como vemos o tempo, construído através de horas, dias e anos, foi elaborado e inserido culturalmente em nossa sociedade. Aprendemos a dividir o tempo em fragmentos, como forma de buscar uma organização universal que facilitasse a convivência em sociedade. Porém, junto aos aspectos práticos da divisão do tempo, aprendemos também a elaborar um conceito subjetivo do que seria passado, presente e futuro. O passado seriam as memórias, os dias que ficaram para trás e a nostalgia de um espaço que se foi, acabou e deixou saudades. O presente seria o agora, o momento em que tudo acontece e em que tudo deve ser feito. Pensar

no presente parece gerar automaticamente um impulso, um deslocamento, uma necessidade de mobilização. Já o futuro carrega em si um aspecto de sonho, por ser o espaço no qual se fazem projeções, criam expectativas e fluem as imaginações e os desejos pelo que há de vir.

No entanto, apesar das formas ensinadas de se constituir o tempo - seja de maneira objetiva ou subjetiva - podemos observar que o aspecto prático da vivência propõe uma quebra desses conceitos fechados de tempo. Na prática, o tempo não parece formar sequências lineares de “começo, meio e fim”, como acontecem nos contos infantis ou nas novelas. Percebemos, na realidade, a forma descontinuada de seus eventos, as diferentes perspectivas existentes, as múltiplas formas de compreender a história, de ressignificar o que passou e o que virá e de reescrever novos começos, como nos afirma Bhabha:

O presente não pode mais ser encarado simplesmente como uma ruptura ou um vínculo com o passado e o futuro, não mais uma presença sincrônica: nossa auto-presença mais imediata, nossa imagem pública, vem a ser revelada por suas descontinuidades, suas desigualdades, suas minorias. (BHABHA, 1998, p. 23)

Dito isso, pode-se afirmar que o projeto Estação de Memórias propõe uma ressignificação do que estava posto, ao apresentar uma gama extensa de memórias de diferentes tipos vinda dos ferroviários e dos seus familiares. Durante o processo de construção da expografia, no qual são realizadas entrevistas individuais e também atividades coletivas para a coleta de informações, é perceptível o encantamento dos participantes com as descobertas surgidas através das memórias dos colegas. Percebe-se também um movimento de recordação de histórias que pareciam esquecidas, mas que ao serem incitadas pelos colegas, surgem novamente na mente dos participantes. Isso fica claro, por exemplo, na fala de Ana Paula, da cidade de Matozinhos: *“Esse memorial fez com que as lembranças ficassem presentes para a população. [...] Não existe um presente sem um passado e esse memorial nos mostrou isso”*. Ou nas palavras de Rosália Alvarenga de Divinópolis, filha de ferroviário: *“A criação do memorial mudou a relação das pessoas com a cidade, pois quando não se divulga este passado – que foi tão rico e importante para nossa cidade – as novas gerações não têm oportunidade de valorizar e entender a nossa história. O memorial ajuda a população a compreender a importância dos ferroviários, como meu pai, para a construção de Divinópolis”*.

O Estação de Memórias, assim, pode ser compreendido como um facilitador de movimento de incitação e descoberta de memórias, que nem os sujeitos lembravam ter. O

destino fim materializado em uma exposição bonita, esconde muitas vezes esse processo que confunde o conceito temporal aprendido até então. O desenvolver do projeto, por outro lado, permite aos participantes esse mergulho proporcionado pelos encontros com antigos colegas, que há muito tempo acontecia, e conseqüentemente, um encontro com um passado guardado na memória dos amigos e em sua própria memória.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A atuação do projeto Estação de Memórias, durante esses últimos anos, possibilitou uma ressignificação de um passado ferroviário que permanece vivo no coração dos antigos trabalhadores. O projeto, que tem como um dos objetivos proporcionar vivências coletivas, demonstrou que acessar memórias de modo compartilhado pode proporcionar uma experiência rica e diversa, no qual as lembranças dos participantes se auto presença e se complementam por meio de diferentes visões e perspectivas.

Criar um memorial a partir de depoimentos pessoais, relatos familiares e cotidianos do trabalho e da vida social, permite-nos perceber também o passado como algo em movimento e, por isso, a concepção de memórias vivas. Ao acessar histórias do passado por meio de dinâmicas coletivas, um novo passado se constrói, elaborado por muitas mãos. Desse modo, o olhar sobre o tempo é ressignificado e as memórias do que já passou se transformam em novas vivências que são transformadoras para o presente e para o futuro.

Por fim, podemos concluir que, como afirma Halbwachs (1990), a memória está entrelaçada às vivências sociais e, por mais que seja possível lembrar de maneira individual, o recordar quando exercido coletivamente, é muito mais efetivo e rico. Em um mundo no qual não se vive só, presenciamos e testemunhamos acontecimentos e contribuimos com o nosso olhar para a construção de memórias, lembranças e experiências dentro do meio em que vivemos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998;

BOSI, Eclea. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 14. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 484 p. ISBN 9788571643932;

BRUCK, Mozahir Salomão. **Memória**: enraizar-se é um direito fundamental do ser humano: Entrevista: Eclea Bosi. Dispositiva, [s. l.], v. 1, ed. 2, p. 196 - 199, ago./dez 2012. Disponível em:

<https://periodicos.pucminas.br/index.php/dispositiva/article/view/4301/4454>. Acesso em: 12 dez. 2023;

HALBAWCHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990;

Tecnologia social da memória: Para comunidades, movimentos sociais e instituições registrarem suas histórias. [S. l.: s. n.], 2009. Disponível em: https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiZzauY7JyHAXSrJUCHZAIAWUQFnoECBEQAQ&url=https%3A%2F%2Fmuseudapessoa.org%2Fwp-content%2Fuploads%2F2021%2F06%2FLivro-Tecnologia-Social-da-Memoria.pdf&usg=AOvVaw2mDx3DD-E_p7I-HUx0pS_b&opi=89978449. Acesso em: 9 ago. 2023.

MERCADOS PÚBLICOS E PRÁTICAS COMUNICATIVAS: A SIGNIFICÂNCIA SOCIAL E POLÍTICA DOS OBJETOS DECORATIVOS

Zara Pinto-Coelho¹
Helena Pires²

RESUMO: No quadro de um projeto de investigação etnográfica sobre a vida quotidiana do mercado de Braga, que visa evidenciar como este espaço público é ressignificado nas práticas comunicativas, damos conta dos usos que os vendedores fazem de objetos diversos e discutimos as implicações sociais e políticas desses usos. Recolhemos os dados através do registo da observação em notas de campo, de conversas informais com informantes privilegiados e da consulta de documentação oficial.

PALAVRAS-CHAVE: comunicação, mercados públicos, objetos, urbano.

INTRODUÇÃO

O impulso da investigação que desenvolvemos situa-se numa dimensão do imaginário urbano que remete para um horizonte potencial utópico da cidade por vir. Uma sociedade urbana comum liberta dos constrangimentos do capitalismo industrial e do estatismo burocrático, tal como conceituada por Henri Lefebvre, para quem a cidade é uma obra coletiva dos seus habitantes, assim como um lugar potencial de emancipação coletiva.

Que tipo de espaço público (LEFEBVRE, 1974) produzem os mercados? Em que medida os mercados contradizem o uso moderno dos espaços públicos em contextos urbanos? É possível construir um sentido de lugar em espaços públicos urbanos, mesmo que estes sejam caracterizados pela experiência da mobilidade e do transitório?

Os mercados municipais são aqui abordados como um dos locais críticos do espaço público na cidade, fundamentais para a construção de sociabilidades e identidades, assim como para a criação de vínculos afetivos (DE LA PRADELLE, 2006; WATSON & SUDDERT, 2006). Dito de outro modo, os mercados contrariam a tendência para a

¹ Zara Pinto-Coelho, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Braga, Portugal; zara@ics.uminho.pt.

² Helena Pires, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Braga, Portugal; hpires@ics.uminho.pt.

desvalorização da esfera pública enquanto espaço físico e social na vida quotidiana. De que maneira os mercados públicos são locais de resistência oculta, simbólica e material (SCOTT, [1992] 2013) nos contextos quotidianos da vida urbana? Pensar no quotidiano como potencial fonte de resistência e de mudança desloca o nosso olhar para as práticas sociais, para as formas como os mercados são apropriados vivenciados pelos seus frequentadores no quotidiano urbano e também para as ambiguidades e contradições do movimento interno característico da quotidianidade. No quadro deste entendimento, em vez de pensarmos nos mercados como áreas circunscritas no espaço e no tempo, ou como locais em que se desenrolam múltiplas atividades sociais e económicas, podemos imaginá-los como continuamente em processo, em reconstrução continuada e quotidiana, nas suas dimensões físicas, económicas, sociais e culturais, através da confluência de forças várias, ao nível das práticas, dos usos e das representações. Na análise destas dinâmicas, interessa-nos em particular explorar os processos através dos quais os mercados são investidos pelos seus utilizadores com sentidos de lugar, quer dizer, transformados, como diria Marc Augé, em “lugares antropológicos” (AUGÉ, [1992] 2005, p. 76), ou seja, configurações únicas imbuídas de sentidos e experiências particulares, ainda que sempre em fluxo.

No quadro de um projeto de longa duração, fizemos do mercado municipal de Braga, um laboratório de observação da vida urbana quotidiana para estudar o papel da comunicação na transformação desse espaço urbano num lugar vivido. Neste artigo damos conta dos usos que os vendedores fazem de objetos diversos nos seus expositores. A partir da descrição detalhada de alguns desses usos e dos seus significados, discutimos as implicações sociais e políticas dos mesmos enquanto formas de envolvimento e de resistência.

MERCADOS PÚBLICOS E PRÁTICAS COMUNICATIVAS: O PAPEL DOS OBJETOS

Martin-Barbero (1981), a propósito da natureza da comunicação nos mercados, sublinha a forma como contrasta com a que acontece nos supermercados, cujo fim é meramente a transmissão de informação anónima e unidirecional, enquanto a que ocorre nos mercados envolve permanentemente dimensões económicas e simbólicas.

Os locais de mercado apresentam uma natureza peculiar que lhes é atribuída pelo fenómeno da troca: troca de bens e produtos, mas também de palavras, informação, serviços,

saberes, ideias, de culturas e afetos. Geertz, antropólogo norte-americano, na sua etnografia sobre o bazar do Oriente médio de Sefrou, em Marrocos, uma das obras clássicas de referência no estudo antropológico dos mercados, refere: “No sūq, o fluxo de palavras e o luxo e valores não são duas coisas; eles são dois aspetos da mesma coisa” (GERTZ, 1979, p. 199). Para o antropólogo, os usos da linguagem têm um valor central na construção das relações sociais no Bazar. Uma das realidades que mais detalhadamente tem sido estudada é a da fala típica dos mercados, nos seus mais variados géneros, incluindo os da conversa ou diálogo, entre clientes e vendedores, entre vendedores, ou entre clientes em encontros fortuitos: no mercado “conversamos sobre tudo e sobre nada”, e o princípio destes encontros é o “da gratuidade, quer dizer, a maioria das conversas não tem um objeto real e não tem outro fim se não o do prazer de conversar (DE LA PRADELLE, 2006, p. 207). Evocamos a este propósito o trabalho etnológico de Jacqueline Lindenfeld (1990), antropóloga norte-americana, por constituir o trabalho de maior fôlego centrado no estudo dos “modos de falar” dos mercados urbanos, nomeadamente em França (12 mercados) e respetivos significados sociais e simbólicos.

Ausente das investigações sobre as práticas comunicativas em mercados está um interesse pela forma como os objetos ordinários, na sua relação com a proxémica, participam na comunicação. Em contraponto à posição habitual de redução dos objetos à sua figuração cénica, destacamos o seu potencial agentivo na constituição de redes de interações entre humanos e não-humanos, o que nos leva a explicar os seus sentidos e os modos prosaicos de assim tecer a cultura. De acordo com este interesse, falar dos objetos no mercado significa procurar na cultura material as formas como se expressam ideias e emoções, não esquecendo os modos de apropriação e de uso criativo dos mesmos. A localização, a forma e o design dos objetos do quotidiano, e mesmo a organização espacial dos locais em que são exibidos, são aqui conceptualizados como dispositivos semióticos dotados de uma função representacional ou ideacional e de uma função interacional. Os objetos assim concebidos passam a ser vistos como ferramentas simbólicas através das quais os indivíduos comunicam quem são e como querem ser percebidos, a que grupo pertencem e quais são as suas referências e práticas culturais (CSIKSZENTMIHALYI e ROCHBERG-HALTON 1981). Enquanto portadores de significados, os objetos funcionam como veículos de modos de vida que interagem com as pessoas no processo de produção de sentido e na construção do mundo social. Mas talvez mais importante que esta função ideacional dos objetos será a sua importância interacional, a

forma como são usados na interação, o que nos fazem ou como nos afetam e o que nos fazem fazer (NEVILE *et al.*, 2014). Partimos de compreensão da comunicação como um fenómeno complexo, multimodal (KRESS e VAN LEEUWEN, 2001), distribuído entre agentes humanos e não humanos, em que participam objetos físicos do quotidiano, juntamente com a linguagem e outras ferramentas culturais. Para além da camada interacional, importa também a vertente sociocognitiva do processo comunicativo, relativa às crenças, valores, fantasias e imaginários dos atores envolvidos nas interações, já que não há interação que não envolva (inter)subjetividade, papéis, normas e a construção de relações e identidades. E, por fim, abordando a comunicação como uma prática social, a consideração de todas as dimensões antes referidas, é sempre contextualizada no espaço e no tempo físico, em termos institucionais e socioculturais, bem como históricos, a partir de pistas que nos são oferecidas pelos diversos participantes, humanos e não humanos, nos processos de comunicação. Todas estes aspetos importam pelo que nos podem ajudar a abordar e a compreender o mercado como um espaço construído socialmente ou produzido nas experiências daqueles e daquelas que dele se apropriam ou usam no quotidiano.

TRABALHO DE CAMPO

Iniciámos o trabalho de campo em janeiro de 2021, momento em que se vivia em Portugal o segundo confinamento, no contexto da crise do coronavírus e saímos do terreno em julho de 2022. O trabalho no terreno incluiu visitas regulares semanais ao local, em média seis por semana, três por cada uma das duas investigadoras. Como é habitual no fazer etnográfico, fomos o principal instrumento de investigação: produzimos (através da observação participante e da interação), registamos (através da escuta, da interrogação e da escrita de notas de campo) e tratamos os dados. O tipo de observação variou entre uma observação distanciada e em situação de anonimato até a uma observação com participação ativa na posição de coator (como cliente) e com um estatuto declarado, conforme o momento, as circunstâncias e as oportunidades. O exercício de observação foi desenvolvido no quadro da abordagem sensorial proposta por Sarah Pink (2008). Particularmente importantes como meio de recolha de informação foram as conversas informais com os chamados informantes privilegiados, que nos foram abrindo portas. Das técnicas usadas para recolher informação, incluem-se ainda a análise de documentos variados sobre o local, e a elaboração de um dossier visual (sobretudo fotográfico).

MERCADO DE BRAGA

A história do mercado público coberto de Braga remonta ao final do século XIX (1876) e inclui vários momentos de renovação do equipamento e mudança de localização no centro urbano. É em 1955 que a Câmara Municipal de Braga manda encerrar “o velho mercado de ferro”, situado na Praça Municipal, no centro da cidade, e entrega o projeto do novo mercado, que deu origem ao edifício atual, inaugurado em 28 de maio de 1956. À semelhança do que ocorreu, e continua a ocorrer com outros mercados municipais em Portugal, o edifício do Mercado Municipal de Braga e área circundante foram alvo de uma requalificação recente, tendo aberto as portas ao público no passado dia 5 de dezembro de 2020. Tal como aconteceu noutras latitudes, o investimento público na renovação do edifício levada a cabo pelo poder local visou adequar o equipamento a novos padrões de “higiene, segurança, acesso e modernidade”, em conjugação com a preservação do “património histórico” e da memória individual e coletiva dos cidadãos de Braga, no quadro de um investimento estratégico na regeneração urbana da cidade e de promoção turística e cultural da região, conforme realçado no discurso oficial.

Segundo dados fornecidos pela gestão camarária (relativos à situação no final do ano de 2023), esta estrutura comercial integra, em funcionamento, 7 padarias/charcutarias, 10 talhos, 7 postos de venda na peixaria, 28 bancas hortícolas, 4 bancas dedicadas à venda de flores, e 215 metros quadrados reservados a produtores, os chamados terrados, com 188 concessões de “carteiras de utilização”. Engloba ainda uma área da restauração gerida de forma privada. Acolhe cerca de 120 empresas com vários contratos de arrendamento, desde casuais a arrendamentos de longa duração, sendo a área da restauração gerida e gerida de forma privada.

O envelhecimento da população vendedora, no quadro de um negócio que tem predominantemente uma natureza familiar, é uma realidade. A faixa etária mais presente, em termos numéricos, quer na área dos vendedores fixos, quer na área dos terrados, das chamadas lavradeiras ou produtores, situa-se entre os 60 e 70 anos. 75% do universo total dos vendedores são do sexo feminino. Em termos de frequentadores e clientes, prevalecem clientes de meia-idade ou idade avançada, e sobretudo mulheres, sendo também um facto a diversidade e a variação de perfis sociodemográficos ao longo da semana, sobretudo aos

sábados, dia em que famílias da classe média e classe média alta, bem como membros da população migrante local, se deslocam ao mercado.

OBJETOS EM DESALINHO

Em linha com o observado noutros mercados, a natureza carnavalesca da Praça, em dias de maior afluência, distingue a sua ambiência daquela dos demais espaços públicos, emprestando-lhe um carácter único, contrastante com o tom ordeiro e a racionalidade que impregna todas as práticas e formas nos supermercados. Nestes, a sensação generalizada de que tudo se encontra destilado, organizado, classificado, emprateleirado, etiquetado, orientado, embalado, impera. Ainda assim, a ambiência no mercado não deixa de ser híbrida, já que a par da sonoridade desregrada das conversações, dos encontrões, nem sempre acompanhados de quaisquer fórmulas de cortesia, dos excedentes caídos no chão, da desarrumação antevista do lado de lá das bancas, dos amontoados indisciplinados de produtos que se acumulam em baldes e todo o tipo de contentores improvisados no chão, também no mercado se encontram, à mistura, indícios de um mesmo princípio homogeneizante e disciplinador. Desde a arquitetura e design do interior, não esquecendo a sinalética ou a luminosidade, sugestivos de um espaço que se deseja uno, funcional, transparente ao olhar e condutor de determinados trajetos por parte dos clientes ou fornecedores, assim como espaço regrado, que dita a cada vendedor o lugar e os limites territoriais de cada um, às regras e códigos de conduta que a gestão do espaço procura desde o início ali incutir, também no mercado a espontaneidade e as margens potenciadoras de práticas mais subversivas se veem progressivamente inibidas. Crescem as semelhanças entre a atmosfera ali experienciada e a atmosfera nos supermercados. O bulício e a excitação que animam o mercado, ainda assim, resistem, o que quer dizer que coabitam, hoje, com novas forças de automação contra as quais vão garantindo a minimização da despersonalização generalizada que ameaça os espaços públicos.

Avançando sobre as bancas de venda de produtos hortofrutícolas, descobrem-se indícios de retorno a um espaço-tempo desregrado e mesmo desleixado, que contrasta com o carácter padronizado do espaço, decorrente da forma e materiais arquitetónicos (nomeadamente o recurso a estruturas metálicas nas bancas), da sinalética, ou da disposição alinhada dos produtos, percursos, e outros traços que marcam a impessoalidade do desenho: utensílios e equipamentos domésticos e de cozinha, tais como panelas, chaleiras elétricas,

partos, talheres, canecas, micro-ondas... À domesticidade do espaço não escapam ainda os talhos, onde é possível observar televisões, rádios e todo o tipo de objetos decorativos, ao gosto de cada lojista, alguns deles testemunhando a memória de outros habitantes do lugar, em alguns casos antepassados familiares.

A somar a estas práticas de transformação do espaço no canto semi-caseiro de cada uma, revelam-se outras tantas iniciativas de subversão dos usos previstos, como é exemplo a resposta dada por algumas vendedoras aos aparelhos de ar condicionado, a uma certa altura distribuídos pela gestão do Mercado pela zona das bancas, mas que, segundo testemunhos, nunca chegaram a funcionar. Face à ineficiência constatada, povoaram o mercado de guarda-sóis de todas as formas e feitios, como estratégia para minimizar os efeitos de excessivo aquecimento em alturas de Verão, acentuado pela estrutura envidraçada da cobertura. Uma das vendedoras transformou o dito equipamento de refrigeração em expositor de abóboras (ou cabaças?) e espigas de milho e num suporte para um cordel a fazer de bengaleiro, onde foram penduradas peças de roupa em cabides, um calendário e um guarda-chuva (Figura 1).

Figura 1 – Objetos decorativos



Fonte: Foto das autoras.

Outros objetos singulares, aqui e ali, surpreendem-nos: a bandeira de Portugal, acantonada atrás de uma banca, num caso, ou o banco de plástico de cor vermelha, todos os dias servindo de marcador, como diria GOFFMAN (1967), junto do chafariz, do “centro de dia” (lugar de repouso) do marido com Alzheimer da D. M, vendedora com banca ali

próxima. Não podendo deixá-lo sozinho em casa, resolvera trazer o marido com ela todos os dias para o mercado, onde pelo menos está à vista e vai ajudando a carregar a mercadoria.

De realçar também a ubiquidade das figuras religiosas que decoram as bancas e lojas, distinguindo-se a figura do Sto. António, em forma de estatueta, de entre outras, quase sempre apresentadas, em contexto de conversa com os comerciantes, como herança que remonta a gerações familiares precedentes no mesmo negócio (Figura 1). As figuras sagradas são “marcadores” e “espaçadores” (GOFFMAN, 1967) de contiguidade, de um espaço simbólico e espiritual, partilhado entre vendedores e clientes, uma partilha tácita de um imaginário coletivo.

Figura 2 – Objetos decorativos II



Foto das autoras.

Especialmente curiosa é a banca da vendedora D. M., onde a Pietá encabeça a pilha de frutas, repartindo o protagonismo com a N. Sra. de Fátima, o Menino Jesus e ainda um

peculiar carneiro de peluche (Figura 2). Em conversa, explica que cada figura tem uma história e todas elas foram ou doadas ou encontradas. Reza a crença, segundo diz, que as figuras só nos protegem se não forem compradas. Uma das figuras religiosas fora oferecida pelos filhos. Outra, o carneiro, fora descoberto numa lixeira, deitado fora por um cigano. Estava em muito mau estado, mas depois de lavado e remendado ficara em condições de se juntar ao altar na banca do mercado. Este não é caso único, o que nos faz pensar que algumas figuras carregam histórias acidentais (CSIKSZENTMIHALYI e HALTON, 1981, p. 153). O universo das figuras vai-se ajustando ao das frutas e legumes empilhados, ora em modo de cuidada compostura, ora em jeito de desalinho. Esta nota de terreno dá conta do primeiro interação com a D. M. a propósitos desses objetos:

Dando a volta, reparo num simpático carneiro de peluche, bem rechonchudo, por entre os alhos, as abóboras e os feijões. Aproximo-me e pergunto à D. São se posso fotografar. É a vendedora que está sempre com a máscara, invariavelmente suja, no queixo e de nariz destapado. Encantada com a atenção que dispenso ao carneiro, conta-me que o encontrara no lixo – “Foi um cigano que o deitou fora, no lixo da antiga Praça, todo roto. Passei, recolhi-o e levei-o para casa. Così-o bem cosido e lavei-o. Anda sempre comigo”. Também já tinha encontrado um crucifixo no lixo da antiga Praça, partido ao meio. Levou-o para casa e um familiar soldou-o. Alguém quis dar-lhe dinheiro por ele – “e que falta me fazia o dinheiro naquele tempo, dava-me para pagar as dívidas” -, mas eu não quis, porque os santos não se vendem, é pecado. Já o trouxera para a Praça. Fazê-la feliz era dar-lhe um Santo. “Gosta muito de santos D. São”, comento. “Eu não gosto, eu tenho respeito”. Conta ainda que tem uma virgem sentada (faz a pose da imagem sentada, agachando o corpo e elevando as mãos). Já a teve ali ao alto, em cima dos legumes, mas tem medo que lha roubem. Acabo por lhe comprar morangos e depois de mais uma conversa sobre a falta de cheiros na nova Praça, ao contrário da antiga, despeço-me (**Nota de campo, 6 de maio de 2021**)

NOTA FINAL

Vimos que a presença de objetos decorativos nas bancas do mercado tem o potencial de aumentar e facilitar a interação e comunicação entre vendedores e clientes, já que induz ao diálogo e à narração de histórias, para além dos objetos servirem como ferramentas simbólicas através das quais os vendedores comunicam quem são e aquilo em que acreditam. Em termos institucionais, essa presença permite criar, intencionalmente e também de forma não deliberada, um *espaço entre* ou um *terceiro espaço* que alimenta um sentimento de lugar e um sentido de pertença comum e, ao fazê-lo, funciona como forma de resistência quotidiana às práticas institucionais de regulação e normalização.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUGÉ, M. **Não lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade**. Tradução: Miguel Serras Pereira. [1992] 2005. Lisboa, 90 Graus. p. 100;

CSIKSZENTMIHALYI, M.; ROCHBERG-HALTON, E. **The meaning of things: domestic symbols and the Self**. Cambridge: Cambridge University Press. 1981. 304 p.;

DE LA PRADELLE, M. **Les vendredis de Carpentras. Faire son marché, em Provence ou ailleurs**. Paris: Fayard. 1996. 374 p.;

GOFFMAN, E. **Interaction ritual. Essays on Face-to-Face Behavior** New York: Pantheon Books. 1967. 271 p.;

GEERTZ, C. Sūq: the bazaar economy in Sefrou. *In*: Geertz, C. Geertz, H, ROSEN, L. **Meaning and order in Moroccan society: three essays in cultural analysis**. Chicago: University of Chicago Press, 1979, p. 123-313;

KRESS, G. & VAN LEEUWEN, T. **Multimodal discourse: the modes and media of contemporary communication**. London: Arnold Publishers. 2001. 142 p.;

LEFEBVRE, H. **La production l'espace**. Paris: Anthropos. 1974. 485 p.;

LINDENFELD, J. **Speech and sociability at French urban marketplace**. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 1990. 173 p.;

MARTÍN-BARBERO, J. Práticas de comunicação em la cultura popular: mercados, plazas, cementerios y espacios de ocio. Simpson, M. (Org). **Comunicación alternativa y cambio social**. UNAM. 1981. Disponível em: <https://www.perio.unlp.edu.ar/catedras/hdelconocimiento/wp-content/uploads/sites/42/2021/06/6334231-Practicas-de-comunicacion-en-la-cultura-popular-mercados-plazas-cementerios-y-espacios-de-ocio.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2024;

NEVILE, M.; HADDINGTON, T.; HEINEMANN, T.; RAUNIOMAA, M. (Eds.). **Interacting with objects. Language, materiality and social activity**. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 2014. 393 p.;

WATSON, S.; STUDDERT, D. **Markets as sites for social interaction. Spaces of diversity**. Bristol: Policy Press. 2006. 64 p.;

PINK, S. **Doing sensory ethnography**. London: Sage. 2009. 184 p.;

SCOTT, J. C. **A dominação e a arte da resistência. Discursos ocultos**. Letra Livre. [1992] 2013. 340 p.

IX congresso internacional sobre
CULTURAS
DIÁLOGOS POR UMA DEMOCRACIA PLURAL

GT5 - CULTURAS, ARTES E SABERES POPULARES

MEMÓRIA E CULTURA CINEMATOGRAFICA NO INTERIOR DA BAHIA (1950-1965).

Alisson Santana¹

RESUMO: As décadas de 1950 e 1960 revelaram a Bahia como um dos grandes centros difusores da cultura cinematográfica do Brasil. Embora Salvador foi onde essa difusão concentrou-se em maior proporção, algumas dessas experiências foram refletidas no interior baiano. Este estudo busca mapear as práticas e os espaços que moldaram a experiência cinematográfica no interior do estado, especificamente em Feira de Santana, entre 1950 e 1965.

PALAVRAS-CHAVE: Feira de Santana, cultura cinematográfica, cinema, Bahia.

INTRODUÇÃO

As décadas de 1950 e 1960 revelaram a Bahia como um dos grandes centros difusores da cultura cinematográfica do Brasil. Embora Salvador foi onde essa difusão concentrou-se em maior proporção, algumas dessas experiências foram refletidas no interior baiano. Tomamos como exemplo neste texto a cidade de Feira de Santana, que absorveu parte dessa ambiência cultural em diversos aspectos.

As modificações urbanas sentidas por Feira de Santana no decorrer dos anos 50, acrescida da sua propensa articulação comercial, promoveram na cidade uma busca pela atmosfera cultural que terá como uma das pretensões instruir e elevar a cidade à categoria de “moderna” por vias de práticas culturais, isso se expressava na realização de eventos artísticos com objetivo de torná-la uma cidade com pleno desenvolvimento cultural. É nesse contexto que o cinema adquire força na cidade, tanto no caráter de exibição quanto nas atividades relacionadas a produção. Cabe ressaltar, que o cinema desenvolvido na Bahia, precisamente em Salvador, na década de 50, irá contribuir no debate artístico cultural baiano e, sobretudo, no reflexo dessas experiências em outras cidades.

¹ Alisson Oliveira Soares de Santana, doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, pesquisador do Grupo de Pesquisa Coordenação Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos (UFRJ) e do Grupo de Pesquisa Modos de Ver - Estudos das salas de cinema, exibição e audiências cinematográficas (ESPM-RJ), alissonsnt@yahoo.com.

Portanto, busca-se aqui mapear a ambiência cinematográfica que se formou em Feira de Santana a partir de três aspectos: a cidade como meio de produção fílmica.

PROJEÇÕES DA “CIDADE DA BAHIA”: FEIRA DE SANTANA COMO LUGAR DE PRODUÇÃO FÍLMICA

Dentre as diversas possibilidades de discussão sobre o desenvolvimento do cinema em Feira de Santana, nos pareceu mais significativo entender como a cidade recepciona e se relaciona com essa agitação do meio cultural que predominava em Salvador no período, tendo em conta que a capital se destacava como um dos núcleos aglutinadores da cultura cinematográfica.

Para contextualizar o desenvolvimento dessa agitação cultural, é necessário compreender as transformações socioculturais que a capital baiana vivenciava, associadas à sua modernidade tardia. Marshall Berman define a modernidade como um “tipo de experiência vital” (BERMAN, 1982, p.15), que atua como um unificador da espécie humana ao permitir que as experiências sejam compartilhadas. Além disso, Berman descreve a modernidade como uma síntese entre a dialética da modernização e do modernismo. Isso significa que a modernidade intermedia as transformações científicas e as novas experiências culturais, abrangendo o desenvolvimento da arte e do pensamento modernista.

Nesse contexto, as experiências progressistas em Salvador buscaram romper com a posição de atraso através de projetos de reorganização urbana, onde a evolução da cidade e a adoção de novos hábitos eram vistos como sinais de civilização (LEITE, 1996, p. 51). O movimento modernista se manifestou em atividades literárias, especialmente através de revistas culturais como Arco e Flexa, criada por jovens escritores que tentavam aproximar a Bahia das renovações ocorridas no sul do país. No entanto, esses modestos reflexos da modernidade nas primeiras décadas do século XX não foram suficientes para dar visibilidade à “Cidade da Bahia” como um elemento cultural do país. Como Oliveira aponta, até a década de 1940, a Bahia não possuía museus organizados, galerias de arte, e havia perdido dois teatros, além de não contar com um bom hotel (OLIVEIRA, 1999, p. 07).

Entretanto, a partir da segunda metade da década de 1940, esse cenário começou a mudar. Com o processo de redemocratização em 1945 e a renovação cultural nacional na década seguinte, a Bahia entrou em uma nova fase de transformações. As décadas posteriores consolidaram essas mudanças, conforme explica Maria do Socorro Carvalho:

Até meados da década de 1950, Salvador era uma cidade pacata, orientada pelo antigo centro da outrora capital do país. Uma cidade de uma rua só, diziam os jornais da época. O processo que a transformaria, ocorrido ao longo de quase trinta anos, tem no período entre meados dos anos 1950 e a década de 1960 um momento decisivo na definição de novos caminhos para a velha São Salvador. Sua rápida modificação é um exemplo da chegada à Bahia do discurso modernizador do Governo Kubitschek, quando os grandes temas nacionais eram discutidos pelos baianos com ardor: o desenvolvimentismo, a questão do Nordeste, a nova Capital Federal, a chegada da televisão, os novos movimentos artísticos. A Bahia também aspirava à modernização que, conforme a 'ideologia do desenvolvimento', levaria ao progresso (CARVALHO, 2003, p. 50).

Este período marcou uma transformação decisiva para Salvador, que passou a refletir o discurso modernizador do Governo Kubitschek e se engajou nos grandes temas nacionais com vigor, demonstrando a aspiração da Bahia por modernização e progresso.

Como mencionado, o advento de uma Bahia moderna e reinventada, suscitou transformações políticas, sociais e, sobretudo, culturais, que combinadas à ascensão tecnológica, tanto do aparelho cinematográfico quanto da forma de produzir e filmar, configuraram o cinema como um dos elementos culturais mais emblemáticos desse período. O cinema se constituiu não apenas como um produto dessa modernidade, mas também como um dispositivo construtor dessa experiência e da formação cultural do país.

Diante desta perspectiva, o desenvolvimento da arte cinematográfica ao longo das décadas de 50 e 60 revelou uma diversidade de valores e costumes que ganharam interferências e novos significados. Como destaca Carvalho, o cinema, alinhado a diversos outros movimentos artísticos, fazia parte de um processo de modernização técnica presente em Salvador e, seria primordial tornar a Cidade da Bahia a capital cultural do país. Essa ideia também é compartilhada por Eduardo Borges, ao apontar que entre 1959 e 1962 os discursos caracterizam a Bahia como um cenário ideal para se produzir filmes (BORGES, 2003, p.102).

Na década de 1950, em meio ao processo de renovação cultural mencionado, Feira de Santana já dava alguns passos para o desenvolvimento cultural. Em março de 1953, o incentivo ao engajamento cultural para mobilizar a cidade ficava explícito na seguinte publicação do Jornal Folha do Norte:

Movimento Cultural

Poetas, escritores, médicos, advogados, jornalistas, estudantes, tendo à frente o dr. Geraldo Leite, estão elaborando um Manifesto aos intelectuais indígenas, conclamando-os a aderir ao louvável movimento de renovação e

surgimento artístico-cultural que ora se organiza em nossa terra, visando fundar, aqui, sociedade e revista cultura, mas que sejam expostos e debatidos problemas de toda ordem, incrementando-se a realização de concertos, de mostras de arte e, sobretudo, procurando incutir, nas novas gerações o gosto pelas letras e belas artes. A Folha do Norte dá o seu inteiro apoio a esses homens, que se propõem a realizar obra tão meritória. (FOLHA DO NORTE. 7 de março de 1953. p.1. Biblioteca Municipal de Feira de Santana)

A publicação reforça a compreensão da existência de um grupo que se articulava para pensar o movimento cultural em Feira de Santana e para executar novas experiências artísticas na cidade. No ano anterior a esta publicação já se evidenciava essa articulação em torno do desenvolvimento cultural da cidade com a “I exposição de Arte Moderna” organizada pelo artista plástico Raimundo de Oliveira com apoio de Dival Pitombo, em 1952, confirmada pelo Folha do Norte como mais um dos eventos que aproximava Feira de uma cidade civilizada e culta, podendo presenciar artistas nacionais e internacionais em sua abertura (FOLHA DO NORTE. 24 de maio de 1952, p. 01).

Na obra memorialista “Reminiscências de Feira de Santana”, José Francisco de Freitas também confirma esse fluxo de personalidades artísticas que a cidade recebia entre as décadas de 50 e 70, alguns nomes como Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Vinicius de Moraes, Nelson Pereira dos Santos, Alex Viany, Glauber Rocha, são ressaltados pelo autor (FREITAS, 2013, p. 179). O fluxo de artistas que chegava a Bahia era algo corriqueiro nesse período, principalmente no que diz respeito a produção fílmica. Como sinaliza Setaro, “um movimento ininterrupto de cineastas baianos, cariocas, paulistas e estrangeiros que, de repente, descobrem a Bahia como cenário ideal para se fazer cinema, aproveitando ao máximo o seu décor natural.” (SETARO, André. 2004, p. 54).

Em 1954, o cineasta e crítico de cinema Alex Viany chegava em Feira de Santana para gravar cenas do episódio brasileiro “Ana” do longa-metragem Rosa dos Ventos (DIE WINDROSE, 1955)². Com roteiro escrito por Jorge Amado, Trigueirinho Neto e Alberto Cavalcanti, o enredo do episódio tematizava a migração e adversidades dos retirantes nordestinos. O projeto fazia parte da Companhia de produção DEFA localizada na Alemanha Oriental, enquanto no Brasil ficou sob responsabilidade a Companhia Cinematográfica Maristela. Composto por cinco episódios, o projeto se resumia em uma colaboração de diretores, roteiristas e realizadores de cinco países, o filme unia histórias da União Soviética,

² Ficha de produção. Disponível no acervo digitalizado do diretor e historiador Alex Viany. Disponível em: <<http://www.alexviany.com.br/>>. Acesso em: 03-08-2023.

França, Itália e China, além do Brasil. A escolha da protagonista do longa foi feita por Viany e sua equipe em um dos seus passeios pela cidade de Feira de Santana. Marlene França, aos 12 anos, foi a escolhida para viver o papel de “Ana” na produção.

Figura 1 - Bar Nordestino de Feira de Santana no episódio “Ana” em Feira de Santana, Marlene França e Alex Viany



Fonte: Ana” (*Die Windrose*). Alex Viany. Brasil/Alemanha. 1954.

Em 1955, ocorreu a produção do primeiro filme inteiramente realizado em Feira de Santana: “Um Crime na Rua”, filmado com uma câmera de 16 milímetros. Este curta-metragem não apenas marcou a estreia do cineasta Olney São Paulo, mas também o início de um período significativo para as atividades cinematográficas na cidade. Como se tratava de uma produção urbana, filmada em espaços abertos, a curta captura elementos históricos da paisagem urbana de Feira de Santana na década de 1950³.

A equipe de produção, além de Olney São Paulo, incluía Elídio Silvia, um fotógrafo amador, Edson Campos, entusiasta do cinema, Fernando Ramos, atuando como ator e assistente, Miriam Arruda e alguns figurantes. Mesmo sendo uma produção inicial, “Um Crime na Rua” reflete profundamente o pensamento estético do autor e do período em que foi realizado, destacando-se como um importante registro histórico e cultural.

Em 1956, a produção inaugural de Olney ganhava destaque na coluna “Atualidades brasileiras” da Revista Cinelândia, que colocava a cidade dentro da dinâmica cinematográfica:

³ “Um Crime na Rua”. Olney São Paulo. Feira de Santana. 1955.

Feira de Santana

...também se faz cinema, com enredo e tudo, na cidade baiana, utilizando-se para isso uma câmera 16 mm, como podemos destacar neste flagrante, que apresenta Elídio Azevedo, filmando, na praça pública, uma cena de “Um crime na rua”, de que são protagonistas Olney Alberto, Edson Campos, Fernando Ramos, a garotinha Vera Campos e Miriam Arruda, cantora da Rádio Sociedade de Feira de Santana e princesa da Micareta deste ano (REVISTA CINELÂNDIA, 1956).

Ainda no mesmo ano, Olney chamava atenção para um grupo de técnicos cinematográficos que se encontrava na cidade para filmagem de um Cine-Jornal dirigido por Mário Civelli. Ao ser abordada por Olney, a equipe de direção informou que se tratava de um documentário em longa-metragem (REVISTA CINELÂNDIA, 1956). Mário Civelli foi um dos grandes nomes do cinema na época, dirigiu, produziu e distribuiu inúmeros filmes entre as décadas de 1950 e 1960, além de ter sido responsável pelo primeiro filme nacional colorido. A empreitada de Civelli na Bahia se tratava de uma expedição cinematográfica e as filmagens resultariam no documentário: “O grande desconhecido”, lançado em 1956. Sua equipe viajou por quase seis meses pelas regiões centrais do Brasil, com uma produção ambulante: Civelli reuniu sua equipe em um caminhão e dois jipes, saíram de São Paulo e percorreram o estado de Goiás e Mato grosso, logo depois atravessaram o país com destino a Salvador (LAURELLI, 2007, p. 59-60). A proposta era filmar aspectos folclóricos do interior do país. Não se tem nenhuma indicação bem definida se chegaram a gravar alguma cena na cidade de Feira de Santana, ou se usaram a cidade apenas como ponto de descanso.

Tornando-se um dos principais articuladores culturais da cidade, Olney também escrevia em diversas colunas do jornal, registrando sobre eventos e a vida cultural da cidade, fazendo sempre questão de demonstrar o desenvolvimento artístico de Feira. Em 1956 o movimento artístico de Feira de Santana era um dos destaques do jornal “O Coruja”: “Feira de Santana tem se projetado ultimamente, no cenário artístico e literário da Bahia, como um novo movimento que se vem realizando e tomando forma” (O CORUJA, 1956). Essa passagem introduzia a coluna “Letras e Painéis”, de José Navarro e Olney, que faziam a cobertura sobre a exposição da artista plástica Lucy Calenda na cidade.

Por toda a década de 1950, a efervescência cultural tomou conta do movimento cinematográfico na Bahia, atingindo o seu período de maior agitação entre 1958 e 1964, período nomeado como Ciclo Baiano de Cinema, no qual foram produzidos filmes feitos na

Bahia. O estado se constituía assim como um dos terrenos para o desabrochar do movimento Cinema Novo. A virada dos anos 50 para 60, sobretudo a partir de 1961, se desenhava como um dos momentos mais promissores para cinematografia brasileira.

Essa agitação levava a crer que o sonho dos críticos de fazer Salvador a “capital brasileira do cinema” parecia se realizar. Atraídos pela beleza natural e cultura da cidade, chegavam produtores e realizadores, brasileiros e estrangeiros. Na verdade, era o propagado exotismo baiano o motivo maior do interesse, em particular dos estrangeiros, pelo ambiente cinematográfico da Bahia, explicitado nas constantes referências à profusão de seus temas, que brotariam naturalmente da riqueza de sua geografia e de seu povo (CARVALHO, 2007, p. 06).

Em meio a isso, em Feira de Santana, novas investidas cinematográficas foram realizadas, dessa vez com o diretor Nelson Pereira dos Santos. Aproveitando sua passagem pelo estado para gravar *Mandacaru Vermelho* (1961), diretor cedeu entrevista ao jornal *Folha do Norte*, que publicou uma nota evidenciando a produção de um documentário na cidade:

Mandacaru Vermelho em fase final

Em visita a esta cidade, para a realização de um documentário em cores, esteve o cineasta Nelson Pereira dos Santos, em companhia do fotógrafo de sua equipe- Hélio Silva. Abordado por nossa reportagem, disse-nos NPS que seu último filme “*Mandacaru Vermelho*”, se acha em fase de conclusão, somente faltando a dublagem de alguns autores que já está sendo feita (FOLHA DO NORTE, 1961).

Não temos evidências claras de qual produção Nelson realizava em Feira de Santana. Entretanto, nesse mesmo período o cineasta estava envolvido nas filmagens que documentou a construção da estrada Rio-Bahia, o que possibilitou conhecer a cidade de Milagres, próximo a Feira de Santana. Nelson e a Bahia já mantinham uma aproximação de longa data, desde a sua vinda ao estado, na campanha nacional pela liberação de Rio, 40 Graus (1955), seu primeiro longa-metragem. Após esse primeiro contato, Nelson realizou outras produções na Bahia, desenvolveu atividades jornalísticas no “*Jornal do Brasil*” e na realização de filmes documentais (SOUSA 2013, p. 27-28).

Ainda na mesma coluna do jornal “*Folha do Norte*”, questionado sobre seus planos futuros, Nelson evidencia o seu entusiasmo em filmar na cidade: “esta cidade de Feira de Santana já foi escolhida para locação de alguns filmes ou possivelmente será aqui a cidade-estúdio para essas películas sobre o nordeste.” (FOLHA DO NORTE, 1961).

Percebemos então que em Feira de Santana o primeiro momento voltado para um engajamento cinematográfico se deu a partir do desenvolvimento de produções de fora que utilizam a cidade como locação para os filmes. Algo bastante comum no período, visto que entrava em sintonia com as tendências nordestinas do cinema da época.

Como chama atenção Wills Leal (1982), durante pelo menos a primeira fase do Cinema Novo, o Nordeste foi quase a própria fonte de inspiração do movimento, sua própria temática. Para compreender melhor esse cenário, não podemos deixar de mencionar o quanto a temática do nordeste possibilitou a realização de um ciclo de filmes de cangaço, embora o cangaço fosse objeto de filmes antes mesmo que produções cinemanovistas começassem a se intensificar. Contudo, é nesse período que teremos a realização de uma das obras mais emblemáticas do movimento do Cinema Novo, “Deus e o diabo na terra do sol”, de 1964. A produção de Glauber Rocha, rodado no interior da Bahia, contava com tomadas gravadas em cidades como Monte Santos, Canudos, Cocorobó, algumas cenas internas em Salvador e outra sequência de cenas em Feira de Santana. Assim descrevia o Jornal “Folha do Norte” na visita de Glauber a Feira de Santana:

Estiveram em Feira de Santana a dias: Glauber Rocha, Valdemar Lima e Paulo Gil Soares à procura de locais apropriados para realizarem algumas cenas do filme “DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL”, filme que está sendo rodado no interior da Bahia (FOLHA DO NORTE, 1963).

Em outra publicação anterior, o “Folha do Norte” destacava também a visita dos atores a cidade:

Visitaram nossa cidade os atores: Geraldo Del Rey, Ioná Magalhães, Adriano Lisboa, Gessy Gesse, Mauricio do Vale, Lídio Silva, componentes do filme “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, que será rodado aqui em Feira de Santana – Direção – Produção e Argumento de Glauber Rocha (FOLHA DO NORTE, 1963).

Figura 2 - Cena de “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, gravada na feira de gado em Feira de Santana.



Em síntese, o interesse de produzir e filmar em cidades do interior nordestino era comum nesse período, diversas outras cidades do interior baiano, por exemplo, serviram como locação para grandes filmes nacionais, como a cidade de Milagres (Os fuzis, de Ruy Guerra, 1964), Juazeiro (Mandacaru Vermelho, de Nelson Pereira dos Santos, 1961), Vitória da Conquista (O Tropeiro, de Aécio Andrade, 1964), entre outras. Ainda que a escolha por Feira de Santana não fosse algo exclusivo, podemos dizer que de certa forma a cidade abraçou essa experiência de maneira particular, principalmente a partir do seu agente principal, Olney São Paulo, que veio a desenvolver algumas outras produções inteiramente feirenses.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O influxo cultural de Salvador a partir da década de 1950 gerou alguns reflexos no interior baiano, principalmente em Feira de Santana, que absorveu e construiu de modo particular essa onda de produções artísticas.

Observamos também que a partir da década de 1950, Salvador começou a refletir um discurso modernizador que influenciou profundamente o interior do estado. Feira de Santana, por exemplo, foi um dos municípios que absorveu essa nova ambiência cultural. Projetos de reorganização urbana e a adoção de novos hábitos culturais foram elementos chave que visavam modernizar e civilizar a cidade. A criação de espaços e iniciativas culturais, como o Clube de Cinema da Bahia e as exposições de arte moderna, demonstram um esforço consciente de inserir Feira de Santana na vanguarda cultural.

O cinema, como um dos principais elementos dessa transformação, serviu não apenas como produto da modernidade, mas também como um meio de construir e solidificar a experiência cultural da região. A produção cinematográfica local, inicialmente impulsionada por influências externas e visitas de cineastas renomados como Alex Viany e Nelson Pereira dos Santos, cresceu e se consolidou com o trabalho de cineastas locais como Olney São Paulo. Filmes como “Um Crime na Rua” e a escolha de Feira de Santana como locação para “Deus e o Diabo na Terra do Sol” de Glauber Rocha ilustram a importância da cidade no cenário cinematográfico da época.

A modernização de Salvador, influenciada por políticas desenvolvimentistas e pela ascensão tecnológica, teve reflexos diretos em Feira de Santana. A cidade experimentou um fluxo constante de artistas e intelectuais, promovendo um ambiente propício para o crescimento cultural e artístico. A interação com os movimentos artísticos e a utilização de Feira de Santana como cenário para grandes produções cinematográficas consolidaram a cidade como um importante polo cultural.

Portanto, este estudo destaca a importância de entender as dinâmicas culturais e cinematográficas que transformaram Feira de Santana nas décadas de 1950 e 1960. Ao examinar as mudanças socioculturais e as práticas cinematográficas, podemos ver como o interior baiano se integrou às novas dinâmica do cinema, desempenhando um lugar fértil para o desenvolvimento das tendências cinematográficas da época.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. A aventura da modernidade. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1982;

BORGES, Eduardo José S. “**Modernidade negociada**”, Cinema, Autonomia Política e Vanguarda Cultural no contexto do desenvolvimentismo baiano (1956-1964). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2003, p.102. (Dissertação de Mestrado);

CARVALHO, Maria do Socorro Silva. “**Cinema na Bahia, memórias da cidade de Salvador**”. **Revista Tabuleiros de Letras**. UNEB: Salvador, 2007, p. 06;

FICHA DE PRODUÇÃO. Disponível no acervo digitalizado do diretor e historiador Alex Viany. Disponível em: <<http://www.alexviany.com.br/>>. Acesso em: 03 ago. 2023;

FOLHA DO NORTE. “**Cinema**”. 22 de junho de 1963;

_____. “**Mandacaru Vermelho em fase final**”. 14 de janeiro de 1961;

_____. Grande Exposição de Arte Moderna em Feira de Santana. Nº. 2237, 24 de maio de 1952, p. 01;

_____. **Movimento Cultural**. 7 de março de 1953. p.1. Biblioteca Municipal de Feira de Santana;

FREITAS, José Francisco B. de. **Reminiscências de Feira de Santana**. Feira de Santana: Print Mídia, 2013;

LAURELLI, Glauco Mirko. **Um artesão do Cinema**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007;

LEAL, Wills. O Nordeste no Cinema. João Pessoa: Editora Universitária, 1982;

LEITE, Rinaldo Cesar Nascimento. **E a Bahia civiliza-se....** Ideais de civilização e cenas de anticivilidade em um contexto de modernização urbana. Salvador, 1912-1916. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1996;

O CORUJA. **Letras e Painéis**. Ano II, Nº 41, 17 de junho de 1956;

OLIVEIRA, Olivia Fernandes de. **Notas sobre algumas páginas mais ou menos modernas**. O 'Modernismo' na Bahia através das Revistas. RUA. Revista de Urbanismo e Arquitetura, Salvador, v.7, p. 12-23, 1999;

REVISTA CINELÂNDIA. **Atualidades brasileiras**, 1956, Rio de Janeiro, edição 91;

SETARO, André. **Panorama do Cinema Baiano**. 2º ed., 2004;

SOUZA, Marize Berta de. **ABC de Nelson do sertão ao mar da Bahia ou quem é ateu e viu milagres como eu**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2013, p. 27-28 (Tese de Doutorado).

ASPECTOS DA PINTURA E O ARTESANAL NOS TRABALHOS DO ALAGOANO DELSON UCHÔA: REFLEXÕES CULTURAIS

Ana Beatriz Bezerra de Melo¹

RESUMO: Este artigo aborda reflexões sobre as imagens produzidas pelo artista alagoano Delson Uchôa para a exposição *Como vai você, Geração 80?*. No evento, reconhecido como a festa da pintura, indicou códigos sobre o seu território, com referências culturais vinculadas a uma visão regionalizada. Inferimos sobre as relações com a memória cultural, a presença do artista no sistema das artes plásticas e as práticas desenvolvidas para a concepção da “Festa no céu” exposta no evento, em 1984.

PALAVRAS-CHAVE: arte brasileira, pintura, geração 80, sistema das artes.

DELSON UCHÔA E A “FESTA NO CÉU”: REFLEXÕES INICIAIS

As artes nos anos oitenta passaram por diferentes construções teóricas no período pós-guerra, o diálogo ocorreu ao tempo em que a “morte” da história da arte era debatida, sendo o seu “fim” relacionado ao término da ordem, presente nas questões socioculturais da contemporaneidade. Quando as artes na década apareceram enquadradas na ideia de um “retorno da pintura”, parece-nos uma tentativa de retomada à repetição de ciclos, em torno de um fazer artístico genuíno e valoroso, conforme os ensinamentos basilares do considerado clássico e/ou erudito, apresentados no processo educacional artístico.

Apresentamos nesse estudo as imagens produzidas pelo alagoano Delson Uchôa para a exposição *Como vai você, Geração 80?*, realizada no Parque Lage (RJ), em 1984. Trata-se de uma pesquisa em andamento, cujo processo metodológico trabalha na inferência de arquivos imagéticos, documentais e orais. Nesse artigo, utilizamos informações oriundas de depoimentos captados do artista e arquivos de acervos públicos e privados. Nossa problemática está em compreender o uso dos códigos culturais por parte do artista, considerando os estudos em Flusser (2010) sobre a escrita no processo das representações das imagens para expor conceitos, cenas, processos e contextos os quais fundamentam a História, por meio da memória, assim, transmitindo aspectos culturais.

¹ Ana Beatriz Bezerra de Melo, doutoranda no Programa de pós-graduação em Artes Visuais na Universidade Federal da Bahia, anabeatriz.melo89@gmail.com.

Dentre os textos encontrados contendo a crítica sobre o seu trabalho, Pontual ([s.d.]) o categoriza como uma estética popular passado por um “filtro erudito”. Tal ponto de vista considera o erudito presente nas referências oriundas dos conhecimentos sobre a Arte Moderna e o popular, aquelas circundantes sobre a cultura nordestina, ou aquilo que lhe é atribuído. São constituídas por códigos contribuintes sobre histórias presentes na oralidade e entendimento das vivências entre grupos e comunidades, sendo esse um recorte aqui geográfico, mas tendo a ciência da sua complexidade em diferentes campos de estudo.

Consideramos a festa, conduzida pela exposição no Parque Lage, um atributo transgressor, devido aos parâmetros dados às artes até então, referentes às exigências para ingressar em ambientes institucionais, nos processos para participação em salões de arte: eram solicitadas documentações e portfólios sujeitos a critérios de aprovação da comissão julgadora. Compreendemos a trajetória do artista Delson Uchôa, como um artífice da memória na cultura brasileira, apresentando narrativas por meio da (re)criação de códigos previamente estabelecidos como um artífice das artes e artesanato.

Realizamos uma leitura das imagens encontradas do artista na exposição para compreender os aspectos culturais presentes na pintura. Na primeira seção, abordamos a exposição e o contexto da festa, sua importância na História da Arte e o contexto perante o sistema das artes. Na segunda seção do artigo, apresentamos as pinturas elaboradas pelo artista e expostas no evento, relacionando-as com as ideias que permeavam as referências do artista e os códigos utilizados na sua composição como algo determinante para o seu reconhecimento como artista alagoano.

TESSITURAS DO SUJEITO NA FESTA DO PARQUE LAGE

Delson Uchôa (1956-) obteve maior destaque no início da sua carreira como artista plástico após participar da exposição *Como vai você, Geração 80?*. Formado em Medicina, pela Universidade Federal de Alagoas, era um dos mais experientes junto ao grupo rotulado como “Geração 80”, pois já havia participado de diferentes salões de arte, mostras e estudado no ateliê do pintor Pierre Chalita, na capital alagoana. Suas pinturas na década apresentavam referências oriundas da literatura clássica, histórias em quadrinhos, lendas reconhecidas no Brasil e formas geométricas. O evento foi marcado pelo processo de redemocratização no país. As emoções foram evidenciadas por diferentes ações artísticas, atos performáticos e discursos sobre a liberdade de expressão, antes reprimidas pelo regime ditatorial.

Souza (2010) relaciona festividades como essa aos ritos religiosos, uma vez que aproximam os sujeitos e instauram a efervescência. Permite, ainda, a conexão entre o ritual e a festa através do fenômeno *religare*, estreitando vínculos e superando distâncias, sendo fundamental para a vida em sociedade, uma vez que esta é composta por polaridades em diferentes âmbitos capazes de interferir nas transformações possíveis, nas esferas política e cultural. No ambiente fértil de interações e experiências corpóreas, como a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, o espaço é parte viabilizadora e necessária para a sociabilidade vigente.

Uchôa, após realizar trânsitos entre as cidades de São Paulo e Belo Horizonte, se fixou por um período, no Rio de Janeiro. Foi, então, contratado pela antiga Galeria Saramenha, uma das financiadoras da exposição ocorrida no Parque Lage. Construiu o seu currículo com exposições em galerias, salões de arte e museus. As atividades dos agentes culturais, curadores, jornalistas culturais e críticos de arte foram essenciais nessa temporalidade para o processo de divulgação, popularização da figura do artista e validação das concepções artísticas no sistema das artes.

Esse último foi um fator relatado com descontentamento por Pontual (2013, p. 81), quando trabalhou como colunista em jornais, sobre as exposições em andamento, e afirmou para a revista *GAM* (RJ), em 1970: “o crítico é um ser humano que se relaciona com as coisas, e não uma máquina que pretende computá-las equacioná-las numa forma definitiva”. O incomodava ser visto como um sujeito definidor sobre a validação das artes. A geração dos anos oitenta impulsionou questionamentos sobre esse tipo de mecanismo, trabalhando na sua própria rede de partilhas de conhecimento e comércio. Artistas passaram a elaborar discursos através de textos e performances sobre os procedimentos existentes no sistema das artes.

Esses discursos críticos circularam, por vezes, através das ações dos grupos artísticos formados com diferentes propósitos, dentre eles ações favoráveis a profissionalização dos artistas quanto aos seus direitos, estudos e/ou debates sobre as teorias das artes em desenvolvimento. Os grupos se dissiparam por todo o país, promovendo propostas correspondentes a situação do artista em cada região, quanto ao desenvolvimento de trabalhos e formação. Uchôa não se vinculou a nenhum deles, mas na sua trama histórica, encontramos relações com a rede e todo o conjunto que acentuava e consagrava o trabalho artístico. Diálogos e embates eram construídos sobre a prática e necessidade mercadológica ao mesmo

tempo, em que compreendiam o lugar de disputa dos sentidos em suas narrativas e regimes estéticos nos processos diante do Brasil em globalização e redemocratização.

O evento na Escola de Artes Visuais provocou o desencadeamento de uma articulação no comércio das artes, mas também, desafios no campo das imagens relacionados às questões sobre para quem se direciona, as ações necessárias para seu engajamento e compreensão. Bertolossi (2014) afirma que escola obteve apoio midiático para ser compreendida como um produto, mas não enfatizou a poética presente nas produções e discussões possíveis por um grupo marcado pela sua atitude, inquietação, alegria e presença.

A espontaneidade foi visível na aproximação dos corpos, integração com as artes e construção cenográfica do espaço. Os artistas produziam imagens que remodelavam os espaços e mudavam as suas posturas e atitudes perante elas, nesse ambiente de espetáculo o processo de afirmar-se era necessário para atender os requisitos do campo. Esses compreendidos como o sistema das artes, assim definido:

[...] surgiu como um mecanismo de dominação, na medida em que seus integrantes impuseram ao conjunto da sociedade padrões que eram de uma minoria; no caso do mundo colonial, essa imposição ocorreu por parte dos colonizadores sobre os povos colonizados. Ao apresentar os seus critérios particulares como definidores dos produtos e práticas a serem considerados artísticos, dando a estes um *status* superior às demais produções plásticas, designadas artesanato ou artes menores (BULHÕES, 2014, p. 19).

Desse modo, as premissas modernistas e os cânones instaurados, ao definirem parâmetros para os salões de arte e espaços institucionais, como ocorria em oitenta, endossaram o valor da arte agregado ao processo de segmentação das expressões artísticas. Durante a passagem para as condutas e atividades contemporâneas, existiram, e ainda persistem, embates sobre como, a partir das flexibilidades normativas, as artes seriam validadas e apresentadas como tal. Nesse processo, as classificações são postas diante de variáveis como as poéticas presentes entre as consideradas belas-artes e objetos das massas, contendo buscas por originalidade e/ou referencial cultural.

No Brasil, a geração de artistas nos anos oitenta despontou no início do regime democrático. Nesse momento, segundo Fabris (1998, p. 12), o Estado preza para que a autonomia não seja colocada em questão no campo artístico. Então, há uma administração, um apoio institucionalizado, provedor de encomendas, compras para museus e órgãos públicos, subvenções várias, retirando do artista sua possibilidade de autogestão. Este,

assume a imagem imposta pela ideologia “de pessoa irresponsável, alérgica a todo tipo de organização em virtude de sua singular vocação. A institucionalização da arte necessita paralelamente da estruturação do campo artístico, tanto em relação aos artistas e a sua produção, quanto em relação ao público”. Nesse posicionamento, aquilo exposto e produzido fora desse ambiente era questionado quanto a validade e função para o meio social.

Desse modo, o ofício das artes visuais não era organizado burocraticamente enquanto categoria profissional. Os artistas não lidavam diretamente com as esferas de poder público e político e tinham o seu poder reduzido para mobilizar politicamente as massas. Logo, foi colocada em questão a validação das artes e fragilizado o discurso sobre elas, como uma tentativa de diminuir os trabalhos e as narrativas produzidas no momento de descompressão, pós-golpe militar e de um Brasil em processo de globalização. Acreditamos estar nessa mobilização estética questões culturais das artes nos anos oitenta, elaboradas nesse estudo a partir de observações realizadas junto as imagens do alagoano Delson Uchôa.

A “FESTA NO CÉU” DO PARQUE LAGE: ELEMENTOS CULTURAIS

Ao observarmos de maneira geral as imagens expostas no Parque Lage em 1984, através do arquivo de vídeo intitulado “Geração 80”, disponível no acervo digital *Memória Lage* e nas demais pesquisas realizadas até o momento, percebemos a pintura como expressão predominante. Os artistas exibiram referências diversas resultantes da circulação das informações no campo proporcionada pelo processo da globalização. Os alunos da Escola de Artes Visuais tiveram acesso a diferentes revistas nacionais e internacionais que exibiam as mais recentes exposições e artistas reconhecidos do momento, como as revistas *Artforum*, *Art in America*, *Art Studio*, *Art Press*, *Flash Art*, dentre outras. Logo, seus repertórios estavam em sintonia diante de tais recursos informacionais.

A pintura do artista Delson Uchôa teve nesse espaço, assim como outras produções expostas, um papel transformador na arquitetura, visto com entusiasmo por um dos curadores, Marcus Lontra. Em depoimento sobre a proposta, explica:

[...] A ideia era “apropriem-se do espaço”, quer dizer, eu me lembro que eu adorei quando a Cristina Canale chegou e disse: “Eu quero a escada”. Dei a maior força pra Cristina. Eu digo: “Poxa, nêgo vem cá e só quer três metros de parede, isso é que eu não quero.” Entendeu? Eu quero um cara que nem o Delson Uchôa, que foi lá pra cima e pediu: “Eu quero o teto, eu quero fazer minha capela sistina”. Eu digo: “Maravilha!”, era isso que eu queria, que era ocupar os lugares, e eu provocava os artistas: “Vem cá, porque você não

ocupa aquela varanda? Aí ele disse: “Mas como?” Eu: “Você não quer ocupar aquela varanda?” (SOARES, 1998, p. 109–110).

O artista executou sua pintura em lona de algodão, uma vez que a moldura na década de oitenta já havia passado por questionamentos sobre o seu uso, e naquele momento, os recursos/insumos para a produção artística eram menos acessíveis para parte do grupo em construção de carreira. Para Gullar (1998) a moldura tinha como funcionalidade a separação entre ficção e realidade no desenvolvimento de espaços imaginários.

Ao instalar a pintura denominada “Festa no céu” (ver Figura 1), Uchôa propôs uma versão de uma fábula. Segundo o artista, em relatos para a pesquisa em andamento, foi realizada a pintura principal e, para cobrir toda a dimensão do teto, utilizadas outras pinturas oriundas de pequenas histórias, presente nas suas pesquisas e circundantes no imaginário da geração. Ao fixá-la no teto, o artista fez referência à Capela Sistina, no Vaticano, onde encontramos um dos modelos mais famosos da arte do período renascentista, a pintura “*Criação de Adão*”, concebida por Michelangelo.

Figura 1 - Festa no céu (1984), tinta acrílica sobre lona de algodão



Fonte: Arquivo do artista Delson Uchôa

Através da imagem acima, Uchôa apresentou códigos relacionados a ideia de uma cultura brasileira cobrada nos anos oitenta quanto a presença representativa nos espaços artísticos. Esse objetivo é constante em seus discursos, tomada como referência principal da sua poética, adequando a memória coletiva oriunda das peculiaridades da sua região de origem. Sobre a pintura, Braga (2015, p. 23) afirma:

A pintura passa por mutações na obra de Delson Uchôa e na história da arte. Volta forte na arte contemporânea brasileira, com muitos jovens seguindo a vertente aberta pela exposição *Como vai você, Geração 80?* de 1984, na

qual Uchôa apresentou *A festa no céu*, trabalho feito no teto do edifício do Parque Lage, como uma Capela Sistina tropical, prestando homenagem à história da arte e às particularidades do Brasil.

A pintura foi inspirada em uma versão da fábula *Festa no Céu*, que explicava o porquê do jabuti, uma espécie de réptil, possuir o casco deformado de maneira quadriculada. Na história, foi organizada uma festa no céu sendo convidados apenas os animais com asas, sendo o urubu o animador responsável por tocar o violão. O jabuti, contrariado por não ser convidado, esconde-se no violão e quando descoberto despenca do céu, tendo seu casco estilhaçado. A imagem foi pensada para poder ser vista em diferentes ângulos, quando olhadas de baixo para cima, por ter sido instalada no teto.

Outras três pinturas foram anexadas, seguindo na estética o uso de figuras animais em um espaço onírico. Foram encontradas, até o momento desse estudo, outras duas imagens, parte dessa composição (ver Figura 2 e Figura 3). Cada uma com narrativas distintas, mas explorando conhecimentos oriundos da oralidade, como os ditados populares e fábulas com significados e entendimentos variantes entre as culturas e premissas de âmbito religioso.

Figura 2 - Passarinho que acompanhar morcego (1984-1986), tinta acrílica sobre lona de algodão.



Fonte: Arquivo do Museu de Arte Contemporânea de Niterói, RJ

Na imagem apresentada, o pássaro está em um céu estrelado com o comportamento semelhante ao de um morcego, animal que tende a repousar de cabeça para baixo em locais escuros para fugir dos predadores. A frase na pintura circunscreve a figura com o ditado popular: “Passarinho que acompanhar morcego dorme de cabeça para baixo”. Utilizado para aconselhar pessoas a não se deixar influenciar por “más companhias”. A pintura conduz o observador ao movimento corporal giratório para possibilitar a leitura, assim como é comum na visitação em igrejas, referência principal da pintura em sua totalidade.

A outra imagem encontrada (ver Figura 3) exhibe um unicórnio cujo chifre ultrapassa o caule de uma macieira e nele desponta uma estrela. Segundo o artista, a pintura foi inspirada em uma história medieval em que para matar um unicórnio, uma virgem precisaria estar próxima dele para domar a sua selvageria. Desse modo, ele era conduzido a um cativeiro para ser capturado. Na narrativa adaptada pelo catolicismo, a virgem seria a Virgem Maria, enquanto o unicórnio seria Jesus Cristo, um ser poderoso atraído pela sua bondade e pureza.

Figura 3 - Unicórnio (1984 – 1994), tinta acrílica sobre lona de algodão.



Fonte: Arquivo do artista Delson Uchôa

As imagens constituem um conjunto de saberes inscritos. Estes podem ser experimentados através dos sentidos, na performance proposta pelas formas, possibilitando diferentes movimentos no espaço devido a sua materialidade. A interação veicula memórias e, com isso, suas sobrevivências, como aborda Martins (2021), na perspectiva de um tempo espiralar, sempre em movimento, sem uma linearidade progressiva, assim como Uchôa conduz em suas práticas. Por meio desses corpos e suas poéticas, ritos e festas, tal como as

realizadas na década de oitenta, seguem o propósito do *religare*, nas premissas religiosas conectando o divino com o terreno, integrando a narrativa poética à história cultural, gerando possibilidades de integração entre práticas insurgentes dentro do campo artístico.

Uchôa agrega códigos referenciais no entendimento de uma cultura regionalizada, através da prática considerada por ele como artesanal, nos anos oitenta, iniciados com a pintura e posteriormente, agregando outras práticas e materiais. Em entrevistas, o artista se apresenta primeiro como artesão antes de artista plástico, agregando saberes em costuras, criando objetos e tecendo junto a elementos encontrados no seu entorno, em terras alagoanas. Pontual ([s.d.]), crítico de origem pernambucana, afirmou estar presente nas imagens da ‘Geração 80’ a cultura, dita popular, passada pelo “filtro erudito”, sendo as regiões norte e nordeste responsáveis por abordar as distinções plásticas nesses trânsitos entre as artes no Brasil, ou seja, apresentar o caráter “exótico” cultural.

Refletimos sobre como esses valores foram e permanecem sendo postulados e difundidos. As imagens apresentadas na exposição de oitenta exibem um conjunto representativo de elementos culturais em códigos do que estamos condicionados a ver, devido à vinculação cultural da oralidade e os atos performáticos vinculados. São como sobreviventes de circuitos de pensamentos em um dado tempo, pois mesmo as imagens podendo ter o seu caráter anacrônico, carregam significações de dados temporais. As pinturas como construções plurais podem ser formadas por culturas diversas. Encontramos acúmulos de memórias nessas imagens, correspondente aos moldes os quais adentram as validações em torno da arte contemporânea para o mercado.

O plural, nesse contexto, acaba tecendo características de algo excêntrico e raro, termos constantemente adotados quando são apresentadas imagens e as demais produções referentes ao nordeste e/ou aos nordestinos. O artista, desde os anos oitenta, posiciona o artesanato como um ensinamento adquirido, e parte da sua produção artística, junto aos estudos oriundos da História da Arte assimilados em sua juventude. Esses foram seus acompanhantes, no entendimento do valor mercadológico, reinventando e/ou reivindicando o seu lugar como artesão e nordestino por meio da produção artística.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As imagens expostas em oitenta sobrevivem atualmente, instigando-nos a explorar dimensões possíveis entre os códigos da narrativa instaurada, sem a tentativa de encaixotar

em padrões as imagens, sempre em movimentos constantes. Ao nosso ver, encontramos a potência no seu fazer artístico, quando aproxima um ofício considerado inferior ao campo erudito das artes plásticas e converte o “popular” em artes aceitas pelo grande circuito. Essa é uma das formas de politizar as artes, destinando algo considerado ordinário a um espaço distinto ao qual lhe foi designado, por questões hegemônicas, instaurando novos regimes. Por isso, os embates culturais abordados pela ‘Geração 80’, na trama histórica desse sujeito, são como uma ponte para o despertar de diferentes narrativas culturais em torno do considerado folclórico, rudimentar e tradicional.

Estratégias de linguagem junto aos códigos foram utilizadas pelo alagoano para construir sua relevância no âmbito cultural das artes. Suas imagens contribuem para a instauração regimes visuais, expandindo ideias dicotômicas, predominantes no pensamento moderno, referentes ao fazer e sentir. O uso de códigos referentes aos padrões artísticos canonizados no âmbito institucional permitiu o destaque de aspectos culturais, por vezes, à margem, apresentando referências sobre processos históricos por meio da palavra e de formações em torno de conexões com as histórias clássicas apropriadas por linguagens oriundas das concepções culturais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERTOLOSSI, Leonardo Carvalho. Quem foi você, Geração 80? In: **Ciência Hoje: Revista de difusão científica da SBPC**, v. 54, n. 321, 2014;

BRAGA, Paula. **Delson Uchôa**: Belo em si. São Paulo: Zipper Galeria, 2015;

BULHÕES, Maria Amélia. O sistema da arte mais além de sua simples prática. In: BULHÕES, Maria Amélia. et al. (Org.). **As novas regras do jogo**: o sistema de arte no Brasil. p. 15-43. Porto Alegre: Zouk, 2014;

FABRIS, Annateresa. Arte e Política: algumas possibilidades de leitura. In: FABRIS, Annateresa (Org.). **Arte e Política**: algumas possibilidades de leitura. Belo Horizonte: C/Arte, 1998;

FLUSSER, Vilém. **A escrita - Há futuro para a escrita?** Tradução: Murilo Jardelino Da COSTA. São Paulo: Annablume, 2010;

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea**: do cubismo a arte neoconcreta. Rio de Janeiro: Revan, 1998;

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021;

PONTUAL, Roberto. **Roberto Pontual**: Obra crítica. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013;

_____, Roberto. **Explode Geração!** Rio de Janeiro: Avenir, [s.d.];

SOARES, Carlos Eduardo Vianna A. **O Rastro da modernidade**. O discurso da Modernidade e a pintura brasileira até o evento "Como vai você, geração 80?". 1998. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/6289/1/456210.pdf>. Acesso em: 01. jul. 2023;

SOUZA, Marcos Felipe Sudre. **A festa e a cidade**: Experiência coletiva, poder e excedente no espaço urbano. 2010. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2010. 133 f. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/RAAO-8CDML4>. Acesso em: 19. set. 2023.

PALAVRAS TORCIDAS DE UM MENTIROSO

André Gardel¹

RESUMO: A análise teórico-crítica da novela *O mentiroso*, de Pedro Cesarino, quer desvelar, sob a contaminação de uma *Poética Pajé*, a luta de perspectivas travada numa comunidade indígena amazônica entre forças civilizacionais ocidentais e extra-ocidentais. Põe em relevo, também, o processo de xamanização da escrita levado a cabo, de modo polifágico-corpóreo, pelo personagem Totanauá (e seu improvável discípulo Américo), um membro marginalizado da comunidade aculturada na qual a trama se desenrola.

PALAVRAS-CHAVE: poética pajé, luta de perspectivas, rexamanização, palavras torcidas.

No livro *A repetição*, do antropólogo e poeta Pedro Cesarino, vários elementos composicionais de nossa *Poética Pajé*², na sua qualidade de conceitos-espíritos³, emergem em diferentes modos de estruturação ficcional das duas novelas que compõem a obra. Tanto em *O mentiroso* quanto em *A dívida*, estamos diante de uma produção amplamente contaminada pelo pensamento prático mitopoético xamânico, abrindo, com isso, caminhos criativos ainda pouco explorados nas letras brasileiras. Podemos mesmo dizer que *A repetição*, junto com *Ficções amazônicas*, livro de contos de Aparecida Vilaça e Francisco Vilaça Gaspar, traça linhas e perspectivas que entretecem literatura e *performagias*⁴ de pajés - “especialistas detentores do conhecimento e da saúde”, por meio da “manipulação metafísica

¹ André Luís Gardel Barbosa, professor Associado IV da Escola de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes (CLA) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), agardelb@terra.com.br.

² *Poética Pajé* que o autor deste texto vem produzindo já há alguns anos, publicando artigos sobre o tema e que sairá em livro no ano de 2025. Consiste, basicamente, em expandir noções de uma filosofia prática xamânica do fundo do cenário da floresta para que possa interagir na boca de cena de uma figuração metamórfica plurinacional brasileira. Quer, com isso, gerar sentidos por meio de alianças e copresenças interétnicas, interartísticas, intertextuais, deixando-se impregnar, em sua tessitura de construção de linguagem, por movimentações de interfaces entre, principalmente, a literatura, a antropologia, a performance.

³ As vivências experimentais-relacionais dos duplos anímicos dos pajés, em estado de vigília onírica, no ambiente do passado expandido visitado em suas viagens extrospectivas, ganham, em nossa *Poética Pajé*, a configuração de conceitos-espíritos ou conceitos-duplos, esboçados a partir de contaminações de experiências ontológicas e epistemológicas xamânicas, com a finalidade de incluir e ramificar esse material na cultura e nas artes brasileiras contemporâneas.

⁴ Palavra-valise utilizada pelo antropólogo e poeta Antonio Risério, que cunhou a expressão *atos performágicos*. (RISÉRIO, 1993, p. 165).

e metaquímica das coisas”⁵-, interligando teorias e práticas antropológicas à confecção literária mais consciente de seus processos de feitura.

Em *O mentiroso* - assim como em *A dívida*, baseado em fatos verídicos, estudos antropológicos, históricos e arqueológicos -, a tragédia do encontro entre civilizações com concepções ontológicas e epistemológicas muito distintas se mostra em sua força violenta e patética. A narrativa em terceira pessoa tem início com uma demarcação de diferenças a partir do nome do personagem que viverá o processo-aventura de descoberta da ancestralidade perdida, o *aprendiz de feiticeiro* Américo. “Nome-casca” (CESARINO, 2023, p. 21) dado pelos brasileiros a um membro de uma comunidade indígena amazônica que parece indicar, pela senda inversa do nome concedido ao *Novo Continente*, do topônimo ao antropônimo, que se trata de uma subjetividade que descobrirá, por meio do processo de reindigenização⁶, a sabedoria dos antigos. Isso por que o pajé da comunidade, Omoreno, e outros donos de reza, faleceram sem deixar seguidores. Comunidade que, após se recompor “do terror que, décadas antes, os donos da borracha tinham deitado na floresta” (CESARINO, 2023, p. 11), sofre o trauma aculturante de terem seu território invadido por pessoas em busca de “capoeira boa para plantar pasto”, de “construírem igreja e levarem a palavra verdadeira.” (CESARINO, 2023, p. 15).

Américo possui um nome-casca considerado pela sua comunidade como típico dos brasileiros, que chamam “direto pelo nome, sem vergonha nenhuma, (...) como se a pessoa

⁵ Falas do antropólogo indígena João Paulo Tukano recolhidas em entrevista dada ao autor deste artigo em 05/2024. João Paulo enfatiza que a palavra tupi-guarani pajé “não abarca os tipos de especialidades dos povos” e que os Tukano, do Alto Rio Negro, possuem, por exemplo, os termos “Yai, Kumu, Baya e Especialistas Mulheres” para diferentes ações xamânicas. É importante sublinhar que, e em concordância com João Paulo Tukano, o sintagma-noção *Poética pajé*, concebido pelo autor deste artigo com o fito de aproximar o leitor do complexo universo imaginário-imanente em questão, acoplará, como convém a um corpo-conceito xamânico, nomes específicos usados pelas diversas línguas de povos indígenas afeitos a essas práticas especializadas.

⁶ Renato Sztutman na apresentação das entrevistas reunidas de Eduardo Viveiros de Castro aponta que “se o Brasil foi desindigenizado nas suas interpretações mais célebres, se seus habitantes indígenas foram por longo período condenados ao desaparecimento, esse movimento passa a conhecer nos últimos tempos o seu revés.” (SZTUTMAN, 2008, p. 17). “Viveiros ressalta que o Brasil está se reindigenizando, ou melhor, a sua porção indígena - porção minoritária - está deixando o fundo para compor a figura.” (...) “Essa reindigenização do país, que não deixa de ser uma descolonização de nosso imaginário, inverte a direção do processo de transfiguração étnica vislumbrada por Darcy Ribeiro, esse autor talvez menor no quadro das grandes interpretações do Brasil, mas que soube crucialmente divisar a maloca indígena no fundo da paisagem da ‘casa grande e senzala’.” Viveiros não hesita em falar de uma ‘retransfiguração étnica’ e, apoiado em ‘Meu tio, o Iauaretê’, conto de Guimarães Rosa, lido como uma transformação do ‘Manifesto Antropófago’, entrevê o paralelismo entre o devir-animal de um índio - esse lugar-comum do perspectivismo - e o devir-índio de um sertanejo - esse aspecto escamoteado da brasilidade. Coube a Darcy Ribeiro atentar para a metamorfose inelutável de tal e tal índio em índio genérico, e deste em bugre, ‘brasileiro que nem nós’. Agora é a vez de atentar para o reverso de tudo isso, a metamorfose irresistível do bugre e do índio genérico no tal índio de tal lugar, que fala tal língua (mesmo que ela tenha sido ensinada por um professor branco) e que já não quer ser definido como tal por tal antropólogo ou tal órgão tutelar.” (SZTUTMAN, 2008, p. 18).

fosse só carcaça, nome que não fala por dentro” (CESARINO, 2023, p. 9); e, por essa razão, quer “trocar Américo por um nome de verdade que assentasse no seu corpo.” (CESARINO, 2023, p. 16). As mesmas famílias de brasileiros que, na primeira ida de Américo à cidade, com o profético nome de Porvir, lançam sobre os indígenas “olhares de reprovação” e os chamam de “bugrada” (CESARINO, 2023, p. 13). Após um ancião da comunidade, Neco Preto, conseguir, junto ao prefeito, aposentadoria para os velhos, o fazendeiro o Gordo abre um barracão de comércio em frente ao local em que os indígenas aportavam com suas canoas. O fazendeiro pegava os cartões dos indígenas, sacava o dinheiro e vendia as mercadorias, os colocando num limbo de cidadania, já que “o pessoal, sem ter outra medida, aceitava.” (CESARINO, 2023, p. 13). Mercadorias – copos e garrafas de vidro, pratos brancos de cerâmica, panelas e vasilhas de alumínio - que “os parentes, por acharem muito bonitas, deixavam amontoadas no meio do campinho, reluzindo sob o sol forte.” Fazendo o ancião Neco Preto pensar que “aquele amontoado de coisas parecesse ter descido do céu” (CESARINO, 2023, p. 21).

E aqui podemos introduzir os aspectos propriamente xamânicos que impulsionam a luta de perspectivas que a narrativa traz. A beleza que advém do brilho, da translucidez - próxima, portanto, da condição do ser no plano de existência invisível, sem pele, princípio vital próprio do duplo anímico xamânico -, é o que encanta, não a utilidade funcional de objetos de consumo capitalistas. Nos dois anos em que Américo serve o fazendeiro, dormindo no chão, embrulhado em folhas de jornal – material que, em dado momento, Américo pensou ser a casca “de uma árvore da fazenda que só o Gordo plantava”, já que em sua comunidade “ninguém tinha visto aquilo antes, nem mesmo os parentes mais velhos” (CESARINO, 2023, p. 19) -, o indígena via a casa do fazendeiro brilhando “como o sol, não parecia pertencer a um tipo qualquer de gente.” (CESARINO, 2023, p. 14). Ou, então, na passagem em que o velho Neco Preto imagina, sem qualquer informação industrial, que os pratos nascem já embrulhados em papel jornal, e ficam brancos porque passam “toda a sua sujeira para a casca até saírem claros e brilhantes, feito as pessoas que deixam seus corpos e ficam mais fulgurantes.” (CESARINO, 2023, p. 19).

Podemos apreender, agora, os sentidos expandidos que os vocábulos nome e casca adquirem na narrativa. A relação que os povos indígenas têm com seus nomes são muito complexas e variadas, com um nome podendo ser mudado, por exemplo, “seja porque algum homônimo morreu, seja porque se suspeitou de feitiçaria, que tem como premissa o

conhecimento pelo feiticeiro do nome da vítima” (VILAÇA, 2018, p. 75). Especificamente entre os xamãs, o nome se conecta com o duplo anímico, geralmente a partir de um vínculo de parentesco estabelecido pelo pajé com algum ser mítico. Entre os Wari’, Vilaça nos fala de um xamã macaco-prego, que “tinha um duplo com corpo de macaco-prego, vivendo entre os animais” (VILAÇA, 2018, p. 73). Daí o pragmatismo de superfície, de casca, dos nomes dados pelos ocidentais sem qualquer respeito pelas mudanças subjetivas e metafísicas vividas ao longo da vida indígena. Contudo, como veremos adiante, o vocábulo casca, que compõe na linguagem da narrativa a palavra-valise com o substantivo nome, pode ganhar, xamanisticamente, potência produtiva psicotrópica de substância-saber, se constituindo em veículo, por meio de alianças com o dono da substância-conhecimento, de condução ao plano de experiência invisível da existência, ainda que seja, como se dá em *O Mentiroso*, a casca que cobre as mercadorias luzentes dos brancos, o papel jornal...

O epíteto que dá título à narrativa, o *Mentiroso*, é mais um dos vários que o personagem Totanauá recebe ao longo do enredo, e que vão definindo as suas funções na trama, a partir do que vivencia nas relações comunitárias. Totanauá é tio de Américo, despertando o interesse do jovem por ser tratado como o doido *outsider* da comunidade e, também, por guardar, sob a perspectiva do sobrinho, algo misterioso e desconhecido da sabedoria dos antigos. Sabedoria oral *performágica* que Américo não recebeu diretamente, o que o leva ao esforço constante de tentar entendê-la e, mais adiante, como bom discípulo, a imitar o tio. Inicialmente, em busca de compreender, de modo ontológico-xamânico, a diferença fundamental de Totanauá, rememora histórias que sua mãe contava sobre o falecido pajé Omoreno, irmão mais velho dos três e muito respeitado no passado. O tratamento segregante dado pela comunidade ao tio leva Américo a especular que o caçula Totanauá talvez pudesse ser um “outro tipo de gente (...), o filhote de gato-maracajá que encontraram (...) do outro lado do rio (...), que cresceu assim como gente e que foi adotado depois pelos parentes” (CESARINO, 2023, p. 12). Totanauá é tratado na comunidade como o “velho-criança”, o doido inútil que vive pegando moscas, que não caça nem trabalha no roçado, recebendo, com isso, a pior parte da comida, sentado na zona liminar da ponta do banco coletivo, “com olhos entortados, como se visse o dia dividido em dois” (CESARINO, 2023, p. 10). No entanto, Américo ficava olhando com admiração o tio, “que conversava com as moscas, que dizia palavras torcidas”, que se ocupava “com as vozes que murmurava”

(CESARINO, 2023, p. 9), vivendo, como os xamãs, no trânsito entre os planos de experiência visíveis e invisíveis.

Palavras torcidas são palavras de pajé e cumprem, entre outras, duas funções específicas. Por um lado, é preciso cautela na hora de nomear os seres desconhecidos que aparecem no passado expandido mítico ou *caosmos* pré-especação visitado pelo xamã quando, em vigília onírica, exercita a sua política cósmica com as formas-fluxos oriundas de inúmeros pluriversos anímico-virtuais com os quais se depara; se não usar palavras torcidas e sim palavras ordinárias, limitará a diferença radical do ser-energia com o qual inevitavelmente terá que se relacionar e isso pode ser fatal. Por outro, no instante em que palavras torcidas são emitidas pelo pajé, ocorre a operação de renomeação etiológica dos seres-virtuais que, assim, podem ser manipulados magicamente. Mas não apenas Totanauá usa palavras torcidas, o narrador de *O mentiroso* também se utiliza desse artifício, principalmente quando pratica o procedimento composicional do uso de palavras-montagem. Como nos exemplos colhidos do texto: “velho-criança”; “desejo-morte”; “gado-angústia”; “mortos-onças”; “ler-ver”; “casa-casca”; “bolsa-estômago” (CESARINO, 2023, págs. 10, 11, 14, 18, 23, 26, 40); entre outros. O que nos permite abordar o sujeito da enunciação da narrativa a partir da teoria da pessoa marubo, povo amazônico profundamente estudado pelo antropólogo-autor Pedro Cesarino.

Entre os Marubo, o corpo, concebido como uma casa-maloca-carcaça, possui um dono, mas é habitado por uma tríade de irmãos, “que são os responsáveis pelas competências intelectuais e poéticas do sujeito identificado ao corpo-carcaça”, além de poder receber a visita de diversos outros duplos, que “se envolvem na execução e transmissão de cantos.” O irmão mais velho é o mais sabido e o “mais próximo da própria condição dos espíritos”; o do meio também possui uma “inteligência notável”, e o mais novo “é o mais insensato.” A partir desse padrão, podemos especular que a linguagem utilizada pelo sujeito da enunciação de *O Mentiroso* - em câmera de ecos com o uso de linguagem de palavras torcidas xamânico-poéticas - pode ser vista como a do Dono do corpo-carcaça textual, principalmente sob o formato de palavras-valise, em si uma figura que é uma justaposição de alteridades. Levando mais adiante o símile, a tríade de irmãos seria o pajé Omoreno (o mais velho), a mãe de Américo (a do meio) e Totanauá (o mais jovem); e os mais variegados duplos-personagens que atravessam a narrativa, os espíritos canto-dançantes de diversas naturezas. Esse processo

de contaminação autor implícito-personagem é de fundo xamânico, impulso último condutor da narrativa, pois “quem não tem duplos assim, não sabe pensar.” (CESARINO, 2013, p. 21).

A trajetória de Totanauá e seus epítetos na narrativa é, também, a movimentação de um processo de aprendizagem, de formação de um modo de leitura de mundo que ocorre por meio de “fazer corpo com o papel”, numa dinâmica que pega “o ritmo da terra.” Trata-se de uma estratégia consciente de tentativa de decifração da força da alteridade do estrangeiro, no instante em que esses “começaram a mandar nos parentes e querer roubar suas terras” (CESARINO, 2023, p. 29). Totanauá devora o material descartável de jornais e revistas não pelo que estes trazem de código verbal, de letras e imagens informativas em contexto gráfico-espacial, uma vez que nem Totanauá nem ninguém na comunidade sabia ler, mas, sim, metonimicamente, pelos seus poderes “metafísicos e metaquímicos” (TUKANO, 2024)⁷ de *casca*. Totanauá, de maneira metódica, gradativa e sistemática, se alimenta, na verdade se empapua de pedaços de jornais e revistas, material disponível de uma civilização estrangeira e inimiga, mas que acabam por cumprir a função xamânica transductiva-agentiva de gerarem um duplo acoplado em aliança.

Levando ao extremo sua estratégia, Totanauá constrói uma casa-casulo de papel em que só ele cabe e na qual dorme na maloca, e para onde vai escorregando por debaixo do banco, se arrastando pelo chão como serpente – é bom lembrar que o jovem *Curica Branca*, quando testa se alimentar de jornal com água, vomita, passa muito mal e, à noite, vê “cobras andando por cima de seu corpo” (CESARINO, 2023, p. 19). Dessa maneira, passa a conhecer e se acoplar com o ser invisível a *Dona do Papel*, uma mulher de boca vermelha – Uma entidade *pin up*? Um espírito-virtual-anímico que se origina dos excessos descartáveis das imagens e letras da sociedade de consumo? - que modifica o tom de voz e articula o discurso – antes desarticulado – de Totanauá para a comunidade que, a partir desse momento, começa a prestar atenção em suas falas. A tática xamânica de Totanauá para lidar com o agente de fora é autoflagelante e patética; contudo, digna de um imenso pajé que combate formas-fluxos feiticeiras que precisam ser decifradas, transmutadas e reconduzidas a favor de si e da comunidade.

A *Dona do Papel* é um espírito que insinua superpor em si algumas camadas de significações. Remete, de imediato, à mulher-serpente do paraíso, que detém o saber na mitologia bíblica, que deveria ter sido ocultada de Eva e Adão, devido às imagens

⁷ Ver nota 5.

metafóricas de cobra que, aqui e ali, emergem na narrativa. A boca vermelha que traz o conhecimento para o tio de Américo pode indicar uma erotização ocidental da mulher-objeto, ligada à coisificação mercantilizada da vida no mundo capitalista, incorporada por Totanaú no bojo de fotos devoradas dos jornais e revistas, e, indiretamente, um problema de iniciação sexual não resolvido por Américo em sua vida de jovem ligado aos ritos de passagem de sua comunidade. Por fim, pode desdobrar, por sua condição virtual-anímica, os mitos ronegrino e tupinambá que abordam as origens dos brancos:

(...) que são semelhantes às aranhas, cobras e mulheres, em sua capacidade de longa vida, ligada à troca de pele. Ao contrário da troca de pele natural das cobras, aranhas e mulheres (a menstruação é concebida como uma troca de pele), os brancos trocam uma pele cultural, as roupas; saber e imortalidade, assim, mostram-se ligados. (CASTRO, 2011, p. 205).

Se antes só havia a fugacidade de vozes incompletas nas falas-grunhidos do tio de Américo, gestos espasmódicos e repetitivos, que o deixavam à margem e ensimesmado, com o veículo anímico-virtual da *Dona do Papel* justaposto em seu corpo e voz, Totanaú profetiza, em linguagem atravessada de bruxedos onomatopaicos, significantes flutuantes, sons primais, partículas expletivas, interjeições, anunciando, como os pajés ancestrais, uma espécie de *terra-sem-mal* (MUSSA, 2009, págs. 250 a 254), que leva, inclusive, a comunidade a parar de trabalhar e a se dedicar a tentar decifrar o seu discurso torcido. Linguagem que parece juntar a sua *origem* felina de gato-maracajá especulada pelo sobrinho Américo – reverberando a língua-onça de *Meu tio, o Iauaretê* (ROSA, 2015) – com informações proféticas xamânicas da *Dona do Papel* que ecoam vozes de pastores e padres, além de conhecimentos esparsos, capturados *de orelhada*, de locais e instituições do Brasil.

O tempo do céu, o tempo do rio de sal. O tempo do céu vai chegar! Hmhm, ham ham. Ihhr, ihhhr, ihhhr. Aqueles que trabalham, aqueles que trabalham, todos vocês que trabalham. Ihhhr, ihhhr, ihhhr. Ela disse, ela falou de todos vocês aí que trabalham! Que suam todos os dias no roçado! Boa vista, Cuiabá! (CESARINO, 2023, p. 25, 26).

Ficam todos espantados! Como Totanaú “fazia para ler-ver as escritas do papel igual aos pastores, igual ao dono da aposentadoria quando distribui as mercadorias para as pessoas”? A comunidade enfim lhe dá o status de pajé, pois estava parecendo “com o finado Omoreno, que falava das coisas que ninguém podia ver, das pessoas dos céus, dos mundos debaixo da terra.” (CESARINO, 2023, p. 23). A concepção ancestral da visão como poder

cognoscente, que se dá em *copresença* com os espíritos, construindo uma sabedoria de cunho relacional e de superposição de alteridades, é debatida por Américo e Curica Branca, diante do fenômeno Totanauá que presenciam e tentam compreender. O que os direciona para a percepção das diferenças fulcrais diante do pensamento-ação dos brancos, que “desde os tempos antigos já surgiam com a espingarda e o livro na mão.” (CESARINO, 2023, p. 28). Em seguida, Américo, como bom aprendiz de feiticeiro, descobre “que era assim que os antigos pensavam. A pessoa mais sabida é aquela que são várias, desdobrada por dentro com suas imagens.” E que atinge esse pensamento por intermédio “da comida e do corpo de verdade”, diferentemente do modo de pensar dos pastores, retruca Curica Branca – também em pleno processo de rexamanização -, e que, por isso, deve ter sido “colocado dentro do livro por um motor”:

O corpo do pastor é corpo de raiva-mentira. É uma pele falsa! O pastor diz que é palavra de Deus, uma palavra só, mas depois vem falar do amor de Jesus com ódio da gente, vem dizer que nós somos perdidos porque vivemos na floresta e escutamos a palavra de nossos antigos. A palavra dele é como a de um policial, sempre mandando com aquela arma, sempre com aquele livro debaixo do braço? Palavra de quem esqueceu o fundamento da terra, pensaram. (CESARINO, 2023, p. 28).

Após receber os epítetos de o *Coitado*, o *Falador*, o *Boca*, na transição da visão da comunidade a respeito de suas ações, Totanauá passa a ser encarado não mais como o *Bobo*, mas como o *Sábio*. Nova mudança se efetua, no entanto, quando suas previsões não se cumprem, o que gera uma cisão e uma tensão crescente, passando também a ser chamado de o *Mentiroso*, o *Enganador*, o *Boca grande*, o *Barulhento*. Mudança brusca no modo de relação nada incomum entre os antigos pajés tupinambá, por exemplo, que podiam agregar comunidades inimigas em imensas procissões em busca da terra-sem-mal, assim como causar cisões infracomunitárias com seus profetismos e visões. E, muitas vezes, por suas palavras não se materializarem, serem devorados.

A fome grassa, pois todos pararam de caçar e trabalhar esperando “pelas mercadorias, pelo barco celeste” (CESARINO, 2023, p. 30) profetizado por Totanauá, que nunca chegava. O tio de Américo era motivo de chacota e mimo cômico: “Um grupo de crianças se pôs a imitar Totanauá no meio do pátio. Outros parentes riam, enquanto o velho ficava encolhido na sua casa-casca de papel.” (CESARINO, 2023, p. 33). A coisa engrossa, nem as explicações de *Américo* adiantam, a maloca é dividida em duas metades com brasas de

fogueira, de um lado a família do velho; do outro, os que o ameaçavam “com flechas e espingardas.” (CESARINO, 2023, p. 37). A conclusão chegada, após muito debate, é a de que o velho deveria ir embora, e isso ocorre por meio de pedras atiradas e chutes de alguns mais exaltados.

Américo teve que tirar às pressas o tio da maloca. Dava pena de ver. Totanauá pegou a sua bolsa cheia de papéis dobrados, aquela barraca que tinha feito com os papéis, e foi seguindo o caminho que levava para a beira do rio. Américo ameaçou ir junto, mas o pai o segurou e disse que precisava dele, que ele ia acabar apanhando também, se acompanhasse o coitado. O Boca saiu sozinho, arrastando-se pela lama do terreiro, todo molhado pela chuva que não parava. (CESARINO, 2023, p. 38).

Após muito refletir, comer com cuidado os pedaços de papel que trazia consigo, a noite já indo alta, Américo não resistiu e foi atrás de seu tio. Encontra-o na beira do rio, “e o que Américo viu deixou seus olhos atordoados, como se fosse alguma coisa feita pelos filhos de que ele falava, alguma coisa celeste” (CESARINO, 2023, p. 39), que o faz exclamar: “Como é belo!” Importante lembrar que a relação do pajé com seus espíritos é, principalmente, de parentesco, daí os filhos a que Américo se refere. E, também, mais uma vez, de que a noção de belo é vinculada ao brilho celestial, à translucidez do princípio vital dos espíritos sem pele. Totanauá tinha “juntado as bordas de seus papéis para fazer uma grande casa-barco iluminada”, “uma espécie de balão” que “se enchia do vermelho de um fogo invisível”, uma “casa de viajar” feita a partir “do corpo do desenho, da pele das letras”, “bolsa-estômago” que “inflava e se encolhia como uma víscera boiando na água.” O tio, ao ver Américo de dentro do “corpo-barraca”, o chama, “com outra voz, mais limpa e clara”, voz já acoplada com a da *Dona do Papel*, para ir junto com ele para os céus, para abandonar “seu peso, seus ossos”, usando dois adágios populares que ratificam os sentidos metamórficos de casca e serpente, a fim de animar o sobrinho a abandonar tudo e virar constelação macunaímica: “Mulateiro que descama não conhece a morte. Cobra que de couro troca não trai a própria força” (CESARINO, 2023, p. 40). Américo, entretanto, opta por ficar com a família.

Cesarino concebe, no final da narrativa, a visão de um corpo-alegoria, nova mitologia advinda da incorporação física do papel e das letras, do universo gráfico-espacial como substância-conhecimento. Em interação com um tipo de performatividade oral espasmódica, que gradativamente perde seu cunho ensimesmado e expande a voz lúcida-onírica do

espírito-auxiliar a *Dona do Papel*. O símile sanguíneo-enervado gera uma “casa-pulmão”, movimentada em seu couro por “caminho de formiga, feito corredeira de desenho formando imagem do mundo e das cidades.” Que mostra “o nome das coisas, dos livros, com seus escritos rabiscados, mais as tramas dos cestos, os traços, riscos e esquemas atravessados pela luz do fogo que não queimava e que aos poucos levava aquela coisa para longe.” Esse movimento ascensional ganha a forma de uma mulher, e Américo se questiona o que seu tio é: “um caroço”, “uma criança”, um “bicho-presa envolvido pela buchada, boiúna, cobra-casa, tudo isso”, “dobra dentro da dobra, gente dentro de gente, garganta engolindo a si mesma.”

Finalmente Américo entendia a sabedoria dos antigos, a visão da “bolsa-balão” subindo, cada vez mais iluminada, colava “seus caminhos no fundo dos olhos dele, colocando o saber no canto-sombra de seu pensar.” E o “saber que ele via naquela bolsa fazia corpo com o chão. Era isso que os antigos liam.” (CESARINO, 2023, p. 41). Nesse momento, Américo se arrepende de não ter ido com o tio, pois sabe que “nunca mais a boca do céu se abriria para ele, nem para ninguém.” Com isso, ficará “aqui para sempre, neste intervalo, nesta pele de tristeza”, com a morte morando “embaixo de nossos pés.” Após essas reflexões, volta para casa “prisioneiro daquele nome de mentira”, consciente de que “ainda não era daquela vez que conseguiria se desdobrar.” Ao chegar ao terreiro, conta aos parentes o ocorrido com Totanauá, que acreditam em Américo e lamentam não terem confiado no velho, terem perdido a chance de tornarem-se espíritos no céu.

A subida aos céus de Totanauá alude, inevitavelmente, ao arquifamoso final de *Macunaíma* – e de muitas narrativas míticas de povos originários – se quisermos estabelecer um jogo intertextual com a literatura canônica modernista. Contudo, a diferença se dá, principalmente, nas mediações e materializações narrativas em jogo. Quem conta o mito no romance marioandrado para o narrador é um papagaio, que, sob a perspectiva de nossa *Poética pajé*, pode ser lido como o duplo anímico xamânico do herói. Portanto, quem narra *Macunaíma*, o herói sem nenhum caráter, recebeu a história oral de um xamã-papagaio e a transcodificou em rapsódia literária, num procedimento nacional-popular de incorporação, sob a batuta da cultura culta, das diversas vozes da nação. No âmbito extraliterário, sabemos que o xamã arekuna Akúli contou *performagicamente* o mito para Koch Grünberg, autor do livro que foi uma das fontes principais em que Mário de Andrade bebeu para realizar a sua rapsódia: a obra *Do Roraima ao Orinoco*. Ou seja, o xamanismo ronda factual e ficcionalmente a obra.

Em *O mentiroso*, o sujeito da enunciação é o dono do corpo-carcaça-maloca textual que, sob perspectiva da pessoa xamânica Marubo, é habitado por três outros seres e pode ser visitado por inúmeros espíritos das mais variadas naturezas. Além do mais, a pessoa insensata, o irmão mais jovem Bobo Totanauá em *O mentiroso*, diferentemente do caçula *trikster Macunaíma*, devora o contexto gráfico-espacial em que se encontra, se empapuca de palavras e imagens impressas, adquirindo forças específicas do inimigo, num rito polifágico. Inimigo esse que se torna aliado, potencializado no duplo agentivo a *Dona do Papel*. Xamanizando, com isso, a escrita gráfica, acoplada no corpo de Totanauá como um poderoso espírito-auxiliar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. Estabelecimento do texto Telê Ancona Lopes, Tatiana Longo Figueiredo. Ilustrações: Luiz Zerbine. SP: Ubu Editora, 2017;

CASTRO, Eduardo Viveiros de. O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem. In: **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. SP: Cosac Naify, 2011;

CESARINO, Pedro de Niemayer. O mentiroso. In: **A repetição**. SP: Todavia, 2023;

_____, Pedro de Niemayer. Posfácio: o corpo da tradução. In: FALEIROS, Álvaro. **Traduções canibais: uma poética xamânica do traduzir**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019;

_____, Pedro de Niemayer. **Quando a terra deixou de falar: cantos da mitologia marubo**. Org., Trad. e Apres.: Pedro de Niemayer Cesarino. São Paulo: Editora 34, 2013;

MUSSA, Alberto. **Meu destino é ser onça**. Rio de Janeiro: Record, 2009;

RISÉRIO, Antônio. Palavras canibais. In: **Textos e Tribos: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros**. Rio de Janeiro: Imago, 1993;

ROSA, João Guimarães. Meu tio o Iauaretê. In: **Estas Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015;

SZTUTMAN, Renato (Org.). **Eduardo Viveiros de Castro – Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008;

VILAÇA, Aparecida. **Paletó e eu: memórias de meu pai indígena**. São Paulo: TODAVIA, 2018.

PERSPECTIVAS DE(S)COLONIAIS EM EDUCAÇÃO A PARTIR DO UNIVERSO BRINCANTE DA MATA NORTE DE PERNAMBUCO

Arthur Silva de Andrade¹

RESUMO: Considerando o campo da educação como uma das áreas do conhecimento vítimas da colonialidade do ser, saber e poder, o estudo buscou enquanto objetivo geral: compreender as perspectivas de(s)coloniais em educação a partir do universo brincante da Mata Norte de Pernambuco; objetivos específicos: 1. discutir o campo da de(s)colonialidade em educação e 2. apresentar o universo brincante da Mata Norte de Pernambuco enquanto prática trans-formativa em educação.

PALAVRAS-CHAVE: educação; de(s)colonialidade; universo brincante; Mata Norte de Pernambuco.

1. INTRODUÇÃO

É sabido destacar desde o início deste estudo que o mesmo é parte integrante de uma investigação maior, sendo ela uma dissertação de mestrado em andamento, de título: *“Espiritualidades de(s)coloniais nas experiências brincantes do Maracatu Rural na Mata Norte de Pernambuco: contribuições para a trans-formação humana no campo educacional”*, realizada pelo próprio pesquisador no núcleo de pesquisa em Educação e Espiritualidade pelo Programa de Pós-graduação em Educação na Universidade Federal de Pernambuco (PPGEDU/UFPE), com o auxílio financeiro pelo Programa de Bolsas de Pós-Graduação (PBPG) da Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia de Pernambuco (FACEPE).

Deste modo, apresentando de forma pormenorizada as categorias do estudo, temos em posição central enquanto ambientação a referida Mata Norte de Pernambuco, condizente inicialmente ao eixo geográfico da Mata Setentrional Pernambucana, a qual abrange os seguintes municípios: 1. Itambé; 2. Camutanga; 3. Ferreiros; 4. Condado; 5. Goiana; 6. Itaquitinga; 7. Timbaúba; 8. Aliança; 9. Macaparana; 10. Vicência; 11. Nazaré da Mata; 12. Tracunhaém; 13. Araçoiaba; 14. São Vicente Férrer; 15. Buenos Aires; 16. Carpina; 17. Paudalho; 18. Lagoa do Carro e 19. Lagoa de Itaenga (IBGE, 2022).

¹ Arthur Silva de Andrade, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), arthurpsique@gmail.com.

Historicamente, o arranjo de municípios citados anteriormente, enquanto constituintes da Mata Norte de Pernambuco, são reconhecidos como consistentes representantes dos chamados brinquedos populares, como por exemplo o Cavalo-Marinho, o Maracatu Rural e a Ciranda. Locais esses permeados de histórias, costumes e tradições que são decorrentes dos antigos terreiros de engenho de cana-de-açúcar, habitat de povos escravizados, sendo negros e indígenas, o que proporcionou uma centenária influência cultural nos já mencionados brinquedos populares, como a influência da tradição mágico-religiosa-indígena do nordeste brasileiro: Catimbó, tendo como pano de fundo a concepção nativa de encantado.

Este universo brincante, encantado numa perspectiva afro-indígena, como assim denominamos a atividade dos brinquedos populares em seus espaços de ocorrência tradicional, é formado por um conjunto de fatores de natureza trans-dimensional, primariamente como destacado pela forte influência do Catimbó nordestino, também conhecido como a magia do nordeste, uma encantaria cosmológica ancestral que encarna o universo brincante até os dias atuais, condição essa que transmuta as convicções hegemônicas de fé e magia para a cura do ser em detrimento desses saberes/fazeres populares encarnados pelos Mestres e brincantes em posição de resistência ao domínio da modernidade/colonialidade.

Neste instante é também importante destacar que a categoria assumida da de(s)colonialidade parte de uma complexa rede de entendimentos, sendo o duplo marcador “(s)” compreendido como reforçador do movimento dobrado de enfrentamento decolonial e descolonial, mostrando-se um importante indicador de que estamos inseridos numa lógica decorrida não só dos efeitos de colonialidade, mas de uma prática colonial presentificada (MIGNOLO, 2020).

Os desdobramentos organizados neste estudo representam essencialmente formas de conhecimento nascidas em lutas sociais, decorrentes de experiências de povos marginalizados que resistem ativamente à colonialidade do poder, do ser e do saber; formas de conhecimento que são sistematicamente desacreditadas no campo vigente da hegemonia euro-estadunidense. Isto posto, o problema de pesquisa do ensaio é formulado centralmente sobre a necessidade de mudança ontoepistemológica contra o privilégio monocultural e hierarquizante sobre os processos educacionais, movimento esse aqui denominado de de(s)colonização, um constante esforço de enfrentamento contra a hierarquia das tradições culturais e intelectuais nortecêntricas que são geridas como autodefinidas superiores, aqui

tomando como referência de(s)colonial as contribuições do universo brincante da Mata Norte de Pernambuco.

À vista disso, pela localização contra-hegemônica central presente no estudo em questão, a educação aqui referida é decorrida pelo pensamento e prática de(s)colonial em seu mais recente desenvolvimento, buscando assim promover uma prática educativa questionadora da centralidade do pensamento hegemônico euroestadunidense (MIGNOLO, 2020; WALSH, 2013) buscando assim tecer contribuições reiventivas em educação a partir dos pressupostos de(s)coloniais através de práticas insurgentes de resistir, (re)existir e (re)viver, como a partir do universo brincante da Mata Norte de Pernambuco.

Isto posto, o estudo buscou enquanto objetivo geral: compreender as perspectivas de(s)coloniais em educação a partir do universo brincante da Mata Norte de Pernambuco. Enquanto objetivos específicos: 1. discutir o campo da de(s)colonialidade em educação e 2. apresentar o universo brincante da Mata Norte de Pernambuco enquanto prática trans-formativa em educação. Em suma, a pesquisa metodologicamente se caracteriza como do tipo bibliográfica de finalidade exploratória.

2 DESENVOLVIMENTO

2.1 DE(S)COLONIALIDADE E EDUCAÇÃO: IMPLICAÇÕES TRANS-FORMATIVAS

Como já brevemente discutido nos parágrafos anteriores, o estudo parte de uma perspectiva de educação emergente do pensamento e prática de(s)colonial, por justamente estar ancorada sobre o questionamento da centralidade do pensamento hegemônico de matriz euroestadunidense centrada, em que a modernidade surge como sistema-mundo e assim consegue referenciar os mais diversos aspectos da vida. Essas reivindicações estão presentes no grupo de pesquisadores do referenciado “Programa de Investigação de Modernidade/Colonialidade Latinoamericano”, dentre os seus teóricos temos o argentino Walter Mignolo, o peruano Aníbal Quijano, o colombiano Santiago Castro Gómez, a norteamericana e radicada no equador Catherine Walsh e dentre outros; conjunto esse gerador de grandes contribuições para se tornar possível repensar uma educação outra em seus fundamentos ontológicos, epistêmicos, políticos e éticos.

Assim, segue na investigação em discussão uma posição teórica/metodológica enquanto um necessário movimento reivindicatório e questionar acerca da matriz hegemônica

da produção de conhecimento, sendo aqui adotada a perspectiva da de(s)colonialidade, um contínuo posicionamento de transgressão, intervenção, insurreição e incidência à nível do ser, do saber e do poder que vão muito além do fim da dominação política das colônias, como o discutido por Bernardino-Costa, Maldonado-Torres e Grosfoguel (2018).

Através dessas questões, buscamos transgredir a matriz hegemônica da produção de conhecimento dialogando com a visão de mundo do universo brincante da Mata Norte de Pernambuco, resistente aos aspectos da colonialidade do Saber, do Poder e do Ser. Por isso, também, no presente estudo, é trabalhada com a noção do duplo marcador “(s)” reforçando o movimento dobrado de enfrentamento decolonial e descolonial um importante anunciador de que estamos inseridos numa lógica decorrida não só dos efeitos de colonialidade, mas de uma prática colonial presentificada.

Isto posto, localizamos como uma forma da cultura do bem viver o universo brincante da Mata Norte de Pernambuco; primeiro é importante destacar que o referido “*bem viver*” está diretamente relacionado com uma profunda transformação na relação sociedade-natureza, o termo refere-se então a uma abertura de novas formas de relação com a vida, assim em diálogo com as mais diversas relações culturais de poder; consequentemente há nisso intenso diálogo com os desdobramentos contra-hegemônicos utilizados aqui.

Historicamente a Mata Norte de Pernambuco foi fortemente marcada pela escravidão, contextos coloniais e administração de populações. Movimento fortemente influenciado pelo fidalgo e militar português de nome Duarte Coelho (1485-1554), o então donatário da capitania de Pernambuco, onde controlou vastas regiões e administrou ligações comerciais. Destaca-se ainda que vários grupos indígenas ocupavam a região Nordeste quando os primeiros europeus chegaram ao território brasileiro. A Mata Norte de Pernambuco foi ocupada pelos colonizadores anos depois, quando visto que a fertilidade terrestre da costa não suportava o plantio de cana-de-açúcar, o que foi totalmente diferente no contexto de zona rural, descobrindo assim o denominado “ouro branco” assim se referindo ao açúcar (MELLO, 1970).

Mas, também nesse mesmo momento histórico, um agrupado integral e multidimensional de saberes e fazeres se gerava na região da Mata Norte de Pernambuco, uma verdadeira condição agregadora das tradições afro-indígenas que se desenvolvia nesta região, resultante das tradições africanas presentes no negro escravizado, e bem como das tradições indígenas presentes no indígena nativo desta região, mais tarde essa condição se

chamaria cultura do baque solto, termo este que significa um movimento ritual para inibir a reação de um possível inimigo, por isso a figura do caboclo enquanto representante maior do folguedo popular da Zona da Mata de Pernambuco.

Nesse momento é importante destacar que a concepção de educação presente no universo brincante extrapola as noções formais e passa a se desdobrar mais efetivamente em espaços não-formais, sendo possível unificar essas noções com o campo da educação não-formal, a qual ocorre através de atividades intencionais e sistemáticas de formação com conteúdo diverso em espaços não-formais Gohn (2006).

Percebe-se que a implicação do que entende-se por descolonialidade nas discussões educacionais mostra-se um movimento de notória relevância por permitir que noções outras adentrem ao que entendemos por educação, como as noções próprias do universo brincante da Mata Norte de Pernambuco e a sua investigada capacidade de poder trans-formativo geradora de contribuições ao campo da educação enquanto prática de trans-formação, ou até mesmo prática de cura, aqui entendida como propiciadora de movimentos que buscam ir além de noção única de mundo, gerando então diversidades ontoepistemológicas, como a partir dos estudos da antropologia simétrica de Bruno Latour (2012), a antropologia da natureza de Philippe Descola (2012) e o perspectivismo de Eduardo Viveiros de Castro (2015).

Em que o ser, a vida e a educação podem ser vislumbrados além dos seus marcadores restritos ao humano, representantes de um único modo de ser e saber, a partir do discutido aqui agrega-se formas outras de ser, humanas e extra-humanas, promovendo entendimentos em educação enquanto trans-formação além dos clássicos norteadores conceituais binomiais natureza/cultura e/ou natureza/sociedade, promovendo assim uma revolução paradigmática na área e no fazer acadêmico enquanto espaço de teorização e de produção de conhecimento.

2.2 O UNIVERSO BRINCANTE DA MATA NORTE DE PERNAMBUCO ENQUANTO PRÁTICA TRANS-FORMATIVA EM EDUCAÇÃO

Percebe-se que a perspectiva descolonial em educação busca promover abertura às práticas de insurgência, resistência e reexistência que torna possível perceber outras formas de educação para além do eixo civilizatório de caráter colonial, gerando assim uma noção de educação trans-formativa que transcende o ideal moderno de educação formativa. O universo brincante da Mata Norte de Pernambuco permite então aprender a desaprender as marcas coloniais de nossa formação e reaprender novas perspectivas de mundo (WALSH, 2013).

Partindo dos desdobramentos que são derivados dessa nova concepção de processo educativo, é permitido dialogar com as noções de ancestralidade e de encantamento geradas a partir do encontrado na Mata Norte de Pernambuco favorecem ao que Simas e Rufino (2018) chamam de prática de dobra política, ontológica e epistemológica nas limitações da razão ocidental.

Conferenciamos a tradição do universo brincante como prática de dobra política, ontológica e epistemológica porque acredita-se haver nas práticas da tradição do baque solto características próprias do que consideramos como “*opção de(s)colonial*”, entendida enquanto dobra epistêmica, ontológica e política frente à permanência da colonialidade global, principalmente em sociedades como no Brasil que ainda são percebidas formas de exploração de caráter imperialista e neocolonialista (concepções dominantes de modernidade).

A zona da mata pernambucana é historicamente conhecida por ser rica em cana-de-açúcar e brincadeira, isso já nos indica uma importante condição própria do brinquedo, o qual é formado por construções próprias do que denominamos por Baque Solto, terra produtora do Cavalo-Marinheiro, do Maracatu Rural, tocadores de rabeca, mamulengueiros que dialogam direta/indiretamente com as práticas de Catimbó, Xangô, Jurema, Umbanda, Candomblé e o Catolicismo Popular. Portanto, a noção de brinquedo popular ou brincar popular representa diversificadas formas de expressão das correspondências e influências do que denominamos por Baque Solto, códigos estéticos, técnicas e repertórios poéticos que denominam condições educativas.

A denominação educativa nessas condições é congruente com o que entende-se por educação como encante (SIMAS; RUFINO, 2018) a qual nos possibilita perceber os processos em educação sem a necessidade de recorrer a um sistema de lógica utilitarista, consumista e produtivista, capaz de subtrair todo o potencial criativo do ser, o que chamamos de desencantamento, por isso encantamento aqui seria reinserir esse potencial criativo na vida do ser, buscando proporcionar condições plurais de perceber e consequentemente existir e conhecer.

Ainda a partir do diálogo entre a noção de encantamento dentro do campo da educação e a cultura popular na Zona da Mata Norte de Pernambuco, atmosfera representativa do Baque Solto, uma primeira condição que representa a nossa tese sobre o universo brincante da Mata Norte de Pernambuco enquanto prática trans-formativa em

educação é a importância central em celebração de condição dançante e musical, acompanhada do cortejo formado por gonguês, alfaias (bombos), caixas de guerra, agbês e ganzás, possuindo potencialidades ancestrais afro-indígenas. O que nos indica haver nesses espaços/manifestações a capacidade de produzir afetamentos em níveis trans-dimensionais, como à dimensão intelectual, físico, afetivo, social e cultural.

Assim, o brincante ou folgazão é considerado um corpo artista ou corpo em arte que nos prepara a entrar em relação para um corpo que entra em contato com o mundo de forma trans-dimensional, assim nos posicionando em uma encruzilhada de forças primordiais que constituem a vida, que criam as formas múltiplas de viver e existir.

Esse colocar-se a si mesmo na encruzilhada põe o sujeito na condição de experimentar. A experiência-limite. Fundo comum entre elas de lidar com forças primordiais do cosmos. Quando nos permitimos experimentar esse horizonte de experiência-limite, abre-se uma abertura para o humano poder acessar em si um outro de si mesmo.

O universo brincante participa disso por representar um complexo espaço contribuidor da educação enquanto trans-formação humana por possuir complexas experiências de transbordamento da alma com uma celebração da vida em engajamento com outras pessoas, um processo talhado muito mais pelos afetos, o corpo e as relações do que unicamente ao racional, o que chamamos no estudo de modos apaixonantes dos brincantes, consequentemente de grande capacidade trans-formativa em educação. Onde o corpo em transe é um lugar onde forças estão sendo feitas, conectadas, desconectadas e transmutadas, por isso ser bastante comum ouvir-se em espaços dessas tradições culturais, termos como “Maracatu Rural é Magia” e/ou “Maracatu Rural é Brincadeira Séria” e/ou “Maracatu Rural é Brinquedo Pesado”.

Acreditamos que na cultura do baque solto o brincante opera numa dimensão que consegue romper com as cadeias de codificação da normalidade, um estado alterado de existência que o coloca em comunicação com outros modos/planos de existência. Menos centrada na consciência. A repetição melódica e gestual objetiva sintonizar o corpo e as potências com as quais esse corpo irá entrar em relação, uma noção de educação a partir da experiência-limite.

A subjetividade ao acessar essa dimensão da trans-formação se destitui oposições clássicas do pensamento ocidental dualista, como corpo e mente, sujeito, natureza e cultura, enquanto modos dualistas de entrar em relação com o mundo. O corpo em sua dimensão

semiótica realiza a sua ação no mundo a partir do agenciamento de forças. Um apaixonamento enquanto fluxo que atravessa e desterritorializa. Condições essas ainda desconhecidas no mundo da educação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO- TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón. **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico** / Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018;

DESCOLA, Philippe. **Más Allá de Naturaleza y Cultura**. Buenos Aires: Amorrortu, 2012;

GOHN, Maria da Glória. Educação não-formal, participação da sociedade civil e estruturas colegiadas nas escolas. **Ensaio: aval. pol. públ. Educ.**, Rio de Janeiro, v.14, n.50, p. 27-38, jan./mar. 2006;

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Diretoria de Pesquisas - DPE - Coordenação Técnica do Censo Demográfico - CTD**. Consultado em 2022;

LATOUR, Bruno. **Reagregando o Social: uma introdução à Teoria do Ator-Rede**. Salvador: Edufba. Bauru: EDUSC, 2012;

MELLO, José Antônio Gonçalves de. “A feitoria de Pernambuco (1516-35) e o Reduto dos Marcos (1646-54)”. In: **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, vol. 287, 1970;

MIGNOLO, Walter. A Geopolítica do Conhecimento e a Diferença Colonial. **Revista Lusófona de Educação**, 2020;

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas Canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2015;

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2018;

WALSH, Catherine. **Pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir**. Tomo I. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala, 2013.

LADAINHAS DOS SANTOS: FESTIVIDADE RELIGIOSA, CULTURAL E POPULAR NO MUNICÍPIO DE PONTA DE PEDRAS, PARÁ

Cintia Nayara Ribeiro de Sousa¹

RESUMO: As ladainhas dos santos são momentos de oração comunitária e também social, devoção e reunião fraterna. No qual, no município de Ponta de Pedras é marcado pela devoção familiar e a posse da imagem do santo, este possui agência e poder sagrado. Para tanto, três festividades serão tratadas: 1) Trezena de Santo Antônio; 2) a festividade de São Miguel Arcanjo e 3) a festa de São Francisco de Borja. A partir delas serão percebidas: a história, as romarias e as relação entre os leigos e o clero local.

PALAVRAS-CHAVE: ladainhas; santos; Ponta de Pedras; religiosidade popular

INTRODUÇÃO

De acordo com Durand (2004) o imaginário é muitas vezes associado a um delírio, ao irracional e ao fantasma do sonho. Nesse caso, a verdade estava baseada ao evento histórico, ao fato, ou como propõe Kant (1793) ao que se pode compreender através da Razão Pura. Assim, a fé, Deus, ou a intercessão dos santos seriam inexplicáveis por estes parâmetros, pois não poderiam passar pelos métodos científicos de verificação.

Durand (2004) ainda afirma que São João Damasceno (século VIII) foi um defensor da utilização de imagens, pois a encarnação de Jesus, o próprio Deus feito ícone, visível aos homens foi a via da diferença com o judaísmo que proibia a fabricação de esculturas. As imagens de Cristo representam o próprio supremo bem, a dos santos seriam dos que Dele se aproximam, se conformam e por essa semelhança se tornam exemplos em virtudes. Essas imagens abriram acesso pessoal e não sacramental com o sagrado.

Figueiredo (2001) ao discutir a questão das imagens no catolicismo dialoga teoricamente com o historiador inglês Peter Brow, dizendo o seguinte

É que para os católicos, algumas imagens estão como que ligadas por um cordão umbilical com os verdadeiros santos que habitam na glória celeste. Na terra, essas imagens são o sinal da “potência” sagrada que o santo possui, sendo que algumas podem tornar-se melhores veículos do que outras, como se fossem “carne” do próprio santo. (FIGUEIREDO, 2001, p. 41)

¹ Cintia Nayara Ribeiro de Sousa, Universidade Federal do Pará (UFPA), cintiasousaufpa@gmail.com

Para Durand (1995) a devoção à Virgem Maria articula dois mundos o da corte celestial e o da queda do pecado, uma realidade visionária. O simbolismo floral envolve sua iconografia. Ela é a “rosa mística”, título presente na ladainha, sempre associada com a beleza e à harmonia. Ela é entendida como a alma do mundo sensível, pois marca a presença de Deus, soberano bem. Além do simbolismo floral, também aparece com símbolos cosmológicos, no livro do Apocalipse é retratada como “uma mulher vestida de sol tendo a lua debaixo dos pés, e sobre a cabeça uma coroa de doze estrelas” (APOCALIPSE 12, 1).

Conforme Souza (2002) nas festas religiosas populares das colônias portuguesas nas quais os colonos encontravam indígenas e trouxeram negros escravizados havia uma coexistência de ritos religiosos e danças, estas, porém, eram consideradas profanas. Era um comportamento corrente dos administrados na América portuguesa certa tolerância às manifestações africanas desde que combinassem elementos portugueses ou dele fossem próximos.

Figueiredo (2001) aponta como uma constante na literatura de viajantes e folcloristas termos pejorativos para indicar a cultura popular, dança e música que tivessem mais elementos negros ou indígenas, e se afastassem dos modelos europeus. E ainda acreditavam na futura “morte” da cultura popular, e a consideravam como folclore. Ao trabalhar com os rezadores de ladainha tentarei evitar utilizar o termo religiosidade popular de forma cristalizada e também evitar o erro da historiografia religiosa que só falava do ponto de vista da hierarquia da igreja, ou seja, uma história de cima. Para tanto partirei do ponto de vista dos leigos e de sua relação com o sagrado.

Nas irmandades do século XIX, o que determinava a identidade do grupo era mais o lugar que aconteciam as orações, ou seja, as igrejas, do que o santo de devoção. Em um mesmo local não havia culto e irmandades distintas do mesmo santo (FIGUEIREDO, 2001). Em Ponta de Pedras não há registros de irmandades ou grupos que apresentem ou apresentassem semelhanças. O que era frequente empiricamente são as devoções familiares ligadas a um santo específico, portanto, a identidade dos grupos tem como identificadores a família com seu sobrenome e o próprio santo.

Conforme Hall (2006) na noção de sujeito sociológico a identidade emerge da relação do eu com o outro, essa interação com outras pessoas, valores, símbolos e sentidos é capaz de unir o sujeito à estrutura, essa identidade era mais estável e unificada. A noção de sujeito

sociológico se aproxima da identidade que os interlocutores apontam de um passado mais compartilhado entre eles, na fala “era todo mundo católico” ou “as ladainhas eram a única forma de diversão”, pode-se perceber um padrão semelhante de ação.

Porém a identidade na modernidade é “descentrada”, portanto, fragmentada e deslocada. Dessa forma a “crise de identidade” ocorre quando o indivíduo sente um deslocamento do seu lugar no mundo e dele mesmo. Essa visão é mais individualista, bebe na fonte do Iluminismo, e possui como marca identidades múltiplas e contraditórias (Hall, 2006). Agora percebe-se os meios de comunicação em todos os lugares, até nos interiores mais afastados, também o avanço de outras igrejas cristãs, e neste contexto dividem espaço com a antes hegemônica igreja católica.

Para Figueiredo (2001) os milagres eram um sinal de cumprimento das práticas religiosas e serviam para a divulgação da confraria. No caso de Ponta de Pedras não é diferente, os milagres atestariam a força do santo, aumentavam a devoção para com ele e o número de pessoas em sua festividade. Por vezes, o pedido não era feito ao santo diretamente, mas ao rezador de ladainha para que ele apresentasse ao santo no seu lugar, por ser considerado mais próximo do sagrado, possuindo intimidade e legitimidade para ser um intercessor junto ao intercessor.

Conforme Souza (2002) os Minkisis são objetos mágicos religiosos muito presentes e difundidos na África Central. Eles apresentam semelhanças com os santos, pois tanto santos quanto minkisis são objetos de ligação com o sagrado e se apresentam como fonte de solução para os problemas cotidianos.

De acordo com Sanchis (1982) a romaria tem como característica fundamental a memória de um santo, toda a organização é em torno de uma imagem ou relíquia. A romaria é um deslocamento, uma peregrinação até o local considerado sagrado. Neste ponto religioso e cultural, podem ocorrer outras manifestações também. O autor aponta dois tipos de romaria: 1) uma ligada a um lugar determinado e que acolhe os visitantes e devotos; 2) as que mesmo possuindo uma extensão de alcance maior do que o local, todos se sentem pertencentes, de casa e não apenas de passagem, esta é a romaria regional, a festa de todos, do santo que é “nosso”. Em Ponta de Pedras percebe-se o tipo de romaria um, nela se acolhem os visitantes, porém muitos consideram o santo como “nosso”, todavia não tão nosso como a família dona do santo.

METODOLOGIA

Este trabalho tem caráter qualitativo, um trabalho antropológico e observação participante. Um trabalho antropológico como propõe Ingold (2015), ou seja, uma antropologia com e não uma antropologia sobre. Os meus interlocutores serão meus colaboradores, pois são suas histórias e experiências de vida que darão sentido e razão de ser dos meus resultados, portanto, serão construtores desse trabalho juntamente com a pesquisadora.

O método que está sendo empregado é o relato de história de vida, um tipo de metodologia qualitativa biográfica e observação participante das ladainhas. A história de vida parte de experiências particulares para entender o social (KOFES, 1994). As entrevistas foram realizadas com diversos interlocutores entre eles os (as) rezadores (as) de ladainhas, seus familiares e também pessoas que doaram sua vida para conservar memórias históricas do município.

Nos momentos de ladainha estarei presente e pretendo utilizar a observação participante com o intuito de construir um ambiente propício de diálogo entre o pesquisador e interlocutor, uma conversa que tente superar as barreiras, desafios e as hierarquias (URIARTE, 2013).

DESENVOLVIMENTO

Este trabalho tem como objetivo remontar as festas, denominadas ladainhas tanto a parte religiosa, quanto a parte social, dando ênfase para a sociabilidade e as relações culturais que reforçam os laços nessas comunidades. Bem como, perceber isso na escala de tempo e da memória dos interlocutores, registradas em suas infâncias e juventudes que foram marcadas por essas celebrações e a atualidade desse rito.

As ladainhas se apresentam como manifestações religiosas populares expressas por meio de cânticos e invocações aos santos e à Nossa Senhora. Nesse contexto, as imagens e os oratórios são compreendidos mais do que como objetos, porém possuem reconhecimento e importância. As imagens, principalmente as que possuem uma história familiar importante para seus donos passam a ter agência e em alguns casos essa devoção ultrapassa os limites da família e a devoção se torna popular.

Para Sachis (1982) a importância do santo vem da ligação e do seu papel junto de Deus. As imagens conhecidas como milagrosas, têm, portanto, maior potência do sagrado.

Elas podem ser tratadas até como uma pessoa viva. Pois pode-se tocar, falar e pedir, trazer crianças e objetos para serem abençoados por ela. A proximidade com o santo pode ser expressa na utilização do diminutivo ou nos pronomes possessivos “nosso” e “meu” santo. Neste trabalho destacarei três festividades importantes em termos de devoção e de festa: 1) Trezena de Santo Antônio; 2) a festividade de São Miguel Arcanjo e 3) a festa de São Francisco de Borja.

Nestes três casos são perceptíveis a romaria. Na Trezena de Santo Antônio que acontece no centro da cidade de Ponta de Pedras, o deslocamento é no sentido de vir das comunidades ribeirinhas até a cidade. A festividade de São Miguel ocorre no Rio São Miguel e atraía pessoas de outros rios como Paricatuba, Urinduba, Bacabal, entre outros. Já a festividade de São Francisco de Borja ocorria no sítio chamado Recreio, e se localiza na entrada do município de Ponta de Pedras, próximo ao farol da cidade, na saída da Baía do Marajó, também recebiam pessoas de outras localidades como Paricatuba, Bacabal, Malato, Urinbuda, e até pessoas de outros municípios como Barcarena e Abaetetuba. A romaria representa um encontro, momento de reunião e comunhão. Na qual acontecem visitas, pessoas de diversos lugares se unem em um só, construindo uma unidade regional em um momento fraterno.

A festividade de Santo Antônio, é constituída da trezena que inicia dia primeiro de junho até dia 13. Esta é realizada na casa da família Amanajás que são os donos da imagem do santo. A casa pertenceu a Dona Cirena Amanajás, avó das minhas interlocutoras e que hoje dão continuidade a festa e rezam a ladainha que aprenderam com a mãe e a avó. Os dias da Trezena são marcados pela recitação do terço, pela leitura de fatos da vida de Santo Antônio e termina com a ladainha. Na parte social, segue a distribuição de comidas oferecidas pelos novenários, fogos, brincadeiras, arraial e danças. Também temos a procissão fluvial no dia primeiro com a imagem de Santo Antônio, e na chegada uma procissão pelas ruas da cidade e levantamento do mastro. No dia 13, encerramento da festividade outra procissão e a derrubada do mastro no término.

Já a festividade de São Miguel ocorre todos os anos nos dias próximos do dia 29 de setembro, são geralmente três dias. A imagem do santo está ligada ao início da povoação do rio. Era de Felipe Ferreira Ribeiro, que recebeu o título de posse da região, ainda no século XIX. Daí em diante se começou a celebrar a festa para São Miguel, acompanhada das ladainhas e dos banquetes, nas quais eram servidas comidas, matava-se neste caso um boi ou

um porco. Também se construiu uma capela para São Miguel, a primeira era em madeira dentro da propriedade da família, a seguinte é em alvenaria. Com a reconstrução da capela o Sr. Antônio Platão fez a doação do terreno para a igreja. A capela já era usada pela comunidade com missas regulares ligadas à paróquia. O senhor Antônio Platão era coordenador da mesma e rezador de ladainha. A imagem que era ou é familiar se encontra na capela.

Da mesma forma São Francisco de Borja têm uma bela capela construída na entrada do município de Ponta de Pedras, no rio Marajó-Açú, todos os que vem de barco, única forma de transporte de linha para o município, podem ver a capela. Esta capela, porém, é propriedade da família Malato e Teixeira, ou seja, não há missas regulares e nem o funcionamento de uma comunidade, até porque existem duas comunidades próximas. Há alguns anos atrás era realizada uma bela festa religiosa e também social, com a ladainha cantada e recebia grande quantidade de fiéis, porém esta última festa atualmente não está ocorrendo.

Essas três imagens pertencem a famílias, nenhuma se encontra na catedral de Ponta de Pedras, Santo Antônio pertence à família Amanajás, São Miguel da família Ferreira/Ribeiro/Baía e São Francisco de Borja pertence à família Malato e Teixeira. A imagem de São Francisco de Borja passou alguns anos na catedral da cidade, sendo reformada neste período, porém a família o pediu de volta e ele foi devolvido. A festividade de Santo Antônio também sofreu resistência, um sacerdote há décadas atrás fez de tudo para que essa imagem ficasse na igreja matriz e não na casa de Dona Cirena, o que causou muitos conflitos entre a família e a hierarquia oficial da igreja. Já a imagem de São Miguel por ficar na capela, e próximo da casa da família não houve conflitos por causa dela, mas houve divergência por conta da doação do terreno em que fica o espaço da capela para a paróquia.

De acordo com Sanchis (1983) as resistências podem emergir da vontade centralizadora de uma comunidade ou de grupos que se identificam com o santo e o consideram como parte integrante, ele é o “nosso” santo. A imagem comunica e faz comunicar, exercendo a função de integrar o grupo e renovar as energias. No santo, os fiéis encontram pessoas que viveram experiências e sentimentos comuns, porém que possuem uma força capaz de mudar a realidade e a vida.

Essa relação entre devoto e o santo é marcado pelas promessas. Sanchis (1983) ressalta a promessa como uma relação concreta entre a condição humana e o estado da

santidade, é um modo de comunicação essencial, marcada tanto pelo sacrifício como pela troca. A promessa é realizada para um santo nos momentos difíceis e de perigo, pessoal, familiar ou social.

No final, ao receber um milagre, há o cumprimento da promessa, nesse caso gera-se dois sentimentos: um de obrigação e outro de gratidão. Essas trocas estabelecem relação de amizade entre os homens e o sagrado. A promessa promove laços horizontais, pois a comunidade tem em comum uma força sobrenatural que recorrem em um momento de necessidade, possui um símbolo de coesão (SANCHIS, 1983).

Para Sanchis (1983), o clero muitas vezes não vê com bons olhos as promessas que chamem a atenção e as que corram risco de ultrapassar a condição humana, as de forte comoção. Também porque delas não participam e não são consultados neste tipo de gestão do sagrado, pois é entre o devoto e o santo. A hierarquia prefere promessas mais discretas e aquelas que passam por algum tipo de doação para o santo ou para a igreja (com justificativa de servir de desapego ou perdendo a aquisição indevida). Eles indicam as que podem orientar e mediar. Os sacramentos (como a confissão), por exemplo, podem substituir ou acompanhar as promessas.

Seja por conta das promessas ou pela posse das imagens dos santos, se percebe a seguinte tensão: de um lado, há uma reivindicação de autonomia popular e de outro a tentativa de monopólio clerical. O povo tem como característica a espontaneidade, o contato pessoal, é aberto para a criatividade e à tragédia. Já o clero, se aproxima de um lado religioso mais pacífico e coletivo, com gestos que não promovam a estranheza, mas que passem pela permissão de sua autoridade (SANCHIS, 1983).

A tradição dos rezadores de ladainha é marcada pela memória e pela oralidade que guardam e transmitem as orações que aprenderam. Os rezadores antigos tinham a oração memorizada e não contavam com nenhum tipo de meio para tirar uma dúvida de um esquecimento repentino. Porém, atualmente os sucessores para aprenderem melhor, além de algumas aulas com os próprios rezadores, também utilizaram meios como gravador a fim de memorizar partes que a música era mais rápida, e também a digitalização dos textos, que auxilia tanto o rezador, quanto o povo para se acompanhar as respostas. A sucessão dos rezadores pode ocorrer em parte por parentes próximos, ou por outras pessoas consideradas herdeiras diretas e legítimas deles.

Além de um momento de oração, nota-se que há uma ocasião de sociabilidade forte, marcado por jantares, música, danças e brincadeiras. Nos relatos da infância e adolescências dos interlocutores é sempre presente os chamados “banquetes” os jantares oferecidos após as ladainhas, todos os presentes podiam comer e conversar, fortalecendo laços de amizade.

Em alguns casos, também havia uma festa dançante, era aproveitada a reunião da oração para a descontração posterior. Uma das interlocutoras falou sobre a valsa da meia-noite, quando chegava esse horário, o casal anfitrião valsava, e em seguida os outros casais também faziam o mesmo, o carimbó também estava como ritmo nas festas. Essas práticas são frequentes nos relatos e remontam pelo menos em 100 anos de história no município de Ponta de Pedras, Marajó, Pará.

A noção de sagrado no catolicismo popular é diferente do catolicismo oficial. A definição de sagrado e profano é definido pelo grupo, e na maioria das vezes não acompanha o sentido de sagrado da hierarquia da igreja. Por vezes, não classifica as danças ou as festas de arraial como profanas, mas fazendo parte do sagrado. A noção de sagrado é a imanente pois pode ser tocado, se materializa na imagem do santo, o sagrado se manifesta de alguma forma. Não é transcendente, invisível, fora de alcance. O símbolo comunica, fala e escuta, tem poder de unir uma comunidade, de fazer pessoas se locomoverem por longas distâncias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O imaginário antes de ser um delírio ou ilusão permite ao ser humano transpor limites, criar símbolos, se comunicar com as pessoas e com o sobrenatural, as imagens podem ser um meio propício para isso. As identidades dos rezadores e das famílias donas dos santos emergem com vigor, essas imagens tornam-se parte do que é ser um representante do sagrado ou pertencer à família.

O catolicismo laical tem como uma de suas características a ludicidade, ou seja, esse caráter festivo nas festas dos santos: danças, levantamento e derrubada do mastro, ladainhas, leilões, arraial, procissões, missas, comida e vários dias de festa. Isso torna a festa religiosa uma ocasião de convivência, de fortalecimento de laços sociais e de amizade, tornando-se também um momento de divertimento, de aumento de fluxo de pessoas e de recursos.

Outras marcas desse catolicismo leigo é o sacrifício do devoto que faz uma promessa, esta pode ser algo simples como uma doação, ou uma peça de cera por uma cura, ou um

grande sacrifício corporal como acompanhar uma procissão descalço ou de joelhos, ou na corda do Círio de Nossa Senhora de Nazaré.

O sagrado pode também ter a presença do elemento mágico, um exemplo é quando se utiliza um objeto e apenas pela posse dele se confia que a realidade pode mudar ou que uma proteção especial se dará. O corte da corda do Círio e sua utilização para livrar dos perigos, ou seja, parecendo um amuleto. Também tem o caso do pão de Santo Antônio que ao ser colocado junto da farinha de mandioca não permitiria que a mesma chegasse ao fim, sempre haveria meios de se garantir o alimento, uma confiança que se aproxima da superstição.

Muitos interlocutores falam sobre a diminuição das ladainhas, e dão motivos diversos como a presença mais estável dos sacerdotes católicos nas comunidades, bem como, o crescente número das igrejas evangélicas e neopentecostais. Ao mesmo tempo percebo que uma das rezadoras tem uma agenda apertada por conta das ladainhas de santos diversos, e São Miguel padroeiro da comunidade dela localizada no Rio São Miguel pela primeira vez veio peregrinar e fazer suas ladainhas na sede do município.

Outro caso, é a imagem de São Sebastião, da cidade vizinha de Cachoeira do Arari, que passa boa parte do tempo peregrinando na região dos campos e na sede de Ponta de Pedras, os foliões trazem a imagem e cantam a ladainha do santo acompanhado de instrumentos, visto a importância da festa de São Sebastião em Cachoeira do Arari, ela foi registrada em 2013 como Patrimônio cultural do Brasil, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Há de se pensar em como fortalecer tais práticas e em estratégias contra o esquecimento, visto que as ladainhas fazem parte da fé e da cultura do povo pontapedrense.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DURAND, Gilbert. A Virgem Maria e a alma do mundo. In: **A fé do sapateiro**. Tradução Sérgio Bath, Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995;

_____, Gilbert. Capítulo I. O paradoxo do imaginário no ocidente. In: **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**/ Gilbert Durand; tradução Renée Eve Levié – 3a edição, Rio de Janeiro: DIFEL, 2004;

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **Escravos e senhores nas irmandades religiosas na Amazônia do século XIX**. Amazônia IPAR, ano 3, número 5, agosto/dezembro, 2001;

INGOLD, Tim. Antropologia não é etnografia. In: _____. **Estar vivo. Ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015;

HALL, Stuart. Capítulo I. A identidade em questão. In: **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro- 11. Ed.- Rio de Janeiro: DP&A, 2006;

KOFES, S. **Experiências sociais, interpretações individuais**: Histórias de vida, suas possibilidades e limites. Cadernos Pagu, (3), 117-141, 2007. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1725>>;

SANCHIS, Pierre. **Arraial: festa de um povo**: As romarias portuguesas. Nouvelle édition [en ligne]. Lisboa: Etnográfica Press, 1983 (généré le 02 novembre 2023). Disponível em: <<http://books.openedition.org/etnograficapress/5777>>. ISBN: 9791036556104. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.etnograficapress.5777>;

SOUZA, Mariana de Mello e. **Catolicismo negro no Brasil**: santos e minkisi, uma reflexão sobre miscigenação cultural. Afro-Ásia, 28, p. 125-146, 2002;

URIARTE, Urpi M. **O que é fazer etnografia para os antropólogos**. Ponto Urbe, São Paulo, vol.11, 2012, p.1-11.

TEATRO DO TEMPO: MEMÓRIAS DO CAMPO DO PATU E AS TEMPORALIDADES DAS NARRATIVAS

Cleiviane Marques Vasconcelos¹
Carlos Henrique Rezende Falci²

RESUMO: Este artigo relata uma visita guiada ao sítio arquitetônico do Patu, na cidade de Senador Pompeu/CE, onde se encontram as ruínas de um dos campos de concentração da seca de 1932. A visita, mediada pelo Departamento de Cultura do município, percorreu as principais ruínas do sítio arquitetônico e abordou desde o período de construção dos casarões (1919) aos dias atuais (2023). Através de uma exposição oral, percorremos as principais ruínas do local, passando por diversos tempos da história do Patu, com amplo destaque ao ano de 1932, período da grande seca que assolou a região Nordeste e data a existência dos campos de concentração no Ceará, criados para aprisionar pessoas que fugiam da seca e evitar que elas chegassem à capital. O encerramento da mediação aconteceu no interior do Cemitério da Barragem - local construído simbolicamente para representar as pessoas que morreram no campo de concentração e foram enterradas em valas coletivas, sem nenhuma identificação nem localização exata. A finalização se deu com uma apresentação teatral realizada por adolescentes, encenando algumas situações vividas pelos retirantes nos campos de concentração. O grupo, formado por pessoas muito jovens, nos convida a refletir sobre a memória do campo de concentração e suas relações entre o tempo passado e o presente. Por meio de sua atuação, nos contaram histórias de quase cem anos atrás, nos provocando também a pensar de que forma o futuro sobre essa história pode vir à tona. Inspirados pelas reflexões de Paul Ricoeur sobre a construção do sentido temporal através da narrativa, exploramos como a arte se coloca como uma ferramenta para expressar a memória coletiva, acessando as histórias do passado e conectando-as com o presente. Esta experiência revela a importância de criar espaços artísticos que explorem as memórias, oferecendo uma nova perspectiva sobre a temporalidade da história.

PALAVRAS-CHAVE: memória, narrativa, temporalidade, arte.

INTRODUÇÃO

Apelava para o dia de São José; nesse dia é que se saberia a sorte do Ceará. Na noite de 18 de março poucos foram os que dormiram. (TEÓFILO, 1979, p. 5)

¹ Cleiviane Marques Vasconcelos, mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, cleiviane@gmail.com.

² Carlos Henrique Rezende Falci, doutor em Literatura e Professor Associado II da Universidade Federal de Minas Gerais atuando no Programa de Pós-Graduação em Artes/UFGM, chfalci@gmail.com.

A seca no Nordeste brasileiro tem sido, desde muito tempo, um elemento explorado por muitos artistas no processo de suas criações. Na impossibilidade de citar a extensa relação de obras e/ou artistas que olharam para a seca e viram nela a possibilidade de uma poética, citaremos aqui como exemplo “A Fome” (1979) de Rodolfo Teófilo e “O Quinze” (1930) de Rachel de Queiroz, dois artistas cearenses³, que com muita maestria construíram histórias densas sobre essa temática e que trazem em suas construções ficcionais o teor documental da época e local em que se passaram seus enredos.

As duas obras aqui mencionadas não serão objetos de estudo deste trabalho, mas referências artísticas - e por que não dizer também históricas? - para a contextualização do assunto em questão: as memórias do campo de concentração do Patu que compreende do período de construção dos casarões (1919) aos dias atuais (2023), a partir do relato de uma visita guiada ao sítio histórico ocorrida em maio de 2023, com destaque para a apresentação teatral da Cia. Arautos do Bonfim que, ao final da visita, encenou algumas situações vividas pelos retirantes durante a seca de 1932.

O livro “A Fome”, escrito em 1890, retrata a seca através da família de Manuel Freitas, um homem de posses que perdeu seus recursos como consequência da longa estiagem e, junto com sua família, segue como retirante em busca de sobrevivência na capital. A história se passa no período de 1877 a 1879, época de uma seca prolongada no Ceará e momento de grandes mudanças políticas e econômicas⁴ em âmbito nacional, fato histórico que perpassa a ficção.

Em “O Quinze”, Rachel de Queiroz narra a história de Chico Bento, um vaqueiro do interior do Ceará que perdeu o emprego e, junto com sua família, segue para a capital cearense buscando meios para sobreviver. A trama se passa durante a seca de 1915 e se assemelha à de Manuel Freitas, na seca de 1877-1879.

Nas duas obras, os autores citam a cidade de Fortaleza como destino dos retirantes, apresentando em detalhes as condições degradantes em que os personagens passam a viver. Rodolfo Teófilo descreve as ruas de Fortaleza tomadas por mendigos, pessoas de todas as idades perambulando pelas ruas em um cenário apocalíptico⁵. Rachel de Queiroz descreve o

³ Rachel de Queiroz (1910-2003) natural de Fortaleza/CE; Rodolfo Teófilo (1853-1932) natural de Salvador/BA, mas viveu toda sua vida no Ceará, para onde se mudou com a família quando só tinha um mês de idade.

⁴ O período perpassa a crise da monarquia no Brasil e o avanço dos republicanos. Outro fator de destaque tanto para a política como para a economia da época foi o movimento abolicionista.

⁵ Além de escritor, Rodolfo Teófilo também foi médico sanitário, e presenciou nos anos finais do século XIX uma crise de varíola que intensificou a tragédia dos cearenses, já vitimados pela seca.

campo de concentração como um lugar cheio de “gente imunda” e “trapos sujos”, dando a entender que se tratava de um cenário equivalente ao mostrado por Teófilo, mas delimitado geograficamente e em época diferente daquela.

A seca é um fenômeno cíclico e há pelo menos três fatores que podem ser atribuídos a isso: 1) natural, de ordem climática, 2) histórico, como herança da colonização e 3) político, relacionado à indústria da seca. De forma interligada, os três fatores mencionados fazem do Nordeste brasileiro um cenário de tragédia para a população rural, que não existe apenas nos romances regionalistas, como os dois exemplos aqui citados, mas que compõem a massa populacional, principalmente nas regiões interioranas.

A condição caótica gerada pelo aumento populacional na cidade de Fortaleza na seca de 1877-1879 fez com que, nos anos seguintes, o governo tomasse medidas para conter os “flagelados” e evitar o fluxo desenfreado de pobres pelas ruas da cidade. Assim surgiu o primeiro campo de concentração da seca no Ceará (NEVES, 1995). O termo foi utilizado pela primeira vez em 1915, com a construção de um grande “abarracamento” para conter os retirantes (RIOS, 2014). Em 1932, a ação foi replicada em sete locais diferentes no estado cearense, sendo cinco campos no interior do estado (Crato, Cariús, Quixeramobim, Ipu e Senador Pompeu) e dois em Fortaleza.

Assim como os personagens Manuel Freitas e Chico Bento, no ano de 1932, um elevado número de retirantes partiu de diversas regiões em direção à cidade de Fortaleza na busca pela sobrevivência, diante de mais uma grande seca que assolou o estado. Para evitar que chegassem a Fortaleza, essas pessoas foram direcionadas aos sete campos de concentração espalhados estrategicamente pelo interior do Ceará, sendo um deles o campo do Patu, na cidade de Senador Pompeu, onde existia um complexo arquitetônico abandonado devido à paralisação das obras da barragem do Patu.

Diante do exposto, este artigo tem como objetivo refletir sobre a memória do campo de concentração do Patu e suas relações entre o tempo passado e o tempo presente, e verificar como o tempo futuro porventura se manifesta nessas memórias, visto a ocorrência de registros fotográficos e audiovisuais no ato da apresentação teatral realizada ao final da visita guiada, adicionando dessa forma novas camadas temporais aos acontecimentos.

TEATRO DO TEMPO

O Sítio Histórico do Patu é uma área geográfica de 16 hectares, localizada nos arredores do município de Senador Pompeu, a aproximadamente 270 km de Fortaleza. Construído no terreno do Departamento Nacional de Obras Contra as Secas (DNOCS), compreende os antigos casarões da “Vila dos Ingleses”, a Barragem do Patu e o Cemitério da Barragem.

O campo é extenso e essa visita não teve como objetivo percorrer todos os espaços de ruínas, mas apenas aqueles que estão mais acessíveis por meio da estrada que vai da cidade de Senador Pompeu até o Cemitério da Barragem. Iniciando na Casa de Pólvora, às margens da CE-363, o caminho obedece a seguinte ordem de parada: Armazém, Hospital, Estação Ferroviária, Oficina e Casa da Inspetoria, finalizando no Cemitério – espaço simbólico em homenagem às pessoas mortas vitimadas pela seca e pela política de confinamento. Ao chegarmos à parada final – Cemitério da Barragem - os atores já aguardavam o público para darem início a apresentação de um trecho do espetáculo “Campo de Concentração de 1932”. A peça foi encenada pela Cia. Arautos do Bonfim, da cidade de Senador Pompeu.

A história apresentada pelos adolescentes narra alguns acontecimentos ocorridos no período de 1932, ano em que o campo de concentração esteve ativo no Ceará. Assim como “A Fome” e “O Quinze”, “Campo de concentração de 1932” traz como referência a narrativa de um acontecimento histórico.

A condição temporal do acontecimento é algo que não pode ser acessado diretamente e a narrativa é a forma possível para esse acesso. Ricoeur (2010, p.93) diz que “a narrativa alcança sua significação plenária quando se torna uma condição da existência temporal”. Na impossibilidade de resgatar um passado tal como ele foi, só podemos acessá-lo de forma indireta, ou seja, por meio da narrativa. E para que os acontecimentos façam parte desta narrativa, faz-se necessário a criação de um enredo, que é a organização desses acontecimentos em uma sequência que estabelece anterioridade e posterioridade, construindo uma lógica de início, meio e fim, ou seja, o agenciamento dos fatos para Ricoeur (2010) ou o *mythos* para Aristóteles.

A peça “Campos de Concentração de 1932” retrata o sofrimento enfrentado pelos retirantes durante o período em que estiveram presos no campo do Patu, durante a seca de 1932. A peça se inicia com a música “Entremeios para rabeca e percussão” do Quinteto Armorial. É utilizado apenas o solo da Rabeca, um instrumento de cordas que, ao serem

friccionadas, geram um som próximo de um choro, de um lamento, um arranhado, causando uma ideia de rasgadura com notas longas, agudas e que encerram mais pontuadas.

Os figurinos são roupas simples, desgastadas e os únicos adereços em cena são duas bonecas que servem para simular bebês “flagelados”, uma espingarda e uma rede presa em uma vara sustentada por dois atores, simbolizando o transporte dos falecidos quando eram levados para as valas.

O cenário foi o próprio Cemitério da Barragem. Emoldurando a cena estava ao fundo um muro branco, uma pequena capela e uma cruz erguida. Vale ressaltar que não há túmulos erguidos dentro do cemitério, pois os mortos eram jogados em valas.

A história é constituída de recortes de nove personagens que conduzem a narrativa por meio de sete falas-monólogos e dois diálogos. A personagem Beata, comum em narrativas religiosas no sertão, abre e fecha a história.

Ei! Vocês todos aqui acham que esse monte de flagelados nesse campo de concentração **já não estava escrito?** Já não estava na leitura do horóscopo? Horóscopo! **É possível escapar do destino já traçado? É possível escapar das profecias** ou somos os pobres coitados? (fala que dá início a peça – grifo nosso).

A atriz fala olhando diretamente para o público. A cena exposta traz uma temporalidade múltipla para o acontecimento artístico, que se expressa nos diversos detalhes: a ação cênica que ocorre em tempo real, compartilhada aos nossos sentidos; o cenário concreto carregado de suas histórias e simbologias, enquanto lugar de memória e religiosidades; o caráter documental das falas-monólogos que compõem a narrativa da peça; e por fim, a fala da beata carregada de simbologias místicas relacionadas ao tempo, como destino e profecias, usada para acessar questões relacionadas à época do campo de concentração, um passado que evoca o futuro.

As experiências de confinamentos realizadas em secas anteriores, como a de 1915 em que se instituiu oficialmente o campo de concentração, e depois outras de menores escalas na década dos anos de 1920, serviram como “rascunho” para que o governo estabelecesse diretrizes para a implantação dos sete campos em 1932. Um destes critérios, segundo Neves (1995), é a localização dos campos nas proximidades das linhas férreas, com o objetivo de evitar as aglomerações urbanas e a exposição pública da miséria. Deste modo, os retirantes eram direcionados aos campos de concentração, de onde não era permitido sair, a menos que

se tratasse de transferência para outro campo ou para realizar trabalhos em obras públicas sob guarda constante.

Como justificativa para o controle em períodos de calamidades públicas, os campos de concentração foram os resultados dos “saberes” e práticas desenvolvidos por governantes, burguesia, intelectuais e técnicos que objetivavam evitar ou neutralizar os efeitos das secas (NEVES, 1995). Foram a evolução de experimentos que nunca se mostraram efetivos; pelo contrário, resultaram todos em tragédias para os menos favorecidos.

A segregação dos sertanejos em um espaço isolado da sociedade atendia aos anseios da elite em se ver livre do convívio com os pobres, que se espalhavam pelas ruas de Fortaleza. No entanto, com a aglomeração dessas pessoas em um espaço reduzido, sem infraestrutura adequada para a higiene básica, as doenças e a morte eram por si sós uma tragédia anunciada. Rodolfo Teófilo, sanitarista experiente no combate de epidemias urbanas, tentou inutilmente argumentar com o governo que, irredutível a qualquer argumento, levou à morte muitas pessoas no campo de concentração de 1915. Então não estava mesmo escrito, como perguntou a beata no início da peça? Seria possível escapar do destino já traçado?

Em secas anteriores, agenciados pelo Estado, muitos dos sertanejos eram enviados para outros estados brasileiros, por meio da política de emigração. Na seca de 1932 essa política passou a ser contestada, mediante o discurso da otimização do trabalho e do aproveitamento da mão de obra dos “flagelados”. Fortaleza passava pelo período de crescimento e nesse contexto, a emigração era vista pelas burguesias comercial e industrial como prejuízo econômico para o Estado. (RIOS, 2014)

Excluindo as pessoas que eram alocadas em alguma atividade laboral, as demais eram tidas como indesejáveis e ameaçadoras à ordem, pois vagando pelas ruas essas pessoas poderiam prejudicar a imagem de Fortaleza que vivia nesse período a sua *Belle Époque*, idealizada pela elite fortalezense enriquecida pelo ciclo do algodão.

Nem um pobre consegue chegar na Capitá. Nem a pé, nem de carro e nem de trem. Aqui tô presa sem poder sair. Porque aqui é assim, quem quer entrar entra. E quem entra não sai mais. E se tentar sair, morre. É como minha mãe dizia: melhor o preso vivo do que o liberto morto. (fala de uma personagem da peça Campo de Concentração de 1932)

Os investimentos de poderes e saberes, segundo Neves (1995, p. 95) “se sofisticaram, se desenvolveram, engendrando novas práticas”. Além da segregação dos sertanejos, sujeitos

às mesmas mazelas da experiência de 1915, um novo projeto se impõe sobre seus corpos, por meio da disciplina e do trabalho forçado.

Inseridos em um sistema de biopoder e biopolítica (FOUCAULT, 2015), os sertanejos nos campos de concentração de 1932 foram vítimas da tragédia esperada e anunciada muitos anos antes. Seria então possível escapar dessa profecia quando o estado é soberano sobre os corpos e sobre a vida dos sertanejos em períodos de calamidade pública?

AS CAMADAS TEMPORAIS

Esta visita fez parte do meu processo de estudo acadêmico e o registro foi e é uma ferramenta fundamental para minha pesquisa sobre memórias. Assim, me aproximei do local da apresentação e, antes que esta tivesse início, busquei uma posição que me favorecesse registrar a cena da forma mais aberta possível, evitando o máximo de ruídos na imagem e distante o suficiente para não entrar no espaço cênico.

Me posicionei um pouco afastada para evitar invadir a cena; no entanto esta pareceu não ter sido uma preocupação conjunta, pois o que aconteceu foi que em diversos momentos alguns fotógrafos que acompanhavam o evento se confundiam com a cena, seja na posição frontal ou nos arredores, ao fundo. Perceber esta hibridização da arte e da técnica ocupando um mesmo espaço me levantou novos pontos acerca da temporalidade, não exclusivamente daquele evento, pois a situação aqui descrita está cada vez mais presente nas atividades cênicas - há muito tempo já se rompeu esta barreira entre o artístico e a técnica, priorizando o marketing e a publicidade nas redes sociais. As minhas reflexões se deram em busca de entender como a arte se coloca como uma ferramenta para expressar a memória e acessar as suas temporalidades.

A partir do discurso proferido pelo profissional responsável pelo guiamento do público nesta visita, da intervenção artística dos adolescentes da Cia. Arautos do Bonfim e da percepção sobre os registros, fomos levados a refletir acerca dos diversos tempos do Patu. Dentre as muitas temporalidades percebidas, ganha destaque a época dos ingleses como primeiro tempo histórico, que vai de 1919 até 1923, marcado pela construção dos casarões e o impulso do progresso em Senador Pompeu. Época em que a esperança de um reservatório de água para a região despontava como a salvação para a população rural.

Um segundo tempo em destaque é o da concentração dos “flagelados” pela seca, datado no ano de 1932. Tempo do martírio dos sertanejos aprisionados nas mesmas terras

que, na atualidade, ganham status de lugar de memória (NORA, 1993). É o tempo retratado na narrativa dos adolescentes do Bonfim.

Completando a tríade temporal, o terceiro tempo, que são dias atuais, é a época da institucionalização. É a época dos tombamentos. É quando o espaço de barbárie se torna espaço de cultura (DIDI-HUBERMAN, 2017). É a época da manifestação popular religiosa⁶. É o momento em que a população, por meio dos seus mortos, atribui ao campo do Patu um status de campo santo. É também o tempo em que a arte se sobrepõe à tragédia para narrar suas versões em linguagens mais poéticas, para construir memórias de tempos distintos que convergem para a mesma origem histórica do Patu, da seca, das vítimas do campo de concentração e de suas infinitas vozes silenciadas e soterradas pela história oficial.

As reflexões levantadas durante o espetáculo convergiram para uma mesma memória. Uma memória coletiva que se construiu ao longo das secas no Ceará, uma memória que se mostra nas escolhas do grupo para representar a história da seca de 1932. Uma memória que traz em si resíduos de outras secas, de outros tempos e de outras histórias. Memórias antigas que se confundem com memórias recentes, pelas semelhanças no processo e no resultado da necropolítica (MBEMBE, 2018) implantada de forma hegemônica.

Naquela manhã as lentes “invasoras” registravam as marcas de todos os tempos do Patu, que se mostravam nas ruínas, pontuadas pelos destroços de paredes caídas, telhados saqueados e vegetação crescida sobre os fragmentos de concreto. Também se manifestavam marcas temporais do Patu nas falas e discursos do guia sobre os acontecimentos naqueles espaços, e nas intervenções de um ou outro participante que, colaborativamente, pontuava algum detalhe histórico que já tinha ouvido falar ou lido em algum tempo passado.

Havia também novas memórias se estabelecendo. Os registros daquela manhã e o contexto histórico e artístico projetaram para um tempo vindouro uma nova possibilidade de contar as histórias do Patu e as memórias dos retirantes durante a seca de 1932.

As imagens criadas naquela ocasião, favorecidas pelas tecnologias atuais, disseminam-se largamente nas redes sociais, alcançando públicos e épocas de forma ampla e incalculável. Os registros visuais ali criados gravam um tempo presente (momento em que eu via a peça) que, por sua vez, apresentava uma narrativa histórica (acessando um tempo

⁶ Após a desativação do campo de concentração em 1933, disseminou-se a crença de que os mortos do Patu se tornaram almas santas e milagrosas. A população local passou a prestar homenagens às Almas da Barragem e, em 1982, a igreja local institucionalizou esses atos de fé e instituiu a Caminhada da Seca, uma romaria que acontece anualmente, sempre no segundo domingo de novembro.

passado) e, no foco das lentes, congelavam o momento e inferiam uma extensão temporal para aquele acontecimento (efeito do registro de imagem para a posteridade).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Constato que o Patu contém em si múltiplas histórias enterradas em muitas temporalidades. Basta que se comece a escavar para que essas memórias apareçam e os tempos se entrecruzem sobre elas, como camadas protetoras das histórias que tornam o Patu um espaço fértil para investigações das mais diversas naturezas.

Optei pela investigação através da arte, ancorada no pensamento filosófico de Paul Ricoeur sobre a construção do sentido temporal através da narrativa. Com isto, explorei como a arte se coloca como uma ferramenta para expressar a memória, acessando as histórias do passado e conectando-as com o presente. Mas quantas camadas se sobrepõem às temporalidades das memórias dos campos de concentração? Como aquelas imagens que foram produzidas naquela manhã fazem um novo tempo?

São questionamentos que encontrarão oportunidades em pesquisas futuras. São brechas que esta experiência da visita ao campo do Patu me mostrou e me provoca a prosseguir nesta investigação sobre as memórias do campo de concentração.

Refletir sobre cada elemento aqui pontuado, o texto da peça, as ruínas do Patu, a contextualização da história e sobretudo os discursos dos participantes por meio da manifestação artística, mostra que a arte oferece novas perspectivas sobre a temporalidade da história. Com isso, concluo que é necessário a criação, a manutenção e o fortalecimento de espaços artísticos que possam explorar, reforçar e transformar memórias e acontecimentos dominados pela história oficial.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DIDI-HUBERMAN, George. **Cascas**. São Paulo - SP: Editora 34, 2017;

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Trad. Roberto Machado. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015;

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte / Achille Mbembe; traduzido por Renata Santini. - São Paulo: n-1 edições, 2018;

NEVES, Frederico de Castro. **Curral dos Bárbaros**: os campos de concentração no Ceará (1915 e 1932). Revista Brasileira de História, Contexto, v. 15, n. 29, p. 93–122, 1995;

NORA, Pierre. **Entre memória e história**: a problemática dos lugares. Projeto História. São Paulo: PUC-SP. N° 10. 1993;

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. São Paulo. Editora WMF Martins Fontes, 2010;

RIOS, Kênia Sousa. **Isolamento e poder**: Fortaleza e os campos de concentração na seca de 1932. Fortaleza - CE: Imprensa Universitária, 2014;

TEÓFILO, Rodolfo. **A Fome**; Violação; organização, atualização e notas por Otacílio Colares. Rio de Janeiro: J. Olympio; Fortaleza. Academia Cearense de Letras, 1979.

ESTUDOS DECOLONIAIS NO GRUPO PHALA: PENSAMENTO-COMPROMISSO

Daniel Martins Barros Benedito¹

RESUMO: O artigo analisa a dissertação “O samba de bumbo de Santana de Parnaíba-SP e a educação na perspectiva decolonial”, destacando o samba de bumbo como resistência cultural afrodescendente. Propõe a integração do samba de bumbo na educação formal, valorizando memórias e práticas culturais afro-brasileiras sob a perspectiva decolonial.

PALAVRAS-CHAVE: Estudos Decoloniais, prática cultural afrodiaspórica, samba de bumbo.

TRILHA FORMATIVA

Este texto tem como premissa apresentar a discussão teórica e metodológica que nortearam a elaboração de uma pesquisa de Mestrado: O samba de bumbo de Santana de Parnaíba-SP e a educação na perspectiva decolonial, defendida em 2020 sob a orientação da Profª. Dra. Norma Silvia Trindade de Lima. O processo de seleção para o programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Estadual de Campinas ocorreu em 2017 para o ano acadêmico de 2018 e logo na bibliografia, como na ementa da linha de pesquisa 8, vinculada ao grupo PHALA (Grupo de Pesquisa em Educação, Linguagem e Práticas Culturais), que entre os campos de pesquisa destacamos: Educação e (re)existências em práticas culturais afro-diaspóricas e de povos indígenas.

Estudos em práticas educativas afro-diaspóricas e de povos indígenas, cujos principais aportes teóricos são: inclusão, estudos culturais, pós-coloniais e decoloniais². (PHALA, 2024. Disponível em: <https://www.phala.fe.unicamp.br/campos-de-pesquisa>. Acesso em: 11 jul. 2024)

Entre a bibliografia para o ingresso destacamos: BAKHTIN, M. Marxismo e Filosofia da Linguagem. Trad. de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora Hucitec, 1979. (Segunda parte - p. 55 a 122); CHARTIER, R. A aventura do livro: do leitor ao

¹ Daniel Martins Barros Benedito, UNICAMP, barrosdanielmartins@hotmail.com.

² Ver: <https://www.phala.fe.unicamp.br/campos-de-pesquisa>

navegador. Trad. de Reginaldo Moraes. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Editora Unesp, 1998. (Coleção prismas); CORBIN, A.; COURTINE, J. J.; VIGARELLO, G. (Org.). História do corpo 3: O Século XX: As mutações do olhar. Petrópolis: Vozes, 2008; DELEUZE, G. Conversações - 1972/1990. Trad. de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992; DIDI-HUBERMAN, G. Pós – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes – EBA/UFMG. v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60/62>. Acesso em: 11 jul. 2024; EVARISTO, C. Olhos d'água. Rio de Janeiro: Pallas, 2014. (poesia); ONDJAKY. Os da minha rua. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007. (contos); SKLIAR, C. Desobedecer a linguagem. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014. E obras de filmografia: Obras filmicas indígenas: “O dia em que a lua menstruou” (Takuma Kuikuru); “Bicicletas de Nhanderu” (Ariel Ortega e Patrícia Ferreira). Produções ligadas ao projeto “Vídeo nas Aldeias”. Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br>. Acesso em: 11 jul. 2024.

Ainda não conhecia autores decoloniais, mas no campo da história tomei contato com a expressão “history from below” como corrente historiográfica, sobretudo pelos trabalhos de E. P. Thompson. Algo que me chamava atenção era a captura de conhecimento pela academia, como se houvesse a necessidade de uma tradução do que via em campo. Com o programa e com as disciplinas ministradas pelas professoras Jackeline Rodrigues Mendes e Norma Silvia Trindade de Lima pude ter contato com um autor primordial que é Homi K. Bhabha, um influente teórico da cultura. Nascido na Índia, é uma das figuras centrais nos estudos pós-coloniais, assim como Edward Said e Gayatri Chakravorty Spivak. Na apresentação do livro “O Bazar Global e o Clube dos Cavalheiros Ingleses”, a professora Rita Terezinha Schmidt, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, apresentou uma ideia muito pertinente para o que aquele programa de pós-graduação estava caminhando para produzir em dissertações e teses com pessoas oriundas de projetos sociais importantes: O pensamento-compromisso.

O pessoal da capoeira, de terreiro, e eu, do Samba de Bumbo, éramos da própria prática cultural investigada com as interfaces com a educação e como a educação pode se alimentar e alimentar práticas culturais que vão insurgir contra a monocultura hegemônica de um país e um Estado cosmopolita, mas que se compõe como homogeneizante e conservador, criando linhas abissais nos dizeres do professor Boaventura de Souza Santos.

O SAMBA DE BUMBO

A nossa dissertação está dividida em capítulos cujos nomes são equivalentes aos termos usados no samba de bumbo como meio de conversar com músicas e letras e com o ritmo dado pelo bumbo. Portanto, primeiro afinamos o bumbo, fazemos a oração aos Romeiros e depois começamos o samba, e por fim nos despedimos. Existe uma prática cultural no Estado de São Paulo, conhecida localmente como Samba de Pirapora, Samba do Cururuquara, Samba do Grito da Noite, Samba Caipira, Samba Nestão Estevam, Samba de Lenço e Samba de Roda da Dona Aurora. Andrade (1937) apresenta ainda o nome de Samba Rural Paulista. Em virtude da centralidade da prática estar no instrumento principal de percussão denominado de bumbo, seu nome geral é Samba de Bumbo.

Reúne-se um grupo de indivíduos, na enorme maioria negros e seus descendentes, pra dançarem o samba. Frequentemente esse ajuntamento mantém uma noção de coletividade, quero dizer, forma realmente um grupo. [...] um rancho, um cordão, uma associação enfim, cuja entidade é definida pela escolha ou imposição dum chefe, o dono-do-samba. Este chefe é quem toma determinações gerais e manda em todos [...] O grupo, formado de indivíduos de ambos os sexos, tem seus instrumentos. Instrumentos sistematicamente de percussão, em que o bumbo domina visivelmente. A sua colocação sempre central na fila dos instrumentistas bem como por ser da decisão dele o início de cada dança (além do seu valor financeiro) lhe indicam francamente a primazia entre os instrumentos. Primazia que se estende ao seu tocador. Enfileirados os instrumentistas, com o bumbo ao centro, todos se aglomeram em torno deste, no geral inclinados pra frente como que escutando uma consulta feita em segredo. (ANDRADE, 1937)

Como aponta Benedito (2020, pág. 13), o Samba de Bumbo tem origem com a necessidade de realizar diálogos, conversas entre seus praticantes africanos e seus descendentes, os quais, no período colonial, eram proibidos de muitas coisas. Sobretudo quando estavam juntos, ficavam sempre sob a supervisão de algum funcionário/capataz/feitor e, para despistar as conversas, usavam oralidade das canções. Não são simplesmente composições poéticas, na verdade, trata-se de uma maneira de disfarçar o que se queria dizer usando metáforas, alegorias que os “outros” não entenderiam o signo e o significado com exatidão. Nesse sentido, na dissertação aproveitamos para destacar a discussão sobre literatura oral e oratura como procedimento estético e de memória para grupos de tradição afrodiaspóricas no mundo. Cunha (1937), ao descrever o Município Paulista de Pirapora do

Bom Jesus (famoso por milagres e pelo samba de bumbo), narra sobre os acontecimentos oficiais e oficiosos, que lá ocorriam.

Tanto nos festejos quanto em dias normais as barracas se armam por várias ruazinhas no entorno da matriz, se vendem fazendas, artigos de malha, armarinhos, chapéus, calçados, garapas, cidrão, quentão, pedaços de cuscuz ou bolo de fubá, casas de quitutes, artigos religiosos e pensão. Os Romeiros são indivíduos brancos, muito compenetrados, não tocam o samba vem cumprir promessa. São, na verdade, indivíduos que partem para Pirapora dizendo que vão cumprir promessa, mas lá consigo, acalentam a ideia de uma festança. Tomam parte destacada nos bailes públicos gostam de assistir e dançar samba. E, quando menos se espera uma negra das muitas que há por ali, lança uns olhares comprometedores ao sisudo romeiro. Dentro em pouco desaparecem: primeiro a negra, a seguir o romeiro. É que este não quer dar na vista. Os piraporanos são negros ou mulatos e vieram para o samba. Na ocasião de saírem procissões a polícia vem ao barracão avisar que nenhum cordão pode ir à rua para evitar que haja encontro nas poucas e apertadas ruas da cidade. Uns chegam em grupos, outros vem sós, mas prontamente filiam-se a algum dos existentes na cidade (CUNHA, 1937, p. 31).

Desde o século XIX, a cidade de Pirapora do Bom Jesus é o centro de peregrinação de romeiros de todo o país na busca de pagar promessas. Nessa festa religiosa católica, há também o samba de bumbo que se mantém entre as famílias tradicionais das cidades do entorno e faz parte dos costumes daqueles que antigamente se encontravam nos fundos das fazendas e que hoje se realizam nos quintais. (BENEDITO, 2020, p. 14). Em 1725, por Francisco Bueno de Azevedo doou parte de suas terras para a Igreja, disseminou a cultura católica e as festas religiosas, as quais mais tarde seriam incorporadas pelos escravizados e seus descendentes. O samba de bumbo, portanto, surge como uma prática de resistência cultural e religiosa, mantendo viva a memória e as tradições africanas. Esse local, como descrito acima, evidencia uma significativa e ativa presença negra que participava das procissões e, sobretudo, dos festejos como o tambú, jongo, samba de bumbo, pernada (capoeira) e outras tradições. Na segunda metade da década de 1970, o compositor Geraldo Filme gravou o samba “Batuque de Pirapora”, que sinaliza sobre essas festividades e o tratamento dado aos negros:

Eu era menino Mamãe disse: vamos embora
Você vai ser batizado No samba de Pirapora (2x)
Mamãe fez uma promessa Para me vestir de anjo
Me vestiu de azul-celeste Na cabeça um arranjo

Ouviu-se a voz do festeiro No meio da multidão
Menino preto não sai Aqui nessa procissão
Mamãe, mulher decidida Ao santo pediu perdão
Jogou minha asa fora Me levou pro barracão
Lá no barraco Tudo era alegria
Nego batia na zabumba E o boi gemia (2x)
Iniciado o neguinho Num batuque de terreiro
Samba de Piracicaba Tietê e campineiro
Os bambas da Paulicéia Não consigo esquecer
Fredericão na zabumba Fazia a terra tremer
Cresci na roda de bamba No meio da alegria
Eunice puxava o ponto Dona Olímpia respondia
Sinhá caía na roda Gastando a sua sandália
E a poeira levantava Com o vento das sete saias
Lá no terreiro Tudo era alegria
Nego batia na zabumba E o boi gemia (2x)

Na letra/música acima mencionada, percebe-se não apenas a presença negra e sua manifestação cultural através do samba de bumbo, mas também os lugares sociais e simbólicos atribuídos. Como mencionado na letra, há uma (re)existência evidente, paralela às festividades religiosas de caráter branco. O “menino preto” e a manifestação cultural negra do samba de bumbo são relegados ao barracão, enquanto é no terreiro que encontramos toda a alegria e o “boi gemendo”.

Essa manifestação clara de tentativa de anulação de práticas culturais diversas coloca as tradições populares em risco de extinção, refletindo uma homogeneização cultural que é imposta diariamente. Desde as grandes navegações e a invasão da América por Colombo, a Europa Ocidental tem promovido uma campanha civilizacional determinando arbitrariamente o que é necessário para ser considerado digno, belo e civilizado. Expressões como “baixa cultura”, “cultura popular” e “cultura tradicional” tornaram-se internacionalmente conhecidas como “folclore”, termo que, em sua origem, significa a sabedoria do povo (onde “folk” significa povo e “lore”, sabedoria), tornando-se um conhecimento desprovido de legitimidade e sem estabelecer uma articulação entre saber e poder, sendo apenas o exótico e o excêntrico.

Na narrativa acima, a resposta à nossa dissertação sobre como o samba não teria desaparecido, tendo em vista o que apresentamos sobre uma proposta de definição de cultura presente no mundo ocidental

Aceitou-se, de um modo geral e sem maiores questionamentos, que cultura designava o conjunto de tudo aquilo que a humanidade havia produzido de melhor – fosse em termos materiais, artísticos, filosóficos, científicos,

literários etc. Nesse sentido, a Cultura foi durante muito tempo pensada como única e universal. Única porque se referia àquilo que de melhor havia sido produzido; universal porque se referia à humanidade, um conceito totalizante, sem exterioridade. Assim, a Modernidade esteve por longo tempo mergulhada numa epistemologia monocultural. E, para dizer de uma forma bastante sintética, a educação era entendida como o caminho para o atingimento das formas mais elevadas da Cultura, tendo por modelo as conquistas já realizadas pelos grupos sociais mais educados e, por isso, mais cultos (VEIGA-NETO, 2003, p. 7).

Veiga-Neto (2003), por exemplo, diz que a escola (espaço, forma e cultura) foi colocada a serviço da limpeza no mundo, pois a ideia moderna de educação é ensinar civildade e alta cultura nas escolas. Chamamos esta discussão, pois é um dos exemplos que se relacionam com a perspectiva dos autores decoloniais e pós-coloniais que trabalhamos na dissertação, como Mignolo, Quijano, Walsh, Dussel e Santos, sobre a produção de ausências, sobre a modernidade e a colonização que provocaram perseguição e/ou valorização de determinadas histórias.

O SAMBA DE BUMBO PATRIMÔNIO IMATERIAL DO BRASIL

O Samba de Bumbo foi registrado como patrimônio imaterial do Brasil em 2024 e declarado patrimônio imaterial do Estado de São Paulo em 2015. Se o samba de bumbo não desapareceu por completo em quase 90 anos de IPHAN, isso se deve mais à resistência de seus praticantes do que ao apoio efetivo do Estado.

Outro ponto a ser destacado é o trabalho proposto pelo IPHAN, que terceirizou a pesquisa para elaboração do registro. Desde a equipe até o texto final, as comunidades de Samba de Bumbo mostraram-se descontentes com a baixa qualidade da pesquisa. Isso demonstra nos respectivos procedimentos uma certa cristalização colonial na prática dos processos de patrimonialização (tombamentos ou registro e salvaguarda), uma abordagem que reforça padrões criados pela dominação epistemológica eurocêntrica, naturalizada desde o período colonial civilizatório. Considerando que neste processo de patrimonialização o objeto que pode ser patrimônio deve obedecer a critérios que, por erro de percepção, podem resultar em um registro não fiel, já que a fonte primordial do samba de bumbo é a palavra e a performance, aspectos constituintes do samba que não estão contemplados. A oralidade é fundamental em diversas práticas culturais afro-diaspóricas, e um princípio derivado dos

grupos bantos é que a palavra é a verdade, portanto, não se pode dizer que algo é tradicional quando não há pertencimento.

TRADIÇÃO VIVA, MEMÓRIA E ORALIDADE, NUMA PERSPECTIVA CRÍTICA DECOLONIAL

As tradições populares ou folclóricas no Brasil mantêm, por questões históricas, figuras e lugares sociais como mestre e aprendiz. A transmissão do saber acontece oralmente, de forma experiencial, na prática e na vivência.

A colonialidade do poder, um conceito desenvolvido por Aníbal Quijano, é uma das contribuições críticas epistemológicas do pensamento decolonial. De acordo com Quijano (2005), interligado ao processo de colonização está o fenômeno da colonialidade. Embora distintos, são complementares e interdependentes. A colonização implica em aspectos jurídico-político-econômicos, enquanto a colonialidade refere-se a padrões de relacionamento estabelecidos e/ou herdados da relação de dominação entre metrópole e colônia. Portanto, a colonialidade envolve processos simbólicos e funcionais, tanto subjetivos quanto institucionais, já que a constituição subjetiva ocorre no campo das relações sociais regidas por condições materiais e construções de sentidos e significados. Assim, a produção de subjetividade está implicada em dimensões simbólicas, concretas e materiais de existência, num processo de simultaneidade e interdependência. Destaca-se que a dominação ou a colonização não se restringe a uma esfera macropolítica, mas envolve modos, maneiras e dispositivos que operam na micropolítica da vida social e subjetiva das pessoas e grupos sociais. Portanto, não há uma fronteira clara entre as dimensões objetivas e subjetivas de dominação e subordinação no contexto da colonização.

À GUIA DE UMA CONCLUSÃO

Adeus Cururuquara,
Adeus Ingaí,
Amanhã eu vou me embora
Cururuquara fica aí
(Samba do Cururuquara)

Poderíamos chamar as heranças culturais não de patrimônio, mas de matrimônio ou fratrímônio, outros arranjos sociais que implicam em outros modos de perceber o mundo. A discussão decolonial e pós-colonial não pautou a discussão patrimonial; entretanto, a

preocupação com o que se chama patrimônio pode e deve estar no bojo das discussões sobre lugar de fala, direito e memória, na perspectiva pluricultural e pluriversal.

O Samba de Bumbo é uma potência do ponto de vista da resistência. Tanto em suas práticas formativas, pedagogia decolonial e/ou educação patrimonial decolonial, quanto na compreensão de fenômenos ligados à memória e à oralidade proveniente das comunidades africanas, logra-se êxito no surgimento de novas lideranças e de energias revigoradas para os grupos. Neste processo, observamos não haver deliberadamente um momento formal para a prática formativa (que poderíamos pensar em ensaios ou algo similar), mas sim uma maneira própria de aprendizagem que acontece pari-passu, no processo de escuta e vivência, demonstrando grande capacidade formativa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, M. de. **O samba rural paulista**. Revista do Arquivo Municipal, São Paulo, ano IV, vol. XLI. Departamento de Cultura, 1937;

BÂ, A. Hampâté. A Tradição Viva. In: KI-ZERBO, Joseph (ed.). **História geral da África I: Metodologia e pré-história da África**. 2. ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010. p. 167. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0019/001902/190249por.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2018;

BALLESTRIN, L. **América Latina e o giro decolonial**. Revista Brasileira de Ciência Política [online], n. 11, 2013, p. 89-117;

BENEDITO, D. M. B.; LIMA, N. S. T. (Re)Existências afro-diaspóricas: a herança cultural imaterial do samba de bumbo. In: SPIGOLON, Nima Imaculada (Org.). **Brasi(s) & África(s): educação plural, culturas de resistência e emancipações humanas**. 1. ed. Curitiba: CRV Ltda, 2020. v. 1, p. 187-200;

BENEDITO, Daniel Martins Barros. **O samba de bumbo de Santana de Parnaíba-SP e a educação na perspectiva decolonial**. 2020. 1 recurso online (171 p.). Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1639392>. Acesso em: 11 jul. 2024;

DUSSEL, E. Europa, modernidad y eurocentrismo. In: LANDER, E. (org.). **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales**. Caracas: Unesco/UCV, 2000;

GROSGOUEL, Ramón (Org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora (Coleção Cultura Negra e Identidades), 2019. p. 223-246;

MANZATTI, M. **Samba paulista, do centro cafeeiro à periferia do centro: estudo sobre o samba de bumbo ou samba rural paulista**. 2006. 377 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

UM BREVE ESTUDO SOBRE MEMÓRIA E IDENTIDADE NO BOI DE MARACANÃ E BOI DE PINDARÉ EM SÃO LUÍS DO MARANHÃO

Daniel Silva¹

Gláucia Leal²

RESUMO: Este trabalho tem como tema o bumba-meu-boi, considerado Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pela Unesco em 2019. Focalizamos neste texto dois grupos representativos e que se apresentam nos festejos juninos do Maranhão, Brasil: o Boi de Maracanã (do sotaque de matraca) e o Boi de Pindaré (do sotaque da baixada). Com suas sedes em São Luís, capital do estado, desempenham atividades de integração e pertencimento dos brincantes na construção e preservação de suas identidades e memórias.

PALAVRAS-CHAVES: memória, identidade, bumba-meu-boi, Maranhão.

INTRODUÇÃO

Anualmente, desde os períodos juninos dos meados do século XIX, os grupos de bumba-meu-boi no Maranhão se organizam para expressar os elementos que constituem suas memórias e identidades nas ruas, praças, em seus barracões ou sedes localizados na atual região metropolitana de São Luís. Existem centenas de grupos espalhados e catalogados no Maranhão, divididos na categoria “sotaque”. Entendemos essa categoria como de classificação ou modos distintos em relação aos outros grupos culturais que integram o meio social boieiro. Ela é muito mencionada pelos próprios brincantes e fazedores, pela imprensa, órgãos turísticos e político-culturais do estado. A grande diversidade de grupos e modos de “brincar o boi” no Maranhão possibilita relativizar os limites da categoria “sotaque” como forma de integrá-los aos diferentes tipos de bumba-boi. Por esse e outros motivos, muitos estudiosos dessa manifestação cultural discutem o surgimento do termo e a quantidade de sotaques. Na Grande São Luís, existem pelo menos cinco sotaques mais mencionados: zabumba, costa de mão, baixada, matraca e orquestra. Os nomes das classificações remetem

¹ Daniel Walassy Rocha da Silva, mestre em Sociologia e Antropologia. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), doutorando em Antropologia Cultural (IFCS-UFRJ), walassy15@gmail.com.

² Gláucia Mayra da Silva Leal, bacharela em Ciências Sociais. Universidade Federal do Maranhão (UFMA), mestranda em Cartografia Social e Política da Amazônia (UEMA), glauciamayra.leal94@gmail.com.

aos instrumentos percussivos ou regiões de origem das brincadeiras e grupos. As vestimentas e personagens característicos também podem ser elementos diferenciadores entre eles.

O bumba-meu-boi maranhense pode expressar aspectos ligados às memórias e identidades dos seus grupos culturais. Mencionamos a memória, segundo Pollak (1992 [1987]), como um fenômeno psicossocial construído com aspectos individuais e coletivos, suscetível a marcos invariantes e fatos de mudança constante a partir da oralidade, e inseridos em contextos histórico-políticos. Esse fenômeno, para o autor, seria também um elemento constituinte da formação da identidade, cujas fronteiras coletivas estariam no âmbito do sentimento de pertencimento a um grupo.

As discussões em torno da noção de identidade são muito amplas nas humanidades. Destacamos que os autores costumam apontar para o sentimento de pertencimento oriundo da interação entre os indivíduos e grupos numa sociedade durante a construção de identidades. Barth (2000), por exemplo, afirma que os grupos étnicos em periferias se consolidaram em torno dos traços culturais distintos - sinais diacríticos -, ou seja, seus signos e significados manifestos, constituídos por valores, modos de agir e de fazer-se reconhecidos por eles e pelo meio social numa relação de interdependência entre os grupos a partir das fronteiras étnicas e sociais. Hall (2006 [1992]), ao chamar atenção para as diferentes correntes de pensamento em torno dos sujeitos desde o Iluminismo, ressalta que na modernidade as identidades estariam descentradas ou fragmentadas. Ele explica a identidade do sujeito sociológico como resultante do preenchimento entre os mundos pessoal e público de um indivíduo, que projeta seu eu nas identidades culturais simultaneamente à internalização de seus valores e significados em si mesmo. Ou seja, o processo de construção da identidade teria um âmbito individual e coletivo, possibilitando novas formas de identificação.

Observamos que, no caso dos grupos de bumba-meu-boi maranhense, os integrantes (re)utilizam e desenvolvem suas memórias e identidades a partir de uma rede de relações geracionais, de vizinhança, de parentesco, de amizade, de compadrio, entre outras, inseridas na sociedade. Analisamos como os Bois de Maracanã e Pindaré se articulam e quais são as práticas, valores e símbolos utilizados por seus membros para dar continuidade às apresentações e ritos nas temporadas juninas a partir das vivências, experiências e observação direta em trabalho de campo nos meios virtual e presencial, entrevistas, relatos e vídeos.

O BATALHÃO DE OURO DO MARACANÃ

O Bumba-meu-boi de Maracanã fica sediado atualmente no bairro homônimo, integrante de uma área de proteção ambiental, ao sul da região central da cidade de São Luís, capital do Maranhão, no Brasil. O entorno da sede deste grupo, também chamado de “barracão”, apresenta aspectos ruralizados, mas em intenso contato com a linha ferroviária que liga o Porto do Itaqui à região de extração de minério Carajás (PA), a BR-135 - conectando a Ilha de São Luís ao continente - e o distrito industrial da capital (SILVA, 2022, p. 32-34). A brincadeira de boi no Maracanã, segundo a tradição oral local, iniciou-se no final do século XIX. Mestre Humberto Barbosa Mendes (1939-2015), conhecido como Humberto de Maracanã - antigo líder do grupo de Boi por mais de quatro décadas e integrante de uma das primeiras gerações que ajudou a institucionalizar o grupo em associação nos anos de 1970 - afirma em entrevista aos estudiosos da Comissão Maranhense de Folclore (MENDES, 2008, p. 134-191) que parte de sua família seria migrante do interior do estado e que a região do Maracanã já teria uma rede de famílias distintas - Algarves, Costa, Barbosa, Coutinho e Pereira -, descendentes de negros e indígenas e formadas também por mestiços e brancos pobres lavradores. O contexto de formação do bairro foi durante o aumento das correntes migratórias internas ao Maranhão e centralizadas na cidade de São Luís, após a crise das monoculturas de algodão e o processo de abolição da escravidão (SILVA, 2022, p. 56-57).

Até meados do século XX, os moradores do Maracanã se organizavam para sair às ruas a partir de donativos e recursos principalmente de devotos de São João Batista, considerado o padroeiro da brincadeira de boi. Essa configuração seria reconhecida como “boi de promessa”, que comumente tinha um “dono” responsável por organizá-lo num ano. Esse modelo permaneceu de modo intermitente no bairro devido às dificuldades financeiras dos moradores até a organização, nos anos de 1970, do “boi de sociedade”, no qual ocorreu “(...) a passagem da propriedade particular para a coletiva, com uma dinâmica de funcionamento não mais centralizada num ‘dono’ e, sim, num grupo de pessoas que assumem postos de chefia numa estrutura formal, no caso a diretoria de uma Sociedade ou Associação” (CARVALHO, 1995, p. 79). A formalização da institucionalização do grupo, quando se tornou Associação Recreativa Beneficente, Folclórica e Cultural do Maracanã ocorreu apenas em 1979 e possibilitou o recebimento de recursos financeiros do Estado e de outras instituições (SILVA, 2022, p. 63-67). Entendemos, portanto, que o grupo utilizou diferentes estratégias seguindo os contextos históricos do bumba-meu-boi, expressão que ganhou tenses

e gradativamente espaço cultural em relação com outras instituições da sociedade, com as políticas públicas de fomento ao turismo e à cultura maranhense exponenciadas a partir dos anos de 1970.

Além dessas estratégias, o Boi de Maracanã demonstra uma intensa relação geracional entre seus membros e uma preocupação com a tradição, entendida com a finalidade de “dar continuidade” à brincadeira, lembrando os antepassados, dentre eles o “legado” de Mestre Humberto Mendes. Esses aspectos encontram-se muito presentes nos versos de algumas toadas - estilo musical característico do bumba-boi -, compostas por tal mestre e ainda muito executadas e rememoradas pelo grupo até hoje. Uma delas chama-se “Maranhão, meu tesouro, meu torrão”, que se tornou Patrimônio Imaterial do Maranhão em 2022, a partir da lei estadual 390/2021. Segue abaixo a letra da toada, na íntegra:

Maranhão, meu tesouro, meu torrão
Fiz esta toada p’ra ti, Maranhão

Terra do babaçu que a natureza cultiva
Essa palmeira nativa que me dá inspiração
Na Praia dos Lençóis, tem um touro encantado
E o reinado do Rei Sebastião
Sereia canta na croa
Na mata o guriatã
Terra da pirunga doce
E tem a gostosa pitombotã
E todo ano a grande Festa da Juçara
No mês de outubro, no Maracanã
No mês de junho, tem o bumba meu boi
Que é festejado em louvor a São João
O amo canta e balança o maracá
A matraca e o pandeiro é que faz tremer o chão

Essa herança foi deixada por nossos avós
Hoje cultivada por nós
P’ra compor tua história, Maranhão
(Toada “Maranhão, meu tesouro, meu torrão” - Humberto de Maracanã)

Outra toada que podemos citar chama-se “Velhos Guerreiros”, dedicada a uma geração de membros do grupo que ajudou a consolidar e institucionalizar a brincadeira de bumba-boi no bairro:

Batalhão de Ouro começou assim
Com Humberto, Agripino, Zé Pé, Dionísio e João Martins

Zé Costa, Gorila, Juvenal, Germano

Mané Calça Preta, Rufino e Vitoriano
Honorato, Aristides, Mundico
João Meireles, Cláudio e Valdemar
Burro Brabo, Murilo e Lourenço
Graciliano, Adélcio, Avelar
Zequiel, Inácio, Valdemiro
Gerson Wilson e Zé Ceará
Piloto Celestino, Geraldo e o saudoso Ilmarão
Todos foram primeiros guerreiros deste Batalhão

Dona Naide sempre mandou na cozinha
Temperando com gosto mingau e feijão
Dona Josefa vendia café com bolo
P'ra arranjar o dinheiro
P'ra pagar o caminhão

Salve a grande história do meu Maracanã
E os 25 anos de glória do nosso Guriatã
(Toada “Velhos Guerreiros” - Humberto de Maracanã)

As memórias individuais e coletivas no Boi de Maracanã ajudariam a consolidar ou estabelecer um sentimento de pertencimento. Maria José, atual presidente do grupo e uma das ex-esposas de Mestre Humberto Mendes, costuma afirmar em *lives* ou produções audiovisuais em parcerias com instituições de pesquisa, universitárias, ou ligadas aos órgãos de cultura do Maranhão e de outros estados, que o Maracanã seria uma “família” ou uma “comunidade”. Entendemos que essas falas reforçam a presença das diferentes formas de relações no bairro e a interação de tais pessoas com outras que têm ligação com o grupo de Boi, mas que moram em diferentes lugares da região da Grande São Luís. O Boi de Maracanã é resultante dos inúmeros laços de parentesco, amizade, vizinhança, compadrio, entre outros.

Os brincantes do Boi de Maracanã costumam se autodenominar “Batalhão de Ouro” e como integrantes do sotaque de matraca - afirmando e se diferenciando diante de outros grupos, chamados de “contrários”, no tipo de boi que se iniciou na Ilha de São Luís e cujo um dos instrumentos percussivos característicos são dois pedaços de madeira que batidos um no outro ocasionam um som agudo. O Batalhão de Ouro utiliza as cores-padrão vermelho, amarelo e verde; além de referências à palmeira como “viveiro” ou espaço onde o grupo se estabelece; e ao guriatã, o pássaro, a voz que canta e guia as apresentações e “brincadas”. Tais saberes, referências e símbolos escolhidos por Mestre Humberto de Maracanã no tempo de sua liderança são até hoje muito rememorados, compartilhados geracionalmente e valorizados pelo próprio grupo que o tornou emblemático após sua morte em 2015. Então ocorre um processo de simbolização do mestre com trajetória de vida marcante no contexto histórico do

Boi de Maracanã, diferenciando-o de outros grupos e “batalhões” que integram a rede cultural complexa dos bois de matraca na Ilha de São Luís do Maranhão. Tal processo de rememoração do Guriatã - o cantador Humberto Barbosa Mendes - encontra-se na categoria “legado”:

(...) O sentido nativo que parece emergir em torno da categoria legado remete ao conjunto de práticas, ideias, valores e conhecimentos construídos, rememorados e transmitidos entre a geração de Humberto Mendes e a de seus filhos. Associa-se de modo geral atualmente no meio boieiro a ideia de legado a um indivíduo com trajetória marcante e reconhecido dentro de um grupo sociocultural. Essa noção configurou-se coletivamente, a partir do intenso contato entre o Batalhão de Ouro e toda uma rede de pessoas e projetos culturais envolvidos com as mais diferentes camadas sociais, instituições, empresas, universidades, órgãos públicos, ou seja, com a sociedade mais ampla que se intensifica em novas bases desde os anos 2000. A finalidade da construção do que é denominado atualmente como o legado de Humberto de Maracanã é dar continuidade à vida do grupo e integrar o processo de valorização de suas características identitárias imersas nas interações cheias de rivalidades do meio boieiro, e fortalecido no contexto das políticas públicas do patrimônio cultural imaterial, iniciado nos anos 2000 (...) (SILVA, 2022, p. 52)

O BOI DA PONTEIRA DE OURO - PINDARÉ

O Boi de Pindaré tem sua sede localizada no Bairro de Fátima, próximo ao centro de São Luís, Maranhão, Brasil. Composto por brincantes vindos da baixada maranhense foi fundado em 15 de maio de 1960 por João Cância, Apolônio Melônio e outros amigos a partir do Boi de Viana, primeiro grupo de bumba-boi do sotaque da baixada com sede na capital maranhense. Esses homens vieram para a capital a fim de trabalhar na estiva e encontraram na brincadeira de boi uma forma de lazer.

De acordo com relatos de Hermínio Castro, atual amo do Boi junto com João do Sá Viana, o Boi de Pindaré teria nascido também a partir de uma promessa feita para seu Crispim, a pedido de sua então esposa dona Ana Maria, do município de Alcântara (MA). Antes de pagarem a promessa, ensaiaram na praia da Ponta d’areia, desafiando Zé Apolônio, amo (ou dono) do Boi de Viana. Ele afirmou que se fossem brincar em Alcântara, não voltariam ao seu boi. Assim feito, ele não aceitou mais esses brincantes em seu grupo. Dessa forma, nasceu a “Turma do Pindaré”, cujo nome remete à cidade de origem do primeiro cantador, João Cância.

Este grupo de bumba-meu-boi teve um dos maiores poetas e cantadores do Maranhão: Bartolomeu dos Santos, o Coxinho, compositor da emblemática toada “Urrou do Boi”,

considerado hino do folclore maranhense, desde 1991 (MARTINS, 2015). Por esse motivo, o grupo também é conhecido como “Novilho Brasileiro”. Representado pelas cores vermelho e branco, o Boi de Pindaré pode ser chamado de “Boi da ponteira de ouro”. Essa expressão foi estampada na camisa oficial de 2023 do grupo, cuja renda das vendas foi revertida em arrecadação de fundos para benefício da associação. A “ponteira de ouro” faz referência às pontas dos chifres do boi que seriam capazes de cegar os olhos de quem neles encostasse.

Tais elementos citados são marcantes na particularidade do Boi de Pindaré, integrando sua identidade no meio social boieiro. Eles são evidenciados nas toadas abaixo:

As cores vermelho e branca são a nossa tradição
Olha o branco é a força da paz
O vermelho tem poder de sedução
Ô lá vai, lá vai, lá vai Boi de Pindaré
Meu povo, orgulho do Maranhão
(Toada “Lá vai - vermelho e branco” de Mestre Castro)

Urrou, urrou, urrou, urrou
Meu novilho brasileiro
que a natureza criou
Viva Jesus de Nazaré
E a Virgem da Conceição
Viva o Boi de Pindaré
Com todo seu batalhão
São Pedro e São Marçal
E meu senhor São João
(Toada “Urrou do Boi” de Mestre Coxinho)

Ê boi, boi, boi, ê boi da ponteira de ouro
Ê boi, boi, boi, ê boi da ponteira de ouro
Meu vaqueiro, tu presta atenção, tu não deixa bater de ferrão nesse touro
(Toada “Boi da ponteira de ouro” de João Cândia dos Santos)

Em relação à memória do Boi de Pindaré, uma série de ações são realizadas com a finalidade de preservá-las. Nas entrevistas ou conversas com os representantes do Boi, eles demonstram preocupação em dar continuidade à brincadeira. Nas entrevistas é observada a coesão nos relatos, tal como afirma Michael Pollak (1992), uma fala elaborada e permanente. Em entrevista de grupo, percebemos que o entrevistado só informa o que deseja. Essas respostas caracterizam a memória do grupo, uma vez que esta vai sendo construída a partir da história oral, que depende da lembrança dos mais velhos e de suas narrativas (THOMPSON, 1998).

Com relação às novas gerações, é expressiva a quantidade de crianças e jovens fazendo parte do “cordão” do boi, entre eles: cazumbas, índias, índios e batuqueiros. Cazumbas, também denominados palhaços da brincadeira, são representados por brincantes animados que utilizam roupas de tecidos estampados e brilhosos, e grandes máscaras, chamadas de “caretas”, que remetem aos elementos da natureza como animais ou aos ancestrais, típicos da cultura africana. Esse costume das máscaras foi trazido para o Brasil pelos negros escravizados. O chefe dos batuqueiros do Boi de Pindaré, seu Nato, afirma que: “nunca se deve subestimar a capacidade do batuque de um menino, pois futuramente ele pode se tornar um grande batuqueiro.”

Durante a pandemia de COVID-19, o Boi de Pindaré continuou suas atividades na sede do grupo. Em 2020, foi gravada uma live no batizado do Boi, com o uso de máscaras sanitárias e mantendo o distanciamento recomendado pelos órgãos de saúde e pelas autoridades. Os festejos de São João aconteceram e mesmo com todas as peculiaridades da pandemia, segundo Lady Selma Albernaz (2021), a tradição não morreu e nem pode morrer. O atual amo João do Sá Viana compôs uma toada pedindo à Nossa Senhora de Fátima que os protegesse contra o coronavírus.

Nesses elementos e nos modos de fazer o boi, consiste na paixão pela brincadeira e a devoção aos santos juninos São João, São Pedro e São Marçal. As toadas compostas e cantadas pelo grupo são fontes memoriais que retratam o cotidiano boieiro na “fazenda” (sede ou barracão do boi) onde acontece a preparação para a “boiada” (festas, apresentações e o auto do boi):

(...) memória coletiva de um determinado grupo, uma memória estruturada com suas hierarquias e classificações, uma memória também que, ao definir o que é o comum a um grupo e o que o diferencia dos outros, fundamenta e reforça os sentimentos de pertencimento e as fronteiras socio-culturais. (...) Halbwachs, longe de ver nessa memória coletiva uma imposição, uma forma específica de dominação ou violência simbólica, acentua as funções positivas desempenhadas pela memória comum, a saber, de reforçar a coesão social, não pela coerção, mas pela adesão afetiva ao grupo, donde o termo que utiliza de “comunidade coletiva”. (POLLACK, 1989, p.3)

O sentimento de pertencimento encontra-se nos brincantes do Boi de Pindaré. O grupo se torna um espaço de acolhimento para aqueles que por vezes ainda não encontraram um lugar no conjunto de fatores socioculturais que envolvem o Bairro de Fátima. “Caboquinho”, um senhor que trabalha como carroceiro no dia-a-dia, vê-se como “especial”

dançando boi, na época junina. Benedita Arouche (dona Bitá), presidente do Boi desde 2003, relata que após o falecimento de seu pai, Sebastião Arouche, herdou o boi como uma missão, pois ela não brincava até herdá-lo.

O que tornaria o Boi de Pindaré único? Sr. Nato afirma que é o batuque, o mais bonito que existe em São Luís, com seu caráter marcado e acelerado. Dona Benedita diz que é sua característica simples, acolhedora e familiar, pois o boi é integrado por parentes e amigos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos, então, considerar que esses grupos, que possuem histórias, trajetórias de vida, modos de fazer e motivações de existência próprias, utilizam-se da manifestação cultural do bumba-meu-boi para expressar suas tradições, memórias e identidades presentes na dinâmica sociocultural maranhense. Os integrantes dos dois grupos analisados neste texto consideram-se pertencentes a uma “comunidade” e ambos apresentam algumas características de tal configuração coletiva. Vale destacar, que os grupos de bumba-meu-boi do Maracanã e de Pindaré se encontram em intenso contato e em relações com a sociedade e suas instituições, grupos, indivíduos, órgãos públicos, entre outros. Acreditamos que o sentimento de pertencimento é um dos pontos em comum nos diferentes contextos dos grupos para que seus membros se identifiquem individual e coletivamente no meio social boieiro.

O Boi de Pindaré também é o “Boi da Ponteira de Ouro” e o Boi de Maracanã é o “Batalhão de Ouro”; são modos distintos e interdependentes de se denominar e diferenciar dentro das relações com outros grupos de bumba-boi. Essas e outras escolhas e denominações são resultados dos elementos constituintes das memórias e identidades nos âmbitos individual e coletivo. Podemos considerar, então, que o sentimento de pertencimento contribui para pensar que os limites de definição das relações e interações sociais de cada grupo são perpassados pela construção e consolidação de memórias e identidades. De alguma forma, os aspectos socioculturais podem ser inter cruzados por dimensões emocionais que muitas vezes ultrapassam também os limites espaciais onde esses grupos nasceram e se estabeleceram no meio de uma metrópole em crescimento e urbanização como São Luís do Maranhão. Logo, o bumba-meu-boi maranhense é um caso complexo também por sua diversidade de elementos, valores, práticas, símbolos e significados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERNAZ, Lady S. Esse ano tem: festas de bois maranhenses na internet. In: CAVALCANTI, Maria. GONÇALVES, Renata. (org.). **A falta que a festa faz: celebrações populares e antropologia na pandemia.** – Rio de Janeiro: Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2021. Dados eletrônicos – (Série Livros Digital, 23);

BARTH, Fredrik. “Grupos étnicos e suas fronteiras”. In: _____. **O Guru, o iniciador e outras variações antropológicas.** Trad. John Cunha Comerford. Rio de Janeiro: Contracapa, 2000, p. 25-68;

CARVALHO, Maria Michol Pinho de. **Matracas que desafiam o tempo: é o Bumba-boi do Maranhão,** um estudo da tradição/modernidade na cultura popular. São Luís: UFMA, 1995;

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural da Pós-Modernidade** [1992]. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006;

MARTINS, Carolina. **Política e cultura nas histórias do bumba meu boi no Maranhão.** Teresina: Ed Cancioneiro, 2015;

MENDES, Márcia Teresa Pinto. “Humberto Barbosa Mendes (1939)”. In: LIMA, Zelinda de Machado de Castro (org.). **Memória de Velhos:** Depoimentos. Memória oral da cultura popular maranhense. vol. 7. São Luís: CMF/SECMA, 2008. p. 133-191;

NEPOMUCENO, Ítala Tuanny Rodrigues. “Trabalho de campo e ‘estudos de comunidades’: debates antropológicos pós-II Guerra Mundial”. In: ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de (org.). **Antropologia e Colonialismo:** etnografias periféricas em Moçambique, Quênia, Sudão e Brasil. São Luís: UEMA Edições/ PNCSA, 2021. p. 37-68;

POLLAK, Michael. “Memória e Identidade Social” [1987]. **Estudos Históricos,** FGV, Rio de Janeiro, vol. V, no 10, 1992, p. 200-212;

SILVA, Daniel Walassy Rocha da. **O legado de Guriatã:** liderança e trajetória de Humberto Mendes, cantador de bumba meu boi no Maranhão. Dissertação (Mestrado em Sociologia com concentração em Antropologia) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022. 147f;

THOMPSON, Edward Palmer. **Costumes em comum** [1991]. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

IMPRIMIR FOTOGRAFIAS E REVELAR MEMÓRIAS: INTERVENÇÕES ARTÍSTICAS E CULTURAIS NA CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA COLETIVA DOS MORADORES MAIS ANTIGOS DO BAIRRO PALMA DE BAIXO

Desirée Aguiar Suzuki Tonussi¹

RESUMO: Investiga-se se e como os projetos culturais desenvolvidos pela Câmara Municipal de Lisboa possibilitaram a reconstituição de uma memória coletiva dos bairristas mais antigos de Palma de Baixo. Por meio de referenciais teóricos sobre memória e envelhecimento; e de pesquisas documentais, registros fotográficos, observação participante e entrevistas semiestruturadas, conclui-se que foi resgatado o espírito comunitário e propiciada a intergeracionalidade, com o compartilhamento de memórias e afeto.

PALAVRAS-CHAVE: envelhecimento, memória coletiva, fotografias, instalação artística.

INTRODUÇÃO

O grande tema desta pesquisa é a construção da memória coletiva de uma comunidade, mais precisamente dos moradores mais antigos do bairro Palma de Baixo, considerado uma “aldeia que resiste” no tempo e na cidade, mas que já não é o mesmo de outrora devido às transformações ocorridas em Lisboa nas últimas décadas.

No âmbito do compromisso com a Agenda 21 da Cultura, a Câmara Municipal de Lisboa desenvolveu, no início do ano de 2019, projetos artísticos e culturais na principal praça do bairro, a Rossio de Palma, a fim de resgatar recordações, articular o convívio e promover a história e cultura do bairro entre os antigos e novos residentes.

Este trabalho pretende entender como se e como estes projetos possibilitaram a reconstituição de uma memória coletiva dos bairristas mais antigos de Palma de Baixo. Espera-se com os objetivos específicos: identificar quais são os espaços que fazem parte da história do local e que despertam a memória afetiva dos seus habitantes; entender se a forma como os residentes se relacionam com o bairro foi alterada no decorrer dos anos; e em caso afirmativo, entender como se deu essa modificação; e analisar a relevância da construção da memória coletiva dos idosos para o bairro e para eles próprios.

¹ Desirée Aguiar Suzuki Tonussi, mestre em Cultura e Comunicação pela Universidade de Lisboa, desireesuzuki@gmail.com.

O referencial teórico parte da perspectiva de Maurice Halbwachs (1990) sobre a memória coletiva e a necessidade de uma comunidade afetiva propiciada pelo convívio social para reconstrução das recordações; dos trabalhos de A. Assmann (2006) e J. Assmann (2008) no qual distinguem memória comunicativa da memória cultural e discutem a memória dos locais e os locais das gerações (2011); e da obra de Bosi (1987) que atribui aos velhos a função social de lembrar e transmitir histórias, vivências, cultura e a experiência aos mais jovens.

A metodologia constitui-se de uma pesquisa bibliográfica e documental do bairro Palma de Baixo; de entrevistas semiestruturadas com uma das residentes mais antigas do local e com dois parceiros do projeto cultural; além da observação participantes e registro fotográfico em quatro dias distintos durante uma das fases do projeto: na inauguração da exposição fotográfica “Memória pelos Pés” e da instalação cultural do “Portal de Palma”, em dois finais de semana no decorrer das exposições e no jantar de encerramento desta fase do projeto com a entrega do banco-memória aos residentes.

O artigo está estruturado em duas partes, sendo que a primeira apresenta o bairro Palma de Baixo; traz um referencial teórico para discutir a importância do resgate à memória dos mais velhos para eles mesmos e para a sociedade; e articula conceitos como: memória coletiva, comunicacional e cultural, bem como memória de locais e de recordação. A segunda parte pormenoriza a metodologia utilizada para a análise dos projetos culturais, do seu impacto nos bairristas e desenvolve uma discussão sobre os principais resultados encontrados.

PALMA DE BAIXO

Palma de Baixo é um bairro localizado na cidade de Lisboa, em Portugal, que pertence à Freguesia de São Domingos de Benfica. Próximo ao bairro é possível localizar o Jardim Zoológico de Lisboa, Hospitais e Universidades, estabelecendo-o como um local propício à abertura de restaurantes, cafés e repúblicas para estudantes.

Apesar de estar inserido em uma região movimentada, Palma de Baixo é como “uma aldeia que resiste” no tempo e na cidade. Entende-se por resistir: testemunhar as transformações dos principais espaços de convívio, assistir às mudanças na movimentação do bairro com a vinda dos estudantes e persistir na manutenção dos vínculos afetivos entre os residentes mais antigos face à individualidade e correria da vida presente.

Ciente das transfigurações da cidade e engajada em cumprir com os objetivos da Agenda 21 para a Cultura, que propõe uma associação entre cidadania, desenvolvimento sustentável e cultura; bem como a construção e realização de políticas públicas com os cidadãos e para os cidadãos, a Câmara Municipal de Lisboa desenvolveu um projeto cultural e sustentável em conjunto com os moradores do bairro Palma de Baixo e em parceria com profissionais que partilhavam dos mesmos propósitos.

O resultado desta movimentação foi um documentário sobre as histórias e memórias da praça, uma exposição permanente de fotografias antigas dos moradores impressas em pedras que compõem a calçada, e a instalação de um portal montado com bancos de madeira construídos em uma oficina na praça em conjunto com a população. No tampo dos bancos também foram impressos retratos antigos dos moradores e recortes de jornais do passado que ao fim da exposição foram distribuídos entre os bairristas em uma cerimônia pública de encerramento do projeto, com a realização de um jantar comunitário.

MEMÓRIA E PERTENCIMENTO

A memória é um fenômeno resultado de um acontecimento do passado, ou seja, é necessário um distanciamento do evento para que a lembrança se estabeleça. Aleida Assman (2011), ao discutir a memória do ponto de vista das tradições discursivas, faz uma distinção entre “*ars*” arte e “*vis*” potência. Enquanto *ars* é a arte ou técnica utilizada propositalmente para memorizar e armazenar informações, *vis* é a potência ou “força imanente”, um processo não intencional que estabelece uma relação entre a recordação (e o esquecer) e a identidade.

Importa-nos, neste trabalho, o segundo discurso: a memória enquanto potência, que está associada às vivências pessoais, se estabelece como um processo de reconstituição de recordações e está sujeita a sofrer ações do tempo: “Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho” (BOSI, 1987).

Esta citação de Ecléa Bosi remete-se a perspectiva de Maurice Halbwachs (1990) que define a memória, enquanto reconstrução do passado, como um processo coletivo. Isto porque ela é resultado das relações sociais do indivíduo com um grupo que fornece referências e compõe um sistema de representações comum. No entanto, conforme as concepções dos sujeitos mudam ao longo do tempo e à medida que se relacionam com outros grupos sociais, a memória também sofre interferências e deformações.

Halbwachs (1990), ao discutir a necessidade de identificação e reconstituição de uma memória coletiva, pontua que esta não pode ser montada ou organizada a partir de fragmentos de lembranças individuais e distintas. É preciso estabelecer relações sociais e comunicação entre indivíduos que fizeram e ainda fazem parte da mesma comunidade para que estas recordações tenham aspectos e referências em comum entre eles.

Portanto, um ponto importante que o autor destaca é o sentimento de afeto e engajamento compartilhado pelo grupo, ou seja, o pertencimento. Pois se o contrário acontece e não há mais contato, identificação ou interesses em comum, o resultado deste isolamento será automaticamente a ausência de pontos de vista que estabeleçam uma ligação entre indivíduos, portanto: a lembrança vaga ou o esquecimento.

MODOS DE LEMBRAR

A partir e em adição à perspectiva da memória coletiva de Halbwachs, Aleida Assman (2006) e Jan Assman (2008) concentram seus estudos em dois modos de lembrar, que seriam a memória comunicativa e a memória cultural. Contudo, diferente do primeiro autor, que trata do processo da reconstrução de uma memória partilhada no presente, Aleida e Jan percorrem também pelo caminho da tradição, no qual a memória coletiva pode ser propagada e repassada a fim de transmitir uma identidade cultural.

A memória comunicacional pertence à esfera oral, informal e cotidiana, no qual há uma troca de experiências entre indivíduos de um grupo (ASSMAN, 2006). Ouvinte e comunicador trocam de papéis a todo instante e sua informalidade revela uma certa desorganização e instabilidade em relação à fixação das recordações. Portanto, a autora pontua que o aspecto mais relevante da memória comunicacional se refere a sua extensão temporal limitada. Isto significa que ela percorreria por volta de oitenta anos ou uma interação entre três gerações, a depender da solidez dos laços sociais.

Diferente da comunicacional, a memória cultural conserva e amplia o horizonte temporal da memória. Isto porque ela é organizada, formalizada, regulada e preservada, ou como pontua Assman (2008), um tipo de instituição. Contudo, o que a distingue de ser tomada como informação, conhecimento ou história sobre o passado é seu caráter identitário, portanto, aquilo que faz com que ela pertença e seja atribuída a um grupo. Sendo assim, a memória cultural não é só um dispositivo de estudo e interpretação, mas sobretudo, de

transferência. E os objetos, símbolos, monumentos e, em destaque, os locais que a compõe, não só auxiliam a recordação, como também se convertem em lembranças.

Os locais da memória (ASSMAN, 2011), são um espaço simbólico, onde objetos não necessariamente precisam estar lá para carregar sentido, afeto e significado: o solo já basta. Por sua vez, os locais das gerações remetem não só à recordação do passado, mas também aos vínculos familiares construídos nos lugares e por meio deles: à cronologia de nascimento, vida e morte; às relações, afetos e elos familiares que expressam força e apego ao local.

Enquanto para alguns, a preservação destes locais das gerações significa oposição à modernidade, para outros, sobretudo para os indivíduos envelhecidos, demonstra resistência — no sentido de defesa da manutenção de valores comunitários e culturais — como será discutido na apresentação dos resultados da pesquisa.

ENVELHECIMENTO E MEMÓRIA

No que concerne ao envelhecimento populacional na Europa, atualmente Portugal destaca-se como um dos países em que este processo ocorre de maneira mais célere. Entretanto, o que preocupa, segundo o levantamento da Guarda Nacional Republicana (GNR) no âmbito da Operação “Censos Sênior 2022”, é o número alto de idosos sozinhos, isolados e em situação de vulnerabilidade (GNR, 2023) no país, que corresponde a mais de 44.500 pessoas.

Aspectos que podem ocasionar a solidão e o isolamento social são a perda de autonomia física, a aposentadoria (que culturalmente carrega significados de inatividade e perda de prestígio diante da sociedade), a viuvez ou o divórcio, e a ausência da socialização frequente com os vizinhos e amigos.

Neste contexto, o exercício da recordação, reconstrução de lembranças com seus pares e partilha de memórias com outras pessoas não é só um dispositivo que estimula a faculdade mental, como também proporciona outros benefícios igualmente importantes como o convívio social, o sentimento de notoriedade e a certeza do pertencimento.

Como aponta Ecléa Bosi (1987), a pessoa idosa, quando é posta à margem pela sociedade, sente que perde seu papel social e procura significado para sua vida no passado. Encontrar um ouvinte atencioso resgata e fornece uma finalidade em sua vida. Além disso, as lembranças das pessoas envelhecidas proporcionam uma diversidade e riqueza de histórias,

costumes, valores e hábitos surpreendentes, no qual só é possível acessá-las por meio de interações significativas.

Neste sentido, dois modos de convívio social são importantes no processo de rememoração e transmissão oral da memória: a interação entre os pares e a intergeracionalidade. A primeira refere-se a pessoas que partilham da mesma lembrança em um determinado espaço de tempo no passado e, por isso, podem construir uma memória coletiva. Este tipo de relação é importante para resgatar o sentimento de pertencimento e inclusão ao grupo.

De maneira simplista, a intergeracionalidade é a convivência entre pessoas de idades e gerações distintas de maneira a conceder benefícios e conhecimentos mútuos. Portanto, ela favorece a constituição de novos grupos sociais, a diminuição da barreira de pensamentos entre pessoas, a troca de experiências e, principalmente, como aponta Martinez (2013), o entendimento de que o diálogo e as conexões podem moldar nossa identidade, proporcionando o autoconhecimento e o aprendizado.

Desta forma, interessa a este trabalho os resultados das possíveis interações sociais estimuladas pelo projeto, sejam entre pessoas que fazem parte de uma comunidade que compartilham recordações em comum; ou entre indivíduos que pertencem a grupos distintos, mas que estão abertos a transmitir, ouvir e receber estas memórias.

METODOLOGIA

A metodologia de pesquisa consiste em pesquisas sobre a história do bairro Palma de Baixo e coleta de informações sobre o projeto cultural; observação participante durante a apresentação do projeto e exibição do documentário; e em entrevistas semiestruturadas com Carmelita Conceição Maria, uma das residentes mais antigas do bairro e interlocutora do projeto; com a fotógrafa britânica Camilla Watson; e com Rúben Teodoro, Cofundador do Colectivo Warehouse, que ocorreram do dia 20 de março a 3 de abril de 2019.

A pesquisa documental sobre o bairro Palma de Baixo iniciou-se no dia vinte de março, data em que o projeto nos foi apresentado. Em paralelo, também se realizou uma revisão sistemática sobre a construção da memória coletiva, memória dos locais e dos objetos, bem como a relevância de estimular a recordação entre os mais velhos.

O primeiro contato pessoal com o projeto ocorreu no dia vinte e três de março, na Praça Rossio de Palma. Neste dia realizou-se um registro fotográfico e observação

participante durante o evento que contou com a inauguração da instalação artística e cultural “Portal de Palma”, idealizado pelo Coletivo Warehouse e produzido em conjunto com a comunidade; com a exibição do documentário audiovisual “Histórias, Memórias - Rossio de Palma”, uma produção da Câmara Municipal de Lisboa; e com a abertura oficial da exposição fotográfica “Memória pelos Pés”, da fotógrafa Camilla Watson, a partir de registros fotográficos dos moradores mais antigos do bairro.

No dia seis de abril foi realizada uma entrevista com Carmelita Conceição Maria, mais conhecida como Dona Carmelita, seguido de um registro fotográfico da moradora, enquanto partilhava suas recordações sobre as fotografias expostas no Portal de Palma. No dia oito e treze de abril, respectivamente, a fotógrafa Camilla Watson e o Cofundador do Colectivo Warehouse Rúben Teodoro foram entrevistados. Por fim, realizou-se um registro fotográfico e observação participante no dia treze de abril, na Praça Rossio de Palma, data em que os bancos-memória que formavam o Portal de Palma foram entregues aos residentes.

A hipótese é que os projetos propostos ativam as recordações dos residentes mais velhos, fazendo com que eles se unam para resgatar fotos, matérias de jornais e histórias a fim de construir uma memória coletiva sobre o bairro e sobre os costumes e hábitos culturais das pessoas que ali residiam. A partir desta relação, acredita-se que é restabelecida não só uma comunidade afetiva, mas também os atributos concedidos aos mais velhos, como: relevância, legitimidade e prestígio.

A relevância desta pesquisa está no fato de que ações semelhantes podem ser replicadas em outros bairros da cidade, em outros países envelhecidos, ou mesmo em países que estão passando pelo processo de envelhecimento populacional a fim de promover a integração de uma comunidade na construção de uma memória coletiva e também a intergeracionalidade, relação esta que é indicada e estimulada como uma das maneiras de se combater o etarismo.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Quando Bosi (1987) pontua que a memória não é devaneio, mas sim “trabalho”, ela evidencia que rememorar é uma atividade que demanda esforço, principalmente da mente, para acessar o passado. A fim de recompor lembranças, os indivíduos podem também recorrer a outros artifícios, como: objetos, fotografias, lugares e até mesmo às outras pessoas

que fizeram parte do grupo que viveu e compartilhou as mesmas experiências em um determinado espaço e tempo.

O processo de reconstrução da memória coletiva do bairro Palma de Baixo não foi simples e imediato. Demandou tempo e esforço dos residentes para que pudessem reunir fotografias e recortes de jornais que representassem e ilustrassem as memórias e tradições culturais do bairro. Em paralelo, não só esses objetos, mas os locais de memória e locais de gerações serviram de apoio à tradição oral dos habitantes. Os principais locais de recordações mencionados pelos residentes foram: o Chafariz do Largo de Palma, a Praça Rossio de Palma, clube desportivo Sport Futebol Palmense, Colégio Infante de Sagres, e fábrica de cerâmicas Viúva Lamego, esta última que não se encontra no bairro, porque foi transferida para a cidade de Sintra em 1992.

Por meio do documentário, entrevista à Dona Carmelita e da observação participante durante os eventos do projeto no bairro, percebeu-se que muitos locais citados pelos moradores são lugares de afeto. Isto porque os remetem não só ao tempo de meninice, mas também às memórias de entes queridos que partiram — atrelados aos seus hábitos e costumes. Assim, sugere-se a possibilidade de locais, enquanto portadores de memória, serem convertidos em sujeito:

E não apenas porque solidificam e validam a recordação, na medida em que a ancoram no chão, mas também por corporificarem uma continuidade da duração que supera a recordação relativamente breve de indivíduos, épocas e também culturas, que está concretizada em artefactos (ASSMAN, 2011, p.318).

Portanto, estes lugares seriam como portadores perenes da memória: dotados de simbologia, significados e uma aura que paira sobre eles. Dentre as recordações que remetem aos locais e foram citadas, destacamos: a mãe que utilizava a água do chafariz para lavar as roupas, cozinhar e dar-lhes banho; o irmão que treinou no Clube do Palmense; os parentes que trabalharam na fábrica de cerâmica Viúva Lamego, e as professoras que os ensinaram no colégio Infante de Sagres.

Além da manutenção dos locais ainda existentes, grande parte dos residentes também almejavam a restauração de características que remetem ao passado e à originalidade do bairro. Algumas das questões levantadas foram: a volta do funcionamento das torneiras do chafariz, mesmo que este não sirva aos mesmos propósitos de outrora; uma melhor

arborização da praça Rossio de Palma, para ser um ponto de encontro e de brincadeiras entre as crianças; e a diminuição da abertura de novas repúblicas estudantis, para não afetarem o valor dos aluguéis.

Dentre as grandes preocupações dos bairristas, foram citadas: a gentrificação, o receio de que Palma de Baixo torne-se um bairro dormitório, no qual a maioria de seus habitantes sejam estudantes e trabalhadores que retornam às suas casas apenas para dormir, e também o temor de que seja transformado em um “bairro de cafés e restaurantes”, no qual as pessoas são atraídas exclusivamente pela diversão.

A maneira como os residentes se relacionavam com o bairro e entre si no passado, não é a mesma no presente. As transformações sociopolíticas do país, a modernização da cidade e as novas configurações familiares e formas de trabalho propiciaram o distanciamento natural dos moradores. E com esse afastamento, também a perda dos costumes bairristas: a realização de festas populares e tradições religiosas, os eventos do Palmense e outras comemorações coletivas que eram realizados na praça, nos becos ou na sede do clube. A praça, local de encontro corriqueiro dos vizinhos e das crianças, também ficou vazia depois da retirada dos brinquedos, balanços e árvores. Com isso, os residentes mais antigos sentiam-se nostálgicos, mas também tristes, solitários e cada vez mais distantes dos sentimentos de comunidade e pertencimento que haviam construído no passado.

Portanto, pode-se dizer que o projeto realizado na Palma de Baixo resgatou estes valores que estavam perdidos e a memória coletiva construída pelos moradores. O reencontro para debater o projeto, disponibilizar e selecionar fotografias e recortes de jornais, confrontar as mudanças nas relações com o bairro e entre vizinhos, bem como dialogar e entrar em consenso sobre o que anseiam para o futuro da Palma de Baixo, foi um movimento importante que se desdobrou em resultados tangíveis e intangíveis.

Alguns dos resultados tangíveis foram o retorno do funcionamento do chafariz, a realização do documentário e as exposições fotográficas. E ainda mais significativa para este trabalho, os resultados intangíveis: a reconstituição e construção da memória coletiva dos bairristas; a possibilidade de torná-los testemunhas e protagonistas dos costumes, da história e das transformações do bairro; e a promoção da intergeracionalidade.

A protagonização dos idosos, porque ao serem posicionados no centro do processo como autores fundamentais do projeto, eles sentem-se úteis, respeitados, realizados,

percebem que têm voz ativa e que suas experiências de vida não só foram como ainda são relevantes para a construção da memória presente e futura do bairro.

A intergeracionalidade, porque a transmissão oral de histórias e costumes à comunidade bairrista, composta por pessoas de várias gerações:

[...] é sempre uma experiência profunda: repassada de nostalgia, revolta, resignação pelo desfiguramento das paisagens caras, pela desapareição de entes amados, é semelhante a uma obra de arte. Para quem sabe ouvi-la é desalienadora, pois contrasta a riqueza e a potencialidade do homem-criador de cultura com a mísera figura do consumidor atual (BOSI, 1987, p. 41).

Portanto, ser um guardião da memória e compartilhá-la com outros indivíduos que não participaram daquele processo e, por isso, não compartilham das mesmas recordações, concede ganhos não só a si, mas também aos ouvintes: ativa a escuta, promove o respeito, o diálogo, a empatia e também a possibilidade de troca de conhecimentos e criações conjuntas.

CONCLUSÃO

O trabalho conclui que o projeto, para além de ativar a memória coletiva dos bairristas, despertou o espírito comunitário, o compartilhamento de afetos, a construção de vínculos e a promoção da intergeracionalidade, possibilitando aos idosos lembrar o passado e transmitir suas memórias não só com sua família, mas também com os profissionais envolvidos no projeto e com toda a comunidade local.

A intergeracionalidade, na medida em que proporciona uma troca de experiências genuína e a criação de algo em conjunto, como ocorreu com as exposições fotográficas, permite que os indivíduos comprometidos com os objetivos e valores coletivos do projeto possam encarar, refletir e romper com atitudes idadistas (preconceito baseado na idade), bem como reconhecer e estimular a importância e força do protagonismo dos idosos.

A fotografia e os locais de gerações foram dispositivos auxiliares relevantes no processo de evocação. Contudo, a reconstrução da memória não seria possível por meio de fatos isolados ou fotografias individuais. A coletividade, a comunidade afetiva e os pontos de contato entre as lembranças dos seus habitantes foram fundamentais para possibilitar a reconstituição da memória e a transmissão dos costumes do grupo.

Este projeto, construído de maneira sustentável, comunitária e que incentiva o protagonismo do idoso na curadoria de uma exposição permanente da memória, revela-se

essencial para uma melhor compreensão sobre o processo de envelhecimento de um grupo e de suas necessidades. Sua relevância também está no potencial de replicação em outras regiões e países que estão passando pelo processo de envelhecimento populacional e enxergam na intergeracionalidade e na reconstituição da memória uma possibilidade de promover o bem-estar emocional aos seus cidadãos.

No entanto, seu maior desafio é criar meios para que a comunidade continue unida e ativa, restabeleça algumas de suas tradições ou até mesmo desenvolva novas, de modo a valorizar, preservar e transmitir uma memória cultural bairrista e lisboeta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSMANN, A. **Espaços de recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução: Paulo Soethe. Campinas: Editora Unicamp, 2011;

_____, A. Memory, Individual and Collective. **The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis**. Eds. Robert E. Goodin und Charles Tilly. Oxford: Oxford UP, 2006. 210-24;

_____, J. Communicative and cultural memory. In: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar (Ed.). **Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook**. Berlin; New York: De Gruyter, 2008. p. 109 -118;

BOSI, E. **Memória e sociedade**: lembrança dos velhos. 2.ed. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, Editora da Universidade de São Paulo, 1987;

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA. **Histórias, Memórias**: Rossio de Palma. Produção: Câmara Municipal de Lisboa; Departamento do Património Cultural; Direção Municipal de Cultura. Lisboa: Divisão de Arquivo Municipal de Lisboa - Videoteca, 2019. Disponível em: <https://youtu.be/XVWqtLEkUX4>. Acesso em: 1 de agosto de 2023;

COMISSÃO DA CULTURA DA CGLU. **Cultura 21**: Ações. Cimeira da Cultura da CGLU: Cultura e Cidades Sustentáveis. Bilbao, 2015. Disponível em: https://www.agenda21culture.net/sites/default/files/files/documents/multi/c21_015_pt_7.pdf. Acesso em: 29 de maio de 2024;

EUROSTAT. **Half of EU's population older than 44.4 years in 2022**. Europe Union, 2023. Disponível em: <https://ec.europa.eu/eurostat/en/web/products-eurostat-news/w/ddn-20230222-1>. Acesso em: 18 de junho de 2024;

GUARDA NACIONAL DA REPÚBLICA. **Operação “Censos Sénior 2023” - Balanço**. Lisboa, 2023. Disponível em: <https://www.gnr.pt/comunicado.aspx?linha=5957>. Acesso em: 29 de maio de 2024;

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990;

MARTÍNEZ, M.S. Entrevista Mariano Sánchez Martinez. Texto de Gabriel Vituri. **Cadernos Sesc de Cidadania:** Intergeracionalidade; n.8. São Paulo: Sesc, 2013, pp. 28-31. Disponível em: https://portal.sescsp.org.br/online/artigo/7781_MARIANO+SANCHEZ+MARTINEZ.

VOZ E REPRESENTAÇÃO NO DOCUMENTÁRIO SOBRE MATERNAGEM LÉSBICA: UMA ANÁLISE DE LESBIAN MOTHERS E MÃES DO DERICK

Diana de Oliveira Souza Reis¹

RESUMO: O artigo analisa a representação da maternagem lésbica no curta-metragem *Lesbian Mothers* (1972) e no longa *Mães de Derick* (2020). Realizados em um intervalo de quase 50 anos, os filmes constroem suas narrativas a partir de diferentes modos de representação propostos por Bill Nichols, o que implica em expressões e vozes distintas nas obras. As abordagens dos documentários refletem em perspectivas distintas sobre o mesmo tema, revelando como, ao longo dos anos, as asserções dos realizadores sobre os temas tornam-se menos generalistas, a fim de tentar representar com mais profundidade a complexidade dos sujeitos com os quais os documentários se relacionam, um gesto em direção à abordagem interseccional dos temas e ao ativismo político e artístico dos realizadores.

PALAVRAS-CHAVE: documentário, representação, maternagem lésbica; Ativismo.

DOCUMENTÁRIO, REPRESENTAÇÃO E INTERSECCIONALIDADE

De sua origem até o período atual, o documentário tem lançado mão sobre diferentes formas de abordagens no que diz respeito aos temas e aos modos de representação do objeto sobre o qual se debruça, visando atender os anseios tanto dos cineastas quanto dos espectadores. É a partir desses processos de transformação que Bill Nichols (2005) tenta agrupar em seis diferentes categorias os modos de representação identificáveis no filme documental. Apesar das cabíveis críticas ao reducionismo que pode advir desta proposição, é inegável que este é um ponto de partida válido quando se trata da análise fílmica das obras de não-ficção. Examinar um documentário a partir das ferramentas de linguagem verbal e não verbal utilizadas para expressar uma determinada opinião no filme, é o que Nichols (1988) vai definir enquanto voz do documentário e que está ligada à forma como o cineasta expressa uma perspectiva, como transmite e representa sua visão sobre questões, problemas e características do mundo histórico, seus ideais e as asserções acerca do tema debatido no período em que foi realizado o filme.

¹ Diana de Oliveira Souza Reis, mestranda no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), dianaosreis@gmail.com.

Na esteira das reflexões sobre o mundo histórico propostas pelo cinema documental, é possível ainda uma abordagem interseccional das representações sociais tomando o conceito da interseccionalidade como uma ferramenta analítica (COLLINS; BILGE, 2021) das relações de poder e contextos sociais dos sujeitos apresentados em tela. Tal perspectiva ajuda a entender como as narrativas elaboradas nas produções artísticas podem dar visibilidade a grupos marginalizados ou excluídos histórica e socialmente devido a marcadores como raça, gênero, sexualidade e território. A discussão em torno da intersecção entre as problemáticas e contextos sociais tem como finalidade compreender como os sistemas de opressão relacionam-se entre si, resultando na discriminação e exclusão de grupos minoritários na sociedade, que podem ser experimentadas de diferentes formas a depender dos entrecruzamentos destes marcadores nas vivências de cada sujeito.

Ao documentário, tanto pelo seu aspecto artístico quanto social, faz-se aplicável tal ferramenta de análise, entendendo que a interseccionalidade interessa não apenas aos grupos atingidos pelas desigualdades sociais, e levando em conta o comprometimento deste campo de produção em retratar realidades destes sujeitos. Neste sentido, a discussão desenvolvida pela teórica E. Ann Kaplan (1983), ao apontar para as representações feitas das mulheres nos filmes hollywoodianos em seu trabalho sobre mulheres e filmes, revela que mulheres foram excluídas do papel central da maioria dos gêneros desenvolvidos ali, salvo pelos melodramas familiares, que, sendo voltados especificamente para as mulheres, contribui com a perpetuação de determinada ordem social e a configuração de imperativos éticos, servindo como um modelo educativo para que seu público aceite como “natural” determinadas limitações e constrangimentos dentro da ordem familiar. Nesta estrutura educativa para mulheres são reconhecíveis elementos do que Adrienne Rich (2010) classifica como reforços à heterossexualidade compulsória, revelando a mensagem patriarcal e conservadora de que as mulheres são “propriedade emocional e sexual dos homens e que a autonomia e igualdade das mulheres ameaçam a família, a religião e o Estado” (RICH, 2010; p.19). Neste sentido, a sexualidade e demais características subjetivas que poderiam dar profundidade às personagens, que em geral são reduzidas aos papéis sociais de mãe e esposa, são apagadas dessas obras reforçando a marginalização e exclusão de mulheres não heterossexuais ou que representam realidades distintas da subordinação aos seus parceiros. No entanto, em meio às produções contemporâneas, e especialmente nos documentários, contranarrativas buscam alargar as representações das mulheres e das relações familiares. É o caso de filmes que

apresentam novos modelos de família, relações amorosas e sexuais, além de contextos diversos de lares, tendo as mulheres como protagonistas. Tomando o documentário como um campo de batalha da verdade social e histórica (CHANAN, 2012) e a partir das questões expostas anteriormente, este artigo tem como objetivo analisar a representação das realidades e contextos acerca da maternagem lésbica que são construídas no curta-metragem *Lesbian Mothers* (1972) e no longa *Mães de Derick* (2020). Além do intervalo de quase 50 anos entre os períodos de realização, os filmes constroem suas narrativas a partir de diferentes modos de representação propostos por Nichols, o que implica em expressões e vozes distintas nas obras.

Lesbian Mothers (1972) é realizado por Norma Bahia Pontes e Rita Moreira, artistas visuais que, com o endurecimento da ditadura no Brasil, partem para os Estados Unidos, onde têm contato com o movimento lésbico e feminista e com a tecnologia do vídeo. Com o primeiro equipamento portátil fabricado pela *Sony*, começam a produzir a série de videodocumentários “*Living in New York City*” que demonstra uma potência política das discussões acerca da comunidade lésbica, seus direitos e desafios na sociedade, como representa o primeiro vídeo da série escolhido para esta análise. Pontes e Moreira são pioneiras ao elaborarem, a partir de uma polifonia de vozes, um panorama sobre a realidade de mães lésbicas nos EUA na década de 1970, período em que prevalecem pensamentos conservadores e homofóbicos entre grande parte da sociedade. O trabalho delas adquire mais relevância considerando que as narrativas LGBTQ apenas ganham força e notoriedade a partir da década de 1990, com o *New Queer Cinema* (RICH, 2013), movimento de grande produção de filmes feitos por e para a comunidade Queer, acarretando em uma maior diversidade de representações e histórias, em contramão à sub representação deste grupo no cinema hegemônico de Hollywood. No cenário mais recente, o longa-metragem *Mães de Derick* (2020), de Cássio Kelm², busca novas formas de tratar do mesmo assunto ao retratar o cotidiano de quatro jovens que criam um filho de nove anos em uma pequena cidade no litoral sul do Brasil. O filme foi gravado entre 2017 e 2018 e tinha por objetivo apresentar uma narrativa ainda pouco comum nos filmes brasileiros: a realidade de lésbicas e bissexuais, feministas, anarquistas, não monogâmicas, que constroem com as próprias mãos uma casa em uma área de ocupação em meio à mata, encarando a ameaça iminente de expulsão pela polícia, enquanto revelam aspectos do seu dia a dia, das relações entre elas e a comunidade.

² Originalmente o documentário é assinado por Dê Kelm, nome artístico utilizado pelo Cássio Kelm anterior à sua identificação enquanto pessoa trans-masculina. Atualmente o diretor assina como Cássio Kelm.

O documentário é permeado por atos de resiliência e retrata um ponto de cultura ativo e mantido por essas artistas lésbicas em Matinho, no litoral do Paraná. Além disso, faz uso de modos de representação documental, a princípio não correlatos: o observacional e o musical³.

Os dois filmes têm em comum narrativas referentes às relações familiares nucleadas por mulheres lésbicas e seu contexto social. No entanto, os diferentes modos de representação dos documentários implicam em perspectivas distintas de produção sobre este tema. Sem dúvidas a chegada do vídeo possibilitou que os dois documentários pudessem ser realizados (CHANAN, 2012). São utilizados equipamentos leves, portáteis e acessíveis que viabilizam que essas histórias sejam produzidas de forma independente e, assim, possam experimentar em seus formatos e conteúdo. Num modelo clássico do documentário, as entrevistas de Norma Bahia Pontes e Rita Moreira revelam a recém chegada do som direto na década de 1960 e o anseio de reverberar opiniões sobre a maternagem lésbica naquele período. Por outro lado, é justamente o rompimento com essa distância do modelo clássico que se reinventa a narrativa da maternagem lésbica no longa sobre a família de Derick, inserindo a performance enquanto elemento narrativo e dialógico. A crítica à verdade objetiva e consequente relatividade do real produz novas perspectivas sobre o Outro a partir da noção de fragmentação da subjetividade do sujeito, associada ao documentário no movimento Pós-modernista (RUSSEL, 1999). O gesto performático no longa de Cássio Kelm revela um traço dos documentários contemporâneos, especialmente daqueles realizados após os anos 2000, em que se busca um afastamento do modelo tradicional em que o cineasta se distancia do sujeito filmado. Estes aspectos revelam como, ao longo dos anos, as asserções dos realizadores sobre os temas tornam-se menos generalistas, a fim de tentar representar com mais profundidade a complexidade dos sujeitos com os quais os documentários se relacionam.

ENTREVISTA E PERFORMANCE COMO DISPOSITIVOS DIALÓGICOS

Recém chegada em Nova York, Norma Pontes ganha uma bolsa de estudos da *New School for Social Research*, com a qual pôde iniciar a sua série *Living in New York City*. Além do curta aqui em questão, a série inclui as obras *She has a beard*, *Walking Around* e *The*

³ O documentário musical não aparece entre os modos de representação desenvolvidos por Bill Nichols, no entanto, traçando um paralelo com a sua teoria, poderia ser alocado no modo performático, considerando a liberdade expressiva do uso das técnicas cinematográficas, da combinação entre o real e o imaginário, apresentando uma estrutura narrativa menos rígida e que busca sensibilizar o público pela dimensão subjetiva e afetiva do tema.

Apartment. As temáticas sociais e políticas perpassam todos os seus trabalhos que refletem sobre questões de gênero, raça e sexualidade. Em seu curta mais premiado, *Temporada de Caça* (1988), a artista aborda a violência sofrida pela população LGBT no período da Ditadura Militar no Brasil. Sua obra mais recente é o documentário *Caminhada Lésbica por Marielle* (2018), realizado na ocasião do assassinato da ativista e política brasileira Marielle Franco.

Inserido num contexto de disputa retórica, *Lesbian Mothers* objetiva reivindicar uma verdade social e histórica acerca das experiências de pessoas LGBTs, em especial aquela sobre mães que se assumem lésbicas, em contraposição ao ascendente movimento homofóbico daquele período, em que impera um discurso contra os direitos dessas mães em relação aos seus filhos. Para tanto, Pontes e Moreira realizam uma série de entrevistas que têm um papel central de revelar histórias pessoais dessas mães, costuradas com falas de autoridade e contrapostas às de pessoas “comuns”. Estas vozes distintas revelam antigos preconceitos, mas também avanços na percepção social sobre o tema, além de dar oportunidade a este grupo de desenvolver seus próprios argumentos num período de políticas conservadoras e de retirada de direitos da comunidade lésbica. Neste sentido, o documentário adota convenções que são identificadas por Nichols como pertencentes ao modo participativo, no qual entende-se que é elaborada uma representação ativamente engajada a partir da relação que se estabelece entre quem está com a câmera e quem está em frente a ela, desta forma o conteúdo filmado depende do que vai ser revelado a partir deste encontro.

Lesbian Mothers não faz uso da *voice over*, a opinião das cineastas se evidencia através das entrevistas e das demais informações e imagens que são escolhidas para compor o filme. A estrutura desenvolvida ao longo do documentário é a de uma montagem paralela que apresenta opiniões homofóbicas de pessoas comuns que são entrevistadas nas ruas de Nova York e em seguida desarticuladas por falas ou imagens de pessoas que estão inseridas na comunidade lésbica e seus aliados. Este modelo revela a falta de embasamento lógico por trás destas afirmações preconceituosas, expondo as motivações das cineastas em avançar neste debate a partir de uma abordagem antropológica do tema. É a partir das conversas com mulheres lésbicas que vivenciam a maternagem, acrescidas do suporte teórico apresentado em conversas com psicanalistas e até mesmo a partir da opinião dos filhos destas mulheres, que falam sobre a normalidade do seu dia a dia na nova configuração familiar, que essas novas realidades vão sendo apresentadas. À maioria das vozes que discursam no curta, não

são atribuídos quaisquer nomes ou informações que possibilitem entender o seu contexto, à exceção da escritora Jill Johnson e da psicóloga Dr. Jean Mundy. Neste caso, as nomeações decorrem do fato de serem duas expoentes na Nova York da década de 1970 no que se refere à luta pelos direitos das Mulheres e pelo fim do sexismo, atuando então como vozes de autoridade no assunto. Outro aspecto interessante, é que as crianças também falam no filme e assumem, à sua maneira, um lugar de autoridade. Isto porque o trabalho de Norma Pontes e Rita Moreira dialoga com o conceito ambíguo de documentário como evidência proposto por Michael Chanan (2012), servindo tanto como uma demonstração da realidade discutida, como um registro da mesma. A não aparição da diretora durante as entrevistas também nos revela um desejo em representar de forma objetiva a realidade documentada que, em conjunto com o formato *talking heads*, demonstra a herança da origem política americana das entrevistas para o jornalismo televisivo.

Figura 1 - Frame de *Lesbian Mothers*, 1972. Norma Pontes e Rita Moreira



É justamente na década de 1970 que a entrevista adquire um lugar de importância nos documentários devido à chegada dos dispositivos portáteis, que tem como objetivo expandir a linguagem visual por meio da verbal. Apesar da pictorialidade de *Lesbian Mothers* não nos apresentar as diretoras em cena, em alguns momentos ouvimos suas perguntas para as entrevistadas, aproximando o espectador da experiência do *Cine-Verité* que emerge na França na década de 1960. Com seu caráter exploratório, as entrevistas também são realizadas com pessoas comuns nas ruas e vão expressar dúvidas, incertezas e contradições dos transeuntes que são abordados por um entrevistador - neste momento não são as cineastas que fazem as perguntas. São demandadas questões sobre lesbianidade, maternagem, vivências familiares e

a guarda de crianças cujos pais se assumem homossexuais. Neste processo de alternância entre as entrevistas, se constrói um diálogo em que o entrevistador - a voz masculina que ouvimos por trás da câmera - pede por mais explicações sobre as opiniões emitidas, fazendo com que o entrevistado revele fundamentações errôneas ou a completa ausência de lógica que justifique as opiniões homofóbicas e, em seguida, aspectos objetivos da realidade das mães entrevistadas são apresentados em contraposição à opinião inicial, dirigindo-se diretamente ao espectador. Este *acting out* (COMOLLI, 2008) só ocorre devido à escolha de filmar politicamente aqueles que potencialmente são os inimigos destas mães, dando materialidade, através destes corpos entrevistados, às ideias que circulam na sociedade naquele momento. Com este esforço dialógico das entrevistas, as cineastas evocam uma voz própria do documentário que se posiciona enquanto discurso político sobre família, normalidade e homossexualidade.

As novas tecnologias que são integradas ao cinema a partir de meados do século XX, promovem uma espécie de renascimento do documentário na década de 1990, o que perpassa pelo estabelecimento de novos caminhos narrativos para este formato. Este novo contexto dos filmes documentais implica em um distanciamento de modelos mais objetivos enquanto os aspectos performativos ganham força (BRUZZI, 2006). Num exercício de estabelecer novos modos de representação sobre relações familiares, lesbianidade e maternagem, Cássio Kelm elabora uma espécie de etnografia da família documentada, renovando o que Bill Nichols denomina enquanto modo observativo do documentário, que ganha outro tom ao ser acrescido de gestos performáticos dos videocliques do grupo musical Taiobas, composto pelas mães de Derick. Seu objetivo é tensionar a nossa compreensão de mundo, para além das informações objetivas que podem ser impressas na obra, expondo o espectador aos fenômenos subjetivos e carregados de afeto que atravessam o dia a dia da família retratada. Mães do Derick parte do desejo de registrar um movimento coletivo de mulheres, ativistas culturais, que se organizam em um mutirão para a construção de uma casa em uma ocupação num período de tensão política no cenário brasileiro. Questões de gênero, sexualidade, classe e território também são enfatizadas em sua narrativa. Neste sentido, combinam-se a realidade vivida e registrada com os videocliques do coletivo Taiobas, que tem a Thammy TK12 como vocalista, estabelecendo uma estrutura narrativa menos convencional, embasada na licença poética de que as músicas e performances desenvolvidas nos cliques fazem parte do discurso emitido pelo documentário. Esta característica expressiva atribui textura e densidade ao

filme. Na esteira das representações, busca-se unir o individual ao coletivo; o político e o pessoal. O estímulo da situação individual serve de porta de entrada para a discussão política. Um aspecto que demonstra como pessoal e coletivo estão inerentemente vinculados é o fato de, ao longo do documentário, não termos referencial de onde exatamente está localizada essa família, deixando aberta a interpretação de que se trata de uma realidade possível de ser replicada em diferentes territórios. Outro aspecto é a não identificação de uma figura central do filme, a representação em jogo é a da família e não de um sujeito específico que a compõe.

Kelm não sente a necessidade de recorrer às entrevistas ou à *voice over* para que os pontos de vista sejam apresentados no seu longa. A observação espontânea da experiência doméstica da família é suficiente para apresentar em detalhes a intimidade daquele lar, permitindo que a discussão central do filme aconteça de modo fluido e natural, através das imagens e conversas que são captadas a partir da interação dos atores sociais entre si, sem que sejam necessárias intervenções externas. Desta forma, o espectador é convidado a decifrar a narrativa a partir do seu próprio repertório de mundo, engajando-se na determinação da importância dos elementos em cena. O discurso político se desenvolve a partir das canções que são entoadas, na maioria das vezes, em coro.

Figura 2 - Mães de Derick, 2020. Dê Kelm



Ao longo do documentário, são feitas quatro intervenções musicais que funcionam como atos de síntese das discussões propostas em cada bloco de cena. As músicas convidam

à reflexão sobre o aspecto político em que as personagens estão inseridas. Essas situações se apresentam de forma meramente cotidiana, mas, devido ao contexto - mulheres lésbicas constituindo um lar em uma ocupação na periferia de uma pequena cidade do sul do país - tornam-se subversivas. É através das letras das músicas que adentramos no universo subjetivo das personagens. As músicas são responsáveis por conduzir a narrativa revelando aspectos que, provavelmente, só viriam à tona a partir do processo de entrevista, dispositivo não acionado pela direção do filme. A subjetividade das integrantes da família torna-se mais profunda a partir do momento em que Thammy interpreta sua própria história ou histórias comuns ao grupo que representa. O próprio gênero musical rap tem como principais características o teor autobiográfico, político e de denúncia social. Kelm e Thammy nos demonstram que a música também pode servir de voz para o documentário, evitando o método tradicional em que o diretor se propõe a extrair as verdades do seu interlocutor através de perguntas e permitindo que a pessoa representada escolha qual o tom que deseja dar para o seu discurso. Este recurso dialógico adotado em *Mães do Derick* objetiva romper com as relações hierárquicas que se estabelecem no documentário através das relações entre quem filma e quem é filmado. Desta forma, a inserção dos atos musicais no filme não visa “dar voz” aos sujeitos retratados, uma vez que estas mulheres já possuem um espaço consolidado enquanto artistas. O trabalho feito é no sentido de amplificar essa voz, tornando-a também voz do documentário. Por tanto, fica evidente que se trata de um roteiro colaborativo, preocupado com a intimidade dos atores sociais representados, além de também valorizar a produção artística já desenvolvida por aquele grupo.

ARTIVISMO: NOVAS VOZES, NOVAS REPRESENTAÇÕES

Os filmes trabalhados neste artigo compartilham um tom socialmente provocativo, guardadas as devidas proporções no que diz respeito aos períodos em que foram produzidos. Desde a abertura de *Lesbian Mothers* composta por close ups de um casal de mulheres que retratam um momento de intimidade a alguns dos discursos das entrevistas que podem ser lidos como radicais por determinados grupos, Rita Moreira e Norma Bahia Pontes buscam ampliar as fronteiras das discussões em torno das mães lésbicas por meio da produção artística. O mesmo paralelo pode ser traçado a partir das escolhas de Kelm em *Mães do Derick*, ao conectar filme e música, a fim de retratar de forma mais ampla a realidade desta família poligâmica nucleada por mulheres artistas. Nas músicas, Thammy canta sobre

sexualidade lésbica, violências e silenciamento, ressignificando termos que por muito tempo foram utilizados para subjugar mulheres não-heterossexuais. Trabalhar temas que são caros à moral mais tradicional da sociedade é um desafio aceito pelos cineastas que enxergam a possibilidade de um ativismo político em seu fazer artístico. Este modelo de produção de artes engajada politicamente reflete a emergência de um contradiscurso das dissidências sexuais e de gênero e que mais recentemente tem sido cunhado como artivismo. Segundo Raposo (2015) uma definição possível para este termo é

“um neologismo conceptual ainda de instável consensualidade quer no campo das ciências sociais, quer no campo das artes. Apela a ligações, tão clássicas como prolixas e polémicas entre arte e política, e estimula os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão. Pode ser encontrado em intervenções sociais e políticas, produzidas por pessoas ou coletivos, através de estratégias poéticas e performativas [...]. A sua natureza estética e simbólica amplifica, sensibiliza, reflete e interroga temas e situações num dado contexto histórico e social, visando a mudança ou a resistência. Artivismo consolida-se assim como causa e reivindicação social e simultaneamente como ruptura artística – nomeadamente, pela proposição de cenários, paisagens e ecologias alternativas de fruição, de participação e de criação artística.” (RAPOSO, 2015, p.4)

Em *Mães do Derick* esse artivismo se manifesta principalmente nas performances musicais, mas também na própria essência provocativa do documentário em apontar para novas formas de produção fílmica e até mesmo na possibilidade de fabular novos imaginários sociais a partir da existência dessas mulheres. Apesar do protagonismo de Thammy enquanto vocalista, fica nítido nos clipes que ali se trata de uma produção coletiva que deseja transmitir uma mensagem política e que se dirige não apenas ao seu próprio grupo. *Lesbian Mothers* também produz a partir da intenção política das causas discutidas, valendo-se de uma forma dialógica mais tradicional, as entrevistas, e que objetiva da mesma maneira tensionar as noções de gênero, sexualidade e família. Os documentários em questão elaboram novos formatos educativos para mulheres, fugindo dos padrões de subordinação e colocando estes sujeitos enquanto donas da própria voz, rompendo com antigos métodos de manifestação e manutenção do poder masculino (RICH, 2010). Se por muitos anos a *voice over* anônima e apartada da realidade sobre a qual discursa marcou o filme documentário como tal, a dissociação deste elemento nos documentários contemporâneos constitui uma mudança paradigmática na produção das novas narrativas. Neste sentido, as representações acerca de formas alternativas de maternagem, tomando a experiência lésbica como ponto de partida,

revela que os grupos marginalizados buscam falar sobre si mesmos a fim de romper com silêncios hegemônicos que se perpetuam nas artes e nas representações, que foram elaboradas por meio de vozes de autoridade destituídas de conexões com os sujeitos representados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRUZZI, Stella. **Contemporary documentaries: performance and success**. In. New documentary. 2 ed. Nova York: Routledge, 2006;

CHANAN, Michael. The documentary field. In. **The Politics of Documentary**. Londres: British Film Institut, 2012;

COLLINS, P. H.; BILGE, S. **Interseccionalidade**. Brasil: Boitempo Editorial. 2021;

COMOLLI, Jean-Louis. Como filmar o inimigo?. In: **Ver e poder - a inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008;

KAPLAN, E. A. **Women and film**. Both sides of the camera. Londres y Nueva York: Routledge, 1983;

LESBIAN Mothers. Norma Pontes e Rita Moreira, 1972. 27 min;

MÃES de Derick. Direção: Dê Kelm, 2020. 77 min;

NICHOLS, Bill. Que tipos de documentário existem? In: **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005;

_____, Bill. The Voice of Documentary. In: ROSENTHAL, Allan. **New Challenges for Documentary**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1988;

_____, Bill. Documentary Film and the Modernist Avant-Garde. In. **Speaking truth with films: evidence, ethics, politics in documentary**. Oakland: University of California Press, 2016;

RAPOSO, Paulo. "**Artivismo**": articulando dissidências, criando insurgências. In: Cadernos de Arte e Antropologia, volume 4, número 2, 2015, pp. 3-12;

RICH, A. **Heterossexualidade compulsória e existência lésbica**. Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades, [S. l.], v. 4, n. 05, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309>. Acesso em: 17 jul. 2023;

RICH, B. Ruby. **New queer cinema: the director's cut**, London, Duke University Press, 2013;

RUSSELL, Catherine. **Autoethnography: Journeys of the Self**. In Experimental ethnography: the work of film in the age of video. Londres: Duke University Press, 1999.

TRAVESSIA ARTE E CULTURA: PLURAIS DIÁLOGOS

Edilene Dias Matos¹
Renata Pitombo Cidreira²

RESUMO: Trata-se de um texto que envolve os trânsitos entre arte e cultura como marcadores de cenas sociais. Nesse sentido, são apontados os processos culturais e artísticos entre diferentes artes e culturas direcionados para novas possibilidades de entendimento de uma dada cultura e sua arte, colocando-as em contato com outras culturas e suas expressões artísticas.

PALAVRAS-CHAVE: arte, cultura, diálogos, cenas sociais.

ARTE E CULTURA: DIÁLOGOS

Os diálogos travados e transversalizados entre arte e cultura sempre marcaram as cenas sociais, pois que, sabemos nós, as conjunturas sociais, políticas e econômicas interferem na dinâmica do processo criativo. As produções artísticas - que não são necessariamente desvinculadas do seu tempo como irrupções dissociadas da ambiência histórico-cultural -, mesmo que tragam o “deserto” e o “devaneio” do artista, têm inserção no espaço e no tempo de uma dada realidade social, que é justamente a base de sua constituição.

A arte, como é sabido, por força de sua índole ficcionalizante, acaba por pairar acima da história e da vida humana. No rompimento de fronteiras, a arte atravessa tempos, rasura limites impostos, transmuta, renova e entusiasma. Ao propor mudança e esperança, a arte provoca inquietação, aponta, indica e denuncia, afirmando, assim, sua fundamental importância para a sociedade, permitindo um mergulho no espanto e isto por conta da forma sensorial de “passar” a realidade. E esse mergulho no espanto não nos deixa impassíveis. É exatamente a reação a este espanto que faz o artista registrar o momento em que entra em contato com a realidade -, a arte nos oferece também a experiência concreta de uma outra dimensão, qual seja a da forma mental de veicular significados. A experiência da energia do “eu” para o “outro” é intensa e tem base na emoção. Com Didi-Huberman, ressaltamos que

¹ Edilene Dias Matos, docente/pesquisadora da Universidade Federal da Bahia, edilenediasmatos@gmail.com.

² Renata Pitombo Cidreira, docente/pesquisadora da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, pitomboc@yahoo.com.br.

a emoção não diz “eu”: primeiro porque, em mim, o inconsciente é bem maior, bem mais profundo e mais transversal do que o meu pobre e pequeno “eu”. Depois porque, ao meu redor, a sociedade, a comunidade dos homens, também é muito maior, mais profunda e mais transversal do que cada pequeno “eu” individual. Eu disse anteriormente que quem se emociona também se expõe. Expõe-se, portanto, aos outros, e todos os outros recolhem, por assim dizer – bem ou mal, conforme o caso – a emoção de cada um. (2016, p. 30).

A arte, que não é consolo, nos brinda com uma série de objetos tangíveis ou não, sejam de papel – de seda ou machê –, livro, vocalidades, som, corpo, metal, tinta cerâmica, tecido, bordado, madeira, ferro etc., colocando uma comunidade toda como coparticipante e em permanente diálogo com os plurais manifestações culturais que inspiram o fazer artístico.

Fundamentalmente transgressora, a arte ressalta sua função de resistência, ao trazer marcas específicas das comunidades vivas. Direcionada para um amplo público, supõe sensorialidade, supõe experimentos de sensações vividas no corpo social vibrante e em constante ação performática.

Os artistas se exercitam em diversos cenários, apresentando propostas críticas carregadas de emoção e de muita beleza, seja no teatro clássico ou experimental, seja nas artes de ruas, seja no protagonismo dos intérpretes da canção ou dos dançarinos, seja nas récitas poéticas, seja nas produções audiovisuais, seja nas artes plásticas (a exemplo dos instigantes trabalhos de Kobra e/ou no projeto criativo do estilista Ronaldo Fraga como intérprete de seu povo) - todos ofertando um espetáculo performático (com dança, música, instrumentos especiais, expressão corporal, diferentes técnicas de mise-en-scène, instalações). Tais espetáculos prolongam/enfatizam/exibem memórias individuais que, camaleônicas, se refletem em memórias de toda uma comunidade.

A sensorialidade, avivada nas cenas desses mergulhos artísticos, oferece possibilidade de ver, ler, entender, emocionar-se e refletir, além de admirar além de debater. Os projetos artísticos são, pois, de fundamental importância para se mover nessa inusitada cena humana, fruto de grande desconcerto da terra, mãe tão destratada, desconsiderada e vilipendiada, fruto igualmente da violência do homem contra o próprio homem, pondo em crise todo um grupo social.

Mas, os artistas, os criadores estão aí e ocupam todos os espaços, exibindo poder de ser, de agir e de criar. E assim, com uma força resistente à ordem rotineira, eles desenham uma cartografia teatral apaixonante: artes vivas. Um apelo à sensorialidade pura. O

espetáculo vivo resiste pela sua não reprodutibilidade, há uma irreverência que não é negociável e que é essencial a toda sociedade.

Assim como a palavra mágico-religiosa, a arte do artista/fazedor/criador, além de transcender o tempo da história humana, transcende de igual forma os pequenos destinos individuais e passa a influenciar até os sonhos e destinos coletivos.

Nossa sociedade, que é conceitual, estranha, de início, a erupção de uma sensorialidade pura, e uma pergunta paira no ar: será utopia esse tipo de sociedade? No caso, nosso apoio se dirige para o pensamento de Roland Barthes quando ele fala da função utópica da literatura. Será que a arte vai desvelar essa função utópica? Ou, como quer Octavio Paz, a poesia aspira a uma sociedade poética, sociedade em que não se faz mais necessário produzir poesia, porque a própria vida se faz poema. Este é o grande sonho utópico do poeta: o de uma sociedade fraterna, livre e igualitária, em que a vida cotidiana se desdobre em contínuas práxis poéticas.

Nessa nossa sociedade, que não é utópica, o receptor precisa se despir de pré-conceitos, mas fica difícil se despir! A entrega é bastante complexa, mexe com profundas cargas de momentos ancestrais e passamos a assistir um cenário com marcas visíveis de cargas conceituais sensorializadas.

Ao romper as fronteiras da própria individualidade, o artista, fazedor da arte, tenta alcançar o ilimitado, através de uma peregrinação incessante pelo ato criativo. No grande conflito instalado no espaço sem fronteiras da arte, onde nem se esconde a loucura, nem se a exerce totalmente, o artista, sempre buscador, transforma a realidade e seu próprio ser.

Uma aparente perda de equilíbrio, que provoca o desenraizamento e a consequente condução ao delírio, ao devaneio, à loucura, e a imaginação, desatando as rédeas e puxando os nós das teias, cria um mundo de cabeça para baixo. Mas, o artista desperta do seu estado de imersão criativa e se repõe em contato com o mundo.

É desse reencontro com o mundo, mas agora sob o influxo da imaginação criadora, da lucidez e do delírio, da razão e da desrazão, que nasce a arte. A arte do social, por exemplo. Quando se dá conta do momento histórico em que vive, o artista afirma seu compromisso com o social, inserindo-se no mundo cindido e contraditório do outro.

No espaço criativo, com o sinete da arte que é naturalmente transgressora e transformadora, diálogos textuais - traço, voz, letra, som, corpo, dança - se encontram corpo a corpo nas propostas de partilhamentos de momentos singulares, enlaçando narrativas

plásticas/imagéticas/sonoras/corporais/vocais enquanto memórias da voz, lugar onde se dá a articulação de plurais matrizes, lugar também de performatização de cenas poéticas. Nessas movências de histórias poéticas apontadas pelos enredos sofridos e até trágicos de uma existência no plano da dor de perdas constantes, como sistematizar os êxtases provocados pela obra de arte? Como entender a relação entre aquilo que as cenas artísticas procuram explicar, como diz, e a experiência de cada receptor, decorrente do momento duro e difícil que a provoca, que a sustenta? O espaço dessas cenas nesses tempos de profundas reviravoltas não se restringe às telas, são também ampliados dentro e fora de cenas com partilhas de roteiro e cenografia improvisados e/ou elaborados.

Mas, ao refletir sobre esses textos poéticos, atravessados por vozes (audíveis e não audíveis) denunciadoras e perplexas, bem como pela coreografia do corpo e da imagem, fica a pergunta: haverá possibilidade de uma poética servir como instrumento para a sensibilização e conhecimento de si e do mundo?

A ARTE: ESPAÇO TRANSGRESSOR

Tantas vezes peregrina, a arte corre mundos, com modulações e articulações variadas. Se temos visto muito nestes tempos o despertar de novos olhares, bem como o rompimento de um modelo convencional de nossas percepções, observamos desde tempos imemoriais pontos fulcrais de reflexão sobre o poético como um *locus* de resistência e de transgressão.

Propomos, aqui, um brevíssimo passeio memorialístico trazendo alguns exemplos da função transgressora da arte com um recorte direcionado para a relação da literatura com a pintura: no poema ideográfico de Apollinaire, **Lettre-Océan**, inaugurador de uma espécie de genealogia de colagem literária, ao trazer para o meio linguístico recursos dos pintores cubistas, traduzidos na diversidade descontínua de fragmentos; na prosa de José de Alencar (Verdes mares bravios da minha terra,...); na poesia de Castro Alves, com o registro da cena da 4ª parte de **O Navio Negreiro**, em que os escravos acorrentados, de todas as idades, são obrigados a dançar, mesmo famintos e cambaleantes, dança macabra, ao som de uma música que se mistura ao estalar do chicote, compondo forte cena neste incrível feito de composição poética; na poesia plástico-icônica de Oswald de Andrade (referimo-nos ao desenho crítico-paródico que fez do Brasil na sua composição poética **A história do Brasil** - acompanhada de desenho –, e, mais ainda, à sua tradução verbal da pintura da Tarsila do Amaral – sabe-se que o movimento de Antropofagia teve na base de sua inspiração a tela **O**

Abaporu, de Tarsila. Se Oswald dialogou, de maneira bem acentuada, com a pintura, também o fez o poeta Jorge de Lima, sobretudo com suas fotomontagens de viés surrealista, propondo, num processo dinâmico, um jogo intertextual, com intrínseca relação entre signos para novas e leituras e plurais sentidos.

No tocante ao assunto, insistimos na referência a João Cabral de Melo Neto e sua intensa vivência ao lado dos artistas plásticos. Neste poema, **A lição de pintura**, está expressa a lição de todas as artes:

Quadro nenhum está acabado,
disse certo pintor;
se pode sem fim continuá-lo,
primeiro, ao além de outro quadro
que, feito a partir de tal forma,
tem na tela, oculta, uma porta
que dá a um corredor
que leva a outra e a muitas outras (MELO NETO, 1997, p.77)

A arte de que falamos aqui é puro presente, e se quer sem mordanças, permitindo modulações e articulações variadas, ocupante que é de um espaço movente. Com isso, além de operar linguagens transversalizadas, os artistas, fazedores de arte, exibem sua habilidade em operar gêneros e signos de diferentes tradições culturais, sobretudo os de sua contemporaneidade.

Se para muitos tais questões já não se põem, pois o que chamamos de poético, como já disseram os gregos, diz respeito a um tipo específico de linguagem, linguagem marcada por um *fazer (poien)* sensorializador do signo verbal ou não verbal, pois que o poético abrange não só o amplo domínio da poesia verbal, mas também da não verbal, ou seja, da poesia que se insinua e se insere no cinema, na Tv, nas HQ, na publicidade, nos múltiplos teceres e desteceres que se manifestam no piscapiscar incessante das telas e redes dos computadores, sensorialização está empenhada em reduzir ou eliminar a distância inevitável que delimita a relação entre significante e significado, entre o sujeito (representante) e seu objeto (representado), ou, enfim, entre o ser humano e o real, alvo desde sempre de nossos desejos e nossas utópicas aspirações.

Nesse contexto, é instalado um diálogo intenso não só com experiências estéticas da tradição oral, como muitos dos principais estudiosos já demonstraram, como também com experiências semióticas geradas pela cultura da audiovisualidade cinética – do rádio, do cinema, da televisão -. É como se o mundo dos signos se exibisse numa grande cena: a cena

dialógica da linguagem e a arena dos contatos. E, nessa arena, os signos se encontram e geram outros signos, ressonância de signos e artes. Tais signos são, pois, fios tecidos na trama da proposta artístico-cultural, que multiplicada e entrecruzada, produz outras propostas, trabalhando os elementos da primeira, interpretando-os gradualmente, glosando-os para que seja instaurado um novo diálogo com seu próprio tema. Enquanto as manifestações artísticas desfilam, estabelecem-se equivalências e contrastes que comportam (porque o contexto se modifica, mesmo que imperceptivelmente) nuances sutis: cada uma delas recebida como uma informação nova.

À GUIA DE CONSIDERAÇÕES FINAIS

De certo, sabemos o quanto tem sido difícil, na contemporaneidade, definir, decidir e discernir o que é arte. Talvez essa pergunta esteja até mesmo deslocada e a questão que se insinua agora seja *como* e *quando* algo pode ser considerado artístico. Sabemos do pensamento de que a própria lei na obra de arte, inicialmente, seria a imitação, na sequência, a própria noção de beleza (no sentido clássico e tradicional), e chegamos a um momento em que talvez seja preciso entender que a única lei da arte é o reconhecimento de que não há lei, não há um critério prévio de definição da arte, mas, sim, que é preciso reconhecer algum tipo de inteireza e de unidade para que se conquiste o êxito, que seria o único critério da obra.

Pensemos na importância da arte para nossas vidas, para o ser humano de hoje, para a sociedade e a civilização de hoje, mais do que nunca, enfatizamos repetidamente, em crise aguda e profunda: crise ideológica, crise econômica, crise política, crise sanitária, crise ambiental, crise socioinstitucional, crise cultural, crise do humano (MATOS, CIDREIRA, 2022).

Na travessia entre culturas e suas manifestações artísticas, exibem-se pontos de contato que não anulam as singularidades das culturas envolvidas. As relações artes e culturas são, a nosso ver, incontestáveis, principalmente se considerarmos que deixam rastros na percepção do ser humano, seja na instauração de um discurso artístico que se vale de um aparato técnico, industrial para registrar a matéria imagética e sonora da realidade, seja na forma como o homem do século XXI passa a lidar com um mundo totalmente fragmentado. Tais considerações apontam para novas possibilidades de se compreender uma cultura, sua arte e seu segmento e colocá-las em contato verdadeiro e livre com outras culturas e outras artes. E agora, sob o signo das redes. Signo este direcionado para uma nova forma que tem

habilidade de criar e exibir traços multinivelados, reproduzir em cores, habilidade para dar à composição qualidades cinéticas, uma composição que se move enquanto é exibida, ser capaz de programar elementos, eventos e permutações em variações na obra, copiar e enviar instantaneamente, deixar o mundo da rigidez e entrar em uma textualidade que é mais múltipla, variável e vibrante.

Ao fim e ao cabo, a proposta, aqui, é a da convocação ao desafio de manter os olhos bem abertos para o compromisso da necessária relação arte/cultura no mundo contemporâneo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Antônio de Castro. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: Aguillar, 1996;

ANDRADE, Oswald de. **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971;

BARTHES, Roland. **O grão da voz**. São Paulo: Martins Fontes, 2004;

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016;

MATOS, Edilene; CIDREIRA, Renata Pitombo. *A questão da arte em tempos sombrios*. In: COLLING, Leandro e SAMPAIO, Adriano (org.). **A Cultura em tempos sombrios**. Salvador: EDUFBA, 2021;

MELO NETO, João Cabral de. **Poesias Completas: 1940-1965**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986;

PAZ, Octavio. **A outra voz**. São Paulo: Siciliano, 2001.

O IMEDIATISMO DA PINTURA EM *DOR E GLÓRIA* DE PEDRO ALMODÓVAR

Eduardo Reis Silva¹

RESUMO: Este texto contempla possíveis comunicações transversais entre regimes de imagens diferenciados, tendo como ponto de ramificação, a tentativa de captura do imediatismo da imagem nos quadros pintados à quatro mãos da exposição *Flores de periferia* de Pedro Almodóvar e Jorge Galindo (2019), e na obra fílmica *Dor e Glória*, do referido cineasta espanhol. Propõe-se pensar o trânsito e a rasgadura das narrativas plásticas e cinematográficas, como também os modos de existências que elas desterritorializam e reterritorializam na contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: cinema, *Dor e Glória*, Pedro Almodóvar.

A partir da encomenda de uma tela que o cineasta espanhol fez ao artista Jorge Galindo para o filme *Dor e Glória* (2019), surge a ideia de compor pinturas à quatro mãos, o que ocasionou em uma exposição² colaborativa chamada *Flores de periferia*³ (2019). Almodóvar declara no lançamento da referida exposição, que a pintura trouxe uma nova relação de prazer, bem diferente daquela experienciada nos *sets* de filmagem. No cinema "é preciso esperar muito para ver o resultado. Por outro lado, o imediatismo da pintura dá uma

¹ Eduardo Reis Silva, professor no Centro Universitário Jorge Amado (UNIJORGE). Doutorando em Artes Cênicas (UFBA). Mestrado em Literatura e Crítica Literária (PUC-SP). Dramaturgo e diretor teatral, duedua@gmail.com.

² "Pouco antes do início da festa, Almodóvar e Galindo, agora um casal artístico de fato, falaram da alegria que a arte lhes traz e mais, como acontece quando não se planeja e deixa-se fluir as sensações. "A pintura abriu um novo mundo de prazer para mim", confessou o cineasta ao lado de Galindo, que se dizia fascinado pela coragem com que Almodóvar enfrenta a tela em branco. "Os medos não precisam durar muito", continuou Almodóvar, "e ainda mais com algo tão prazeroso quanto a pintura. No cinema é preciso esperar muito para ver o resultado. Por outro lado, o imediatismo da pintura dá uma sensação inebriante". Disponível em: <https://elpais.com/cultura/2019/11/21/actualidad/1574361195_104595.html?event_log=oklogin?event_log=oklogin>. Acesso em 07 de jan. 2023.

³ "A exposição estende-se pela sala principal da que foi a Fábrica de Tabaco e Rapé até 2000. Os diferentes ambientes permitem que as naturezas-mortas exibam ao máximo suas cores. Vermelhos, malvas, verdes e azuis são usados para fazer buquês simples, plantas prestes a murchar ou vasos em que os lápis assumem a forma de hastes. O que chamam de flores de periferia, pinturas feitas sobre pilhas de cartazes antigos, ocupam um dos cantos centrais do passeio. Mais uma vez, a cor é usada pelos artistas para dar vida a um material anônimo que em tempos melhores foi um meio publicitário." Disponível em: <https://elpais.com/cultura/2019/11/21/actualidad/1574361195_104595.html?event_log=oklogin?event_log=oklogin>. Acesso em 07 de jan. 2023.

sensação inebriante”⁴. Percebo que esta fala de Almodóvar converge para um ponto de tensão interessante de sua filmografia, de como ele leva o seu cinema para os seus quadros e, de como ele traz a pintura para as suas telas fílmicas, no sentido mesmo de se pensar que existe uma lógica da pintura em seu cinema, em justaposição à ideia de *imediatismo*.

Ora, esse *imediatismo* de que fala o cineasta espanhol, ou seja, da imagem que inebria e exacerba o pano do quadro em formas e cores que ousam capturar o colorido da vida, pode ser associado e conectado aos conceitos de "aparecer" e "desaparecer" de seus roteiros, personagens e, principalmente, a incapturável efemeridade dos encontros e suas bruscas reordenações. É como se o cineasta espanhol na manipulação de seus filmes, tentasse imediatizar o protagonismo fotográfico de uma cena em sua instantânea duração de movimento, ao enquadrar e, depois editar na tela, esses mesmos movimentos em seus incessantes nascedouros de *imediatismos*.

É o que Deleuze (2018) afirma em seu **Cinema 1 – A imagem-movimento**⁵, quando diz que a imagem no cinema é sempre dividida. A tela, tanto na pintura quanto nos filmes, é o espaço no qual a sua especificidade plana divide-se em outras dimensões espaciais ao destacar determinadas cenas, focos, profundidades e distâncias em detrimento de outras. A tela cinematográfica, por outro lado, enquadra multiplicidades de quadros em infundáveis combinações de movimentos, justaposições, colorações e rasuras intercambiantes que se destacam ou se diluem em outras cenas. Mesmo sendo a tela de cinema igualmente plana e na maioria das vezes retangular como a de uma tela de pintura, uma obra fílmica sempre terá a opção da movência de seus conteúdos.

Não que uma pintura não suscite movimentos em suas composições, o que se compreende é que são qualidades outras de deslocamentos, próprias de seus regimes de imagens. Como no caso de Paul Cézanne ao pintar a montanha de Santa Vitória inúmeras vezes e em diferentes épocas do ano, dando a ver vários quadros em um recorte narrativo que suscita uma perspectiva de duração narrativa cinematográfica, com diferentes capturas de gradações de luminosidade incidindo no objeto retratado. Almodóvar e Galindo, por outro lado, parecem executar o mesmo fascínio pelas flores e seus vasos, ao transformá-los em um

⁴ Idem, 2019.

⁵ “A imagem cinematográfica é sempre dividida. A razão última disso é a tela, enquanto quadro dos quadros, confere uma medida comum àquilo que não a tem, plano distante de paisagem e primeiro plano de rosto, sistema astronômico e gota de água, partes que não apresentam um mesmo denominador de distância, de relevo, de luz. Em todos esses sentidos, o quadro assegura uma desterritorialização da imagem”. (DELEUZE, 2018, p. 33).

gesto. No entanto, o cinema trabalha com os cortes móveis da duração recriando mundos afetivos inteiros, por variáveis vias e escolas.

Nesse sentido, penso que a imagem cinematográfica *almodo-ovariana*, assim como as insurgentes imagens de suas pinturas de vasos e flores, carrega uma qualidade de representação aparentemente plausível e realizável do universo do sonho, no sentido mesmo de uma presença que se movimenta e se transforma enquanto fenômeno a ser olhado, numa relação de captura do real que se desdobra em outras sucessivas camadas narrativas ao ponto se perder o referente.

São desdobramentos que borram e falseiam a própria ficção, que se apresenta como realidade. É como se o artista espanhol jogasse o tempo todo com a ficcionalização da ficção, como uma provocação do que é e pode ser imediatizado, capturado e compreendido. Seja no gesto das pinceladas das pétalas de uma flor sobrepostas a uma impressão fotográfica de uma outra flor, ou, como é evidenciado no percurso do personagem do cineasta Salvador Malo, de **Dor e Glória** (2019), que surge sonhando e o sonho, nada mais é do que o próprio filme que ele irá dirigir futuramente. Nesse sentido, seus filmes e suas flores pintadas, coabitam, propositalmente, espacialidades duplamente ficcionais

Isto posto, observo que Almodóvar nos oferece em suas criações, imersões em outras vizinhanças artísticas e, sobretudo, cognitivas. Tenho a sensação que, tanto em **Dor e Glória**, como nas obras de sua exposição **Flores de Periferia** somos levados para uma zona de estranhamento que, Deleuze compreende como um espaço, em que se “assegura uma desterritorialização da imagem” (DELEUZE, 2018), como se estivéssemos ora diante de um quadro, que é pintura, mas também é fotografia, assim como em seu cinema, no qual somos levados para dentro de um sonho, que é também um filme que se projeta dentro de um sonho. Tendo em vista o jogo que se estabelece com a soberania do olhar do espectador, que vivencia numa via de mão dupla, olhar e ser olhado.

É interessante pensar que os créditos iniciais dos filmes do cineasta espanhol, em sua grande maioria, indicam o teor das imagens que serão compostas subsequentemente, nada ali se restringe à arte pela arte, ou, ao meramente estético. No caso de **Dor e Glória**, fica evidente a afirmação proferida por Almodóvar no início deste texto, quando ele diz que “a pintura abriu um novo mundo de prazer”⁶. Percebo nessa fala e mesmo antes de tal afirmação,

⁶ Disponível em:

<https://elpais.com/cultura/2019/11/21/actualidad/1574361195_104595.html?event_log=oklogin?event_log=oklogin>. Acesso em: 2 de ago. 2023.

a busca por fazer de seu cinema um território de pintura, no qual se instaura uma luta, ou melhor, uma espécie de namoro, no qual se voyeriza o ápice de volúpia carnal entre a pintura e o cinema.

Este ato carnal interartes, manifesta-se, ainda mais, quando a tela cinematográfica nos créditos iniciais de **Dor e Glória** transmuta-se numa espécie de máquina de tintometria, que dança de forma vivaz a mistura das tintas e de onde saem os nomes dos artistas que a compõem. As cores num primeiro momento, ainda indefinidas, borbulham, transitam promiscuidades de tonalidades, elas aguardam o momento exato do pincel/câmera rabiscar aparecimentos e desaparecimentos de imagens, humanidades, arroubos e sensações.

Almodóvar, com a sua metafórica tintometria mater, enquadra sua primeira cena/pintura de **Dor e Glória**, como se nos apresentasse um quadro cênico de sua tela filmica. Vejo que a sua escolha figurativa inicial, desmonta qualquer expectativa dramática, o que se apresenta após uma lenta transformação do esmaecer das tintas dançantes dos créditos iniciais, é uma imagem abstrata dilatada numa tonalidade avermelhada. Esta imagem abstrata, paralisa-se por alguns segundos, como se pleiteasse a sua vontade de ser pintura, para logo na sequência tornar-se preta e cinza e deslocar-se para o entendimento, de que àquele quadro abstrato, nada mais é, do que o chão da borda de uma piscina. Elucubro, desse modo, que o cineasta rasura o abstracionismo da figura inicial e, conseqüentemente, de todo um pensamento vanguardista europeu, ao clamar pela dramaticidade dos encontros e seus afetos.

Nesse sentido, penso que o seu cinema se projeta nessas noções de afetividade, as quais se firmam numa territorialidade próxima daquela que Deleuze imaginou para a literatura menor de Franz Kafka e Herman Melville, como uma "enunciação coletiva de um povo menor, ou de todos os povos menores, que só encontram expressão no escritor e através dele" (DELEUZE, 1997). Nas narrativas *almodo-ovarianas* transitam inumeráveis travestis, prostitutas, mulheres perdidamente apaixonadas, marginalizadas pelos seus desejos. Assim como, os esfuziantes *maricóns* carregados de acidez e ironia, que só encontram expressividade afirmativa em suas películas. É interessante observar que o cineasta desloca a depreciação e marginalização do termo *maricón* assim como a da palavra travesti para o aparecimento de outros códigos e significados reterritorializados nas próprias expressões.

Assim como as mães de seus filmes, contempladas em todo este estudo e, que aqui, reaparecem trajadas de complexidades e estranhamentos, sobretudo ao que se refere a ideia de pele e de carne como pintura. As mães *almodo-ovarianas* se distanciam de suas acepções

reconhecidamente tradicionais, elas estão encarnadas em outras representações de quadros e telas, carregam em seus ventres outras porosidades contemplativas. Como a transexual Tina Quintero de **A Lei do Desejo** (1987), interpretada por Carmen Maura. Que acaba adotando informalmente a filha da amiga que foi viajar e não voltou. Quintero ainda traz um dado curiosamente provocativo à sua identidade, após anos tendo um caso com o próprio pai, enquanto ainda garoto, decide realizar a transição de gênero para satisfazê-lo por completo. Tina também revela em um dado momento do filme, o seu caso com o padre da Igreja em que foi coroinha. Esta mesma temática será desdobrada em **Má educação** (2004). Cenas e temas recorrentemente repintados regressam como insurgências. Observo que Almodóvar potencializa em suas obras uma poética autorreferencial, na repetição e na diferença, de suas personagens maternas, homo e trans afetivas e de todo um universo da cultura noturna, de bares, *clubs* e drogas.

Nesse sentido, esses temas que acabo de destacar em outros filmes do cineasta espanhol, são proeminentes nas linhas traçadas pela narrativa de **Dor e Glória**, percebo que a lógica da pintura, com sua tela e pincel, se desdobra em todo o percurso desta obra. Há uma especificidade do risco, no sentido mesmo do ato de riscar ganhando existência imediata e continuidade na tela, mesmo que não linearmente, já que o fluxo filmico nos conduz a pinceladas, como cortes secos que serão avivados em cada quadro, de forma descentralizada, com deslizamentos temáticos que emitem ou não suas imagéticas. Como também, o risco de fazer de seu cinema algo cada vez mais dissonante de seu conhecido melodrama, ao fraturá-lo em outras experimentações visuais e consequentemente dramáticas. Noto que o cineasta reterritorializa o melodrama em regiões mais ousadas, repletas de nuances, cores, densidades e sobreposições de camadas nas suas produções e subtrações de imagens. O tempo presente parece estar quase todo subtraído, a ação corre em grande parte, nos labirintos das memórias e dos sonhos, nas viagens lisérgicas do "brincar com o cavalo", apelido dado ao ato de tragar heroína.

Na aproximação com os exemplos das cenas analisadas acima e, no sentido mesmo de pertencerem de algum modo ao universo da pintura, retomo a ideia de que a câmera, metaforicamente, antes se metamorfoseava como um misturador de tintas, agora, vai riscando as imagens nos riscos que se apresentam nas materialidades contidas nas imagens. Seja no chão com formas abstratas da borda da piscina da cena inicial, com suas linhas que se expandem em explosões de direções, como num átomo iniciático com seu núcleo formador

de corporalidades e fisicalidades. Sejam nos ladrilhos da piscina com suas listras e raias indicativas, que nos levam à espinha dorsal toda costurada em sua herança de cicatriz, do protagonista de **Dor e Glória**.

Mais uma vez recorro à ideia de que a narrativa *almodo-ovariana*, em sua ânsia de imediatismo, faz aparecer, desaparecer e reaparecer os próprios movimentos da vida. Não como cópia ou extensão, mas sim como pulsações visíveis e invisíveis dos encontros, piscando lampejos de entendimento e assimilação do que nos é estranho e ininteligível, como afirma Didi-Huberman em suas obras **A sobrevivência dos vagalumes** e **Falenas**. São encenações de aparentes devires fracionados e capturados como telas em suspensão, como se a relação entre obra e espectador, tanto na pintura quanto no cinema *almodo-ovariano*, nos desse a oportunidade de fotografar o estranhamento da performatividade do instante como pintura, como se prendêssemos a respiração e o olhar por alguns segundos diante de uma paisagem, de um acontecimento marcante ou até mesmo de imagens-movimento quaisquer.

A abstração enunciativa do artista frente às telas, com suas tintas, cores e lentes, sejam elas de pintura ou de cinema, ganham carne e pele no ato de suas narrativas. Pedro Almodóvar ao pintar suas **Flores de Periferia** com Jorge Galindo ou, ao roteirizar suas obras potencializa a urgência e insurgência do aparecimento das forças ativadas em sua poética mater.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMODÓVAR, Pedro. **A lei do desejo**, Espanha: El deseo S. A., gênero drama, 104 min., 1986;

_____, Pedro. **Má Educação**, Espanha: El deseo S. A., gênero drama, 110 min., 2003;

_____, Pedro e GALINDO, Jorge. **Flores de Periferia**. Editorial Universidad de Almería; New edição, 2019;

_____, Pedro. **Dolor y gloria** [Dor e glória], Espanha: El deseo S. A., gênero drama, 113 min., 2019;

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997;

_____, Gilles. **Cinema 1 – A imagem movimento**. São Paulo: Editora 34, 2018;

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução: Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011;

_____, Georges. **Falenas**. Lisboa: KKYM, 2015.

CULTURA E REPRESENTAÇÃO: OS CÓDIGOS CULTURAIS DA RELIGIÃO E DAS FESTIVIDADES EM RIO GRANDE/RS E SÃO JOSÉ DO NORTE/RS

Fabício Paula de Souza¹

Jaqueline Rosa Borges²

Valdoir Guimarães Oliveira Junior³

RESUMO: O estudo investiga a influência da religião e festividades na identidade cultural dos pescadores artesanais de Rio Grande/RS e São José do Norte/RS. Através de uma abordagem qualitativa, utilizando observação participante e entrevistas, foram analisados os códigos culturais manifestados em práticas religiosas e festividades, evidenciando que tais elementos são cruciais para a coesão social e transmissão de valores culturais que estruturam a vida dessas comunidades.

PALAVRAS-CHAVE: cultura, religião, festividades, pescadores artesanais.

INTRODUÇÃO

Dentro de cada grupo cultural, são criados sistemas de valores, ideologias e crenças que orientam ações e manifestações culturais por seus membros, assim, a homogeneidade destas ações e práticas sociais passam a representar a cultura a partir de elementos comuns. Neste sentido, a distinção e representação cultural dos grupos são construídas por meio de símbolos e signos, códigos culturais, que são compartilhados entre os membros e integram as manifestações culturais daquele um povo.

O conceito de códigos culturais tem sido revisitado pela Geografia Cultural pois suas leituras possibilitam compreender, de forma didática, os elementos materiais e imateriais que se vinculam à constituição identitária de cada cultura e seus espaços. Enquanto um sistema de símbolos e significados, os códigos culturais não são universais, no sentido em que cada cultura, no desenvolvimento de seus processos de construção, desconstrução e reconstrução,

¹ Fabício Paula de Souza, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), fabriciosouza879@gmail.com

² Jaqueline Rosa Borges, Universidade Federal do Rio Grande (FURG), jaque.borges2201@gmail.com.

³ Valdoir Guimarães Oliveira Junior, Universidade Federal do Rio Grande (FURG), valdoirjunior115@gmail.com

significam e ressignificam os elementos que lhes diferenciam das demais (CLAVAL, 2007; BRUM NETO, BEZZI, 2008).

Integrando as manifestações culturais de ordem imaterial, a religiosidade se configura como um importante código cultural e preponderante na orientação das ações dos grupos sociais a partir dos princípios e valores que orientam práticas culturais, que também materializam feitos e elementos no Espaço, como através das festividades associadas, nos templos religiosos, entre outros. A partir disto, a presente pesquisa buscou destacar a religião e as festividades como elementos importantes para a interpretação das culturas no Espaço, tomando por base os municípios do Rio Grande/RS e de São José do Norte/RS, dois municípios litorâneos, cuja ênfase também se dá pela presença de pescadores artesanais e suas culturas tradicionais.

A religião enquanto código cultural pode ser compreendida através de sua materialidade e imaterialidade observadas. No caso da materialidade, pela presença de igrejas, templos, monumentos (fixos) e também pelas procissões e peregrinações (fluxos). No caso da imaterialidade, destacam-se a linguagem oral que sustenta o repasse de suas tradições, a fé, os valores, as regras e as ideologias que se tornam elementos de coesão social e busca espiritual.

As festividades, como código cultural, se destacam por serem expressões próprias de cada grupo, uma tradição cultuada entre eles, em que manifestam conquistas, cantos e louvores, entre outros, como forma de expressão cultural que resgata os valores históricos do grupo social. As músicas e cantos presentes nas festividades são repletas de significados em que exaltam as vivências, o cotidiano, a história e as conquistas, além de destacar as identidades culturais dos grupos que festejam.

A perspectiva de análise adotada para este estudo foi a da Geografia Cultural Renovada, que acrescenta novas preocupações e possibilidades de estudos sobre as diversas práticas dos mais variados grupos sociais no Espaço Geográfico. Metodologicamente, a pesquisa desenvolveu-se por meio de uma pesquisa qualitativa, partindo de uma revisão bibliográfica para posteriormente realização de trabalhos de campo e observação participativa em eventos religiosos nos dois municípios, com destaque às festas de Iemanjá, Nossa Senhora dos Navegantes e de São Pedro, e entrevista com alguns interlocutores encontrados nessas ocasiões, cujos resultados são apresentados neste artigo.

Ao compreender os espaços religiosos e festivos como espaços culturais, foi possível identificar um conjunto de signos, valores e manifestações culturais específicas que contribuem para a perpetuação das práticas religiosas, sejam eles materiais ou imateriais. Desta forma, o artigo apresenta os códigos culturais funcionando com símbolos responsáveis pela visibilidade da cultura e também pela sua transmissão, em que se evidenciam os principais elementos das culturas envolvidas, presentes nos municípios em questão.

Esse artigo contempla resultados e discussões realizadas no âmbito do projeto Vida, Voz e Cor dos/as Sujeitos/as da Pesca Artesanal da Lagoa dos Patos, com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (Fapergs), e do Conselho Nacional do Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), bem como a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), através das bolsas de mestrado dos pesquisadores.

METODOLOGIA

Esta pesquisa se desenvolveu a partir da escuta e registros de narrativas e depoimentos obtidos em campo, realizados durante o projeto Vida, Voz e Cor dos/as Sujeitos/as da Pesca Artesanal da Lagoa dos Patos. Este modelo de pesquisa que se configura como qualitativa, em que “se obtém com a anotação em diário, a fotografia, o relato de entrevista ou gravação e a escuta das pessoas do lugar ou seus interlocutores” (HEIDRICH, 2016, p. 27).

Como metodologia, utilizou-se a observação participante e os trabalhos de campo. A observação é uma metodologia das ciências sociais com a prerrogativa de “entender a lógica de interações sociais rotineiras, cotidianas, por meio da observação” (ALONSO, 2017, p. 11). De forma mais detalhada, a autora expõe que

A observação participante se vale do acompanhamento sistemático de todas as atividades do grupo estudado. O pesquisador se insere no dia a dia do grupo, participa dele, como se fosse um membro. E procede ao registro sistemático (um diário de campo) de vários tipos de informação: eventos (ações), falas (discursos), gestos (comportamentos) e interações observados. Registra, também, as suas próprias experiências em campo (ALONSO, 2017, p. 11).

Neste sentido, a observação participante foi útil na observação dos aspectos religiosos e festivos envolvidos no cotidiano das comunidades de pescadores artesanais da região sul do

Rio Grande do Sul, em especial os municípios de Rio Grande e São José do Norte, através dos trabalhos de campo que foram realizados, bem como na medida em que foram realizadas entrevistas e diálogos com os sujeitos pescadores encontrados durante as observações e atividades em campo.

Considerando as festas religiosas, foram visitadas, em 2023, a procissão marítima da Festa N^a Sr.^a Navegantes, realidade por embarcações no Estuário da Lagoa dos Patos, entre Rio Grande e São José do Norte, em 01 de Fevereiro; a Festa de Iemanjá na Praia do Cassino, Rio Grande/RS, em 02 de fevereiro; na festa comunitária do Sagrado Coração de Jesus, na comunidade pesqueira da Várzea, São José do Norte, realizada no dia 03 de junho; no dia 18 de junho, na 30^a festa da Comunidade de Senhor Bom Jesus de Iguape, na comunidade pesqueira do Passinho, São José do Norte; e 09 de Julho, na festa da Comunidade de São Pedro, Quinta Secção da Barra, São José do Norte. Neste mesmo período, entre fevereiro e julho de 2023, além das festividades, também foram realizados trabalhos de campo em comunidades de pescadores artesanais, em especial a comunidade da Ilha da Torotama, em Rio Grande, Quinta Secção da Barra e Várzea, em São José do Norte.

OS CÓDIGOS CULTURAIS DA PESCA ARTESANAL: RELIGIÃO E FESTAS EM RIO GRANDE/RS E SÃO JOSÉ DO NORTE/RS

Ao interpretarmos que as identidades culturais se fundamentam na simbologia incumbida de dar visibilidade à cultura e sua perpetuação, esses símbolos são denominados de códigos culturais (CLAVAL, 2007). Os códigos culturais são entendidos como manifestações que permitem a observação de uma cultura no imaginário social e nos territórios de referência, que, na identificação de uma diferenciação cultural, figura-se uma nova identidade cultural e territorial que é reforçada através de “símbolos comuns, funcionando como mecanismos de reconhecimento entre os membros de um mesmo grupo social, ao mesmo tempo em que os diferenciam dos demais” (BRUM NETO; BEZZI, 2008, p. 255).

Para Caetano e Bezzi (2011), a arquitetura e as construções paisagísticas, a música, a religião em suas festividades, os monumentos e os vestuários são exemplos de códigos culturais manifestados nas paisagens, podendo ser visualizados. Em cada contexto cultural, haverá a manifestação de signos e símbolos de forma material e imaterial, que sinalizam lastros da identidade cultural ali construída.

Ao propor análises dos códigos culturais de dimensão material, como na arquitetura, nos elementos físicos contidos no território, ressalta-se que tais características não necessariamente representam a totalidade da identidade cultural de um grupo, mas se expõem enquanto uma forma desta, através de sua visualidade, em que é possível o reconhecimento pelo olhar do Outro. O mesmo ocorre para a religiosidade valores e crenças, entre outros e outros elementos de ordem imaterial, que nem sempre são compreendidas pelo próprio grupo social enquanto elementos da cultura, mas que denotam sua peculiaridade e diferenciação cultural (BRUM NETO, 2012; CAETANO; BEZZI, 2011).

Considerando que as comunidades de pescadores artesanais também integram espaços de socialização, em São José do Norte e Rio Grande, as dinâmicas comunitárias também contam com momentos de lazer que flexibilizam os usos do território e apresentam a adição de outras materialidades, associadas a valores simbólicos, crenças e práticas religiosas (elementos imateriais dessas culturas). Na leitura de Di Meo (2014) acerca das festas na construção do território simbólico, este destaca estas dimensões da vida cotidiana que conferem ao território a dimensão do vivido:

[...] o bar onde eles consomem bebidas e comidas quando eles dispõem de algum dinheiro, o quadrado onde eles se encontram em grupo, os espaços situados sob as escadas rolantes e as portas onde eles ficam para mendigar, etc. O território-estação se constrói pela disposição funcional e simbólica dos lugares de sua vida cotidiana (DI MEO, 2014, p. 218).

A relação entre religiosidade e festividade se coloca como intrínseca e fundamental, uma vez que não apenas refletem crenças espirituais, mas também desempenham um papel crucial na construção da identidade cultural, coesão social e na transmissão de valores de geração em geração (BRUM NETO, 2012).

Brum Neto e Bezzi (2008), também são compreendidas como código cultural que exprimem modificações temporárias no território. Para Di Meo:

A festa, justamente, contribui para territorializar os lugares. Mas, mais ainda que uma geografia concreta, a festa gera e descreve uma geografia simbólica. [...] Juntando-se os lugares e seus espaços intersticiais, a festa contribui para forjar os territórios da localidade (DI MEO, 2014, p. 219).

Quando religiosas, essas festas, comumente, se encontram imbuídas de simbolismos e valores religiosos, presentes pela sacralização de espaços, pedidos de bênçãos e celebrações

de fé, além de manifestações que se materializam no território, através das procissões e peregrinações, a musicalidade, as alterações paisagísticas e os elementos presentes no momento festivo (BRUM NETO e BEZZI, 2008).

Neste sentido, pode-se compreender que estes espaços de sociabilidade, práticas religiosas e festivas, pertencidos pelos pescadores artesanais se configuram como códigos culturais e marcas de suas identidades.

Durante a pesquisa, participou-se de algumas festas religiosas que foram realizadas nas comunidades pesqueiras integrantes da pesquisa. No dia 1 de fevereiro, no Balneário Cassino, em Rio Grande, a devoção é presenciada através da festa de louvor à Iemanjá, através da peregrinação de muitos devotos, nas margens das rodovias BR-116 e 392 que dão acesso ao balneário, e nos batuques e celebrações que se desenvolvem por toda a noite à beira praia do Cassino, junto à estátua de Iemanjá. No dia seguinte, no centro de Rio Grande, dia 02 de fevereiro de 2023, nas margens da Lagoa dos Patos, avistou-se a procissão de embarcações, uma destas carregava a imagem de Nossa Senhora dos Navegantes dirigindo-se até São José do Norte, com a presença de muitas embarcações de pesca artesanal enfeitadas para tal procissão aquática. Em São José do Norte, no dia 03 de junho de 2023, desenvolveu-se a festa comunitária em homenagem à São Pedro, padroeiro dos pescadores, realizada na comunidade da Quinta Secção da Barra, e que contou com uma peregrinação até às margens da Lagoa dos Patos, junto às embarcações de pesca.

As festividades religiosas de Iemanjá, Nossa Senhora dos Navegantes e São Pedro são consolidadas por sua proximidade geográfica e a forte ligação cultural com o mar, e as atividades pesqueiras fortalecem esse sincretismo, manifestando-se nas beiras de praia e em suas embarcações. Tornaram-se referências culturais importantes nas referidas cidades, pois a cultura é vista como uma construção social, construída pelas interações entre os indivíduos e seus ambientes físicos e sociais, refletindo práticas compartilhadas em contextos geográficos específicos.

Essas relações estão presentes no território dos pescadores artesanais, no nome das embarcações, nas cores, a partir de ícones e símbolos materiais representados em suas embarcações e residências, e até mesmo na construção de espaços sagrados, como templos e santuários, conforme Figura 1 e Figura 2.

Figura 1 - Mosaico de fotografias - festas religiosas em comunidades pesqueiras de São José do Norte/RS



Fonte: Acervo dos autores, 2023.

Figura 2 - Registros da festa de Iemanjá - Praia do Cassino, Rio Grande



Fonte: Acervo dos autores, 2023.

Nas imagens registradas, avista-se manifestações culturais presentes nesse contexto. Certamente que o culto e devoção à São Pedro, Nossa Senhora dos Navegantes e Iemanjá não se limitam aos pescadores artesanais, sendo cultuados por diversos grupos sociais, mas, no entanto, ligados ao culto e universo mitológico das águas, integram os códigos culturais que aparecem nas espacialidades e territórios dos pescadores, e auxiliam a coesão social desses grupos. Como visto, abrangem materialidades e imaterialidades que possibilitam a sobrevivência do grupo cultural e têm como consequência a organização de espaços que transformam características via materialização dos códigos que integram determinada cultura.

Neste sentido, as manifestações católicas imateriais ligam-se à oralidade, na transmissão de histórias de milagres e proteção atribuídos a Nossa Senhora dos Navegantes e

São Pedro, que atraem pescadores artesanais para a devoção, de forma que as preces e pedidos a tais divindades são direcionadas à proteção no mar e boas pescarias. As procissões, embora sejam visíveis e demarquem materialmente esses espaços, também são impregnadas de imaterialidades nessas festividades, tanto em terra quanto no mar, sendo um momento central da celebração, simbolizando a proteção divina em suas vidas, evidenciando que “Os bens imateriais não têm corpo, forma física, mas estão relacionados à memória, à vivência cultural dos povos, traduzem seu modo de vida e maneira de fazer” (COSTA, 2010, p.69).

Para a cultura Africana a oralidade transcende qualquer materialização do conhecimento, na qual a palavra falada tem poder de gerar, pois a oralidade domina o fluxo cultural e está presente na atualidade, nos cânticos, histórias, nas rezas e no saber. As lendas e os mitos relacionados às entidades são perpassados pela oralidade. Na festa de Iemanjá, os fiéis realizam caminhada até a estátua, onde ofertam agradinhos para a divindade, e à noite é celebrada através de cultos nos barracões localizados no campo do Praião ou na orla da praia do Cassino, momento que é caracterizado pela entoação de cantigas que festejam o dia do orixá feminino divindade das águas.

Em ambos contextos, a imaterialidade e a materialidade das festividades são indissociáveis, a materialidade evidencia-se mediando a crença, através do tocar, do vestir, do ofertar, do degustar e do caminhar em direção ao solo sagrado que a experiência da fé ocorre e a materialidade é a dimensão palpável e sensível de toda a celebração.

Assim, a materialidade da Festa de Iemanjá está nos instrumentos musicais utilizados nos cultos de celebração, nas vestimentas dos fiéis que frequentam os barracões e nas oferendas entregues na praia ou na estufa. Nota-se uma grande quantidade de garrafas de espumantes e frutas, além de flores e oferendas diversas em bandejas decoradas, ligadas ao simbolismo de Iemanjá em consonância com a mitologia africana. Portanto, fazem parte deste emaranhado de elementos: barquinhos azuis, velas azuis em grande quantidade, flores, perfumes, leques, espelhos e champagne.

A materialidade da festa de Nossa Senhora dos Navegantes e São Pedro, é visível nas embarcações dos pescadores, que são enfeitadas com bandeiras, flores e luzes para acompanhar a procissão que percorre o estuário seguindo uma embarcação que leva a imagem da santa, e nos templos católicos onde as missas e festividades são realizadas. As Igrejas e seus altares são decorados especialmente para a festa, com velas, flores e objetos de

devoção, assim como, os trajes dos fiéis que geralmente vestem-se de branco para acompanhar as missas.

Conforme assevera Brum Neto e Bezzi (2008, p. 258), “a relação cultura-espço exerce influência direta no código cultural, pois requer formas específicas de acordo com os elementos naturais que atuam sobre determinados locais”. As festividades de Iemanjá, Nossa Senhora dos Navegantes e São Pedro, embora de origens culturais diferentes (afro-brasileira e católica, respectivamente), compartilham muitos elementos simbólicos relacionados ao mar e à proteção dos navegantes. Em Rio Grande e em São José do Norte, as celebrações de Iemanjá e Nossa Senhora dos Navegantes ocorrem simultaneamente, refletindo um sincretismo cultural onde elementos das duas tradições se entrelaçam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os códigos culturais que integram a vida e o cotidiano dos pescadores artesanais são diversos. Tratar de duas realidades em que a pesca artesanal é abundante faz parte da memória e a história local é ainda mais desafiadora. No entanto, considerando a proximidade geográfica (e também cultural), entre Rio Grande e São José do Norte, a análise demonstrou que a religião e as festividades são elementos centrais na constituição identitária dos pescadores artesanais dessas regiões, proporcionando uma compreensão mais profunda das práticas culturais que permeiam suas vidas e seus espaços.

Observou-se que as festas religiosas, como as de Iemanjá, Nossa Senhora dos Navegantes e São Pedro, desempenham um papel crucial na coesão social e na transmissão de valores culturais entre os pescadores artesanais, em que as celebrações não apenas refletem a fé e a espiritualidade dos grupos, mas também fortalecem os laços comunitários e perpetuam as tradições através de símbolos e rituais específicos. A materialidade e imaterialidade dessas festas revelam a riqueza dos códigos culturais que estruturam a vida dos pescadores artesanais, evidenciando como elementos tangíveis e intangíveis se entrelaçam para manter viva a identidade cultural.

A metodologia adotada, com observação participante e entrevistas, permitiu uma compreensão dos significados das dinâmicas culturais e religiosas das comunidades estudadas, ainda que de forma exploratória. A participação direta nos eventos e o diálogo com os pescadores foram essenciais para captar alguns nuances e significados das práticas culturais observadas.

Em suma, este estudo reforça a importância de valorizar e preservar os códigos culturais que emergem das práticas religiosas e festivas, em especial àqueles associados aos pescadores artesanais do estuário da Lagoa dos Patos, em vista de que essas manifestações culturais são fundamentais para a identidade e a coesão das comunidades de pescadores artesanais, destacando-se como elementos vitais para a manutenção e transmissão de seu patrimônio cultural. A Geografia Cultural, ao revisitar e aprofundar-se nesses códigos, contribui significativamente para a valorização e compreensão das diversidades culturais presentes em diferentes espaços geográficos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRUM NETO, Helena. **Os Territórios da Imigração Alemã e Italiana do Rio Grande Do Sul**. 318 f. Tese (Doutorado em Geografia) Universidade Estadual Paulista, Presidente Prudente, 2012;

_____, Helena; BEZZI, Meri Lourdes. A materialização da cultura no espaço: os códigos culturais e os processos de identificação. **GEOGRAFIA**, Rio Claro, v. 33, n. 2, p. 253-267, mai./ago., 2008;

CAETANO, Jessica Nene; BEZZI, Meri Lourdes. Reflexões na geografia cultural: a materialidade e a imaterialidade da cultura. **Sociedade & Natureza**, v. 23, p. 453-456, 2011;

CLAVAL, Paul. **Geografia Cultural**. 3ª Ed. Florianópolis: UFSC, 2007;

COSTA, Angela Maria, A Festa de Nossa Senhora dos Navegantes em Porto Alegre/RS e o Patrimônio Histórico Imaterial. **Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio–Unirio| MAST**, v. 3, n. 01, 2010;

DI MEO, Guy. A Geografia nas Festas. Capítulo 2: festa e construção simbólica do território. Tradução de: D'ABADIA, E. B. V; D'ABADIA, M. I. V. **Revista Plurais-Virtual**, v. 4, n. 1, p. 213-238, 2014. Disponível em: <https://revista.ueg.br/index.php/revistapluraisvirtual/article/download/2765/1779> Acesso. 17 dez. 2023;

HEIDRICH, Álvaro L. Método e metodologias nas pesquisas das geografias com cultura e sociedade. In: HEIDRICH, A. L.; PIRES, C. L. Z. (org.). **Abordagens e práticas da pesquisa em geografia e saberes sobre espaço e cultura**. Porto Alegre: Letra 1, 2016. p. 15-33.

REZAS DE CURA E BENZIMENTOS: SABERES E FAZERES EM MASSAPÊ DO PIAUÍ

Gabriela Alves Monteiro¹
Maria Gabriela de Sousa²

RESUMO: O artigo discute as práticas de rezas de cura e benzimentos em Massapê do Piauí, utilizando a metodologia da história oral. Alberti (2008) e Thompson (1992) são referências para o estudo da memória e oralidade. Certeau (1998) e Queiroz (1968) colaboram na compreensão dos aspectos da cultura e religiosidade. Assim, a proposta enfatiza os saberes e fazeres do catolicismo popular presentes na sociedade piauiense, mostrando como são reinterpretados e aplicados no dia a dia pelos sujeitos.

PALAVRAS-CHAVE: catolicismo popular, rezas de cura, benzimentos, Massapê do Piauí.

1. INTRODUÇÃO

No Brasil, as práticas de rezas de cura e benzimentos podem ser observadas desde o período colonial. Segundo Sousa (1986), a religiosidade na colônia era marcada pelos interesses presentes na relação entre Estado e Igreja. Nessa configuração, os jesuítas seriam os primeiros organizadores do catolicismo em terras brasileiras. Contudo, a lentidão do aparelhamento eclesiástico e sua fragilidade institucional retiraram do Estado o papel centralizador e enfatizaram o das famílias no processo. Assim, desenvolveu-se no período o que a autora denominou de “familismo” religioso, caracterizado pela pelo “acentuado caráter afetivo e a maior intimidade com a simbologia católica tão caracteristicamente nossos” (SOUZA, 1986, p. 87).

Por sua vez, Queiroz (1968) pontua que sempre coexistiram pelo menos dois tipos de catolicismo no Brasil: o oficial e o popular. Para ela, o surgimento do catolicismo popular se relaciona com as necessidades espontâneas formuladas pela população do sertão e das zonas rurais do país. As paróquias do interior contavam com uma quantidade mínima de sacerdotes e pouco conhecimento sobre os dogmas oficiais romanos. Longe da institucionalidade, o

¹ Gabriela Alves Monteiro, mestra em História do Brasil (UFPI) e Professora de História (UESPI e SEDUC-PI), gabbimonteiro@outlook.com.

² Maria Gabriela de Sousa, licenciada em História (UFPI), gg620592@gmail.com.

acervo católico trazido pelos colonos foi reorganizado e reinterpretado por essas populações, dando origem a uma religiosidade mais doméstica e familiar.

Em uma perspectiva similar, Hermann (1997) observa que as diversas manifestações religiosas contribuíram para formar um cenário amplo de questões sobre o tema. A pluralidade encontrada pelos primeiros catequizadores esboçou uma religiosidade que surgiu a partir do encontro das diferenças étnicas, culturais e do sincretismo, levando a Igreja a uma enorme dificuldade em conseguir uma identidade religiosa uniforme no país. Desse modo, o catolicismo popular se desenvolveu ao longo dos séculos, mesclando elementos “oficiais” com influências culturais locais, resultando em uma gama de rituais, crenças e práticas devocionais.

Partindo das considerações apresentadas, o presente artigo visa contribuir para a ampliação da discussão acerca do catolicismo popular brasileiro, tendo como foco a investigação dos saberes e fazeres envolvidos nas práticas de rezas de cura e benzimentos em Massapê do Piauí³.

Metodologicamente, o texto está fundamentado na perspectiva da história oral. De acordo com Alberti, a história oral é uma metodologia de pesquisa e de constituição de fontes que “consiste na realização de entrevistas gravadas com indivíduos que participaram de, ou testemunharam, acontecimentos e conjunturas do passado e do presente” (2008, p. 155). As rezadeiras e benzedadeiras aqui entrevistadas são católicas, mas não seguem de forma idêntica o catolicismo oficial. Elas compartilham saberes de rezas antigas que foram recriadas e reinterpretadas em suas próprias esferas de atuação ao longo do tempo. Conforme Certeau (1998), essas formas de conhecimento e ação emergem diretamente da vivência prática que constitui a cultura popular.

O texto está organizado em momentos distintos. No primeiro, há uma breve apresentação do conceito de benzimento adotado na pesquisa. No segundo, são discutidos os benzimentos e descritas as “artes de fazer” das benzedadeiras. Por fim, a proposta enfatiza os saberes e fazeres do catolicismo popular ainda presentes na sociedade piauiense e como os sujeitos os ressignificam no cotidiano.

³ Massapê do Piauí é um município brasileiro localizado a 378 km de Teresina, capital do Estado do Piauí. Foi emancipado em 1995, sendo desmembrado de Jaicós-PI. Possui atualmente 6.456 habitantes. Fonte: IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Massapê do Piauí. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pi/massape-do-piaui/panorama>. Acesso em: 08 de jun. 2023.

2. REZAS DE CURA E BENZIMENTOS: CONCEITOS

A benzeção ou benzimento ainda é muito presente na sociedade brasileira, sendo comum o costume de pedir ou dar a benção. Essa prática pode ser definida como:

um ato de súplica, de imploração, de pedido insistente aos deuses para que eles se dispam dos seus mistérios e se tornem mais presentes, mais concretos. Para que tragam boas novas, produzindo benefícios aos mortais. Desse modo, a benção é um veículo que possibilita a seu executor estabelecer relações de solidariedade e de aliança com os santos, de um lado, com os homens, de outro, e entre ambos simultaneamente (OLIVEIRA, 1985, p. 9).

Nesse sentido, a benção é uma ação carregada de simbolismos que configura a relação dos homens com o sagrado e o sobrenatural através do poder benéfico. Há o conhecimento de muitos homens envolvidos na tradição. Contudo, as mulheres aparecem com mais frequência atuando no campo das rezas de cura na região investigada neste trabalho.

Para Oliveira (1985), a benzedeira é uma cientista popular que fala em nome de sua religião. Geralmente, são mulheres conhecidas e respeitadas nas comunidades em que vivem. A maior parte é católica e autônoma, exercendo o ofício em suas próprias casas. Elas atuam em localidades carentes em que os serviços de saúde por vezes não alcançam. Seus saberes são adquiridos por meio da tradição oral, sem a obrigatoriedade de um conhecimento formal ou acadêmico.

Os benzimentos podem ser praticados de diferentes formas. De acordo com Oliveira, “o modo como cada profissional encaminha a sua bênção releva a sua formação religiosa e sua visão de mundo, da qual a sua bênção é uma das expressões” (1985, p. 15). Desse modo, devem ser entendidos dentro do contexto sociocultural em que se formaram.

As orações, gestos, expressões corporais e elementos da natureza, como ramos, plantas e ervas diversas, constituem o repertório de cada benzedeira. Elas ressignificam e reconstroem a ação em seus espaços domésticos e religiosos. A única constante é que os benzimentos devem sempre ser movidos pela fé daqueles que benzem e daqueles que são benzidos.

A benzeção é uma prática baseada em crenças arraigada na mistificação e executada por meio de um ritual. Cada benzedeira possui um rito próprio, uma maneira singular de benzer, mesmo quando se trata da mesma benzeção. Essa singularidade na prática da benzeção a torna ainda mais fascinante, uma vez que presenciamos várias maneiras de se alcançar o

mesmo objetivo: a cura através da fé (NOGUEIRA; Versonito; Tristão, 2012, p. 169).

As narrativas orais ajudam na compreensão dos principais aspectos das práticas de benzimento e rezas de cura realizadas em Massapê do Piauí. Os relatos possibilitam a caracterização das benzedeiras, seu ofício e os elementos que fazem parte dessa tradição. A discussão aqui proposta parte do relato de duas benzedeiras: Dona Maria das Mercês de Lacerda Costa e Dona Joaquina Umbelina da Conceição Mendes, também conhecida como Mãe Joaquina. A odisséia da vida dessas mulheres percorre vários caminhos: o da fé, o do mistério e da devoção. São elas que trazem o alívio da dor e do sofrimento para as populações nas localidades mais distantes.

3. REZAR E BENZER EM MASSAPÊ DO PIAUÍ

Dona Maria das Mercês de Lacerda Costa iniciou no benzimento aos 15 anos. Ela relata que aprendeu tudo o que sabe com seu pai, pois ele temia que morresse e não tivesse a quem transferir seus conhecimentos. A transmissão dos saberes por meio dos laços familiares é a forma mais comum de manutenção da prática.

Eu aprendi a rezar com meu pai. Ele falava assim pra nós: meus filhos vocês aprendem, porque vocês não vão ter eu toda vida. Então, o seguinte é esse, quando eu não tiver mais aqui vocês... vocês vão curar várias pessoas que precisam da ajuda e não escolham quem (MARIA DAS MERCÊS DE LACERDA COSTA, 2019)⁴.

O pai de Dona Maria das Mercês demonstrava preocupação com o desaparecimento do costume e expressava a vontade de manter viva a tradição por meios de seus descendentes. E foi por meio de seus ensinamentos que ela se colocou à disposição para curar os males do corpo e do espírito por meio do benzimento. Para ela, a reza não é nada mais do que um “dom” que Deus dá, mas ressalta que para curar é preciso ter fé. É necessário acreditar naquilo que se faz, na oração que se reza e na devoção a Deus e Nossa Senhora.

A religiosidade popular encontrada em Massapê do Piauí é marcada principalmente por pessoas de baixa renda, de comunidades rurais e de pouco índice escolaridade. Elas praticam o ofício em espaços domésticos, utilizando elementos e utensílios que fazem parte

⁴ COSTA, Maria das Mercês de Lacerda. Depoimento [out. 2019]. Entrevistadores: Agrício Francisco de Araújo, Ítalo Felipe Sousa Santos, Maria Gabriela de Sousa, Marcos Jusselino da S. Gomes, Ramon da Costa Lacerda. Massapê do Piauí, 2019, UFPI, 2020. 2 arquivos. Vídeo.

do uso cotidiano, como a garrafa de água e o pano branco. Até mesmo o ramo verde utilizado faz parte da composição do terreiro ou quintal da benzedeira. O uso do ramo é um elemento essencial, mas cada benzedor desenvolve sua própria arte de fazer. Alguns benzem com o ramo, outros apenas com a mão direita. Contudo, em algumas rezas é indispensável o ramo verde, que é muito utilizado para afastar o “mau-olhado”, por exemplo.

Um elemento comum presente no discurso das entrevistadas é o fato de pronunciarem sempre ou jogarem os males para as “águas do mar sagrado”. As águas do mar sagrado estão associadas à pureza e à cura. Vejamos um exemplo: a reza é para a cura de isipa (citada logo abaixo). A enfermidade causa vermelhidão, coceira e até feridas na pele, além da dor. Com o ramo verde posto, benzendo-se fazendo o sinal da cruz e elevando seus pensamentos a Jesus Cristo, Dona Maria das Mercês reza:

*São Pedro e São Paulo foram a Roma.
Encontraram com o Senhor. Senhor pergunta:*

- *Que que há Pedro?*
- *Zipa e zipele.*
- *Então reza.*

Zipa e zipele sai da pele, zipa e zipele sai do sangue, zipa e zipele sai dos nervos, zipa e zipele sai dos ossos, dos ossos caiu na pedra, da pedra caiu no mar e no mar se acabou.

Eu rezo um Credo e Louvores, Senhor! Eu rezo um Pai Nosso e uma Ave Maria oferecido a sagrada paixão e morte do Nosso Senhor Jesus Cristo, com as cinco dores de Mãe Maria Santíssima, que tirai zipa e zipele da pele dessa pessoa. Com os poderes de Deus e da Virgem Maria.

(Reza de cura para Isipa).

A rezadeira conclui o ato com orações católicas consagradas: o Pai Nosso, a Ave Maria e a Santa Maria. Ela menciona que é procurada por motivos diversos, recebendo em suas casas de crianças a idosos. O que faz é gratuito, mas as vezes os solicitantes dão alguma retribuição como gesto de agradecimento.

Dona Joaquina Umbelina da Conceição Mendes (Mãe Joaquina) relata que aprendeu a rezar e benzer desde a infância. Suas primeiras rezas foram ensinadas por seus pais, pois desde cedo demonstrava interesse em aprender. Ela destaca uma oração curta e poderosa que lhe foi transmitida. Segundo a devota de Nossa Senhora do Desterro, essa oração é destinada

ao livramento e proteção, tanto para “nos livrar de outras pessoas mal-intencionadas quanto de nós mesmos”:

Se benzendo primeiro na testa para livrar dos maus pensamentos. Segundo na boca para livrar das más palavras. Terceiro no peito para livrar das más obras que vem do coração e por último no umbigo para livrar dos inimigos. Em nome do Pai, do Filho e Espírito Santo (JOAQUINA UMBELINA DA CONCEIÇÃO MENDES, 2020)⁵.

Os saberes e elementos utilizados na prática constituem um mundo sagrado e sobrenatural somente conhecido por quem reza. Mãe Joaquina, por exemplo, relata que durante o tempo em que estiver benzendo a pessoa não poderá jamais cruzar os pés “porque o mal entra e sai por eles”. Entre os objetos de benzeção usados, estão presentes o ramo verde e a garrafa de água, utilizada quando reza para “tirar sol e sereno” e assim aliviar as dores de cabeça.

As benzedeiras e rezadeiras são muito conhecidas nas comunidades em que vivem. Especialmente, aquelas que benzem, tangem e atalham espíritos ruins. Nas localidades mais distantes da capital, com dificuldades de acesso ao atendimento médico especializado, elas são figuras muito queridas e respeitadas.

Mãe Joaquina conta que recebeu esse nome por ser parteira e por ter trazido ao mundo várias crianças. Relata também que qualquer pessoa que a procurar em busca de uma benção sempre será atendida. Em uma de suas experiências vividas, narra que curou o filho de um médico quando foi solicitada. Apesar dos saberes acadêmicos, o médico parecia não encontrar tratamento eficaz para a criança, mas foi pela benção de Mãe Joaquina que a criança foi curada.

O Quadro 1 especifica os tipos de males curados pelas benzedeiras, as observações importantes a respeito dos rituais e os objetos de uso mais comuns. Todas as informações são de acordo com os dados levantados na pesquisa, por meio da observação e com base nos conhecimentos concedidos pelas entrevistadas.

Quadro 1 - Resumo das rezas de cura e benzimentos em Massapê do Piauí

Rezadeiras e Benzedeiras	Maria das Mercês de Lacerda Costa Joaquina Umbelina da Conceição Mendes (Mãe Joaquina)

⁵ MENDES, Joaquina Umbelina da Conceição. Depoimento [dez, 2020]. Entrevistadora: Maria Gabriela de Sousa. Massapê do Piauí, UFPI, 2020. 1 arquivo. Vídeo.

Tipos de males curados	Quebranto, mau-olhado, isipa, dor de dente, atalhar vento, apagar fogo, queimadura, engasgo, espinhela caída, sol e sereno, vento caído, triadura, desmentidura, dor de mulher, curar animais, peito aberto, cisco no olho, atalhar tempestade e picada de cobra.
Objetos de uso	Mão direita, ramo verde, garrafa de água, pano branco, pedrinhas, terço e cordão.
Observações relevantes	A garrafa de água e pano branco são utilizados para tirar sol e sereno da cabeça. O cordão serve para levantar a espinhela caída. Para os outros tipos de reza, dependendo do rezador, usa-se ou não os objetos mencionados.
Detalhes importantes do ritual de reza	Durante a reza não pode cruzar os pés. Quando um rezador for apagar um fogo, não importa a distância, se tiver um rio entre o rezador e fogo, é importante que este não tenha água, pois a reza não atravessa, segundo Mãe Joaquina.

Fonte: Elaboração das autoras (2020)

De modo geral, a prática observada ainda contém traços muito marcantes do catolicismo considerado rústico. Sua peculiaridade é o caráter popular e devocional, sendo presente a forte crença nos santos. Desde o período colonial, as experiências religiosas populares sobreviveram e até se fortaleceram ao lado da oficialidade. Segundo Queiroz (1968), a religião rústica brasileira desempenha um papel predominantemente social, sendo também caracterizada por sua utilidade. Isso se manifesta no culto dos santos, nas festas, novenas e orações, os quais têm como objetivo garantir a benevolência dos seres sobrenaturais e uma retribuição.

As benzedeiças possuem uma linguagem oral e gestual específica para cada tipo de mazela. Um termo muito utilizado por elas é “atalhar”, que significa impedir que o mal ou a enfermidade que aflige a pessoa continue ou se propague. Os objetos e materiais utilizados também são de sua escolha, por isso variam tanto de região para região. Mas cada um deles possui um significado simbólico para o benzimento. Sem a necessidade de estarem ligadas a uma instituição religiosa tradicional, a religiosidade popular é expressa nos gestos, nas falas e nas orações.

Segundo Araújo (2011), essas mulheres assumem uma importante responsabilidade social, estabelecendo vínculos de confiança, de afeição e de estima, caracterizando a existência da sociabilidade. Portanto, são figuras que inspiram devoção e muita sabedoria espiritual nas comunidades em que vivem. Através da fé, elas buscam dar consolo e ajudar na cura de mazelas e doenças diversas. Muitas vezes, elas atuam também no cuidado com as pessoas, como conselheiras e no auxílio na resolução de disputas e contendas locais.

A comunidade confia nos seus poderes de cura e elas atendem a todos que as procuram “sem escolher a quem”. Nas falas das depoentes, são evidenciados o coloquialismo

e o jeito sem “apuro” de falar. As benzedadeiras apresentam um conjunto de saberes e práticas que as singularizam como figuras constituidoras da religiosidade popular e da identidade da região.

Entre os males curados estão o quebranto, mau-olhado, isipa, dor de dente, atalhar vento, apagar fogo, queimadura, engasgo, espinhela caída, sol e sereno, vento caído, triadura, desmentidura, dor de mulher, cura de animais, peito aberto, cisco no olho, atalhar tempestade e picada de cobra. Para realizar essas rezas, são utilizados objetos específicos, como a mão direita, um ramo verde, uma garrafa de água, um pano branco, pedrinhas, um terço ou um cordão. No entanto, é importante destacar que a garrafa de água e o pano branco são, na maioria das vezes, empregados para retirar o sol e o sereno da cabeça. O cordão, por sua vez, é empregado para levantar a espinhela. Quanto aos demais tipos de reza, a utilização dos objetos mencionados varia de acordo com o rezador.

Além disso, durante o ritual de reza, há detalhes importantes a serem observados. Por exemplo, segundo as entrevistadas é proibido cruzar os pés durante a reza, pois o mal sai do corpo por eles. Ademais, quando um rezador pretende apagar um fogo: não importa a distância entre ele e o fogo, se houver um rio entre o rezador e o fogo, é crucial que o rio não tenha água, pois acredita-se que a reza não atravessa a água, conforme transmitido por Mãe Joaquina.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na sociedade piauiense, o catolicismo popular continua a desempenhar um papel significativo, evidenciado pelas práticas arraigadas de rezas de cura e benzimentos presentes em Massapê do Piauí. Estas tradições representam saberes e fazeres transmitidos de geração em geração, muitas vezes através da oralidade.

No contexto estudado, as rezas de cura e benzimentos são predominantemente praticados por pessoas de comunidades rurais, de baixa renda e com baixo nível educacional. As entrevistadas são figuras proeminentes na região, não apenas reconhecidas por suas habilidades curativas, mas também valorizadas como conselheiras e guardiãs do conhecimento religioso tradicional.

Entretanto, há indícios de que essas práticas estejam em declínio. Embora haja esforços por parte dos praticantes mais velhos em preservar e transmitir as tradições, o interesse das novas gerações em aprender parece estar diminuindo. Este trabalho busca,

portanto, contribuir para a preservação histórica desses costumes e crenças que constituem parte fundamental da religiosidade e da cultura popular local.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Verena. **Fontes orais:** histórias dentro da história. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2008;

ARAÚJO, Pedrina Nunes. **Senhoras da Fé:** História de vida das rezadeiras no Norte do Piauí 1950-2010. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, Universidade Federal do Piauí, 2011;

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano:** 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998;

HERMANN, Jacqueline. História das religiões e religiosidades. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (org.). **Domínios da história:** ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997;

NOGUEIRA, Léo Carrer; Versonito Suelen Malheiro; TRISTÃO, Bruno das Dores. O dom de benzer: a sobrevivência dos rituais de benzeção nas sociedades urbanas – o caso do Município de Mara Rosa, Goiás, Brasil. *Élisée, Rev. Geo. UEG - Goiânia*, v.1, n.2, p.167-181, jul./dez. 2012, p. 169;

OLIVEIRA, Elda Rizzo. **O que é benzeção.** São Paulo: Brasiliense; 1985;

QUEIROZ, Maria Isaura de. O catolicismo rústico no Brasil. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 5, p. 104-123, 1968;

SOUZA, Laura de Mello e. **O diabo e a terra de Santa Cruz:** feitiçarias e religiosidade popular no Brasil colonial. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

A TRANSGERACIONALIDADE DOS CÓDIGOS CULTURAIS NA COMUNIDADE PESQUEIRA DA ILHA DA TOROTAMA – RIO GRANDE, RS

Jaqueline¹
Juliana²

RESUMO: O presente artigo tem por finalidade compreender o processo da transgeracionalidade dos códigos culturais da comunidade pesqueira da ilha da Torotama - Rio Grande/RS. Pela ótica da geografia cultural, fundamentada nos códigos cultural o trabalho tem como base o método de abordagem qualitativa, com aporte na pesquisa bibliografia, realizou-se o levantamentos de informação que possibilitaram emergir na pesquisa exploratória, criando subsídios para o trabalho de campo, com foco em observar e dialogar com a comunidade analisando os fenômenos, anotando no diário de campo e capturando fotografias com a câmera. Neste estudo compreende-se a Ilha da Torotama, possui uma intrínseca relação com a pesca artesanal, vindo dela o sustento de muitas famílias de pescadores artesanais desenvolvendo-se no cotidiano da prole perpetuam-se e transforma-se entre as gerações, através da transgeracionalidade. Logo, a pesca artesanal é cerne da cultura da Torotama, na qual envolve em seu enredo outros elementos presentes nesta realidade como, os códigos culturais associados com as atividades de lazer, como o carnaval, futebol, bares e o terno, manifestando-se de forma material e imaterial mantem-se presentes na Ilha durante até a atualidade.

PALAVRAS-CHAVE: trangeracionalidade, códigos culturais, comunidade de pescadores artesanal.

INTRODUÇÃO

A Ilha da Torotama é uma ilha lagunar que faz parte do complexo estuarino da Lagoa dos Patos, localizada no município de Rio Grande/RS. A pesca artesanal, predominantemente desenvolvida por seus moradores para o autoconsumo, é exercida no núcleo familiar, de caráter transgeracional, debruça-se nas relações afetivas desenvolvidas no cotidiano, assim faz-se presente geração pós geração. Logo, a transgeracionalidade é um conceito utilizado para os repasses geracionais de padrões familiares, ultrapassando diversas gerações a pesca artesanal adapta-se, mas mantém seu caráter tradicional.

¹ Jaqueline Rosa Borges, discente no Programa de Pós-Graduação em Geografia (PPGGEO) -Universidade Federa do Rio Grande (FURG), jaque.borges2201@gmail.com.

² Juliana Cristina Franz, docente do Programa de Pós-Graduação em Geografia (PPGGEO) - Universidade Federal do Rio Grande (FURG), julianafranz@gmail.com.

A pesca artesanal detém de um saber-fazer que está presente no cotidiano das famílias de pescadores artesanais, sendo intencional ou não, em suas famílias as crianças e jovens apreendem observando. Sendo o ponto central da cultura da Torotama, está presente e organiza os demais componentes da cultura denominados de códigos culturais, sejam eles materiais e imateriais, destacando-se o carnaval, futebol, bares e o terno. Desta maneira, o artigo tem por finalidade compreender o processo da transgeracionalidade dos códigos culturais da comunidade pesqueira da ilha da Torotama, Rio Grande/RS.

Este artigo expõe os resultados e discussões desenvolvidas na dissertação de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Geografia – PPGGEO, na universidade Federal do Rio Grande, concomitantemente junto ao projeto Vida, Voz e Cor dos(as) Sujeitos(as) da Pesca Artesanal da Lagoa dos Patos, que recebeu financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (Fapergs) e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), além de contar com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) através das bolsas de mestrado concedidas aos pesquisadores.

METODOLOGIA

Para realizar este artigo, utiliza-se o método de abordagem qualitativa, que analisa os dados de maneira interpretativa com o objetivo de descrever o fenômeno estudado. Dessa forma, buscou-se compreender as percepções dos sujeitos da comunidade de pescadores artesanais da Ilha da Torotama, como afirma Torres (2015, p. 42), “suas visões de mundo têm sempre um sentido, um significado, que não são revelados de imediato, mas precisam ser desvelados”.

Por intermédio da pesquisa exploratória, buscou-se familiaridade com o problema, com aprimoramentos das ideias e descobertas, possibilitando-se novas considerações a respeito do lugar estudado, o que nos permite aumentar a experiência e o conhecimento em relação à comunidade da Torotama. Nesse sentido, procedemos à pesquisa bibliográfica, isto é, buscou-se, em materiais já produzidos, como livros e artigos científicos, ampliar as informações acerca do objeto de estudo. Essa revisão auxiliou desde o início da pesquisa, uma vez que foi realizada com o intuito de identificar as obras já existentes sobre o assunto e permitiu compreender se seriam viáveis ou não. Também se realizou, como procedimento metodológico, uma análise documental que possibilita o acesso a diversos tipos de

documentos e fontes, dentre eles: leis, fotos, imagens, revistas, jornais, filmes, vídeos, postagens em mídias sociais, entre outros.

Diante do exposto, após realizar a revisão teórica e documental, partiu-se para a realização do trabalho de campo, com contato direto com a comunidade da Ilha da Torotama. Assim, o trabalho de campo permitiu uma mediação entre o marco teórico-metodológico e a realidade empírica, nesse momento, a observação, com anotações das informações e detalhes no diário de campo através de registros fotográficos, foi importante, visto que as impressões fizeram a diferença na análise dos dados coletados. Assim, buscou-se estabelecer um diálogo entre o conhecimento teórico e empírico, com a finalidade de construir o conhecimento geográfico específico na temática relacionada com a transgeracionalidade e os códigos culturais das famílias de pescadores da ilha da Torotama.

PESCA ARTESANAL E A MANIFESTAÇÃO CULTURAL DO SABER-FAZER

As comunidades pesqueiras, ao longo do litoral brasileiro, apresentam realidades diversas, seja por sua geografia, seja por sua historicidade que revelam sempre um conhecimento distinto sobre seu modo de viver. A tradição pesqueira em cena é a comunidade da ilha da Torotama, uma ilha lagunar, parte do complexo estuarino da Laguna dos Patos, pertencente ao 3º distrito do município de Rio Grande/RS. A pesca artesanal é considerada a atividade predominante dos ilhéus, sendo assim, sua manutenção nesta comunidade tem, como principais elementos: o repasse das técnicas e a predominância da utilização de mão de obra familiar não assalariada.

A fim de evidenciar o entendimento que se tem sobre cultura nesta pesquisa, ampara-se em Claval (2007), que entende que a cultura é a soma dos saberes, das técnicas acumuladas pelos sujeitos durante suas vidas, ou seja, a cultura é a herança de uma geração para outra, mas que não é um conjunto fechado, pois sofre mudanças e adaptações. O conteúdo de cada cultura é original, mas alguns elementos estão sempre presentes, membros de diferentes comunidades compartilham códigos de comunicação e possuem hábitos do cotidiano similares, possuindo em comum a manutenção e procedimentos de regulamentação social, que asseguram a sobrevivência e a reprodução do grupo (CLAVAL, 2007).

Diante do exposto, partindo das contribuições da geografia cultural, pela ótica dos códigos culturais e da perspectiva psicanalítica da transgeracionalidade, busca-se compreender tal fenômeno. Dessa forma, consideramos que a transgeracionalidade é o

fenômeno de repasse dos valores familiares entre gerações, intencionalmente ou não. Conforme Wagner (2005, p. 21),

o fenômeno da transmissão familiar, definido como transgeracionalidade pela bibliografia especializada, estuda a diversidade de padrões familiares que se repetem de uma geração a outra, mesmo que as pessoas envolvidas não percebam. Este padrão é definido a partir dos legados, valores, crenças, segredos, ritos e mitos que se perpetuam e fazem parte da história da família.

A imaterialidade e a materialidade do saber-fazer são indissociáveis nos diferentes momentos da pesca artesanal, isto é, nos procedimentos de pré-captura (preparação e manutenção dos petrechos de pesca, como embarcações e redes), captura do pescado (incluindo desde o lançamento das redes até a coleta e retirada dos animais) e, por fim, o processamento após a captura (envolvem-se técnicas de conservação, limpeza e venda dos produtos) (DE PAULA, 2019), agregando valor ao pescado.

Para a transmissão do saber, é necessário ter um sistema de comunicação eficaz, o que inclui passar de um a outro indivíduo um aprendizado. Portanto, os pescadores utilizam em seu cotidiano a linguagem oral e gestual para se comunicar nas atividades pesqueiras. A gestual é constantemente utilizada durante o tráfego de um lugar de pesca para outro, pois, por vezes, o barulho das pequenas embarcações motorizadas impossibilita a compreensão da fala (SOUZA, 2024).

Assim, o núcleo familiar se torna o principal meio de manutenção da tradição pesqueira, pois ela é imersa em um extenso sistema que se baseia na rede de apoio social e afetivo, relações cotidianas carregadas de valores, ideologias e crenças, mantidas pela transgeracionalidade da história de vida familiar. Ao observar a transgeracionalidade entre as gerações das famílias de pescadores, devemos considerar o processo de construção de cada sujeito e em conjunto na comunidade e suas consequências. Cabe salientar que esse processo se inicia até mesmo antes do nascimento da criança.

O saber-fazer é um termo que se refere ao conhecimento prático e habilidoso para realizar determinada tarefa, não se delimitando a partir do conhecimento teórico e conceitual, mas voltando-se à capacidade de aplicar esse conhecimento na prática cotidiana. Logo, o saber-fazer é adquirido pela experiência direta, pela observação e pela prática repetida ao longo do tempo, assim como pode-se transmitir de pessoa para pessoa. O saber-fazer tácito não é facilmente expresso em palavras ou teorias, mas sim demonstrado na ação e na prática.

A imaterialidade do saber-fazer dos pescadores artesanais da Torotama faz-se presente quando o pescador sabe o caminho até sua andaina sem precisa consultar os aparelhos georreferenciados. Quando não possui a andaina, busca, ano após ano, um lugar apto para captura instalando as suas taquaras e ali permanecendo. Assim também, desde muito jovens, compreendem as principais safras que a comunidade desempenha para a captura, como a do camarão-rosa, a da tainha e a da corvina. Tais pescados exigem um saber-fazer próprio, desde a compreensão de seu desenvolvimento e reprodução, como localizar os cardumes e quais redes e malhas utilizar.

Nesse tipo de pescaria, utiliza-se a rede de saquinho, uma rede de espera que é posta na andaina próxima às baterias que fornecem energia às lâmpadas. Embora exista baixa produção de tainha e corvina nos últimos anos, as suas capturas ainda são realizadas, por meio da rede de emalhe, como visto, também denominada de rede-singela, a qual se constitui com panos de fios de nylon de monofilamento. A rede de emalhe (composta por um pano, denominada de simples), é um petrecho de pesca que funciona de forma passiva, pois a captura ocorre pela retenção dos peixes, comumente chamada de rede de espera, possui o formato retangular que se estende nos pontos de passagem de cardumes.

Na pesca artesanal na Torotama, na interação entre a imaterialidade e a materialidade, enquanto os elementos imateriais manifestam-se no saber-fazer fundamentados na transgeracionalidade, na memória e na tradição, a materialidade apresenta-se a partir das embarcações, redes e petrechos de pesca, manifestando a parte tangível do processo da pesca artesanal. As observações diretas permitiram o registro de três tipos de safras principais na Torotama: camarão, corvina e tainha. Logo, as famílias de pescadores artesanais na Torotama dedicam-se à safra com maior rentabilidade e disponibilidade, que é a do camarão-rosa.

Esse saber-fazer também se materializa pelos petrechos, artefatos criados e utilizados pelas famílias de pescadores. São todos os materiais e métodos que possibilitam a captura do pescado, sendo cada instrumento carregado de significados culturais, econômicos e sociais, que materializam a história vivida das comunidades pesqueiras. As embarcações possuem suas diferenças no formato. Enquanto o bote possui uma parte traseira com formato de taça, a canoa/chalupa é de poupa quadrada. Ambas suprem a mesma necessidade, sendo destinadas como abrigo enquanto estão no mar, ali dormem, alimentam-se e aguardam para ir safar a rede no meio da noite. Da mesma forma, ocorre com as bateiras e caícos. A primeira possui duas proas, sendo o caíco construído com poupa e proa. Ambas as embarcações são de menor

calado, sendo utilizadas para transportar petrechos, baterias, taquaras, redes e como meio de transporte, conforme destaca Souza (2024, p.110): “realiza o transbordo entre a terra e a baliza onde está a embarcação maior” ou complementando, entre baliza e andaina.

Outra materialização que pode ser identificada como código cultural que se destaca na Torotama é a arquitetura das habitações, pelo seu estilo peculiar e pelo aproveitamento do seu entorno. Para os estilos das moradias, há traços e formatos característicos que experienciam a funcionalidade do lar. As casas na Torotama são construídas com madeiras e forradas com lata, que, de acordo com alguns moradores, são de melhor usabilidade, pois, a partir desse estilo, é possível construir residências mais altas e de maior facilidade de montar e desmontar, considerando os crescentes episódios de enchentes. Logo, a casa do pescador e o entorno são considerados um código cultural, sendo a partir das observações dos trabalhos de campo foi constatado que, no entorno das casas, dentro dos pátios das residências da comunidade, temos a presença constante de petrechos, embarcações e galpões de pesca artesanal.

Em síntese, a cultura da pesca artesanal na Ilha da Torotama é composta por elementos intangíveis e tangíveis, sendo o primeiro evidenciado pela imaterialidade, enraizado no saber-fazer transmitido de geração em geração pela transgeracionalidade, em que a memória resguarda e revive a tradição do lugar. Ao mesmo tempo, os elementos tangíveis da materialidade expressam-se nas embarcações, redes, utensílios e residências que fornecem estruturas de apoio proporcionando os meios físicos necessários para a atividade pesqueira. Logo, essa complementaridade entre o imaterial e o material que confere à pesca artesanal um status não apenas de uma atividade econômica, mas também de um componente essencial da cultura da comunidade da Ilha da Torotama.

CARNAVAL, FUTEBOL, BARES E TERNO

Na cultura da comunidade da Torotama, a pesca artesanal é o seu cerne manifestam-se intrínseca aos demais elementos culturais, vista como uma construção social, construída pelas interações entre os indivíduos e seus ambientes físicos e sociais, refletindo práticas compartilhadas em contextos geográficos específicos. A compreensão de cultura, nesta pesquisa, entretanto, extrapola essa perspectiva, compreendendo a cultura como a soma das heranças com o cotidiano vivido, entendemo-la como sendo processual e constantemente construída a partir das relações que se estabelecem no dia a dia (CLAVAL, 2007). A

Torotama é constituída por códigos distintivos, que evidenciam que a pesca é uma das principais atividades desenvolvidas pelos ilhéus, concomitantemente, destacam-se nesta cultura trutameira³, o carnaval, futebol, ternos e os bares.

Ao emergir no trabalho de campo evidencia-se a importância dos dois times de futebol locais, Fiateci Futebol Clube e Esporte Clube Novo Avante, configurando uma rivalidade entre ambos. Inicialmente, os clubes surgem com a necessidade de formalizar a prática do futebol que ainda estava em crescimento nacionalmente e que ganhou muitos adeptos na Ilha da Torotama. Isso foi ocasionado principalmente pelo fato de estar a uma distância considerável do eixo central da cidade, surgindo, assim, uma forma de entretenimento ligada diretamente aos clubes voltada ao carnaval.

Ainda em retrospectiva, no passado, os blocos de carnaval eram denominados de cordões. Saíam depois do almoço desfilando por toda comunidade trutameira, visitando os seus apoiadores e o bloco rival. A formação dos blocos seguia os moldes dos desfiles militares, com baliza, porta-estandarte, madrinhas (Novo Avante, 2013), orientadoras e aias (atuais princesas). As vestes das rainhas não carregavam as cores do time, eram brancas independentemente das cores dos clubes. A peculiaridade das vestimentas, da celebração do carnaval como um todo na comunidade da Torotama lhe proporcionou um reconhecimento, sendo inclusive tombado como patrimônio cultural imaterial do município do Rio Grande, pela Lei nº 8.352/2019⁴ (RIO GRANDE, 2019), sendo assim oficialmente reconhecido como parte do patrimônio cultural imaterial.

Na atualidade, a travessia não é mais realizada na orla da Lagoa dos Patos, sendo feita pela nova estrada principal, nomeada de Wilson Mattos Branco. Os blocos transitam com suas cortes atualmente compostas por: rainhas, princesas, mestre-sala, porta-bandeira, porta-estandarte e orientadores, embalados ao som da bateria e do sopro ritmados pelas cantorias dos foliões de abadá ou não. As vestimentas das cortes do carnaval da Torotama são carregadas de brilho, luzes e cores de seus clubes Fiateci Futebol Clube (amarelo, verde e vermelho) e Esporte Clube Novo Avante (azul, branco e vermelho).

Outro fator que difere as festividades carnavalescas na ilha é como ocorre o carnaval, que se inicia na sexta-feira e se prolonga até o domingo pós-quarta-feira de cinzas. Durante a

³ Termo utilizado para identificação e referência às pessoas que nasceram ou residem na Ilha da Torotama.

⁴ RIO GRANDE. Lei nº 8.352, de 22 de janeiro de 2019. Torna o carnaval de rua da ilha da Torotama patrimônio cultural imaterial do município. Rio Grande. 2019. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/rs/r/riogrande/leiordinaria/2019/836/8352/lei-ordinaria-n8352-2019-torna-o-carnaval-de-rua-dailha-datorotama-patrimonio-cultural-imaterial-domunicipio?q=8.352>. Acesso em: 20 abr. 2023.

comemoração, os dois blocos saem de sua sede e migram para a sede do bloco rival, trajeto no qual ambos se encontram, rivalizam e festejam conjuntamente. Logo, os clubes são uma forma de entretenimento para a comunidade. Assim, existe uma forma organizativa dos clubes, para distribuir as datas comemorativas e os dias de carnaval na Ilha. Um exemplo é o que ocorre no carnaval. Durante todos os dias, os blocos realizam sua festa até meia-noite.

Portanto, o carnaval da Ilha da Torotama manifesta-se como uma parte essencial da cultura trutameira, abarcando tanto os elementos imateriais quanto os materiais que permeiam a vida da comunidade que o celebra. Logo, averigua-se que os elementos imateriais são expressos nas cantorias, pela oralidade, um dos códigos essenciais para a transmissão e projeção da cultura no tempo e no espaço. Como afirma Claval (2007, p. 86), “a língua é um código que permite exprimir um número ilimitado de outros códigos, técnicos em particular: a transmissão e a manipulação destes estão, pois, ligadas aos meios verbais de expressão”.

Fato interessante na Torotama é que o carnaval da comunidade trutameira está diretamente ligado ao calendário litúrgico católico, a data coincide com a safra do camarão, principal fonte de renda para as famílias de pescadores artesanais. Apesar desse fato, alguns dos moradores da comunidade deixam o trabalho para se divertirem no carnaval.

A partir das observações dos trabalhos de campo e do diálogo estabelecido com algumas moradoras da comunidade, evidenciou-se o papel da transgeracionalidade no desejo de ser membro da corte do carnaval da Torotama, havendo uma tradição de buscar o título de rainha dos blocos que é transmitida de uma geração para outra. As mães, que provavelmente foram rainhas no passado, incentivam suas filhas a seguirem seus passos. Além disso, existe uma hierarquia estabelecida entre as diferentes posições, como rainhas, porta-bandeiras, mestres-salas e porta-estandarte, iniciando sua trajetória ainda quando criança, sucedendo a adolescência até a vida adulta. Além dessa continuidade, também se averiguou nas conversas que os familiares influenciam diretamente na escolha do clube de futebol das crianças.

Nessa comunidade, o carnaval manifesta-se como algo tangível, uma ideia que se materializa nas vestimentas, nos instrumentos da bateria, nas embarcações das famílias de pescadores, nas casas e inclusive nas lápides. Tal manifestação popular reúne a comunidade da ilha e pessoas de outras localidades. O uso dos abadá dos clubes e das camisetas dos times de futebol não se limita apenas ao carnaval, mas faz parte do vestuário cotidiano dos moradores. Nota-se a forte ligação da comunidade com os times, evidenciando o sentimento de pertencimento.

Dessa forma, dentre os códigos culturais que se ressaltam na ilha estão as manifestações de sentimento de pertencimento e amor aos clubes de carnaval e futebol, sendo comum associar as cores das residências aos clubes próximos. Por exemplo, perto da sede do clube Esporte Clube Novo Avante, é comum encontrar casas predominantemente em azul e branco, enquanto próximas à sede do Fiategi Futebol Clube as casas costumam ser pintadas em tons de amarelo e verde. Essa prática não apenas reflete o apoio e a afiliação dos moradores aos clubes locais, mas também serve como uma forma de orientação na comunidade, vez que os tons específicos de cada casa indicam a proximidade com determinado clube.

Assim como esse amor é expresso para além da vida, congrega elementos imateriais que são materializados nos túmulos dos torcedores falecidos. É comum encontrar homenagens que refletem sua paixão pelos times. Isso pode incluir a presença de emblemas e cores dos times em placas, lápides ou até mesmo em decorações florais com cores dos times, uma forma de manter viva a conexão emocional com o time, mesmo após a morte do torcendo.

Em síntese, os emblemas dos times de futebol são mais do que simples símbolos para os torcedores da Ilha da Torotama — eles são como amuletos da sorte, carregados com amor e devoção. Esse amor é tangível na materialização das cores dos times, que são incorporadas em vários aspectos da vida cotidiana dos torcedores. Nesse sentido, o carnaval e o futebol revelam questões atreladas à noção de pertencimento, pois traduzem o caráter plural dessas manifestações carnavalescas, incluindo os conflitos e as disputas de titularidades, agregadas à rivalidade do futebol, que fortalecem os laços de pertencimento existentes entre jogadores, clubes, comunidade e carnaval.

Os bares fazem parte da cultura e história da comunidade, que no passado não dispunham de celulares, jornais ou televisores; de fato, quase ninguém possuía uma TV na ilha. A principal fonte de informação eram os programas de rádio, porém, nem todos tinham acesso a um aparelho de rádio. Diante dessa realidade, os bares desempenhavam um papel crucial como pontos de troca de informações. No bar, as pessoas se reuniam para obter notícias e compartilhar novidades, transformando esses estabelecimentos em importantes centros de comunicação e socialização, ainda cumpre seu papel de lugar de trocas na atualidade.

Na atualidade a Torotama possui entorno de 12 bares, revelando a importância da vida comunitária refletindo a cultura local e servindo como pontos de encontro essenciais, que embora tenha modernizando-se e esteja menos isolada do que antes, continuam sendo locais vitais para a socialização e a difusão de informação. Logo, buscaram-se as explicações que justificassem a popularização dos bares e sua permanência, em diálogo com a comunidade trutameira, pôde-se perceber que sua relevância vai para além do consumo de bebidas e comercialização de produtos, adentrando a esfera histórica e social da comunidade.

Paralelamente, observa-se um ressurgimento cultural por meio da prática dos "ternos" musicais, uma manifestação cultural antes exclusivamente masculina que agora inclui ativamente as mulheres trutameiras. Atualmente, essa tradição foi ressignificada, sendo praticada pelas mulheres, que, nos meses de junho e julho, organizam-se em grupo e cantam seus versos e marchinhas no Terno das Boemias fundado no ano de 2018. Elas são conhecidas e popularizadas entre a comunidade da Torotama, na qual partem ao encontro das casas das mulheres mais idosas, que aguardam ansiosamente, em contrapartida, são recepcionadas com comidas e bebidas produzidas pelas anfitriãs. O terno possui como característica a transgeracionalidade dos guias, ao conversar com a guia ela rememora que, no passado, os homens de sua família foram os guias dos ternos e, hoje, ela segue a tradição, sendo guia do terno das Boêmia.

Tais eventos fazem parte do cotidiano dos ilhéus, perpassando as gerações. Esses afetos atrelados aos blocos, times, bares e ternos de certa forma, constituem a memória que é o motor pelo qual a história oral da família vai sendo narrada, criando diversas possibilidades de interpretações. De forma sucinta, sintetiza-se que os códigos culturais da ilha da Torotama estão atrelados a uma simbologia materializada nos barcos, nas casas, nos túmulos, bares e ternos que são dotados de significados, tais como a paixão e a rivalidade dos clubes e times, mantendo-se com caráter familiar. Essas manifestações não apenas celebram a diversidade cultural e o caráter plural da comunidade que fortalecem os laços de pertencimento na comunidade, mas também estabelecem, pelos afetos e memórias, bases para atravessar gerações futuras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cultura da pesca artesanal na Ilha da Torotama está profundamente entrelaçada com a vida dos moradores, sendo o sustento de suas famílias, mas também refletindo a herança

cultural enraizada nas tradições ancestrais. Logo, o saber-fazer das famílias de pescadores artesanais de Torotama é uma expressão viva e dinâmica cultural da comunidade trutameira, transcende a mera técnica e manifesta-se em uma profunda compreensão dos ciclos naturais e das práticas tradicionais de pesca.

A pesca artesanal é um código cultural sendo, um elemento central das famílias trutameiras pois detém de uma tangibilidade expressas nos petrechos, embarcações, nas residências e galpões, que perpassa e adapta conforme as necessidades por meio da comunicação oral e gestual. A imaterialidade evidencia-se na usabilidade de cada elemento material da pesca, logo o saber-fazer ensinado nas famílias, é elaborado e reelaborado de geração em geração, assim a transgeracionalidade faz-se presente.

A pesca artesanal circunda a vida da comunidade de pescadores artesanais da Torotama, que tem, como principal safra, a do camarão, que coincide com as datas festivas do carnaval. O carnaval na Torotama transcende a mera diversão, é uma expressão cultural única, moldada pelo trabalho, pela tradição e pela busca por equilíbrio entre a pesca e a folia. No carnaval, é expresso o amor aos clubes, por meio do sentimento de pertencimento, nas cantorias das marchinhas do carnaval, do hino dos clubes de futebol, no repasse das histórias familiares contando sua ligação aos clubes, sendo ainda na infância que ocorre o contato com as histórias, eventos e escolha dos times.

Entrelaçando trabalho, tradição e folia, conforme apreendido em campo, na festividade, as famílias de pescadores artesanais deixam suas redes e petrechos de pesca artesanal para celebrar o carnaval. O sentir pertencente é materializado pelas vestimentas da corte do carnaval trutameiro, carregando atualmente as cores do clube, assim como os abadá's utilizados no cotidiano manifestam o amor aos seus clubes.

Os bares e o ressurgimento dos “ternos” musicais destacam a riqueza e a vitalidade da cultura de Torotama, esses elementos não só refletem a história e as tradições da comunidade, mas também mostram sua capacidade de adaptação e inclusão. Os bares continuam sendo locais essenciais para a socialização e a troca de informações, enquanto o Terno das Boemias demonstra uma ressignificação cultural que integra mulheres em uma tradição antes exclusivamente masculina. Juntos, esses aspectos sublinham a importância das práticas comunitárias em Torotama, evidenciando uma herança cultural dinâmica que segue viva e evoluindo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRUM NETO, H.; BEZZI, M. L. A materialização da cultura no espaço: os códigos culturais e os processos de identificação. **Geografia**, v. 33, n. 2, p. 253-267, 2008.

CARDOSO, P. O. et al. O PROCESSO DE TRANSMISSÃO GERACIONAL. **Mares: Revista de Geografia e Etnociências**, v. 2, n. 1, p. 73-84, 2020.

CLAVAL, P. **A geografia cultural**. Tradução de Luiz Fugazzola Pimenta e Margarete de Castro A. feche Pimenta. 3. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2007.

DE SOUZA, F. “**É a vida deles aquela pescaria**”: os processos de identificação territorial dos pescadores artesanais de São José do Norte/RS. 2024. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Universidade Federal do Rio Grande - FURG, Rio Grande, 2024.

DE PAULA, C. **Geografia e a Pesca Artesanal Brasileiras: Diálogos possíveis**. In: DE PAULA, C. Q.; SILVA, C. N. da; SILVA, C. A. da. (org.). **Geografia & Pesca Artesanal Brasileira**. v. 1. Belém: Editora Gapta, 2019, p. 23-56.

FIATECI F.C. **Mais que um clube! Blog oficial do Fiateci Futebol Clube**. Rio Grande, 1 mar. 2010. Disponível em: <http://fiatecifc.blogspot.com/p/noticias.html>. Acesso em: 20 jan. 2023.

MOURA, G. **Águas da Coréia: pescadores, espaço e tempo na construção de um território de pesca na Lagoa dos Patos (RS) numa perspectiva etnoceanográfica**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Ciência Ambiental, 2009.

NOVO Avante. Rio Grande, 22 out. 2011. Disponível em: <http://esportecubenoavante.blogspot.com/p/dados-oficiais.html>. Acesso em: 13 jan. 2023.

TORRES, R. P. de A. **O sentido de ser pescador: signos e marcas no povoado Pedreiras** - São Cristóvão/SE. 2014. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2014.

WAGNER, A. Introdução à edição brasileira. In: WAGNER, A. (coord.). **Como se perpetua a família? A transmissão dos modelos familiares**. 1. ed. Porto Alegre: Edipucrs, 2005. v.1, p. 21-24.

ESTAÇÃO FERROVIÁRIA SÃO FRANCISCO: O MONUMENTO COMO UMA REFLEXÃO SOBRE UMA REFERÊNCIA HISTÓRICO-CULTURAL NO LITORAL NORTE DA BAHIA

Jeanne do Nascimento Rezende ¹

RESUMO: O objetivo deste trabalho é abordar através de um produto audiovisual a importância da Estação ferroviária São Francisco como monumento, não só como patrimônio histórico e cultural de uma região, mas também refletir sobre a sua representatividade enquanto memória coletiva de um processo de transformação social e territorial. É um prédio construído no século XIX e inaugurado em 1863 na cidade de Alagoinhas (BA) que consiste em um dos principais monumentos do patrimônio histórico e cultural da região de identidade territorial do Litoral Norte e agreste baiano. A ideia de monumento aqui remete aos usos sociais de espaços. Sua territorialização abrangeu as forças sociais que moveram autoridades e pessoas comuns a utilizarem-se largamente de um espaço de passagem de trens entre a capital baiana e a margem direita do rio São Francisco, na cidade de Juazeiro. Pessoas, acontecimentos e lugares cruzam-se na construção da memória coletiva e constituem fatos concretos materializados na cultura sob a forma de objetos, artefatos ou monumentos conforme afirma Michael Pollack em sua obra Memória e identidade social. Neste caso, tanto as memórias dos passageiros dos trens quanto o movimento executado sob a liderança dos maquinistas e demais trabalhadores marcaram a direção à cultura urbana na cidade.

PALAVRAS-CHAVE: monumento, cultura, estação, história

ESTAÇÃO FERROVIÁRIA SÃO FRANCISCO: ASPECTOS HISTÓRICO-CULTURAIS DE UMA TRANSFORMAÇÃO URBANA

O presente artigo tem como cerne uma reflexão sobre a Estação Ferroviária São Francisco enquanto monumento de referência nos aspectos históricos e culturais do território de identidade Litoral Norte da Bahia a partir de uma produção audiovisual como forma contemporânea de compreensão da memória e transformação do espaço territorial urbano.

Considerando que no início da república a ferrovia simbolizava o progresso, por si só a construção das linhas férreas produziu modificações nos espaços geográficos, os quais foram montados todos os equipamentos nela empreendidos, a princípio por capital privado, inglês principalmente, e, ao longo de sua existência somas do capital do estado brasileiro.

¹ Jeanne do Nascimento Rezende, Universidade Federal de Sergipe, jnrezend@gmail.com.

A referida estação, localiza-se na cidade de Alagoinhas (BA)², é tombada como patrimônio histórico municipal e constitui parte da memória que remete a uma orientação urbana no final do século XIX.³

Quem passa hoje em dia por Alagoinhas, não vê a Estação Ferroviária São Francisco. O monumento está situado geograficamente do lado oposto ao Terminal rodoviário da cidade, que se encontra às margens da BR-101, rodovia que, aliás, foi construída nos anos 1970 como um novo sentido para o uso dos transportes, assim como foi a ferrovia em seu auge.⁴

A percepção de que as transformações ocorridas no espaço urbano não atingem somente a perspectiva geográfica, mas trazem em seu bojo aspectos humanos de cunho histórico, cultural, econômico e social consiste em considerar tais mudanças a partir das necessidades das pessoas que ocupam as cidades, formam vilas, feiras, portanto modificam esse espaço ao longo do tempo.

Sobre esse aspecto, esse trecho do livro Alagoinhas: histórias e historiografia descrito na pesquisa de Keite Maria Lima descreve historicamente como se dá essa transformação local:

Enquanto a construção da Estação de São Francisco alterava a fisionomia urbana da Nova Alagoinhas, os trilhos ferroviários articulavam de modo mais amplo o emergente lugarejo com o sertão da Bahia. Dessa forma, Alagoinhas passava à condição de ponta de trilhos o que veio a acentuar o desenvolvimento das atividades ferroviárias e comerciais do município. (LIMA, 2015, p. 37)⁵

Dessa forma, a referida estação corresponde a um período em que o sentido da cidade se reorienta em direção ao que se chamou de progresso no tempo de sua atividade de uma passagem de pessoas e mercadorias que vigoravam intensa movimentação na cidade e na região, entre 1863, ano de sua inauguração e 1989, quando o último trem de passageiros circulou. (LIMA, 2015, p. 27)

Quanto ao aspecto do uso social do espaço urbano e da educação patrimonial

² Mais informações no site do IBGE: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/ba/alagoinhas.html>. Acesso em: 25 jun. 2024.

³ Decreto de Tombamento: Lei nº 11.483/07 e Portaria IPHAN nº 407/2010 Disponível em: <https://www.ipatrimonio.org/alagoinhas-estacao-ferroviaria-sao-francisco.>> Acesso em 25 jun.2024)

⁴ Para saber mais sobre a história da implantação da BR 101 consultar <https://memoriadotransporte.org.br/galeria/br-101/>. Acesso em: 25 jun.2024.

⁵ LIMA, Keite Maria Santos do Nascimento. *Alagoinhas no século XIX: Configuração e ordenação dos espaços de uma nova cidade (1868-1880)*. P. 37. In: BATISTA, Eliana Evangelista (Org.). *Alagoinhas: história e historiografia*. Alagoinhas: Quarteto/ FIGAM, 2015.

orienta-se para tal na medida em que o seu tombamento como patrimônio histórico da cidade permanece como uma forma de captura da memória de um tempo em que aquela construção simbolizava uma nova época para a cidade.

O fato de ter possibilitado uma efetiva comunicação entre capital e sertão, conectou pessoas, movimentou o comércio, e possibilitou trocas que desenvolveu a urbanização desta região, segundo Etelvina Rebouças Fernandes.^{6 6}

Oriunda dos investimentos da república que dava seus primeiros passos rumo à consolidação de sua estrutura de poder diretamente ligada a capitais interessados em expandir tal sistema político-administrativo, a estação como paragem garantiu interações, expandiu economias e assegurou renda para uma gama diferenciada de populares.

Evidentemente, não se espera que seja considerado apenas aspectos positivos da modificação do espaço urbano da cidade a partir da implantação da ferrovia, e, consequentemente da construção de uma estação de passageiros e mercadorias circulantes.

Há o aspecto do impacto ambiental, social e das relações das forças empreendidas sobre a vida das pessoas, posto que também foi um dispositivo de controle territorial com interesses econômicos entre políticos brasileiros, pois já havia uma formação territorial anterior ao advento da ferrovia na região abordada neste estudo.

O pesquisador Francisco Antonio Zorzo escreveu da seguinte forma acerca do que representou a implantação da ferrovia no interior baiano em um trecho do seu livro *Ferrovia e Rede Urbana na Bahia*:

(...) Enquanto o dispositivo urbano sempre atuou para a regulação e a implantação dos laços sociais tanto da família quanto do comércio em direção ao Estado, a ferrovia incorporou as técnicas de controle estratégico dos fluxos produtivos e de reordenação das capacidades mecânicas para melhorar a um máximo as operações e intercâmbios. É através da ferrovia e das infraestruturas urbanas modernas de equipamentos e serviços que foram dispostos em rede os poderes sobre o conjunto da população das cidades, poderes que agiam sobre a vida e a morte. (ZORZO, 2001, p. 9)

Portanto, um monumento que reflete um momento da história local onde a difusão de ideias, saberes e práticas se encontravam ali e seguiam o curso de novos tempos republicanos.

Reconhecer o pertencimento geoespacial e histórico-cultural possibilita explicar

⁶ FERNANDES, Etelvina Rebouças. *Duas ferrovias para ligar o mar da Bahia ao rio do sertão: Bahia and San Francisco Railway e a Estrada de Ferro São Francisco*. PPGAU/FAUFBa. 2005.

vertentes locais que, muitas vezes, são desconhecidas em determinadas localidades. Quanto ao conceito de monumento, é relevante observar o que escreveu Jacques Le Goff em destaque a seguir:

A concepção do documento/monumento é, pois, independente da revolução documental e entre os seus objetivos está o de evitar que esta revolução necessária se transforme num derivativo e desvie o historiador do seu dever principal: a crítica do documento – qualquer que ele seja – enquanto monumento. O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa (LE GOFF, 1990, p. 545)

O monumento enquanto objeto de estudo contribui para analisar a representação do passado produzido pelas pessoas que deram sentido ao uso do espaço para uma determinada finalidade em seu uso cotidiano.

PRODUÇÃO AUDIOVISUAL DE CURTA DURAÇÃO PARA SITUAR E O MONUMENTO EM TEMPOS DE TECNOLOGIAS DIGITAIS

Então, retomando o sentido do que está em foco aqui, situa-se a questão em torno do tripé: cultura material, cidade e memória audiovisual, o que dá sentido ao produto audiovisual proposto.

A ideia é colocar em evidência a referência histórico-cultural a qual a estação ferroviária a partir da produção de material audiovisual sobre a mesma enquanto monumento representativo de uma fase de transformações urbanas nessa região a partir da cidade em que se encontra a paragem. Isto é, a intenção é que se veja o monumento. Discutir os elementos constitutivos da memória coletiva e individual é uma forma de educar o olhar e sinalizar, com isso, a necessidade do entendimento das referências contidas no passado ora contextualizado, que se materializa no produto audiovisual proposto como forma de visualizar essa referência no contexto contemporâneo a partir de imagens em movimento.

A partir de metodologias próprias da história oral como a realização de entrevistas com populares que utilizaram os trens de passageiros ou que testemunharam o movimento desse transporte na cidade, a pesquisa documental em periódicos e análise de fotografias de arquivos públicos e privados, elementos da história local são organizados para uma narrativa

histórica a partir das referências encontradas e devidamente referenciadas.

Aliás, do ponto de vista arquitetônico, essa estação caracteriza-se conforme descreve a arquiteta Etelvina Fernandes a seguir:

A Estação de Alagoinhas foi a última estação da linha inglesa localizada em um ponto a “20 Legoas” da capital e a 3 léguas do povoado de Santo Antonio das alagoinhas, executada em estrutura de ferro fundido, com telhas da cobertura e empenas também em ferro. As claraboias iluminavam os ambientes internos da estação. O material da construção foi importado da Inglaterra, inclusive os tijolos para vedação das paredes. Essa estação foi construída com dimensões menores do que aquelas que eram construídas para pontos finais, como se pode notar nas proporções da Estação da Calçada, e na que viria a ser construída em Juazeiro. Entretanto, é uma edificação que guarda as características da arquitetura do estilo eclético inglês, porém com um programa e um dimensionamento bem mais simplificados. (FERNANDES, 2005, p.95)

Quando se descreve um monumento a fotografia do lugar referencia e possibilita visualizar a ideia da composição de um audiovisual sobre o mesmo.

Logo, as duas fotos do monumento em diferentes épocas situam o olhar à análise na perspectiva da cultura material. Abaixo, na Figura 1, a foto 1 por volta do ano de 1910 e na Figura 2, a foto 2 em 2023.

Figura 1 – Foto 1 por volta do ano de 1910



Fonte: http://www.estacoesferroviarias.com.br/ba_propria/fotos/alagoinhas9101.jpg (1910)

Figura 2 – Foto 2 em 2023



Fonte: Arquivo pessoal da autora(2023)

De acordo com a proposta exposta anteriormente e observando as fotos anteriores do monumento, segue um modelo de planejamento para a produção de um audiovisual de curta duração que pode apresentar uma narrativa da história desta estação e/ou outros aspectos históricos de uma cidade, localidade ou região:

Quadro 1 -Planejamento para produção audiovisual

Pré-produção	• Locação • Equipe • Equipamentos disponíveis • Testes fotográficos (luz e sombra)
Produção	• Cronograma • Roteiro • Gravações
Pós-produção	• Curadoria de imagens • Edição de imagens e sons • Legendagem

Divulgação	• Folder com QR-Code • Instituições educacionais, artísticas e histórico-culturais

Fonte: Elaborada pela autora.

O Quadro 1 anterior foi produzido com a intenção de agregar à construção do audiovisual uma base didática capaz de orientar a ideia em direção à sua prática.⁷⁷

Outra observação é que a produção audiovisual com instrumentos digitais de fácil acesso como os celulares ou *smartphones* é a mais propícia nessa proposta de difusão do monumento enquanto patrimônio histórico-cultural local, haja visto que o debate sobre o uso social do espaço urbano bem como a sua preservação é o que mais importa.

Aqui se considera que a autora é professora de História do ensino básico na rede pública do estado da Bahia, documentarista de formação livre e Mestra em Ensino de História (UFS) cujo produto foi um audiovisual sobre história local.

Portanto, a experiência e o desenvolvimento da habilidade de tornar o audiovisual uma potencialidade a ser desenvolvida em cada um que queira trabalhar com a história da sua localidade faz parte do intuito desse estudo, sobretudo profissionais da educação, pesquisadores da área da cultura, do audiovisual e demais interessados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A forma como essas referências chegam até os dias atuais traz à reflexão que tipo de construção da memória se preserva ou se deseja preservar.

A esse respeito destaca-se Michael Pollack apoiado na metodologia da história oral conforme adiante:

Gostaria de enfatizar que, quando a memória e a identidade estão suficientemente constituídas, suficientemente instituídas, suficientemente amarradas, os questionamentos vindos de grupos externos à organização, os problemas colocados pelos outros, não chegam a provocar a necessidade de se proceder a rearrumações, nem no nível da identidade coletiva, nem no nível da identidade individual. Quando a memória e a identidade trabalham por si

⁷ Para saber mais recomenda-se o livro *Como usar o cinema na sala de aula*, de Marcos Napolitano que consta nas referências bibliográficas.

sós, isso corresponde àquilo que eu chamaria de conjunturas ou períodos calmos, em que diminui a preocupação com a memória e a identidade.⁸⁸ (POLLACK, 1992, p. 205)

Assim, o estudo desta estação ferroviária fornece elementos para o desenvolvimento de um olhar sobre a história local com o uso do espaço histórico-cultural como ponto de partida para a inclusão do audiovisual no sentido da educação patrimonial. Importante observar que a exibição de um audiovisual sobre a Estação Ferroviária São Francisco em escolas e instituições de cunho histórico, artístico e cultural é uma contribuição ao coletivo no intuito de valorizar e preservar um monumento que produziu em certo momento uma modificação no espaço territorial da cidade.

Assim, quanto mais divulgar essas referências, mais se reflete sobre a cidade que se deseja construir no presente ao futuro distinguindo-se, aspectos positivos e negativos relacionados à sobrevivência humana em tempos de mudanças climáticas. A questão da cultura material como parte da construção identitária de pertencimento em suas referências do passado se constituem na construção cotidiana apoiada nas transformações realizadas pelas pessoas a partir das suas necessidades, modos de vida e possibilidades.

A reflexão sobre a estação ferroviária aqui celebra o monumento como parte da materialidade produzida pela humanidade e que vislumbra as transformações ao longo do tempo no espaço ocupado por grupos distintos entre si por interesses, opções, imposições ou necessidades envolvidas em contextos de saberes que se cruzaram em torno da construção social da cidade.

Nesse sentido este artigo soma uma contribuição que identifica uma aproximação das tecnologias digitais com referências do passado no monumento como forma de conectar passado e presente através do exemplo da história local de uma entre tantas cidades brasileiras atravessadas por conexões ferroviárias.

A título de reflexão, ressalta-se aqui a questão ferroviária como uma rede de conexões de transporte de passageiros, produtos e serviços eficaz em meio a um país continental como um potencial a ser mais discutido em sua viabilidade social, econômica e ambiental.

Espera-se ainda que, a escolha pela preservação patrimonial da Estação Ferroviária São Francisco esteja em pleno alcance dada a sua importância histórico-cultural em diálogo com o uso social do espaço urbano como premissa de convivência democrática e preservação da memória.

⁸ POLLACK, Michael. *Memória e identidade social*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro., vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, José D'Assunção. **Cinema e história – considerações sobre os usos historiográficos das fontes fílmicas**. Comunicação & Sociedade, ano 32, n. 55, p. 175-202, jan./jun. 2011;

Decreto de Tombamento: Lei nº 11.483/07 e Portaria IPHAN nº 407/2010. Disponível em: <https://www.ipatrimonio.org/alagoinhas-estacao-ferroviaria-sao-francisco> em: 25 jun. 2024;

FERNANDES, Etelvina Rebouças, **Duas Ferrovias para ligar o mar da Bahia ao rio do sertão**. Artigo baseado em dissertação de Mestrado da autora defendida em 2005 no PPGAU/FAUFBA, sob orientação da profª Odete Dourado;

LE GOFF, Jacques. 1924 - **História e memória**. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990;

LIMA, Keite Maria Santos do Nascimento. **Alagoinhas no século XIX: Configuração e ordenação dos espaços de uma nova cidade (1868-1880)**. BATISTA, Eliana Evangelista (Org.). **Alagoinhas: história e historiografia**. Alagoinhas: Quarteto/ FIGAM, 2015;

NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema na sala de aula**. 4.ed. São Paulo: Contexto, 2010;

POLLACK, Michael. **Memória e identidade social**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro., vai. S. o. IO, 1992, p. 200-212;

SOUKEF JR, Antonio **Arquitetura de ferro**. Revista História viva. **Caminhos do trem: a conquista do trem**. Pedro Vasquez (org.) – São Paulo: Duetto Editorial, 2008;

ZORZO, Francisco Antônio. **Ferrovia e Rede Urbana na Bahia: doze cidades conectadas pela ferrovia no Sul do Recôncavo e Sudoeste Baiano (1870/1930)**. P. 77. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2001.

MARACA(TU), EU E NÓS: AFIRMAÇÃO DA VIDA E PERTENÇA COMUNITÁRIA NA NAÇÃO DO MARACATU ENCANTO DO PINA

Juliana Aline Gomes Viana¹
Norma Silvia Trindade de Lima²

RESUMO: A pesquisa aborda as relações entre maracatu e educação, na Nação Encanto do Pina, em Recife - PE, pela via da memória da Mestre da Nação, de um batuqueiro e Ogan e da Dama do Paço e coordenadora pedagógica. Como referenciais teórico-metodológicos, utilizamos a *pesquisaformação* narrativa (auto)biográfica e os estudos decoloniais. Consideramos, a partir das experiências narradas, que o maracatu da referida Nação, enseja a construção do sentimento de pertencimento étnico-racial e comunitário.

PALAVRAS-CHAVE: maracatu, educação, memória, decolonialidade.

ABRINDO A PASSARELA

Ó meu povo, venha ver o meu Encanto
Rei e rainha coroa seu manto
Na avenida a desfilar

Minha história, esta eu trago no peito
À minha Nação, o meu respeito
Vim aqui pra lhe saudar”
(Coroou [...], 2023)³

Alfaias, agbês, caixas, gonguês, mineiros e atabaques⁴, em um conjunto ritmado promovem um som que se ouve de longe. Chegando perto, cruzando a linha na entrada da passarela, é possível avistar uma profusão de cores, nas vestes ricamente bordadas da

¹ Juliana Aline Gomes Viana, mestranda no Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e professora de educação infantil nas redes de educação da Prefeitura Municipal de Paulínia – SP e da Prefeitura Municipal de Vinhedo, jugomesviana@gmail.com.

² Norma Silvia Trindade de Lima: doutora em Educação, docente no Departamento de Ensino e Práticas Culturais e no Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), normatl@unicamp.br.

³ Trecho da loa feita por Tenily Sales da Silva, conhecida como Yabá Tenily Guian por ser filha do orixá Oxaguian, é recifense, integrante da Nação Encanto do Pina, sendo responsável por diversas funções formativas e religiosas na Nação e no Ylê Axé Oxum Deym. Atualmente, reside no Rio de Janeiro, onde coordena os grupos Baque Mulher RJ e o Baque Mulher Niterói

⁴ Alguns dos instrumentos utilizados variam entre as Nações. Esses descritos aqui são os utilizados pela Nação pesquisada. As alfaias são os instrumentos que se sobressaem nos maracatus. São grandes tambores com peles dos dois lados e afinados através da amarração de cordas.

rainha, rei, príncipes, princesas, Damas do Paço e outros personagens que compõem as Nações de maracatu. Ocupam a avenida – transformada em passarela durante o carnaval, com suas multiplicidades, mostrando que há muitos outros cenários possíveis, para além da perspectiva monorracial, uníssona e de escassez que a colonialidade quer nos impor violentamente.

O maracatu é uma manifestação afro-brasileira, de cunho religioso e cultural, fortemente ligada ao candomblé e considerado patrimônio cultural imaterial do Brasil, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN, 2014), tendo sua inscrição no “Livro de registro das formas de expressão”.

Com origem que remonta ao período escravista, o maracatu de baque virado, também conhecido como maracatu Nação, surgiu em torno das coroações da rainha e do rei do antigo Congo africano. O estado de Pernambuco, nas atuais cidades de Recife e Olinda, é o local de surgimento e manutenção dessa manifestação afro-brasileira. Um cortejo real, com rainha, rei, duquesa, duque, condessa, conde, princesa e príncipe, ocorre acompanhado pelas baianas que rodam suas longas saias de armação, porta-estandarte, que carrega o estandarte contendo a data de fundação da agremiação, soldados romanos, caboclos, damas de frente e damas do paço carregando suas bonecas — as calungas — e muitos outros personagens. Todos eles desfilam ao som realizado por um grande conjunto musical percussivo: o baque ou batuque, que ao som dos instrumentos mencionados acima, entoam as canções chamadas de loas. Tais canções versam sobre a religiosidade do maracatu, expressa pelos orixás e eguns, sobre a luta do povo negro, com suas histórias de resistência, enaltecem a origem e os feitos da Nação e falam de personalidades importantes para os integrantes dos maracatus.

Existem mais de vinte Nações de maracatu⁵ em Pernambuco. Elas possuem elementos constitutivos comuns e tantos outros aspectos que as diferenciam entre si, garantindo a peculiaridade de cada uma delas. A Nação do Maracatu Encanto do Pina – campo desse estudo, foi fundada em 1980 pela Yalorixá Maria de Sônia e atualmente regida pela Mestre Joana D’arc Cavalcante, que é a responsável por ensinar a percussão dos instrumentos aos integrantes, por entoar as loas e por realizar a coordenação geral de todas as atividades que acontecem na sede, localizada no interior de um terreiro de candomblé e jurema sagrada, o Ylê Axé Oxum Deym, na comunidade do Bode, no bairro recifense Pina.

⁵ De acordo com a Associação dos Maracatus Nação de Pernambuco (Amanpe) são 29 Nações filiadas, estando quatro sem atividade (Luiz, 2017).

O presente ensaio, recorte de uma pesquisa de mestrado em educação em andamento, tenciona a afirmação do maracatu enquanto espaço formativo por onde circulam saberes necessários para o enfrentamento às dominações étnico-racial, de classe, de gênero, de sexualidade e etária, sustentadas pela colonialidade. Aborda as relações entre maracatu e educação na Nação Encanto do Pina, pela via da memória de três integrantes que assumem funções de liderança: a Mestre da Nação, Joana D’arc da Silva Cavalcante; o batuqueiro e Ogan Deivson Lima de Santana; e a Dama do Paço e coordenadora pedagógica, Mariana Bianchi. As narrativas dos três integrantes recebem a escuta e o atravessamento da quarta integrante, que é pesquisadora e, também, narradora. Este estudo traça possíveis caminhos para o entendimento de como as pessoas integrantes do maracatu, frequentadoras desse espaço, recebem e percebem as simbologias e as concepções sobre saberes do povo negro, sobretudo os que têm relação com o maracatu, e como tais concepções refletem em seus percursos formativos. A pesquisa, de abordagem qualitativa, tem como referenciais teórico-metodológicos a *pesquisaformação* narrativa (auto)biográfica e os estudos decoloniais. A pesquisa de campo⁶ foi realizada na sede da Nação do Maracatu, bem como a apreciação documental de registros iconográficos possibilitaram a realização de *entrevistasconversas*⁷ com as três pessoas participantes. As narrativas derivadas dessas investigações foram apreendidas e tecidas em diálogo com os autores de referência e a partir das experiências da pesquisadora que integra o campo.

ALINHAVANDO REFERENCIAIS E NARRATIVAS

A *pesquisaformação* narrativa (auto)biográfica⁸, enquanto referencial teórico-metodológico utilizado neste estudo, encontra aporte nas produções de Inês Ferreira de Souza Bragança e tem como dispositivo privilegiado a *entrevistaconversa*, do qual fazemos uso para dialogar com as pessoas participantes da investigação. Tal dispositivo formula-se a partir da escuta ativa do que é manifestado verbalmente no início do diálogo, o qual lança fios para seguirem sendo tramados, em diálogo também com as experiências vivenciadas no

⁶ Realizada nos anos de 2023 e 2024 com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

⁷ As *entrevistasconversas* foram realizadas após aprovação, em 18 de setembro de 2022, pelo Comitê de Ética (Sistema CEP/CONEP, parecer consubstanciado nº 5.650.373). As pessoas participantes da pesquisa consentiram com a gravação em áudio, assinando o “Termo de consentimento livre e esclarecido” (TCLE).

⁸A autora faz uso dos parênteses em “auto” para indicar que a narrativa de si, tecida a partir das experiências na vida comunitária, sempre traz as vozes dos outros numa relação de interdependência.

campo de pesquisa e compreendendo a implicação da pesquisadora- narradora no coletivo que a forma e ajuda a formar. Lançamos mão aqui do mecanismo de junção de palavras e o seu destaque em *itálico*, apresentado por Bragança (2018). A contribuição que a autora nos faz aponta para a impossibilidade de dissociar conceitos que estão intrinsecamente relacionados e visa a ampliação de sentidos, de forma que esses transbordem os limites impostos pelas palavras e pela dicotomia colocada pela ciência moderna. Essa forma de fazer pesquisa, que traz narrativas de trajetórias e que envolve investigadora e participantes, busca a afirmação das histórias e vozes de sujeitos em seus processos formativos, em contextos escolares e não escolares, mantendo a rigorosidade metódica e implica compromisso político “na indissociável relação com os muitos outros, com os projetos de sociedade que insistimos em construir” (BRAGANÇA, 2018, p. 68).

[...] este é um conceito (pesquisaformação) em constante processo de ressignificação, múltiplo e polifônico. Justamente, por fundamentar-se como um princípio constituído em profundo diálogo com o outro. Nesse sentido, nas relações estabelecidas entre os sujeitos, em cada uma das *pesquisaformação*, que em alteridade são constituídas, há a produção de novos e singulares sentidos. Assim, percebemos que *pesquisaformação* é uma palavra-conceito, que não se esgota em uma única definição, mas que desafia constantemente as matrizes científicas modernas, ao estabelecer um modo outro de fazer ciência social, em especial, na Educação (MOTTA; BRAGANÇA, 2019, p. 1046).

Essa modalidade de pesquisa ancora-se no princípio de reconhecimento da legitimidade das narrativas produzidas pelas pessoas participantes de pesquisas e em suas capacidades de empreender processos reflexivos ao narrarem suas histórias, ressignificando experiências.

Também utilizamos os estudos decoloniais, sobretudo os de Joaze Bernardino-Costa, Nelson Maldonado-Torres e Ramón Grosfoguel (2018), como referências teórico-metodológicas, já que tratamos de uma expressão cultural produzida por descendentes de africanos dispersos violentamente em solo brasileiro, de forma a apreender “os processos de resistência e a luta pela reexistência das populações afrodiaspóricas, especialmente a população negra brasileira” (BERNARDINO-COSTA; MALDONADO-TORRES; GROSGOQUEL, 2018, p. 9). Tais autores trazem a urgência da superação da presunção, por parte de quem se situa no polo hegemônico da sociedade, de que as formas de existir e os conhecimentos do povo negro (e dos demais grupos subalternizados) são inferiores.

A dominação nas esferas jurídica, econômica e política de algumas nações sobre o restante do mundo — colonialismo — indica que, mesmo com o fim desse sistema, ele perdura, sendo atualizado continuamente, impactando nos âmbitos do poder, ser e saber, subalternizando as populações das nações outrora colonizadas e configurando o que os pensadores contemporâneos denominam de “lógica da colonialidade” (BERNARDINO-COSTA; MALDONADOTORRES; GROSGOUEL, 2018; MIGNOLO, 2017).

As populações categorizadas como inferiores pelas rígidas grades do pensamento moderno racista e patriarcal, ao defrontarem-nas com suas vozes, conhecimentos e atuações, movimentam-se no processo de descolonialidade que, de acordo com Mignolo (2008), chama a atenção para a necessidade de rejeição às formas autoproclamadas universais de organização das sociedades, “descolonial implica pensar a partir das línguas e das categorias de pensamento não incluídas nos fundamentos dos pensamentos ocidentais”. (MIGNOLO, 2008, p. 305).

Pensar descolonialmente — que inclui o agir descolonialmente, uma vez que o campo dos projetos descoloniais não abriga o binarismo das ciências modernas, as quais separam teoria e prática (MIGNOLO, 2008) — é uma tomada de posição por parte de quem busca forjar perspectivas inclusivas na educação e no mundo:

Almejamos que as novas gerações possam pensar e viver um outro mundo, de outro modo, podendo se aceitar, reconhecer-se, usufruir direitos constitucionais conquistados por movimentos e lutas sociais empenhadas por aqueles e aquelas subalternizadas, exploradas, negadas e produzidas como ausentes na esteira de um projeto civilizatório desumano, avassalador, que ainda se reitera por meio de uma episteme hegemônica colonial, racista, presente nas práticas formativas e escolares. É cruel, injusto e retrógrado manter o silêncio e atualizar genocídios, epistemicídios, racismos, sexismos e tantas outras violências corporais, materiais, discursivas e simbólicas presentes ainda em nossas práticas, em nossos modos de interpretar, nomear e educar (LIMA; LIMA, 2023, p. 412)

Nas comunidades tradicionais, a memória é justamente o que permite a manutenção da manifestação cultural, pois projeta para o futuro os valores importantes para as pessoas que nelas convivem. É por meio da oralidade – característica fundante das culturas de matriz africana, que os saberes e fundamentos que alicerçam as práticas são partilhados, criando condições para suas continuidades. Aqueles e aquelas que, ao observarem e ouvirem as guardiãs e os guardiões de uma manifestação, lançam-se à experiência de tomarem para

si a responsabilidade de contribuir para sua continuidade, estão imersas e imersos em processos educativos que perpetuam sentidos e significados comuns para aquele grupo.

Mesmo a Nação enfrentando dificuldades financeiras, tendo que fazer muito com a pouca verba recebida de subvenção pelos órgãos oficiais para a realização do carnaval, sempre há alimentos para oferecer a todas as pessoas que chegam, denotando a cultura ancestral da partilha e da coletivização — própria das comunidades tradicionais de terreiro. Há alimentos para o corpo, há alimentos para a perpetuação das epistemes afro-brasileiras, fundamentadas por princípios de comunhão e coletividade.

Há muitos elementos que indicam que os integrantes de uma mesma Nação de maracatu se sentem partícipes de um mesmo grupo que extrapola os muros das sedes. O maracatu assume uma importância central na vida dessas pessoas e em torno dele são organizados diversos eventos para diversão e lazer ao longo do ano.

A confecção de figurinos e adereços para as apresentações também é partilhada pelos e pelas integrantes, além dos ensaios da percussão, que nos meses que antecedem o carnaval acontecem duas ou três vezes por semana. No dia tão aguardado do desfile oficial na passarela, as pessoas pobres e marginalizadas da comunidade experienciam o respeito e admiração por parte dos espectadores ao representarem papéis luxuosos de personagens da corte real ou ao executarem com excelência o baque percussivo, em contraposição à invisibilidade cotidiana que sofrem por ocuparem postos sem prestígio social, como diaristas, zeladores, vendedores informais, entre outros.

Narradora nesse estudo, Mestra Joana é Yakekerê⁹ do Ylê Axé Oxum Deym. A filha do orixá Oxum, mulher preta e periférica — como gosta de apresentar-se —, nasceu dentro do terreiro, em parto feito por sua avó, Dona Maria da Quixaba e por Dona Maria de Sônia — fundadora da Nação. Em 2008, os orixás a escolheram Mestra Joana, por intermédio do jogo de búzios, para estar à frente da Nação Encanto do Pina, tornando-a a primeira mulher, em toda a história das Nações de maracatu, a assumir esse posto. Criou o Movimento de Empoderamento Feminino Baque Mulher¹⁰, o projeto socioeducativo Encantinho do Pina e o grupo de coco de terreiro Mazuca da Quixaba, além de ser a responsável por inovar a ala dos agbês¹¹, levando os fundamentos do terreiro para os toques e danças com esse

⁹ Mãe pequena. O segundo cargo mais alto na hierarquia do candomblé.

¹⁰ O Baque Mulher disseminou-se por outras 36 cidades. Todos os grupos comungam dos mesmos princípios, seguindo o mesmo regimento da matriz, em Recife.

¹¹ Instrumento de origem africana, feito de cabaça com uma trama de fios e miangas.

instrumento.

Ela considera que o trabalho desenvolvido pela Nação, cria condições para que os integrantes, inclusive as crianças e adolescentes, construam sentimentos de pertencimento étnico-racial e religioso:

A gente consegue já identificar alguns pontos que a gente conseguiu alcançar, quando a gente vê algumas das meninas que não querem esticar o cabelo, né? Quando eu vejo elas falarem: ‘sou preta, não sou morena’, sabe? Quando eu vejo as crianças chegar aqui dizendo: ‘Oh, tia, é... fulano ali da igreja disse que eu não fosse pro maracatu, que o maracatu é coisa do demônio, e eu dei um baile, tia, eu fechei’¹²¹², porque não é do demônio’ (CAVALCANTE, 2023).¹³

Crianças e adolescentes como essa menina citada pela Mestreira não são poucos. Durante o trabalho de campo foi possível observar que muitas meninas (e, também, alguns meninos) circulavam pela Nação exibindo com orgulho seus cabelos trançados. Alguns tinham suas tranças feitas com linhas azuis e amarelas¹⁴¹⁴, remetendo às cores da Nação e demonstrando que o maracatu se apresenta como uma ferramenta que atenua as representações negativas sobre o povo negro e candomblecista que foram perpetuadas ao longo da história. Na perspectiva decolonial, entende-se o racismo como princípio organizador das relações de dominação da modernidade/colonialidade. Ele hierarquiza seres entre superiores e inferiores, humanos e desumanizados, os que têm direito a produzir conhecimento e os que não têm, os que merecem viver e os cujas vidas não importam.

Colher frutos, percebendo o impacto das ações que protagoniza nesse território, é o que faz Mestreira Joana continuar, na busca pela afirmação da vida, não somente a sua própria, mas a coletiva.

[...] a gente sabe que o contexto posto em prática dentro das periferias é totalmente diferente, é...a gente não alcança nem sempre os 100% que a gente deseja e é muito difícil também por causa disso, porque quem tá na linha de frente tem o desestímulo também, né, pela falta de apoio, pelo abandono social, é um desestímulo também, em vários momentos a gente se sente fraca, impotente, mas os res...os resultados, né, que surgem, é tipo uma

¹² As expressões “dar um baile” e “fechar”, bastante utilizadas pelos e pelas recifenses, significam fazer algo com excelência. No caso, a menina interlocutora da Mestreira Joana encerrou a discussão com o “fulano da igreja” reivindicando a vitória, por conta da consistência de seus argumentos.

¹³ Trecho da *entrevistaconversa* realizada com Mestreira Joana D’arc da Silva Cavalcante, em 17 janeiro de 2023.

¹⁴ Azul remete ao Orixá feminino Yemanjá, considerada a rainha do mar e amarelo ao Orixá Oxum, que habita as águas doces das cachoeiras e rios.

locomotiva, né, que retorna à forma, a vontade de continuar lutando, quando a gente alcança algum sucesso (CAVALCANTE, 2023).

Se, por um lado, Mestra Joana tem na sua trajetória familiar as condições criadas para a chegada e permanência no maracatu, o próximo narrador, o batuqueiro da Nação Encanto do Pina e Ogan do Ylê Axém Oxum Deym, Deivson Santana, por sua vez, começa a trilhar este caminho por condições outras e adversas. Atualmente reside em São Vicente, no litoral paulista. Quando ainda morava na comunidade Ilha de Deus, em Recife – sua cidade natal, foi fundador e Mestre do grupo percussivo Nação da Ilha, porém, antes disso, teve a infância e início de adolescência impactados pela perversa articulação entre racismo e desigualdade social. Para não ser privado de sua liberdade, por ter cometido atos infracionais, optou por participar do Programa Agente Jovem – que tinha como educadora Mestra Joana. Foi então que conheceu o maracatu e pôde reorganizar sua rota a partir das oportunidades que foram surgindo, tornando-se, hoje, além das funções descritas acima, também fundador e regente do Coletivo Antirracista Oju Obá (Santos), *luthier*, arte-educador social, atuando com crianças, adolescentes, jovens e idosos e viajando para vários locais dentro e fora do Brasil para ministrar oficinas do baque percussivo da Nação – onde é tido como uma grande referência.

[...] me fortalece muito eu dar continuidade desse conteúdo do projeto de ser um Agente Multicultural, vamos dizer assim, pra através da cultura mostrar pra os jovens que ele... ele tem potencial, ele pode mudar é... aquilo que a... a política, a mídia transmite pra ele e... pra mostrar que também sou uma das pessoas que consegui sobreviver aos quinze anos que disseram que ia morrer, que eu..., que eu nesse período não ia chegar até disso e... cada vez mais, tô formando mais agente comunitário, mais agente cultural, mais formadores de pensamento crítico, cultural, né, que... da própria periferia (SANTANA, 2023).¹⁵

Conhecedor da potência que essa cultura afrodispórica carrega, Deivson entende que o maracatu não necessariamente tomará uma centralidade na vida dos educandos com os quais atua, mas se constitui como uma ferramenta importante para acessar esses meninos e meninas da periferia de São Vicente, a fim de fortalecer vínculos, oferecendo novas oportunidades para eles e elas.

Há quase 16 anos, a pedagoga e psicopedagoga Mariana Bianchi – chamada carinhosamente de “Tia Mari”, passou a integrar a Nação, como batuqueira. Posteriormente, tornou-se coordenadora das oficinas pedagógicas do Encantinho do Pina – projeto

¹⁵ Excerto da *entrevistaconversa* realizada com Ogan Deivson de Lima Santana, em 17 de fevereiro de 2023.

socioeducativo que atende as crianças e adolescentes da comunidade do Bode e passou a desfilar como Dama do Paço – figura responsável por conduzir a calunga, boneca sagrada, dentro dos cortejos de maracatu.

A narradora destaca em sua emissão, o olhar cuidadoso que tem ao observar as singularidades de cada pessoa que chega ao espaço, e a preocupação em contribuir para que a Nação se configure com um lugar de acolhimento às diferenças, onde as pessoas se sintam confortáveis para receber escuta, em processos nos quais extrapolem o aprender a tocar maracatu, que vinculem o aprendizado musical dessa prática cultural à criação de elos. Ela também realiza uma reflexão acerca da reverberação sobre o trabalho com direitos da infância realizado no Encantinho do Pina. Salienta que muitas crianças enfrentam situações conflituosas no interior de suas famílias, nas quais não recebem atenção satisfatória, sem contar a precariedade de recursos - fruto das desigualdades sociais, que as expõem a um cenário de privações, no qual seus direitos não são assistidos. No entanto, a Nação abre permanentemente suas portas, para alimentar corpos, mas também, os sonhos de quem, desde cedo, tenta escapar da escassez da vida produzida pelo sistema excludente. Alimentando esses sonhos, a Nação faz tentativas de criar outras realidades possíveis:

[...] o que eles não acham em casa, eles acham aqui. Não é só pela comida, e olhe, que tem situações que a primeira refeição é aqui, mas não é só pela comida, é por encontrar sua família, sabe? E saber que o sangue, pra eles, não...não é o importante, sabe? É se sentir acolhido, se sentir escutado, se sentir ouvido, se sentir chamado a atenção, sentir, se sentir, se sentir, se sentir. Por isso que eles ficam aqui, porque aqui eles acham. Esse é o motivo de ficar aqui por tanto tempo, porque aqui eles encontram a parte do direito violado (BIANCHI, 2023)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluimos que as pessoas participantes da pesquisa, imersas no território educativo-formativo da Nação Encanto do Pina, ao apropriarem-se de suas trajetórias de vida, constroem sentimentos de pertencimento étnico-racial e social, ressignificam a visão historicamente transmitida da inferioridade de pessoas africanas e afrodescendentes, convertendo-a em apreço a esses povos e afirmam-se como sujeitos dotados de saberes e dignos de direitos, ensejando a abertura de espaços e alargamento das brechas de inserção nesta sociedade que, notadamente, reserva espaços marginais às práticas afrodiaspóricas. Mesmo com inúmeras adversidades que assolam o povo pobre da comunidade do

Bode, no bairro do Pina — e não diferente de outras comunidades periféricas no país, alijadas do acesso às condições dignas de vida —, Mestra Joana, Ogan Deivson Santana e

Dama do Paço Mariana Bianchi, por terem clareza acerca da necessidade de romper com os padrões hegemônicos eurocêtricos, acreditam que podem colaborar para um amanhã diferente, com possibilidades alargadas para quem se envolve em processos formativos na Nação Encanto do Pina, partilhando experiências pluriversais em um espaço que contesta a sociedade racista, classista, patriarcal e cisheteronormativa. As crianças pobres e, em sua maioria, negras, com o auxílio das positivas afetações proporcionadas pelo maracatu, podem vislumbrar melhores perspectivas, diferentes daquelas que tiveram as gerações de familiares que as precederam. Por meio do maracatu, o encantamento do mundo vai sendo tecido. “[...] Encantamento como ato de desobediência, transgressão, invenção e reconexão: afirmação da vida, em suma” (Simas; Rufino, 2020, p.6).

O maracatu na Nação Encanto do Pina apresenta-se como um território-terreiro que minimiza os ciclos de subalternização do povo negro e periférico. Cada baquetada no tambor é um fio que se cruza a outro e expande as possibilidades, cada “xiquexá” do agbê é um ponto enlaçado que une sonhos coletivos, cada giro da baiana movimenta as rígidas estruturas coloniais. A cada refeição partilhada pós-ensaio, a cada roda de conversa no Encantinho, o projeto colonial de morte se enfraquece e os saberes ancestrais são revitalizados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson e GROSGOUEL, Ramón (org.). Introdução. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson e GROSGOUEL, Ramón. **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. p. 9-30;

BRAGANÇA, Inês Ferreira de Souza. *Pesquisiformação* narrativa (auto)biográfica: trajetórias e tessituras teórico-metodológicas. In: ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto; CUNHA, Jorge Luiz da; VILLAS BÔAS, Lúcia. (org.). **Pesquisa (Auto)Biográfica: diálogos Epistêmicos-Metodológicos**. Curitiba: Editora CRV, 2018. p. 65 – 81;

INSTITUTO do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Livro de Registro das Formas de Expressão. Brasília: Iphan, 2014. Disponível em: <https://bcr.iphan.gov.br/bens-culturais/maracatu-nacao/?perpage=12&order=ASC&orderby=date&pos=11&source_list=term&ref=%2F>. Acesso em: 12 jul. 2024;

LIMA, Norma Silvia Trindade de; LIMA, Mariana Semião de. Rasuras e perspectivas macumbísticas para uma educação infantil inclusiva e antirracista. **Zero-a-Seis**, Florianópolis, v. 25, n. 47, p. 409-428, jan./jun., 2023. Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/zeroseis/article/view/90781>>. Acesso em: 25 jul. 2023;

LUIZ. Amanpe: Associação dos Maracatus Nação de Pernambuco. **Maracatu**, [S. l.], 01 nov. 2017. Disponível em: <https://maracatu.org.br/2017/11/01/amanpe-associacao-dos-maracatusnacao-de-pernambuco/>. Acesso em: 26 mar. 2023;

MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em Política. Tradução de Ângela Lopes Norte. **Cadernos de Letras da UFF** — Dossiê: Literatura, língua e identidade, Niterói, n. 34, p. 287-324, 2008. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4251728/mod_resource/content/0/op%C3%A7%C3%A3o%20descolonial%20walter%20mignolo.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2023;

_____, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. Tradução de Marco Oliveira. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo (SP), v. 32, n. 94, p. 1-18, jun. 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.17666/329402/2017> . Acesso em: 07 set. 2021;

MOTTA, Thais da Costa; BRAGANÇA, Inês Ferreira de Souza. *Pesquisaformação*: Uma opção teórico-metodológica de abordagem narrativa (auto)biográfica. Artes de *Dizerfazer*dizer os Saberes da Experiência. **Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica**, Salvador, v. 04, n. 12, p. 1034-1049, set/dez, 2019. Disponível em: <<https://www.revistas.uneb.br/index.php/rbpab/article/view/6191>>. Acesso em: 10 set. 2023;

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Encantamento**: sobre política de vida. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2020.

PERSPECTIVAS INDÍGENAS SOBRE MUSEUS – APONTAMENTOS PARA PRÁTICAS COLABORATIVAS

Karenina Vieira Andrade¹

Marciane Rocha²

RESUMO: Neste trabalho, refletimos sobre os conceitos de museu e patrimônio cultural a partir da perspectiva indígena ye'kwana, de modo a construir práticas museais colaborativas. As autoras discutem o tema a partir de suas posições – a antropóloga, a partir de sua experiência de pesquisa com os Ye'kwana, e a estudante de antropologia e artesã ye'kwana, a partir de sua visão de mundo e sua atuação em uma exposição indígena.

PALAVRAS-CHAVE: museus; coleções indígenas; povo Ye'kwana; antropologia colaborativa.

A EXPOSIÇÃO “MUNDOS INDÍGENAS”

Em dezembro de 2019 foi inaugurada no Espaço do Conhecimento UFMG a exposição "Mundos Indígenas". Fruto da longa relação de um grupo de pesquisadoras da universidade com seis povos indígenas (Yanomami, Ye'kwana, Xacriabá, Maxacali e Pataxóop), a exposição foi coordenada por Deborah Lima, Ana Maria R. Gomes e Mariana de Oliveira e apresentou objetos, imagens e cantos relacionados aos mundos destes cinco povos, convidando os visitantes a explorar e respeitar a pluralidade de mundos e suas diferenças fundamentais. Foram convidados curadores indígenas de cada povo para que escolhessem um conceito, uma ideia através da qual apresentassem um pouco de seus mundos aos não indígenas.

Os curadores indígenas escolheram seus conceitos de modo a passar um “recado” aos brancos. Davi Kopenawa, curador Yanomami, propôs que os brancos acompanhassem os Yanomami no caminho de *Në Röpe* – honrando a potência geradora e o princípio de fertilidade presente na Terra; Viviane Cajusuanaima Rocha e Júlio David Rodrigues, curadores ye'kwana, mostraram a existência dos *weichö* de cada povo, em especial o jeito

¹ Karenina Vieira Andrade é antropóloga e professora do Departamento de Antropologia e Arqueologia da UFMG, karenina@ufmg.br.

² Marciane Rocha é estudante indígena da etnia Ye'kwana e graduanda do curso de Antropologia na UFMG, marcianerocha75@gmail.com.

Ye'kwana de viver e se relacionar, nos convidando a respeitar essa multiplicidade de modos de viver; Célia Xakriabá chamou a atenção para o entendimento Xakriabá do território como corpo e espírito; Isael e Sueli Maxakali apresentaram o conceito *Yây hã miy* da transformação como o mote central de sua realidade; e Kanatyó e Liça convidaram a aprender com os Pataxó a importância de honrar todos os seres do cosmos, fenômenos e dimensões espirituais que compõem a existência da Terra.

A exposição adotou a proposta de "um conceito, nenhuma tradução", que trouxe desafios para a compreensão dos recados formulados pelos curadores indígenas. Quando se busca correspondência de termos em mundos que não compartilham a mesma base de realidade, a falta de significado comum pode levar a uma tradução inadequada. Por isso, é necessário reconhecer a pluralidade de mundos e operar com outra forma de apreensão. A exposição convidava os visitantes a mergulharem nos mundos indígenas sem lançar mão do conforto que a tradução pode oferecer, mas, ao contrário, abraçando o encontro com estes mundos outros, assumindo a posição de estrangeiro e abrindo-se para deseducar o olhar treinado para enxergar apenas o que é capaz de conceber como sendo possível de existir.

Os mundos foram apresentados na exposição como totalidades distintas, com suas próprias concepções de verdade e perspectiva. A divergência entre esses mundos é acentuada pelo reconhecimento do que é, em cada um deles, conceitualmente admissível como existente. O mundo de matriz ocidental tende a subestimar essa divergência, incorporando outros mundos em seus esquemas de conhecimento, na maioria das vezes a partir de traduções equivocadas que reduzem a complexidade dos mundos traduzidos.

Podemos afirmar que o amor e o respeito à Terra é uma das bases compartilhadas por todos os cinco povos que fizeram parte da exposição "Mundos Indígenas". Cada um deles, a seu modo, também precisou fazer confluir o que a Terra é e significa em seus próprios mundos com a linguagem jurídica do Estado, e a visão do que a Terra é para os brancos, de modo a seguirem (r)existindo.

A partir da proposta da exposição "Mundos Indígenas", que buscou escapar dos equívocos de traduções apressadas, apresentaremos um pouco da experiência Ye'kwana e a maneira através da qual formularam seu recado para os brancos, procurando refletir sobre as implicações de levar parte de seu mundo para dentro de um museu na cidade. Estivemos envolvidas com o desenvolvimento da exposição a partir do convite das organizadoras para que o povo Ye'kwana fizesse parte dela. Karenina Andrade, antropóloga que atua como

pesquisadora junto aos Ye'kwana desde 2005, acompanhou e assessorou o trabalho de concepção e montagem de sua participação na exposição. Marciane Rocha, artesã ye'kwana, acompanhou o trabalho da curadoria de sua irmã, a antropóloga ye'kwana Viviane Rocha, e trabalhou como mediadora no Espaço do Conhecimento após a inauguração da exposição.

O convite aos Ye'kwana para participarem da exposição foi discutido em uma reunião na aldeia *Fuaduwaaduinha*, onde nasceu e cresceu Marciane. Na ocasião, Karenina estava na comunidade para a entrega de materiais didáticos produzido no âmbito da Ação Saberes Indígenas na Escola³. Após Karenina ter apresentado a proposta e o convite das organizadoras da exposição, iniciou-se uma discussão na casa comunal da aldeia, onde estavam reunidos os *inchomo*, como são chamados os homens mais velhos entre os ye'kwana. Ser um *inchomo* é ser considerado alguém respeitável. São homens dotados de sabedoria acumulada ao longo da vida, e por isso são considerados não apenas sábios, mas líderes da comunidade, cujas palavras e conselhos são buscados pelos mais jovens. Em situações como essa, o assunto é discutido pelos presentes e a palavra dos *inchomo* é determinante para a decisão a ser tomada. Na ocasião, um dos *inchomo*, que é também o principal líder político da comunidade, chamou atenção para o fato de que a exposição estava voltada especialmente para o público infantil. Em suas palavras, este aspecto era determinante para a aceitação do convite, pois, na sua opinião, as crianças não-indígenas devem ser educadas a valorizar e respeitar os mundos indígenas e a exposição seria uma oportunidade para ensiná-las.

O conceito escolhido pelos Ye'kwana como eixo para a exposição foi o de *weichö*. As comunidades ye'kwana, hoje espalhadas por um amplo território cortado pela fronteira internacional Brasil-Venezuela⁴, partilham um mesmo modo de vida, expresso no conceito de *weichö*. De acordo com o sábio ye'kwana recém-falecido Vicente Castro janö⁵, existem uma

³ A Ação Saberes Indígenas na Escola (ASIE), financiada pelo Ministério da Educação, foi voltada para a produção de materiais didáticos nas línguas indígenas, para uso nas escolas das aldeias. Karenina Andrade e Isabella Coutinho, linguista e professora da Universidade Estadual de Roraima, coordenaram a ASIE nas escolas ye'kwana no período entre 2014-2019.

⁴ O território tradicional do povo Ye'kwana se estende entre o extremo norte do Brasil até o sul da Venezuela. Esse território foi dividido no processo de colonização, pois para os Ye'kwana não existe divisão de fronteira. Na Venezuela, são cerca de 60 aldeias ye'kwana que estão situadas em amplo território nos estados Bolívar e Amazonas. De acordo com o censo de 2011 do Instituto Nacional de Estadística (INE), a população total é de cerca de 8.000 pessoas. No Brasil, são três aldeias ye'kwana situadas na porção noroeste do estado de Roraima, na Terra Indígena Yanomami, duas ao longo do Rio Auaris (Fuduwaaduinha, conhecida como Auaris e Kudaatannha, conhecida como Tucuxim) e uma situada ao longo do Rio Uraricoera (Waichannha, conhecida como Waikás). A população das quatro aldeias, de acordo com o censo de 2015 elaborado pela Secretaria Especial de Saúde Indígena (SESAI) é de 593 pessoas (ANDRADE, 2018).

⁵ Janö é o sufixo empregado após o nome pessoal de alguém falecido. Pronunciar o nome de uma pessoa ye'kwana que já morreu sem usar o sufixo é considerado desrespeitoso, além de implicar o risco de “chamar” a pessoa morta para perto de si, o que pode provocar o adoecimento de quem fala.

miríade de *weichō* – um modo de vida próprio de cada povo. Segundo ele, o ye'kwana *weichō* congrega as *wätunna*, narrativas de origem oralmente transmitidas de geração a geração, os *aichudi* e os *ädemi*, cantos ye'kwana. Narrativas e cantos constituem a fonte última do conhecimento ye'kwana, carregando o saber acerca do surgimento do mundo, dos seres, das relações entre eles, bem como as regras e valores que devem pautar a vida – em suma, a matriz relacional ye'kwana. Enquanto corpus de conhecimento, trata-se de um todo aberto à experiência e à incessante produção e incorporação de novos elementos oriundos da própria experiência mundana e da criatividade e interpretação dos sábios. E é justamente nas narrativas *wätunnä* que aprendemos sobre o surgimento dos diferentes *weichō* que compõem essa miríade de mundos. O ye'kwana *weichō* é o modo de viver Ye'kwana, em que se destacam sua alimentação; a maneira de ornamentar seus corpos com miçangas e pintura; as narrativas *wätunnä*, que contam sobre a criação do mundo e de todos os seres que nele vivem; os cantos *aichudi* e *ädemi*, e a música de seus instrumentos.

Na exposição “Mundos Indígenas”, os Ye'kwana apresentaram alguns dos elementos significativos que expressam essa maneira singular de compor o mundo. Para eles, quando da criação do mundo cada gente recebeu um *weichō*, uma maneira de construir para si um mundo a partir das ações de seus ancestrais. Kuyujani, ancestral ye'kwana, ao negociar alianças com essas gentes distintas, delegando a elas um pedaço da Terra (*Noono*) para cuidar, ou seja, um território para viver, nos ensina que em *Noono* há espaço para mundos diversos, e que é preciso negociar as condições necessárias para que esses mundos coexistam em harmonia.

PATRIMÔNIO E MUSEUS - UMA PERSPECTIVA INDÍGENA

Ao começar a montagem da exposição, os sábios (*inchomo*) alertaram os curadores ye'kwana sobre os cuidados que deveriam ter, afinal eles levariam o conhecimento ye'kwana para um museu na cidade. Os objetos que foram fabricados especialmente para a exposição por artesãos da comunidade carregavam com eles a força de vida dos artesãos e seus cantos. Além dos objetos da exposição, os visitantes também puderam ouvir cantos e assistir a trechos do filme *Ye'kwana Weichō*, que retrata cenas da vida cotidiana na aldeia. O alerta do *inchomo*, para ser bem compreendido, demanda uma reflexão sobre a relação dos Ye'kwana com objetos, cantos e imagens. Essa reflexão nos levará a uma discussão em torno da própria concepção de museu e de patrimônio cultural. Tal discussão, que faremos a seguir, foi fruto

de diálogos entre nós, as autoras, a partir da leitura de textos antropológicos sobre o tema do patrimônio. Tais leituras, assim como nossa experiência de trabalho na exposição Mundos Indígenas, nos levou ao exercício de pensar sobre quais seriam as concepções indígenas sobre museus e sobre a “tradutibilidade” do conceito de patrimônio para os mundos indígenas, particularmente o mundo ye’kwana.

Partindo da concepção de que museus são espaços que abrigam patrimônios culturais, podemos afirmar que, para os Ye’kwana, a aldeia e, em última instância, todo o território indígena pode ser pensado como constituindo um museu. Entretanto, pensar a aldeia como um museu implica a necessidade de alargar o sentido do termo. O conhecimento, as histórias, os objetos que compõem o *ye’kwana weichō* estão por toda parte do território, e estão vivos. Assim como em um museu, há pessoas que têm a tarefa de cuidar desse patrimônio todos os dias. Ele não está lá à toa e não pode ser deixado sem cuidados. É nesse sentido que podemos estabelecer uma analogia entre a aldeia inteira e um museu.

O conceito de patrimônio cultural é difícil de traduzir para a língua ye’kwana, para seu modo de pensar, porque os objetos que produzem os ye’kwana não são apenas coisas, eles têm vida dentro deles. Isso tem a ver com o próprio processo de fabricação dos objetos. Para ilustrar melhor, usaremos o exemplo de um ritual ye’kwana chamado *shiichu’kwä ajiimadō*. Este ritual é celebrado nos primeiros meses de vida dos bebês. Neste ritual, a criança receberá pela primeira vez os ornamentos de miçanga que os ye’kwana usam cotidianamente e também terá seu corpo pintado pela primeira vez. Ele tocará o chão com seus pés pela primeira vez, ao ser colocado no *akai*, o balanço infantil. Esse balanço se parece com o andador que as crianças não indígenas usam, entretanto, ao invés de rodinhas ou uma base fixa no chão, o balanço é pendurado no teto da casa por uma corda comprida e a criança pode se movimentar com segurança, apoiando seus pequenos pés no chão, enquanto brinca. Durante o ritual, um dos sábios que possui *aichudi* (cantos) cantará e soprará todos os objetos, ornamentos e pintura, e também sobre o bebê, que é pintado e ornamentado por sua mãe. É o sopro de vida do cantor e as palavras que ele canta que transformam os ornamentos, pintura e balanço em objetos de proteção para o bebê. Usando estes objetos, a criança estará protegida contra as doenças e os perigos. Não são os objetos em si, mas o canto e o sopro de vida do sábio que fazem com que estes objetos sejam capazes de proteger a criança.

Os cantos *aichudi* são muito importantes para os ye’kwana. Há muitos tipos de canto: para proteção, para curar doenças, para garantir que as roças cresçam saudáveis e fortes. Os

sábios e sábias ye'kwana são pessoas que têm cantos e usam-nos nas mais diversas situações. Além dos cantos, são usadas também certas plantas especiais para curar e proteger as pessoas. Essas plantas não são plantas comuns, elas são gente, pessoas de tipo diferente das pessoas humanas. Para usar essas plantas, é preciso ter muito cuidado e seguir regras para coletá-las e prepará-las, do contrário, ao invés de curar, elas causariam mal às pessoas, pois a gente-plantas fica aborrecida quando não são tratadas de maneira respeitosa. Costuma-se colocar essas plantas dentro de pequenas cabaças, que são chamadas de *etödötojo*. As mulheres costumam amarrar pequenos *etödötojo* nos cestos que utilizam no trabalho na roça, bem como no pescoço das crianças, como um colar. Ao fabricar um *etödötojo*, além das plantas, são usados os cantos *aichudi*. Também aqui são os cantos e as plantas que enchem o *etödötojo* de vida, de força protetora. Se não fossem as plantas e os cantos, ele seria apenas uma pequena cabaça.

Quando um sábio aprende os cantos *aichudi*, estes passam a fazer parte de quem ele é. Cada vez que o sábio canta, ele dá um pouco da sua própria sabedoria e da sua própria força de vida para proteger as pessoas. Por isso, os ye'kwana não permitem que os cantos sejam gravados, escritos ou usados de qualquer jeito ou por qualquer pessoa, pois isso enfraqueceria o sábio dono do canto, que pode correr o risco de perder seu conhecimento e esquecer os cantos. Assim, os objetos que fazem parte do cotidiano (as flautas usadas para fazer música nas festas, as cestas usadas para carregar alimento da roça, os colares de miçanga, a pintura corporal, os *etödötojo* e tantos outros) constituem o patrimônio cultural ye'kwana. Eles têm vida dentro deles e carregam sabedoria. É por isso que podemos então pensar a aldeia como um grande museu, que guarda este patrimônio e o mantém vivo.

Os objetos que foram feitos especialmente para a exposição “Mundos Indígenas” carregavam com eles a força de vida dos artesãos e seus cantos. No filme exibido, estavam as imagens e palavras dos sábios. Era preciso proteger esse conhecimento, para que ele pudesse circular com segurança fora da comunidade. Para isso, foi fundamental a presença ye'kwana durante a montagem da exposição, em Belo Horizonte. Cláudio, Salomé e o filho deles, Robélio, foram as pessoas escolhidas para levar as peças da aldeia até Belo Horizonte, montá-las e participar da inauguração. Cláudio e Salomé, além de experientes artesãos, são donos de *aichudi*. Eles sabiam como proteger bem o patrimônio que seria exibido no museu. Aquelas peças que estavam cheias de vida e eram os cantos que as mantinham vivas. É

preciso protegê-las, e proteger os visitantes também. Caso elas se aborreçam com os visitantes, se elas não forem bem cuidadas, elas também poderiam lhes fazer mal.

Uma das peças da exposição em especial exigiu muito cuidado. Cláudio trouxe um colar masculino, feito por ele com dentes de *duukwadi*, a queixada ou porco-do-mato. Esse tipo de colar não pode ser usado por qualquer pessoa, pois ele carrega a força de vida de quem fez o colar e também a força da queixada. Junto ao colar, Cláudio trouxe um *etödotojo* preparado com certas plantas protetoras, cantadas com *aichudi*. No texto que os curadores ye'kwana escreveram para o catálogo da exposição, a importância do *etödotojo* é explicada:

“O colar masculino feito com dentes de Duukwadi, a Queixada, só pode ser exposto com a presença de um etödotojo, que é uma pequena cabaça preparada por um sábio, na qual são inseridas certas plantas protetoras, sobre as quais cantos aichudi são cantados no momento da preparação. Plantas e cantos passam a atuar de forma a proteger as pessoas da ação poderosa do colar de Duukwadi, que pode causar efeitos indesejados naqueles que não estão preparados para entrar em contato com ele. A presença dos cantos contidos nas plantas do etödotojo é a maneira através da qual os sábios ye'kwana permanecem cuidando dos visitantes da exposição, mesmo de longe. Estes sábios conhecem os protocolos para negociar a relação entre as pessoas e a gente-Duukwadi.” (YUDUWANA, V. C et al, 2020: 70).

Em vários países, diversos museus têm sido levados a repensar suas práticas, principalmente com relação à exposição de peças indígenas. No passado, muitas peças foram levadas para os museus sem o consentimento dos povos que eram os donos dessas peças. Alguns museus começaram processos de repatriação das peças, devolvendo-as aos povos a quem elas pertencem. Outros museus têm negociado com os povos indígenas novas formas de manter e cuidar das peças. A experiência com a exposição “Mundos Indígenas” no Espaço do Conhecimento UFMG pode servir como um exemplo de como é possível pensar práticas museais que sejam feitas de forma colaborativa com os povos ali retratados. Garantir a presença e protagonismo indígena, entretanto, não deve acontecer somente durante o processo de curadoria e inauguração da exposição – deve ser mantido durante todo o tempo de duração da exposição.

No começo deste texto, dissemos que podemos conceber a aldeia ye'kwana como um enorme museu, se alargarmos o conceito de museu para que ele possa contemplar noções propriamente ye'kwana, que subvertem a lógica do colecionismo, tão aferrada a uma definição convencional do que é um museu. Ao pensarmos a aldeia como um museu, uma

vez que ela guarda o patrimônio ye'kwana, devemos tomar em consideração que esse patrimônio compõe menos um acervo de peças e mais uma matriz relacional. Os objetos, aqui, não são meras coisas inertes capazes de oferecer-nos vislumbres objetificados do mundo ye'kwana. Os objetos são, eles próprios, parte das pessoas. Assim como as pessoas cuidam umas das outras, também as coisas são cuidadas todos os dias pelos sábios, que garantem que elas permaneçam vivas, através dos cantos.

O antropólogo Les Field conduziu pesquisa sobre as relações materiais e simbólicas de povos indígenas da Califórnia (Estados Unidos) com o abalone, um molusco marítimo de cujas conchas são produzidos diversos ornamentos importantes para estes povos (Field, 2008). Muitos destes objetos encontram-se em museus da região. Em sua pesquisa colaborativa, Field estabeleceu diálogos com diversos colaboradores indígenas, dentre eles Bradley Marshall, um famoso artesão Hupa. Marshall contou a Field sobre a visita que havia feito a um museu onde havia uma exibição de peças indígenas. Durante a visita, Marshall foi tomado por emoções que culminaram em um choro que, segundo ele próprio, pareceu inexplicável na ocasião. Após deixar o museu, Marshall pôs-se a refletir sobre a razão de suas lágrimas. De acordo com ele, foi-lhe dito que naquele museu estavam guardados diversos objetos produzidos com conchas de abalone por seus antepassados. Ele foi então capaz de compreender o que acontecera. Segundo Marshall, as insígnias feitas de conchas de abalone haviam sido arrancadas de casa e levadas para o museu, onde vinham sendo mantidas por muito tempo, e ali seus espíritos permaneciam clamando por retornar, clamando para serem usadas. Em outras palavras, as insígnias estavam mortas, clamando por voltar à vida. Segundo Marshall:

“Minha crença nos museus mudou ao longo dos anos. A certa altura, senti que qualquer coisa no museu que fosse cerimonial ou criada por uma tribo deveria voltar para essa tribo. Mas, ao longo dos anos, meu sistema de crenças mudou (...) Meu argumento para os museus é: como vocês estão preservando a cultura ao removê-la dessa cultura? Para mim, tudo bem que os museus guardem esses itens, porque penso que os museus desempenharam um papel importante na preservação de certos itens, na retenção desses itens. Mas nós, como povos nativos, para continuarmos nossas vidas, ocasionalmente precisaremos interagir com esses itens e, durante a vida útil desses itens, eles também precisarão interagir com eles. Eles precisam de contato humano. (FIELD, 2008: 126, tradução nossa).

Ao mudar sua perspectiva com relação aos museus, Marshall nos diz que a condição para que estes continuem a exibir peças indígenas é a de que elas possam continuar vivas. Tal

condição só pode ser assegurada por aqueles que sabem verdadeiramente atuar como seus curadores/cuidadores. Assim como para os Ye'kwana, para os Hupa, é na força das relações com as pessoas com que reside a fonte de sua vitalidade. Para que os museus possam receber exposições indígenas, eles devem negociar as condições para que as peças não morram, para que elas sejam cuidadas de acordo com os ensinamentos dos próprios indígenas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, K. V. “Unidade e diferença: os Ye'kwana e suas relações com a fronteira binacional”. **Anuário Antropológico**, v. 44, p. 55-79, 2018;

FIELD, L. **Abalone tales**: collaborative explorations of Sovereignty and identity in native California. Durham: Duke University Press, 2008;

YUDUWANA, V. C.; ROCHA, V.; ANDRADE, K. V. “Weichö”. In: Ana Maria R. Gomes; Deborah Lima; Mariana Oliveira; Renata Marquez. (Org.). **Mundos Indígenas**. Belo Horizonte: Espaço do Conhecimento UFMG, 2020, p. 53-77.

BOI PAVULAGEM POR BELÉM A MARAJÓ

Karoliny Flor¹

RESUMO: O boi da pavulagem, também conhecido como arrastão da pavulagem é uma festividade que acontece todos os domingos de junho. O cortejo do boi envolve crianças, alas de perna de pau, instrumento e diversos bois na ala dos bois. Essa festa que acontece no centro de Belém chega a Marajó no primeiro domingo de julho, quando em outras festividades tem como encerrada a festa do boi. O objetivo da proposta é conversar a respeito das músicas populares, do cortejo que chega ao palco dando início ao show, as cores utilizadas, tanto nos chapéus quanto nas fitas. Pensar a partir do boi que mobiliza a festa durante todo o mês e segue indo para uma ilha um pouco mais distante levar a agitação e o fervor do boi. Quase como símbolo de devoção e alvo de promessas, é também o momento em que acontece o ritual amazônico situado no calor pavulesco.

PALAVRAS-CHAVE: boi da pavulagem, Belém, Marajó

PAVULAGEM

A pesquisa desenvolvida em Belém foi sobre a festa do boi da pavulagem, que assim como outras manifestações locais como: quadrilhas, grupos de carimbós, grupos folclóricos, pássaro junino e Pararaiá mobilizam turistas e nortistas. O foco da pesquisa foi sobre o arrastão da pavulagem, seu cortejo e alas de instrumentos, crianças, pernas de pau e bois.

Apesar de sair nessa época junina, o grupo da pavulagem exerce atividades ao longo do ano todo, a fim de manter sempre próxima a relação com os brincantes, oferecem oficinas e atuam fortemente na população local.

O Arraial da pavulagem é composto por um grupo de música regional brasileiro que foi formado em 1987, além disso, criou-se também um instituto cultural não- governamental, fundado em 2003, na capital de Belém com os músicos: Ronaldo Silva, Júnior Soares e Rui Baldez.

O arrastão da pavulagem, do boi azul, quase um carnaval ou pré-Círio de Nazaré é tradição cultural para muitas famílias paraenses. Inclusive, a palavra “pavulagem” significa

¹ Karoliny Flor de Medeiros, graduada em licenciatura em ciências sociais pela UFRJ, karolinyflor12@gmail.com

algo bonito que merece ser mostrado. Quase como um pavão e é uma das palavras usadas por pessoas do Pará.

Essa festa tradicional acontece nos domingos de junho há 36 anos. Seu envolvimento inclui: roda de boi, perna de pau, boi enfeitado (sendo mais de um, mas apenas um chega no palco, o azul), mastro- para que as pessoas possam tentar subir, brincadeira de boi, músicas populares durante o arrastão e ao chegar na praça, onde terá o show do grupo musical, coreografias e bandas com seu repertório empolgante e receptivo.

O fervor do boi contagia e sai de Belém, chegando em Marajó. Os itens que são típicos são as cores, fitas usadas, chapéus, adereços de boizinhos e todo tipo de comércio lotado a praça de onde é feita a concentração.

Ritual amazônico com banho de cheiro, em calor pavulesco e agitação grandiosa, a festa é símbolo de devoção, alvo de promessas. Um dos bordões é “pavulagem do teu coração” feita pelo grupo musical. Em uma das músicas, falam sobre fazer promessa para o boi. A música se chama: Noite de São João e o trecho destacado a seguir exemplifica bem

“Eu fiz promessa pro meu boi
Pra você ficar comigo
Se nessa noite de São João
Você aparecer
Eu te faço um verso (ai, ai)
Trago o meu batalhão (ai, ai, ai)
Pra cantar toada bonita
Pro meu boi”

Toada de boi, folguedo ou brincadeira destaca também o caráter com o sagrado dessa manifestação cultural. Mas diferente do boi bumbá no Estado do Maranhão que tem festas de caboclos e em terreiros para o boi, na pavulagem tem uma descentralização e é menos dramatizado o cortejo na brincadeira, pois não estão contando uma história tão minuciosa.

Cabe ressaltar que apesar disso, ser tripa de boi não é tarefa fácil, há seleção para escolher quem vai estar dentro do boi e balancear. Incorporar o boi ou ser incorporado por ele é uma grande responsabilidade.

No vídeo documentado realizei registros da festa feita tanto em Belém, quanto em Soure. Primeiro é na festa de Soure, onde está um pouco esvaziada devido à chuva, mas que ainda assim teve cortejado acompanhando até o palco do show. Apesar de não ter boi nesse dia, em uma outra festa com um mestre de cultura popular, teve boi balanceando e muito

carimbó. Em um segundo momento, já se pode perceber pessoas aglomeradas e paradas no arrastão que aconteceu na capital de Belém.

Defendo a ideia de que pavulagem é um estado de espírito, porque em meio a um calor de 32 graus, o trajeto de cerca de 1 quilômetro se alarga e do Theatro da Paz até a praça Waldemar Henrique o caminho cresce e o evento sempre passa das 14 horas com recomendações de outros lugares para seguirem no festejo. Pessoas de diferentes idades saem de suas casas, enquanto algumas assistem o cortejo de suas janelas.

PAVULAGEM NAS REDES

A tese de Gianne Regina feita na FGV fala da internet e das redes sociais, para difundir os saberes tradicionais e a cultura paraense. Na busca por valorizar a cultura popular e fortalecer a identidade paraense, o grupo Arraial do Pavulagem investiu na educação e visibilidade por meio das redes sociais.

Há tantos jovens participando da manifestação, quanto pessoas de outras faixas etárias, isso acontece de maneira surpreendente, visto que em outros folguedos belenenses não acontece. No dia 27 de junho de 2017, o Arraial do Pavulagem foi aprovado de forma unânime pelo projeto de lei que reconhece como manifestação de Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial de Belém.

Além disso, os ritmos da região são: boi-bumbá, carimbó, lundu, retumbão, xote, marujada, bragantino e mazurca. O arrastão da pavulagem está presente no arrastão do círio, trazendo como símbolo a cobra de miriti.

No Círio, os brincantes e músicos do Batalhão da Estrela são convidados a cantar o hino “Vós Sois o lírio mimoso”, iniciando o trajeto até a Praça do Carmo. Algo curioso aconteceu em 2006, quando o pavulagem foi enredo no carnaval do Rio de Janeiro da escola de samba Lins Imperial, na canção tratava-se de um passeio pelos costumes e cantigas do folclore.

Para mim, vivenciar a pavulagem em seus diferentes lugares e cortejos, sentindo a banda, o grupo de foliões que tão organizados se colocaram para seguir com o arrastão abre caminho para encantos, em Cosmovisão africana no Brasil, livro de 2006, Eduardo Oliveira diz:

“O olhar encantado não cria o mundo das coisas. O mundo das coisas é o já dado. O olhar encantado re-cria o mundo. é uma matriz de diversidade dos mundos. Ele não

inventa uma ficção. Ele constrói mundos (...). O encantamento é uma atitude diante do mundo.”

Sendo assim, não basta estar vivo, pois o contrário da vida não é a morte, o contrário da vida é o desencanto. Ter uma atitude de encantamento é sobretudo uma escolha diante do que está em nossa visão. Defendo que não é porque a vida é boa que há festejo, mas justamente e pelo contrário é que se faz necessário a celebração em coletividade, para que a vida seja suportável.

Portanto, pavulagem é encanto, é alegria e celebração de tudo aquilo que fortalece a pele e a vida, sendo sopro vital para aqueles que só querem celebrar, ainda que em meio a tantas dificuldades. Um tempo suspenso para que as fantasias, as danças, os cantos, a euforia tenham seu lugar, sendo ele uma avenida toda, uma praça inteira. Tendo boi que balanceia de Belém a Marajó, encantando os de cá e os de lá com seu bailado.

A seguir algumas fotos da folia nas Figura 1,

Figura 1 – Ala das crianças



A ala das crianças que sai primeiro no cortejo.

Figura 2 - Chapéu com a estrela e as fitas coloridas, traje dos foliões do batalhão da estrela.



Figura 3 - Um dos tripas do boi



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OLIVEIRA, Eduardo. Cosmovisão africana no Brasil. Rio de Janeiro: Ape'ku, 2021;

SANTOS, Gianne Regina Conceição dos. #SouPavulagem': A relação entre o Arraial da Pavulagem (Belém-PA), tradição e representação social na internet. Rio de Janeiro. 2017.

O RESGATE CULTURAL DE UMA REGIÃO ATRAVÉS DAS PESQUISAS HISTÓRICAS: O CASO DOS MUNICÍPIOS DE ITAPEMIRIM E MARATAÍZES

Laryssa da Silva Machado¹
Lucas da Silva Machado²

RESUMO: História e Cultura são duas áreas ligadas e de extrema importância para a construção de uma comunidade. Quando a localidade deixa sua história ser esquecida, a sua cultura acaba sendo deturpada. Isso ocorreu com os municípios de Itapemirim e Marataízes, no litoral extremo sul do Espírito Santo, que ao longo dos anos, acabaram por deixar seu passado ser desfocado. Nas últimas décadas, porém, movimentos historiográficos começaram a resgatar esse passado e trazer um pouco de vida a cultura local.

PALAVRAS-CHAVE: cultura local, história local, Itapemirim e Marataízes, história e cultura.

INTRODUÇÃO

É sabido por todos que História e Cultura são duas áreas interligadas e de extrema importância para a construção de uma comunidade. Quando uma localidade deixa sua história ser esquecida, a sua cultura acaba sendo deturpada, e se torna mau instrumento nas mãos daqueles que detém o poder.

Isso ocorreu com os municípios de Itapemirim e Marataízes, no litoral extremo sul do Espírito Santo. Até 1992, as duas localidades formavam o município de Itapemirim. Este, foi fundado em 1815 e durante o século XIX viveu seu desenvolvimento político e econômico na província capixaba. Com produção de açúcar e café e sendo o porto mais próximo da Corte, a Vila de Itapemirim mantinha relações com a capital provincial, Vitória, e com a Corte Imperial, no Rio de Janeiro, onde os membros de sua elite se correspondiam com o Imperador D. Pedro II.

Porém, com a decadência econômica da região, a elite local se mudou para outras regiões mais aquecidas economicamente, documentos foram perdidos, e a história dessa

¹ Laryssa da Silva Machado, Universidade Federal do Espírito Santo e Prefeitura Municipal de Marataízes, assyrall@gmail.com.

² Lucas da Silva Machado, Universidade Federal do Espírito Santo e Governo do Estado do Espírito Santo, lucas.ds.machad@gmail.com

comunidade virou uma memória desfocada. Sobraram prédios antigos, ruínas e algumas “lendas e estórias” de eventos, mas nada com comprovação histórica.

Nas últimas décadas, no entanto, movimentos historiográficos começaram a resgatar esse passado. Ocorreram restauro de alguns monumentos tombados e pesquisas documentais trouxeram luz aos tempos áureos dos dois municípios. Esses trabalhos, que ainda estão em desenvolvimento, são apenas a ponta do iceberg, uma vez que há muito material a ser pesquisado. Ainda assim, estão sendo usados na construção de projetos culturais para resgatar o passado dessa região.

Os proponentes dessa comunicação são dois dos pesquisadores que mais colaboram para elucidar o passado da região. Em trabalhos defendidos no mestrado por Laryssa Machado, intitulado “*Retratos da Escravidão em Itapemirim: uma análise das famílias escravas entre 1831-1888*” (2019) e por Lucas Machado “*No caminho das águas: a trajetória histórica da Vila de Itapemirim e de seu porto (1800-1850)*” (2021), documentos que ainda não haviam sido analisados anteriormente, revelaram aspectos históricos importantes e que estão sendo utilizados em projetos culturais, como o restauro do Trapiche da Barra de Itapemirim e as visitas ao Palácio das Águas, atual biblioteca municipal, no município de Marataízes, e o restauro da Câmara de Vereadores e Antiga Cadeia de Itapemirim e as visitas a Igreja Matriz Nossa Senhora do Amparo em Itapemirim-ES.

Também se tornaram referência em passeios turísticos e projetos culturais realizados pelos municípios. Mas ainda é o começo de uma mudança nas questões históricas e culturais, visto que nem todos os municípios tem acesso a essas informações. Sabe-se que uma mudança para valorização cultural de uma localidade acontece em um processo contínuo de educação patrimonial. E, ainda falta muito para que essa história esteja enraizada na cultura da população, mas as primeiras iniciativas já começaram.

BREVE RELATO SOBRE A HISTÓRIA DO BAIXO ITAPEMIRIM

As terras do Vale do Rio Itapemirim são conhecidas desde o início da colonização brasileira, quando o rio serviu de limite para a divisão entre as capitanias de São Tomé e do Espírito Santo em 1539 (MACHADO, DUTRA, 2023), com povoados na região que datam do século XVI, no período em que estava no trono o rei português D. Pedro II (MARINS, 1920). Aparentemente, a povoação não foi bem-sucedida, pois registros relacionados à ocupação da região do Rio Itapemirim só reapareceram no início do século XVIII.

Nesse período, a região compreendia de um lado ao outro da foz do rio Itapemirim, onde foi instalada a fazenda de açúcar Caxangá. A colonização efetiva aconteceu no fim do Setecentos, com a chegada dos refugiados das Minas de Castelo³ (OLIVEIRA, 2008, p.222), que se juntaram aos moradores do antigo povoado. A partir de então, a região se desenvolveu por meio das lavouras de açúcar, inicialmente, e, depois, de café.

Entre os séculos XVIII e XIX houve um nítido crescimento populacional na região, onde se criaram as condições favoráveis para a emancipação administrativa, realizada em 27 de junho de 1815 (MORENO, 2016, p.33). Itapemirim, como todas as regiões colonizadas na Capitania do Espírito Santo, recebeu, desde o princípio da exploração de suas terras, lavouras de cana-de-açúcar, que se tornou o principal produto, dando destaque ao município por suas prósperas lavouras e seus engenhos movidos a vapor. (MORENO, 2016, p.20-22). O porto de Itapemirim era o mais próximo da capital imperial e, por conta disso, exportava as mercadorias direto para a Corte. O comércio com a Corte transformara a região em um importante entreposto de produtos agrícolas (MORENO, 2016, p.86).

A efetiva colonização das terras do Vale do Itapemirim, ocorrida nas décadas finais do século XVIII, somada a migração dos fazendeiros com suas posses, fizeram com que a região fosse povoada por muitos cativos, mão de obra utilizada na produção do açúcar. (ALMADA, 1984, p.88). A população cativa de Itapemirim era bastante elevada, sendo maior que a população livre em alguns cálculos populacionais. Muitos desses cativos adentraram o Vale do Itapemirim junto com seus senhores durante o período de colonização da região. Outros, porém, chegaram a Itapemirim através do tráfico negreiro internacional (MACHADO, 2019).

No ano de 1860 o Imperador, D. Pedro II, visitou o município. Em seus relatos descritos em um diário, aparecem paisagens famosas da região, como a montanha do Frade e a Freira, a foz do Rio Itapemirim, além de descrever uma outra montanha que atualmente se localiza no município de Cachoeiro de Itapemirim, o Itabira (ROCHA, 2008). Outras figuras políticas e científicas também passaram pela Vila de Itapemirim, como o príncipe de Neuwied (Alemanha) Maximiliano Alexandre Philipp Prinz von Wied-Neuwied; Auguste de Saint-Hilaire e o Barão de Tschudi. Também havia na região políticos importantes, entre eles o Barão de Itapemirim, que se correspondia diretamente com o Imperador D. Pedro II, ocupou o cargo de vice-presidente da província do Espírito Santo por 9 vezes e, entre suas posses possuía como bicho de estimação um urso panda (MACHADO, 2019).

³ Região no interior do Espírito Santo onde se encontrou ouro.

Figura 1 – Página de um diário de D. Pedro II



Fonte: ROCHA, Levy. *Viagem de Pedro II ao Espírito Santo*. Vitória: Secretaria de Educação; Secretaria de Estado da Cultura; Arquivo Público do Estado do Espírito Santo, 2008.

Nas décadas seguintes, a economia do município de Itapemirim não conseguiu obter o mesmo sucesso dos melhores anos da produção de açúcar e café. Até a década de 1920, o Porto da Barra do Itapemirim ainda era o principal responsável pela exportação do açúcar e do café sul capixaba (este produto era cultivado principalmente no município de Cachoeiro de Itapemirim). Mas com a construção da Estrada de Ferro que ligava Cachoeiro de Itapemirim, grande produtor de café capixaba, ao Porto de Vitória, a região perdeu recursos e o porto se restringiu a atividade pesqueira (MORENO, 2016).

Nas décadas de 1950 e 1960, um dos balneários da região, Marataízes, começou a ganhar destaque no cenário nacional. Era frequentado por cachoeirenses, dentre eles o cantor Roberto Carlos e escritor Ruben Braga, que escreveu várias crônicas sobre a região. Esta passou a ser conhecida nacionalmente como a “Pérola Capixaba”. O crescimento econômico e o sucesso turístico do balneário fizeram com que se iniciasse, na década de 1980, um processo para emancipação da localidade. Em 1992 o município foi criado e em 1996 ocorreram as primeiras eleições (MARATAÍZES). Nos anos seguintes, devido a erosão da Praia Central de Marataízes (principalmente), o turismo na região entrou em declínio.

Os dois municípios, porém, que dividem séculos de história, nunca aproveitaram o as histórias e monumentos do passado para desenvolvimento de projetos e ações, seja nas áreas culturais, educacionais ou turísticas. Por décadas, o turismo de massa predominou na região, copiando as atrações do Rio de Janeiro e Bahia, tanto nas praias do município de Itapemirim,

quanto no recém criado município de Marataízes. Nos últimos anos, porém, um movimento de resgate histórico, vem ocasionando algumas mudanças nesse cenário. Ainda não se pode afirmar que, as políticas públicas desses municípios priorizam os movimentos históricos e culturais, porém, grande movimentação e mobilização vem sendo feita nesse sentido.

Sobre os Patrimônios Históricos e Culturais dos dois municípios, Marataízes possui 2 patrimônios tombados pelo Conselho Estadual de Cultura, que são o prédio do Antigo Trapiche e o Palácio das Águias, ambos localizados na foz do Rio Itapemirim, região conhecida como Porto da Barra (ESPÍRITO SANTO, 2009). Em 2001 o prédio do Palácio das Águias foi restaurado pelo Governo do Estado do Espírito Santo e após o fim das obras, o prédio se tornou Biblioteca Municipal. Itapemirim também possui patrimônios históricos e culturais: a Igreja Matriz Nossa Senhora do Amparo; a rua das Palmeiras; e os quadros de do imperador Dom Pedro II e da imperatriz Tereza Cristina e o prédio da Câmara e Cadeia, ambos tombados por lei municipal.

Outros prédios, lugares, histórias, práticas sociais, lendas, etc., fazem parte da cultura dos municípios, mas não possuem o reconhecimento formal dos órgãos públicos, apesar de muitos possuírem condições de se tornarem patrimônios tombados. Para que, tanto os patrimônios reconhecidos oficialmente, quanto aqueles que não possuem o reconhecimento formal, tenham suas histórias contadas e preservadas é preciso que haja ação por parte do poder público, mas também de entidades civis organizadas, que tem interesse em zelar por esses trabalhos. Essas ações individuais e coletivas de grupos civis têm modificado a relação tanto do poder público, quanto da sociedade com a história e cultura dos municípios.

OS TRABALHOS HISTÓRICOS E AS MUDANÇAS PERCEPTÍVEIS NO MOVIMENTO CULTURAL DE ITAPEMIRIM E MARATAÍZES.

Um verso que bem descreve os trabalhos históricos e culturais foi cantado pelos Engenheiros do Hawaii: “somos um exército, o exército de um homem só” (LICKS, GESSINGER, 1990). Obviamente, nem sempre os trabalhos são tão solitários, mas geralmente são iniciativas individuais que movimentam a história e a cultura local. Esses “guerreiros solitários”, além de pequenos grupos, sejam do poder público, seja da comunidade civil, geram efeitos positivos, quando bem organizadas.

Nos anos 2000, o professor Luciano Retore Moreno começou suas pesquisas sobre a história da região do Baixo Itapemirim, que corresponde aos municípios apresentados nessa

comunicação, Itapemirim e Marataízes. Seus esforços fizeram com que muitos eventos fossem descobertos e em 2016, lançou seu livro “*Itapemirim: como tudo começou*”. Muitos outros trabalhos surgiram a partir dos esforços do professor Luciano.

Um deles foi a criação da Academia Marataizense de Letras, chamada oficialmente de Academia das Artes, Cultura e Letras de Marataízes e do Estado do Espírito Santo. Fundada em 2009, reúne escritores locais que produziram obras tanto na área da literatura quanto na história.

Nas décadas seguintes, outros historiadores ampliaram as pesquisas sobre a história da região. Laryssa da Silva Machado, em 2007, defendeu monografia na graduação intitulada “Nascimento e morte: uma análise da população escrava a partir dos registros de batismo e óbitos de Itapemirim-es no período de 1860 à 1870.” Essa foi a primeira pesquisa que utilizava os documentos de batismo e óbito de cativos da Paróquia Nossa Senhora do Amparo, em Itapemirim. Essas fontes voltaram a figurar em trabalho de dissertação, defendido no ano de 2019, intitulado “Retratos da escravidão em Itapemirim-ES: uma análise das famílias escravas entre 1831-1888.” Além dos batismos, inventários *post mortem*, testamentos e uma lista nominal realizada em 1833 foram usados como fontes históricas na pesquisa. Outras várias pesquisas e trabalhos, com palestras, apresentações de trabalhos e publicações foram realizadas pela autora.

Outro historiador que tem contribuído com os avanços das pesquisas históricas na região é Lucas da Silva Machado, que em 2021 realizou pesquisa sobre o Porto da Barra do Rio Itapemirim, intitulada “No caminho das águas: a trajetória histórica da Vila de Itapemirim e de seu porto (1800-1850)”. Utilizou como fontes a lista nominal realizada em 1833, além de documentos cartográficos dos períodos colonial e imperial para entender a ocupação da região a partir do Rio Itapemirim.

Em 2021 esses dois historiadores integraram a equipe responsável pela elaboração do “Catálogo seletivo dos lugares de memória da escravidão no baixo Itapemirim”, coordenado pelo arquiteto e produtor cultural Genildo Coelho Hautequestt Filho, e lançado em 2023. Foi realizado levantamento dos documentos relacionados aos cativos presentes na Paróquia Nossa Senhora do Amparo, em Itapemirim. Esse levantamento de assentos de batismos e de óbitos de cativos, além dos livros de tombo antigos da paróquia se tornou um acervo arquivístico organizado pelo arquivista Marcelo França Furtado. Para o desenvolvimento desse projeto, a equipe recebeu recursos da Secult do Estado do Espírito Santo.

Também em 2021, uma importante iniciativa foi tomada para resgate histórico e cultural da região. O Instituto Histórico e Geográfico de Itapemirim e Marataízes começou a tomar forma, com sua criação oficial ocorrendo em 01 de julho do mesmo ano. As ideias para a formação desse grupo começaram em 2018, mas por conta da pandemia da COVID-19, em 2020, os esforços foram atrasados. Nomes como dos historiadores Luciano Moreno, Laryssa Machado e Lucas Machado, que tiveram trabalhos citados, estão entre os intelectuais presentes e ativos no grupo.

A criação do Instituto Histórico e Geográfico foi um marco na defesa da história e cultura da região. Desde então, os intelectuais concentrados nesse grupo se tornaram referência para as secretarias de cultura locais, na consulta sobre a história local ou em parcerias. Foram realizadas reuniões, formações, presença em eventos, e uma série de atividades em conjunto entre a instituição e a poder público. Além disso, várias publicações sobre a história e a cultura da região são publicadas nas redes sociais do grupo.⁴

Em 2023, no mês de novembro, a historiadora Laryssa Machado, em parceria com a Secult de Itapemirim, realizou o documentário “Quilombolas de Itapemirim”, que conta um pouco da história dos quilombolas e negros do município.⁵ Durante o século XIX, o município de Itapemirim, como já citado nesse texto, concentrou grande quantidade de escravizados, dentre eles muitos africanos, que trabalhavam nas lavouras de cana de açúcar e café. Após a Lei Áurea, em 1888, esses ex-cativos permaneceram na região, muitos em comunidades do interior, algumas delas, eram formadas por população maciçamente negra. A comunidade de Graúna foi a única que recebeu o título de quilombola em 2010.⁶ Porém, outras muitas comunidades localizadas as margens dos rios Itapemirim e Muqui poderiam receber esse título, por ter as mesmas características da ancestralidade africana. O documentário serviu para levantar a discussão sobre esse assunto.

Outro importante projeto importante de resgate da história local da região foi a elaboração do Documentário “A Gloriosa Festa das Canoas”, coordenado pela historiadora Laryssa Machado, com a colaboração do historiador Lucas Machado. O projeto consistia na elaboração de um acervo de depoimentos e a produção de um documentário sobre a Festa das

⁴ Instagram, Disponível em: <https://www.instagram.com/ihg_itap.marat/> e Facebook, Disponível em: <https://www.facebook.com/igh.itap.marat?locale=ar_AR>

⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zbUh01Dj6pE&list=PL8hDLWEBnDaBs-9OmF1JVADz793ZooSdy&index=5>>

⁶ Portaria nº 162/2010, de 27/12/2010.

Canoas, centenária festa dos pescadores do município de Marataízes, iniciada em 1910 como uma festa que mesclava as tradições populares da antiga comunidade de pescadores junto aos rituais católicos. O projeto foi iniciado em 2023, após conseguir recursos da Secult do município de Marataízes. O lançamento aconteceu em 10 de março de 2024, durante a celebração da festa.⁷

Os trabalhos e projetos citados até aqui são apenas o começo do que se espera ser uma revolução na história e cultura da localidade. É certo que, muita coisa ainda precisa ser estudada. Muitas lacunas existem na história desses municípios, sobre os povos originários, sobre os primeiros colonizadores, sobre a população local, comunidades do interior, lendas, costumes, tradições, enfim, uma infinidade de assuntos precisa ser estudada para que a história e a cultura local sejam resgatadas. Porém, decerto que muito já foi feito. O envolvimento da sociedade civil com o poder público já demonstra um avanço nesse sentido. É preciso continuar a caminhada, desenvolver novas pesquisas, divulgar aquilo que se sabe e lutar para que, cada vez mais, a história e cultura local sejam preservadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACADEMIA Marataizense de Letras. In.: *Mapa cultural do Espírito Santo*. Disponível em <https://mapa.cultura.es.gov.br/agente/4499/#info>. Acesso em: 28 mai. 2024;

ALMADA, Vilma P. F. *Escravidão e Transição: o Espírito Santo, 1850-1888*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984;

ESPÍRITO SANTO, Secretaria de Estado de Cultura. Conselho Estadual de Cultura. Vitória: 2009;

HAUTEQUESTT FILHO, Genildo Coelho; MACHADO, Laryssa da Silva; MACHADO, Lucas da Silva; FURTADO, Marcelo França. *Catálogo seletivo dos lugares de memória da escravidão no baixo Itapemirim*. Itapiranga: Schreiber, 2023;

ITAPEMIRIM, Quilombo de Graúna. In.: *IPatrimônio: patrimônio cultural brasileiro*. Disponível em: <https://www.ipatrimonio.org/itapemirim-quilombo-grauna#!/map=38329&loc=-20.948142485146825,-41.03551589075622,17>>. Acesso em: 30 mai. 2024;

LICKS, Augusto; GESSINGER, Humberto. *O exército de um homem só*. RCA Records: 1990 (4.51 min.);

BLANCO, Graciete de Oliveira; CAVALINI, Carlos Renato; MACHADO, Laryssa da Silva. *Nascimento e morte: uma análise da população escrava a partir dos registros de batismo e óbitos de Itapemirim-es no período de 1860 à 1870*. Monografia (Graduação em História) – Centro Universitário São Camilo-ES, Cachoeiro de Itapemirim, 2007.;

⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCFcaqrZh110MitVX464Lx6Q>>

MACHADO, Laryssa da Silva. A Criação do Instituto Geo-Histórico de Itapemirim e Marataízes (IHGIM). In.: *Revista do Arquivo Público do Estado do Espírito Santo*. Ano 5, n. 10 (jul./dez.2021). Vitória: Arquivo Público do Estado do Espírito Santo, 2022, p.149-152;

_____, Laryssa da Silva. *Retratos da escravidão em Itapemirim-ES: uma análise das famílias escravas entre 1831-1888*. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós- Graduação em História, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2019;

MACHADO, Laryssa da Silva; DUTRA, Thiara Bernardo. Uma análise cronológica sobre as sesmarias capixabas presente em memórias e trabalhos bibliográficos, dos quinhentos aos oitocentos. In.: *I Simpósio Internacional do Laboratório História, Poder e Linguagens*. Vitória: Ufes, Programa de Pós-Graduação em História, 2023;

MACHADO, Lucas da Silva. *No caminho das águas: a trajetória histórica da Vila de Itapemirim e de seu porto (1800-1850)*. Dissertação (Mestrado em História) apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2021;

MARATAÍZES. Perfil Histórico. Site Oficial. Disponível em: <https://www.marataizes.es.gov.br/pagina/ler/1002/perfil_historic>. Acesso em: 28 mai.de 2024;

MARINS, Antônio. Itapemirim. In: MARINS, Antônio. *Minha Terra e Meu Município*. Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos, 1920, p.199-231;

MORENO, Luciano. *Itapemirim: como tudo começou*. Serra: Formar, 2016;

OLIVEIRA, José Teixeira. *História do Estado do Espírito Santo*. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2008;

ROCHA, Levy. *Viagem de Pedro II ao Espírito Santo*. Vitória: Secretaria de Educação; Secretaria de Estado da Cultura; Arquivo Público do Estado do Espírito Santo, 2008.

ACESA: A CULTURA POPULAR COMO “CONVITE A UM ESTADO DE PRESENÇA E ESCUTA”

Leonara de Araújo Alves¹

RESUMO: Com a solidificação do conceito de patrimônio cultural imaterial, a cultura popular alcança um lugar de reconhecimento de todos os seus atributos, antes postos à margem. Neste sentido, a web série ACESA, criada pela multiartista Alessandra Leão no ano de 2020, demonstra o poder que as manifestações culturais emanam, registrando as lembranças e construções comunitárias e permitindo às/aos espectadoras/es, através do audiovisual, um deslocamento de olhar, gerado pela aproximação com outra cultura. Abordando o episódio conduzido pela mestra de Ciranda e Coco de Roda Odete de Pilar, o presente trabalho busca evidenciar as potencialidades da colaboração entre cultura popular — com suas tradições e transformações — e as novas tecnologias da comunicação, traçando caminhos de alteridade e de valorização das culturas não-hegemônicas.

PALAVRAS-CHAVE: cultura popular, patrimônio cultural imaterial, Coco de Roda, web série.

INTRODUÇÃO

A cultura, amplamente teorizada na disciplina antropológica, pode ser, de maneira simplificada, entendida como o conjunto de símbolos, significantes e significados, que não podem ser formulados, ou pelo menos sustentados, de modo individual. Ela encontra respaldo, raiz e prosperidade no âmbito coletivo, através do reconhecimento mútuo entre o eu e o outro.

Assim, o processo de transmissão, de resistência e de continuidade das culturas, se dá nos encontros entre os seres, nas interações e movimentos por eles construídos, que formulam potência de transformação e, sem contradições, de permanência. E são dessas trocas e circulações, tendo como centro a cultura popular, que ganha vida a *web* série ACESA.

Neste artigo, objetiva-se, por intermédio da análise da citada *web* série, discorrer sobre a relevância dos patrimônios culturais imateriais, aqui representados pelo Coco de Roda e pela Ciranda da mestra Odete de Pilar. Para isso, estes serão aqui explicitados

¹ Leonara de Araújo Alves, Universidade Federal da Paraíba, leonaraalves2@gmail.com.

enquanto narrativas que apresentam histórias contra-hegemônicas, não escritas e valorizadas nas fontes oficiais de saber-poder imperantes.

Além disso, procura-se também demonstrar a importante ferramenta de registro e projeção que tem se tornado o aparato audiovisual que, com utensílios usuais da atualidade — um celular com câmera e um canal na plataforma de vídeos Youtube, por exemplo —, consegue impulsionar, rumo ao acesso de milhares de pessoas, histórias das culturas populares por tanto tempo contidas.

PROJEÇÃO E REGISTRO CULTURAL: A *WEB* SÉRIE ACESA E A HISTÓRIA DA MESTRA DE CULTURA POPULAR ODETE DE PILAR

Idealizada pela musicista Alessandra Leão, como parte do processo criativo para a construção de um álbum musical, a *web* série foi produzida e dirigida pela mesma, entre os anos de 2019 e 2020, em parceria com a artista visual Vânia Medeiros, o músico e produtor Caçapa, a atriz Luciana Lyra e o cineasta Luan Cardoso (LEÃO, 2020a). Executada com o auxílio do edital Rumos Itaú Cultural² (2017-2018), que seleciona propostas das mais diversas linguagens artísticas por todo o país, para conectar e retratar as expressões culturais brasileiras, visando impulsioná-las.

O projeto somatiza o total de 15 “episódios-encontros”, como são afetuosamente chamados pela idealizadora, todos reunindo conversas que giram em torno da música, e possuindo “como única regra acontecer caminhando em deriva, sem trajeto pré-determinado, com ponto de partida escolhido e trajeto conduzido pelo convidado” (LEÃO, 2020a) sendo estes mestres e mestras, musicistas e músicos, e líderes religiosos da Paraíba e de Pernambuco, que, com a ajuda das memórias construídas em suas comunidades, manifestam todo o poder que as tradições, e as transformações, culturais dispõem.

Mostrando, através da arte, que as paredes levantadas entre a música, a poesia e a dança são tênues, ACESA revela, sem retirar as singularidades de cada uma, que as fronteiras existentes entre as culturas também o são. Proporcionando um deslocamento do olhar pelas mais diversas manifestações culturais — como a Ciranda, o Coco, e o Maracatu de baque solto — e religiosas — a exemplo da Umbanda, da Jurema Sagrada, e do Candomblé — a

² Mais informações disponíveis em: <https://www.itaucultural.org.br/conheca-os-projetos-selecionados-no-rumos-2017-2018>. Acesso em: 26 fev. 2023.

web série cria um ambiente de familiaridade com o que poderia até então ser desconhecido, trazendo-o para perto, misturando os entendimentos sobre o eu, o outro e, por fim, o nós, como afirma a cantora: “Acendemos juntos, coletivamente (...) O coletivo acende o indivíduo e o que é singular de cada um acende esse coletivo, que é diverso e não uma massa homogênea (...) Se perder para poder encontrar o que não se sabia em si e no outro” (LEÃO, 2020a).

Rompendo com as visões estereotipadas, homogeneizantes e estáticas acerca das tradições que compõem o que se entende por cultura popular, e que são geradas como fruto de uma construção narrativa, manipulada, feita pela elite dominante (ARANTES, 1981), já no primeiro “episódio-encontro” de ACESA, sob a condução da mestra de Ciranda e Coco de Roda Odete de Pilar, revelam-se outros universos culturais, dinâmicos e, longe de estarem acabados, em constante formação.

Iniciado com um Coco, que abre os caminhos para a participação da convidada: “Eu venho de tão longe pra te ver, mas é porque Odete eu te adoro” (LEÃO, 2020b), expondo também a relação entre a mesma e as pessoas que interagem com toda expressão artístico-cultural que ela representa, o vídeo busca remontar toda a trajetória de Odete com a música-poesia de suas canções.

Revelando ao público a potência que carrega uma expressão artística da cultura popular, — envolvendo arte e tradição cultural —, que tem como mestra uma mulher negra e nordestina, Odete é apresentada, como uma história viva e em ação. Como bem retrata Alessandra Leão (2020a) “Paraibana de Pilar, canta, compõe e toca coco e ciranda de um jeito singular que me diz muito sobre ela e sobre a Paraíba, sobre o Nordeste, sobre o Brasil (...) Vejo o que acende nela quando canta, sinto o que acende em mim quando a escuto”.

Nessa “caminhada à deriva”, como define a diretora do projeto, Odete começa falando, ao andar por uma estrada de barro, com poucas árvores e casas às margens, junto a Alessandra Leão, sobre o início da sua experiência com o canto. Descrevendo a primeira vez que se apresentou em público, compondo uma música, de improviso, e sendo aplaudida, com apenas 13 anos de idade, por influência e admiração ao seu pai, José Brito, também cirandeiro.

Chegando na área externa de sua casa, com o cenário de chão de terra batido, cadeiras e instrumentos de percussão, ela relembra as dificuldades financeiras que vivenciou no passado, até chegar a uma melhor posição na qual está hoje, contando sobre os pedaços de

pano que catava, a fim de costurar as roupas de suas apresentações, que engomava utilizando mandioca colhida, e uma lata de sardinha com brasa dentro. Falando sobre a vida atual, a mestra cirandeira compartilha o fato de seu marido ter vergonha que ela cante, opinião sob a qual ela ri e comenta: “Vergonha nada! Eu vou cantar, enquanto eu canto meus males eu tô espantando (...) Os passarinhos cantam, do mesmo jeito é a gente” (LEÃO, 2020b).

Figura 1 - Alessandra Leão (à direita) e Odete de Pilar (à esquerda) conversando durante a gravação do episódio, 2019.



Fonte: Foto de Luan Cardoso. Disponível em <https://www.alessandrleao.com.br/acesa-episodios/odete-de-pilar>> Acesso em: 28 mar 2023

Para além de toda ligação emocional, a música teve um importante papel material na vida de Odete e de sua família: órfã de mãe, era cantando com o pai que conseguiam dinheiro para a comida da casa. Ela brinca: “Eu tão contente, com a barriga cheia, tá vendo pai? Como é bom cantar!” (LEÃO, 2020b), depois de afirmar que “Um galo não pode cantar sem comer o milho” (LEÃO, 2020b), referenciando a música como um meio de sobrevivência econômica, um trabalho.

A mestra também fala um pouco sobre o período que decidiu se afastar das rodas de Coco e Ciranda, relatando a quantidade de pessoas que a procuraram para lhe convencer da volta, que aconteceu após ela perceber mudanças na voz, pela ausência do canto e das alegrias que ele traz, fazendo com que retomasse as apresentações em busca desse resgate.

Durante o trajeto do episódio, as cantigas compostas por Odete permeiam todas as suas falas, que passam pelos mais diversos assuntos, mostrando a amplitude de lembranças abarcadas nas canções, que vem à tona a todo momento, revelando a interconexão entre a vida, a cultura e a arte que ela produz.

Figura 2 - Odete de Pilar cantando no Coco do Quilombo Ipiranga (PB), 2019



Fonte: Foto de Luan Cardoso. Disponível em:

<<https://www.alessandraleao.com.br/acesa-episodios/odete-de-pilar>> Acesso em: 28 mar. 2023.

Trechos de uma apresentação de Odete no Coco do Quilombo Ipiranga (PB), no início de 2019, encerram o episódio-encontro, cenas dançantes, que reúnem a explosão que acontece dentro das pessoas quando ouvem a conquista.

PATRIMÔNIOS IMATERIAIS, HISTÓRIA ORAL E A VALORIZAÇÃO DA CULTURA POPULAR

A categoria de patrimônio, vista por uma concepção moderna e ocidental, tende a priorizar referências individualizantes e materiais, reproduzindo heranças coloniais que recaem sempre sobre a noção de propriedade. Contudo, por se constituir enquanto uma ideia/prática presente em todos os agrupamentos humanos, visto que está profundamente

conectada a cultura, o significado de “patrimônio” é — e deve ser lido como — uma definição extremamente ampla e variável, cada cultura possuindo suas atribuições características (GONÇALVES, 2003).

E são essas características que, formuladas a partir da compreensão de mundo daquele grupo, devem ser levadas em consideração na análise das culturas, sobretudo das culturas populares e não-hegemônicas. A história oral, enquanto ferramenta metodológica, é um mecanismo de grande valia para alcançar tal objetivo: ouvir o outro a partir de suas cosmovisões.

Nas ciências sociais, a história oral tem por objetivo apreender narrativas históricas através da memória humana — com frutos obviamente fragmentados, tanto por consequência da categoria esquecimento, quanto pela seleção de informações realizada pelos indivíduos a partir da trajetória e posição social que ocupam (MATOS; SENNA, 2011).

Provavelmente, entrevistadora e entrevistada não estavam ali se propondo a executar metodologias científicas, visto que este não é o objetivo da *web* série. Contudo, é inegável que no fluxo daquelas trocas muitos elementos similares à história oral emergem.

Ao narrar sua trajetória de vida, arte e representação, Odete evoca suas memórias de um tempo vivido, que se moldam pela cultura ao seu redor, mas que também contém singularidades (BOSI, 1993). A propagação dessa narrativa, também ecoa nos elementos por ela abordados, construindo novas visões sobre os mesmos: as roupas utilizadas nas apresentações, o início da carreira e o afastamento-retorno aos palcos.

É justamente nesse conjunto de formulações sobre sua própria realidade que podemos perceber a composição de determinados patrimônios imateriais que fazem parte da cultura popular.

Antes una e referente apenas a um campo material fixo — de “pedra e cal”, como diria Fonseca (2003) —, a categoria de patrimônio tem sua ampliação realizada a partir do Decreto Federal número 3.551, em meados dos anos 2000, criando o registro de bens culturais de natureza imaterial (INSTITUTO, 2020), sendo uma grande conquista no âmbito da preservação da memória social.

Com isso, surge a possibilidade de reconhecimento e, conseqüentemente, de valorização e preservação de expressões que por gerações (r)existiram às margens. Estas, como sabemos, são advindas e formuladas por populações de matrizes não-europeias, a partir

do processo de colonização que subjugou — e subjuga — por séculos povos indígenas e afro-brasileiros.

Como fruto desse processo, o Relatório complementar de “Identificação de Bens Culturais Imateriais de Abrangência Regional”, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), concluído em 2009, que faz parte do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) e busca mapear “(...) práticas e bens culturais considerados os mais importantes para uma comunidade porque articulam sentidos de pertencimento e de identificação, dizem respeito à memória e à identidade das pessoas que neles se reconhecem” (INSTITUTO, 2020), visando a valorização dessas expressões, o Coco de roda — especificamente os realizados nos municípios da Paraíba e de Pernambuco, citando a cidade de Pilar — aparece como “(...) manifestação de dança, canto, música e poesia oral que pertence ao conjunto de formas de expressão de herança cultural musical de matriz africana, identificada pelo ritmo, instrumentos de percussão, passos e gestos na dança” (INSTITUTO, 2020).

É então a partir do ano de 2011, que os “Cocos do Nordeste” — referentes aos estados de Alagoas, Ceará, Paraíba e Pernambuco — e tudo que representam, passam a constar na lista de “Bens Imateriais em Processo de Instrução para Registro” do mesmo órgão (INSTITUTO, 2020).

Esse movimento, que propõe incluir a consideração de aspectos simbólicos e intangíveis, compreendem os sentidos atribuídos pelos grupos sociais àquelas práticas e/ou objetos que por eles são construídos, sem recair no erro de uma interpretação puramente estética e esvaziada (FONSECA, 2003). E a proposta, juntamente com o produto final da *web* série ACESA, refletem exatamente isso, ao resgatarem as manifestações populares, de Coco de roda e Ciranda, através das *narrativas* de Odete de Pilar e de tantas outras mestras e mestres.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Captar o modo pelo qual uma comunidade entende determinado assunto é um dos objetivos centrais do fazer antropológico contemporâneo. Isso implica em uma prática de escuta atenta, em um processo de alteridade, e no “ir além” proporcionado pelos encontros.

E são por intermédio desses encontros, aqui apresentados pelas trocas entre Odete de Pilar e Alessandra Leão e por toda bagagem artístico e sociocultural que carregam, que

ACESA não “dá voz” às atrizes e atores que mobilizam a cultura popular artístico-religiosa nordestina, ela ouve a voz, o grito-potência, que elas e eles sempre possuíram. Ao permitir que conduzam a caminhada, que narrem o que consideram válido, a *web* série constrói registros e leva esse conjunto de palavras e histórias a uma gama enorme de pessoas, através do audiovisual e da *internet*.

As culturas, por intermédio dos indivíduos pertencentes, em constante transformação, tocando seus limítrofes, interagindo entre si e conhecendo-se, valorizando o que antes estava às margens: é sobre isso que se trata a preservação de patrimônios imateriais, é sobre isso que é ACESA.

Como poeticamente disse Alessandra Leão (2020a): “Encontros como fagulhas que acendem a alma, fortalecem os corpos que se deslocam soltos, em deriva, à deriva. Deriva em caminhadas, conversas, ideias, músicas, pensamentos, transe. Estamos em trânsito, transitórios, impermanentes”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, Antonio Augusto. **O que é Cultura Popular**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

BOSI, Ecléa. A pesquisa em memória social. **Psicologia USP**, v. 4, n. 1-2, p. 277-284, 1993.

FONSECA, Maria Cecília Londres. “Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural”. In: Regina Abreu e Mário Chagas (org.). **Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Editora Lamparina, 2003. p. 59-79.

GONÇALVES, José Reginaldo dos Santos. “O Patrimônio como categoria de pensamento”. In: Regina Abreu e Mário Chagas (org.). *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Editora Lamparina, 2003. p. 25-33.

INSTITUTO do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. 2020. **Patrimônio Cultural**. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/218> . Acesso em: 25 mar 2023.

LEÃO, Alessandra. 2020a. **ACESA**. Disponível em: <https://www.alessandraleao.com.br/acesa-web-serie> . Acesso em: 27 fev. 2023.

LEÃO, Alessandra. 2020b. **ACESA: Odete de Pilar - Web série #1**. 15min22seg. Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9sxZ-8pzMCM> . Acesso em: 27 fev. 2023.

MATOS, J. S., & SENNA, A. K. de. História oral como fonte: problemas e métodos. **Historiæ**, 2(1), 95–108, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.furg.br/hist/article/view/2395>> Acesso em: 27 fev. 2023.

DESENHO, UMA PRÁTICA DE E PARA EDIÇÃO

Letícia Crespo Grandinetti¹
Luísa de Godoy Alves²
Luiza Guerra Costa Camisassa³
Maria Drummond Rodrigues⁴

RESUMO: Apresentamos o processo de edição da entrevista com o artista Denilson Baniwa (Papq/UEMG edital 11/2022) realizado por nossa equipe. Somos um grupo de quatro artistas-desenhistas que pensam o desenho como metodologia de edição prática e teórica. Partimos da noção de *vaguezas confiáveis*, do autor José de Souza Muniz Junior, e direcionamos nossas escolhas baseadas em nossos conhecimentos de desenho, literatura, poesia, gramática, coerência textual, dentre outros.

PALAVRAS-CHAVE: desenho, edição, Denilson Baniwa, entrevista.

INTRODUÇÃO

Estamos na *cozinha do desenho*, onde começamos nossas pesquisas a partir de conversas sobre a formação em desenho e sobre o acesso a diálogos de ateliê, os quais, se não ficam registrados, se tornam inacessíveis. Com nossas pesquisas, tentamos reunir e dar visibilidade para essa construção oral de conhecimento tão característica do campo das artes. Percebemos a impossibilidade de manter uma escrita impessoal e distante, e por isso nos aproximamos, na elaboração desse texto, à vivência da nossa pesquisa, aos nossos métodos de trabalho nos quais valorizamos a presença das nossas quatro vozes, que atuam também através das nossas oito mãos.

Todo nosso processo se deu vinculado à Escola Guignard/UEMG. Em 2018, iniciamos uma pesquisa (*Desenho: o artista em primeira pessoa*, PAPq/UEMG, edital 01/2018) na qual buscamos em bibliotecas e coleções particulares textos e trechos nos quais havia registros de falas de artistas, em primeira pessoa, que abordassem assuntos ligados ao

¹ Letícia Crespo Grandinetti, mestre e docente no Departamento Artes Plásticas, Universidade do Estado de Minas Gerais, Unidade Escola Guignard, professora de Desenho, leticia.netti@gmail.com

² Luísa de Godoy Alves, doutoranda e discente da Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFMG, bolsista CAPES, luisadga@yahoo.com.

³ Luiza Guerra Costa Camisassa, mestranda e discente da Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFMG, pesquisadora. luiza.camisassa@gmail.com

⁴ Maria Drummond Rodrigues, graduanda. Discente no bacharelado em Artes Plásticas na Escola Guignard da UEMG. Bolsista Papq/UEMG. maridr198@gmail.com

desenho na tentativa de reunir um conjunto de referências sobre o assunto. Após notarmos uma lacuna bibliográfica em que artistas refletem sobre desenho, elaboramos a pesquisa (*O Desenho em Primeira Pessoa: entrevistas* FAPEMIG/UEMG, edital 05/2021), efetivada no ano de 2022, na qual tivemos a oportunidade de entrevistar 10 artistas que compartilharam detalhes de seus trabalhos ligados à esta técnica. Em coerência com nossos estudos, entendemos que deveríamos assumir o desenho do projeto de edição de uma futura publicação das entrevistas. De acordo com nossos modos de trabalho, escolhemos para este novo projeto (*Desenho, uma prática de e para a Edição* - PAPq/UEMG, editais 11/2022 e 16/2023) um processo coletivo, a fim de desenvolver aspectos teóricos e práticos do desenho na preparação do texto. Nossa pesquisa tem como objetivo editar as entrevistas realizadas pelo projeto anterior, bem como associar o processo da edição ao olhar e à prática do desenho.

Seguindo as indicações da metodologia que desenvolvemos no último projeto, realizamos uma conversa gravada sobre a pesquisa, a qual transcrevemos e editamos juntas, respeitando e colocando em diálogo nossas quatro vozes. Este texto que se inicia agora é resultado da aplicação da nossa metodologia de pesquisa, que inclui a fala, a escuta e a negociação dos espaços dos corpos, como pontos fundamentais para a construção de conhecimento.

NOSSA CONVERSA

[Luiza Camisassa]: Foi uma boa entrevista que escolhemos para o *IX Congresso Internacional sobre culturas*. Denilson Baniwa foi o primeiro artista a aceitar nosso convite e ficamos surpresas, porque não imaginávamos que isso iria acontecer. Quando fomos convidá-lo para a entrevista, quem respondeu foi sua assistente. Ele aceitou participar sem remuneração e isso nos aproximou. Era interesse dele estar ali porque, assim como ele, somos pesquisadoras. Tivemos um cuidado muito grande no estudo que precedeu a entrevista do Denilson. Depois de uma longa conversa, o escolhemos para ser também a primeira entrevista editada, por causa da maneira como ele entende o desenho.

[Luísa Godoy]: Realmente, o entendimento de desenho dele é surpreendente. Denilson falou na sua entrevista que: “Para você viver, para se manter vivo, é preciso que lembrem que você é - que existam pessoas que lembrem quem você é. Isso mantém a sua presença presente, você presente como vivo, e não importa se você está nesse mundo ou já faleceu, mas para

você existir, é preciso que alguém lembre quem foi você”. Ele, como artista, pensa o desenho a partir desta ética Baniwa.

[Maria Drummond]: Pensei nos trabalhos de projeção a laser nas cidades, os “Petroglifos”, ele pensa o trabalho dessa maneira, por exemplo, quando projeta o desenho do Pajé Onça em Brasília. A projeção, apesar de durar somente alguns minutos, gera memória em quem entra em contato, e essa memória é uma maneira de manter a entidade e o desenho vivos.

[Letícia Grandinetti]: Construímos uma identificação com tudo o que ele disse e com a maneira que a entrevista ocorreu. Entendi que, para Denilson, pensando sobre a relação entre a sua cultura e o desenho, existe uma sobrevivência da imagem: o desenho persiste, mesmo após o seu apagamento. Tem também o momento em que ele nos esclarece um pouco mais sobre a particularidade do seu entendimento de desenho, quando fala sobre a cestaria do sapo Aru:

Este cesto conta a história do Aru, é uma história antiga sobre a mudança do clima, é quando o tempo vai esfriar. Tem um sapo chamado Aru, ele canta sempre quando o clima vai esfriar muito, vai ficar muito frio. Ele anuncia essa mudança. Isso não acontece num tempo certo, maio, junho, julho, por aí. Às vezes, quando demora demais, se faz o desenho dele para invocar ele a aparecer e mudar o clima, porque tá muito seco, precisa chover, precisa esfriar. Então, o desenho é esse mecanismo, eu não sei explicar mesmo, porque para mim isso é tão comum, nunca parei para pensar sobre. É um mecanismo de invocação desse ser, para que ele venha e mude o clima. Ele não é apenas uma representação da história: ele conta a história ali, desse jeito, conta a história desse sapo e da mudança da temperatura do calor para o frio na temperatura. Mas não é só isso, ele é um encantamento, algo desse tipo. O desenho é o mecanismo de mudança do clima e penso que no meu trabalho o desenho serve também como esse mecanismo de mudança, mas não do clima, de algum pensamento. Por isso que eu falo às vezes que a arte indígena, ou que a arte que tento pensar, não é baseada na matéria da coisa, é baseada num encantamento que a gente chama de pussanga. Um feitiço que se materializa em um desenho, numa pintura, numa performance. Mas a matéria da coisa é apenas um mecanismo. A arte está na transformação. (BANIWA, 2022, p.3)

[Luísa Godoy]: Compreendi, com este exemplo do sapo Aru, que para o Denilson o desenho tem uma existência própria, ele se presentifica, e acho que esta é a característica mais impressionante no pensamento dele. Isto é diferente de tudo que eu já tinha estudado sobre desenho.

[Luiza Camisassa]: Luísa, você falou “presentificar”, e eu acho importante lembrar que o Denilson não diz essa palavra, nem encontra, durante a entrevista, um termo que a substitua. Ele tenta transpor, a partir das vivências na sua cultura, o que entende como desenho.

[Luísa Godoy]: Achei muito impressionante a história que o Denilson contou para tentar alcançar o significado desse termo que ele não nomeou. Lembro que, quando a gente estava editando essa entrevista, resolvi que ia desenhar o sapo Aru e quando comecei estava um calor horrível. Denilson tinha explicado que Aru chama a chuva, o frio. Começou uma chuva forte depois que iniciei o desenho e aquilo me assustou muito. Parei, não mexi mais, não terminei.

Pensando essa questão no trabalho de edição, acho que a nossa prática da oralidade com o texto pode ter relação com esse pensamento de um desenho que não se resume ao gráfico. Quando lemos juntas a entrevista em voz alta, todo o texto passa pelos nossos corpos, ele ecoa em nós e no espaço. O som do texto nos direciona a fazer alterações, identificar repetições, e a decidir se alguma palavra ou frase precisa cair ou ser incluída. A oralidade está, dessa forma, nesse texto depois da edição, porque ele passa por nosso corpo-voz e volta à palavra. E, também, pelo desejo de que a entrevista mantivesse o viés da personalidade: o artista se dizer, dizer do desenho - do próprio desenho, da própria história, nessa nossa construção coletiva - quando lemos o Denilson em voz alta, ele também se faz presente no espaço e nos nossos corpos.

[Luiza Camisassa]: Quando começamos a fazer a primeira edição do texto da entrevista do Denilson, fomos entendendo o tamanho do trabalho que teríamos. Começamos a desenvolver os procedimentos que, ainda não sabíamos, mas iríamos repetir nas outras reuniões. Chegamos, organizamos o espaço, pregamos os papéis da entrevista impressa na parede e fizemos a leitura integral da entrevista em voz alta, sem interrupções. Ver o espaço que o texto colado nas paredes ocupa como mancha gráfica nos dá uma dimensão da tarefa. Perceber o tempo da primeira leitura também nos ajuda a mensurar o trabalho. Ao longo do processo percebemos que o corpo é a nossa medida. Ele nos permite, a partir de seus indícios, mensurar tempo de trabalho, ocupação de espaço, a qualidade da interferência no texto. O corpo sente seus limites físicos e cognitivos, por exemplo, pelo cansaço; é afetado por sons, pelo clima, sente necessidade de se movimentar e de se posicionar e reposicionar de acordo com a dinâmica da edição.

[Maria Drummond]: Os tamanhos da letra, 22, e do papel, A3, foram determinantes para nosso trabalho em grupo. A ampliação tem muito a ver com essa leitura coletiva.

[Letícia Grandinetti]: Sim, e o uso de diversos materiais sobre o suporte, que é o texto impresso, nos possibilita produzir e sobrepor manchas gráficas. O objetivo era usarmos materiais, os mais diversos possíveis, incluindo tintas e colagem, porém trabalhamos com materiais ligados à escrita. Optamos por canetas, lápis, lapiseiras, corretivos líquidos e de fita. Interferimos no papel, por meio do desenho, acrescentando essa camada, que é gráfica e conceitual.

Entendi que a escolha dos materiais se deu por uma certa timidez para fazer essas interferências, variamos pouco os tipos de material, ficaram todos no campo do risco e do rabisco.

[Luiza Camisassa]: Independente de qualquer coisa, também foi legal o que aconteceu naturalmente, e eventualmente cada uma escolheu um material que marcava uma presença mais constante. A Luísa trazia sempre a cor, a Letícia o corretivo, a Maria ia alternando, às vezes levava o estilete ou marcava o que ia ser cortado radicalmente depois, eu entrava com a caneta de quatro cores, e agora tenho uma de muitas cores... A gente fica olhando o texto e de repente a Maria passa aquele tanto de corretivo branco, a Letícia risca, faz o quadrado, corta, faz o X, isso é desenho. Não paramos para pensar na escolha dos materiais, mas experimentamos bastante de acordo com a preferência de cada uma. Quase sempre dá para identificar de quem é o traço, apesar de todo o trabalho ser coletivo. Dá para saber quem estava lá no ato da intervenção sobre o papel, pois é possível perceber o tipo e o raciocínio do traço, a partir de uma memória material e sensorial. Acho interessante pensar ainda na questão do arrependimento, possível com o uso de alguns materiais, que dão a possibilidade de enxergar através.

[Letícia Grandinetti]: Usamos com frequência o corretivo de fita e o líquido, materiais que nos possibilitaram ter esses arrependimentos, pois um é removível e o outro transparente. Às vezes a gente muda de ideia, o todo nos dá uma nova perspectiva do fragmento e precisamos/desejamos repensar. Voltamos, eu acho, àquele raciocínio que temos individualmente, em nossos trabalhos de ateliê de desenho, no qual o corpo é primordial e nos permite rever nossas escolhas materiais, conceituais e estéticas. A consciência corporal individual para o desenho quando levada para o coletivo, considera não só as questões individuais, mas as que implicam a relação entre os corpos e a realização da tarefa coletiva.

[Maria Drummond]: A questão do espaço é muito importante. Ocupamos um lugar onde as possibilidades de uso de material eram reduzidas, pois não podíamos danificar a parede. Caso tivéssemos um ateliê disponível para a edição, poderíamos entrar com a experimentação de outros materiais sem tanto receio de escorrer na parede ou no chão. A escolha de materiais realmente passa por muitas questões.

[Luísa Godoy]: E tem o papel, que é o nosso suporte. E ele fica fixado na parede, na vertical, em um tamanho que permite a visualização das letras à distância, a escolha corporal de permanecer em pé funciona bem para o grupo, que pode se movimentar, e tomar decisões que implicam mudanças de posição dos corpos e de questões de desenho e de edição, num arranjo e rearranjo constante.

[Maria Drummond]: Sim, especialmente sua gramatura. A escolha da gramatura do papel está ligada a questões práticas da edição-desenho: quanto e quais materiais o papel suporta. Essa materialidade e as escolhas que acabamos fazendo por causa dela influenciam não só visualmente o trabalho, mas também algumas escolhas conceituais. Usar o desenho como ferramenta de edição, nos faz pensar conceitualmente o texto também como imagem. Por mais que partes do processo sejam futuramente compartilhadas, a escolha de vivenciar toda a edição pelo desenho é a estrutura da nossa prática e condiciona nossos resultados. Os pontinhos, o corretivo, o corte, as cores, acrescentam camadas diferentes de significação.

[Letícia Grandinetti]: Ainda que a maioria das nossas ações de desenho-edição não sejam mostradas, temos a intenção de tornar parte desse processo visível na publicação de um livro.

[Luísa Godoy]: A partir do que vocês falaram, fiquei pensando nas coisas que acontecem na hora da edição e que não são visíveis no texto. Lembrei que desenhava no ar enquanto a Luiza estava desenhando no texto e a Maria apagava com o corretivo. Tem gesto que não deixa marca. Além disso, tem o desenho como apagamento, que a Maria adotou, e que encobre palavras ou frases que iam ser acrescentadas, mas não são. Então tem também os gestos encobertos, tornados invisíveis, que até deixam rastro, mas é rastro apagado.

[Luiza Camisassa]: Com a entrevista do Denilson, começamos a desenvolver nossos métodos, a experimentar materiais, a pensar de que maneira íamos relacionar o fazer desenho com edição, qual era esse encontro entre o texto e a imagem; a construir, passo a passo, esse encontro entre nós e os entrevistados.

[Leticia Grandinetti]: A maioria de nós nunca tinha editado um texto de maneira oficial. No início fiquei insegura, escolhendo palavras. Com o desenrolar dos trabalhos de desenho, fui aprendendo com a Luiza a ter uma visão geral do texto.

[Maria Drummond]: Nunca tinha tido nenhuma experiência parecida com essa também. Lembro que no início fazíamos a primeira leitura em voz alta e cada uma grifava as ideias que iriam permanecer no texto. Foi também minha primeira vez editando no grupo, e houve uns estranhamentos, como irmos todas grifar a mesma frase e quase trombarmos, mas com tempo e prática tudo foi se encaixando.

[Luiza Camisassa]: Eu também nunca tinha feito isso oficialmente, edito textos de amigos, e escrevo, mas é diferente escrever de editar. E o nosso processo de edição, por envolver o desenho e o trabalho em grupo, é ainda mais desafiador. Desenhamos também com nossos acordos de corpo: quem fica na frente, quem fica atrás, quem lê em voz alta, quem está riscando o papel.

[Leticia Grandinetti]: É importante citar que a entrevista do Denilson foi a primeira e estamos tentando escrever um texto, um artigo, ou um ensaio por meio deste diálogo para nos aproximarmos e deixarmos o processo evidente para pessoas que não tenham a vivência de desenho que temos. Por isso, sentimos a necessidade de falar um pouco sobre como fundamentamos essa relação entre desenho e edição.

[Luísa Godoy]: O Denilson disse que a escrita é um desenho, e um desenho muito sério, que inclui escolhas que estão ligadas tanto à parte gráfica, quanto a como as palavras são colocadas numa frase. Isso não ficou evidente para mim desde o início, mas, depois de um tempo de prática, comecei a pensar em nosso trabalho de edição como um desenho no sentido teórico, não apenas como uma prática.

Estamos trabalhando com uma teoria chamada *vaguezas confiáveis*, desenvolvida por um professor aqui de Belo Horizonte, José de Souza Muniz Jr. Chegamos a pensar em passar as entrevistas transcritas para alguém da área da edição fazer, mas, após conversarmos, entendemos que essas entrevistas eram um desenho por si só, pois elas tinham enfoques conceituais e materialidades de palavras que seriam melhor considerados por nós. Cada alteração textual ia fazer diferença. A maneira como essas mudanças seriam feitas também afetariam todo o texto. A mão que mexe no texto deixa sua marca. Por isso, o termo *vaguezas confiáveis* foi a fundamentação que nos ajudou a pensar que precisávamos desenvolver um estudo metodológico, que foi formatado por meio da pesquisa (*Desenho: o artista em*

primeira pessoa, PAPq/UEMG, edital 01/2018). Muniz Jr. defende no livro “Tinha um editor no meio do caminho” que *vaguezas confiáveis* são *microdecisões* que podem ocorrer invisivelmente ao longo da edição, reforçando uma historicidade que deixa evidentes parcialidades e visões por vezes dissonantes do texto editado, já que os profissionais envolvidos têm tendências e formações que deixam vestígios. A imparcialidade é uma ficção e cada mão que toca o texto o desenha. Este conceito nos ajudou a considerar o entendimento de desenho de cada artista entrevistado como uma lente para que a edição da entrevista transpareça este conceito por meio das nossas escolhas textuais.

Estou pensando que isso que estamos fazendo, de elaborar as questões teóricas pertinentes à pesquisa em um diálogo, é algo que tem relação com esta escolha teórica de deixar ver partes do nosso processo de pensar o texto em conjunto.

[Leticia Grandinetti]: No nosso caso, é importante mencionar que a aplicação do conceito de *vaguezas confiáveis* passa invariavelmente por decisões conjuntas: um trabalho de muitas mãos. A escolha pela prática coletiva foi consciente e faz parte de um modo de funcionamento onde cada *microdecisão* é tomada coletivamente, considerando os conhecimentos individuais. Para atuarmos com essas “vaguezas”, que transformam o texto, confiamos no nosso saber intelectual e no saber de corpos que desenharam, de mãos que sustentam já há algum tempo a prática de desenhar, de entender o espaço do papel, de perceber as variações da luz, da sombra, da linha. Confiamos também no nosso não saber que abre, diante de nós, os campos da vulnerabilidade e das novas possibilidades. Ao ocuparmos o lugar da falta, da falha, da não completude individual, acolhemos o saber do outro para construirmos um corpo de conhecimento colaborativo. É um lugar de extrema potência, risco e de muito trabalho, uma vez que há divergências de opinião durante o caminho, entretanto nos colocamos sempre disponíveis, física e intelectualmente, para fazermos nossas escolhas conjuntas.

“*Editar é inserir lacunas*”, disse a Luísa em uma de nossas conversas. Penso que nesta frase há muitos sentidos, que podem ser visuais ou textuais. Ao longo da edição, escolhemos mantê-las, preenchê-las ou criar novas lacunas para quem acessar o texto. Ao entendermos que temos dentro de nós o saber e o não saber, abrimos lacunas. Isso nos interessa.

[Maria Drummond]: Lembro que em uma das primeiras conversas que tivemos, assim que entrei no grupo, falamos sobre essas lacunas dentro da dinâmica da nossa prática. Quando comecei, ficou claro sobre o que o projeto se tratava, mas foi somente com o início da nossa

prática, que passei a compreender os desdobramentos teóricos da metodologia, e o diálogo entre desenho e edição. A vivência prática do projeto, possibilitou esse entendimento que reúne teoria e prática num só lugar. Nesse início, me vi muito imersa nessas lacunas, era desconfortável, mas hoje vejo que foram esses espaços que permitiram minha entrada no grupo, meu entendimento da pesquisa, e a construção dela como um todo.

[Letícia Grandinetti]: Todo esse pensamento veio a partir de conversas iniciais, lá atrás, no início da primeira pesquisa com a Luísa, quando nós decidimos por um trabalho colaborativo. Isso tem a ver com uma palavra que está me perseguindo hoje: vulnerabilidade.

Percebo que é difícil lidar com lacunas, pois quando você assume que não tem o saber todo, você se coloca num lugar vulnerável. E se reconhecer vulnerável é muito importante num trabalho em grupo, porque somente dessa forma é possível abrir espaço para o outro.

Durante o uso da nossa metodologia de pesquisa, lidamos com a vulnerabilidade de outro modo: por meio da relação. A nossa escolha metodológica se baseia nessa variável, o que implica dizer que ela não é fixa, pois temos a relação interpessoal, a relação com o ambiente, a relação com o texto, a relação com os conceitos e as imagens que o texto aborda, a relação imagética de desenhar o texto, a relação dos corpos no espaço, a relação temporal.

[Luísa Godoy]: Penso que essa vulnerabilidade está muito presente também no desenho, ainda mais se considerarmos a tradição artística. Na enciclopédia de Diderot e D'Alembert, o desenho não está listado como uma das Artes. Ele é acessório e continua a ser pensado assim ao longo dos modernismos europeus. Apenas com a Arte Conceitual a técnica encontra algum protagonismo. Ainda hoje, há quem não entenda a independência do desenho nas artes como possível. Esse percurso histórico amplia a vulnerabilidade do desenho e acho que ela é evidente quando se presencia a solidão da linha no papel. A linha é uma presença por si só muito vulnerável, muito delicada - de uma delicadeza tão absurda que é desenho.

Da mesma forma, quando nós quatro nos colocamos na frente do texto, existe uma vulnerabilidade ali que é própria do desenho. Estar diante do texto junto com o grupo dá um frio na barriga sempre, porque é uma construção de entendimentos que depende da relação, que demanda tempo e esforço, que faz com que a vulnerabilidade seja uma constante.

[Letícia Grandinetti]: Acho que o próprio *ser artista* já é vulnerável. A gente assumir o *ser artista* na arte, que é um terreno completamente movediço. Assumir um desenho tem muito a ver com assumir a vulnerabilidade inerente a cada ser.

[Luísa Godoy]: Entendo que a vulnerabilidade de se assumir artista, pensada no âmbito da pesquisa, tem uma relação com o reconhecimento das artes no campo da construção de conhecimento e com as relações que nem sempre são evidentes entre prática e fundamentação teórica. Com o tempo ficou evidente pra mim que estamos sempre adotando posicionamentos teóricos em cada uma de nossas ações, ou seja, quando tomamos as *microdecisões* na edição e quando fazemos escolhas em outros âmbitos das nossas vidas estamos deixando nossas marcas e elas têm características que dizem de como atuamos no mundo.

A surpresa de nos depararmos com uma forma de pensar como a do Denilson, que entende o desenho como algo que age no mundo, algo que sobrevive em outros corpos e que não se resume ao registro gráfico, comprova que fazemos pesquisa –o que inclui não saber o que iremos descobrir, inclui pensar e mudar de ideia ao longo do caminho–a pesquisa é o próprio caminho. A forma como o Denilson pensa o desenho mudou como pensamos e agimos durante todo o processo.

[Maria Drummond]: Sim, após essa experiência com as ideias do Denilson, alteramos nosso entendimento sobre desenho, mas não só isso, alteramos também a forma de fazer a pesquisa. Fortalecemos a compreensão de que os corpos são inteligentes e que eles produzem conhecimento.

[Luiza Camisassa]: Devemos a essa experiência a inauguração de um novo olhar para o nosso desenho como coletivo, como desenhistas, o desenho da edição e da própria estrutura da pesquisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANIWA, Denilson. **Ação "me deixa ser selvagem" e parceria com Paulinho Fluxus, em Brasília.** 2020. Projeção de petroglifos com canhão de laser;

BANIWA. Entrevista inédita realizada com permissão do Conselho de Ética da UEMG, referente ao projeto de pesquisa **O Desenho em Primeira Pessoa: entrevistas** FAPEMIG/UEMG, edital 05/2021, realizada em 2022;

D’ALEMBERT, Jean le Rond; DIDEROT, Denis; PIMENTA, Pedro Paulo (Organizador) e SOUZA, Maria das Graças de (Organizadora). **Enciclopédia - Volume I. Discurso preliminar e outros textos.** São Paulo: Editora da Unesp, 2015, 350 p.;

MUNIZ JR. José de Souza. **Tinha um editor no meio do caminho.** Belo Horizonte: Gulliver Editora, 2018.

MEMÓRIAS DO ENTRELAÇAR FIOS E GERAÇÕES NA TESSITURA DO SABER-FAZER CROCHÊ

MEMORIES OF THREADING THREADS AND GENERATIONS IN THE WEAVING OF
CROCHET SABER

Lorrane Almeida Cardoso¹
Rita Cristina Sadako Kuroishi²
Ana Victória Tognetti Santos Vianna³
Carla da Silva Santana Castro⁴

RESUMO: Introdução: O crochê se conecta cultural e afetivamente à contemporaneidade. Objetivo: Descrever a experiência de ensinar e aprender crochê entre 15 idosas e participantes do projeto de extensão do curso de Terapia Ocupacional da USP de Ribeirão Preto. Materiais e Métodos: Relato de experiência, ocorrido em 30 encontros semanais/90 minutos. Resultados: O fazer-crochê permitiu a troca de saberes e espaços de protagonismo, ressignificando a coeducação entre gerações e o senso de pertencimento ao espaço universitário por meio do sensível e fazer artístico.

PALAVRAS-CHAVE: crochê, intergeracionalidade, objeto biográfico, cultura.

ABSTRACT: Introduction: Crochet connects culturally and emotionally to contemporary times. Objective: To describe the experience of teaching and learning crochet among 15 elderly women and participants in the extension project of the Occupational Therapy course at USP in Ribeirão Preto. Materials and Methods: Experience report, which took place in 30 weekly meetings/90 minutes. Results: Crochet allowed the exchange of knowledge and spaces of protagonism, giving new meaning to co-education between generations and the sense of belonging to the university space through sensitivity and artistic practice.

KEYWORDS: crochet, intergenerationality, biographical object, culture.

1. INTRODUÇÃO

¹Lorrane Almeida Cardoso, graduanda do Curso de Terapia Ocupacional, Faculdade de Medicina de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo, lorranealmeida@usp.br.

²Rita Cristina Sadako Kuroishi, mestre. Faculdade de Medicina de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo, técnica de Laboratório- Nível Superior do curso de Terapia Ocupacional do Departamento de Ciências da Saúde, ritacris@fmrp.usp.br.

³Ana Victória Tognetti Santos Vianna, graduanda do Curso de Terapia Ocupacional. Faculdade de Medicina de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo, ana.tognetti@usp.br.

⁴Carla da Silva Santana Castro, livre docente, Faculdade de Medicina de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo, professora associada do Curso de Terapia Ocupacional do Departamento de Ciências da Saúde, carla.santana@fmrp.usp.br.

Na contemporaneidade, a prática manual com fios pode ser ressignificada, tornando-se promotora de saúde de um grupo diverso de pessoas, apresentando grande versatilidade e repercussão social (LEMES; PEREIRA, 2020). Nesse sentido, tem-se destacado como uma atividade portátil de custo relativamente baixo que pode ser facilmente aprendida e promover o bem-estar.

A técnica artesanal do crochê emerge da concepção do que representa o valor do saber fazer crochê e dos pilares não visíveis que o sustentam nas suas várias dimensões, perpassando pelos aspectos culturais, socioafetivos e econômicos (IRIAS; FARIAS, 2016). Nessa perspectiva, o crochê assume papel ativo, expansivo e de conexão enquanto objeto transformador do processo de ensino e aprendizagem, repleto de significados, sob os seguintes pilares: do objeto a ser construído, da pessoa enquanto agente do ensinar, da pessoa enquanto agente do aprender, das relações intra e intergeracionais e do lugar.

A tessitura do crochê ultrapassa o aspecto econômico, estendendo-se para fatores identitários, de pertencimento e de autoestima do sujeito que adentram a perspectiva antropológica e social dessa arte (LEMES; PEREIRA, 2020).

Os artesanatos em crochê representam elos de uma memória individual e coletiva e difundir esta técnica artesanal entre as novas gerações configura-se em um importante método de preservar e manter sua permanência na contemporaneidade (OLIVEIRA; MOURÃO, 2020). O processo de transmissão desse saber ultrapassa a materialidade das peças produzidas, estando associado ao afeto estabelecido entre os participantes e ao valor de estima atribuído aos produtos, que carregam consigo a memória, a identidade e a tradição (LEMES; PEREIRA, 2020). É importante, portanto, que o crochê seja lembrado como objeto que conta histórias dos contextos e de pessoas aos quais se conecta. (MOURÃO; OLIVEIRA, 2021).

Atualmente, cidades e metrópoles transformam-se em lugares de compartilhamento e participação social, a partir de fazeres manuais que interagem gerações, em práticas afetivas de tecer fios e cobrir espaços urbanos. Estes afazeres caracterizam-se como iniciativas que conduzem às novas afinidades socioespaciais, contribuindo para a sensibilização dos usuários em espaços sociais (OLIVEIRA; MOURÃO, 2020).

Incentivar a prática do saber-fazer-aprender crochê faz-se necessário para disseminar e ressignificar o valor cultural desta técnica artesanal em espaços representativos, carregados de significados afetivo e transformadores de histórias tecidas em crochê, em diferentes

cenários da sociedade. E a Universidade tem relação intrínseca com a cultura através da atuação dos projetos de extensão. Ela produz cultura e é produzida por ela em seu cotidiano de desenvolver e difundir conhecimento com vistas ao crescimento e transformação da sociedade (RODRIGUES *et al.*, 2013). Diante disto, o objetivo deste estudo consistiu em descrever a experiência intergeracional de ensinar e aprender crochê entre idosos e estudantes universitários. Especificamente, objetiva relatar a construção de um espaço para a produção artística usando a técnica do crochê e a instalação de um objeto biográfico no espaço universitário.

2. REFERENCIAL TEÓRICO

2.1 Crochê como tradição e cultura

O crochê constitui-se em um dos elementos da história por herança cultural da colonização portuguesa, que com o passar do tempo foi incorporado na moda e decoração de ambientes, configurando-se em uma importante atividade econômica do interior e das capitais (OLIVEIRA; MOURÃO, 2022).

A China também tem sido mencionada como primeiro local de registro desta prática, alcançando posteriormente a Turquia, Índia, Pérsia e norte da África, chegando finalmente ao continente europeu no século XVIII. Embora, tradicionalmente, fosse atribuída às mulheres de classes populares, com a difusão da técnica, o crochê tornou-se o passatempo preferido das senhoras da nobreza (QUADROS, 2015).

A recriação e atualização do fazer crochê adquire caráter dinâmico e transformador na vivência humana e se potencializa por ser culturalmente sustentável. Essa adequação da crochê à cultura moderna também se evidencia nas manifestações artísticas urbanas em grandes metrópoles, aproximando as pessoas ao lado artístico existente nesses grandes centros, afetando diretamente o cotidiano e a dinâmica dos moradores e da própria cidade (OLIVEIRA; MOURÃO, 2020).

A valorização do patrimônio imaterial no saber-fazer crochê das artesãs em que predomina o imediatismo das máquinas e da efemeridade, contribui para fortalecer e manter a tradição e a identidade local (LEMES, PEREIRA, 2020).

2.2 Extensão universitária como potência na comutação dos saberes

Na universidade observam-se três perspectivas de atuação: ensino, pesquisa e

A extensão universitária, que compõe o tripé ensino, pesquisa e extensão, se caracteriza como uma modalidade de trocas do ambiente universitário e a sociedade em geral no qual há comutação de saberes e criação de conhecimentos. Nesta relação ocorre o diálogo entre as partes ao promover ações socioeducativas com o intuito de fornecer melhoria na qualidade de vida da comunidade, além da disseminação do conhecimento acadêmico (RODRIGUES *et al.*, 2013).

Os projetos desenvolvidos num campo de extensão universitária oportunizam aos cidadãos seu envolvimento com a universidade em seu próprio território, o que fortalece a relação universidade-sociedade, beneficiando ambos (RODRIGUES *et al.*, 2013). Isso ocorre, pois os saberes produzidos na instituição de ensino se reverberam na prática social, proporcionando um caráter interdisciplinar (DA SILVA, 2020).

2.3 Relações intergeracionais

As atividades intergeracionais são iniciativas que promovem a interação e a cooperação entre diferentes gerações, visando fortalecer os laços sociais e culturais. Estas atividades incluem programas educacionais, projetos comunitários, atividades recreativas e culturais, que permitem a troca de conhecimentos e experiências entre jovens e idosos. Ao facilitar o diálogo intergeracional, estas iniciativas não só enriquecem a compreensão mútua, mas também ajudam a preservar tradições e saberes, promovendo uma sociedade mais coesa e inclusiva (PACHECO; TEIXEIRA; NOGUEIRA, 2024).

Com o envelhecimento cada vez mais acentuado na sociedade brasileira, notam-se mudanças nas relações entre as gerações, com ampliação do convívio entre pessoas de diferentes faixas etárias, nas dinâmicas e hierarquia familiar e adoção de novos papéis sociais aos idosos (RABELO; NERI, 2014). Em tempos pregressos, as trocas intergeracionais ocorriam de modo natural, seja no âmbito familiar, através da convivência nas atividades diárias entre jovens e idosos, ou comunitário, por meio das relações de vizinhança. Entretanto, atualmente existem barreiras de interação social mais exacerbadas entre as diferentes idades que se limitam a projetos e atividades com a proposta de promover esta troca (PACHECO; TEIXEIRA; NOGUEIRA, 2024).

Este distanciamento intrafamiliar e a alteração na dinâmica e nas relações familiares demandam grande complexidade emocional e se associam diretamente à saúde e ao bem-estar físico e psicológico dos idosos (RABELO; NERI, 2014). Nesse sentido, a criação de

programas que incentivem a permuta de experiências e conhecimento entre as gerações se mostra benéfico.

Em vista disso, é necessário abordar a temática também com enfoque na melhora da qualidade de vida da pessoa idosa, desenvolvendo estratégias fundamentadas no engajamento nas atividades cotidianas e significativas para o grupo, possuindo, portanto, a finalidade de incentivar a solidariedade intergeracional e evitando o isolamento e solidão dos idosos (PACHECO; TEIXEIRA; NOGUEIRA, 2024).

O processo de transmissão do saber crochê perpassa a materialidade da produção das peças, associando-se ao afeto entre aquele que ensina e aprende, assim como ao valor de estima aos produtos, que carregam consigo a memória, a identidade e a tradição dos envolvidos neste fazer artístico (LEMES, PEREIRA, 2020).

3. METODOLOGIA

Trata-se de um relato de experiência de um projeto de extensão universitária, intitulado “Tecer e integrar: as relações intergeracionais nas entrelinhas do saber-fazer crochê”. O projeto ocorreu de setembro/2022 a julho/2023, no Espaço de Cultura e Extensão Universitário da Faculdade de Medicina de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (ECEU-FMRPUSP). Participaram docente, técnica e estudantes do Curso de Graduação em Terapia Ocupacional e 15 idosas que viviam na comunidade nas proximidades do campus universitário. As oficinas eram semanais, com duração de 90 minutos, totalizando em 30 encontros e envolviam pessoas que dominavam ou não o saber-fazer crochê. A proposta consistiu em integrar pessoas idosas e estudantes universitários no aprendizado e ensino da técnica, que culminou, além de outros produtos, na produção de quadrados para uma intervenção no espaço, “o vestir das árvores” do Espaço de Cultura e Extensão Universitária (ECEU). Os encontros abordaram os principais conceitos da técnica do crochê (tipos de linhas e agulhas), sua história e memória, principais pontos (correntinha, baixíssimo, baixo e alto), a construção do objeto tecido (quadrados em crochê) e possibilidades de aplicações, utilizando-se aulas teórico-práticas com recurso multimídia.

Foi realizada a exposição de vídeos explorando o tema, o compartilhamento de saberes e fazeres entre quem ensina e quem aprende. Os conteúdos, as formas de preensão da linha e agulha, técnicas para iniciar o crochê, amarrar os fios, início e finalização de carreiras, pontos básicos e construção de carreiras em formato de quadrado foram ensinados e

obedeceram gradativo grau de complexidade. Foram consideradas as particularidades e necessidades das crocheteiras (dominância manual e condições crônicas que exigia alguma adaptação na prática).

No âmbito da produção do objeto biográfico, este teve três fases distintas: 1a) A produção de 500 quadrados autorais de crochê, utilizando barbantes coloridos e agulhas; 2a) Junção dos quadrados para a construção do tecido coletivo e 3a) A escolha e a cobertura de árvores na entrada do edifício, a partir do critério “melhor visibilidade” às pessoas que adentrassem e também que estivessem na área adjacente ao local. Posteriormente, o objeto biográfico coletivo cobriu as árvores.

4. RESULTADOS E DISCUSSÃO

O domínio da técnica inicial do crochê foi obtido pelos participantes e reforçou que percorrer o caminho de aprendizagem do saber-fazer-aprender crochê constitui-se em objeto biográfico transformador para o desenvolvimento de habilidades e competências (LEMES, 2017). Os obstáculos impostos pelo crochê ultrapassaram o enfrentamento e o manejo de situações adversas de dificuldade, como as frustrações e a paciência diante do processo de construção e desconstrução dos pontos tecidos. Além disso, manipular e explorar concretamente linhas com uma diversidade de cores, espessuras e texturas, em movimentos repetidos e variados potencializou experiências sensoriais, socioafetivas, a sensação de bem-estar, a motivação, o autoconhecimento, o conforto, o relaxamento e a capacidade de criatividade e imaginação. Isso porque, o crochê exige uma sensorialidade que ultrapassa o sentido da visão, envolvendo uma habilidade que imprime um sentido mais tátil à sua prática (QUADROS, 2015).

Os pontos básicos ensinados possibilitaram não somente a produção de quadrados para o “vestir das árvores”, mas também a expansão das técnicas aprendidas para a confecção de produtos variados, como bolsas, toalhas de mesas, porta celular e marcadores de páginas. E isto reforçou a possibilidade de tecer um universo riquíssimo de padrões tecidos ao entrelaçar os pontos básicos e suas variações, utilizando uma agulha e um novelo de linha, lã ou barbante (LEMES; PEREIRA, 2020). Além dos diferentes produtos possibilitados pelas técnicas básicas, o crochê também pode ser executado de diferentes formas relacionadas às peculiaridades locais e adaptações culturais (QUADROS, 2015).

Explorar e analisar os determinantes envolvidos nesse processo de tecer crochê, advindo das suas possibilidades de experimentação e aproximação de sentimentos, nos levou a um lugar de ressignificação das memórias do tradicional conhecimento das técnicas deste tipo de artesanato.

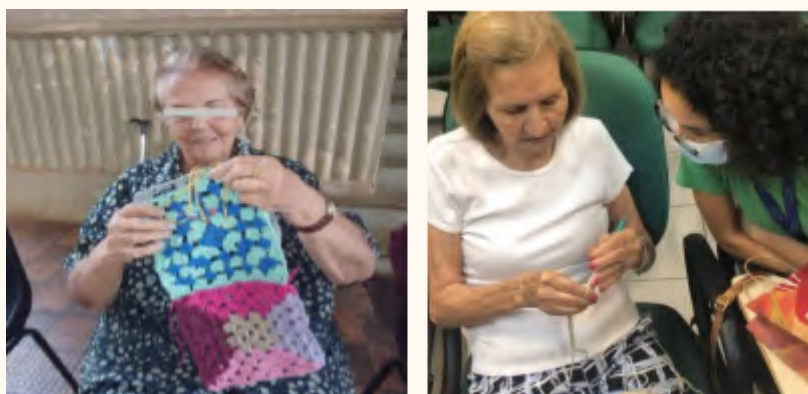
Também promoveu a reflexão sobre a similaridade entre o crochê e a vida, sustentada pelos tipos de pontos e erros à necessidade de desmanchá-lo e fazê-lo novamente. Isto refere-se ao processo de “recomeçar” diante dos desafios impostos pelo cotidiano, que no crochê também poderia ser representado, simbolicamente, pelos pontos baixíssimo e baixo e pelos movimentos de ir e vir das carreiras crochetas, necessários para a elaboração de “histórias tecidas em crochê”.

Cada participante expressou sua subjetividade pela forma própria de manusear e realizar a prensão da linha e da agulha com diferentes tensões no manuseio dos fios, utilizando diferentes cores, posturas, movimentos e ritmos de tempo para criar e recriar as tramas de crochê. Tal expressividade também representou uma configuração muito atraente ao observar os tons e as cores adentrando uns nos outros, constituindo uma materialidade constantemente interferida (QUADROS, 2015).

O tecer intuitivo, expresso pelo registro de uma infinidade de sentimentos envolvendo o criar e o ser, o visível e o invisível, preenchendo lacunas que foram transformadas em significantes composições de produtos têxteis em crochê, com diferentes aparências. E isto remeteu à aproximação, fortalecimento e integração dos participantes com o objeto biográfico: as peças de crochê produzidas, expressas pela subjetividade exteriorizada das artesãs do crochê.

O objeto tecido em crochê evidencia quem o produz, pautando-se em fatores como identidade, pertencimento e autoestima, referenciais do sujeito (LEMES, PEREIRA, 2020). E o registro dos fatos entre o sujeito e o objeto permite a criação de uma consciência de si e o seu envolvimento (MOURÃO; OLIVEIRA, 2021). Embora o aprendiz possa se inspirar observando o crocheter daquele que ensina, seu trabalho não se configura em pura reprodução, pois há impressão da sua marca, evidenciado na pressão exercida da agulha, das linhas e mudanças do traçado, tornando-se, portanto, uma reinvenção emergente da singularidade de cada fazer (QUADROS, 2015).

Figura 1 - O fazer crochê enquanto objeto biográfico e intergeracional



Do ponto de vista das relações intergeracionais, o crochê configurou-se em importante ferramenta no diálogo entre os participantes que comutaram saberes e espaços de protagonismo no processo de ensino e aprendizado. Constituiu-se como objeto afetivo de reciprocidade nas relações intra e intergeracionais, como facilitador potente para o compartilhamento do saber-fazer-aprender (LEMES, 2017). Estas relações de troca foram estabelecidas pelo encontro conectado por um fio contínuo, a linha de crochê como canal de transmissão de um saber sensível. Este fazer foi agregado por elos de afetividade, de resgate e de construção de memórias individuais e coletivas. Aproximou, fortaleceu e integrou os participantes e o objeto biográfico: as peças de crochê produzidas, expressas pela subjetividade exteriorizada dos artesões do crochê.

Quanto ao fazer cultural no espaço universitário, resultou na intervenção artística “crochê nas árvores”, no qual as árvores foram “vestidas” com a união de cada fragmento crochettato. A composição é uma articulação entre lembranças e significados expressados numa linguagem referenciada em nossa cultura, sendo tanto instaurado como um processo singular, quanto coletivo (QUADROS, 2015). Este fazer traduziu-se em objeto de apropriação e de ressignificação de lugar de afeto, cuja exposição artística assumiu o produto final de integrar a identidade, o reconhecimento e o senso de lugar dando espaço para um registro visual de uma memória individual e coletiva do sensível (BRUSADIN; CASTRIOTA, 2023). Permitiu a valorização de um saber popular que adentrou o espaço universitário construindo a pluralidade e cultura. E conferiu aos idosos o protagonismo, ao utilizar um saber que tradicionalmente está sob seu domínio, promovendo uma troca

geracional de saberes (LEMES, 2017) ao adentrar a Universidade para ensinar a arte do crochê, para e com os jovens.

Figura 2 - O crochê enquanto produção artística coletiva no espaço universitário



Notou-se ainda, que as instalações dos objetos biográficos despertaram o interesse daqueles que estão cotidianamente na área adjacente ao espaço de intervenção, o que pode funcionar como um convite para novos olhares para o espaço universitário como um lugar para todos, de cultura popular, que pode ser um ponto de identidade com o sujeito que observa e que produz. A intervenção artesanal neste contexto social, reforçou, portanto, o que representa o crochê, como a junção do sentir, do fazer e da expressão de uma cultura local (MOURÃO; OLIVEIRA, 2021), valorizando a sua pluralidade.

5. CONCLUSÃO

O processo coletivo de entrelaçar fios ressignificou o senso de pertencimento ao espaço universitário, onde pessoas de diferentes gerações puderam comutar saberes e lugares por meio do sensível e do saber fazer artístico. Produzir o tecido coletivo perpassou processos individuais e coletivos, o aprendizado do saber fazer crochê, a produção de objeto autoral e a coletividade que se traduz na vestimenta das árvores. O uso do crochê se configurou como processo potente, agente de transformação social, para ressignificar a pluralidade cultural na universidade, trazendo novos atores para o cenário universitário, e interrompendo o cotidiano daquele que é capturado pelo olhar, que pode se identificar pela técnica, pelo espaço, pela

tradição e beleza do crochê. Promover a intergeracionalidade e a valorização cultural do artesanato pode fortalecer relações, ampliar saberes e transformar o espaço universitário em cenários plenos de histórias tecidas, em crochê.

AGRADECIMENTOS

Agradecimento ao Programa de Incentivo à Arte e ao Esporte (PIAE-2022/2023) pelo fomento ao projeto e ao Programa Unificado de Bolsas (PUB) da Universidade de São Paulo. Agradecemos às idosas do grupo e as demais bolsistas participantes: Ana Loiza Parra Dias, Beatriz Degrande Lemes, Ester Helena Vieira Pimenta, Pietra Gomes e Luciane Beatriz Castelar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRUSADIN, L. B.; CASTRIOTA, L. B. (org.). **Memória e Patrimônio cultural: Gestão, Preservação e Interpretação**. Brasil. 2023. *E-book* (241p.) color. Disponível em: <https://sites.arq.ufmg.br/pos/ambienteconstruido/wp-content/uploads/2023/11/E-book-2023-Memoria-e-Patrimonio-Cultural.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2024;

IRIAS, M.; FARIAS, R. C. P. ARTESANATO, CULTURA E IDENTIDADE DO GRUPO ART D'MIO DE BRÁS PIRES-MG. **Oikos: Revista Brasileira de Economia Doméstica**, v. 27, n. 2, p. 119-151, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufv.br/oikos/article/view/3733>. Acesso em: 24 jun. 2024;

LEMES, B. X. **O “SABER-FAZER” DO CROCHÊ: VALORES DO ARTÍFICE E DO PATRIMÔNIO IMATERIAL**. 2017. Dissertação — UFMG, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/MMMD-AUVGCE>. Acesso em: 24 jun. 2024;

LEMES, B. X.; PEREIRA, A. F. Tecer e empoderar: as entrelinhas do saber-fazer do crochê de um grupo de mulheres artesãs. **Multítemas**, p. 169-190, 12 mar. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.20435/multi.v21i59.2704>. Acesso em: 24 jun. 2024;

MOURÃO, N. M.; OLIVEIRA, A. C. C. MEMÓRIA DO CROCHÊ: CULTURA AFETIVA EM OBJETOS BIOGRÁFICOS. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design**, v. 5, n. 2, p. 69-88, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.5965/25944630522021069>. Acesso em: 28 jun. 2024;

OLIVEIRA, A. C. C.; MOURÃO, N. M. O crochê em intervenções urbanas: o fazer geracional formador de lugares culturais afetivos. *Anais do II Congresso Internacional de Estudos em Cultura*, on-line, v.2, 2020. Disponível em: <https://tupa.claec.org/index.php/culturas/2020/paper/view/1835>. Acesso em: 29 ago. 2022;

PACHECO, S.; TEIXEIRA, C.; NOGUEIRA, M. OS BENEFÍCIOS NOS IDOSOS DE ATIVIDADES INTERGERACIONAIS: BILHETE POSTAL. **RIAGE-Revista Ibero-Americana de Gerontologia**, v. 5, 2024;

RABELO, Dóris Firmino; NERI, Anita Liberalesso. **A complexidade emocional dos relacionamentos intergeracionais e a saúde mental dos idosos**. *Pensando famílias*, v. 18, n. 1, p.

138-153, 2014;

QUADROS, L. C. T. Uma trama tecida com muitos fios: o pesquisar como processo artesanal na Teoria Ator-Rede. **Estudos e Pesquisas em Psicologia**, v. 15, n. 4, p. 1181-1200, 20 dez. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/epp.2015.20253>. Acesso em: 28 jun. 2024;

RODRIGUES, A. L. L.; COSTA, C. L. N. A.; PRATA, M. S.; BATALHA, T. B. S.; PASSOS NETO, I. F. Contribuições da extensão universitária na sociedade. **Caderno de Graduação-Ciências Humanas e Sociais-UNIT-SERGIPE**, v. 1, n. 2, p. 141-148, 2013.

A CULTURA DO CARNAVAL COMO UM DOS MARCOS IDENTITÁRIOS DA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

Lucas Carvalho Rôla Santos¹
Phelipe Mateus Soares Batista²
Guilherme Correia Silva³

RESUMO: Vinculada à Iniciação Científica, esta pesquisa foi feita com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG), e com interface com o projeto de Extensão “Cozinha Gráfica”, da Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes). Procurou-se estabelecer as íntimas relações da Arte Brasileira Contemporânea com o Carnaval, em particular como aspectos presentes na cultura carnavalesca são decisivos e marcadores identitários de propostas emblemáticas da produção artística brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Artes visuais, carnaval, Arte contemporânea, cultura do carnaval.

INTRODUÇÃO: A PRESENÇA DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES DESDE O INÍCIO DOS DESFILES ORGANIZADOS

O termo “Carnaval” designa um espaço de tempo, demarcado oficialmente no calendário litúrgico e dos feriados nacionais, e um conjunto de elementos que, ao longo dos anos, foram assimilados e organizados, propondo e produzindo uma cultura própria de folia. Trata-se de um ritual que

pressupõe um contexto de caracteres pertinentes ao mundo carnavalesco, ou ainda ao mundo do samba, regido por elementos temporais – o oficial e os extraoficiais – e por elementos espaciais – espaços de ritualização: salões, ruas, praças e locais destinados a apresentações específicas, como a Passarela do Samba, e as quadras de ensaio das Escolas de Samba (GUIMARÃES, 1992, p. 13).

¹ Lucas Carvalho Rôla Santos, professor de Ensino Superior na Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes), doisde@gmail.com.

² Phelipe Mateus Soares Batista, licenciado em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes), pesquisador de Iniciação Científica Voluntária, phelipe.msb1@gmail.com.

³ Guilherme Correia Silva, licenciado em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes), pesquisador de Iniciação Científica com bolsa pela FAPEMIG, gsarts3003@gmail.com.

Neste contexto, a produção artística visual, tanto formal quanto informal, sempre teve elevada importância, na construção de fantasias, adereços, enfeites urbanos etc. Algo explicitado pelo papel desempenhado, desde os primórdios dos desfiles organizados das Escolas de Samba, pela Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Os hoje chamados “carnavalescos”, no início do século XX, eram chamados de “técnicos”. E muitos desses, como André Vento, Manoel Faria, Modestino Kanto e Calixto Cordeiro, foram artistas que passaram pela ENBA, e que receberam variadas premiações em seus salões (GUIMARÃES, 1992, p. 21-22). Significativamente, antes do surgimento dos barracões, o espaço de produção das fantasias e alegorias era denominado “ateliê”, lugar onde “trabalhavam artistas de reconhecido mérito. Contava-se entre eles alguns autodidatas, alguns curiosos (os que ‘tinham jeito’) e também os que tiveram aprendizado em escolas ou com mestres” (EFEGÊ apud GUIMARÃES, 1992, p. 22).

Desse modo, o presente trabalho, conduzido por meio de Iniciação Científica atrelada ao projeto de extensão “Cozinha Gráfica”, do Curso de Artes Visuais da Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes), com fins de divulgação tecno-científica, pretende apontar, através de obras selecionadas, como essa cultura do Carnaval, construída majoritariamente pela população negra, teve importante papel no desenvolvimento de um sentido identitário próprio para Arte Contemporânea Brasileira, de modo que é do seio dessa cultura popular que emergiram, de maneira natural, verdadeiras inspirações que não apenas marcaram, mas propriamente conferiram uma parte da identidade à Arte Brasileira da segunda metade do século XX.

Processo esse de imbricamento e mútua-influência que permanece em constante renovação, de modo que o Carnaval continua trazendo novas perspectivas para a Arte, tanto quanto a Arte continua se apropriando, problematizando e ressignificando o Carnaval. Nesse sentido, para discutir essas intermediações, são empregados autores que tratam da história do Carnaval no Brasil e da cultura carnavalesca, como Guimarães (1992) e Monteiro (2010), bem como obras e artistas que tiveram o Carnaval como influência na sua produção e pensamentos artísticos, em particular Heitor dos Prazeres, Hélio Oiticica, Lygia Pape e Priscila Rezende.

A ANTROPOFAGIA DO CARNAVAL: DO “ENTRUDO” AO CONTEXTO DO CARNAVAL MODERNO

Etimologicamente, “*carno*” e “*vale*”, do italiano, produzem um “adeus à carne”: “período que se situa nos dias precedentes à Quarta-feira de Cinzas. No Brasil este período é situado quarenta dias antes da Páscoa, com a duração de quatro dias, contando-se com o sábado, e terminando na terça-feira gorda” (GUIMARÃES, 1992, p. 13). O Carnaval traz consigo, portanto, o binômio sagrado-profano como condição inerente. Todavia, a história do Carnaval no país é, em suma, a natureza do Carnaval: uma aglomeração de sentidos e referências que produzem sua coesão no perfazer continuado da folia que, pouco a pouco, conformou-se na forma e contexto que hoje conhecemos.

Essa característica do Carnaval, de se perfazer em processo, é concomitante à sua construção identitária como a festa mais emblemática do país, tornando-o referência-síntese do pensamento antropófago proposto por Oswald de Andrade que, no seu manifesto, conclama: “contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo. Nunca fomos catequizados. Fizemos foi o Carnaval”. O apontamento é claro: o Carnaval representa uma exemplificação máxima de um posicionamento que envolve um modo de agir e pensar opositivo à reflexão fria, distanciada, considerada tipicamente europeia, e é ele próprio a alegoria da antropofagia, pois que representa o ápice de uma metabolização de incidências externas que cria uma identidade interna única e incomparável. Em suma, se o Carnaval não surge aqui, ele verdadeiramente nasce aqui.

Sua origem estrangeira tem razão de ser na colonização portuguesa, que trouxe consigo o “Entrudo” e referências das mascaradas italianas. “O termo, derivado do latim “*introitus*” significava “entrada”, “começo”, nome com o qual a Igreja denominava o começo das solenidades da Quaresma” (UFRB/BIBLIOTECA DO CECULT, s.d.). Registrado por Debret durante sua estada no Brasil (Figura 1), o festejo tinha uma característica irascível, violenta, de liberação incontida das paixões populares:

Era comum os escravos molharem-se uns aos outros, usando ovos, farinha de trigo, polvilho, cal, goma, laranja podre, restos de comida, enquanto as famílias brancas divertiam-se em suas casas derramando baldes de água suja em passantes desavisados (...) (UFRB/BIBLIOTECA DO CECULT, s.d.).

Mas, ainda que participasse, ao seu modo, da festa, parte da elite brasileira, a partir da metade dos 1800, passou a realizar cada vez mais campanhas para que fosse proibida: “uma

série de profissionais voltou sua atenção para as ruas (...) médicos, higienistas, cientistas, urbanistas passaram a preocuparem-se com a ordenação urbana, numa tentativa de conferir à cidade do Rio de Janeiro uma aura civilizada” (MONTEIRO, 2010, p. 6).

Figura 1 - “Dia de Entrudo (Carnaval)” (1823) – Jean-Baptiste Debret.



Fonte: Researchgate.net, *online*⁴.

A reação, contudo, das camadas populares não poderia ser mais emblemática: enquanto a elite fazia seus bailes fechados, a população pouco a pouco organizou-se dentro da sua coletividade. Incluindo elementos de batuques e danças africanas, criou o Samba e o Carnaval de rua, que fez surgir também as Agremiações de Escolas de Samba que hoje definem o contexto do Carnaval.

“Esse carnaval de rua é construído com a exclusão social dos negros. Eram os clubes que faziam a festa, mas os negros, pobres e excluídos, começaram a fazer essa festa na rua e se organizaram” (LIMA apud CARNEIRO, 2019). É essa origem que está registrada nas pinturas de Heitor dos Prazeres, levando-as a serem não apenas representações, mas propriamente registros artístico-históricos de um dos agentes que produziram o início dessa cultura que, com o passar do tempo, eventualmente engendrou pensamentos artísticos diversos que clamam por uma brasilidade instalada em climas, cores e presenças corporais.

4

Disponível em: https://www.researchgate.net/figure/Figura-6-Dia-de-entrudo-carnaval-1823_fig3_333888340. Acesso em: 14 jul. 2024.

A ORIGEM DO CARNAVAL NA “PEQUENA ÁFRICA” REGISTRADA NAS PINTURAS DE HEITOR DOS PRAZERES

O Carnaval foi objeto de diversos artistas modernos que costumamos rapidamente conhecer de nome. Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Portinari, por exemplo, têm obras sobre o tema. Mas seus trabalhos carregam a clássica fissura do Modernismo brasileiro: a apropriação de elementos da cultura popular, majoritariamente produzida pelos negros, como um tema a ser reproduzido por uma elite intelectual branca.

As pinturas de Heitor dos Prazeres subvertem esse esquema, trazendo a visão legítima de um dos agentes da festa. Além de pintor, Heitor era músico, cantor e compositor e participou ativamente da fundação das primeiras Escolas de Samba. Inclusive, no primeiro desfile carioca, em 1929, a escola do bairro de Oswaldo Cruz, que se sagrou campeã, teve o samba-enredo “A tristeza me persegue” composto pelo artista.

Grande parte de suas obras retratam o cotidiano de um lugar que o próprio artista apelidou de “Pequena África”, área na zona portuária do Rio de Janeiro onde está o Morro da Providência, a mais antiga favela do Rio, e um dos berços do Samba. Espaço de alta concentração de uma população negra largada à revelia no Brasil pós-abolicionista,

a Pequena África transforma-se num palco onde as práticas das manifestações negras aconteciam. Capoeira, Samba, Festas de Santos e Orixás, por meio dos valores, costumes, arte, modos de vida é que o inconsciente coletivo africano encontrava nesse território um lugar de autoafirmação (TONETO, 2019, p. 75).

Contrastando com as obras dos outros artistas modernos mencionados, como “Carnaval” (1960), de Portinari, e “Carnaval em Madureira” (1924), de Tarsila (Figura 3), que apostam na massificação, na sobreposição de figuras e no anonimato para ilustrar o Carnaval, Heitor confere um ar de intimidade festiva e singularidade aos indivíduos, destacando cada figura, como se cada membro ali fosse um conhecido seu (Figura 2). O enquadro de Heitor não se distancia dos personagens, inclusive está no mesmo nível que eles. Mais do que isso, lhes confere personalidade. É o olhar, portanto, de quem compreende a fundo a natureza da festa, porque de fato a compõe e a produz.

Figura 2 - “Sambistas” (1950) – Heitor dos Prazeres



Fonte: Monitor Mercantil, *online*⁵

Figura 3 - “Carnaval em Madureira” (1924) – Tarsila do Amaral



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural, *online*⁶

Na Figura 2 e Figura 3 há um contraste entre uma visão particularizada e próxima da festa e uma visão distanciada e massificada. Enquanto Heitor detalha e destaca cada personagem no primeiro plano, Tarsila não se ocupa das suas identidades, apagando traços fisionômicos a favor da estilização.

⁵ Disponível em: <<https://monitormercantil.com.br/o-genial-e-magico-heitor-dos-prazeres/>>. Acesso em: 14 jul. 2024.

⁶ Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2323/carnaval-em-madureira/>>. Acesso em: 14 jul. 2024.

Característica das suas pinturas, os rostos dos personagens costumam estar sempre direcionados para cima, entre êxtase e ascensão. Se a folia carnavalesca costuma ser vista como uma festa profana, terrena, da carne, os corpos que olham para cima retratados pelo artista parecem reivindicar outra conotação, de contato com algo divino e transcendente. Uma outra natureza do Carnaval que demonstra que, na sua objetividade terrena, há também um significado sacro de recuperação da vida para uma população que a teve expropriada. As obras do artista são, portanto, testemunhos da origem desta festa que, anos mais tarde, na década de 1960, vai se tornar elemento importante no pensamento de artistas da vanguarda brasileira, em particular Hélio Oiticica e Lygia Pape.

A INFLUÊNCIA DO CARNAVAL NAS VANGUARDAS SESCISTAS BRASILEIRAS ATRAVÉS DAS OBRAS “PARANGOLÉ”, DE HÉLIO OITICICA, E “DIVISOR”, DE LYGIA PAPE

Os desdobramentos do surgimento do pensamento Neoconcreto no panorama da Arte Brasileira levaram artistas como Hélio Oiticica e Lygia Pape a estabelecerem uma relação de convivência direta com a cultura popular, principalmente a cultura do Carnaval, frequentando espaços como o Morro da Mangueira e a Favela da Maré. Situação que Oiticica alude no texto “Esquema geral da nova objetividade”, de 1967: “houve algo que, a meu ver, determinou (...) essa intensificação para a proposição de uma arte coletiva total: a descoberta de manifestações populares organizadas (escolas de samba, ranchos, frevos, festas de toda ordem, futebol, feiras)” (OITICICA, 2009, p. 166).

O termo “descoberta” é sincero. Oiticica se coloca da sua posição de origem burguesa, mas diferentemente do programa Moderno, que viu nas manifestações populares um tema, superfície imagética a ser pincelada à distância, o artista viu um programa verdadeiro de descondicionamento da subjetividade e do corpo. Em outro texto, intitulado “como cheguei à Mangueira”, ele

descreve seu contato inicial com o samba e seu desejo de “participar do samba, do seu ritmo, do seu mito”. Nesse relato, escrito em meados dos anos 1960, e no qual ainda se denomina “jovem pintor”, Oiticica revela que retribuiu as aulas de samba que recebia de seus amigos da Mangueira com aulas de pintura (...) (BRAGA, 2013, p. 234).

É esse convívio que o levaria a criar, em 1964, os “Parangolés” (Figura 4), marco da Arte Brasileira e fusão mítica entre Samba e Pintura. Capas de cores e texturas sobrepostas, que remetem a veladuras, à volumetria de formas e pinceladas ou, como o artista as chamou: uma “estrutura elástico-adaptativa” que, seguindo a esteira da espacialização Neoconcreta das obras, eram consideradas por ele “um “programa além da arte” que conduz “à dança, à fantasia-vestir, às ruas, ao sonho do lazer ambiental feito e programado no dia-a-dia, e à síntese-construção” (OITICICA *apud* BRAGA, 2013, p. 244, 245).

Figura 4 - “Nildo com Parangolé” (1964) – Hélio Oiticica



Fonte: Foto de Andreas Valentin, *online*⁷

Figura 5 - “Divisor” (1968) – Lygia Pape.



Fonte: O Globo Cultura, *online*⁸.

⁷ Disponível em: <<https://projetooho.com.br/pt/obras/parangoles/>>. Acesso em: 14 jul. 2024.

⁸ Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/critica-artevida-ocupa-casa-franca-brasil-com-tema-corpo-o-par-que-lage-com-parque-13709442>>. Acesso em: 14 jul. 2024.

Outro marco da Arte Brasileira é “Divisor” (1968) (Figura 5), de Pape. Obra que consiste em nada mais do que um imenso tecido branco, com furos dispostos para que as pessoas possam colocar a cabeça, movimentando-se no limite de uma negociação coletiva. “Divisor” fala das nossas dinâmicas sociais como um todo, dos limites e relações das liberdades individuais em relação à(s) coletividade(s). Remete, de imediato, a um bloco de Carnaval que, como tal, é ele próprio exemplo, alegoria e exagero dessas relações: composto por indivíduos autônomos em festa, mas que, para existirem como bloco, precisam se harmonizar. De acordo com a artista, a primeira experiência da obra foi feita, inclusive, espontaneamente, por crianças da favela próxima à sua casa.

Para esses artistas, estar em contato com essa “cultura do morro” representava uma conexão com algo originário da cultura brasileira, uma brasilidade seminal. Pape chegou a afirmar: “não há nada mais sofisticado, intelectualmente falando, do que a cultura dita não-erudita. A proximidade com as manifestações populares diz respeito à percepção do mundo que eu tenho como artista” (PAPE apud MACHADO; SANTOS, 2018, p. 13-14). Enquanto Oiticica afirmou que “a Mangueira para mim é como se existisse há dois mil anos” (OITICICA apud BRAGA, 2013, p. 235). Mas o processo também punha em questão a exclusão geopolítica das distâncias sociais do Brasil, evidenciada na inauguração da exposição “Opinião 65”, em que os “Parangolés” foram expostos pela primeira vez. Mas cuja direção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) impediu a entrada dos passistas do morro nas dependências do Museu – uma Arte que se servia do morro, mas o negava na sua face institucional, evidenciado, mais uma vez, a marca de uma relação de expropriação/impedimento do corpo negro inscrita na sociedade brasileira.

A ANTIALEGORIA DO CARNAVAL NA PERFORMANCE DE PRISCILA REZENDE

Se o Carnaval carrega consigo uma história sincrética de influências culturais que produzem o festejo, essa história também traz suas exclusões, opressões e disputas que, quando não expiadas pela folia, nela se transparecem. “Vem... para ser infeliz” é uma performance de 2017, feita pela artista plástica Priscila Rezende, que aponta uma trajetória, de origem colonial e escravista, de hipersexualização e expropriação dos corpos negros, em particular da erotização da mulher negra. A objetificação do corpo negro é o traço primário

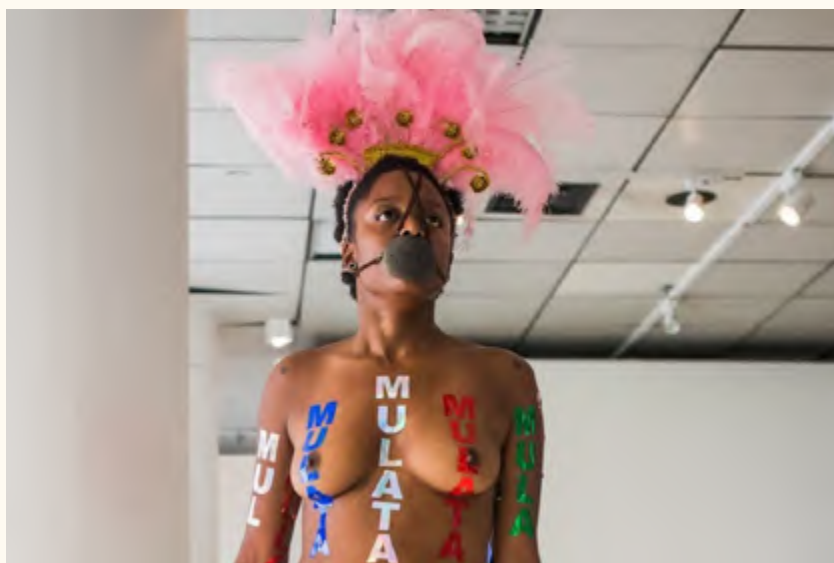
da escravidão. Representa a retirada da sua subjetividade, identidade, e sua redução a uma condição de máquina, a serviço das demandas e desejos de outro:

Quando o corpo negro chega no Brasil ele é trazido como um objeto, a ser coisa de alguém. É desumanizado. As mulheres negras, para além do trabalho escravizado, tinham outra questão que era a violência sexual, como aponta autoras como Lélia Gonzalez e Angela Davis. Quando a gente fala da objetificação, a gente fala da animalização do corpo negro (BALTHAZAR *apud* SANTOS, 2021).

Essa objetificação, que tem por base o trabalho forçado, caminha de mãos dadas com a erotização desvinculada de afetos desse corpo. O corpo do negro, nessa dinâmica escravocrata que estrutura o racismo no Brasil, fundamentalmente não lhe pertence, pertence a outros, para que dele extraíam sua força, prazer e, quando insatisfeitos, o punam. Trata-se de um corpo de usufruto, não de sentimentos e humanidade. Os sintomas dessa dinâmica permanecem para além do colonialismo e transparecem como marcas, muitas vezes naturalizadas, no contexto da cultura brasileira: “‘negro da cor do pecado’, ‘mulata globeleza’ são alguns dos estigmas que insistem em ser reforçados, na atualidade, por muita gente para se referir a pessoas negras” (SANTOS, 2021).

Cabe à Priscila desnaturalizar esses sentidos que, às vezes disfarçados de festa e dança, mantêm a imagem estagnada do preconceito. Para isso, faz uso do próprio arquétipo da “mulata globeleza”, numa apropriação que procura construir uma contranarrativa: a artista usa uma pintura corporal brilhante, que remete a esse onipresente símbolo de sexualização da mulher negra produzido pela televisão, mas composta por palavras que designam estereótipos que continuamente recaem sobre o corpo dessa mulher, como a ideia de exotismo ou de produto de exportação (Figura 6). Completam o figurino um adereço de penas na cabeça que contrasta com uma “Máscara de Flandres”, objeto que recobre sua boca e era comumente usado como instrumento de tortura de pessoas escravizadas no período colonial, impedindo-as de beber e ingerir alimentos.

Figura 6: Registro da performance “Vem... para ser infeliz” (2017) – Priscila Rezende.



Fonte: Foto de Luiza Palhares, *online*⁹.

Ao som de sambas-enredos das Escolas de Samba tradicionais do Carnaval carioca, a artista se põe a sambar continuamente, buscando chegar à exaustão. No ato, o corpo, ao mesmo tempo exposto e silenciado, grita contra sua condição de sustentáculo de estereótipos. Produz uma antialegoria da alegria do Carnaval, um avesso da folia que expõe uma face de tristeza da festa nas contradições que ainda carrega.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: O CORTEJO CONTINUADO DA FOLIA E SUAS PERMANENTES RESSIGNIFICAÇÕES ARTÍSTICO-CULTURAIS

As íntimas relações e mútuas influências entre o Carnaval e a Arte Contemporânea brasileira são permanentes e constantemente renovadas. De fato, nossa Arte Contemporânea é parcialmente filha da folia, da carnavalização dos sentidos e do entendimento fenomenológico da presença do corpo que têm lugar na cultura carnavalesca. Todavia, esse marco identitário do pensamento artístico nacional, já aludido desde o Modernismo, não vêm desprovido de contradições. Propriamente, faz-se à luz dessas contradições que refletem suas próprias contradições de origem.

É fundamental, todavia, ressaltar que essa festa, que marca a Arte de vanguarda brasileira, nasce no seio da cultura negra, como registrado na obra de Heitor dos Prazeres.

⁹ Disponível em: <<http://priscilarezendeart.com/projects/154/>>. Acesso em: 14 jul. 2024.

Como aponta Darcy Ribeiro, apesar da precariedade das suas condições de vida derivada do sistema escravista e seus reflexos posteriores, foram os negros que trouxeram o que há de “mais vigoroso e belo na cultura popular brasileira. Com base nela que se estrutura o nosso Carnaval, o culto a Iemanjá, a Capoeira e inúmeras manifestações culturais” (RIBEIRO, 1995, p. 223). Foram essas organizações populares que encantaram os artistas sessentistas, e contribuíram para modificar o panorama da produção artística nacional em direção a uma Arte participativa, coletiva, que assimila elementos da precariedade e toma parte do que se convencionou chamar da “descoberta do corpo”, sintetizando as perspectivas corporais/performativas que tomaram o contexto da Arte na década de 1960.

Contudo, ainda que artistas como Pape e Oiticica procurassem desconstruir também o papel do artista, buscando uma articulação com a cultura popular no papel de propositores, o processo ainda impunha essa noção de mediação por parte de agentes intelectuais brancos, levando, em última instância, ao uso artístico de corpos negros – algo que, contudo, tem sido questionado e revisado pela Arte recente, às vezes de forma incisiva, como na performance de Priscila Rezende. Atualmente, esses agentes têm reivindicado seu legítimo protagonismo na Arte do país, num processo de decolonialização que pode ser simbolizado pela bandeira do Brasil com o lema “Índios, negros e pobres”, criada pelo carnavalesco Leandro Vieira para o desfile “História para ninar gente grande”, da Estação Primeira de Mangueira, campeão de 2019. E que, diferentemente do impedimento de 1965, tornou-se peça de exposição do MAM-RJ em 2021 – uma vez mais evidenciando as relações identitárias que a Arte Brasileira estabelece com a cultura do Carnaval, e que tendem a permanecer ativas e continuadas, transformando-se de forma concomitante às próprias transformações de sentido da festa.

Afinal, é essa mesma a alegoria e fantasia tanto da Arte quanto do Carnaval: um processo permanente de produção da cultura, com bases históricas, mas em movimento, um cortejo de sucessivas transformações, construções e desconstruções necessárias para constituir o viver e produzir o que queremos que sejam a Arte vindoura e os próximos Carnavais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRAGA, P. **Oiticica**: singularidade, multiplicidade. 1ª ed. Perspectiva: São Paulo, Fapesp, 2013;

CARNEIRO, L. **O Carnaval é de quem?**: Ao transformar o Carnaval em modelo de negócios, governo e empresários afastam da festa o caráter de resistência popular. Brasil de Fato: Salvador,

2019. Disponível em: <https://www.brasildefatoba.com.br/2019/02/15/o-carnaval-e-de-quem>. Acesso em: 12 ago. 2024;

GUIMARÃES, H. M. **Carnavalesco, o profissional que “faz escola” no Carnaval carioca**. Dissertação de Mestrado – EBA/UFRJ: Rio de Janeiro, 1992. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11422/2382>. Acesso em: 12 ago. 2024;

MACHADO, V. R.; SANTOS, F. L. de. S. Escritos de Lygia Pape: cidade, neovanguarda e cultura material popular. In: **Risco – Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo**. V. 16, n. 2. São Paulo: IAU-USP, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/risco/issue/view/10265>. Acesso em: 12 ago. 2023;

MONTEIRO, D. P. O mais querido “fora da lei”: um estudo sobre o entrudo na cidade do Rio de Janeiro (1889-1910). In: **Encontro Regional da Anpuh-Rio: Memória e Patrimônio**. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276734712_ARQUIVO_MONTEIRO_2010__ANPUHRJ.pdf. Acesso em: 12 ago. 2024;

OITICICA, H. Esquema geral da Nova Objetividade. In: FERREIRA, G; COTRIM, C (Org.). **Escritos de Artistas: anos 60/70**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009;

RIBEIRO, D. **O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. 2ª ed. Companhia das Letras: São Paulo, 1995;

SANTOS, J. R. “**O nosso corpo é o tempo todo objetificado**”, diz doutoranda. UNIT – Universidade Tiradentes: 2021. Disponível em: <https://portal.unit.br/blog/noticias/o-nosso-corpo-e-o-tempo-todo-objetificado-diz-doutoranda/>. Acesso em: 12 ago. 2024;

TONETO, L. C. **A representação das Festas de São João pela arte naif no olhar de Prazeres, Djanira e Silva**. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA-USP, 2019. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-10122019-164402/publico/2019_LiviaCristinaToneto_VOrig.pdf. Acesso em: 12 ago. 2024;

UFRB/BIBLIOTECA DO CECULT. **A origem do carnaval**. s.d. Disponível em: <https://www.ufrb.edu.br/bibliotecacetens/noticias/28-origem-do-carnaval>. Acesso em: 12 ago. 2024.

O MUNDO SE DESPEDAÇA, DE CHINUA ACHEBE: LITERATURA NIGERIANA E A TRADIÇÃO ORAL

Luiz Henrique Costa de Santana¹
Imara Bemfica Mineiro²

RESUMO: Em um mundo que perde a capacidade de ouvir frente a relevância da fala, o retorno a ancestralidade é mais que uma sugestão, torna-se um imperativo dos Estudos Culturais. Em virtude disso, o romance nigeriano *O mundo se despedaça*, de Chinua Achebe, é potencialmente um desses retornos a ancestralidade. Por meio dessa obra inicial da *trilogia africana* do autor nigeriano, o retorno a oralidade se efetiva. Um mundo anterior a dominação colonial é possível, através da ficcionalização do real. Em consonância a esse movimento ergue-se esse trabalho. Objetiva-se por intermédio desse recorte perceber como o recurso da oralidade fundamenta a cosmologia da cultura igbo representada no romance em questão. Portanto, fora visto, mediante a análise, que a cultura igbo está fundamentada sob o lastro da tradição oral, que compreende desde a vida privada até o comum, o trivial, sendo a oralidade dos mitos, causos e cantos uma das vértebras centrais da cultura igbo.

PALAVRAS-CHAVE: Chinua Achebe, tradição oral, literatura nigeriana.

NOTAS INICIAIS

O romance *O mundo se despedaça* (1958), de Chinua Achebe, é uma das obras responsáveis pela fundação da representação negra na literatura africana anglófona. A Prof.^a Dra. Alyxandra Gomes Nunes (2005), em sua dissertação de mestrado, considera essa obra como um romance fundador da literatura nigeriana, tanto em termos de representação das culturas negras africanas, mais restritamente das culturas do sudeste da Nigéria, os povos Igbos.

Em virtude da repercussão de suas obras, é notável o título de pai da literatura africana moderna³, que alguns críticos e a mídia internacional atribuem a Chinua Achebe.

¹ Luiz Henrique Costa de Santana, mestrando em Estudos Literários. PPGL/UFPE, santanaluihc@gmail.com.

² Prof. Dra. Imara Bemfica Mineiro, professora Adjunta do departamento de Letras da UFPE, Recife-PE, Brasil, imara.mineiro@ufpe.br.

³ Manchete: **Morre, aos 82 anos, Chinua Achebe, pai da literatura moderna africana**. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/morre-aos-82-anos-chinua-achebe-pai-da-literatura-moderna-africana-7917459#:~:text=LAGOS%20%2D%20O%20escritor%20e%20poeta,enviar%C3%A1%20um%20comunicado%20em%20breve.>>>. Acesso em: 03 jan. 2024.

Além desses títulos, existem inúmeros prêmios atribuídos ao autor. Porém, uma das percepções que mais auxiliam no entendimento de suas obras são os episódios nos quais Achebe é chamado/rotulado de contador de histórias⁴.

Um dos aspectos que podemos atribuir ao romance em questão é que *O mundo se despedaça* inaugura uma percepção plural sobre o continente africano. A obra foi escrita no contexto de dominação colonial, publicada em 1958, dois anos antes da independência da Nigéria ser declarada em 1960, quando a atual Nigéria ainda era entendida e conhecida como um protetorado britânico. Por dominação colonial, entende-se o estado sobre as agruras da colonização britânica — uma estrutura econômico-discursiva, conforme pontua Mbembe (2019).

O romance *O mundo se despedaça* (2009 [1958]) narra, por intermédio de um narrador extradiegético, a vida de Okonkwo antes da chegada das companhias de exploração europeias, durante o exílio em função do descumprimento de uma ordem dos anciãos de Umuófia e, após o exílio, durante a colonização já avançada. Durante esse percurso, toma-se nota de tudo que ocorre em Umuófia e de como o mundo igbo sofreu com a chegada do homem branco⁵.

Assim, este trabalho objetiva perceber a cultura oralizada na construção da narrativa por meio de uma pesquisa qualitativa (DURÃO, 2020). Entendo o texto enquanto um componente fulcral para a compreensão da representação da cultura igbo e todas as interfaces que compreendem e abarcam a relevância da oralidade e dos rituais para a construção da identidade de um povo.

LEITURAS DE UM MUNDO PRESTES A RUIR

O mundo se despedaça, de Chinua Achebe, publicado em 1958, conta-nos a respeito de um contexto anterior a colonização. O título original reflete de forma exitosa as partes que subdivide o livro *Things Fall Apart*, numa tradução literal ficaria: coisas vão abaixo, dividido em três partes: a primeira se preocupa em ambientar-nos a cultura igbo mostrando suas cerimônias, seus festivais e seus costumes; a segunda notifica-nos acerca do exílio do protagonista na aldeia de sua mãe, Mbanta, em função do descumprimento de uma das

⁴ Manchete: **African Author Chinua Achebe.** Disponível em: <<https://billmoyers.com/content/chinua-achebe/>>. Acesso em: 03 jan. 2024. Bill Moyers chama Chinua Achebe de contador de histórias.

⁵ Terminologia usada pelos Igbos durante o percurso da narrativa.

ordenanças dos líderes Igbo; a terceira parte irá se debruçar sobre os avanços do extrativismo colonial, tendo em vista as companhias de exploração britânicas.

Em resumo, acompanhamos o percurso da narrativa através da vida de Okonkwo, um guerreiro igbo cuja vida não fora nada fácil em razão do pai que ao morrer deixou uma quantidade de dívidas exorbitante e nenhum bem para que este administrasse, além disso, o legado deixado por Unoka, pai de Okonkwo fora um legado de desonra, injustiça e desprezo. Okonkwo perseguiria os antônimos que compreendem o universo semântico de seu pai.

Assim, é possível perceber que ao se debruçar acerca da cultura igbo, Chinua Achebe por meio dessa obra nos escrever sobre um mundo até então desconhecido. A literatura em *O mundo se despedaça* erige-se enquanto força e representação, consoante a isso, Achille Mbembe nos diz: “A ficção tem por objetivo tirar o sujeito da ausência e do nada nos quais ele foi confinado. Desde suas origens, a literatura africana tem como função evitar a falta de realidade com a qual o signo africano foi enfarpelado”. (MBEMBE, 20019, p. 82) Ao lançar um olhar cuidadoso e particularizado para as comunidades negras em África, mais restritamente, a comunidade Igbo, Chinua Achebe possibilita que essa realidade seja lida, ouvida, vista. A ficção que toma como ponto de partida o real, decide de forma ousada humanizar uma cultura, que até então, a humanidade fora negada.

Partindo desse pressuposto, um dos processos que auxilia na visualização do romance nigeriano em questão é a oralidade, temática dorsal desse trabalho. Assim, desde o momento inicial do texto percebe-se a intromissão da oralidade, definida e aproximada à tradição oral:

Quando falamos de tradição em relação à história africana, referimo-nos à **tradição oral**, e nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apoie nessa herança de conhecimentos [...] pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos. (BÂ, 1982, p. 167, grifos nossos).

A herança da tradição possibilita que as coletividades negras africanas sejam entendidas de forma mais plural. Haja vista que a tradição oral esmiúça o espírito dos povos africanos, retratando a pluralidade e as dimensões das contações de histórias que alicerçam o conhecimento popular, explicando o mundo e fundamentando os festivais. Para tanto, é notável como a relação/ligação entre a comunidade negra agrafa e a palavra (tradição oral) é mais forte, visto que a única forma de transmitir o conhecimento é vocalizando-o.

Se formulássemos a seguinte pergunta a um verdadeiro tradicionalista africano: “O que é tradição oral?”, por certo ele se sentiria muito embaraçado. Talvez respondesse simplesmente, após longo silêncio: “É o conhecimento total”. (BÂ, 1982, p. 169, grifos nossos).

Dessa forma, Bâ assevera que a tradição oral é o conhecimento em sua totalidade, a maneira como o conhecimento das comunidades negras africanas está alicerçada na tradição oral nos ajuda a refletir sobre a escrita anticolonial e suas implicações. A tradição oral sistematiza o conhecimento popular, as narrativas, a cosmologia ancestral que envolve as culturas negro-africanas.

Com isso, uma das preocupações contidas na escrita de Chinua Achebe é retratar com veemência a cultura igbo, em todas as suas interfaces, tendo em vista essa preocupação notória, é válido ressaltar que a oralidade está presente em todas as interações, não apenas o simples falar, mas na tradição oral: provérbios, narrativas míticas e cantos. Como no trecho a seguir:

Aos poucos, as chuvas tornaram-se mais leves e menos frequentes, e a terra e o céu de novo se separaram. A chuva caía rala e oblíqua, cortada pela luz do sol e por uma tênue brisa. As crianças já não permaneciam dentro de casa, mas corriam para fora, a cantar: A chuva está caindo, o sol está brilhando. Nnadi, sozinho, está comendo e cozinhando. Nwoye ficava imaginando quem seria esse Nnadi e por que estaria sozinho, comendo e cozinhando. Afinal, acabou por concluir que Nnadi devia morar naquela terra da história favorita de Ikemefuna, na qual a formiga mantém sua corte, com todo o esplendor, e as areias dançam sem cessar. (ACHEBE, 2009, p. 55)

Enquanto a chuva não cessava, os Igbos em Umuófia não podia retornar ao plantio e ao manejo da terra. Durante esse tempo a vida em conjunto no terreiro da família era mais socializada, isto é, a convivência era estimulada. Okonkwo e suas mulheres ocupavam os ouvidos das crianças com as histórias que os antigos lhe contaram, e, agora, era a sua vez de passar a frente. Tais narrativas elucidaram um mundo, tais histórias explicavam como tudo existe, mais que narrativas para abreviar os dias, as horas, essas histórias carregavam uma ontologia da comunidade igbo. No trecho acima é perceptível que Ikemefuna, jovem exilado na comunidade igbo, adotado por Okonkwo, em certa medida, conta as histórias para Nwoye um dos filhos de Okonkwo. E no meio do percurso, isto é, da contação da história existe uma intromissão da canção. Essa prática era comum, haja vista o trecho abaixo:

Conversas em voz baixa, interrompidas de vez em quando por uma cantiga, chegavam aos ouvidos de Okonkwo, provenientes das outras cabanas, onde suas mulheres e seus filhos narravam lendas uns aos outros. Ekwefi e Ezinma, sua filha, estavam sentadas numa esteira, no chão. Era a vez de Ekwefi contar uma história. (ACHEBE, 2009, p. 115)

Para além desses momentos em família, é possível notar que os cantos Igbo se entremeavam em outras cerimônias. Tendo em vista o casamento, que no trecho a seguir representa sumariamente a junção entre dois clãs, da mesma etnia:

Ao cair da noite, tochas chamejantes foram colocadas em tripés de madeira e os jovens entoaram uma canção. Os mais idosos, sentados, formavam um grande círculo, ao qual os cantores iam dando a volta, fazendo o elogio de cada um deles. Tinham algo de especial a dizer de cada ancião. Estes eram grandes fazendeiros; aqueles, oradores do clã; Okonkwo, o maior lutador e guerreiro que existia. Quando terminaram de percorrer todo o círculo, acomodaram-se no centro e as moças vieram do interior do compound para dançar. No início, a noiva não se encontrava entre elas. Mas quando finalmente apareceu, com um galo na mão direita, um ruidoso urra partiu da multidão. Todas as outras dançarinas se afastaram para deixá-la passar. Ela entregou o galo aos músicos e começou a dançar. Suas tornozleiras de latão tiniam enquanto ela dançava, e seu corpo tingido de vermelho reluzia na suave luminosidade amarela. Os músicos, com seus instrumentos de madeira, barro e metal, executavam uma canção atrás da outra. E todos estavam alegres. (ACHEBE, 2009, p. 138)

O desfecho do casamento é visto de modo bastante festivo com danças, músicas. Os dois clãs festejam a junção entre as famílias, e, tudo que fora feito dá indícios de mais vínculos entre os clãs, tornando assim, a comunidade de Umuófia mais temida entre as aldeias circunvizinhas. O casamento entre Ibe e Akueke é prestigiado por Okonkwo e pelas suas mulheres que auxiliam na cerimônia de forma mais ativa. Durante a dança da noiva uma canção é entoada:

E todos estavam alegres. Entoaram a canção mais em voga na aldeia:
Se eu lhe seguro a mão,
ela diz: “Não me toques!”.
Se eu lhe seguro o pé,
ela diz: “Não me toques!”.
Mas quando seguro as contas de sua cintura
ela faz de conta que não percebe. (ACHEBE, 2009, p. 138)

A canção em questão diz respeito de forma indireta a sedução e as partes do corpo. Já prenunciando o que o casamento representa, e, mais ainda, o sexo representa naquela circunstância. Assim, o toque e o corpo são expostos na descrição acima. O que torna o canto ainda mais potente, é a sutileza com a qual trata o sexo. Ao tocar as contas, que representam em boa parte das culturas africanas: fertilidade, sensualidade, feminilidade, o homem aludido na canção evoca a conjunção carnal.

Entre cantos que compreendem a cosmologia igbo, e provérbios que sintetizam a complexidade do pensamento dessa comunidade destaque, a maneira de desfecho desse trabalho a proposição seguinte: “Eneke, o pássaro, diz que: desde que o homem aprendeu a atirar sem errar a pontaria, ele, o pássaro, aprendeu a voar sem pousar” (ACHEBE, 2009, p. 42). Que a nossa expertise, seja mais rápida que a bala apontada em nossa direção.

— Certa vez, a Mãe-Gavião mandou a filha ir buscar comida. Ela foi e trouxe de volta um patinho. “Você se saiu muito bem”, disse a Mãe-Gavião à filha, “mas eu gostaria de saber uma coisa: o que foi que a mãe desse patinho disse, quando você arremeteu sobre o filho dela e o levou para longe?” “Não disse nada”, replicou a jovem gavião. “Simplesmente se afastou dali.” “Então, você vai já devolver o patinho”, falou a Mãe-Gavião, “pois há algo de agourento detrás do silêncio.” A gavião obedeceu e voltou novamente, dessa vez trazendo um pintinho. “Qual foi a reação da mãe desse pintinho?”, perguntou a Velha-Gavião. “Ela gritou e berrou como uma doida, rogando-me pragas”, respondeu a gavião mais moça. “Nesse caso, podemos comer o pintinho”, falou a mãe. “Não há nada a temer dos que gritam.” (ACHEBE, 2009, p. 160)

NOTAS FINAIS

Portanto, é necessário pontuar que a obra *O mundo se despedaça* parte dessa premissa, reimaginar um período pré-colonial inacessível pelos documentos escritos, mas circunscritos na cultural oralizada e transmitidos dos antigos, que continuam a ressoar nos imaginários dos ancestrais ainda vivos. A tradição oral parte da premissa que os signos culturais Igbos são fundamentais para o entendimento do mundo: de como as cerimônias são realizadas, como os rituais acontecem, quais são as aldeias pertencem aquele clã, e, como é dever dos mais novos ouvir o que dizem os anciãos.

Ao inserir diversos cantos Igbos no percurso da narrativa, Chinua Achebe suspende a narração, o gênero romance, e dá margens para a intromissão do gênero lírico, causando assim, um hibridismo bastante recorrente nas literaturas africanas modernas. Com os cantos, tem-se o acesso ao que é comum na cultura igbo, a comemoração através da música,

acompanhado com o bater das palmas ou simplesmente com os instrumentos pré-dispostos a aldeia. As cerimônias acontecem com a música presente e constante: funerais, casamentos, festivais, lutas.

O mundo se despedaça, reverbera acerca de um tempo, de um povo, de culturas que a historiografia passou a olhar com mais cuidados nos últimos vinte anos, todavia ainda são necessários estudos que percebam a relevância das literaturas africanas, e, a contribuição ativa que esta pode possibilitar para os estudos em história. Assim, literatura e história se entrelaçam, numa escuta ativa da oralidade em Achebe. Que por meio dessa, os Igbos sejam ouvidos.

Evoé.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHEBE, Chinua. **O mundo se despedaça**. Tradução: Vera Queiroz da Costa e Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 2009;

BÂ, Amadou Hampâté. **A tradição viva**. In: KI-ZERBO, J. (Org.). História da África. São Paulo: Ática; Paris: UNESCO, 1982;

DUNCAN, Quince. **Aforrealismo**: uma nova dimensão da literatura latino-americana. In: Deslocamentos culturais e suas formas de representação. Org.: Tatiana da Silva Capaverde, Liliam Ramos da Silva. Boa Vista: Editora da UFRR, [2006] 2019. 241-259;

DURÃO, Fabio Akcelrud. **Metodologia de pesquisa em literatura**. São Paulo: Parábola, 2020;

GODOY, Arilda Schmidt. **Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades**. RAE - Revista de Administração de Empresas, São Paulo, v. 35, n. 2, p. 57-63, 1995;

IRELE, Abiola. **A literatura africana e a questão da língua**. In: QUEIROZ, Sônia (Org.). A tradição oral. Tradução de Ana Elisa Ribeiro et al. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2006, p. 25-41;

MBEMBE, Achille. **As formas africanas de auto-inscrição**. Estudos AfroAsiáticos. Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, jan./jun. 2001. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/~luarnaut/Mbembe-Formas%20africanas%20de%20auto-inscricao.pdf>. Acesso em 12 mai. 2022;

_____. **Brutalisme**. Editora: de la Découverte. 2020. p. 7-30;

_____. **Crítica da Razão Negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018;

_____. **Necropolítica**. Arte e Ensaios: Rio de Janeiro. 2(32). 2017. 124-151. Disponível em: Acesso em: 30 de abril de 2023;

_____. **Sair da Grande Noite**: ensaio sobre a África descolonizada. Trad. Ribeiro, Fábio. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019;

NGOENHA, Severino E. **Concepções africanas do ser humano**. In: Pensamento engajado: Ensaios sobre Filosofia Africana, Educação e Cultura Política. Org. Severino E. Ngoenha & José P. Castiano. EDUCAR: Maputo. 2011;

NUNES, Alyxandra Gomes. **Things fall apart de Chinua Achebe como romance de fundação da literatura nigeriana em língua inglesa**. Dissertação de Mestrado. UNICAMP, Campinas, 2005;

SEGATO, R. **Gênero e colonialidade**: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. E-Cadernos CES, Coimbra, 2012;

SMITH, Charles. **Oral tradition in African Literature**. Handel Books: EUA. 2015.

VASOS FALANTES: A NATUREZA COMO REDENÇÃO PERANTE A MODERNIDADE TECNOLÓGICA NA ARTE DE ÉMILE GALLÉ

Mabel Macedo d’Haese Borges¹

RESUMO: No contexto do *fin-de-siècle* francês, o artista vítreo Émile Gallé produziu objetos de arte, combinando a estética naturalista e orgânica do *art nouveau* com versos de poesia. Chamou-lhes *vasos falantes*, portadores da linguagem das coisas mudas. Em obras que integravam tecnologia e arte, Gallé discorreu acerca da vida do homem moderno, cuja aceleração deveria ser balanceada pela contemplação no natural. Para observar essa proposta de redenção, analisaremos dois dos seus vasos falantes.

PALAVRAS-CHAVE: *art nouveau*, vasos falantes, história intelectual, arte e tecnologia.

Émile Gallé foi um artista e industrialista francês que desenvolveu a estética do *art nouveau* em seu trabalho. Baseado na cidade de Nancy, no leste da França, desenvolveu em sua indústria criativa, a *Usine d’Art*, peças de cerâmica, marcenaria e vidro, sendo este último o meio em que mais se destacou. Defendia uma produção industrial em que fossem aplicadas técnicas inovadoras e tecnologias disponíveis para ampliar o alcance e diminuir os custos da sua produção, mas procurava equilibrar essa prática de manufatura com um olhar e concepção artística de cada peça produzida na *Usine d’Art*, de forma a amenizar a aceleração e uniformização à que tendia a sociedade industrial do *fin-de-siècle* francês.

Para alcançar esse equilíbrio, utilizou-se dos temas essencialmente naturais que faziam referência ao ritmo e ciclos da natureza e exaltavam as formas orgânicas, curvando materiais industriais como vidro e ferro ao padrão de sua temática botânica. Também aplicou um intenso simbolismo em suas obras, embebendo suas composições com mensagens e poesias que se comunicassem com a alma e a humanidade do observador. Através dessas práticas, criou o conceito de vasos falantes (*verreries parlantes*; GALLÉ, 1908, p. 200), em cujas composições incluíam-se as palavras de poesias que, quando combinadas à mídia, ao objeto e sua utilidade, e à decoração, tornavam-se portadores de uma linguagem própria e de aura artística (BENJAMIN, 2021, p. 59).

¹ Mabel Macedo d’Haese Borges, mestranda na Universidade do Oeste do Paraná (Unioeste), mabelmdb@gmail.com.

De forma a contextualizar a obra deste intelectual, situamos Gallé no âmbito da modernidade francesa e do simbolismo da época adentrando a vivência das Exposições Universais. O imaginário das novas tecnologias se entrelaça formativamente nas obras do artista, enquanto elas também agem, como produção intelectual, construindo por sua vez o seu meio, na via de mão dupla da cultura que forma e é formada simultaneamente (FREITAS, 2004, p. 17). A partir dessa perspectiva, procuramos situar Gallé em seu meio e apontar os contrastes e dicotomias deste sujeito de forma a, paradoxalmente, trazer equilíbrio e coesão à sua vivência como artista-industrialista.

Ao longo de sua vida Gallé vivenciou ao menos quatro Exposições Universais em Paris, em 1867, 1878, 1889 e 1900, uma a cada 11 anos. O artista prezava e celebrava sua participação nesses eventos, enviando centenas de exemplares e vitrines feitas especialmente para a ocasião a cada edição. As duas *verreries parlantes* de Gallé analisadas neste artigo, a saber *Le Baumier* (1895) e *Clandestine écailleuse* (1899), foram produzidas entre as Exposições de 1889 e a de 1900, período de grandes transformações frente à industrialização e urbanização modernas. A historiadora (SILVERMAN, 1992, p. 2-5) contrapõe as perspectivas ideológicas da Exposição Universal de 1889 e de 1900. A autora defende que a primeira girou em torno da defesa do ideal do progresso, empregando uma nova estética que contemplava o ferro e a linha reta fabril na construção da Torre Eiffel e da Galeria das Máquinas, em contraste com o tom crítico em 1900, exaltando um retorno aos interiores, ao sinuoso e ao feminino como forma de refúgios frente às imposições tecnológicas sentidas, evidenciadas no estilo do *art nouveau*.

A historiadora (PESAVENTO, 1997) diverge, e associa as Exposições Universais de toda a segunda metade do século XIX, ocorridas em diferentes países, ao culto da máquina e da sedução do novo e da noção de progresso. Para a autora, as mostras serviam como apologias visuais à nova era industrial, exaltando sua performance e potência.

De toda forma, as Exposições faziam parte de um processo histórico e ontológico de modernização urbana. De acordo com Rogério Leite, a configuração de cidade é indissociável do conceito de modernidade, “uma não existiu, e nem poderia existir, sem a outra” (LEITE, 2017, p. 295). O autor indica a transformação ontológica que gera um novo “ser urbano”, que convive na dualidade do individualismo e da massificação. Se a primeira metade do século implementou uma realidade urbana caótica devido ao aumento da produção industrial, o aglomeramento de pessoas e as dificuldades de escoamento consequentes da falta de

estrutura, na segunda metade do século se iniciaram reformas de adequação nos grandes centros urbanos, como a Haussmanização de Paris. As transformações radicais acabam se impondo rapidamente por sobre a paisagem que havia anteriormente, para o espanto e a nostalgia dos habitantes, que passam a visualizar as novas configurações de poder nessa inscrição física. De acordo com Carmem Negreiros “a modernidade desenhada nas ruas permite, também, a permanência de formas e imagens que pretende superar. Assim, o embelezamento do espaço urbano coexiste com a ruína ou decadência do antigo” (NEGREIROS, 2019, p. 99).

Gallé mostra-se afeito à ideia de inserir beleza na cidade, e expressa sua visão de urbanismo a partir da natureza, como era de seu costume:

Que vasos esperar do oleiro quando o homem das cidades odeia as ferramentas do trabalho, quando o homem do campo se afasta da terra com tédio e não conhece entre todas as estrelas senão a "lua vermelha" nos céus? E que cenário quando o engenheiro despreza o engenhoso, a máquina os dedos, o cérebro o coração? Que enfeites esperar nas paredes das nossas casas, do construtor, do tapeceiro, do "pintor de casas" que há cinco séculos perdeu a convicção de que a lesma se aloja numa casa desenhada e pintada com arte, e o lírio do campo mais bem vestido do que Salomão em todo o seu esplendor? (GALLÉ, 1908, p. 193, 194).²

Empregando suas costumeiras metáforas, o artista visualiza as mazelas de seu tempo e espera mitigá-las através da beleza, da arte e da decoração. Ele condena a uniformização da arquitetura, e o desprezo do manual e do emotivo para o estabelecimento do autômato e do racional. Mas em muitos outros momentos, Gallé demonstra que longe de condenar a máquina e a racionalidade, ele propunha formas de redimi-las. Tanto é que ocupava, ele mesmo, uma função simultânea de artista e industrialista, em uma vivência otimista da possibilidade dessa integração.

O posicionamento de Gallé denota seu contato com as representações e traduções visuais que as Exposições Universais ofereciam acerca do progresso, mas sua atuação sugere sua convivência com a produção artística e poética de sua geração, frequentemente abismadas com a urbanização moderna. Ao conciliar admiração e melancolia diante das mudanças

² «Quels vases attendre du potier quand l'homme des villes déteste les outils du travail, quand l'homme des champs se détourne avec ennui de la terre, et ne connaît de tous les astres que la «lune rousse» dans les cieux? Et quels décors quand l'ingénieur méprise l'ingénieux, la machine les doigts, le cerveau le cœur? Quels décors espérer sur les murailles de nos demeures, du bâtisseur, du tapissier, du «peintre en bâtiments» qui depuis cinq siècles ont perdu la conviction que le limaçon est logé dans une demeure dessinée et peinte avec art, et le lis des champs mieux vêtu que Salomon dans toute sa splendeur?» Tradução nossa.

aceleradas sentidas na vida urbana, Gallé reflete a visão construída pelos poetas de quem emprestava frases para seus vasos. A historiadora (BRESCIANI, 1990) aponta que ao mesmo tempo deslumbrados com a potência de navios a vapores, grandes pontes e construções, poetas descreviam seu assombro pelo contraste aumentado entre as classes sociais, a falta de compaixão e de reconhecimento entre seres humanos que passavam uns pelos outros com indiferença ou curiosidade, dentro de um anonimato coletivo. Segundo a autora, os literatas franceses, observando as consequências do processo de industrialização e urbanização inglesa, já preconizavam a desgraça para a qual caminhava também Paris (BRESCIANI, 1990, p. 51). Tais relatos poéticos inferiam essa dupla vivência, ora otimista diante do progresso, ora pessimista diante das novas mazelas sociais a enfrentar.

Esse contraste de maravilhamento e desesperança aparece também em Gallé que utilizou a poesia destes literatas unidas à proposta naturalista como um caminho para conciliar arte, alma humana e natureza com uma modernidade ideal. Gallé indicou a contemplação natural científica como uma espécie de antídoto para a corrente avassaladora do modernismo:

Confessamos a preferência pelas boas e velhas plantas, queridas dos nossos antepassados. Mas a corrente rápida moderna é mais profunda, mais poderosa do que a corrente pacífica de nossos favoritos. Ele leva tudo. [...] Assim, para encontrar, ao lado de novas formas e decorações, os símbolos de uma nova arte, basta olhar em volta, buscar conhecimento, estudar e amar; porque o símbolo brotará espontaneamente no decorador dessas forças combinadas: o estudo da natureza, o amor à sua arte e a necessidade de expressar o que está no coração.

Isso é o que o artista do século XIX muitas vezes esqueceu. Essa época, surpreendente, admirável em tantos aspectos, pretendia produzir decoração, inundar com ela o mundo industrial e comercialmente, e isso em condições muito especiais, muito irritantes; os executores desses conjuntos atuais dificilmente puderam, como seus ancestrais, apreciar a pura alegria do trabalhador apaixonado por seu trabalho. (GALLÉ, 1908, p. 224-226).³

Gallé prosseguiu o texto comentando que um dos erros e “amargas tristezas” da era do industrialismo foi criar um ambiente artificial, não natural, para o trabalhador. Apontou ainda

³ «Nous avouons des préférences pour les bonnes vieilles plantes, chères à nos aïeules. Mais le rapide courant moderne est plus profond, plus puissant que le ruisseau paisible de nos prédilections. Il emporte tout. [...] Ainsi pour trouver, à côté des formes et des décors nouveaux, les symboles d'un art neuf, il suffira de regarder autour de soi, de chercher à savoir, d'étudier et d'aimer; car le symbole jaillira spontanément chez le décorateur de ces forces combinées: l'étude de la nature, l'amour de son art et le besoin d'exprimer ce qu'on a dans le cœur. / C'est là ce qu'a trop souvent oublié l'artiste du dix-neuvième siècle. Cet âge, surprenant, admirable à tant d'égards, a prétendu produire du décor, en inonder industriellement et commercialement le monde, et cela dans des conditions bien spéciales, bien fâcheuses; les exécutants de ces décors actuels n'ont guère pu, comme leurs ancêtres, apprécier la pure joie de l'ouvrier amoureux de son œuvre» Tradução nossa.

para a inserção dos símbolos na arte como forma de mitigar esse ambiente hostil e fabricado pela era do industrialismo, sem rejeitar seus benefícios. De acordo com Gallé, estes símbolos modernos deveriam ser inspirados na natureza e não copiados do passado. E era a lente científica do olhar da natureza que poderia trazer esses novos horizontes.

Gallé não estava isolado em seu intuito simbolista. O simbolismo é um movimento significativo na literatura francesa da segunda metade do século XIX, que se espalha também para outras artes como pintura, escultura, gravura e literatura. De forma geral, traz uma perspectiva bastante pessimista e obscura ao âmago da sua produção. O mistério e o obscuro inspiravam as elocubrações poéticas simbolistas que denunciavam a dualidade da cena moderna. Muitas frases desses literatas simbolistas como Mallarmé e Charles Baudelaire são assimiladas e articuladas por Gallé em suas *verreries parlantes* como símbolos visuais.

Assim, notamos que Gallé pulsava por fazer de seu ofício mais do que uma simples manufatura industrial, conferindo-lhe originalidade e o status de linguagem artística, por qual pudesse comunicar suas ideias (GALLÉ, 1908, p. 212-216). Sua preocupação é defender que o objeto útil e doméstico, fabricado em ambiente industrial, pudesse sim alcançar o espírito humano na categoria de arte, tanto promovendo consolo e alegria quanto acolhendo suas lágrimas, desde que feito com essa intencionalidade. Ao observar o vaso *Le Baumier* (1895) verificaremos o caráter simbólico, falante e naturalista da obra, bem como a importância que o artista atribuía à sua inserção em ambientes domésticos e cotidianos.

LE BAUMIER (1895): OBJETOS DE ARTE FORJANDO UMA CULTURA POPULAR

Gallé participou ativamente da defesa do *objet d'art* como exemplar artístico, e de sua inclusão nas Exposições. Encorajava uma decoração que fosse acessível, autêntica de seu tempo, simbólica e inserida no cotidiano, não exclusivamente, mas especialmente no privado. Ele declarou: “Queremos, nas coisas da intimidade, as vozes secretas e as respostas profundas às nossas vibrações” (GALLÉ, 1908, p. 173), reforçando o caráter falante que queria conferir aos seus *objets d'art*. Esse ideal fica evidente quando examinamos sua concepção e relação com a *verrerie parlante Le Baumier* [Figura 1].

Figura 1 - GALLÉ, Émile. Le Baumier. 1895. Cristal múltiplas camadas placas de ouro. 46,7 cm (altura).



Fonte: Museu d'Orsay, Paris, França.

Este vaso singular e alongado possui orla assimétrica e coloração escura em degradê sugere o anoitecer. A decoração gravada à roda exhibe a planta do bálsamo, conhecida por suas propriedades curativas. As pequenas flores na borda superior possuem uma coloração similar aos vasos do artista conhecidos como “vasos de tristeza.” No corpo do vaso estão gravados versos do poeta Robert de Montesquiou, amigo e incentivador do trabalho de Gallé: “É o momento solene e a hora eterna / Em que a natureza modificada é forte e maternal.”⁴ Na junção dos elementos, o artista evocou a contemplação da natureza na viração do dia como um momento de renovo e aquisição de força para gerar. Em outras palavras, sugere que nessa pausa e respeito aos tempos da natureza era possível encontrar cura para a agitação estéril.

Uma breve e curiosa descrição que fez deste exemplar foi publicada em 1895 na revista *La Plume*. O vaso havia sido vendido a um museu, onde ficaria exposto para apreciação dos visitantes, e Gallé, entristecido por seu destino, escreve este breve texto como uma carta direcionada diretamente ao vaso, dando-lhe adeus:

Adeus, ânfora moldada ao meu gosto, não pela glória do hipogeu, mas pela intimidade de um armário bem quentinho, na casa de um amante ligeiramente ciumento. Despojado dos cetins com o devido prestígio, vais ser, num museu, erguido como estátua, bem nu traduzido "a quem agrada ou desagrada". Você não poderá acompanhar, com o passar do tempo, a luminosidade que as cortinas amigas deixam passar. Você não conhecerá as cômodas onde são confiadas jades, netxkés e porcelanas. Nenhuma senhora

⁴ «*c'est l'instant solennel et c'est l'heure éternelle, ou la nature émue est grave et maternelle*» Tradução nossa.

na estação lilás te florescerá de primavera. Você será como uma velha urna real, sem lágrimas e sem flores (GALLÉ, 1908, p. 159).⁵

A morosa despedida sinaliza que parte do valor que Gallé conferia ao objeto estava justamente na interação do objeto no cotidiano das pessoas. Para ele, os vasos ganhariam mais vida quando manuseados enquanto objetos úteis, preenchido de flores, mudados de lugar, e participantes de uma refeição, em detrimento de parados em uma vitrine em que os passantes observam realizando julgamentos estéticos. Gallé ofereceu um contraste entre a atmosfera arrogante e fria dos museus frequentados pela elite, e das casas habitadas e emotivas de pessoas comuns.

Sabemos que, na prática, objetos como os vasos de Gallé não adentravam democraticamente todas as casas, visto que eram objetos de luxo caros. Se por um lado a produção industrializada poderia baratear o custo e aumentar o acesso de suas artes decorativas seriadas, por outro não davam conta de manter o status artístico e o valor comunicativo das “peças únicas”. A incapacidade de superar esse impasse pode ser um dos motivos pelos quais sua visão – bem como o *art nouveau* como um todo - teve vida curta e definhou confinado aos limites físicos que impediram a sobrevivência de seus ideais. Ainda assim, seu legado revela que efetivamente trabalhou nessa direção.

Ao defender o status artístico do *objet d'art*, (GALLÉ, 1908, p. 187) argumentou inúmeras vezes que além da função associada à beleza, suas criações seriam, em teoria, acessíveis à população e penetrariam uma larga porção das habitações, forjando uma cultura nacional de dentro para fora. Compreendendo a si mesmo como um vulgarizador da arte, Gallé intencionava usar a potencialidade da fabricação industrial para ampliar a quantidade da produção e diminuir os custos, de forma a alcançar um maior número de pessoas de todas as classes, e não somente a elite. Em suas notas para o júri da Exposição Universal de 1889, ele se autodefiniu como um divulgador da arte:

Não me preocupei apenas em dominar a obra, quis também tornar a arte acessível, de modo a preparar um número menos limitado de mentes para degustar as obras mais envolventes. Espalhei o sentimento da natureza, o da graça das flores, da beleza dos insetos. Meu trabalho de vinte e quatro anos

⁵ «Adieu, amphore à mon gré formée, no pour la gloire d'hypogée, mais pour les intimités d'un cabinet bien tiède, chez un amoureux un peu jaloux. Dépouillée des satins aux seyants prestiges, tu vas être, en un musée, érigée comme statue, et toute nue traduite «à quiconque plaise ou déplaise». Tu ne pourras suivre, au fur de l'heure, les lueurs que dispensent les stores amis. Tu ne connaîtras point le berceau des mains où se confient les jades, les netxkés et les porcelaines. Nulle dame à la saison des lilas ne te fleurira de printemps. Tu seras comme une vieille urne royale, sans pleurs et sans fleurs». Tradução nossa.

já trouxe à luz um número considerável de formas, modelos, ideias, gêneros infinitamente variados na fantasiosa fabricação do vidro. Posso me apresentar a vocês como um divulgador da arte. (GALLÉ, 1908, p. 347)⁶

Apesar do otimismo que expressava em relação às possibilidades tecnológicas, o industrialista argumentava que não queria ceder ao empobrecimento do produto, explicando que havia se empenhado para “dominar a obra” ao longo de muitos anos de carreira. Por isso, conservava seus atributos de artista que concebe e antevê a obra, para então articular as execuções necessárias para concretizar peças significativas, ou ainda, auráticas (BENJAMIN, 2021, p. 59 e 60).

CLANDESTINE ÉCAILLEUSE (1899): A NATUREZA COMO REDENÇÃO DA MODERNIDADE

A relação de Gallé com a natureza apresentava um teor profundo. Para ele, o segredo das boas concepções decorativas, partia de “emocionar-se com a natureza, emocionar-se com a sua beleza de inocência, lamentar-se pela rapidez das coisas, fazer destes seres castos e frágeis, as flores, confidentes de si e dos outros nos dias difíceis” (GALLÉ, 1908, p. 181).⁷

Garner defende que a conexão que Gallé sentia com a natureza foi um dos fatores mais importantes de sua vida. Para o autor, “o sentimento do artista pelo ciclo da vida e da morte, pelo processo eterno de renovação, o amarraram à natureza com o mais forte dos laços” (GARNER, 1979, p. 40).⁸ Através da lente do natural e do objeto de arte, Gallé acreditava que poderia trazer em sua arte um consolo para a dor. Ele colocou assim:

É preciso que o objeto adornado me console com prestígio risonho, cores, íris e textos de esquecimento derretidos na nuance que me faz entrever, crédulo, uma curva melhor no caminho, e o acesso às terras prometidas “onde a morte e a dor não serão mais”. O caminho é pedregoso. Estou ferido. Que me importa o pintor? Quero o decorador; espero um bom

⁶ *Je ne me suis pas soucié seulement de faire œuvre de maîtrise, j'ai voulu encore rendre l'art accessible, de façon à préparer un nombre moins restreint d'esprits à goûter les œuvres plus enveloppées. J'ai propagé le sentiment de la nature, celui de la grâce des fleurs, de la beauté des insectes. Mon labeur de vingt-quatre années déjà a mis au jour dans la fabrication fantaisiste verrière un nombre considérable de formes, de modèles, d'idées, de genres infiniment variés. Je puis me présenter devant vous comme un vulgarisateur de l'art.* Tradução nossa.

⁷ *«être ému devant la nature, être attendri par sa beauté d'innocence, s'apitoyer sur la rapidité des choses, faire de ces êtres chastes et frêles, les fleurs, des confidents pour soi et les autres aux jours de peine»* Tradução nossa.

⁸ *“The artist's feelings for the cycle of life and death, for the eternal processes of renewal tied him to nature by the very strongest of bonds.”* Tradução nossa.

samaritano. Ao vidreiro, peço nos seus vasos, unguentos... (GALLÉ, 1908, p. 198).⁹

Citando uma profecia apocalíptica bíblica, Gallé aproveitou essa passagem para reforçar o caráter artístico e simbólico do *objet d'art*, feitos pelo decorador. Como já discutimos, para Gallé, a beleza e mensagem embebida no objeto decorativo trazia uma cura espiritual, um consolo para as tristezas. Em 1897, o artista escreveu um relato acerca das obras que enviou a um salão de exposição usando metáforas ardentes da natureza como um templo, um local de reverência, portadoras de mensagens divinas essenciais para a criação, a seiva do artista. Ele argumentou:

Que flores e que frutos esperar, se o florista e o viticultor ignoram as horas de rega, se o decorador ignora a natureza, fonte de frescor, restituição da seiva, banho matinal que rejuvenesce, se o artista não pratica este culto para pedir e obter inspiração, ou seja, se negligencia a adoração contemplativa da beleza viva espalhada por toda parte? (GALLÉ, 1908, p. 193).¹⁰

Esta é uma das muitas passagens de seus escritos em que o artista posicionou a natureza como sua principal e essencial fonte de inspiração e conexão com o divino. Ele classificou a observação íntima da natureza como o “culto” do artista. Contemplá-la é mais do que um ato de adoração, é uma necessidade de produção.

Com frequência, Gallé expressava suas reflexões sobre o ciclo natural, tanto no âmbito de uma vida quanto no âmbito maior da evolução da natureza. Por vezes usou a metáfora da aurora e do crepúsculo, ou das pequenas libélulas chamadas *ephémères* para simbolizar a passagem da vida, apontando para uma contínua renovação da vida como um todo, na natureza. Outras vezes, promoveu o retrato de flores em diferentes estágios de vida, do botão às pétalas secas, passando pelo desabrochar pleno. Essa característica pode ser observada em diversos vasos, mas destacaremos aqui apenas um, o vaso *Clandestine écailleuse* [Figura 2], confeccionado em 1899.

⁹ «il faut que l'objet orné me console par des prestiges riant, des coloris, de iris et des textes d'oubli fondus en la nuance qui me fait entrevoir, crédule, un meilleur tournant du chemin, et l'accès des terres promises «où la mort ni la douleur ne seront plus». Le chemin est pierreux. Je suis blessé. Que m'importe le peintre? Je veux le décorateur; c'est un bon Samaritain que j'espère. Au verrier, je demande en ses vases des onguents...». Tradução nossa.

¹⁰ «Quelles fleurs attendre et quels fruits, si fleuriste et vigneron ignorent les puits d'arrosage, si l'artisan du décor méconnaît la nature, source de fraîcheur, restitution de la sève, bain matinal qui rajeunit, si l'artiste ne pratique pas ce culte qui demande et obtient l'inspiration, c'est-à-dire s'il néglige l'adoration contemplative de la vivante beauté partout épandue?». Tradução nossa.

Figura 2 - GALLÉ, Émile. Clandestine Écailleuse. 1899. Marchetaria vítrea. 36,8 cm (altura).



Fonte: Museu MK&G, Hamburgo, Alemanha.

O vaso leva o nome de uma flor característica da região da Lorena, onde o artista viveu. Esta flor cor-de-rosa brota coletivamente em caules curtos, próximos de raízes de grandes árvores. O verso que acompanha o vaso foi escrito por um dos poetas mais citados nas artes e escritos de Gallé, Victor Hugo: “*Oh natureza profunda e calma, que te importa! / Fazes um grande trabalho / Santo e misterioso / Aos poucos, lentamente, vemos, sob seu fôlego / A liberdade emergindo da erva da planície*”. Tanto a referência geográfica de brotamento da Clandestine écailleuse quanto a menção à liberdade demonstram que a mensagem intencional do vaso é tanto política como ideológica. Para os propósitos desta comunicação, focaremos no aspecto naturalista embebido na obra.

Vemos que no mesmo caule temos brotamentos jovens, outros já murchando, e alguns, ressequidos e escuros na base do caule já encontram o fim do seu ciclo natural. Mas se a ideia de morte e envelhecimento é constante em sua obra, a ideia de redenção também se sobressai, se manifestando em obras coloridas com versos de Victor Hugo. Enquanto reforçava-se a ideia de finitude e presença onipotente da morte, estava também presente a ideia de renovação, estabelecida como essência da natureza e do divino.

Essa capacidade natural de recriar juventude em um ciclo sem fim sugere ao artista que a natureza seria a fonte inesgotável de renovação que poderia renovar também a arte. Por isso, em meio a busca por uma arte nova e debates acerca do estilo moderno, Gallé defendia

que as formas naturais tinham em si o poder de inspirar a vivacidade e inovação, da mesma forma que havia inspirado os estilos históricos que o precederam.¹¹

Um outro ponto importante é que, para Gallé, a natureza promovia uma inovação clara, mas suave, sem provocar rupturas abruptas demais (GALLÉ, 1908, pp. 237-276), que podiam incomodar os mais tradicionalistas. Formas naturais, afinal, já estavam ali desde a criação do mundo, sendo, portanto, “novas”, mas “familiares”.

De fato, a criação e o poder criativo encontrado na natureza servem como ganchos para esta relação sagrada que Gallé mantinha com o naturalismo. O artista associava a ideia de um Deus criador, perfeito, a uma também perfeita criação, mais um motivo pelo qual seria a fonte perfeita de inspiração para o artista que também cria. Na época, o assunto de como essa criação, ou origem, do planeta havia ocorrido, estava em efervescência com as teorias sobre mutação das espécies e evolução, a partir da recente publicação inovadoras de Darwin, *A Origem das Espécies*. Sua atuação científica como botânico contribuiu para que Gallé não apenas estivesse a par de tal discussão, mas desenvolvesse suas próprias ideias sobre o assunto (LE TACON, 2021, p. 03).¹²

Ainda assim, em uma carta ao amigo Victor Champier, comenta que sua inspiração viria da “contemplação das realidades da natureza, maravilhosa evocadora das coisas que não se veem, estas certezas.” (GALLÉ, 1908, p. 200). Aqui, Gallé se refere à fé bíblica, como “a certeza das coisas que não se veem”.¹³ A criação do mundo era uma dessas coisas que Gallé não via, mas a respeito das quais declarava convicções.

Por fim, fica nítido que a natureza “santa e misteriosa”, para Gallé, servia como fonte de cura, consolo, fé e inspiração, relacionada ao milagre da criação. Por isso, defendeu que a tecnologia integrada ao objeto de arte domiciliar deveria manter o tempo e formas naturais como linguagem de conexão humana com o ritmo e espaço natural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fonte: GALLÉ, Émile. *Écrits pour l'Art*. Paris: Librairie Renouard, 1908;

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2021;

¹¹ Argumento presente nos artigos *Le mieux est l'ennemi du bien*, *L'Art expressif et la statue de Claude Gelée par M. Rodin* e *Le Mobilier Contemporaine orné d'après la nature*, in: GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, op. cit., pp. 61-63; 133-147; 237-276.

¹² Le Tacon indica que Gallé estudou detidamente a mutação de orquídeas, tendo escrito e apresentado trabalhos que discutiam o mutacionismo antes mesmo de Hugo de Vries,

¹³ Hebreus 11:1. Bíblia Sagrada: Nova versão internacional. São Paulo: Editora Vida, 2000. p. 967.

BRESCIANI, Maria Stella Martins. **Londres e Paris no século XIX**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990;

FREITAS, Artur. *História e imagem artística: por uma abordagem triplíce*. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 34, jul.-dez. 2004;

GARNER, Philippe. **Emile Gallé**. London: Academy editions, 1979;

LE TACON, François. **Échappez-vous des ombres immobiles! Ou la Genèse selon Émile Gallé d'après Leconte de Lisle**. Académie de Stanislas, 14 mai. 2021;

LEITE, Rogério Proença. *Razão e cidade moderna*. **Revista Brasileira de Sociologia**, v. 5, n. 10, 2017, pp. 290-310;

NEGREIROS, Carmem; OLIVEIRA, Fátima; GENS, Rosa (Org.). **Belle Époque**: a cidade e as experiências da modernidade. Rio de Janeiro, FAPERJ, 2019;

PESAVENTO, Sandra J. **Exposições Universais**: espetáculos da modernidade do século XIX. São Paulo: Hucitec, 1997;

SILVERMAN, Debora. L. **Art Nouveau in Fin-de-Siècle, France: politics, psychology and style**. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1992.

“IFES PESCADOR DE SABERES” E “ARTE E SUSTENTABILIDADE”: EXPERIÊNCIAS EDUCATIVAS VOLTADAS AO BEM-VIVER E CONVIVER DE FORMA SUSTENTÁVEL

Maria Cláudia Bachion Ceribeli¹

RESUMO: Trata-se, neste trabalho, de duas atividades realizadas pela autora, a saber, um projeto de extensão desenvolvido com a comunidade de Piúma e uma proposta artística para reaproveitamento de materiais recicláveis com alunos do ensino médio de uma escola estadual de Vitória (E.S). O projeto “Ifes Pescador de Saberes” promoveu um diálogo entre o saber acadêmico e o saber popular, em entrevistas ocorridas no auditório do Ifes campus Piúma.

PALAVRAS-CHAVE: pedagogia histórico-crítica, preservação ambiental, diálogo de saberes, arte e sustentabilidade.

1 INTRODUÇÃO

De acordo com a pedagogia histórico-crítica, os alunos não devem apenas ser apresentados ao “saber objetivo” em suas “formas mais desenvolvidas”, mas também serem instrumentalizados para compreenderem “o processo de sua produção, bem como as tendências de sua transformação” (SAVIANI, 2013, p. 8-9).

Essa instrumentalização passa por um processo de seleção dos conteúdos a serem desenvolvidos durante o trabalho pedagógico. Devem ser observados conteúdos incluídos no que Saviani (2013, p. 13) denomina “clássico”, “aquilo que se firmou como fundamental, como essencial”. Assim, “clássico” pode ser o que se refere à manutenção das condições para a existência humana, envolvendo temas como sustentabilidade, preservação do meio ambiente, violência (em todas as suas formas), relações interculturais, entre outros, que podem ser discutidos a partir de obras de arte em suas mais variadas linguagens.

Encontramos, em Antonio Candido (2000a), fundamentos sobre a relação entre a obra de arte e a sociedade, o que indica a possibilidade de identificar e refletir, a partir das criações artísticas, sobre os temas citados. Este estudioso menciona “o movimento dialético que engloba a arte e a sociedade, num vasto sistema solidário de influências recíprocas”

¹ Maria Cláudia Bachion Ceribeli, Instituto Federal do Espírito Santo, claudiabachion@gmail.com

(CANDIDO, 2000b, p. 22, 23), o que indica que as criações artísticas têm origem em elementos do contexto onde são produzidas, e, num movimento dialético, exercem, por sua vez, influência nesse meio, podendo alterar suas características.

Desse contexto, “da experiência cotidiana” dos indivíduos, o artista extrai os temas que aborda em suas obras, opta pela forma e elabora o conteúdo sob “o influxo exercido pelos valores sociais, ideologias e sistemas de comunicação” (CANDIDO, 2000b, p. 27), possibilitando ao público receptor dialogar com a obra de arte, identificar na imagem, na música, no filme, na série de TV, ou outra criação, situações e problemáticas que vivencia. A criação artística, entretanto, pode mostrar essa realidade por ângulos ainda ignorados, despertando os indivíduos para transformá-la, quando necessário.

Como problemáticas que fazem parte do contexto da sociedade do século XXI, podem-se mencionar o aquecimento global, a produção exagerada de resíduos – lixo, a preocupação com a sustentabilidade (vida e produção), eventos climáticos cada vez mais intensos e arrasadores, a destruição dos recursos naturais (pelos incêndios e a exploração inconsequente), entre outros. Essas questões podem ser observadas nas criações artísticas, como pretendemos demonstrar.

O objetivo desse trabalho é apresentar duas atividades realizadas pela autora nas quais os temas sustentabilidade, vida sustentável, diálogo de saberes, preservação ambiental, e respeito à diversidade, são desenvolvidos: “Arte e sustentabilidade” e o “Projeto de extensão Ifes pescador de saberes”.

A opção por essas atividades não é fortuita. Os temas citados permeiam a realidade atual, como registramos acima, e, segundo a *Pedagogia da autonomia* de Paulo Freire (1996, p. 15), “os saberes socialmente construídos na prática comunitária”, a opção por conteúdos que tenham relação com “a realidade concreta” dos alunos, devem ser observados. O mesmo autor, na *Pedagogia do oprimido* (FREIRE, 1987, p. 28-48), reforça a necessidade de uma educação dialógica, em que os conteúdos não sejam impostos ao sujeito; que esse sujeito não é destituído de conhecimento e experiências, e que estes são tão relevantes quanto aqueles impostos pelo opressor, um “doutor” que, em muitos casos, lhes é apresentado como “o que sabe e a quem devem escutar”.

2 A REALIDADE DO ESTUDANTE COMO PONTO DE PARTIDA PARA O PROCESSO ENSINO-APRENDIZAGEM

As duas atividades supracitadas foram idealizadas considerando os pressupostos da Pedagogia histórico-crítica de Demerval Saviani, e as ideias defendidas por Paulo Freire na *Pedagogia da autonomia* e na *Pedagogia do oprimido*, conforme apresentado nos parágrafos anteriores.

Demerval Saviani (2013, p. 85) afirma que “o saber [...] é o objeto específico do trabalho escolar”, e que “a tarefa a que se propõe a pedagogia histórico-crítica em relação à educação escolar” abrange “identificação das formas mais desenvolvidas em que se expressa o saber objetivo produzido historicamente”, a “conversão do saber objetivo em saber escolar, de modo que se torne assimilável pelos alunos no espaço e em tempo escolares”, e o “provimento dos meios necessários para que os alunos não apenas assimilem o saber objetivo enquanto resultado, mas apreendam o processo de sua produção, bem como as tendências de sua transformação” (SAVIANI, 2013, p. 8-9).

Sob essa perspectiva, a escola é o espaço apropriado para uma educação que forma sujeitos críticos, reflexivos e capazes de intervir na realidade, porque instrumentalizados para tanto. Segundo Saviani (2013, p. 88), é de suma importância “o trabalho escolar como elemento necessário ao desenvolvimento cultural, que concorre para o desenvolvimento humano em geral”. Se “a realidade humana” é “construída pelos próprios homens” (SAVIANI, 2013, p. 88), sua transformação depende de sua atuação.

O processo ensino-aprendizagem deve ter como ponto de partida a realidade do aluno, que também será o de chegada, mas, nesse retorno, o professor deve “transmitir o conhecimento socialmente existente”, ao mesmo tempo em que instrumentaliza o estudante para atuar criticamente nessa realidade, transformando-a (LAVOURA; MARSIGLIA, 2015, p. 358), o que envolve o processo catártico (DUARTE, 2019).

Assim, na primeira atividade, “Arte e sustentabilidade”, o tema do descarte indevido do lixo, alternativas sustentáveis para utilização de materiais que seriam descartados, preservação ambiental, entre outros, foram abordados.

Na segunda atividade, o projeto de extensão “Ifes pescador de saberes”, indivíduos que detinham saber reconhecido na comunidade, em diversas áreas do conhecimento, foram convidados a compartilhar esses saberes em entrevistas, das quais participavam estudantes e pessoas da comunidade, discentes e docentes do Ifes. Nessa atividade, foram abordados temas como sustentabilidade, preservação ambiental, artesanato local, pesca sustentável, consciência ambiental, mudanças nas práticas profissionais visando a conservação dos

recursos ambientais, associação teoria-prática, respeito à cultura e à diversidade, e diálogo de saberes (popular e acadêmico).

3 “ARTE E SUSTENTABILIDADE” E “IFES PESCADOR DE SABERES” NA PRÁTICA

A atividade “Arte e sustentabilidade²” iniciou com um diálogo entre a autora e os discentes de uma escola estadual localizada no bairro Jardim Camburi, em Vitória, no Espírito Santo, introduzindo os temas que seriam abordados. O objetivo era levar os alunos a perceberem quanto lixo tem sido produzido e descartado de forma indevida em nossa sociedade, quantos alagamentos decorrem do entupimento de bueiros em decorrência do lixo acumulado nas ruas, as doenças que proliferam (como a dengue) devido ao lixo descartado em locais indevidos, e as pessoas que vivem da busca por materiais recicláveis em nossas lixeiras (trabalho que poderia ser facilitado com a separação do que descartamos diariamente). Abordamos o trabalho de reciclagem e transformação de materiais que seriam jogados no lixo em objetos úteis (como cadeiras de garrafas plásticas, mesas de caixas de madeira, bancos de pneus, entre outros).

A seguir, foi exibido o documentário *Lixo extraordinário* (2010). Enquanto os estudantes assistiam esse vídeo, fiz intervenções, comentários, destacando aspectos que tinham relação com a proposta do trabalho “Arte e sustentabilidade”.

No referido documentário, o artista Vik Muniz trabalha com materiais recicláveis, que são coletados por catadores. Fotografa esses indivíduos enquanto fazem a seleção desses materiais, no local onde caminhões descarregam o lixo coletado (no Rio de Janeiro) e, num galpão, transforma as fotografias em instalações, recriando-as com os objetos retirados do lixo. Fotografa as instalações e revela as fotos em tamanho grande, emoldurando-as para apresentar em exposição. Usa a arte como forma de propor reflexões sobre a realidade.

O próximo passo foi propor aos estudantes que fizessem um trabalho artístico com materiais que seriam descartados e poluiriam o meio ambiente, transformando-os em objetos úteis, reaproveitáveis, e que seriam expostos à visitação do público interno e externo à escola. O objetivo da exposição era repassar aos visitantes as ideias abordadas com o trabalho “Arte e sustentabilidade”, de forma a modificar a maneira como a sociedade faz o descarte do lixo e provoca as problemáticas já elencadas nesta pesquisa.

² Esta atividade também foi realizada pela autora com estudantes do Ifes campus Piúma.

Apesar de parecer uma prática habitual, reciclar, transformar o que seria lixo em algo útil, entre os estudantes do ensino médio (não só entre eles), isso não é comum. O que costuma ocorrer é o descarte e a substituição do que não serve mais pelo novo. Em Piúma, por exemplo, é comum encontrar, jogados fora, na rua, partes (ou todo) de armários, camas, mesas, sofás, caixas de madeira, e outros materiais, que permanecem por dias nessa situação.

A atividade “Arte e sustentabilidade” trouxe novos olhares sobre o que se chama “lixo”, a forma como é descartado, a importância do catador para a sociedade, e a preservação do meio ambiente. Visitantes e os próprios alunos se surpreenderam com o que tinham condições de fazer com materiais que seriam jogados no lixo, prejudicando o meio ambiente.

As imagens a seguir na Figura 1, apresentam algumas criações dos estudantes, durante a exposição no auditório da Escola Estadual Professor Renato Pacheco.

Figura 1 - Criações dos estudantes na exposição da Escola Estadual Professor Renato Pacheco.



Fonte: Arquivo pessoal.

O professor Newton Duarte (2019, p. 10) afirma que “a fruição da obra de arte pelo indivíduo cria um contraste com sua cotidianidade e produz uma insatisfação, nem sempre claramente consciente, em decorrência da percepção, em diferentes graus e maneiras, de que a vida pode vir a ser ou poderia ter sido [...]”, e os discentes, fazendo a recepção do documentário *Lixo extraordinário* (2010), refletindo sobre a forma como viviam os catadores, e as possibilidades que a arte engajada apresenta para transformar modos de ser e viver, retornaram ao ponto de partida, sua própria realidade. Criando, por sua vez, objetos artísticos, ampliaram sua visão de mundo, alterando suas percepções sobre as questões (temas) problematizadas.

A atividade do projeto de extensão “Ifes pescador de saberes” foi desenvolvida no campus Piúma do Ifes.

O primeiro passo foi pesquisar os assuntos/temas mais relevantes para a comunidade de Piúma, e que poderiam contribuir com o processo ensino-aprendizagem dos estudantes do Ifes campus Piúma, o que ocorreu com uma visita ao Instituto Histórico Geográfico de Piúma.

Em seguida, foi definido um calendário mensal de entrevistas com o membro da comunidade que melhor dominasse o assunto definido. Esses indivíduos foram contactados e convidados a ir ao campus. Para cada entrevista, houve divulgação pela internet e panfletos.

Dependendo do tema a ser abordado na entrevista, houve exposição (no caso do artesanato) e apresentações (no caso dos temas música e cultura), participação da comunidade externa ao Instituto, e também de discentes e docentes do Ifes campus Piúma.

Os encontros trataram dos seguintes temas: História de Piúma, Território Sul Litorâneo, Carpintaria Naval, Histórico da Associação dos Maricultores de Piúma, Histórias da música e Cultura em Piúma, Artesanato em Piúma, Pesca em Piúma, Comércio varejista de recursos pesqueiros, Cultura em Piúma e Engenharia de Pesca. Para melhor compreensão dessa seleção, o leitor deve saber que Piúma é considerada “cidade das conchas”, a pesca é uma atividade muito presente na comunidade e o Ifes campus Piúma tem cursos técnicos voltados ao eixo pesqueiro.

Outra informação relevante é que a cidade recebe muitos turistas, especialmente no verão, e esse turismo resulta em aumento do lixo descartado, muitas vezes de forma indevida.

O projeto de extensão “Ifes pescador de saberes” possibilitou diálogo entre saberes populares e acadêmicos, refletir sobre a necessidade de se respeitar o saber adquirido com as

próprias experiências dos indivíduos que não fazem parte da academia. A troca de experiências mostrou que a teoria não deve ser dissociada da prática social (SANTOS, 2007, p. 20).

A seguir, na Figura 2, registros fotográficos de alguns momentos de exposição/apresentações ocorridas nas entrevistas realizadas (apresentação de dança do grupo “Pipoqueira”, artesanato em conchas de Dona Carmem, e a apresentação do grupo “As meninas”).

Figura 2 – Exposição e apresentações nas entrevistas realizadas



Fonte: Arquivo pessoal.

Todas as entrevistas foram filmadas e podem ser acessadas, na íntegra, no canal do *YouTube* da autora (@claudiaceribeli).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um processo educativo que tenha por objetivo formar sujeitos críticos, ativos e conscientes de sua atuação na configuração da realidade, deve partir das situações

vivenciadas pelo estudante, proporcionar conhecimentos que elevem seu nível de percepção dessa realidade, reflexões e atividades que promovam a catarse, de forma que, ao retornar ao ponto de partida, esse discente tenha ampliado sua visão de mundo, intervindo para transformar/resolver problemáticas que permeiem a sociedade na qual está inserido.

Para uma educação decolonial, é necessário um diálogo de saberes, não uma imposição do saber acadêmico, que oprime, desqualifica, desconsidera o saber popular, a cultura popular. Essa aproximação entre o conhecimento científico e o popular pode ser realizada através da extensão universitária.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 8ª ed. São Paulo: T.A Queiroz, 2000; Publifolha, 2000a;

_____, Antonio. A Literatura e a vida social. In: CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 8ª ed. São Paulo: T.A Queiroz, 2000; Publifolha, 2000b, p. 17-35;

DUARTE, Newton. A catarse na didática da pedagogia histórico-crítica. **Revista Pro-Posições**, v. 30, p. 1-23, 01 dezembro 2019;

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987;

_____, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 25ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996;

LAVOURA, Tiago Nicola; MARSIGLIA, Ana Carolina Galvão. A pedagogia histórico-crítica e a defesa da transmissão do saber elaborado: apontamentos acerca do método pedagógico. **Revista Perspectiva**, v. 33, n. 1, p. 345-376, jan./abr. 2015;

LIXO extraordinário. Direção Lucy Walker, João Jardim e Karen Harley. Produção: Angus Aynsley, Hank Levine e Peter Martin. E one entertainmentone, 2010. 1 vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=61eudaWpWb8>>. Acesso em 17 abr. 2023;

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social**. Tradução Mouzar Benedito. São Paulo: Boitempo, 2007;

SAVIANI, Demerval. **Pedagogia Histórico-Crítica**. 11ª ed. Campinas: Autores Associados, 2013.

A PRODUÇÃO DE PERTENCIMENTOS EM DESENHOS ANIMADOS, A PARTIR DE *A CASA DA CORUJA*

Maria Paula Rodrigues Martins de Carvalho¹

RESUMO: Este trabalho buscou refletir sobre a produção de pertencimentos em desenhos animados, tendo como objeto a série animada *A Casa da Coruja*. Os objetivos foram analisar o desenho animado e seu contexto de produção e recepção, tendo como preocupação principal investigar os entrecruzamentos entre migração, gênero e sexualidade da narrativa da protagonista a partir de um marco teórico de autores marcados por situações de hibridez e deslocamento. Conclui que o sentimento de não pertencer é próprio daqueles em dupla alteridade – enquanto migrantes e enquanto queers. Não obstante, em *A Casa da Coruja*, há uma construção de pertencimentos alternativos, sendo o enredo principal do desenho a busca da protagonista, uma jovem migrante queer, por um *locus* de pertencimento, representado para o público infantil como “a união dos esquisitos”.

PALAVRAS-CHAVE: migração, gênero, sexualidade, queer.

INTRODUÇÃO

Em 2020 foi lançada na Disney+, serviço de streaming da Disney, a série animada *A Casa da Coruja*, sob criação de Dana Terrace. Originalmente com planos de se estender para três temporadas, porém com um polêmico encerramento precoce, a série se encerrou inesperadamente com duas temporadas. A presente pesquisa buscou analisar o desenho animado e seu contexto de produção e recepção, tendo como objetivo principal investigar os entrecruzamentos entre migração, gênero e sexualidade da narrativa da protagonista Luz Noceda, uma garota migrante dominicana vivendo em um mundo fantasioso chamado Ilhas Escaldadas. Minha principal direção de análise é que a ida de Luz às Ilhas Escaldadas é uma espécie de elaboração audiovisual da experiência de entrecruzamento entre migrações, gênero e sexualidade, em um contexto no qual essas experiências têm ganhado cada vez mais visibilidade e no qual as identidades LGBTQIA+ têm sido alvo de iniciativas reacionárias. O desafio da pesquisa é justamente pensar não apenas internamente na série animada, mas o que significa a sua aparição e a sua abordagem no dado contexto particular em que ela surge;

¹ Maria Paula Rodrigues Martins de Carvalho, mestranda em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), mariapaularmc@gmail.com.

entendendo que não importa apenas a imagem, mas como ela nos diz algo sobre um determinado contexto cultural no qual ela toma corpo. Como apresentarei neste relatório, a criadora do desenho se posiciona politicamente nas redes sociais sobre direitos queer e migrantes, em um embate direto em relação à posição da Disney. Isto tudo em um momento em que essa experiência entre migrações, gênero e sexualidade tem aparecido em diversas produções audiovisuais populares e prestigiadas, como o docudrama animado *Flugt* (2021), que apresenta em um formato de entrevista antropológica a vida de um refugiado homossexual afegão e foi indicado para três categorias do Oscar 2022.

O projeto se situa em um momento em que não apenas as iniciativas, mas as pesquisas sobre produções artísticas de e sobre migrantes vêm se tornando mais visíveis, em um contexto mundial de intensos deslocamentos sociais que levaram à incorporação de diversas abordagens teóricas, dentre as quais abordagens interseccionais e pós-coloniais (FELDMAN-BIANCO; SANJURJO; DA SILVA, 2020, p. 30, 31). Para tanto, a metodologia e a análise das narrativas obtidas no diário de campo sobre *A Casa da Coruja* (2020) se ancoraram na bibliografia selecionada sobre a temática, isto é, um debate teórico que diz respeito às possíveis articulações analíticas do tema das mobilidades com a teoria queer, ancorando-me em duas noções que se fizeram chaves à pesquisa: não-pertencimento e fracasso queer – sendo esses tangenciados por outras noções do tema, e portanto também ao objeto da pesquisa, como casa, fuga e conexões frágeis, especialmente em narrativas fantásticas.

JUSTIFICATIVA E CONTEXTO DE PRODUÇÃO

Um desenho animado como objeto de pesquisa antropológica pode parecer uma escolha marginal. Entretanto, como mencionado, *A Casa da Coruja* (2020) faz parte de um cenário de afloramento de produções midiáticas que tem como personagens principais sujeitos migrantes e queer. Um exemplo já mencionado seria o docudrama animado *Flugt* (2021), mais conhecido por *Flee* – sua tradução para o inglês. Tal palavra pode ser traduzida para o português como “fuga”. É este o tema do desenho animado, uma história real da fuga de um homossexual afegão de seu país de origem, apresentada na estrutura de uma entrevista antropológica, com um mergulho no universo do sujeito. Há narrações e cenas de enorme violência, dos Mujahideen controlando o Afeganistão, apresentadas de maneira sensível, vulnerável, humana e claramente cuidadosa e pessoal, tudo isso desenhado. Enfim, é notório

o atual interesse generalizado em narrativas que tematizam as diversas posições marcadas e articuladas de diferença, em especial sexualidade e migração, tanto que *Flugt* foi indicado a diversos Oscars em 2022.

Pensando especificamente no gênero desenho animado, Halberstam (2000) defende que estes são esferas de lançamento para narrativas em que personagens parcialmente não-humanas criam alianças e se rebelam contra uma ordem opressiva, abrigando mundos queer que oferecem formas alternativas de vida. Segundo o autor, a maior parte dos filmes convencionais para adultos se fazem pelo literalismo bruto, enquanto as animações contemporâneas em CGI (digitais, criadas com software de computador) contêm “arcos narrativos perturbadores, mundos mágicos de revolução e transformação, agrupamentos contraintuitivos de crianças, animais e bonecas que se revoltam contra adultos e máquinas sem princípios” (ibid., p. 47). Adiciona que ainda que os filmes de animação das grandes corporações capitalistas como a Disney surjam como fontes de lucro e publicidades políticas e morais com caracterizações normativas de gênero, sexualidade e de classe, as novas formas de animação, por trás de suas mensagens clichês usuais (“seja quem você é”, “siga seus sonhos” etc.), sustentam formas alternativas de ser, agir e saber, como “trabalhe junto, regozije-se na diferença, lute contra a exploração, decifre ideologias, invista na resistência” (ibid., p. 46).

A Casa da Coruja (2020) faz parte desse novo conjunto de animações que se constroem como espaços de experimentação para narrativas alternativas de fuga de sistemas hegemônicos como formas de recusa a lógicas dominantes de poder e disciplina. Posteriormente, em seu texto *The Wild Beyond: With and for the Undercommon* (2013), Halberstam aproxima sua teoria aos projetos de “*fugitive planning e black study*”, colocando que a fantasia é uma forma de fuga, entendendo fugir não apenas como escapar, mas como ser parte de um movimento de união a partir de causas comuns entre aqueles que não sentem pertencentes, desde um ponto de partida “fraturado” dos que não estão no centro do poder social e econômico (ibid., p. 5). “A fugacidade é estar separado da regularização” (ibid., p. 11, tradução minha). Isso se faz pertinente especialmente na presente pesquisa pois o enredo fantástico de *A Casa da Coruja* não só se constrói a partir do entrecruzamento de diferenças da protagonista, mas também porque ela está em constante estado de fuga entre os mundos real e fantasioso, e acaba entendendo a fuga como um caminho a um mundo alternativo, um

outro lugar, um lugar que não é nem o lar que deixou nem o lar para o qual deseja retornar (ibid., p. 6, 7).

Entretanto, apesar do notável investimento que a Disney vem fazendo em narrativas de sujeitos migrantes que se forjam na articulação com questões de gênero e sexualidade, as circunstâncias das produções são bem controversas. Primeiramente que estas produções vão diretamente para o catálogo de streaming e nunca são veiculadas no cinema ou televisão. Outro ponto que vem sendo criticado pelo público é que a representatividade destas personagens seria “rasa” e a tendência atual de incluir “diversidade” nas suas animações é constantemente apontada por apropriação cultural e representação estereotipada e preconceituosa de diferentes culturas. Ainda assim, a principal controvérsia a essa pesquisa é a de que o investimento nestas narrativas acontece paralelamente à censura de momentos de afeto entre pessoas do mesmo gênero e a apoios financeiros em grandes projetos políticos anti-LGBTQIA+. Em março de 2022, repercutiu uma carta aberta dos funcionários e criadores LGBTQIA+ da Disney, incluindo Dana Terrace, criadora de A Casa da Coruja, que denunciava a Disney por censurar quase “todos os momentos de afeto gay evidentes” em peças da produtora, contrariando as equipes e lideranças criativas. Além disso, a carta ainda expõe que o CEO da Disney, Bob Chapek, financiou com 25 milhões dólares o projeto “Direitos parentais na educação”, apelidado pela oposição de “Não diga gay” que consiste na proibição de debates sobre orientação sexual e identidade de gênero para jovens e na denúncia dos que expressam “comportamento queer”.

De forma mais direta, nas redes sociais, Dana Terrace, criadora queer de A Casa da Coruja, tem se manifestado criticamente ao que ela qualifica como censura na sua produção. Não só ela, mas outros criadores da Disney, apontam que cenas com qualquer referência queer voltavam da revisão com notas como “inapropriado para o canal, por favor, revise, ligue para discutir”. No mesmo período, a criadora tweetou estar cansada de fazer a Disney “parecer legal”, junto a um vídeo dela dizendo: “Eu sei que tenho contas para pagar, mas trabalhar para essa empresa me deixou muito perturbada. Eu odeio, odeio, dilemas morais sobre como me alimento e como sustento meus entes queridos”. Alguns meses depois de suas declarações, sua série animada foi imprevisivelmente cancelada durante o correr da segunda temporada. Segundo Terrace, não houve explicação ou abertura para a criadora participar da decisão: “Eu não tinha permissão para participar de nenhuma conversa até eu ser só...

informada. Nem mesmo tive permissão para apresentar meu caso. [...] um desses caras decidiu que a *A Casa da Coruja* não se encaixava na marca Disney”.

De todo modo, torna-se claro que a Disney e suas produções, como *A Casa da Coruja*, estão hoje no centro de controvérsias a respeito de conteúdos relacionados a gênero e à sexualidade em um contexto de ascensão do conservadorismo em que se discute o que seriam conteúdos adequados às crianças. Trata-se de uma controvérsia que é também pertinente no contexto brasileiro, uma vez que essa onda conservadora circula para além das fronteiras norte-americanas junto aos produtos culturais, como os desenhos animados dos grandes canais. Ainda assim, pretendo mostrar nas seções que seguem a importância de *A Casa da Coruja* (2020) e o quanto ela passa por noções antropológicas da experiência migrante entrecruzada com a feminina e queer, sendo esta parte de uma nova onda de produções animadas que valorizam o “fracasso” ou “fratura” – leia-se corpos, ações e coisas vistas pela ótica dos que estão no centro do poder como negativas (AHMED, 2022; HALBERSTAM, 2020) – como um estilo de vida e resistência em uma perspectiva crítica à norma, que operam na construção de causas comuns e na criação de pertencimentos.

(NÃO) PERTENCIMENTO

Em *A Casa da Coruja* (2020), é apresentado desde o episódio piloto que Luz Noceda não se encaixa, não se sente pertencente ao seu mundo real. Ela, uma menina dominicana vivendo nos Estados Unidos, é considerada “esquisita” pela sua performance de gênero e jeito de agir, não se sentindo pertencente àquele lugar. Além disso, como é apresentado no decorrer da série animada, a protagonista é bissexual e o fato dela ser queer é um dos motivos de não se amoldar com o mundo real. As diferenças, como as de gênero, sexualidade, raça e nacionalidade, são significantes cruciais de pertencimento (CASAS-CORTES *et al.*, 2015, p. 8), que é um conceito antropológico que se refere tanto a um sentimento pessoal de estar em casa, quanto a um recurso discursivo que constrói, reivindica, justifica ou resiste a formas de inclusão e/ou exclusão socioespaciais (ANTONSICH, 2010, p. 645). Dessa forma, Casas-Cortes *et al.* (2015, p. 7) entendem o pertencimento como um espaço material e afetivo, moldado pelo cotidiano e suas relações sociais, ao sentir-se “em casa”, pertencente a uma comunidade social, a uma rede de amigos ou a um lugar em particular.

Uma das principais referências da pesquisa foi Gloria Anzaldúa (1987), intelectual lésbica e chicana de escrita bem própria, em primeira pessoa, numa combinação entre

literatura, relatos pessoais e teoria. A partir do seu lugar social entre categorias, não se sentindo pertencente a nenhuma estrutura social fixa e num esforço muito exemplar de que as posições de sujeito que ela ocupa emergem em sua escrita, Anzaldúa torna-se uma autora central para a discussão da noção de não-pertencimento. Por um lado, o fato dela ser queer muitas vezes a faz se sentir como não pertencente à própria cultura chicana; por outro, o fato dela ter ascendência indígena a faz se sentir sem abertura às comunidades estadunidenses (ANZALDÚA, 1987, p. 18). Segundo a autora, a mulher *mestiza* e *queer* não se sente segura nem na sua cultura nem na cultura dos brancos (ANZALDÚA, 1987, p. 21), ela vive na fronteira das categorias sociais, no entre-mundo. Além disso, é na fronteira como espaço próprio que Anzaldúa define-se como *mestiza*, híbrida. Segundo a autora, a “transpolinização” de raças, ideologias e culturas na fronteira tem como produto uma prole híbrida (ANZALDÚA, 2005 [1987], p. 704), ou seja, o hibridismo é efeito da prática de tradução cultural própria dessa zona explosiva de contato. Pensando no hibridismo como um produto da transferência de valores culturais e espirituais, Anzaldúa coloca que *la mestiza* se depara num dilema: sendo híbrida, a que coletividade pertence?

A experiência de não pertencer aparece também em Ahmed (2022, p. 32), a qual descreve que ser uma feminista queer de família migrante “é não se sentir em casa no mundo, ou uma descrição do mundo a partir do ponto de vista de não se sentir em casa nele”. O sentimento de não se sentir pertencente, desse modo, se mostra presente na experiência de mulheres migrantes e queer como Gloria Anzaldúa e Sara Ahmed: por um lado, o fato de serem queer e mulheres “rebeldes” muitas vezes as fazem se sentir como não pertencentes às próprias origens, e por outro, o fato delas terem ascendência indígena e paquistanesa, em seus respectivos casos, as fazem se sentir sem abertura às comunidades “receptoras” (ANZALDÚA, 1987, p. 18; AHMED, 2022, p. 31, 32). Essas discussões se fazem presentes no que se denominou posteriormente de teorias queer, numa concepção de queer que se entrecruza com outros marcadores sociais da diferença, opondo-se ao mito ocidental moderno de pureza epistemológica ou identitária (ANZALDÚA, 1987, p. 698). A própria origem da categoria queer se aproxima da noção de não-pertencimento, uma vez que surge fora do campo teórico, como injúria para se referir aos corpos com orientações sexuais e identidades de gênero que vão de encontro aos padrões sobrepostos pelos grupos dominantes, com conotação negativa sinônima a “esquisito”, “estranho” ou “anormal” (ERIBON, 2008, p. 28), assim como era feito com Luz Noceda.

Tal categoria, felizmente, vem sendo reivindicada por estudiosos da área, sendo ressignificada em oposição ao imaginário da anormalidade no esforço de “pensar as sexualidades consideradas dissidentes e patológicas, não como minoria e opostas à heterossexualidade (reprodutiva e institucionalizada, portanto, naturalizada), mas estudar a sua relação cruzada com outras categorias analíticas, como gênero, raça, geração e nacionalidade” (LAURETIS apud. OLIVEIRA, 2021, p. 2). Nas palavras de Anzaldúa, “mestiza” e “queer” são categorias análogas e fronteiriças, apontando para uma mistura que desafia a norma da nação ou do gênero/sexualidade. Ainda assim, nas experiências transversais de Gloria Anzaldúa e, mais contemporaneamente, Sara Ahmed, enquanto migrantes mulheres e queer, vivem uma *encrucijada* entre categorias e movimentos (ANZALDÚA, 1987, p. 80-81), da qual emerge a noção de não-pertencimento, sumarizada por Anzaldúa:

Como mestiza não tenho país, minha terra natal me expulsou; contudo, todos os países são meus porque sou irmã ou amante em potencial de toda mulher. (Como lésbica, não tenho raça, meu próprio povo me rejeita; mas sou todas as raças porque existe a queer em mim em todas as raças). Sou sem cultura porque, como feminista, desafio as crenças culturais/religiosas coletivas masculinas dos indo-hispânicos e anglos; no entanto, tenho cultura porque estou participando da criação de outra cultura (ibid., p. 80-81, tradução minha).

Se Luz Noceda não se sentia pertencente ao seu mundo real, sua fuga às Ilhas Escaldadas é uma fantasmagoria, algo da ordem da ilusão, do sonho, da busca por um lugar de conforto. Dessa forma, as Ilhas Escaldadas representam a terra receptora com um desenvolvimento narrativo que busca “capacitar o estranho [...] codificado como queer” (ABAD, 2020, tradução minha), assim como a sociedade receptora é apresentada por Didier Eribon (2008, p. 33): “uma fantasmagoria do ‘outro lugar’ pros homossexuais, um ‘outro lugar’ que ofereceria a possibilidade de realizar aspirações que tantas razões pareciam tornar impossíveis, impensáveis, em seu próprio país” (ERIBON, 2008, p. 33). Não como uma terra de ampla liberdade, mas comunidades de pertencimento, espaços simbólicos, sociais e culturais de inclusão e diferença, baseadas em narrativas identitárias e históricas, de descontinuidades dinâmicas e criativas (YUVAL-DAVIS; WEMYSS; CASSIDY, 2019, p. 4, 5), continuamente construídas e desconstruídas, bem como as próprias identidades que lá existem e suas reivindicações de pertencimento (ibid., p. 27).

Em tal vida em interstícios próprios, num estado constante de transição, vivem *los atravesados*, definidos como “os perversos, os queers, os problemáticos, os mestiços, os mulatos [...]; em suma, aqueles que cruzam, passam, ou atravessam os limites do ‘normal’” (ANZALDÚA, 1987, p. 3, tradução minha). Ahmed (2022), em concordância com Anzaldúa (1987), uma de suas principais referências, coloca que um movimento é também um refúgio, uma casa, um ponto de encontro (ibid., p. 15, 16). Aí está a segunda noção chave da presente pesquisa, que apresentarei na seção seguinte: fracasso queer, a produção de causas comuns e união desde um ponto de partida “fraturado” dos que não estão no centro do poder social e econômico (HALBERSTAM, 2013, p. 5). Esta ótica é intrínseca à teoria queer empregada na pesquisa, que propõe a união e ressignificação dos “esquisitos”, como faz Luz Noceda, e assim “rejeita uma lógica minoritária de tolerância ou simples representação de interesses políticos em favor de uma resistência mais completa a regimes do normal” (WARNER apud. LUIBHÉID, 2005, p. X, tradução minha).

A ARTE QUEER DO FRACASSO

Halberstam (2000) escreve sobre a arte queer do fracasso como a potência que vidas queer têm de construir outros mundos, causas comuns e união desde um ponto de partida “fracassado”, “esquisito” ou “fraturado” (HALBERSTAM, 2013, p. 5). A perspectiva queer nesse caso se aproxima do que Piscitelli (2008) chama de uma abordagem construcionista, que tem como foco os aspectos dinâmicos e relacionais da identidade social. Seguindo a proposição da socióloga ugandense-britânica Avtar Brah (2006), identidades não devem ser analisadas como algo fixo, mas multiplicidades relacionais resultantes da prática articulatória das diferenças, que por sua vez são, para além de apenas um conceito, categorias analíticas situadas em discursos e práticas que inscrevem “relações sociais, posições de sujeito e subjetividades” (ibid., p. 359) e logo não são sempre marcadores de hierarquia e opressão. A vista disso, uma abordagem interseccional construcionista, no enquadramento de Piscitelli (2008), apreende a articulação de categorias da diferença para entender as distribuições heterogêneas de poder e, a partir desse conhecimento, explicitar a capacidade de agência (ibid., p. 268-269), ou seja, “outros modos de subjetivação e sujeição [que] se produzem por meio de articulações” (LOPES, 2016, p. 5). Dessa forma, a fratura ou fracasso “não aparecem apenas como formas de categorização exclusivamente limitantes. Eles oferecem, simultaneamente, recursos que possibilitam a ação” (PISCITELLI, 2008, p. 268).

A própria definição de queer pressupõe, “por definição, qualquer coisa em desacordo com a normalidade, a legitimidade, a hegemonia. [...] não delimita uma positividade, mas uma posicionalidade vis-à-vis à norma [...], um horizonte de possibilidade” (HALPERIN apud. DE GENOVA, 2015, p. 50, tradução minha). A política queer, dessa forma, não se pretende integrar ou conformar às distinções normativas e naturalizadas de identidade e sucesso, mas sim apresentar uma resposta incorrigível e intransigente de encontro dos interligados e emaranhados pela quebra ou fracasso. O mesmo se pode dizer de vidas migrantes: segundo Nicholas de Gênova (2015, p. 45) o processo de deslocamento cria uma sensibilidade coletiva muito semelhante à do movimento queer e, assim, há uma afinidade e articulação clara entre as lutas queer e migrante, ambas pautadas pela união dos marcados pela incorrigibilidade. Para o autor, *queerness* se define pela ininteligibilidade dentro da ordem, pelo seu tom de negatividade (ibid., p. 54) e, assim como a migração, pela mobilidade. Para eles,

Não há a pretensão de uma possível reconciliação. Elas são a irrupção de dentro de um irreduzível “de fora”, um excesso inassimilável, que não busca a integração de sua própria abjeção abominável dentro do sistema. Desta forma, elas ameaçam esse sistema com o colapso de seus próprios significados normativos e sua coerência.” (ibid., pp. 62-63, tradução minha).

CONCLUSÕES

Ao fazer uma etnografia de *A Casa da Coruja* (2020), entendi que esta apresenta caras noções antropológicas sobre experiências de entrecruzamento entre migração, gênero e sexualidade. Outrossim, ela faz parte de um cenário de intensificação de desenhos animados que aludem às experiências transversais de sujeitos marcados pela articulação de diferenças. Isto pôde ser justificado a partir de Halberstam (2020), que apresenta os desenhos animados como espaços de experimentação para narrativas alternativas sobre a união dos “esquisitos”, sendo isso o que ele denomina de “a arte queer do fracasso”. Em suma, o não-pertencimento e a arte queer do fracasso são duas noções antropológicas que, juntas, foram utilizadas para analisar a narrativa de Luz Noceda em *A Casa da Coruja* como uma alusão às experiências reais de migrantes queer que, uma vez não se sentido pertencentes às estruturas socioespaciais fixas, buscam criar novos pertencimentos e espaços próprios em direção a essa nova cultura fundada pela união. “Os fragmentos: um conjunto. Em pedaços. Virando um

exército” (AHMED, 2022, p. 294). Ou melhor, nas palavras de Luz Noceda: “os esquisitos precisam ficar juntos”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS (apenas as 10 principais)

A CASA da Coruja. **Criação de Dana Terrace**. Estados Unidos: Disney Channel, 2020. Disney+;

AHMED, Sara. **Viver uma vida feminista**. Ubu Editora, 2022 [2017]. Trad. Jamille P. Dias; Mariana Ruggieri; Sheyla Miranda;

ANZALDÚA, Gloria. Borderlands. **La Frontera: The New Mestiza**. São Francisco: Aunt Lu~e Book Company, 1987;

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Editora Perspectiva S/A, 2021 [1946];

CASAS-CORTES, Maribel et al. **New keywords: Migration and borders**. Cultural studies, v. 29, n. 1, p. 55-87, 2015;

HALBERSTAM, Jack. **A Arte Queer do Fracasso**. Recife: CEPE, 2020 [2011];

LUIBHÉID, Eithne. **Introduction: Queering Migration and Citizenship**. Queer Migrations: Sexuality, U.S. Citizenship, and Border Crossings. Minnesota: University of Minnesota Press, 2005;

WASSER, Nicolas; FRANÇA, Isadora Lins. **O medo de voltar para casa: revisitando o nexo entre (homo)sexualidades e deslocamentos a partir do conceito de sexílio**. Sexualidad, Salud y Sociedad (Rio de Janeiro), 2021;

YUVAL-DAVIS, Nira. **Situated intersectionality and social inequality**. Raisons politiques, n. 2, p. 91-100, 2015.

INTERFACES ENTRE GEOGRAFIA E DANÇA: REFLEXÕES SOBRE A DANÇA DOS CABOCLOS DE MAJOR SALES/RN

Marina Araújo¹

RESUMO: Este artigo busca refletir sobre as relações existentes entre a Geografia e as corporeidades presentes na Dança dos Caboclos de Major Sales/RN. Por meio de um estudo etnográfico, foi possível compreender que as transcorporalidades, enquanto processos culturais provocadores de mudanças nos corpos dançantes, não são apenas um reflexo de forças estruturais da sociedade, mas um sistema de significados mediadores das estruturas sociais e das ações e interações humanas no espaço geográfico.

PALAVRAS-CHAVE: expressões culturais tradicionais brasileiras, corpo, dança, geografia.

INTRODUÇÃO

Pensar as relações entre a Geografia e as corporeidades significa conceber que o espaço geográfico é constituído por uma materialidade animada, misturada e marcada nos corpos (CAZETTA, 2013) e, ao mesmo tempo, que a corporeidade se aporta no espaço e no tempo, atravessada pelas intensidades com as quais os corpos experimentam o mundo. Nesse sentido, é possível falar em corpo-espaço (o corpo no espaço), espaço-corpo (o espaço como parte do corpo) e no corpo como espaço (FERNANDEZ, 2015), em uma relação dialética, com suas formas, com a vida que os anima e com as transcorporalidades neles presentes (ou seja, com as transformações dos corpos ao longo do tempo, que são reflexos de mudanças socioculturais de uma sociedade).

Neste contexto, as expressões da cultura popular tradicional, por meio das relações que elas fomentam entre sujeitos e seus lugares, fazem com que o espaço se torne palco de diversas forças e interações, lugar de experiências e vivências, onde operam mecanismos de afirmação de identidade, pertencimento, estranhamento e resistência. Assim acontece no município de Major Sales, estado do Rio Grande do Norte, onde os “Caboclos – Malhação de Judas Molekes de Mestre Bebê”, por meio de sua tradicional Dança dos Caboclos e das

¹ Marina Araújo, mestra em Geografia pela Universidade Federal de Minas Gerais-UFMG, marinaaraujo84@gmail.com

vivências a ela vinculadas, dão vida ao lugar, fomentando processos de construção de identidade de toda a coletividade.

Inspirada na cultura indígena, a Dança dos Caboclos foi criada pelo Sr. José Berto da Silva, em 1924. Os moradores da região se reuniam para brincar na segunda-feira seguinte ao Domingo de Ramos, vestidos como “bicho” e acompanhados de um jumento que carregava, em sua cangalha, um boneco que simbolizava Judas, traidor de Jesus. Com o tempo, essa expressão tradicional foi se ressignificando e passou a receber novos adeptos, motivando a fundação de diferentes grupos de caboclos no município.

Em 1991, surgiu a ideia de se realizar um concurso entre essas turmas e, a partir deste momento, a Dança dos Caboclos adquiriu um novo significado para a sociedade majorsalense. A brincadeira, típica da zona rural, chegou ao espaço urbano; os figurinos receberam elementos estéticos distintos e passaram a ser confeccionados com materiais industrializados; os movimentos, antes livres, foram coreografados; elementos cênicos foram incorporados à dança; e a brincadeira tornou-se um espetáculo, marcado pela criatividade e pela originalidade dos grupos a cada ano da competição.

Sendo assim, considerando-se que o Concurso de Caboclos se constitui como um marco de mudança para a sociedade e para o espaço majorsalense e adotando-se como base a relação dialética entre corpo e espaço, o objetivo deste artigo é refletir sobre as transc corporalidades dos corpos dançantes da Dança dos Caboclos de Major Sales/RN e a sua relação com o espaço geográfico. A metodologia deste estudo consistiu em pesquisa etnográfica, realizada por meio de trabalhos de campo nos quais foram utilizados os métodos de observação participante, entrevistas não-diretivas e semiestruturadas, imersão na comunidade pesquisada, controle de impressões e registro de informações e impressões em diário etnográfico.

Dialogando com a essência da pesquisa etnográfica, este estudo teve como pilares os conceitos de corpo e de espaço fenomenológicos, em suas dimensões totalizantes, sem distinguir o pensar e o agir de forma compartimentada (MERLEAU-PONTY, 1994). Neste contexto, a categoria geográfica de análise adotada por esta pesquisa foi o lugar, entendido como resultado da experiência e da vivência dos sujeitos no espaço geográfico (OLIVEIRA, 2012), como o lugar onde corpo e espaço se intervêm, criando espacialidades e transc corporalidades. Estas, por sua vez, são compreendidas como estados provisórios de

performance, nos quais as linguagens estéticas dos corpos evidenciam uma discursividade estratégica própria de uma dada sociedade em determinado tempo e espaço.

Assim, as transformações no corpo e no espaço são indissociáveis: ora são as geografias quem marcam a corporeidade dos sujeitos, ora são estes que cicatrizam o espaço por meio de fixos e fluxos, ora ambos se modificam. Nesta perspectiva, a corporeidade possibilita a (re)criação de territórios originais que atendem não somente às aspirações de sobrevivência de uma dada coletividade, mas também às suas especificidades culturais (CAZETTA, 2013).

Nesta reflexão, os sujeitos deixam de ser entendidos como determinados pelo espaço e pela história, para serem concebidos como transformadores dessa história e desse espaço, sendo a práxis, a forma por excelência desta relação. Concebe-se, então, o corpo em movimento, o corpo que dança e que tece a sua escrita na Terra (a sua geo-grafia) por meio dos lugares.

O CORPO EM MOVIMENTO NAS EXPRESSÕES CULTURAIS TRADICIONAIS E SUAS GEO-GRAFIAS

O corpo que dança é linguagem que é comunicada por gestos, expressões, músicas e movimentação. O corpo dançante carrega consigo suas histórias, seus lugares e expressa, por meio do movimento, o indizível, o cultural, o simbólico, a representação e a si próprio. Desta forma, os corpos dançantes, quando divulgam geografias próprias por meio do movimento, contribuem para a aprendizagem e para a vivência, ainda que indireta, de seus lugares. Neste contexto, “sob a ótica do brincante, o espaço usado para o folguedo, embora sobreponha-se ao espaço do cotidiano, se destaca pela função que exerce no momento da festa, pela sua condição comunicante, pelo campo relacional que estabelece” (MORAIS *et al.*, 2015, p. 537).

Sendo assim, para além do “conteúdo cultural que os impregna, os folguedos assumem uma expressão espacial, que se revela por meio das relações entre sujeitos e seus lugares, objetos e ações, elementos constituintes da trama cultura/espaço” (MORAIS *et al.*, 2015, p.534). Por isso, por meio de expressões culturais tradicionais, o espaço se torna palco de diversas forças e interações, lugar de experiências e vivências, onde operam mecanismos de formação de identidade, pertencimento, estranhamento e resistência.

Nesse contexto, concebe-se as expressões culturais tradicionais como um conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural fundada na tradição, expressas por um

grupo ou por indivíduos e que reconhecidamente respondem às expectativas da comunidade enquanto expressão de sua identidade cultural e social; as normas e os valores que se transmitem oralmente, por imitação ou de outras maneiras. Suas formas compreendem, entre outras, as línguas, a literatura, a música, a dança, os jogos, a mitologia, os rituais, o artesanato, a arquitetura e outras artes (UNESCO, 1989).

Nesse sentido, a dança possibilita, por meio de sua prática tradicional, a espacialização de diversas relações socioculturais, configurando-se, segundo Nascimento (2017, p. 27), como uma “expressão cultural formada no tempo e no espaço simbólico por intermédio de relações mediadas por símbolos (as roupas para a apresentação, os passos coreografados, as músicas criadas por seus integrantes)”, que, por sua vez, fortalecem laços identitários entre a comunidade local e o seu lugar.

Assim, as danças tradicionais são marcas fortes de uma cultura em um determinado tempo e espaço. Elas carregam consigo

a vida dos próprios brincantes e, conseqüentemente, da comunidade que fazem parte, nas dimensões histórica, social, sendo elas uma forma de estabelecer pontes entre as gerações, do antigo ao mais novo, estando intrínsecas nessas danças uma maneira de colocar-se no presente, atualizando e ressignificando seus valores, saberes e fazeres (OTELO e VIEIRA, 2015, p.93).

Desse modo, a transmissão de conhecimentos, de práticas e a vivência de memórias coletivas e individuais se traduzem no ritual de ensaios, nos figurinos dos dançantes e na encenação das brincadeiras, evidenciando a relação entre cultura, espacialidade e identidade. “Neste constructo, a espacialidade possibilita a efervescência do lugar, impregnada pelo sentimento de identidade e de pertença” (MORAIS *et al.*, 2015, p. 537).

Por conseguinte, o sentimento de pertença ao lugar, base da vida cotidiana e da sociabilidade entre os dançantes, associa-se às relações de parentesco e vizinhança, ao trabalho acessório, às formas de solidariedade e às atividades lúdico-religiosas. Por isso, as expressões culturais são influenciadas e influenciam a construção do espaço geográfico local, criando paisagens que, por sua vez, adquirem novas funcionalidades sociais no contexto das diversas localidades.

Neste sentido, concorda-se com Nascimento (2017) quando afirma que a ressignificação da tradição, a partir da incorporação de novos símbolos e novas práticas,

contribui para sua continuidade, sua permanência e sua própria sobrevivência ao longo do tempo. Em outras palavras, a cultura é constantemente (re)inventada por meio da memória, do espaço e das suas práticas cotidianas.

Desta forma, “os movimentos, as transformações e as ressignificações das manifestações dos atos culturais que se alteram no decorrer do tempo, em parte, é conservada e vivenciada” por seus atores (NASCIMENTO, 2017, p. 67). Trata-se, portanto, de um dinamismo cultural que conjuga saberes herdados e novas configurações vividas na contemporaneidade. Desse modo, os corpos brincantes carregam consigo “marcas significativas de sua tradição e, simultaneamente, se fazem corpos contemporâneos [...], adquirindo novas expressões corporais que dialogam com sua ancestralidade cultural” (SOUZA, 2015, p. 37).

Sendo assim, a tradição se ressignifica porque a sociedade também está em constante mutação. Essas mudanças se relacionam ao contexto sociocultural e espacial vivido pela comunidade local, uma vez que corpo e espaço são indissociáveis e, assim, geram novas corporeidades e criam paisagens ao longo do tempo. Por conseguinte, tanto a corporeidade quanto a experiência são atravessamentos que têm no espaço geográfico a base material onde a vida acontece.

Essa pulsação diária é (des)contínua. Começa e termina no corpo. Neste há camadas e mais camadas de histórias, de trajetórias, de marcas. As marcas que assinalam o corpo são diferentes das marcas que se materializam no espaço, mas ambas estão implicadas. No acontecer da vida elas são inseparáveis. O corpo experimenta espaços (geográficos), atravessa fronteiras (políticas), enraíza-se ou não, é perfurado, contaminado, inventado. Os espaços percorridos por nós também nos afetam, geografizando nossas subjetividades, memórias e discursos (CAZETTA, 2013, p. 20).

Neste contexto, a dialética entre corpo e espaço se evidencia nas relações socioculturais e espaciais existentes entre os grupos de expressões culturais tradicionais e seus lugares. Interessou-nos, portanto, investigar como os corpos dançantes da Dança dos Caboclos de Major Sales-RN modificaram e foram modificados pelo espaço geográfico, num movimento natural de inter-relações e influências que permitiram a continuidade desta expressão tradicional por meio da criação de novas tradições, sentidos, símbolos e relações socioespaciais.

A DANÇA DOS CABOCLOS DE MAJOR SALES/RN: ENTRE TRADIÇÕES E RESSIGNIFICAÇÕES

A história da Dança dos Caboclos se iniciou em 1924, com seu precursor, o Sr. José Berto. Segundo relatos orais passados entre as gerações majorsalenses (SOUZA, 2015), o Sr. José Berto era nativo da região do Seridó, localizada na mesorregião central potiguar, onde, durante toda a sua infância e juventude, vivenciou diversas expressões indígenas típicas do lugar. Conta-se que foi em uma das frequentes festas promovidas pelo Sr. José Berto em sua residência que surgiu o primeiro grupo de caboclos de Major Sales/RN (NASCIMENTO, 2017). Influenciado por suas memórias e vivências durante a juventude, o Sr. José Berto ressignificou a dança indígena e a transmitiu aos seus amigos, vizinhos e parentes.

Segundo Nascimento (2017) as primeiras roupas dos caboclos foram confeccionadas pelos próprios brincantes com palhas de bananeiras e alguns pedaços de pano de roupas rasgadas. A partir de então, os ensaios da “turma de caboclos”, como são denominados até os dias atuais, passaram a ser frequentes e a ser realizados na casa do Sr. Antônio Fernandes, onde havia mais espaço disponível e, por ser mais distante das demais residências, permitia que os brincantes não fossem vistos nem identificados pela comunidade (NASCIMENTO, 2017). Nasceu, aí, a tradição: os moradores da região passaram a se reunir para brincar na segunda-feira seguinte ao Domingo de Ramos, vestidos como “bicho”, com suas roupas de palha de bananeira e com seus rostos cobertos por máscaras, acompanhados por músicos que tocavam foles, reco-recos e pandeiros.

Ao longo da Semana Santa, a festa acontecia a partir das cinco horas da tarde. Traziam consigo, no lombo de um jumento, um boneco confeccionado por eles e que representava Judas Iscariotes, o traidor de Jesus. Após percorrerem as ruas do município cantando, dançando e arrecadando esmolas que eram armazenadas nas roupas do boneco, os brincantes penduravam-no por uma corda no pescoço em um grande galho de aroeira e dançavam ao seu redor. Em dado momento da festa, “malhavam Judas” com tiros de revólveres e de espingardas.

Quando o dinheiro das esmolas caía no chão, todos os participantes corriam para pegá-lo, repartindo-o entre si (NASCIMENTO, 2017) e prosseguiram numa grande festa, no Domingo de Páscoa. Em Major Sales/RN, a malhação de Judas pelos caboclos perdurou até 1944, foi interrompida pelo Sr. José Berto, e retomada em 1955 por seu filho, o Sr. João Berto (SOUZA, 2015). A tradição foi passada entre as gerações e, com a morte de João Berto, seu

filho, Francisco de Assis Silva, o Mestre Bebê, deu prosseguimento à brincadeira, repassando seus conhecimentos aos demais brincantes.

Assim, ao longo do tempo, o grupo de Mestre Bebê cresceu, alguns dançantes formaram novas turmas de caboclos e esta tradição se tornou a mais importante expressão cultural do município. Em 1990 foi criado o Concurso de Caboclos de Major Sales/RN, no qual competiram, inicialmente, quatro turmas no sítio do Dr. Pio X Fernandes (SOUZA, 2015) e, a partir do qual os “Caboclos – Malhação de Judas” adquiriram novo significado para a coletividade.

Com o início do Concurso de Caboclos, o modo de dançar dos brincantes mudou e se padronizou: o principal movimento da dança, denominado “pisada de caboclo” ganhou mais intensidade ao longo do tempo. Para fazer uma boa pisada, é preciso que o dançante bata os pés com força no chão, para fazer bastante barulho durante a apresentação. Diferente do “passo dos veteranos”, no qual os caboclos pisavam no chão, em movimento semelhante à “pisada de caboclo”, mas com mais suavidade. Essa forma de dançar era executada pelos primeiros dançantes e, atualmente, somente é dançada por algumas turmas em suas visitas às casas, para petição de esmolos, raramente, a executam em apresentações.

Sendo assim, no início da tradição, cada turma de Caboclos tinha sua maneira de dançar e de fazer a “pisada”. No entanto, a partir da criação do concurso, foi preciso que os movimentos fossem padronizados para que os jurados pudessem os avaliar. Por consequência, atualmente todas as turmas executam os mesmos movimentos, diferenciando-se somente em relação às composições coreográficas, os temas escolhidos para serem representados nas apresentações e os figurinos de cada uma das turmas.

Neste contexto, como a “pisada de caboclo” é um dos principais critérios de pontuação das turmas no concurso, atualmente, os grupos são compostos apenas por homens. As turmas mistas, de homens e mulheres, ou compostas somente por mulheres nos concursos, foram abandonadas ao longo do tempo, uma vez que as turmas entenderam que as mulheres não eram capazes de executar a “pisada de caboclo” com a intensidade exigida pelos jurados da competição.

Os cantos, que eram improvisados e contavam com a participação do público, deram lugar às composições musicais que passaram a ser criadas anualmente para cada concurso e que, por vezes, têm inspiração em temas gerais, em detrimento das peculiaridades da cultura e da vida local.

Essas mudanças – no modo de dançar, nas canções e na composição das turmas em relação à identidade de gênero dos brincantes – relacionam-se ao Concurso de Caboclos e às alterações que este sofreu ao longo do tempo. Os primeiros concursos foram realizados no Sítio do Dr. Pio, criador do evento, a princípio, de forma simples, sem regras pré-determinadas. Com o aumento do público e do porte do evento, ele foi transferido para o mercado municipal de Major Sales, em seguida para a praça da igreja e, atualmente, é realizado na praça de eventos da cidade, infraestrutura criada, sobretudo, para esse fim.

As regras começaram a ser mais bem elaboradas por uma comissão da Secretaria Municipal de Cultura do município, nomeada pelo prefeito dentre cidadãos com notável conhecimento no campo da cultura, e, assim, a partir do momento que a brincadeira chegou ao palco e adquiriu conotação de apresentação, nova postura dos caboclos foi exigida: o passo não poderia ser o mesmo, uma vez que o desempenho dos dançantes seria avaliado pelos jurados. Seria preciso que as turmas, competindo entre si, demonstrassem força e resistência, por isso entenderam que as mulheres não poderiam mais participar junto com os homens numa mesma turma.

Neste contexto, as roupas dos caboclos também passaram por mudanças significativas ao longo do tempo: as máscaras eram feitas de couro ou papelão, com desenhos cuja intenção era assustar e amedrontar o público. Cada caboclo fazia sua própria máscara, que lhe escondia completamente a identidade. Mestre Bebê relatou que fazia parte da brincadeira não ser identificado e, para tanto, os caboclos mudavam suas vozes ao conversarem, para que ninguém os reconhecessem.

A individualidade de cada caboclo estava, então, nas máscaras e roupas que, apesar de ocultarem sua identidade, eram únicas e diferentes entre si. A partir da realização do concurso, essas roupas e máscaras passaram a ser padronizadas entre as turmas e a criatividade em sua elaboração, um dos critérios de avaliação adotados pelos jurados. Sendo assim, cada turma de caboclo leva para a apresentação uma criação diferente a cada ano, ou seja, dificilmente o figurino usado no concurso de um ano será reutilizado para o seguinte.

Desta forma, as roupas e máscaras são diferentes entre as turmas, mas, dentro destas, os figurinos são iguais. Ao mesmo tempo, os figurinos receberam elementos estéticos distintos e passaram a ser confeccionados por alguns grupos com materiais industrializados; elementos cênicos foram incorporados à dança; e a brincadeira tornou-se um espetáculo, marcado pela criatividade e pela originalidade dos grupos em cada concurso.

Essa uniformidade das roupas e das máscaras dos caboclos de cada turma confere grande beleza à sua apresentação, que é realizada, atualmente, em um espaço cercado dentro da praça de eventos de Major Sales-RN. Esta delimitação espacial demarca o limite entre o público e os dançantes, de forma que há pouca interação entre eles, exceto pelos gritos das torcidas de cada turma e dos gritos dos caboclos ao longo de sua apresentação. Sendo assim, a brincadeira de disfarçar a voz para esconder a identidade do dançante, por exemplo, perdeu seu significado a partir do momento que a Dança dos Caboclos passou a ser realizada nos palcos e, desta forma, criou uma distância entre a expressão cultural e o público da brincadeira.

Outra mudança relevante na Dança dos Caboclos diz respeito à petição de esmolas: tradicionalmente, era realizada em boa parte da zona rural do município, nos sítios, e durava toda a semana santa. Aos poucos, devido à necessidade de ensaios e de preparação do figurino, as turmas deixaram de visitar os sítios e, atualmente, somente algumas delas fazem a petição de esmolas dentro da área urbana de Major Sales e reservam apenas um dia da semana para esta atividade. Sendo assim, novas espacialidades da Dança dos Caboclos foram criadas, uma vez que se trocou o espaço rural, criador desta expressão cultural, pelo espaço urbano, onde é realizado o concurso.

Essas novas espacialidades foram influenciadas, também, por uma mudança na estrutura da sociedade majorsalense: a petição de esmolas, a princípio, se configurava como um meio de garantir a sobrevivência dos caboclos e suas famílias por algum tempo, devido à fome consequente da seca do sertão semiárido. Para além disso, a necessidade da mendicância derivava de uma estrutura fundiária desigual que ainda assola o Nordeste brasileiro, mas que, devido a diversas políticas públicas direcionadas aos agricultores familiares e ao combate à seca, minimizaram os efeitos da fome epidêmica.

Neste contexto, outra transformação do espaço de Major Sales que contribuiu para a mudança na tradição da Dança dos Caboclos se relaciona a alguns aspectos da modernidade. Os primeiros brincantes utilizavam lamparinas para iluminar o caminho por onde passavam para brincar. Usavam-nas, também, junto com candeeiros e lampiões para iluminar os locais onde “pulavam caboclo”, uma vez que não havia energia elétrica em Major Sales/RN, naquela época. Atualmente, as lamparinas não são mais necessárias para a brincadeira, uma vez que há energia elétrica na cidade e os caboclos raramente brincam à noite, nos sítios.

Sendo assim, a temporalidade da brincadeira também se alterou: era predominantemente noturna e hoje, preponderantemente diurna.

Desta forma, é possível observar que, de fato, o concurso de caboclos e toda a sua lógica de realização – os critérios de pontuação das turmas, a competição, o espaço utilizado para as apresentações – contribuíram para diversas mudanças socioespaciais e culturais em Major Sales-RN, ao longo do tempo. As transcorporalidades dos corpos dançantes são evidenciadas nas novas formas de se criarem as roupas e as máscaras dos Caboclos; nas alterações do modo de dançar e de cantar; nas restrições de gênero impostas aos brincantes; nas criações coreográficas antes inexistentes; e no distanciamento de sua relação com o público a partir da transposição da Dança dos Caboclos para o palco.

Ao mesmo tempo, novas espacialidades foram criadas: a Dança dos Caboclos, antes rural, ganhou o espaço urbano, assim como aconteceu com a petição de esmolos e a brincadeira, que acontecia nos sítios, hoje acontece em um espaço delimitado e especialmente criado para este fim. É possível se falar, ainda, em mudanças numa temporalidade característica desta expressão cultural: a brincadeira, que acontecia durante toda a semana santa, hoje é restrita a um ou dois dias de participação das turmas no concurso e na petição de esmolos.

Além disso, mudanças na dinâmica socioespacial da localidade podem ser observadas: nos anos de 2008 e 2009, por exemplo, o concurso contou com a participação de mais de dez grupos de caboclos e com o patrocínio da Petrobrás, o que culminou na criação e implantação de projetos de cunho educativo, artístico e de profissionalização em relação à Dança dos Caboclos. Outrossim, foi criada uma praça de eventos no município, com o objetivo de melhor servir à estrutura necessária para a realização do concurso, visando, além disso, abrigar eventos maiores para a população majorsalense. Percebe-se, então, que a expressão cultural é influenciada e influencia a construção do espaço geográfico local, criando paisagens que, por sua vez, adquirem novas funcionalidades sociais no contexto do município.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo da Dança dos Caboclos de Major Sales/RN nos revela a existência de um dinamismo cultural que conjuga saberes herdados e novas configurações vividas na contemporaneidade. Desse modo, os corpos brincantes ainda possuem marcas significativas

de sua tradição e de sua ancestralidade cultural, mas são, dialeticamente, corpos contemporâneos que adquiriram novas expressões corporais. Nesse sentido, a ressignificação da tradição dos caboclos, a partir da incorporação de novos símbolos e novas práticas, contribuiu para sua continuidade, sua permanência e sua própria sobrevivência ao longo do tempo.

Entendem-se, desta forma, as transc corporalidades dos corpos dançantes dos grupos de caboclos enquanto processos culturais que não são apenas um reflexo de forças estruturais da sociedade, mas um sistema de significados mediadores entre as estruturas sociais e as ações e interações humanas. Por fim, reafirma-se que a tradição se ressignifica porque a sociedade também está em constante mutação e, desta forma, a cultura é constantemente (re)inventada por meio da memória, do espaço e das suas práticas cotidianas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAZETTA, Valéria. As coreo-geo-grafias em Pina: para fazer a geografia dançar. **Entre-lugar**, Dourados, MS, p.19-31, ano 4, n.7, 1 semestre de 2013;

FERNANDEZ, Joana. **Corpo geográfico**: reflexões sobre comunicação do corpo e da dança afro peruana. *Temática*, ano XI, n. 08, agosto/2015, NAMID/UFPB, p.95-108. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/tematica/article/view/25242> Acesso em 25 jun. 2024;

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994;

MORAIS, I. R. D., LOPES, W. C., DANTAS, E. M. Cultura e espaço: das práticas festivas de folguedos a um lugar geográfico. **HOLOS**, 2015, Ano 31, Vol. 6, p. 532-543. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=481547289039> Acesso em 25 jun. 2024;

NASCIMENTO, Jocivânia Fernandes do. **Dança de caboclos e a identidade territorial em Major Sales/RN**. Mossoró, RN, 2017 (dissertação de mestrado) 110f;

OLIVEIRA, Livia de. O sentido de lugar. In: MARANDOLA JÚNIOR et al. (org.) **Qual o espaço do lugar?** Geografia, epistemologia, fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2012, p.03-16;

OTELLO, Renata Celina de Moraes.; VIEIRA, Marcílio de Souza. O corpo na ciranda. In: **Tradições e contemporaneidade nas artes**. SOUZA, Alysson Amâncio de.; PINHEIRO, Elvis. (org.). Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2015, p.87-98;

SOUZA, Jordana Lucena de. **Danças do RN**: motivações, dificuldades e configurações. Natal-RN: UFRN, 2015, 194p. (Dissertação);

UNESCO. **Recomendação Sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular** – Recomendação de Paris. Paris, 1989.

PATRIMÔNIO IMATERIAL: O REGISTRO COMO FORMA DE PRESERVAÇÃO DE PRÁTICAS CULTURAIS

Marina Fares Ferreira¹

RESUMO: Os saberes tradicionais e populares são entendidos como um conjunto de conhecimento que são práticas, técnicas e significados, construídos coletivamente, caracterizados por métodos específicos, transmitidos através de oralidade, atitudes ou gestos. No âmbito do patrimônio cultural, esses saberes são denominados de patrimônio imaterial e possuem como forma de preservação, principalmente, o instrumento de registro. A produção desses conhecimentos pelos sujeitos está nos modos de vida, nos ofícios, nas celebrações, nas formas de expressão, nos lugares, enfim, diz respeito às práticas e domínios da vida social expressas de diversas formas. No contexto brasileiro, a elaboração de um registro é orientada pelo Inventário Nacional de Referência Cultural (INRC), que busca investigar, identificar e documentar as referências culturais de qualquer natureza. O registro é uma forma sistemática de produção de conhecimento relativo ao patrimônio imaterial, através da elaboração de um dossiê. Sua metodologia é baseada em estudos históricos e etnográficos e tem como foco documentar o caráter dinâmico dos bens culturais de natureza imaterial. O foco do registro é principalmente no “processo do produto”, sendo uma construção cultural e social, que se desenvolve de forma dinâmica e renovadora. Diante disso, a presente comunicação busca compreender como registrar um saber popular inserido em um sistema fundado na comunicação formalizada em suportes informacionais textuais, além de analisar quais informações e tensões poderiam ser mostradas pelos comportamentos de uma manifestação cultural viva que não seriam reconhecidas nos textos e documentos. Para tentar responder tais questões, o texto abordará a inserção do patrimônio imaterial no contexto político do patrimônio brasileiro, a metodologia do instrumento de preservação citado, o registro, orientada segundo diretrizes técnicas do IPHAN, passando por estudo de caso de uma forma de expressão de um município mineiro. Os temas memória, identidade e, sobretudo, performance irão ser abordados no contexto do processo de registro. O objetivo desse estudo é compreender como o registro pode contribuir para preservação dos processos dos modos de vida de uma comunidade tradicional.

PALAVRAS-CHAVE: práticas culturais, registro, patrimônio imaterial.

PATRIMÔNIO IMATERIAL E SUA PRESERVAÇÃO

Patrimônio cultural refere-se ao conjunto de bens, materiais e imateriais, que possuem significado e importância para a identidade, memória e história de um grupo social, comunidade ou nação. Esses bens podem ser preservados, transmitidos de geração em

¹ Marina Fares Ferreira, doutoranda em Ciência da Informação pela UFMG, na linha de pesquisa Patrimônio Cultural, Memória e Produção do Conhecimento, marinafaresferreira@hotmail.com.

geração e são valorizados por seu valor histórico, artístico, estético, científico, simbólico ou antropológico. A preservação do patrimônio cultural é essencial para manter viva a herança cultural de um povo, permitindo que futuras gerações tenham acesso a essa riqueza e compreendam a evolução de sua própria identidade cultural.

Ainda no campo do patrimônio cultural, a discussão sobre preservação de manifestações culturais é complexa, seja na esfera internacional, nacional, estadual ou municipal. Por razão da grande diversidade de bens culturais existentes, o patrimônio imaterial é entendido segundo critérios definidos pela Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, promovida pela UNESCO no ano de 2003, que consolidou o campo do patrimônio imaterial:

[As] práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. (UNESCO, 2014, artigo 2, p. 5).

As orientações e diretrizes dessa Convenção tiveram o propósito de salvaguardar, respeitar e sensibilizar o patrimônio cultural imaterial das comunidades, grupos, indivíduos envolvidos, e também oferecer cooperação e assistências internacionais. Além

disso, ela lança princípios para os países membros coordenarem a construção de suas políticas internas, possuindo autonomia para elaborar e redigir seus próprios princípios e legislações relativas ao patrimônio imaterial.

Em solo brasileiro, por meio do Decreto 3.551 de 04 de agosto de 2000, foi instaurado no campo do patrimônio imaterial o registro como instrumento de preservação, coordenado pelo IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional. Por meio de quatro categorias - saber, forma de expressão, celebração e lugar, o intuito do registro é assegurar a memória coletiva de bens culturais imateriais e sua trajetória no tempo, reconhecendo e valorizando as manifestações culturais vivas (IPHAN, 2006; CAVALCANTI, FONSECA, 2008).

Nas diretrizes patrimoniais do IPHAN, o registro é sobretudo oficializado a partir da elaboração de um dossiê, que segue critérios referenciais baseado no Inventário Nacional de Referência Cultural (INCR). Essa metodologia busca investigar, identificar e documentar as referências culturais de qualquer natureza. “O INRC visa a produção e sistematização de conhecimento sobre práticas culturais referenciais e a mobilização dos grupos sociais envolvidos para subsídio de políticas públicas na perspectiva patrimonial” (IPHAN, 2000). Ressalta-se que o INRC possui orientações diferentes para as quatro categorias do campo do patrimônio imaterial citada acima. Na produção dos dossiês, a instrumentalização do conceito de performance pode oferecer uma alternativa para compreensão de uma categoria de registro e sua preservação.

MEMÓRIA E IDENTIDADE POR MEIO DA PERFORMANCE

Para compreender de forma aprofundada a preservação de bens imateriais, a performance pode aparecer como uma categoria de pensamento. Taylor (2013) afirma que a concepção da performance deve ser tratada como um “sistema de aprendizagem, armazenamento e transmissão de conhecimento” onde “os estudos da performance nos permitem ampliar o que entendemos por ‘conhecimento’” (2013, p. 45). Ela cita a performance como uma expressão incorporada que está presente em práticas sociais e eventos – ritual, dança, música, comícios políticos, funerais, dentre outros. Também afirma que a performance incorporada possui um papel importante na preservação da memória e na consolidação de identidades culturais.

Taylor ainda propõe que aprendemos e transmitimos o conhecimento por meio de ações incorporadas. É justamente nas performances que encontramos as expressões incorporadas, ou seja, é através delas que a memória e a identidade cultural de um grupo

ou indivíduo são transmitidas. Para a autora, a performance não é apenas um objeto de análise, mas funciona sim como uma episteme, um modo de conhecer. E ainda coloca que, se a performance não transmitisse conhecimento, “apenas os letrados e poderosos poderiam reivindicar memória e identidades sociais” (2013, p. 19). É na performance incorporada que devemos pensar a preservação para, assim, dar continuidade ao bem cultural para as gerações futuras e honrar as gerações passadas.

A partir da compreensão da concepção do patrimônio imaterial e da performance, mencionamos o questionamento da possibilidade de uma relação rasa existente entre esses

dois temas, entre performance e transmissão das práticas culturais. Para subsidiar essa ideia, trazemos uma análise dos dossiês que embasaram os processos de registro coordenados pelo IPHAN. Disponíveis para consulta no site da instituição, percebe-se que até 2021, dentre os 49 dossiês de registros, a categoria forma de expressão é predominante, com mais de 37% dos dossiês pertencentes a essa classe. Para conhecimento, logo após, está a categoria dos saberes com 27,1% dos bens, seguido das celebrações (26%) e lugares (10,4%), que aparecem com menor porcentagem do total dos bens registrados.

No entanto, apesar da categoria predominante ser a forma de expressão, ressalta-se que grande parte dos dossiês de registro do IPHAN apresenta de maneira tácita ou explícita a concepção simbólica da performance, que está também entendida como ações incorporadas. Ou seja, o problema de lidar com um patrimônio em “movimento” está presente nos documentos de registros, e normalmente se refere à movimentos de indivíduos ou coletividades, inclusive em suas narrativas. Contudo, os movimentos são imprescindíveis para alguns registros desenvolverem-se e, em especial, para o suporte de performances como processos de produção de conhecimento.

A DANÇA DOS CABOCLINHOS

Como estudo de caso da discussão proposta acima, trataremos do dossiê de registro que se refere à Grupo de Caboclos de Peçanha/MG, mais conhecido como Dança dos Caboclinhos de Peçanha, uma prática que ocorre no município de Peçanha, Minas Gerais. Essa dança possui uma tradição com mais de 70 anos e é realizada exclusivamente por homens, predominantemente jovens com idades entre 7 e 15 anos, denominados de caboclinhos. A condução é feita por dois mestres e acompanhada por cinco músicos, que tocam sanfona, caixa e reco-reco. A manifestação ocorre exclusivamente durante a Trezena de Santo Antônio, padroeira da cidade, nos dias 12 e 13 de junho.

A execução da dança compreende três atos distintos: dança das flechas, dança das espadas e dança das fitas. Cada mudança no passo da dança é chamada de manobra. Cada ato é realizado de uma maneira diferente que envolve sempre os caboclinhos, os mestres e os músicos. Essa dança foi patrimonializada, em 2014, por meio do Programa de ICMS Patrimônio Cultural.

O Programa ICMS Patrimônio Cultural foi estabelecido em 1995, no estado de Minas Gerais, com o propósito de alocar recursos com base em ações específicas que geram

pontuações para os municípios participantes. Esses recursos visam incentivar os investimentos na preservação de seu patrimônio cultural. Atualmente, 839 municípios mineiros, dos 853 existentes, integram esse programa, que confere às municipalidades e aos detentores a responsabilidade de preservar seus patrimônios. Esse programa é coordenado pelo IEPHA/MG – Instituto Estadual de Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais.

Ao analisar o dossiê de registro da Dança dos Caboclinhos no município de Peçanha/MG percebe-se que o tema da performance não é abordado ou mencionado. O documento de registro apresenta detalhes relacionados à trajetória do bem cultural, suas alterações ao longo do tempo, os personagens envolvidos na dança, o principal canto do grupo, descrições dos locais de realização, informações sobre os materiais necessários, a motivação do registro e documentações fotográficas e audiovisuais. Notavelmente, nesses elementos, não há menção explícita à performance ou aos gestos corporais.

Os recursos corporais, entendidos como os movimentos gestuais, visuais e sonoros executados nas etapas da Dança dos Caboclinhos, não são citados no dossiê de registro. Esse fato nos faz refletir sobre como é problemática a ação de registrar um patrimônio imaterial baseada somente na oralidade. Nesse desafio, Brettas (2013) sublinha a importância dos estudos da performance: “a análise de performance pode ser eficaz para capturar e codificar a dimensão imaterial da informação, o que é fundamental para preservar o bem cultural” (p. 273).

Ainda em relação ao Dossiê de Registro do Grupo de Caboclos de Peçanha, podemos dizer que existem lacunas referentes à pesquisa que é produzida, além da descrição da dança propriamente dita. Percebemos que, de um lado, mesmo que o discurso seja de preservação, estão os responsáveis técnicos pela elaboração do dossiê de registro que visam padronizar a manifestação para ser inserida dentro de uma formatação documental para corresponder a uma política cultural e arrecadar recursos. De outro, está a narrativa dos integrantes da Dança dos Caboclinhos, sendo que se nota que os atores sociais tiveram pouca participação no processo de registro. O dossiê de registro não apresenta uma perspectiva dos detentores, não faz menção aos termos utilizados pelos integrantes, os significados e a descrição das etapas não são citados e, para a elaboração do plano de salvaguarda, não houve participação dos mestres.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Registrar uma dança por meio da escrita no processo de patrimonialização de um bem cultural mostra-se ser uma tarefa complexa. A dança é desenvolvida através de uma comunicação não verbal, onde o corpo é o principal instrumento de execução e perpetuação de uma prática cultural. Apesar da corporalidade ser o ponto chave para a transmissão do conhecimento para as gerações futuras, o tema é pouco abordado nos dossiês de registros produzidos para reconhecimento de um patrimônio imaterial, seja nas esferas municipal, estadual ou federal.

Partindo da lógica de que é necessário executar movimentos corporais para produzir qualquer bem cultural, tanto material quanto imaterial, o debate sobre o assunto é importante para esse campo, onde a conservação e a preservação são termos constantemente tratados.

Assim, o diagnóstico da literatura da área de patrimônio cultural demonstra que, tanto a categoria de performance quanto a representação de movimentos corporais, não são consideradas dentro da metodologia de documentação de um registro, e por isso tão pouco produzem ações de salvaguarda que tratam do tema. Considerando o pensamento de Taylor (2013), que trata a performance como uma “episteme”, e da afirmação de Silva (2019) sobre a “relevância da mediação desta categoria para os estudos e pesquisas que se inserem no campo de estudo sobre patrimônio e memória social” (p. 157), pauto a importância da debater sobre o tema. Ressalta-se que a característica dinâmica do patrimônio imaterial requer também uma constante reflexão sobre suas formas de salvaguarda.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRETTAS, Aline Pinheiro. **Os registros de Belo Horizonte e Betim: novas abordagens em relação ao registro do patrimônio cultural imaterial**. 2013. 320 f. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Ciência da Informação;

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiro; FONSECA, Maria Cecília Londres. **Patrimônio imaterial no Brasil. Legislações e políticas estaduais**. Brasília: UNESCO, Educarte, 2008;

IPHAN, INSTITUTO NACIONAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO. **Manual de aplicação Inventário Nacional de Referências Culturais**. Apresentação de Célia Maria Corsino. Introdução de Antônio Augusto Arantes Neto. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2000;

_____. **O registro do patrimônio imaterial. Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial**, IPHAN, 2006;

_____. **Decreto 3.551 de 04 de agosto de 2000**. Brasília, IPHAN;

PREFEITURA MUNICIPAL DE PEÇANHA. **Dossiê de Registro do Bem Cultural Imaterial Grupo de Caboclos de Peçanha**. IEPHA/MG, ano 2014 – Exercício 2016 e seus complementos;

SILVA, Rubens Alves. Às margens das margens: notas sobre as noções de patrimônio, memória social e performance na Ciência da Informação. In: **Perspectivas em Ciência da Informação**, Belo Horizonte. V.24, número especial, jan./mar, 2019. p.149-161;

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013;

UNESCO. **Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial**, 2003, edição 2014.

FESTA DE SÃO JORGE: MEMÓRIA FILMADA DE UM RITO ESPETACULAR¹ EM LOUVOR A SÃO JORGE E OGUM

Max Bittencourt²

RESUMO: Este artigo procura fazer uma breve reflexão a respeito da função arquivística do filme *A vida de São Jorge*, realizado por este pesquisador documentarista, entre 2016 e 2019, no Terreiro de São Jorge, extremo oeste baiano. Como arquivo e memória, o documento fílmico permite salvaguardar comportamentos e tradições para as gerações futuras, numa época em que se tende para certa uniformização das culturas. Ao constituir-se em um documento audiovisual da Festa de São Jorge - realizada pela comunidade de santo desde 2005 para homenagear os patronos da Casa, São Jorge e Ogum - o documentário acaba por se configurar como uma plataforma que, ao produzir os registros e depois organizá-los na montagem, incide na construção de uma memória cultural filmada daquele espaço-território. Lançando mão da escrita etnocenológica como método, busca-se descrever o festejo a partir do que é visível no plano das imagens filmadas, estabelecendo uma relação entre o rito espetacular comemorativo e a expressão da identidade cultural da comunidade, destacando, no relato, o modo como os sujeitos filmados se exibem para a câmera, e para o documentarista, e o resultado disso na montagem final. Devido à morte da ialorixá, em 2020, o Terreiro encerrou suas atividades. Enquanto patrimônio artístico e cultural desta comunidade, suas imagens representam vestígios de uma prática já perdida, dão a ver um acontecimento que está apenas na memória daqueles que um dia participaram do evento, já que o festejo não está registrado nem preservado em acervos, instituições ou museus. Memória filmada, o documentário apresenta ao espectador uma cultura de resistência e seus símbolos, colocando os sujeitos filmados como protagonistas e narradores de suas próprias histórias.

PALAVRAS-CHAVE: documentário, etnografia, etnocenologia, memória.

1 INTRODUÇÃO

¹ Os ritos espetaculares “[...] envolvem, em sua realização [...] formas sociais de representação, aparentadas às do teatro e da ópera, por exemplo, formas de padrões corporais ritmados, como os compartilhados com a dança e a música cênica, formas de brincadeira comunitária, assim como certos folguedos, e formas de ações coletivas envolvendo o prazer do testemunho do risco físico, como as artes circenses, por exemplo. É o campo dos rituais religiosos e políticos, dos festejos públicos, enfim dos ritos representativos ou comemorativos [...]”. (BIÃO, p. 27).

² Max Freitas Bittencourt. Docente adjunto na Universidade Federal do Oeste da Bahia – UFOB. Membro do Grupo de Pesquisa Voz, Corpo e Memória na Trama Poética (POSCULT/UFBA). E-mail: max.bittencourt@ufob.edu.br.

O objetivo deste artigo é produzir uma breve reflexão a respeito da função arquivística - e de preservação de uma memória - do documentário *A vida de São Jorge*³, por meio de uma descrição de suas *imagens-câmera*⁴ que mostram a Festa de São Jorge, no Centro Espírita São Jorge, em Santana, Bahia, uma prática cultural, artística e religiosa da comunidade que não existe mais, a não ser nas imagens do filme realizado.

O documentário *A vida de São Jorge* é fruto de uma experiência com teor etnocinematográfico vivida por este pesquisador documentarista, na comunidade do Centro Espírita São Jorge, no extremo oeste baiano, entre 2016 e 2019, em razão das filmagens dos ensaios de um espetáculo teatral encenado, desde 2005, durante a Festa de São Jorge, pelos próprios *médiuns* do centro kardecista e umbandista de Mãe Maria, a líder espiritual do lugar, em homenagem ao santo guerreiro e Ogum, patronos de sua Casa santa.

Norteando o trabalho da produção audiovisual havia, desde o primeiro momento, uma preocupação com a documentação de um processo artístico singular de realização teatral por um grupo de *médiuns* da Umbanda, na cidade de Santana, uma das etapas de um evento maior - o ritual comemorativo em louvor a São Jorge - que eu, professor de audiovisual na Universidade Federal do Oeste da Bahia - UFOB, recém instalada na região, achava necessário fazer, de acordo com o que nos diz Pierre Nora:

À medida em que desaparece a memória tradicional, nós nos sentimos obrigados a acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi, como se esse dossiê cada vez mais prolífero devesse se tornar prova em não se sabe que tribunal da história. O sagrado investiu-se no vestígio, que é sua negação [...] (NORA, 1993, p. 15).

A intenção com o filme era a de contribuir para preservar, nas imagens em movimento, a tradição do Terreiro, criando uma memória filmica de uma manifestação cultural e religiosa do extremo-oeste baiano ainda desconhecida por muitos, incluindo os próprios habitantes daquela região do Estado; um material de pesquisa que poderá compor acervo audiovisuais das bibliotecas de centros educacionais ou ainda de arquivos públicos,

³ Disponível em: www.youtube.com/@YouMaxCanal.

⁴ “As *imagens-câmera* em movimento têm por base, em sua constituição, a mediação de uma máquina chamada câmera. Em sua forma contemporânea, possuem aparência bidimensional perspectiva e geralmente incluem em sua composição materiais sonoros (fala, ruídos, música). O conceito câmera que utilizamos aqui inclui, para além da máquina que grava imagem, também a máquina que grava sons, muitas vezes acoplada internamente à câmera. A gravação do som na tomada, o som direto, também pode ser feita por um aparelho-gravador à parte, compondo aí, de modo unitário, o ponto nodal que chamaremos sujeito-da-câmera” (RAMOS, 2008, p. 127).

sobretudo da região oeste da Bahia, interessados na documentação e na preservação de suas manifestações culturais.

Como arquivo, o filme é uma memória tanto individual quanto coletiva. Feito de *imagens-câmera* em movimento, intencionalmente organizadas na montagem, assim como defendia Mead (1979), o documentário “permite salvaguardar comportamentos e tradições para as gerações futuras, numa época em que se tende para certa uniformização das culturas” (RAMOS; 2016), em que as mudanças nos modos e estilos de vida e educação são rápidas, nas quais “tendem a perder-se tradições e comportamentos insubstituíveis e que não poderão ser reproduzidos” (p. 8).

Isto porque o filme, de modo geral e, mais especificamente, o documentário, é, antes de tudo, uma memória arquivística, que se apoia inteiramente sobre o que há de mais preciso no traço, mais material no vestígio, mais visível na imagem. Segundo Nora (1993), “o movimento que começou com a escrita termina na alta fidelidade e na fita magnética” (p. 14). Foi com este propósito que decidi explorar tal aspecto durante a realização do filme *A vida de São Jorge*, buscando gerar uma memória fílmica do festejo e do espetáculo que narra a história do santo guerreiro na Terra.

2 MEMÓRIA FILMADA

Rondelli e Herschmann (2000) observam que a busca pelo resgate da memória e do passado pode representar uma compensação ao ritmo acelerado das mudanças em nossos dias, uma forma de resistência à dissolução dos antigos modos de viver a experiência social. Daí viria, segundo os autores, nossa obsessão pelo arquivo - marca do contemporâneo - que afeta, ao mesmo tempo, a preservação integral de todo o passado. Neste contexto, “o sentimento de um desaparecimento rápido e definitivo combina-se à preocupação com o exato significado do presente e com a incerteza do futuro para dar ao mais modesto dos vestígios, ao mais humilde testemunho a dignidade virtual do memorável” (p. 14).

Prática cultural filmada, o documentário *A vida de São Jorge* representa a necessidade - da memória - de “um suporte exterior e de referências tangíveis de uma existência que só vive através delas” (NORA, 1993, p. 14). Lugar de memória, este filme nasceu e foi realizado com o sentimento de que não há memória espontânea, que é preciso, como nos diz Nora (1993), criar arquivos, “manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais” (p. 13); segundo Morigi

(2013), a memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto, e tais lugares de memória são, portanto:

[...] repositórios de práticas sociais compartilhadas pelo grupo em determinado tempo que pode ser acessado, não mais pelo intermédio de algum remanescente do grupo e de sua memória-viva, mas por meio dos vestígios, do testemunho dos próprios objetos cuja existência remete a certo tempo (MORIGI, 2013, p. 192).

A memória é um elemento significativo na construção das identidades culturais, nos informa Thiesen (2009) e, para esta autora, os “[...] lugares de memória são portadores de identidades dos povos que eles representam, formadores e reprodutores da memória coletiva de grupos e nações” (p. 65). Assim como museus, arquivos e bibliotecas são denominados por ela como estes “lugares de memória”, o filme *A vida de São Jorge* - disponibilizado livremente na internet, outro lugar de memória – parece cumprir tal papel ao resguardar e permitir a transmissão dos rituais tradicionais da comunidade do Centro Espírita São Jorge entre as gerações, dentro e fora do Terreiro, pois representa um verdadeiro elo que se estabelece pela recuperação dessas informações acerca da manifestação cultural, artística e religiosa daquele espaço-território⁵.

A morte da ialorixá, em junho de 2020, durante a pandemia de Covid-19, em decorrência de problemas cardíacos, desencadeou o trabalho de montagem do filme, o nascimento do processo de organização das *imagens-câmera* e dos sons que produziram sentido primeiro em mim, realizador, na redescoberta das situações vividas e fixadas nos fotogramas, fragmentos da experiência vivida, fixados para sempre nas imagens em movimento, como vestígios da minha presença e da minha passagem por ali, mas também no processo de articulação destas imagens na montagem, a fim de produzir sentido também no espectador, a partir de seus agenciamentos dentro da estrutura narrativa do filme.

Na medida em que a comemoração para São Jorge e Ogum, assim como o espetáculo *A vida de São Jorge* foram tomados, neste estudo, como ritos espetaculares⁶, a festa no Terreiro foi apreendida como um conjunto de valores sociais, culturais, econômicos, religiosos, enfim, como uma rede de relações que se desenvolve em constante troca. O

⁵ A história se dá num território, que é o espaço exclusivo e ordenado das trocas que a comunidade realiza na direção de uma identidade grupal. (SODRÉ, 2002, p. 23).

⁶ Os ritos espetaculares, objeto de estudo da Etnocenologia, são os rituais religiosos, as festas, cerimônias, eventos políticos, competições esportivas, dentre outros. Ao lado dos ritos, os outros objetos de estudo desta disciplina são as artes do espetáculo (teatro, dança, ópera, circo, etc.) e as interações sociais do cotidiano espetacular em geral [...] (BIÃO, 2007, p. 77).

“espetacular” aqui é entendido como acontecimento extra cotidiano, “que atrai o olhar” (PRADIER, 1999) uma forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar, “uma forma distinta das ações banais do cotidiano” (p. 24).

Como que do ponto de vista de um cineasta antropólogo, em razão da profusão das características visuais do festejo - ritual que atrai o olhar - que se desenrola em um espaço físico construído em função do cerimonial e do espetacular, o Terreiro, e que conta com a participação de um grande número de devotos, trajados de acordo com a ocasião extra cotidiana, destaquei, na minha observação e descrição⁷ do evento, indumentárias, cenários, objetos cênicos e os materiais utilizados na realização do festejo⁸, que se compreende das seguintes etapas: 1) a cavalgada pelas ruas da cidade, 2) a ladainha em louvor a São Jorge, 3) o espetáculo teatral *A vida de São Jorge* e 4) a gira da preta-velha, ou o samba dos caboclos, ao final da noite festiva, encerrada, tradicionalmente, pela preta-velha⁹, incorporada na ialorixá do Terreiro.

A Festa de São Jorge começa nas ruas da cidade, em um cortejo de cavaleiros e carros de som que anunciam a grande comemoração no Centro Espírita. No início da noite, por volta das dezoito horas, os carros adereçados e os cavalos já estão em posição, em frente à porta do Centro, para iniciar a cavalgada, primeira etapa do festejo. Em cima de um carro de som, cedido por um vereador, o locutor dirige mensagens sonoras aos participantes; ouvem-se fogos de artifício. Nesta altura, o cortejo já alcança outras ruas. Cavaleiros portando estandartes de São Jorge abrem caminho para o restante do desfile. Crianças, adultos e idosos, em sua maioria homens, seguem o pequeno e precário carro alegórico - uma caminhonete enfeitada com flores de papel crepom azuis, amarelas, vermelhas e verdes - no qual se encontra Mãe Maria, a líder espiritual que deu origem à festa e que está cercada por

⁷ Em termos metodológicos, na Etnocenologia, guardadas as devidas proporções, podemos dizer que, analogamente, é necessário desvelar o caráter idiossincrático de cada maneira de olhar e que sua postura por excelência não é a análise e sim a descrição (BIÃO, 2007, p. 71).

⁸ O ritual realiza-se sempre com os materiais possíveis num determinado momento da história, mas com atenção aos "fundamentos", aos protocolos da Origem. Ele é um "texto" - mais que uma simples série de conteúdos ordenados -, uma forma que tem de se abrir à criatividade requerida pela mutação histórica. O imobilismo nele dividido pelos etnólogos é mero problema de visão (SODRÉ, 2002, p. 116).

⁹ Os pretos e pretas-velhas [...] são os homens ou mulheres africanos ou afro-brasileiros que ao viverem nas senzalas as mazelas da empresa escravocrata eram os conselheiros e curandeiros de seu grupo social. Neste caso a assimilação destes negros ao novo país foi determinante para sua sobrevivência, mesmo que em condições precárias. Negros que, na África, não possuíam contato, inclusive religioso, nos tumbeiros e no cativeiro forçado no Brasil foram obrigados a se encontrar e se compreender (ANDRADE, 2013, p. 4).

algumas de suas filhas-de-santo, cumprimentando todos que assistem ao desfile e ao show de luzes e cores dos fogos de artifício.

Com exceção do turbante branco, a indumentária de Mãe Maria é toda vermelha, cor atribuída a São Jorge por fazer referência ao sangue dos cristãos derramado nas batalhas do império romano. As *médiuns* ao seu lado vestem-se de branco e trazem uma faixa vermelha atravessada no torso; em outra caminhonete, mais atrás, entre folhas decorativas de palmeira, outros filhos e filhas-de-santo acenam para o público. Os fogos ainda estouram no céu, que acaba de escurecer, quando a cavalgada, já de volta à porta do Terreiro, completa seu circuito e chega ao final.

Com o fim da cavalgada pelas ruas do Alto de Santana e a volta dos participantes para o Quintal Cultural, espaço do Centro Espírita onde acontece a Festa, a fim de dar prosseguimento à programação de cerimônias da noite, as *médiuns* anciãs¹⁰ cruzam a plateia e se dirigem, em fila, ao altar de São Jorge, que fica localizado à esquerda do palco. Foi Mãe Maria quem determinou que, por serem mais idosas, também são as mais preparadas e, por isso, sentam-se mais próximas a ela e ao altar de São Jorge¹¹. É neste local que ocorre o rito inicial em louvor a Deus e a Nossa Senhora. A mãe-de-santo, cercada pelos devotos e *médiuns*, dá início às orações com o Pai Nosso, seguido da Ave Maria e da Oração do Credo, puxadas por Normélia, a cambone¹² do Terreiro. Depois, Mãe Maria convoca outra oração, dessa vez com todas as filhas e filhos-de-santo rezando juntos; a ialorixá, de frente para o altar, pede a benção de seu protetor, minutos antes do início do espetáculo, o grande evento da noite. Seu semblante é sério, como era a ialorixá. Não era uma mulher de sorriso fácil. De pé, ela faz o sinal da cruz, volta o olhar para o alto, toca no altar; por fim, toca sua própria testa, como se aquele gesto fosse o portal para toda a comunicação entre ela, o transcendental e o sagrado.

¹⁰ Esta preeminência do mais velho não é exclusivamente biológica, mas se dá em termos de antiguidade iniciática ou de sabedoria (SODRÉ, 2002, p. 96).

¹¹ Na Umbanda, [...] cada terreiro segue um ritual próprio, ditado e organizado pelo guia-chefe, o que resulta na diferenciação de ritual entre uma casa e outra. O dirigente de uma Casa possui enorme “espaço” de autonomia e individualidade para a composição de narrativas mitológicas, de pensamentos cosmológicos e de conjuntos de práticas rituais consonantes ao percurso de vida “experimentado” por ele, ou seja, “essa substância ou conteúdo simbólico se associa de maneira direta à forma como o ritual será praticado e compreendido no âmbito da experiência religiosa” (CHIESA, 2010, p. 511).

¹² Cambone: espécie de auxiliar da ialorixá, sua função é anotar tudo o que a entidade “fala” para os consulentes durante a sessão, atuando como uma facilitadora na comunicação entre ambos, entidade e devoto. É também sua atribuição fazer algumas orações iniciais, as orações finais e também puxar os cânticos. Enquanto isto, Marcelino, que é “*médium* de escora”, fica no quintal do Terreiro, também incorporado, atendendo a quem está ali não para fazer consulta, mas para receber o passe.

Já sentada aos pés do altar, Mãe Maria convoca todos os presentes para “fazer” o Hino de São Jorge. Tem início a ladainha cantada pelas anciãs em honra ao santo guerreiro e Ogum, chefes do Terreiro. O canto atua como uma ação transcendental e extra cotidiana que ressignifica o momento presente, toma conta do espaço do Quintal e dos corpos dos devotos. Neste canto de entrada, com a cabeça voltada para baixo ou olhares perdidos no infinito, é configurada uma atitude de respeito pelas entidades, gesto que se corporifica em postura de resignação e devoção. Neste momento, enquanto um coro de vozes dissonantes conduz o cântico¹³, os devotos e convidados do festejo religioso se aproximam do altar para saudar o santo: ajoelham-se frente a ele e fazem o sinal da cruz, balbuciam algo inaudível. Depois, em saudação à líder espiritual da Casa, dirigem-se a ela e também a cumprimentam beijando suas mãos: *Salve Mãe Maria! Salve, salve!* Durante toda a ladainha, fogos de artifício estouram no céu do Terreiro.

No Quintal, o palco do espetáculo está iluminado e é possível comprovar a grande quantidade de espectadores que já reservaram seus assentos para assistir à peça. Isto porque, durante o evento, para o grande público, o espetáculo teatral é o ponto alto da noite e todo o local foi organizado em função deste momento. A apresentação cênica é o terceiro ritual da noite, depois da cavalcada e da ladainha. Na plateia, pessoas da comunidade do Alto de Santana, moradores da cidade e irmãos de terreiros de outras localidades, que sempre são convidados pela ialorixá, em um gesto agregador e acolhedor. São mães e pais-de-santo, rezadeiras e devotos que se enfeitaram para saudar São Jorge, em um dia especial, extra cotidiano. Eles chegam em grupos de dez ou vinte pessoas, alguns em ônibus fretados, em trajes de festa, em razão da situação extraordinária, mas que também sinalizam o respeito pela comunidade anfitriã. Bem arranjados, eles se apresentam com vestes de cetim e linho azuis, vermelhas, brancas, verdes, sempre com uma faixa vermelha no torso para reverenciar São Jorge. Os vestidos das mães e filhas-de-santo, também em cores vivas, são adornados por dezenas de colares de contas coloridas - as guias - que evidenciam uma história de vida dedicada ao axé.

Como não é possível separar arte, política e religião, pois são manifestações do Sagrado inerentes ao homem, o teatro de São Jorge se constitui em um acontecimento criado sob a esfera do Sagrado e da religiosidade, mas é, ao mesmo tempo, secular e profano por

¹³ É cantando que o corpo ganha força e se afirma como canal de comunicação com o Santo. [...] A harmonia é baseada na dissonância das vozes que sempre soam de formas diferentes, pois não existe uma unidade vocal baseada na reprodução da “melodia-modelo musical” (BRANTES, 2007, p. 36).

associar-se a temas como a arte e a política. Nesse sentido, e de acordo com o pesquisador da Etnocenologia, Érico Oliveira, para quem “[...] a festa, a diversão, o riso, o jogo, o teatro e a brincadeira cumpriam e seguem cumprindo seus papéis de apaziguadores, relativizadores, reinventores e inversores das inúmeras tensões coletivas” (OLIVEIRA, 2007, p. 222), era natural que o traço político marcante da identidade cultural da comunidade do Terreiro penetrasse na narrativa cênica, atribuindo ao espetáculo uma importância simbólica no combate ao preconceito religioso.

A cena que abre a peça é um monólogo de Ogum, orixá que, na Umbanda, representa São Jorge, o chefe do Terreiro de Mãe Maria. Sua presença, já na primeira cena do espetáculo, deixa claro para os espectadores e demais interessados - como eu, pesquisador e documentarista - que ali, naquele espaço-território, todas as crenças convivem e são celebradas, pois este é, como mencionado, um dos aspectos que constituem essa religião híbrida. A mensagem final do espetáculo vem apresentada em cartazes, feitos de cartolina e hidrocor, que o elenco empunha no momento do agradecimento ao público, nos quais é possível se ler: “Não à intolerância religiosa”.

Logo após o término do espetáculo, a gira, etapa final do festejo, tem lugar no espaço do Quintal: uma grande roda, na qual capoeiristas entoam pontos e tocam enquanto os *médiuns*, em estado alterado de consciência, rodam no centro do círculo. Aqueles mesmos sujeitos, que há pouco interpretavam personagens ficcionais épicos no espetáculo teatral, desta vez aparecem incorporando entidades. Caboclos e pretos-velhos se materializam em incorporações potentes e espetaculares, envolvidos pelo ritmo dos atabaques e berimbaus, executados por músicos e capoeiristas que regem essa parte do ritual. Eles jogam e dançam enquanto o Sagrado também ali, naqueles corpos-rituais, parece se manifestar.

Através da observação diferida¹⁴ de tais manifestações durante a gira no Terreiro de São Jorge, última cerimônia da noite festiva, quando foi possível assistir ao transe¹⁵ de Mãe Maria ao incorporar a preta-velha, é notável o corpo-ritual da ialorixá curvando-se para a frente, andando lentamente pelo recinto com a cabeça baixa e os passos pesados. Tradicionalmente, a entidade se apresentaria com rosários ou terços, cruzes ou crucifixos,

¹⁴ O exame posterior das imagens captadas, neste caso, no momento da pós-produção (edição) do documentário *A vida de São Jorge*.

¹⁵ Nesta cerimônia de transe, os espíritos de caboclos e pretos-velhos manifestam-se nos corpos dos iniciados para dançar e, sobretudo, para “orientar e curar aqueles que procuram por ajuda religiosa para a solução de seus males” (PRANDI, 1996), já que é, afinal, para praticar a caridade que as entidades da umbanda vêm nas sessões do culto. Procurado para dar conselhos, o preto-velho ajuda na resolução de conflitos sem nunca acusar, mas sim “buscando o entendimento entre as partes” (p. 67).

cachimbo ou cigarro de palha, bengala, entre outros objetos-rituais. Entretanto, na postura de Mãe Maria, seus braços estão para trás enquanto ela rodopia em seu próprio eixo, embalada pela cantoria do ponto¹⁶ para a entidade e pelas palmas dos *médiuns* que estão ao redor, assistindo àquele acontecimento carregado de espetacularidade.

3 ARQUIVO DA MEMÓRIA (ALGUMAS CONSIDERAÇÕES)

Com a morte de Mãe Maria, o festejo deixou de existir. Enquanto patrimônio artístico e cultural desta comunidade, as *imagens-câmera* filmadas no Terreiro, verdadeiros arquivos da memória, representam vestígios de uma prática já perdida, já que dão a ver um acontecimento que vive, e resiste, apenas na memória daqueles que um dia participaram do ritual comemorativo para São Jorge, na Casa santa da ialorixá.

Os *médiuns* do Terreiro são sujeitos ordinários, que tradicionalmente não desfrutam de nenhum privilégio social, que são excluídos dos principais processos decisórios, em uma tentativa constante, do capitalismo e do racismo estrutural, de apagamento de suas narrativas e existências. Memória filmada, o documentário *A vida de São Jorge* apresenta ao espectador uma cultura de resistência e seus símbolos, através das imagens dos excluídos e seus discursos, “comportamentos insubstituíveis e que não poderão ser reproduzidos” (RAMOS, 2016, p. 8) – a não ser pela reprodutibilidade técnica inerente à imagem filmada.

Esse movimento em direção ao Outro filmado e à diversidade cultural impõe-se na estrutura narrativa do documentário, na qual está presente o interesse e a necessidade de conhecê-los, compreendê-los, divulgá-los e preservá-los, com a intenção de combater o desaparecimento das subjetividades periféricas dos espaços de poder, imposto pelo discurso hegemônico, colocando-os como protagonistas de suas próprias histórias.

Ao registrar a festa em homenagem ao aniversário de morte do santo guerreiro e organizar tais registros na montagem, na fase de pós-produção fílmica, acabo por produzir um documento do evento artístico e cultural realizado pela comunidade espiritual do Terreiro, desde 2005, que consiste também em um meio de eternização de sua memória, na restituição da peça fílmica para os próprios *médiuns* do Terreiro, bem como para toda a comunidade do extremo oeste baiano, pois, como arquivo da memória, ao integrar os acervos

¹⁶ Os Pontos Cantados de Umbanda, ou seja, os cânticos entoados nos templos umbandistas têm finalidades sequer imaginadas pelos consulentes, e mesmo por muitos médiuns, estando longe de serem apenas para alegrar ou distrair pela música. São, na verdade capazes de movimentar as forças sutis da Natureza e mesmo atrair certas entidades espirituais. Disponível em: <https://www.diariodeumbanda.com.br/sobre-a-umbanda/pontos-cantados>. Acesso em: 21 nov. 2022.

cinematográficos e audiovisuais de instituições educacionais da região, por exemplo, o filme *A vida de São Jorge* se oferece à consulta e pesquisa acerca das manifestações culturais e religiosas de Santana e do extremo oeste baiano, contribuindo com a discussão teórica a respeito de diversos temas como arte, cultura, religião ou a própria produção de audiovisuais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIÃO, A. **Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocenologia** / Armindo Jorge de Carvalho Bião (organizador). Salvador: P & A Editora, 2007;

MORIGI, Valdir J (*et al.*). **Memória cultural na construção das identidades e mapas imaginários de práticas culturais étnicas**. In: Cadernos de Estudos Culturais, (ISSN: 1984-7785), v. 5 n. 10, 2013;

NORA, P. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. Proj. História. Trad. Yara Aun Khoury. São Paulo, 1993;

PRADIER, J. **Etnocenologia**. In: BIÃO, Armindo e GREINER, C. In: Etnocenologia: textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1999;

PRANDI, R. **As religiões negras do Brasil**: Para uma sociologia dos cultos afro-brasileiros. REVISTA USP, São Paulo, n.28, p. 64-83, dez/fev., 1995/1996;

RAMOS, F. P. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora SENAC, 2008;

RAMOS, N. **Jean Rouch e o cinema etnográfico**. Das (Inter) Culturas à Criatividade e Realidade Partilhadas. Revista O olho da história, n. 23 | novembro, 2016;

RONDELLI, Elizabeth & HERSCHMANN, Micael. **A mídia e a construção do biográfico - o sensacionalismo da morte em cena**. Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 12(1): 201-218, maio de 2000;

SODRÉ, M. **O terreiro e a cidade**. A forma social negro-brasileira. Col. Bahia: prosa e poesia. Salvador/BA: Funceb, 2002;

THIESEN, Icléia. **Museus, arquivos e bibliotecas entre lugares de memória e espaço de produção do conhecimento**. In: MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS. Museu e museologia: interfaces e perspectivas. Rio de Janeiro: MCT, 2009;

FESTA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO: TRADIÇÃO, SABERES E CULTURA POPULAR. OS SIGNIFICADOS DO FESTEJAR

Nilma da Cunha Godoi¹
Yuji Gushiken²

RESUMO: Esta é a primeira sistematização dos dados da pesquisa que intitula este artigo. A pesquisa visa analisar o processo de realização e transmissão das tradições e costumes na Comunidade da Passagem da Conceição. Metodologicamente, apoia-se na Nova História Cultural e História Oral, utilizam-se, como métodos, a observação participante e entrevistas. A relevância se fundamenta na necessidade de estudar, registrar e valorizar as memórias e tradições das comunidades, pelo viés da interdisciplinaridade

PALAVRAS-CHAVE: festa de Santo, cultura popular, tradição, oralidade.

INTRODUÇÃO

Neste artigo, apresenta-se e discute o estado da arte da pesquisa intitulada “Festa de Nossa Senhora da Conceição: tradição, saberes e cultura popular”. Trata-se do estudo iniciado em 2022, no programa de pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea, doutorado, na Universidade Federal de Mato Grosso.

Despertado o interesse pelo tema festa de santo, tradição e cultura popular, buscou-se refletir acerca das identidades na cultura contemporânea, a partir do viés da interdisciplinaridade. Por meio do estudo da Festa em homenagem à Nossa Senhora da Conceição, festividade católica praticada há 113 anos pela Comunidade ribeirinha da Passagem da Conceição, analisa-se o processo de realização e transmissão das tradições e costumes e, passa-se a conhecer as formas de sociabilidade e de construção de identidades daquela Comunidade entranhada entre as duas maiores cidades do Estado, a capital Cuiabá e Várzea Grande, cidade industrial. Embora denominada como comunidade ribeirinha rural, essa comunidade está a menos de 20 minutos dos centros urbanos, circundada por empresas,

¹ Nilma da Cunha Godoi, Mestre, doutoranda Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea, Universidade Federal de Mato Grosso, professora Rede Estadual, nilmagodoi@gmail.com.

² Yuji Gushiken, doutor Universidade Federal de Mato Grosso, professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea, yug@uol.com.br.

indústrias e condomínios impulsionados pelo avanço imobiliário vertiginoso, entretanto, ainda assim, mantém características de uma pequena comunidade. Os saberes e os modos de fazer da Festa decorrem da tradição, isto é, o conhecimento acumulado pelos membros da comunidade persiste mesmo diante das tensões e transformações da vida social, religiosa e econômica, contudo, as práticas culturais vêm se reinventando diante das transformações do século XXI e, se perpetuando.

Ao realizar o percurso da Festa nesses mais de cem anos, mapeando as famílias que consolidam essa cultura religiosa na Comunidade e como seu refazer se realiza todos esses anos, percebe-se uma rede de amizade, solidariedade e senso de comunidade que se renova a cada Festa, considerando que este, atualmente, é o maior evento social, cultural e religioso que se registra na Comunidade da Passagem da Conceição.

A pesquisa tem como metodologia a preocupação com o simbólico e suas interpretações conforme se discute na Nova História Cultural, e busca suporte nos pressupostos teóricos da História Oral, tendo como método de investigação a observação participante e as entrevistas, realizadas no último bimestre de 2022, na primeira fase da pesquisa. Nos meses de novembro e dezembro de 2023, janeiro, fevereiro e junho de 2024, concluiu-se a segunda fase da pesquisa com observação participante durante os ritos da Festa e a realização das entrevistas.

Acredita-se que, ao desenvolver esta pesquisa, demonstra-se a necessidade de estudar, registrar, valorizar e compartilhar as memórias e as tradições de comunidades ribeirinhas como a da Passagem da Conceição, peculiar por sua cultura, saberes e costumes, oferecendo, assim, alguma contribuição para a historiografia em Mato Grosso.

Este artigo está dividido em três partes, além desta introdução, em que se apresentam a pesquisa, os objetivos e uma breve contextualização do *lôcus* da pesquisa; na primeira seção, expõe-se a fundamentação teórica que sustenta a pesquisa, assim como se discute a etimologia da palavra cultura; na segunda seção, anuncia-se o desenvolvimento do tema, relata-se a trajetória do estudo e suas fases de desenvolvimento. Na terceira seção, nas considerações finais, apresentam-se as inferências possíveis, uma vez que os dados estão em fase de sistematização.

OS CAMINHOS DA PESQUISA: FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Este estudo tem como referencial teórico-metodológico os pressupostos da Nova História Cultural e do estudo qualitativo que corresponde às necessidades da investigação (MINAYO, DESLANDES, CRUZ NETO, GOMES, 1994; AMADO, FERREIRA, 2006). Também se respalda na técnica da observação participante e entrevistas, com base na História Oral.

Após a realização da pesquisa de campo, observação participante e entrevistas, foi possível compreender a profundidade dessas palavras: “[...] a pesquisa é um labor artesanal, que se não prescinde da criatividade, se realiza fundamentalmente por uma linguagem fundada em conceitos, proposições, métodos e técnicas, linguagem esta que se constrói com um ritmo próprio e particular” (MINAYO, DESLANDES, CRUZ NETO E GOMES, 1994, p. 25). E, ainda, conforme Burke (2008, p. 44), “um dos aspectos mais característicos da prática da história cultural entre as décadas de 1960 e 1990 foi a virada em direção à antropologia [...]” ou “Em outras palavras, os historiadores se aproximam da visão de cultura dos antropólogos” (BURKE, 2008, p. 48), pois aprenderam a utilizar o termo “cultura” no sentido amplo, passando a usá-lo no plural, ampliando, dessa forma, seu sentido. Ocorre, portanto, o deslocamento do termo, antes empregado pelos historiadores para se referir à alta cultura, para a cultura cotidiana, o que ocorreu a partir das três últimas décadas do século XX, ganhando espaço os valores, os costumes e o modo de vida. Esse movimento possibilitou que a história abrisse novos campos ou reconsiderasse outras temáticas, como a memória, a biografia e a história oral.

Ressalta-se que a concepção de memória como passiva perde força cada vez mais e passa a ser compreendida como um processo ativo, dinâmico, complexo, interativo, assim como sinalizam Eric Hobsbawm e Terence Tanager (1900) sobre a impossibilidade de considerar as tradições como estáticas. Peter Burkner (2005) também destaca casos em que tanto a inovação mascara a tradição, como aqueles em que a tradição mascara a inovação. E, em Maurice Halbwachs (1990), pode-se perceber a importância de rever a trajetória dos estudos relacionados à Memória Social, na Memória Coletiva, que deve ser compreendida também na oralidade, observada no gesto, na imagem, nas festas, ritos, comemorações.

Ao buscar entendimento sobre cultura e suas definições, foi necessário entender seu percurso histórico. A palavra cultura e suas inúmeras definições visando entender que, assim como a própria humanidade, cultura não é imutável, e suas definições são inúmeras, o que

ficou mais claro ao ler Canclini (2009): A cultura extraviada nas suas definições. Esse autor demonstra que a cultura é fruto das mais diferentes narrativas acerca de si mesma, por isso, afirma que é extraviada em suas definições. Ele defende que, ao se chegar às Ciências Sociais, houve um certo consenso em torno de uma definição sociossemiótica da cultura, e quais problemas colocam sobre esse consenso e as condições multiculturais em que esse objeto de estudo varia. Para Canclini (2009, p. 36), é necessário atentar-se que as múltiplas definições da cultura não são apenas as definições múltiplas em relação ao cultural, ou seja, dadas pelas Ciências Humanas e Sociais, que elas também ocorrem em razão das conceituações feitas pelos governos, mercados e movimentos sociais.

Considerando que a cultura popular e tradicional se caracteriza pela oralidade, visualidade e corporeidade, excluindo a escrita da sua essência, ou seja, costumeiramente, sua transmissão se dá de geração para geração por meio dos fazeres e saberes, entende-se a importância e a relevância de pesquisar sobre o tema. Assim, necessário se faz entender um pouco mais sobre cultura, portanto, adota-se o entendimento sobre o conceito de cultura da antropologia moderna, conforme Laraia (1986),

Cultura são sistemas (de padrões de comportamento socialmente transmitidos) que servem para adaptar as comunidades humanas aos seus embasamentos biológicos. Esse modo de vida das comunidades inclui tecnologias e modos de organização econômica, para padrões de estabelecimento, agrupamento social e organização política, crenças e práticas religiosas, e assim por diante (LARAIA, 1986, p. 59).

Parte-se do entendimento da Cultura de cada sujeito como uma coletividade de referência em que se encontra o significado de sua cultura, na proximidade espacial, na dinâmica social da Comunidade, ao verificar se ainda há uma cultura compartilhada.

O DESENVOLVER DA PESQUISA – PRODUÇÃO DE DADOS

Ao se dedicar ao estudo das tradições, saberes e cultura popular, tendo como objeto de pesquisa a Festa católica em homenagem à Nossa Senhora da Conceição da Comunidade ribeirinha da Passagem da Conceição, buscou-se conhecer o processo histórico-social da Comunidade, Distrito de Várzea Grande, cidade cognata à Cuiabá, cujo povoamento se iniciou ainda na primeira metade do século XIX, e, por constatar que a Comunidade realiza a tradicional Festa religiosa há mais de cem anos, desde 1910, que essa tradição se perpetua

pelas mãos de seus devotos, moradores e visitantes, é que se dedicou ao tema. Encontrou-se, nos estudos antropológicos, apoio para discutir a cultura local, pois, segundo Geertz (1989), “Compreender a cultura de um povo expõe a sua normalidade sem reduzir sua particularidade.”

Adotou-se a abordagem de cultura como sistema simbólico, conforme palavras de Geertz (1989), para quem a cultura é uma “teia de significados”, procurando entender os significados/simbólicos atribuídos pelos sujeitos às suas ações dentro do contexto da Festa à Nossa Senhora da Conceição, na Comunidade da Passagem da Conceição. Nesse sentido, entende-se a Festa como defini o IPHAN:

São rituais e festas que marcam a vivência coletiva de um grupo social, sendo considerados importantes para a sua cultura, memória e identidade, acontecem em lugares ou territórios específicos e podem estar relacionadas à religião, à civilidade, aos ciclos do calendário, etc. São ocasiões diferenciadas de sociabilidade que envolvem práticas complexas e regras próprias para a distribuição de papéis, preparação e consumo de comidas e bebidas, produção de vestuário e indumentárias, entre outras manifestações culturais (IPHAN, 2020).

Nessa perspectiva, a pesquisa aborda uma festa religiosa cristã, da Igreja Católica, e, portanto, conforme Geertz, está no campo religioso, é um sistema cultural. O autor define religião como:

(1) um sistema de símbolos que atua para (2) estabelecer poderosas, penetrantes e duradouras disposições e motivações nos homens através da (3) formulação de conceitos de uma ordem de existência geral e (4) vestindo essas concepções com tal aura de fatualidade que (5) as disposições e motivações parecem singularmente realistas. Um sistema de símbolos que atua para... (GEERTZ, 1989, p. 67).

Ciente da interdisciplinaridade da pesquisa, os estudos antropológicos e sociológicos possibilitarão compreender a religião, na perspectiva de Geertz (1989), ou seja, a religião numa dimensão cultural, isto é, como sistema cultural. O autor parte da definição de cultura como “um padrão de significados transmitido historicamente, incorporado em símbolos, um sistema de concepções herdadas, expressas em formas simbólicas por conhecimento e suas atividades em relação à vida” (GEERTZ, 1989, p. 103).

Diante desses posicionamentos, busca-se compreender como se dá a existência de uma cultura compartilhada pela Comunidade, pois se entende, neste momento, que, na

Comunidade de Passagem da Conceição, em Várzea Grande, a Festa centenária proporciona trocas sociais, trocas que vão além do contato em virtude dos festejos. A localidade é considerada afastada, e, apesar de estar cercada por Cuiabá e Várzea Grande, tem uma Escola Municipal do Campo, cercada por pequenas chácaras e diversos empreendimentos imobiliários, a Festa à Nossa Senhora promove vários tipos de relações, como interação entre a vizinhança e as outras onze comunidades religiosas católicas pertencentes à Paróquia, fomenta o comércio local.

A pesquisa foi dividida em duas fases, em 2022 e 2023, quando ocorreram a observação participante e as entrevistas na Comunidade, compartilhando com os devotos a realização da Festa. Conforme Meihy e Seawright (2020, p. 12), na obra “Memórias e Narrativas: história oral aplicada”, tem-se as entrevistas como método, é a ferramenta geradora de documentos e de registros que se explicam pela comunicação.

Além da produção de dados para pesquisa, o estudo se respalda, também, em fontes documentais escritas e imagens, fotografias, oriundas da pesquisa em arquivos públicos e particulares, pertencentes à Comunidade. Registra-se que, durante a observação participante realizada durante as ações para os festejos na Comunidade Passagem da Conceição, a pesquisadora vivenciou, junto com os devotos, cinco dias de atividades relacionadas à tradição; sendo um dia na última semana de novembro para esmolar com a Bandeira de Nossa Senhora da Conceição, e quatro dias consecutivos quando se realiza o tríduo, a procissão, a missa e o jantar que encerram os festejos no dia 08 de dezembro. Ressalta-se que esse acompanhamento ocorreu em 2022 e 2023. Nesse período, a pesquisadora, além de participar dos festejos, produziu registros por meio de fotografias, vídeos e anotações, no caderno de campo. Esses registros somam cerca de 300 fotografias e, aproximadamente, duas horas de vídeos de diversas ações realizadas nos preparativos da festividade, dados que serão analisados buscando compor todo o arcabouço que possibilitará responder/compreender as questões da pesquisa.

Ressalta-se que, inicialmente, na fase de elaboração, ajustes e aprovação do projeto de pesquisa, foram utilizadas fontes documentais, tais como: atos governamentais, leis, decretos, portarias, atas, memoriais, jornais e notícias na internet, a fim de compor o contexto histórico e atual da Comunidade de Passagem da Conceição, em Várzea Grande, visando contextualizar e criar base para responder às perguntas da pesquisa. O levantamento das fontes documentais ocorreu no Arquivo Público do Estado de Mato Grosso - APMT, Instituto

de Memória de Assembleia Legislativa de Mato Grosso, Secretaria Municipal de Educação, Cultura e Esporte Lazer de Várzea Grande, Secretaria de Estado de Cultura, Esporte Lazer e Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN.

Utilizaram-se, para gravar as entrevistas, dois aparelhos celulares por meio de aplicativo nativo de gravador de voz. O uso dos softwares de transcrição online que converte áudio em texto, como *Transkriptor* ou o *Microsoft 365*, não atenderam às necessidades de transcrição, considerando a dicção, o regionalismo linguístico e a coloquialidade das falas dos colaboradores. Optou-se, desse modo, por realizar a transcrição manualmente dando espaço e liberdade para os entrevistados irem e virem em suas falas, pois, assim como Meihy e Seawright (2020), entendeu-se que ali estavam os colaboradores da pesquisa, aqueles e aquelas que, por meio da história oral “filha da memória”, estavam compartilhando suas vivências coletivas e, não apenas as suas memórias individuais; pois:

Assim como toda memória individual se constitui segundo legados complexos e coletivos – pois nascemos em comunidade institucionalizadas previamente, as quais têm como características basilar a precedência de conjuntos que envolvem oralidade e a noção de pertencimento grupal -, cabe o reconhecimento de que a função dos projetos é oferecer oportunidade explicativa para fenômenos que implicam pessoas ou experiências coletivas chamadas à participação no tempo das gravações (MEIHY e SEAWRIGHT, 2020, p. 20).

Percebeu-se que, ao ouvir cada entrevista gravada e realizar a transcrição manualmente, era possível perceber as entonações, o embargar das falas, as expressões de alegria, nostalgia ou saudosismo e, até revolta, o que faz total diferença para as análises deste estudo.

Nas duas fases da pesquisa, entrevistaram-se vinte duas pessoas, duas a mais do que o previsto no projeto, na faixa etária de 18 a 81 anos. Depois, essas entrevistas foram ouvidas e transcritas, de acordo com Meihy e Seawright (2020, p. 31), “Transporto para a forma escrita, o oral ganha materialidade documental, condição que legitima a mudança de uma situação abstrata, solta, para outra, material”. Optou-se, metodologicamente, por mínimas edições para que o texto se adaptasse melhor à proposta acadêmica. Considerando que as falas vão e vem, ao transcrevê-las, foi possível organizá-las para que o leitor compreenda o que foi dito, sem repetições desnecessárias.

Considera-se que, na primeira fase, as estratégias foram satisfatórias e, por isso, foram repetidos os mesmos procedimentos no período de novembro a dezembro de 2023 com observação participante e entrevistas. Porém, devido a algumas dificuldades de agendamento, as entrevistas, no mínimo dez entrevistas, foram finalizadas em junho de 2024. Compreendeu-se que tal ajuste trouxe melhores resultados da pesquisa.

Verificou-se que, em 2023, apenas uma Bandeira foi conduzida pelos fiéis durante a esmola, diferentemente de 2022, quando havia duas bandeiras, indo contra os costumes e, por isso, esse fato foi muito criticado pelos fiéis mais tradicionais. A bandeira era levada por um morador até a próxima casa, seguida pelos músicos e demais fiéis, e lá era recebida com fogos e muitos vivas à Nossa Senhora. A banda com músicos, muito solicitada em 2022, desta vez foi contratada pelo devoto Jadil Conceição e sua família, os músicos acompanharam o rito da bandeira durante todo o recolhimento de doações, sendo muito elogiada e trazendo alegria ao grupo. O devoto que recebia, em sua casa, a bandeira a conduzia até a próxima residência, essa é a tradição. Os devotos e os músicos seguiram por diversas casas na Comunidade e nas regiões de chácaras também, o trajeto teve início às 07h30min e terminou às 15h. Para ir às regiões de chácaras, foram utilizados veículos dos participantes.

Em cada residência, as famílias eram convidadas para o Tríduo, nos dias 05, 06, 07, e para a Missa no dia 08 de dezembro, um folder, produzido para divulgar e orientar os fiéis quanto às comemorações da padroeira, era entregue sempre com alegria e demonstrações de amizade entre os membros da comunidade. No início do mês de novembro, a coordenação da Igreja solicitou a esta pesquisadora apoio para impressão do folder. O que foi feito com muita satisfação a título de contribuição com os festejos.

Figura 1 - panfleto para divulgação da Festa da Padroeira



Nos dias 05, 06, 07 e 08 de dezembro, a Comunidade estava em festa e era visível as demonstrações de fé, alegria e empenho entre todos, percebidas pelos detalhes: bandeirolas azuis e brancas, ausentes em 2022, retornaram pelas mãos da Dona Carmo, 71 anos, moradora da Passagem e devota perpétua de Nossa Senhora da Conceição. Ela falou da sua satisfação em ajudar na realização dos preparativos da Festa, além das bandeirolas, ainda cuida do ornamento do mastro, bandeira e coroa, saberes que aprendeu com sua sogra. Pelas suas mãos talentosas, ainda são feitos doces e biscoitos que são doados para a festa.

Desenvolver esta pesquisa levou-se a um exame, necessário, do contexto sócio-histórico em que emergem eventos festivos religiosos. Não se conhece uma única sociedade em que seus indivíduos não tenham algum tipo de festividade, a festa está presente onde há presença humana. Segundo Geraldo Dias (1996), observando a história das religiões, percebe-se que qualquer festa em honra a Deus ou a Santos compreende uma dimensão sagrada que associa o homem ao tempo e ao plano de salvação, essa é a distinção principal entre uma festa religiosa e uma festa antropológica. Para Dias (1996, p. 248), “Toda festa, numa simples visão antropológica, é positiva e boa; mas festa religiosa, porque pretende levar

o homem a uma relação transcendente, exige do mesmo homem uma disposição interior de comunhão com Deus.”

A Festa, objeto deste estudo, ocorre há mais de um século em homenagem à Nossa Senhora da Conceição, na Comunidade de Passagem da Conceição; a tradição se iniciou, conforme se ouve de geração a geração, quando uma moradora, conhecida apenas por Inhará, ganha de presente uma imagem, que ainda hoje se encontra na Igreja da Comunidade, essa imagem fica em sua residência e lá são realizados terços e novenas à Nossa Senhora da Conceição, nas primeiras décadas do século XX a Igrejinha de frente para o Rio Cuiabá é inaugurada em uma missa realizada por Dom Aquino Correa, figura de destaque na cultura cuiabana e mato-grossense, e, assim, tem início o maior marco cultural, tradicional daquela Comunidade à devoção e à Festa que envolve a comunidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Numa análise ainda em andamento na atual fase de sistematização dos dados, obtidos durante a observação participante e as entrevistas, infere-se que a Festa de Nossa Senhora da Conceição não se trata de festa popular religiosa de caráter massivo, ela é singular e, ao longo dos anos e pela dinâmica social, foi incorporando mudanças, por várias razões, dentre elas, a interferência dos religiosos; a conversão de alguns moradores e devotos à religião protestante; o não interesse dos mais jovens; a ausência de catequese para as crianças na Comunidade; a presença, apenas, mensal dos sacerdotes na comunidade; os custos de realização de uma festa nos dias atuais; o distanciamento provocado pela interrupção dos festejos nos anos de 2020 e 2021, em razão da pandemia do coronavírus. Estes são alguns indicadores sobre as razões das alterações no modo de fazer, de realizar a tradicional Festa de santo da Passagem da Conceição.

A Festa de outros tempos, com a estrutura de Festeiro, Juiz, Capitão de Mastro, é lembrada com saudosismo, e com alguns posicionamentos contrários à forma atual como a Festa à Nossa Senhora, uma festa essencialmente litúrgica, tem sido realizada. Contudo, percebe-se, nos documentos sobre a Festa na Comunidade, os quais ficam sob a responsabilidade das Coordenadoras da Igreja, que a Festa, ao longo dos anos, foi-se reinventando, o que pode ser verificado na Ficha Técnica da Festa, elaborada pelas moradoras Dircinete Nunes da Silva, Eluiza Ramos e Jacy Maria Ramos; a documentação foi elaborada a fim de demonstrar/comprovar as manifestações culturais e religiosas da

Comunidade para diversos órgãos municipais e estaduais, além de possibilitar percorrer várias décadas da sua realização. Na pasta de documentação, consta diversos documentos, leis, fotografia e convites das festas, trata-se de registro que a Comunidade mantém sob seus cuidados.

Infere-se que a tradição resiste, todavia, para isso, vem se atualizando, reinventando-se, e, sim, permanece como parte da identidade daquela Comunidade; a Festa, a devoção à Nossa Senhora da Conceição faz com que as pessoas se juntem, organizem-se e demonstrem que há força até para trazer aqueles que se mudaram dali, mas, no dia 08 de dezembro, deslocam-se até a Comunidade para viver sua fé e tradição. A comemoração à Nossa Senhora da Conceição possibilita a união, a socialização e as vivências tradicionais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMADO, Janaina; FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.) **Usos e abusos da história oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV. 2006;

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Tradução de Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008;

CANCLINI, Néstor García. 1. **A cultura extraviada nas suas definições**. In: CANCLINI, Néstor García. *Diferentes, desiguais e desconectados*. Trad. Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009, p. 35-53;

Dias, G. J. A. C. (2019). A devoção do povo português a Nossa Senhora nos tempos modernos. **História: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto**, 4. Obtido de <https://ojs.letras.up.pt/ojs/index.php/historia/article/view/5816>. Acesso: jan. 2024;

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1989;

HOBBSBAWM, E; RANGER, T. **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 1997;

IPHAN, 2020. **Livro de Registro das Celebrações**. Página - IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Acesso em: 16 jun. 2022;

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Traduzido Do Original Francês. La Mémoire Collective (2.a ed.) São Paulo/SP: Ed. Vértice, 1990;

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986;

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução Bernardo Leitão *et al.* Campinas, SP: EdUNICAMP, 2003;

MEIHY, José Carlos Sebe B. e SEAWRIGHT, Leandro. **Memórias e Narrativas: história oral aplicada**. São Paulo: Contexto, 2020;

MINAYO, Maria Cecília de Souza; DESLANDES, Suely Ferreira; CRUZ NETO, Otávio e GOMES, Romeu. **Pesquisa social: teorias, métodos e criatividade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994;

Yuji Gushiken é docente do Departamento de Comunicação Social (curso de jornalismo) e do Programa de Pós-Graduação (Interdisciplinar) em Estudos de Cultura Contemporânea da Faculdade de Comunicação e Artes da Universidade Federal de Mato Grosso. Graduado em Comunicação Social: Jornalismo pela Universidade Estadual de Londrina e em Relações Públicas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Doutor e mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Fez estágio de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará. É líder do Grupo de Pesquisa em Comunicação e Cidade.

Nilma da Cunha Godoi é servidora efetiva do Governo do Estado do Mato Grosso, Professora de História - ensino fundamental e médio. Especialista em Psicopedagogia pela UNIRONDON, Pós-Graduação Lato Sensu MBA em Adm. de Projetos no Setor Público - Escola Sup. de Gestão Comercial e Marketing - ESIC/PR. Mestrado em Educação PPGE/UFMT (2015). Doutoranda (2022-2025) no Programa de Pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea (PPGECCO), Linha de Pesquisa: Epistemes Contemporâneas, da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Orientador Dr. Yuji Gushiken.

HOSPITALIDADE E ACOLHIMENTO NA CONFEÇÃO DOS TAPETES DEVOCIONAIS DA SEMANA SANTA DE OURO PRETO (MG)

Nilson Ricardo Araújo¹

Resumo: A temática da hospitalidade tem ganhado relevância no meio acadêmico, principalmente neste tempo marcado por grande mobilidade humana, resultante de fatores econômicos, políticos, sociais e culturais em diversos espaços geográficos. Na esfera religiosa, o deslocamento das pessoas tem apresentado crescente fluxo em direção aos lugares sagrados em todo o mundo, fomentando o turismo religioso com reflexos na cultura e na sociedade receptora. Em Ouro Preto, no Sábado de Aleluia são confeccionados os tapetes devocionais, onde comunidade e turistas se unem para confeccionar os tapetes conjuntamente, e rememorar com fé, uma das mais tradicionais festas da população católica. De caráter qualitativa e apoiada pela pesquisa bibliográfica, esta pesquisa possui como metodologia de campo a aplicação de 85 questionários não probabilísticos mistos e a observação participante. O objetivo do estudo foi identificar a capacidade da hospitalidade de criar lugares que potencializam a socialização dos indivíduos. As respostas dos questionários evidenciam que os moradores valorizam profundamente a interação social durante esta manifestação cultural. Neste sentido, conclui-se que a tradição da confecção dos tapetes devocionais torna o percurso onde ocorrem, cenário e local propícios para prática da hospitalidade e acolhimento.

PALAVRAS-CHAVE: hospitalidade, acolhimento, tapetes devocionais, Ouro Preto.

INTRODUÇÃO

Em todo o mundo, as cidades com forte direcionamento para o turismo religioso atraem visitantes em busca de experiências que despertem seus sentimentos de fé e esperança. Em Ouro Preto, a tradição da confecção dos tapetes devocionais da Semana Santa (conhecidos comumente como tapetes coloridos de serragem) atraem milhares de visitantes de várias partes do Brasil e do mundo. Tradição que remonta ao período colonial do Brasil, a confecção dos tapetes devocionais é uma herança inspirada nas festas religiosas das procissões de *Corpus Christi* do século XVIII, trazidas pelos colonizadores portugueses, e também pelo cortejo do Triunfo Eucarístico. Evento religioso e cultural ocorrido em 1733, o

¹ Nilson Ricardo Araújo, mestrando no Programa de Pós-Graduação em Turismo e Patrimônio (UFOP, 2022); especialização em Gestão de Políticas Públicas com ênfase em Gênero e Relações Étnicas Raciais (UFOP, 2012), bacharel em Turismo (Centro Universitário Newton Paiva, 2008), nilson.araujo@ufop.edu.br.

Triunfo Eucarístico teve por finalidade, transladar o Santíssimo Sacramento da Igreja Nossa Senhora do Rosário para a inauguração da Igreja Nossa Senhora do Pilar (MACHADO, 2019). É importante frisar que os tapetes desta época eram feitos de flores, areia, ramos e olhas secas (Figura 1).

Ao romper da manhã, o festival estrondo dos sinos da Santa Igreja Patriarcal, dos Conventos, das Paróquias, deu princípio ao sagrado alvoreço de tão solene dia: apareceram todas as ruas da Procissão cobertas de fina e branca areia, alcatifadas de ervas, e flores as quais com as cores lisonjeavam os olhos, e com o cheiro o olfato (SANTOS, 2005, p. 52).

Figura 1 - Tapetes devocionais feitos de folhas secas como os da origem da tradição.



No Sábado de Aleluia, dia em que são confeccionados os tapetes devocionais contemporâneos (confeccionados com serragem colorida, borra de café, cal, cipreste, flores, papel picado, casca de arroz, pó-de-couro e outros materiais), moradores e turistas se reúnem no percurso da Procissão da Ressurreição, ápice da celebração, para comemorarem essa tradição centenária e confeccionarem os tapetes (Figura 2) que ligam a Basílica de Nossa Senhora do Pilar à Matriz de Nossa Senhora da Conceição

Nesse contexto, verifica-se que a dimensão social da religião é importante para o fortalecimento do sentimento de pertencimento e para a consolidação dos laços afetivos entre a comunidade católica como um todo. Mas como são acolhidos os turistas (os outros, os de fora) nessa tradição que é centenária? Como acontecem as relações sociais entre moradores e visitantes que são convidados a viver essa experiência juntos e na qual é necessário que haja esforço coletivo para a conclusão da confecção dos tapetes?

Figura 2 - Tapetes devocionais confeccionados com serragem colorida e outros materiais



Fonte: Fotos e acervo do autor (2018, 2022, 2023, 2024)

O senso comum entende a hospitalidade como o ato de receber e acolher o outro de forma amigável e cordial. Porém, a hospitalidade é um conceito que está presente em diversas áreas do conhecimento, como a antropologia, a sociologia e a filosofia. Isto é, a distinção entre o “nós” e os “outros” podem gerar hostilidades entre quem é membro ou não de uma comunidade no ato de acolher, como ressalta Brusadin (2021, p. 110): “*Lo opuesto a la hospitalidad, es la hospitalidad misma, que se convierte en hostilidad u odio*”.

Diante desse panorama, este estudo tem como objetivo, analisar e identificar a capacidade da hospitalidade de criar lugares que potencializam a socialização dos indivíduos. Ou seja, através de apontamentos e conceitos teóricos sobre a hospitalidade, a pesquisa analisou a relação social existente entre quem acolhe e o outro (o de fora) na confecção dos tapetes devocionais. É importante especificar que a confecção dos tapetes devocionais da Semana Santa ocorre anualmente na cidade de Ouro Preto (com exceção dos dois anos da pandemia de Covid 19, na qual foram confeccionados tapetes em pontos turísticos,

simbolizando a religiosidade, fé e união das pessoas), e recebe milhares de fiéis e turistas provindos de diversos estados brasileiros e de inúmeros países do mundo.

Assim, o que se percebe nesta tradição é que a confecção dos tapetes devocionais é repleta de simbolismo católico e a organização territorial influencia os estilos de pertença comunitária com a força de condicionar decisivamente as trajetórias de vida e interação social. Nesse sentido, a interpelação da hostilidade pode colaborar para animar a capacidade de reciprocidade social no percurso onde são confeccionados os tapetes. Nesta troca de experiências, a hospitalidade aflora dos atos que exprimem a sociabilidade humana, pois como ressaltam Schvarstzhaupt e Herédia (2019), o acolhimento habita no fato de se dar numa obrigação de reciprocidade.

METODOLOGIA

Inicialmente foi realizado um trabalho de leitura da bibliografia sobre o tema hospitalidade e um levantamento histórico sobre a origem dos tapetes devocionais. Paralelamente, foi realizada pesquisa em reportagens de jornais e revistas, o que ofereceu informações contemporâneas sobre a percepção e representação dos tapetes devocionais pela mídia e sociedade. A combinação dessas abordagens permitiu uma visão abrangente, tanto da dimensão histórica quanto contemporânea dos tapetes devocionais, destacando seu papel na cultura e no turismo de Ouro Preto.

A pesquisa de campo foi guiada pela observação participante para identificar a relação e as interações sociais entre moradores e visitantes. Essa abordagem revelou-se em um procedimento rico e envolvente para estudar essa tradição religiosa, proporcionando uma compreensão imersiva e autêntica da experiência dos participantes.

Para atingir o objetivo, foi elaborado um questionário misto não probabilístico com 22 questões aos moradores do percurso da Procissão da Ressurreição (no qual ocorre a confecção dos tapetes) para identificar as suas percepções. Para este artigo (por se tratar de um recorte da pesquisa de mestrado em turismo e patrimônio), foram levadas em consideração duas perguntas: a presença do turista agrada? E como se dá as relações entre moradores e turistas na confecção dos tapetes? Por meio das respostas, a pesquisa analisou, como a população da cidade percebe a interação entre residentes e visitantes, e como essa prática é incorporada e percebida no contexto da hospitalidade e acolhimento. Quando

utilizadas, as respostas foram citadas no texto seguidas pela letra "Q" e o número sequencial correspondente do questionário.

Ao combinar essas abordagens metodológicas, a pesquisa identificou uma visão integrada das interações entre moradores e turistas, revelando como essa prática cultural influencia e é influenciada pelas relações de hospitalidade na confecção dos tapetes.

RELAÇÕES SOCIAIS E INTERAÇÕES ENTRE MORADORES E TURISTAS

Via de regra, as percepções conceituais relacionadas à prática da hospitalidade “estão associadas às relações humanas, à interação entre o homem e os espaços e ao comportamento das pessoas em sociedade” (SPOLON, 2014, p. 8), compreendendo a tensão entre seus contrários (DERRIDA, 2003). Isto é, a hospitalidade pode ser interpretada pelas suas ambiguidades (quando não é vista pela sua totalidade) ao apresentar uma série de restrições que podem nascer da própria compreensão do conceito de hospitalidade e alteridade. Como aponta Mauss (2008),

... durante um tempo considerável e num número considerável de sociedades, os homens se abordaram num curioso estado de espírito, de temor e hostilidade exagerados, e de generosidade igualmente exagerada, mas que são desarrazoadas (sic) apenas aos nossos olhos (MAUSS, 2008, p. 312).

No âmbito religioso, a hospitalidade envolve uma qualidade de transcendência, que é uma característica que transpassa várias religiões. Durante o percurso da procissão, as colchas e arranjos enfeitando as janelas, o cheiro da serragem e de incensos, serenatas ao longo do caminho, a abertura das portas das casas e das ruas, aliados ao convite para confecção de tapetes devocionais podem ser vistos como expressões de hospitalidade e acolhimento nesta tradição. Schvarstzhaupt e Herédia (2019) destacam:

A acolhida, a caridade e a solidariedade parecem ser formas vizinhas e derivadas de uma forma inicial de hospitalidade. Num gesto de compensação, a hospitalidade implica a introdução em um espaço e a instalação de um ritual de acolhida. O espaço a ser penetrado pode ser um espaço geográfico, que envolve os componentes urbano e doméstico; ou um espaço psíquico, o qual implica a penetração num território, o território do outro (SCHVARSTZHaupt; HERÉDIA, 2019, p. 120).

A história e relatos atuais sugerem que a hospitalidade e o espírito de acolhimento fazem parte da herança e da identidade das comunidades locais que são assimiladas pelas

tradições religiosas (*ibidem*, 2019). Esse acontecimento pode ser percebido no empenho dos moradores que recebem os turistas nos trajetos da procissão de onde os tapetes devocionais são confeccionados e da abertura da comunhão da fé católica entre as pessoas que se deslocam para a cidade a fim de prestar colaboração através da coletividade.

Neste sentido, um ponto de aproximação que prevalece nas abordagens dos teóricos como Mauss (2008), Derrida (2003) e Godbout (1992), é de que a hospitalidade reporta ao tratamento de acolhida para com o “outro”, e tal tratamento pode gerar alteridades e hostilidades. Como destaca Derrida (2003, p. 43), “hoje em dia, uma reflexão sobre a hospitalidade, pressupõe, entre outras coisas, a possibilidade de uma delimitação mais rigorosa das soleiras e das fronteiras: entre o familiar e o não familiar, entre o estrangeiro e não estrangeiro, entre o cidadão e o não cidadão”.

Assim, ao analisar tal argumento, surgem algumas implicações. E o conflito? E as alteridades? Onde acontecem nesta tradição? O que se percebe nesta manifestação cultural centenária é que mesmo que a barreira do território histórico da tradição seja ocupado pelo outro, e mesmo que alguns dos turistas não sejam católicos ou adeptos da fé cristã, a atitude de acolher na igreja católica, traz a memória do cuidado, da atenção e da disposição de receber bem aquele que chega. Essa ideia está impregnada no imaginário coletivo, e aquele que se dirige à comunidade religiosa tem a expectativa do acolhimento às suas necessidades (SCHVARSTZHAUPT; HERÉDIA, 2019).

O Quadro 1 reflete tal entendimento e mostra por meio da análise de conteúdo baseada em Bardin (2011), a percepção dos moradores em relação a presença e participação dos turistas na confecção dos tapetes devocionais.

Quadro 1 - Percepção dos moradores em relação a presença e participação dos turistas na confecção dos tapetes devocionais.

TEMA	PERCEPÇÃO DOS MORADORES	ANÁLISE
Valorização e Promoção da Cultura Local	A maioria dos moradores veem a presença dos turistas como uma oportunidade de compartilhar e promover a fé, tradição e cultura local. A participação dos turistas é vista como uma forma de educar e sensibilizar visitantes sobre os costumes locais, como a confecção dos tapetes devocionais.	Os moradores percebem a presença dos turistas como agentes que possibilitam a divulgação e valorização da tradição e cultura local. Essa interação fortalece o orgulho comunitário e contribui para educar e sensibilizar os turistas sobre os costumes locais, promovendo uma maior compreensão e apreciação das práticas religiosas e culturais da cidade.
Interações Sociais,	Os participantes da pesquisa valorizam a interação social que	A confecção dos tapetes é vista como uma atividade que promove a cooperação

Hospitalidade e Acolhimento	ocorre entre os moradores e os turistas durante a confecção dos tapetes. Tal evento é percebido como um momento de cooperação e solidariedade ao fortalecer laços comunitários e permitir o compartilhamento de experiências culturais.	e a solidariedade. Isso significa que, durante o evento, há um espírito de ajuda mútua e apoio entre moradores e turistas. Essa é uma prática que promove a integração social, fortalece a comunidade e facilita o intercâmbio cultural e religioso.

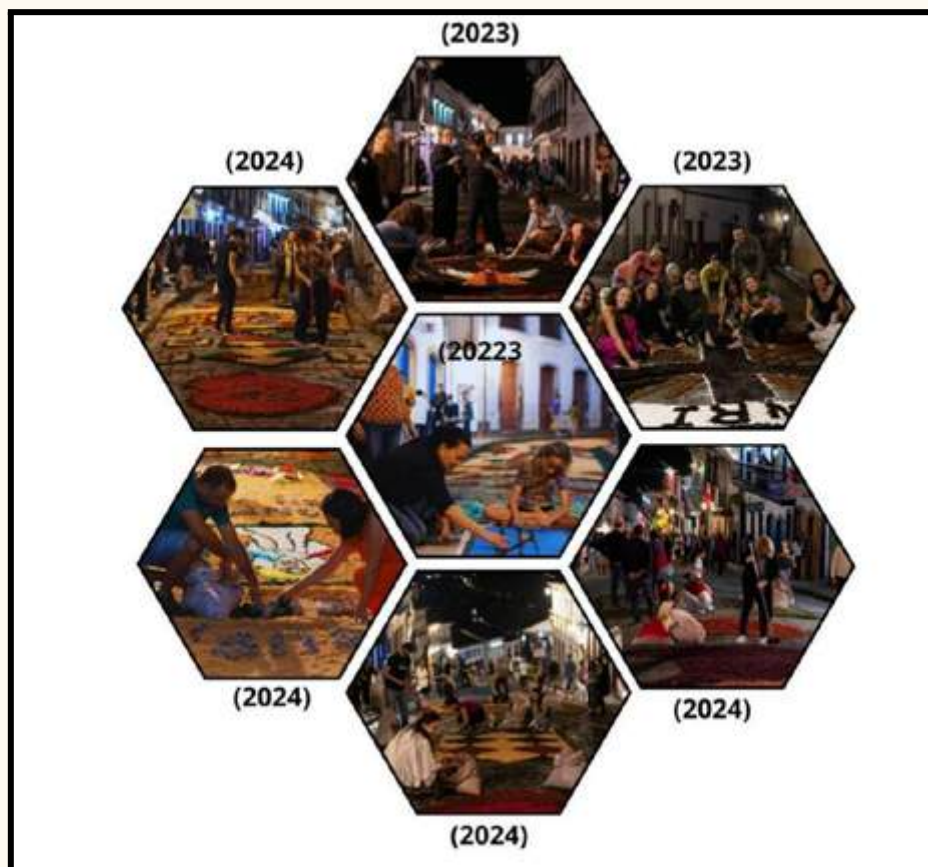
Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

A análise do quadro revela uma percepção positiva por parte dos moradores em relação à presença e participação dos turistas durante a confecção dos tapetes devocionais em Ouro Preto. Essa percepção sugere que eles veem os turistas não apenas como visitantes, mas como agentes que possibilitam a divulgação e a valorização de aspectos fundamentais da cultura local, como a religiosidade, a fé e a tradição. As respostas retiradas dos questionários corroboram de tal ideia.

- A hospitalidade dos ouropretanos é fundamental. No sábado à noite qualquer pessoa pode ir ajudar. Então acho que os turistas tem e veem uma liberdade de participar. (Q13).
- Pois abre a possibilidade de cooperação e solidariedade de outras pessoas na confecção dos tapetes, além de incentivar a experiência e o entendimento de uma cultura essencial à cidade. (Q15).
- É uma forma boa dos turistas interagirem com os moradores da cidade. É também troca de conhecimento. (Q23).
- Admirável a criatividade, entusiasmo, a participação das pessoas, o acolhimento dos que lideram, momentos maravilhosos vividos! (Q25).
- Interagir e conhecer pessoas é sempre bom. (Q36).
- Momento de união entre as pessoas conhecidas e desconhecidas, com um só objetivo. (Q41).
- Porque a participação dos turistas ajuda na feitura dos tapetes, que colaboram na riqueza da troca cultural. (Q55).
- É uma atividade coletiva e agregadora, que permite uma experiência criativa, que pode ser compartilhada. Além disso, o itinerário é grande, permite muitas mãos. (Q69).
- É uma forma de acolher, de mostrar nossa cultura. (Q70).

Ao afirmarem que os turistas representam uma oportunidade de interação social (Figura 3), os moradores indicam uma atitude de acolhimento e abertura para compartilhar elementos significativos de suas crenças, valores e costumes com os visitantes. Ou seja, além de fortalecer o sentimento de orgulho local, contribui também para preservar e difundir práticas tradicionais que são importantes para a comunidade.

Figura 3 - Momento de interação social entre moradores e turistas



Fonte: Fotos de Ane Souza (2023, 2024). Disponível em: <https://www.flickr.com/people/anesouzop>

Além disso, a percepção de que a presença dos turistas serve para educar e sensibilizar os visitantes sobre os costumes locais, revela uma consciência crescente da importância da troca cultural e do respeito mútuo. Eles reconhecem a relevância de explicar e demonstrar aos turistas o significado cultural e religioso por trás dessa tradição.

Do ponto de vista da alteridade e hostilidade, o conhecimento que se tem entre os atores sociais nesta tradição ouropretana foi evidenciado em abril de 2019, “quando membros da Guarda Civil Municipal de Ouro Preto, aparecem pisoteando um tapete de serragem em homenagem a Marielle Franco” (PORTAL G1, 2019, n.p.). Tais imagens circularam em redes sociais no Domingo da Ressurreição do mesmo ano.

A alegação da corporação afirmou que houve a destruição de desenhos de cunho político e disse que “a liberdade de expressão não é absoluta ainda mais quando outros direitos estão sendo afetados” (*ibidem*, 2019). A corporação, afirmou também que temas não devocionais desrespeitam a tradição e que os guardas só desmancharam os tapetes com os pés

por não terem outro instrumento. Relatos do mesmo portal apontam que populares (residentes e turistas) questionaram a atitude da corporação em relação à hostilidade gerada.

Dessa forma, a hostilidade se caracteriza aqui, como uma postura, uma característica daquele que se conforma considerado correto e desejável do ponto de vista da moral, da religião e do comportamento social, mas também significa a assimilação da tensão entre seus contrários. Neste sentido, não foram apontadas nas respostas dos questionários, hostilidades e alteridades existentes entre comunidade e turistas na confecção dos tapetes devocionais em Ouro Preto, salvo o episódio dos guardas destruindo o tapete devido à polarização política da época, o que causou consternação entre moradores e turistas ali presentes, em relação a tanta hostilidade dos policiais com as pessoas.

No entanto, podem ser indicados alguns ruídos existentes entre moradores e turistas, principalmente no que diz respeito ao idioma, como aponta Derrida (2003, p.15), “A questão da hospitalidade começa aqui: devemos pedir ao estrangeiro que nos compreenda, que fale nossa língua, em todos os sentidos e termos, em todas as extensões possíveis, antes e a fim de poder acolhê-los entre nós?” Notadamente, a língua é uma barreira social geradora de conflitos e desentendimentos entre as pessoas, ou seja, os ruídos e barreiras comunicacionais são um desafio para quem acolhe. Uma segunda implicação se relaciona ao fato de o deslocamento de pessoas não ser homogêneo no sentido religioso. Assim sendo, a comunidade católica da cidade precisa conviver com pessoas de outras religiões.

Aparentemente, esses dois aspectos podem ser observados nas implicações sociais que ocorrem na confecção dos tapetes devocionais da Semana Santa. Embora apenas esses dois aspectos tenham sido identificados nesta tradição centenária em relação à hostilidade, percebe-se que a comunidade, ao acolher de forma hospitaleira o turista, abre o espaço físico do trajeto dos tapetes devocionais sem reservas ou desconfianças, articulando o preceito psíquico e moral entre o conhecido e o desconhecido, “supostamente” sem que ocorram conflitos que possam ameaçar a funcionalidade social dessa tradição. Isso, por sua vez, garante uma relação social simétrica: um recebe e o outro é recebido, um está em seu espaço e o outro entra no espaço de quem o acolhe.

Portanto, a análise sobre a percepção dos moradores participantes da pesquisa, aponta para uma visão positiva e proativa da comunidade em relação aos turistas, vendo-os não como meros espectadores, mas como parceiros na preservação, promoção e transmissão dos valores culturais locais por meio da hospitalidade e acolhimento. Isso reflete uma dinâmica

de interação cultural positiva que contribui para a vitalidade e continuidade dessa tradição em Ouro Preto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em contextos religiosos, a dinâmica da hospitalidade pode assumir diversas formas, resultando tanto em acolhimento quanto em hostilidade, dependendo das interpretações e práticas específicas de cada tradição. Por outro lado, existem movimentos e comunidades que promovem o diálogo inter-religioso e a compreensão mútua, buscando superar as barreiras que podem levar a hostilidades e alteridades. Esses esforços visam construir pontes entre diferentes tradições religiosas.

Neste sentido, a prática da hospitalidade e do acolhimento durante a confecção dos tapetes devocionais na Semana Santa de Ouro Preto revela um fenômeno socialmente enriquecedor, sustentado por uma dinâmica de reciprocidade e troca cultural. A interação entre moradores e turistas transcende a simples convivência, configurando-se como um intercâmbio de valores culturais e religiosos. As respostas dos participantes evidenciam que a presença e participação dos turistas são positivas ao destacar a oportunidade de compartilhar e promover a religiosidade, a fé e tradição local. Este processo de reciprocidade reforça a continuidade das práticas culturais, promovendo uma valorização mútua e o fortalecimento dos laços comunitários.

A hospitalidade na confecção dos tapetes devocionais em Ouro Preto pode ser compreendida como uma abertura da comunidade para com os visitantes, onde a interação social é um convite à participação ativa. Os turistas se tornam agentes importantes dessa tradição religiosa, integrando-se e contribuindo para o evento. As respostas dos participantes destacam a cooperação e solidariedade que emergem durante a confecção dos tapetes, sugerindo que a hospitalidade é plenamente vivenciada com os turistas participando ativamente. Essa interação transforma tanto os anfitriões quanto os visitantes, promovendo uma interação social mais sólida e enriquecida.

A hospitalidade praticada durante a confecção dos tapetes se configura como um catalisador de solidariedade e interação social que dinamiza e fortalece os laços sociais. A presença e participação dos turistas, amplamente aceita e valorizada, contribui para uma experiência coletiva que une diferentes gerações e culturas em um ato de celebração e

cooperação, reafirmando o papel vital da hospitalidade e acolhimento na manutenção e promoção da confecção dos tapetes devocionais.

Dessa forma, o que se pode extrair deste estudo é que, paralelamente às práticas sociais da hospitalidade, observam-se dimensões complexas de ocupação dos espaços utilizados e de participação coletiva entre a comunidade e os turistas. Essas ações mediam os desejos individuais e coletivos, suprimindo as necessidades simbólicas existentes entre hospitalidade e acolhimento. Nesse sentido, conclui-se que a tradição da confecção dos tapetes devocionais torna o percurso onde ocorrem um cenário e local propícios para a prática da hospitalidade e do acolhimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. São Paulo: Edições 70, 2011. 280 p;

BRUSADIN, L. B. ¿El fin de la hospitalidad? Los conceptos sociales fundamentales de la hospitalidad. **PatryTer**. n. 4, p. 107-119, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/patryter/article/view/29654>. Acesso em: 22 ago. 2023;

DERRIDA, J.; DUFOURMANTELLE, A. **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade**. [Entrevistado]; tradução de Antonio Romane; revisão técnica de Paulo Ottoni. São Paulo: Escuta, 2003. 144p;

GODBOUT, J. T. **El Espíritu del Don**. España: Siglo XXI editores, 1997. 298p;

MAUSS, M. **Ensaio sobre a Dádiva**. Edições 70: Lisboa, 2008;

MACHADO, Simão Ferreira. **Triunfo Eucarístico**: Exemplar da Cristandade Lusitana. Edição do Kindle. Curitiba: Antônio Fontoura, 2019. 40 p.;

Portal G1. **Guarda em Ouro Preto pisoteia tapete dedicado a Marielle Franco diz que 'liberdade de expressão não é absoluta**. Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2019/04/21/liberdade-de-expressao-nao-e-absoluta-diz-guarda-de-ouro-preto-ao-dizer-por-que-pisoteou-tapete-marielle-vive.ghtml>. Acesso em: 5 jun. 2023;

SANTOS, Beatriz Catão Cruz. **O corpo de Deus na América**: a festa de Corpus Christi nas cidades da América Portuguesa, século XVIII. São Paulo: Annablume, 2005. 194 p;

SCHVARSTZHAUPT, Rosalina Luiza Cassol; HERÉDIA, Vânia Beatriz Merlotti. Hospitalidade na Dimensão Religiosa na Romaria Nossa Senhora de Caravaggio em Farroupilha, RS, Brasil. **Revista Turismo em Análise**. V. 30, n. 1, p. 117-130. 2019. Disponível em: <http://each.usp.br/turismo/publicacoesdeturismo/ref.php?id=4714>. Acesso em: 05 jul. 2023;

SPOLON, Ana Paula Garcia. Introdução - Conceitos básicos de hospitalidade. In. SPOLON, Ana Paula Garcia et al. **Hospitalidade**. v. 1 Rio de Janeiro: Fundação CECIERJ, 2014. 262 p.

ENTRE TRADIÇÕES E DESLOCAMENTOS: UMA CONSTELAÇÃO DA CULTURA POPULAR BRASILEIRA PARA UMA COMPREENSÃO URBANA DA RESISTÊNCIA CULTURA

Pedro Couto Gontijo

RESUMO: O texto aborda uma crítica à cultura sob o capitalismo, destacando a produção hegemônica de subjetividade e a resistência através das culturas populares e tradicionais brasileiras. A metodologia benjaminiana é central, pois propõe uma análise histórica que conecta lutas interrompidas, revelando potencial utópico e revolucionário nas práticas culturais. Ao enfatizar a resistência cotidiana e insurgente, o texto mostra como essas culturas transformam e reconfiguram espaços urbanos, desafiando a dominação hegemônica e oferecendo alternativas para a vida em sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: culturas populares tradicionais, Walter Benjamin, metodologia, geografia cultural.

INTRODUÇÃO

Guattari e Rolnik (1986) nos apresentam uma perspectiva crítica sobre o conceito de cultura a partir de uma denúncia sobre a forma como o atual estágio do capitalismo cria uma crise no campo dos desejos. Para além de estarmos submetidos a uma dominação estabelecida através do mercado, somos também, segundo os autores, atacados por todos os lados pela produção de subjetividade hegemônica. Tal processo é essencial à sua reprodução enquanto ordenamento social, e ele acomete o mundo de forma transescalar, impregnando todos os níveis de produção e consumo. Desse modo, afeta nossa vida cotidiana e esgota nossa rotina, fazendo com que inconscientemente adiramos aos desejos produzidos em série pelo sistema. Os autores atestam que “no fundo, só há uma cultura: a capitalística. (*ibid.*, p.23)”. Para além de qualquer divisão entre culturas popular e erudita, há um sistema de dominação sempre capaz de apropriar-se de qualquer produção objetivando a reprodução do sistema capitalista, nos permitindo compreender as suas tendências à universalidade e à padronização. Ainda assim, há algo que escapa às tendências universais de controle pelo mercado.

Com a crise da vida cotidiana, o campo dos desejos cria vias para suportá-la. Os inconscientes produzem, inventam e investem em outros mundos que golpeiam essa máquina

homogeneizadora de subjetividades. Existem, segundo os autores (*ibid.*), territórios subjetivos marginais que se orientam de forma oposta ao capitalismo, e que aliviam, em alguma medida, o sentimento de existência num mundo abstrato. Tal processo não é simples, uma vez que ele demanda uma continuação constante. A rotina se esgota e logo demanda novas formas de resistir. A produção de subjetividade capitalista muitas vezes nos faz recuar, nos impõe o medo de investir nestes territórios singulares, o medo de não conseguirmos sobreviver nas dinâmicas do mundo contemporâneo. A nossa acepção de cultura popular tradicional brasileira diz respeito, portanto, na verdade, a esta produção de modos de subjetivação singulares, referenciadas por um denominador comum que é a resistência compartilhada à logística colonial que aqui opera. Suas diversas manifestações têm em comum a constituição de territórios produtores de saídas diante do esgotamento, inventando mundos e espaços de vida e de afeto.

Uma classe social não necessariamente compartilha de uma mesma cultura. Da mesma forma, podemos perceber que esta que chamamos aqui de cultura popular não se configura, evidentemente, como uma cultura de massa¹. Muito menos ela pode ser definida como erudita, em contraponto. Koslinski (2013) nos ajuda a elaborar sobre o termo. Segundo a autora, o que aqui chamamos de cultura popular não tem valores separados do resto da sociedade, não apresenta resistência à modernização, nem tampouco se distancia ou se submete completamente a dominação, seja pela cultura de massa ou pela cultura erudita. É uma categoria diversa e que só pode ser entendida a partir das relações de produção, circulação e consumo estabelecidas no mundo capitalista em que vivemos. A autora compreende cultura popular como aquela protagonizada por uma classe subalterna, independente de raça, originária de um contexto comunitário.

Assim, nosso uso do termo “popular” para designar essas culturas não intenta sugerir sua capilaridade na população que, na verdade, se inserem geralmente em territórios pontuais, específicos, não sendo comuns a toda classe trabalhadora, ou a toda população negra, embora sejam oriundas de pessoas majoritariamente negras e trabalhadoras. Referimo-nos mais à “informalidade” de seus métodos de transmissão e reprodução. Ainda assim com a ressalva de que a ideia de informalidade enquanto algo sem forma não caracteriza em espécie alguma

¹ Podemos entender as culturas de massa como produtos da indústria cultural e suas técnicas de reprodução contemporâneas. Associadas à atual produção de subjetividades capitalistas que determinam os desejos no mundo, atingem as pessoas em grande escala, no nível do entretenimento, da alienação momentânea que provê o descanso necessário para suportar o cotidiano capitalista.

a cultura popular que, fundada em outras cosmovisões e epistemes, detém sim seu rigor em seus métodos, como já atestou o maestro Letieres Leite (2017). Informalidade aqui aponta simplesmente esta via não hegemônica (formal) de produções de singularidades.

Sandroni (2013), através de uma breve historiografia do conceito de tradição, nos faz perceber que os discursos sobre o termo estiveram, em sua fase inicial, voltados majoritariamente para a ideologia dominante. Ora, o fato de que não haja uma tradição dos vencidos sendo contada da mesma forma que a oficial, não quer dizer que ela não exista. Enquanto os grupos hegemônicos operam o controle dos discursos oficiais e o esquecimento das narrativas da tradição cultural dos que vem sendo historicamente oprimidos, resiste, ao avesso da história oficial, uma tradição narrativa contra-hegemônica, a tradição dos oprimidos (BENJAMIN, 2019). Na literatura antropológica há uma consagrada perspectiva sobre a ideia de tradição que se consolidou com a publicação de Hobsbawn e Ranger (1984), na qual postula-se que muitas tradições do presente possuem origens muito recentes, e que a falsa sensação de antiguidade deve ser analisada sob a crítica da ideologia a que serve tal discurso. Se faz necessário, portanto, desapegarmo-nos de qualquer visão essencialista, que toma a ideia de tradição como um cristal do passado que perdura através dos tempos, uma vez que fato inerente da vida é estar em constante transformação. Dessa maneira, falar que as tradições são fatos culturais, socialmente construídas ou inventadas é, evidentemente, uma tautologia.

Segundo Benjamin (2019) cabe aos materialistas históricos fazer emergir esta tradição das lutas das classes subalternas, e tal trabalho depende de um processo de crítica da ideologia dominante, culminando numa ruptura discursiva. Desse modo, o autor estabelece uma crítica que denuncia o contexto enganador da tradição histórica oficial, e nos conchama ao trabalho de revelar as forças subversivas que, soterradas, dependem de um trabalho de associação para serem reativadas e nos ajudarem a resistir no presente. Este trabalho associativo se faz essencial, uma vez que as lutas dos oprimidos são sistematicamente descontinuadas pelas coerções do poder hegemônico. Desse modo, o pensamento benjaminiano busca preservar o potencial utópico e revolucionário dessas lutas interrompidas, conectando-as. Sua utopia não se volta para o futuro, mas para uma reativação do passado através desse trabalho associativo, unindo os cacos daquilo que, na história, acabou se dispersando.

Se a expansão do capitalismo através da colonização se fez através da barbárie e opressão sistemática de povos e espaços, as culturas populares germinadas nesse contexto representam esta resistência subterrânea, que acaba por se aflorar na festa, no tambor, rememorando em cultura popular – entendida como algo menor e desvalorizada –, o que carrega de mais legítimo enquanto tradição dos oprimidos. Ao se tratar de uma cultura que se coloca como tradicional, percebemos que não há consenso sobre qual o conteúdo da tradição em questão. A tradicionalidade está sempre em disputa e negociação, estabelecendo arranjos sempre provisório.

DESENVOLVIMENTO

Entendemos que as culturas populares e tradicionais brasileiras constituem uma experiência urbana particular, rica e diversa, espalhada por todo território nacional. Amplamente difundidas e encontradas em diferentes localidades, essas manifestações possuem uma ampla penetração em nosso espaço e sociedade, estando presentes tanto nas capitais quanto nos interiores. Mesmo nas regiões mais remotas do interior brasileiro, nos deparamos com uma diversidade de expressões culturais que agenciam populações e territórios por meio de suas identidades culturais. Destaca-se assim a capilaridade e a multiplicidade dessas culturas, numa conjuntura histórica que vem potencializando a existência de variações internas e desdobramentos em outras formas ou subformas culturais. Para ilustrar e dar materialidade à nossa elaboração, elencaremos algumas dessas manifestações, cientes que representam apenas uma pequena amostra dentro de um universo infinito: candombe, congado, bumba boi, tambor de crioula, cacuriá, marabaixo, carimbó, catira, calango, coco, ciranda, maracatu, afoxé, candomblé, terecô, babassuê, tambor de mina, jongo...

A capacidade de permanência e continuidade destas culturas ao longo do tempo são expressões iminentes da resistência à morte e ao apagamento que as ameaça historicamente. Seguem vivas apesar de toda violência estrutural e institucionalizada a que vem sendo submetidas as populações originárias e afrodiáspóricas (atuais mantenedoras destas culturas) em território brasileiro, atravessando 388 anos de escravidão², golpes, guerras e mudanças de

² Mesmo após a abolição da escravatura, seus impactos ainda persistem de forma sistêmica. A população liberta continuou a enfrentar as mesmas condições precárias de trabalho, e tampouco houveram políticas efetivas de inclusão. O racismo, a discriminação e as desigualdades estruturais afetam estas populações até os dias atuais. Ressalto que ainda hoje é um desafio erradicar a escravidão no Brasil, que convive diariamente com trabalhadoras em condição de trabalho forçado, condições degradantes, jornadas exaustivas, tráfico humano,

regimes políticos. O fim do mundo³ hoje é uma ameaça iminente para toda a humanidade e para o planeta. O termo apocalíptico expressa o esgotamento da experiência humana e dos modos de vida existentes no atual estágio do capitalismo global, e suas consequências. No entanto, para estas populações, o fim do mundo vem se apresentando desde o início do nosso processo colonial em função de toda violência e desterritorialização a que vem sendo submetidos.

Fruto da história de exploração colonial do território brasileiro, ocorreu a produção de modos de vida não-hegemônicos, contudo, com uma característica própria, uma vez que o processo de constituição de nossas culturas populares tem referenciais históricos ancestrais, em boa parte decorrentes da diáspora africana e dos povos originários, mas também de outras influências. Dessa forma, as expressões aqui encontradas são um resultado das lutas e (sobre)vivências das comunidades que encontraram em suas identidades culturais um recurso para resistir e suportar a opressão do modo de vida, dominação e reprodução hegemônicos, proporcionando, em alguma medida, espaços de autonomia para as classes subalternas.

Desse modo, nosso processo de formação socioespacial revela uma complexidade particular. Nossa geografia possui uma duplicidade em sua essência, uma vez que há uma intervenção vertical, colonial, institucional e “oficial” no território; e uma outra produção do espaço não oficial, às margens (ANJOS, 2010). Sua forma oficial, institucional e hegemônica, é dotada de projetos de homogeneização da sociedade, uniformizadora e branqueadora de corpos e costumes, operando esquecimentos de histórias e narrativas, a negação de saberes, costumes, a marginalização de corpos e comunidades. Entretanto, operam aqui também geografias que persistem ao longo da história apesar desse projeto excludente, criando territórios que se agenciam ao entorno de uma identidade cultural, produzindo e transmitindo saberes, mantendo outras narrativas, assim como formas de se viver a partir de outros paradigmas, como o da comunidade, do cuidado com o outro, e da coletividade, nos chamando a atenção para seus métodos de reprodução próprios, essenciais para sua resistência e continuidade.

Essas expressões culturais, resultantes do processo colonial de formação socioespacial do Brasil, que racializou a população, surgiram em decorrência da autorresponsabilidade pela

trabalho infantil, exploração sexual, invasão de terras e extração ilegal de recursos naturais que submetem populações inteiras a condições de violência e exploração.

³ Krenak, 2020.

sobrevivência urbana, principalmente pela população negra⁴, em tensionamento constante com as intervenções verticalizadas de instituições públicas e privadas. Dessa forma, a produção de espaços alternativos constituídos por modos de vida dissidentes, com referências ancestrais africanas e/ou indígenas, tem qualificado, ao longo da história brasileira a experiência urbana de coletividades majoritariamente negras, frequentemente localizadas em áreas periféricas e de baixa renda.

É fundamental destacar que o espaço urbano está constantemente em disputa, sendo atravessado por diversas contradições. Nesse contexto, as culturas populares enfrentam desafios e resistem não apenas às opressões históricas, mas também às forças que promovem a gentrificação, a reificação e a padronização cultural contemporâneas. A resistência é uma constante nessa luta pelo espaço, onde as culturas populares se tornam agentes de transformação e afirmação de identidades territoriais marginalizadas. As favelas, onde se encontram boa parte das territorialidades aqui abordadas, são espaços desfavorecidos devido à falta de infraestrutura, serviços básicos precários e condições habitacionais inadequadas. O acesso limitado a serviços essenciais, como saúde, educação, segurança e assistência social, perpetua a desigualdade e exclusão social, resultando em problemas recorrentes de violência e criminalidade. Além disso, a carência de espaços públicos para convivência e lazer agrava a situação, privando as comunidades de oportunidades recreativas e integração social. Nesse sentido, a reflexão espacial é fundamental para se compreender os processos de resistência presentes nas culturas populares, uma vez que elas se apropriam do espaço indo além de seu planejamento formal.

Apesar da falta de um planejamento urbano adequado para as áreas marginalizadas, é possível afirmar que há uma expectativa da existência de um contingente populacional precarizado, sujeito aos subempregos do capitalismo neocolonial e a más condições de vida num país que ainda lida com os traumas e marcas de uma história cuja maior parte manteve relações escravocratas de trabalho. Há, portanto, um “planejamento urbano” através de um controle demográfico que visa a manutenção de uma população precarizada, e de um manejo das precárias condições de uma parcela da população. Quando o poder público não oferece planejamento e garantias de dignidade socioespacial para todas, as comunidades se

⁴ Tecnicamente, o conceito de negro é definido pelo Estatuto da Igualdade Racial como: o conjunto de pessoas que se autodeclararam pretas e pardas, conforme o quesito cor ou raça usado pelo IBGE, ou que adotam autodefinição análoga. Para uma perspectiva mais subjetiva, uma possibilidade é a exposição do geógrafo Milton Santos (2016) “Como é ser negro no Brasil”, em entrevista para o Jornal do Brasil, em 1977, disponível em: <https://cafecomsociologia.com/texto-inedito-e-incrivel-do-grande/>

organizam de acordo com seus próprios termos, suprimindo (em alguma medida) esta lacuna deixada pela ausência estatal, ou melhor, por esta “presença na ausência” de um estado que produz miséria para atender ao capital interessado na manutenção de relações coloniais ainda nos dias de hoje.

O espaço é um processo, e sua materialidade sempre escapa ao planejamento. As hipóteses e práticas urbanas brasileiras estão muito além do planejamento e do controle. Assim, a prescrição do uso do espaço é um fracasso em sua concepção, pois a utilidade se dá no dia a dia e se transforma constantemente. Os processos de resistência dos territórios agenciados por identidades culturais são formas de apropriação do espaço, representando espaços moldados pela ação das próprias comunidades. No entanto, essas apropriações estão em constante tensionamento com as tentativas de controle, ordenação e dominação por parte de instituições públicas e privadas, que buscam interferir na autonomia dessas comunidades.

O processo de globalização, segundo Santos (2008), acaba por submeter territórios nacionais ao circuito da economia internacional, acelerando todas as formas de circulação. Consequentemente, surgem tensionamentos entre localidade e globalidade, uma vez que passa a haver recortes horizontais e verticais dos territórios. As horizontalidades seriam aquelas relações estabelecidas no nível do território compartilhado no cotidiano, da simultaneidade, da associação e complementaridade de ações; enquanto as verticalidades diriam respeito a agrupamentos de áreas e pontos a serviço de atores hegemônicos muitas vezes distantes. A horizontalidade possui uma tendência a criar suas próprias normas, que podem ser constituídas “no exercício de uma existência solidária”, apontando assim que a geografia deve se esforçar também em entender os mecanismos dessa solidariedade cujo tempo lento é sua força perante os tempos rápidos impostos neste processo.

Esta análise ganha complexidade ao observarmos que a globalização, como apresenta Hall (2020) promove a fragmentação de identidades locais e a possibilidade de deslocamento de algumas de suas partes de seus contextos originais. Estes outros lugares receptores, tanto geográficos quanto sociais, são, na maioria das vezes, ligados aos eixos do sudeste, da América do Norte e da Europa; a pessoas brancas, de classe média, artistas e universitárias. São grupos organizados muitas vezes em torno de uma atividade lúdica, e evidentemente não mantém relações comunitárias e territoriais como as dos grupos tradicionais. Constitui-se assim uma territorialidade em rede que direciona nossa reflexão para a relação que estes agrupamentos estabelecem com as matrizes das culturas que apropriam, com os territórios

que em se instalam, de modo que suscita análises acerca da apropriação cultural, do espetáculo, do consumo, da reciprocidade. Seriam esses contextos capazes de operar, além do que seria uma apropriação superficial de elementos tradicionais transformados em artísticos e subsequentemente em produto e mercadoria, um ambiente onde informações e práticas histórico-geográficas e sociais não hegemônicas, não repassadas em escolas tradicionais, fossem mediadas, possibilitando estabelecer relações territoriais resistentes, em rede com as comunidades tradicionais e com os espaços em que atuam, suas formas econômicas e demais relações sociais desenvolvidas?

Assim se constitui uma complexa constelação. A ocorrência de culturas populares e tradicionais espalhadas por todo o território brasileiro, de forma simultânea, independente e autônoma, cada uma com sua história, seus modos de fazer, tradições, éticas, e interações espaciais, já seria por si só um fato que chamaria a atenção para um olhar geográfico. No entanto, as interações destas formas culturais com o estágio atual do capitalismo a partir do Brasil, ou seja, a estrutura comunicacional e informacional do presente, os meios de transporte, a fetichização e espetacularização daquilo que é tido como tradicional, políticas culturais, relações de trabalho, entre outros, enfim, nos leva a aprofundar o olhar em direção a uma enigmática configuração.

Ao analisar os fragmentos dessas identidades culturais que estão postos em deslocamento, visualizamos, num primeiro olhar, elementos da musicalidade, da dança e de artefatos que, em trânsito, passam a ser encontrados em lugares distintos de seus territórios originais, geralmente agenciados por grupos artísticos, universidades ou políticas públicas. Assim, este trabalho visa pesquisar esta forma de territorialidade contemporânea que são, em parte, heranças dos processos históricos e espaciais dessas culturas e, em outra mão, constituídas no presente, em constante relação com as dinâmicas atuais (tempo, dinheiro, comunicação), e que se desdobram e complexificam através do seu deslocamento e disseminação pelo espaço geográfico, estabelecendo novas redes e impactando em práticas correntes nos territórios que compõem esta articulação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A imagem benjaminiana da constelação nos serve como uma ferramenta metodológica que nos possibilita colocar em perspectiva as múltiplas experiências da cultura popular, desde seus territórios tradicionais e de resistência, aos cruzamentos estabelecidos

com e na realidade contemporânea de fragmentação e deslocamento de elementos de identidade cultural. Objetivamos a construção de um método que consiga articular, como num mosaico, estes fragmentos de experiências, realizando assim a tarefa do materialista histórico elaborada pelo autor e apresentada anteriormente: conectando as lutas interrompidas a fim de ativar as suas potências revolucionárias.

Apostamos que esta proposta metodológica possa ser capaz de expressar um pouco da crítica imanente que subsidia os processos de resistência dessas manifestações tradicionais através de uma perspectiva, uma mirada (a partir de um lugar, sempre). Nosso olhar está direcionado para os processos de ruptura e apropriação do espaço em seus eventos e na vida cotidiana por parte dessas culturas. Além disso, pretendemos investigar se, de alguma forma, o deslocamento contemporâneo de fragmentos dessas identidades culturais pode fornecer fundamentos para a constituição de processos de resistência nas experiências urbanas do presente, conectando outras localidades.

Assim, tendo em vista o método benjaminiano de arranjo entre fragmentos e entendendo o urbano como “montagem de tempos heterogêneos” (VELLOSO, 2022, p. 29), objetivamos contribuir com o pensamento acerca das culturas populares brasileiras através da indicação de um procedimento metodológico. A atual produção do espaço brasileiro expressa o esgotamento contemporâneo do modelo ético e político em que vivemos, e que de sua mudança depende nossas próprias vidas, de modo que, como afirma Velloso (2022, p. 10) “exige imaginar alternativas futuras de vida em comum em centros urbanizados cada vez mais agigantados”.

Nosso olhar está voltado para a “história dos vencidos” e seus processos de atualização e rememorações do passado no cotidiano, que se desdobram em apropriações do espaço no presente, repercutindo tanto no espaço construído, quanto na experiência urbana. Ao estabelecer uma constelação para a experiência do maracatu no presente, visamos desenvolver reflexões politicamente engajadas com a redenção da história colonial brasileira e seus desdobramentos, evidenciando assim o potencial crítico e as virtudes resistentes dessa cultura. Sem eximir o estado de suas responsabilidades, buscamos ir além das análises de denúncia. Buscamos, nessa perspectiva metodológica, abrir o olhar para uma concepção não homogeneizadora da cultura que pode servir de chave para novos desdobramentos em pesquisas no campo geográfico e da experiência urbana. Trata-se de uma proposta de pesquisa ativista.

Não perdemos de vista que utilizamos do pensamento de um autor europeu e que tal fato se insere no contexto de uma disputa epistemológica. É claro, entretanto, que no pensamento benjaminiano, fragmentos textuais, imagens e objetos não podem ser reduzidos às intenções de quem os criou, de modo que seus sentidos são dados nas apropriações políticas e reconfigurações nos tempos subsequentes. Por isso, acreditamos que a forma de construção do pensamento apresentada tem seu valor na medida em que é por nós apropriado e utilizado para uma elaboração com um claro compromisso político.

Em termos práticos, para desenvolver nossa elaboração através da ideia de constelação, se fará necessário recorrer a fontes múltiplas, como o campo, depoimentos (oralidade, memória), textos etnográficos, históricos, geográficos, registros audiovisuais, objetos estéticos, toadas, etc. Buscamos compor nosso mosaico com fontes que subsidiem contribuições interdisciplinares, que interseccionam questões relativas à cultura, à raça, gênero, classe, enfim, panoramas e desafios da sociedade brasileira em geral, a fim de dar mais materialidade às problematizações necessárias. Através destes aportes, buscaremos, na medida do possível, submeter os fragmentos a serem apresentados aos processos críticos que investigam a produção do discurso, a fim de evitar romantizações e desvios ofuscantes no geral. Através da apresentação dessa coleção de fragmentos, acreditamos que será possível construir um pensamento politicamente engajado que possua valor em si, e que diga respeito à experiência urbana contemporânea relativa ao maracatu. Nesses termos, se a cidade é essa montagem de fragmentos de temporalidades distintas, cuja construção de sentido se dá na experiência do presente, assim também o são a cultura popular e o baque virado, experiências urbanas por natureza.

O que o autor nos dá são ferramentas, uma gramática para se fazer crítica, sempre incompleta, cuja lógica só pode ser estabelecida no ato, e não em abstrações prévias. Tal diretriz se intensifica uma vez que, como apresentamos, é natural da cultura estar sempre incompleta, em constante transformação. Há aqui um método científico que se distingue pelo fato de, ao encontrar novos objetos, desenvolver novos métodos. Por isso nos arriscamos a trazer o autor europeu para a discussão, acreditando que a profanação de seus pensamentos, adequando-os a uma realidade empírica, pode produzir à terceira margem do rio, um pensamento autêntico e original.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANJOS, Rafael Sanzio Araújo dos. **O Brasil Africano: Geografia e Territorialidade**. Brasília: CIGA - Cespe - UnB, 2010;

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. 1ª reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019;

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolíticas: cartografias do desejo**. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1986;

HOBBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Org.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984;

KOSLINSKI, Anna Beatriz Zanine. Estratégias e ressignificações na espetacularização dos maracatus-nação pernambucanos. *In*: GUILLEN, I. C. M. (org.). **Inventário Cultural dos Maracatus Nação**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013;

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020;

LEITE, Letieres. **Rumplezzinho laboratório musical de jovens: relatos de uma experiência**. Salvador: LeL Produção Artística, 2017;

SANDRONI, Carlos. Tradições e suas controvérsias no maracatu de baque virado. *In*: GUILLEN, I. C. M. (org.). **Inventário Cultural dos Maracatus Nação**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013;

SANTOS, Milton. **Técnica, Espaço e Tempo**. São Paulo: EdUSP, 2008;

VELLOSO, Rita. **Urbano-Constelação**. Belo Horizonte, Cosmópolis: 2022

RELATO DE EXPERIÊNCIA DE ACESSIBILIDADE NO MUSEU “ESPAÇO DO CONHECIMENTO UFMG” - PRÁTICAS EM CONSTRUÇÃO¹

Priscila Gabriele Martins Silva²

Dinalva Andrade Martins³

Jonathan Philippe Fernandes Barboza Santos⁴

RESUMO: O artigo tem como objetivo apresentar as práticas e reflexões construídas no âmbito do projeto “Mediação em espaços culturais e acessibilidade: propostas de inclusão para pessoas com deficiência no Espaço do Conhecimento UFMG”, em parceria com o Programa de Apoio à Inclusão e Promoção à Acessibilidade (PIPA). O projeto foi iniciado em 2015 e, a cada ano, busca minorar as barreiras atitudinais, comunicacionais e arquitetônicas ainda presentes no museu.

PALAVRAS-CHAVE: educação museal, acessibilidade, diversidade.

INTRODUÇÃO:

O Espaço do Conhecimento UFMG tem como função primordial estimular a reflexão, apresentando o que há de mais avançado nas pesquisas universitárias em uma linguagem esteticamente atraente e acessível. E, para isso, busca tornar-se, cada vez mais, um espaço democrático aberto aos mais diversos públicos, entre eles o de pessoas com deficiência.

Em parceria com o Programa de Apoio à Inclusão e Promoção à Acessibilidade (PIPA)⁵, desde 2015, tem-se realizado uma série de ações visando à quebra de barreiras, sobretudo atitudinais e também comunicacionais, no que diz respeito à visitação e participação nas atividades científico culturais promovidas pelo museu. O que só foi possível

¹ Coautores: Camila Velasquez Santos Porto Bolsista PIPA e graduanda em Terapia Ocupacional na UFMG (EEFFTO/UFMG) e Daniela Campos Freitas Bolsista PIPA e graduanda em Letras na UFMG (FALE/UFMG).

² Priscila Gabriele Martins Silva, graduada em Teatro na UFMG e assistente educacional do Espaço do Conhecimento UFMG (BELAS ARTES/UFMG), priscilamartins.gms@gmail.com.

³ Dinalva Andrade Martins, mestre em Linguística, tradutora e intérprete de Libras do Espaço do Conhecimento UFMG (FALE/UFMG), dinalvaandrade@gmail.com.

⁴ Jonathan Philippe Fernandes Barboza Santos, graduado em Geografia na UFMG e assistente educacional do Espaço do Conhecimento UFMG (IGC/UFMG), jonathanphilippe_6@hotmail.com.

⁵ Programa de Promoção e Inclusão à Acessibilidade da Universidade Federal de Minas Gerais (PIPA) é uma iniciativa dedicada ao aprimoramento das condições de acessibilidade na universidade, promovendo a inclusão de pessoas com deficiência em todos os aspectos da vida acadêmica.

a partir da formação de equipe voltada a pensar e desenvolver ações de acessibilidade junto ao Núcleo de Ações Educativas e aos demais Núcleos de trabalho do Espaço.

Desse modo, este relato de experiências apresenta as atividades desenvolvidas em 2022 no âmbito do projeto: “Mediação em espaços culturais e acessibilidade: propostas de inclusão para pessoas com deficiência no Espaço do Conhecimento UFMG”. O projeto é realizado pelo Núcleo de Acessibilidade e Inclusão da UFMG, por meio do Programa PIPA, e é de extrema relevância para as atividades do Espaço do Conhecimento UFMG.

Tais ações direcionam-se, principalmente, à formação de um amplo grupo de mediadores, alunos de graduação dos mais diversos cursos da UFMG, que atuam diretamente no atendimento ao público através da inserção do visitante no espaço através de visitas mediadas sobre as exposições. Incluem ainda o desenvolvimento de atividades e comunicação acessíveis e a promoção de espaços de debate e construção de conhecimento sobre temas relacionados à acessibilidade e temas correlacionados.

Diversos recursos de acessibilidade foram desenvolvidos desde o início do projeto, como vídeos em Libras sobre as exposições e sobre temáticas que se relacionam com o Espaço, mapas táteis dos 5 andares do prédio, cartilha com orientações essenciais para funcionários sobre atendimento a pessoas com deficiência, e materiais educativos visando facilitar o atendimento das pessoas com deficiência. Outras ações desenvolvidas foram: oficinas em Libras, exposições, oficinas e palestras na programação especial do "Setembro Azul", inclusão de professores e artistas com deficiência na programação cultural do museu, visitas agendadas de grupos especiais e suporte e elaboração de vídeos acessíveis com janela de Libras, áudio descrição e legenda.

Especificamente em 2022, ampliamos nossa relação com o curso de Letras Libras da UFMG, através da realização de uma oficina com alunos do curso, dentro do projeto “Sábado com Libras” e também por meio do evento “Educação na Praça”⁶, evento este que tem como público foco os professores e educadores. O evento foi realizado pela professora Michele Murta, então professora do curso de Letras Libras da UFMG. Além disso, contamos pela segunda vez, com a participação de uma aluna surda como bolsista, o que contribuiu com o planejamento e elaboração de propostas voltadas para o público surdo e favoreceu o contato

⁶ O Educação na Praça é um projeto de formação de educadores do Espaço, que realiza encontros sobre diferentes áreas do conhecimento. Cada reunião tem um tema específico, com atividades lúdicas, construção e interação com modelos e estratégias de ensino. Saiba mais em: <https://www.ufmg.br/espacodoconhecimento/category/educacaonapraça/>

de outros mediadores ouvintes com a reflexão sobre a importância da acessibilidade e do aprendizado da Língua Brasileira de Sinais (Libras).

REFLEXÕES E TRAJETOS PARALELOS DE ACESSIBILIDADE EM MUSEUS

O Espaço do Conhecimento por meio das ações educativas e de acessibilidade, propõem uma reflexão sobre os modos de recepcionar e promover uma melhor interação entre o museu e os visitantes. Sejam eles com necessidades e características diversas, visando contribuir para o acesso à cultura e educação, bem como o conhecimento construído dentro da universidade. Deste modo, as estratégias de acessibilidade realizadas no Espaço contribuem para dar acesso ao maior tipo de público possível, além de modificar e ampliar as possibilidades de uso do espaço e das práticas nele desenvolvidas. Com base nesses fundamentos, para que um espaço cultural e científico possa articular uma experiência multidisciplinar acessível:

É preciso compreender o museu como um meio, uma ferramenta, uma máquina, um processo ou um sistema social que deve ser democratizado. Além disso, é importante, do nosso ponto de vista, estimular e contribuir para a relação direta das comunidades populares com os museus, compreendendo que no âmbito dessa relação há espaço para instalar-se o inesperado, o novo, o ovo do dragão. Museus são propícios ao rizoma. (Caderno de diretrizes museológicas, volume II, 2012, p. 14)

Com base no Plano Nacional de Museus e Estatuto de Museus (Lei 11.904 de 2009), os museus se configuram como espaços de educação, discussão, interação, pesquisa e conhecimento. Esses aspectos visam garantir a diversidade cultural, bem como a participação efetiva da sociedade em espaços e equipamentos de educação e cultura. Com isso, a edificação e o núcleo educativo além de pensar e traçar estratégias acessíveis, deve investir na formação continuada da equipe, visando a quebra das barreiras atitudinais os preparando para um atendimento sensível e que priorize e explore os sentidos e as individualidades de cada sujeito. Nesse sentido, as ações desenvolvidas no Espaço, pelo núcleo Educativo em conformidade com as investigações e pesquisas das bolsistas de acessibilidade, devem seguir os princípios:

Parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos

acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro (BONDÍA, 2002, p. 24).

A citação de Bondía (2002) aborda a importância de desacelerar e estabelecer uma presença atenta e reflexiva durante o processo educacional. Esta abordagem está em consonância com várias áreas de estudo científico que destacam os benefícios de práticas conscientes e atentas. Considerando que se recebe no Espaço, uma alta quantidade de público escolar com as características do Transtorno de Déficit de Atenção, Hiperatividade e necessidades educacionais específicas, foi necessário transformar o olhar para as ações desenvolvidas no museu. Ações essas que deveriam priorizar as diferenças dos indivíduos. Desse modo, o núcleo educativo iniciou em conjunto com as bolsistas PIPA um planejamento para a construção de recursos voltados para esse público e formações para favorecer o conforto do público neuro divergente no Espaço.

Por isso, é necessário que façamos adaptações necessárias, no espaço e em nós mesmos, para que possamos proporcionar a públicos específicos a experiência educativa em museus.

Faz-se necessário planejar minuciosamente o espaço para que a criança não se distraia com tanta facilidade, ou seja, com qualquer estímulo do ambiente. Para que a relação entre o mediador e a criança seja produtiva, é importante olhar em profundidade para ela e conduzir as atividades levando em consideração o seu grau de desatenção, hiperatividade e do interesse sobre o que está sendo trabalhado. (REIS, 2020, p. 74).

Alex Reis (2020) destaca a necessidade de um planejamento atencioso tanto do ambiente quanto da abordagem pedagógica ao trabalhar com visitantes com Transtorno de Déficit de Atenção e Hiperatividade (TDAH). Portanto, baseado nas pesquisas de recepção do público neurodiverso, realizadas no museu, foi reforçada com os mediadores a iniciativa de manter o tom de voz suave, com volume baixo, evitando ruídos desnecessários e altos. Além de evitar contato físico e, além disso, foi incentivada a tentativa de conexão não forçada com esses visitantes, através de atitudes básicas como se ajoelhar para ficar numa altura em que seja possível realizar contato visual e que seja possível estabelecer uma comunicação tranquila e acolhedora.

Desse modo, pensando também em expandir a inclusão para o público de visitantes dentro do espectro autista e com TDAH, foram avaliadas as dimensões da acessibilidade arquitetônica, comunicacional, metodológica, instrumental, programática e atitudinal

(SASSAKI, 2009) e de que modo elas estão presentes dentro do museu. A partir disso e da revisão de estudos e publicações, foram pensadas e consideradas novas formas de adaptação a serem aplicadas para esses públicos específicos dentro do Espaço.

Tendo como público alvo o público infantil que se encontra dentro do espectro autista, realizamos um projeto que promove a antecipação das atividades denominado: “Rotina do visitante” que foram aplicadas durante a visitação. Este projeto além de contribuir para a realização das visitas, serviu como suporte para a realização de oficinas focadas em crianças autistas realizadas no Espaço. Para além disso, estão em desenvolvimento placas de comunicação alternativa, que irão conter respostas às perguntas frequentes sobre as exposições e instalações do museu. Essas placas têm o objetivo de facilitar a comunicação entre mediadores e visitantes, com algum tipo de dificuldade para oralizar.

A criação desses recursos tem como objetivo: Promover a acessibilidade no Espaço do Conhecimento UFMG; prospectar práticas para a inclusão social e tornar mais fluida a interação do visitante com o espaço. Além disso, esse arcabouço *material-estratégico* propõem o aumento da inclusão social dentro dos equipamentos públicos e visa também ampliar as possibilidades de interação dos visitantes - dotados das mais diversas necessidades – com as exposições.

PROJETO SÁBADO COM LIBRAS: A DIVULGAÇÃO DA LÍNGUA BRASILEIRA DE SINAIS POR MEIO DE TEMAS CIENTÍFICOS E CULTURAIS

Desde 2015, o projeto “Sábado com Libras”⁷ une pessoas fluentes na Língua de Sinais (Libras), estudiosos do idioma e pessoas sem conhecimento prévio da língua, para encontros e trocas. Atualmente, a programação busca oferecer atividades mensais sobre ciência e cultura, através da realização de oficinas, contações de histórias e da produção de vídeos acessíveis em Libras.

Desse modo, o projeto Sábado com Libras tem sido realizado, por meio da produção de vídeos e através da realização de oficinas presenciais de temas diversos, além da adaptação dos textos do “Blog do Espaço” de temas variados e de sessões online de astronomia, ambas acessíveis em Libras e disponíveis no canal do Espaço no YouTube. Em 2022, foram realizadas no total oito oficinas, dentre elas: “Diversidade na história”, “A

⁷ Projeto Sábado com Libras do Espaço do Conhecimento UFMG, atividades e oficinas destinadas à promoção da acessibilidade através da Língua Brasileira de Sinais (Libras). Mais informações disponíveis em: <https://www.ufmg.br/espacodoconhecimento/projeto-sabado-com-libras/>

comunicação com Surdos nos Museus”, “Libras para professores e educadores”, “Libras para crianças”, “África de A a Z” e “Visita mediada acessível em Libras à exposição Mundos Indígenas”. Além disso, o sábado com Libras contou com duas parcerias para a realização de oficinas, uma de “Classificadores na Libras” realizada por duas alunas do curso de Letras Libras e outra com o projeto “Tabuleiro Acessível”. Ambas atividades com foco no ensino e divulgação da Língua de sinais (Libras).

Além disso, durante o mês de setembro o Espaço realiza o “Setembro Verde e Azul⁸”, onde a programação é voltada para a divulgação da Libras e da cultura surda, bem como a conscientização e luta das pessoas com deficiência. Dentro das ações realizadas em 2022 estão, uma oficina de “Classificadores” em parceria com duas alunas do “Letras Libras”, uma oficina em parceria com o projeto “Tabuleiro acessível”, um texto para o blog sobre “A história da Libras” e uma mesa de conversa dentro do projeto “Educação na praça” com a Professora Surda da graduação em “Letras Libras da UFMG”, Michelle Murta, tendo como proposta discutir sobre a “Literatura infantil em Libras”, além de uma apresentação no evento “Multiverso” com o artista Surdo Tales Douglas.

Ademais, durante o mês de novembro o Espaço celebra o “Novembro Negro”, que visa refletir e apoiar as ações sobre a consciência racial, por meio de sua programação pautada pelas reflexões sobre políticas de ações afirmativas, racismo, inclusão e pertencimento. Em celebração a essa data, em 2022 foi realizada uma contação de histórias acessível em Libras, sobre países do continente Africano, principalmente das culturas Akan, Banto, Iorubá e Zulu. A contação de histórias buscou contribuir para a reflexão das diferenças culturais dentro do continente, desmistificando a ideia de uma “África única e homogênea”, bem como, contribuiu para o reconhecimento de sua vasta geografia por meio dos mapas. A atividade contou com um intérprete negro, buscando promover a representatividade, também dentro da comunidade surda.

PROCESSOS FORMATIVOS DE MEDIADORES: ACESSIBILIDADE, LIBRAS E TEMAS CORRELACIONADOS

⁸ O mês de setembro no Espaço do Conhecimento UFMG é norteado por importantes campanhas que visam assegurar e ampliar as discussões sobre acessibilidade. O Setembro Azul lembra os esforços e conquistas da comunidade surda no Brasil e no mundo. Já o Setembro Verde é um movimento orientado pelo Dia Nacional de Luta das Pessoas com Deficiência. Saiba mais em: <https://www.ufmg.br/espacodoconhecimento/programacao-de-setembro-2023/>

Para além das medidas comportamentais e do aprendizado de atitudes acessíveis através da realização do atendimento dos alunos com deficiência que frequentam o espaço, foram realizados encontros para compartilhar experiências e produzir relatos de experiências. Voltados para pensar a acessibilidade geral do Espaço, a incluir a recepção das UMEIS (Unidades Municipais de Educação Infantil) e a EJA (Educação para Jovens e Adultos).

Pensando nisso, a equipe de mediadores passou por diversos processos formativos junto ao grupo de acessibilidade e inclusão do museu. Através de aulas presenciais de Libras e da disponibilização de conteúdo gravado e de atividades interativas disponibilizadas aos mediadores pelo Google *Classroom*. Por meio desses conteúdos, a intérprete-tradutora Dinalva Andrade abordou assuntos como: A história da Libras no Brasil, a educação de pessoas surdas, a importância dessa língua e a acessibilidade na prática e ensinou sinais e frases relacionados ao espaço museal. Durante as oficinas também foram discutidos temas relacionados a acessibilidade geral e melhores formas de interagir e receber o público surdo e com necessidades educacionais específicas.

Aos sábados, a bolsista PIPA (Programa de Apoio e Promoção à Acessibilidade) Bárbara Vitor, integrante do núcleo, que é uma pessoa surda, com o objetivo de aproximar os mediadores da cultura surda e exercitar os saberes apreendidos no curso de Letras Libras, reforçou esses ensinamentos ao se comunicar em Libras com os mediadores ouvintes. Além disso, a bolsista também realizou visitas com pessoas surdas e participou junto a intérprete da elaboração e realização das oficinas de temas variados acessíveis na Língua Brasileira de Sinais (Libras).

PRODUÇÕES E PROJETOS ACESSÍVEIS REALIZADOS EM 2022 e 2023

Três dos cinco andares do Espaço do Conhecimento UFMG são ocupados pela exposição permanente Demasiado Humano. O título da mostra é inspirado em uma das obras do filósofo Nietzsche, “Humano, Demasiado Humano: um livro para espíritos livres”, e a exposição tem como objetivo apontar os modos como nossa civilização vê e constrói o mundo através dos tempos, trata da aventura do conhecimento humano, abordando a origem da vida, a evolução e a trajetória humana na terra. O trabalho é o resultado de pesquisas realizadas na UFMG em diferentes áreas do conhecimento: astrofísica, paleontologia, genética, arqueologia, antropologia, literatura, linguística, história e ecologia.

Ao longo dos anos, houve a necessidade de adaptar e ampliar os recursos audiovisuais e interativos, para proporcionar ao público uma experiência visual, tátil e sensorial completa e de qualidade. Desse modo, no ano em que se localiza esse relato, foram realizados a produção de três vídeos acessíveis, com legenda, audiodescrição e janela de Libras, relacionados à exposição e sobre temas correlacionados, com o objetivo de ampliar a acessibilidade dos temas trabalhados no museu. O material está disponibilizado nas redes sociais do museu. A elaboração de vídeos acessíveis, também possibilitou outros desdobramentos como a escrita do texto: “A libras como Língua”, que fala da história e importância da Libras no Brasil. Além disso, o projeto de acessibilidade do Espaço, prestou suporte em Libras com transmissão nas lives “Descobrimdo o céu”, atividade realizada pelo Núcleo de Astronomia do museu, sempre transmitida no canal do YouTube do Espaço. Além do suporte acessível em Libras no projeto “Educação na Praça”, projeto esse que tem como foco os educadores e professores, que aconteceram em quatro sábados presencialmente no museu.

Em 2023 houve a elaboração e aplicação da oficina “TaTEAndo o museu”, que teve como objetivo proporcionar um ambiente museal lúdico e inclusivo para crianças com Transtorno do Espectro Autista (TEA) e seus familiares. E foram realizadas visitas agendadas focadas em grupos de instituições específicas de pessoas com deficiência e público 60 +. A equipe educativa do museu também contou com uma bolsista PIPA (Programa de Promoção e Inclusão da Acessibilidade) autista, o que contribuiu para o debate sobre as deficiências invisíveis e o público neurodivergente nos espaços culturais.

Para mais, o Espaço possui atualmente uma sessão acessível de Planetário a “Astronomia indígena em Libras”. A sessão segue sendo um exemplo importante de como o museu pode promover uma integração harmoniosa entre os saberes tradicionais indígenas e os conhecimentos científicos produzidos na universidade. Além de democratizar o acesso para pessoas surdas ao Planetário.

VII SEMINÁRIO DO PROGRAMA DE APOIO À INCLUSÃO E PROMOÇÃO À ACESSIBILIDADE PIPA (2022)

Como extensão dos resultados realizados, o projeto de acessibilidade do Espaço, em conjunto com as bolsistas PIPA, integrou a “VII Seminário do Programa de Apoio à Inclusão e Promoção à Acessibilidade – PIPA”. O Seminário aconteceu dentro da Semana do

Conhecimento, que acontece anualmente e tem como intuito apresentar os trabalhos desenvolvidos pelos projetos apoiados pelo PIPA e outros trabalhos de pesquisa da UFMG. Atuando como um ambiente de discussão com a comunidade acadêmica sobre as pesquisas sobre a acessibilidade e inclusão desenvolvidas na universidade. Durante o evento, o museu, por meio do Núcleo de Ações Educativas e Acessibilidade, recebeu o título de melhor trabalho, a partir do projeto nomeado “Mediação em espaços culturais e acessibilidade para visitantes com limitações visuais e auditivas: uma proposta para o Espaço do Conhecimento UFMG”, que está presente em nossas ações desde 2015.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As ações de acessibilidade desenvolvidas no Espaço do Conhecimento UFMG têm não apenas contribuído para o acesso ao conhecimento científico e cultural produzido na universidade, mas também promovido uma inclusão mais efetiva a públicos diversos, incluindo pessoas com deficiência visual, auditiva e outras necessidades educacionais específicas. Através do projeto "Sábado com Libras", das oficinas educativas, dos vídeos acessíveis, adaptações práticas e a formação continuada da equipe de mediadores, o museu não apenas busca quebrar as barreiras físicas, atitudinais e de comunicação, mas também busca promover o debate sobre a importância da diversidade e da acessibilidade em um espaço de museu.

O compromisso permanente com a acessibilidade, evidenciado pelo reconhecimento no VII Seminário do Programa PIPA, reforça o papel do Espaço do Conhecimento UFMG como um espaço museal, que busca de maneira contínua a promoção da acessibilidade, além do investimento em pesquisas e formações sobre a temática de maneira abrangente e inovadora. A busca permanente por uma experiência em museus, que seja sensível e acessível para todos os públicos, continua sendo um dos principais objetivos do Espaço, guiando também as ações futuras do projeto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. Lei nº 12.764, de 27 de dezembro de 2012. Institui a Política Nacional de Proteção dos Direitos da Pessoa com Transtorno do Espectro Autista; e altera o § 3º do art. 98 da Lei nº 8.112, de 11 de dezembro de 1990. **Diário Oficial da União**, Brasília, 27 dez. 2012. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/l12764.htm>. Acesso em: 24 ago. 2002;

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, p. 20-28, jan./fev./mar./abr. 2002;

ESPAÇO DO CONHECIMENTO. **Universidade Federal de Minas Gerais**. Disponível em: <https://www.ufmg.br/espacodoconhecimento>. Acesso em: 26 jun. 2024.

REIS, Alex Miller Pereira dos Santos, Mariana Sales Moura; Vargas, Priscila Dayane Costa, Júlia Mata da Costa, Raissa Valente; Ferreira, Ana Paula Cardoso; Reis, Bruna Fava; Machado, Matheus Alvim Silveira Diniz. **A relação entre o transtorno do déficit de atenção com hiperatividade (TDAH) e os benefícios dos jogos lúdicos realizados nas brinquedotecas com os portadores desta condição**. Volume 1, p. 6-76, set, 2020. Disponível em: <https://www.editoracientifica.com.br/books/isbn/978-65-87196-22-0>> Acesso em: 21 nov. 2022;

SASSAKI, Romeu Kazumi. Inclusão: acessibilidade no lazer, trabalho e educação. **Revista Nacional de Reabilitação (Reação)**, São Paulo, Ano XII, mar./abr. 2009, p. 10-16.

...E O CORAÇÃO LA: MEMÓRIA, MINEIRIDADES E PAISAGENS NO CLUBE DA ESQUINA¹

Raabe Andrade²

RESUMO: Nas obras do Clube da Esquina podemos claramente identificar elementos indicados por diversos autores como aqueles que constituem a identidade mineira. Nessa perspectiva, o presente artigo visa apresentar uma perspectiva teórica acerca da relação entre memória e identidade social – lançando mão, principalmente, das reflexões de Henri Bergson, Maurice Halbwachs, Pierre Nora, Michael Pollak, Stuart Hall e Pierre Bourdieu – tomando a obra do Clube da Esquina e depoimentos de alguns de seus integrantes como base de nossa reflexão, uma vez que o conjunto de suas narrativas carregam um conjunto de representações que mexem com o imaginário em torno da *mineiridade*.

PALAVRAS-CHAVE: Clube da Esquina, narrativas, mineiridade, paisagens.

INTRODUÇÃO

Certa vez ouvi que às vezes é preciso sair do nosso lugar de origem para perceber o quanto esse lugar nos habita e opera em nós. Quando saí de minha cidade, no sul das Minas Gerais, para estudar no Estado do Rio de Janeiro, fui tomada por um forte sentimento de nostalgia, mas não como um desejo de voltar literalmente à Minas e sim de me sentir conectada à minha terra, ao meu lugar de origem, ao grupo ao qual me sinto pertencente. E então, os discos do Clube da Esquina não saíam da minha vitrola. Bastava ouvir Manuel, o audaz, de Toninho Horta e Fernando Brant, ou Fazenda, de Nelson Ângelo, por exemplo, e meu coração mineiro já começava a trepidar como se estivesse viajando em um jipe verde por uma estrada de terra vermelha cercada por plantações de café, a caminho da roça, onde sempre posso encontrar amigos e familiares em torno de uma mesa coberta de bolo de fubá, pão de queijo e tudo de melhor que pode sair de uma cozinha mineira – resumo de uma felicidade “besta”, como diria o poeta Drummond.

¹ O presente artigo é o recorte de um trabalho mais amplo apresentado como dissertação ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades, da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Cultura e Territorialidades. Para a construção deste trabalho, foram realizadas entrevistas exclusivas com Murilo Antunes, Nelson Ângelo, Nivaldo Ornelas, Toninho Horta e Wagner Tiso.

² Raabe Andrade, Universidade Federal Fluminense, raabeandrade.produtores@gmail.com.

Surgido na década de 1970, em Belo Horizonte, o Clube da Esquina, movimento constituído principalmente pelos mineiros Beto Guedes, Fernando Brant, Murilo Antunes, Nelson Ângelo, Tavinho Moura, Toninho Horta, os irmãos Borges – Marilton, Márcio e Lô – e Milton Nascimento – mineiro por escolha e elemento catalizador do grupo –, é hoje considerado um dos mais importantes movimentos musicais e culturais do Brasil contemporâneo³. Em suas obras, podemos claramente identificar – não só nas letras das canções, mas também em suas melodias, harmonias e instrumentações – elementos que fortemente remetem à cultura mineira e que também são indicados por inúmeros autores como aqueles formadores da *mineiridade*. Na minha busca por qualquer *identificação*, enquanto sentia saudades da minha terra e da minha gente, as canções do Clube da Esquina evocavam em mim importantes memórias que, de alguma forma, reforçavam meu sentimento de identidade e potencializavam minha noção de pertencimento, vindo como um abraço amigo, ganhando assim um outro significado em minha vida. Nessa perspectiva, uma investigação que nos leva a refletir sobre a relação entre memória e identidade, e sobre o lugar do Clube da Esquina no imaginário em torno daquilo que é chamado *mineiridade*, constitui um desafio para nós.

Isso me levou a pensar como posso eu, com certo distanciamento geográfico e grande distanciamento temporal em relação aos integrantes do Clube da Esquina, me reconhecer em suas canções e partilhar de suas memórias nelas inscritas, como cantaram Bituca e o saudoso amigo Tunai, em *Certas canções*. E foi então que percebi que, mesmo tendo vivido em tempo e espaço diferentes dos que eles viveram, temos em comum um imaginário⁴ (que não se opõe à realidade, mas a trata como simbólica) das Minas Gerais, do que é ser mineiro. Agora me

³ Enquanto o Tropicalismo repaginava a antropofagia de Oswald de Andrade, adaptando elementos da contracultura anglo-americana ao contexto local, a música do Clube da Esquina se aproximava da cultura popular, do romantismo e do catolicismo popular mineiro, levando Milton Nascimento, o primeiro do grupo a ganhar visibilidade, a ser associado, logo que surgiu na cena musical, ao nacional-popular – embora seu trabalho nunca tenha se tratado de uma proposta regionalista. Nas palavras de Bituca: "[...] o tipo de música que nós fazemos é a toada. Toada é uma espécie de carro de boi, um negócio que vai desenrolando, uma cantiga. Geralmente a letra é uma estória. A toada é diferente devido à região. A de Dorival Caymmi é marítima. A minha tem uma ligação com a região de Três Pontas/MG" (MELLO, Zuza Homem, 1976, p. 9).

⁴ Gilmar Rocha (2016) entende o imaginário como um sistema cultural e busca destacar as categorias e ideias principais que o compõem. Embora o imaginário tenha sofrido grande desvalorização ao longo da história, sendo associado à ilusão, à fantasia, ao simbólico, Rocha aponta que a partir da segunda metade do século XX ele deixa de ser visto como epifenômeno da realidade tornando-se uma categoria fundante. Para melhor ilustrar a força que o imaginário adquire, o autor evoca o trabalho de Benedict Anderson (1989) sobre "a constituição das nações modernas como 'comunidades políticas imaginadas'. Tal abordagem nos revela o quanto os imaginários são fontes instituintes das identidades nacionais" (2016, p. 171). Ainda de acordo com o autor, "o imaginário torna-se real, portanto, convenção, na exata medida em que é discursivamente significado (inventado) como objeto das ciências sociais e humanas em determinado contexto histórico" (2016, p. 171).

cabe investigar como esse imaginário tem sido representado e como se instalou no corpo, na mente e no coração dos mineiros.

MINEIRIDADE IMAGINADA

Entende-se por mineiridade o discurso que visa representar uma ideia de união e fraternidade ao conjunto da população mineira, destacando-a do conjunto nacional, por meio da atribuição narrativa de certos valores, costumes e tradições que lhe seriam específicos, embora tal especificidade revele mais sobre o ponto de vista de quem interpreta do que propriamente da população (RAMALHO, 2014, p. 1).

Maria do Nascimento Arruda, a partir do cotidiano observado de memorialistas mineiros, aponta para uma “mineirice” relativa a características e costumes dessa gente, buscando desvelar como se dá a formação dessa identidade em relação ao espaço vivido e construído, levando-nos à noção de *mineiridade*. Nessa linha de passe, a autora relaciona a memória com a história das Minas Gerais indicando haver uma mitificação dessa *mineiridade*, algo que gira em torno de um imaginário do que é ser mineiro, que chega ao ponto de exceder limites regionais difundindo-se a nível nacional. Arruda busca, então, a origem do fenômeno mítico dessa *mineiridade* – representado pela sacralização do passado, de sua origem – concomitantemente com a construção da identidade. Isso porque, para a autora, os mitos é que dão as bases para a construção das identidades culturais. Dessa forma, ela busca por nexos entre a formação da *mineiridade* e o modo como a mesma é imaginada, indo em busca do mito da *mineiridade* no “horizonte da literatura”, numa viagem em que se percorre desde o universo de Drummond ao sertão *roseano*.

Inúmeros autores dedicaram-se a precisar quais seriam as características mais típicas e genuínas que formariam uma suposta “identidade mineira”. Partindo de uma perspectiva *essencialista* do conceito de identidade sociocultural, Oliveira Vianna, Alceu Amoroso Lima, Diogo de Vasconcelos e Nelson Coelho de Sena, afirmam, implícita ou explicitamente, a existência de uma “essência” de Minas Gerais. Nesse sentido, haveria “um núcleo comum que fundamentaria a personalidade e a conduta de toda a população, que seria formado desde as origens do Estado e que permaneceria essencialmente o mesmo ao longo de toda a história, exceto por algumas modificações substanciais” (RAMALHO, 2014, p. 2).

Embora possamos ver alguns desses traços essencialistas indicados pelos autores em letras do Clube da Esquina, é sabido que as identidades não devem ser vistas como algo

natural, dado, acabado, que está aí para ser descoberto e revelado, mas como resultado de uma série de elementos que contribuem para sua construção e reconhecimento no mundo social.

Pierre Bourdieu, em *O poder simbólico* (1989), nos ajuda a pensar a ideia de identidade partindo do conceito de região. Lançando mão da etimologia da palavra, *regio*, Bourdieu entende que seu significado conduz a uma ideia de divisão:

[...] acto mágico, quer dizer, propriamente social, de *diacrisis* que introduz por decreto uma descontinuidade decisória na continuidade natural (não só entre as regiões do espaço mas também entre as idades, os sexos, etc.). *Regere fines*, o acto que consiste em traçar as fronteiras em linhas retas, em separar o interior do exterior, o reino do sagrado do reino do profano, o território nacional do território estrangeiro, é um acto *religioso* realizado pela personagem investida da mais alta autoridade, o *rex*, encarregado de *regeres sacra*, de fixar as regras que trazem à existência aquilo por elas prescrito, de falar com autoridade, de pré-dizer no sentido de chamar ao ser, por um dizer executório, o que se diz, de fazer sobrevir o provir enunciado (BOURDIEU, 1989, p. 113).

Ou seja, uma região é um ato régio de alguém que, por estar em uma posição de poder, de autoridade, delimita, define, institui seu início e seu fim, inaugurando assim uma separação. Região é, ainda, uma delimitação antes de tudo simbólica, mesmo quando manifestada fisicamente: pode existir em seu sentido físico – um bairro, uma cidade, um país, etc. – ou simbólico – quando se trata de identidades raciais ou étnicas, por exemplo, ou de grupos culturais. Por essa razão, Bourdieu também chama de região qualquer possibilidade de se fechar, de definir, uma identidade. É um ato performativo – pois performa, cria o mundo – que, embora arbitrário e totalmente aleatório, é também um ato de dominação, um instrumento de poder, pois institui a realidade.

As lutas a respeito da identidade étnica ou regional, quer dizer, a respeito de propriedades (estigmas ou emblemas) ligadas à origem através do lugar de origem e dos sinais duradouros que lhes são correlativos, como sotaque, são um caso particular das lutas das classificações, lutas pelo monopólio de fazer ver e fazer crer, de dar a conhecer e de fazer reconhecer, de impor a definição legítima das divisões do mundo sociais e, por este meio, de fazer e de desfazer os grupos. Com efeito, o que nelas está em jogo é o poder de impor uma visão do mundo social através dos princípios de di-visão que, quando se impõem ao conjunto do grupo, realizam o sentido e o consenso sobre o sentido e, em particular, sobre a identidade e a unidade do grupo, que fazem a realidade da unidade e da identidade do grupo. (BOURDIEU, 1989, p. 113)

Os critérios objetivos de uma identidade regional ou étnica, como a língua, o dialeto ou o sotaque, por exemplo, conforme apontados por Bourdieu, são objeto de *representações mentais* e *objectais* ou em estratégias que têm por objetivo determinar a representação mental que os outros podem ter de tais propriedades e de seus portadores (1989, p. 112). No entanto, foi curioso notar nas entrevistas o quanto a *mineiridade*, para os entrevistados, chega ao ponto de ser vista como uma essência até por aqueles que têm conhecimento de todos os fatores que contribuem para o imaginário que se tem em torno dela.

MINEIRIDADES PERFORMATIZADAS

Stuart Hall (2014) chama atenção para a eficácia discursiva das identidades, que, embora pareçam invocar uma origem que residiria em sua relação com um passado histórico, têm mais a ver com a utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos.

Desvelar a *mineiridade* implica não só compreender o imaginário em torno dela e as muitas características atribuídas aos mineiros, mas também investigar a forma como seus atores foram construindo modos específicos de articularem suas experiências que singularizam Minas Gerais. Se no início de minha pesquisa, a *mineiridade*, assim, no singular, era uma palavra muito usada, conforme meu trabalho ia avançando e as entrevistas eram realizadas, me dei conta de que, na verdade, o correto seria pensar em *mineiridades*, no plural. Assim como “Minas é muitas”, as identidades produzidas ali também são múltiplas. Sobre essa pluralidade das Minas Gerais, o poeta Murilo Antunes, em entrevista realizada em um bar de Belo Horizonte, disse o seguinte:

Se você pegar o mapa, nós somos absolutamente diferentes. O norte de Minas já é diferente do Vale do Jequitinhonha - o jeito de falar, as comidas, as especialidades e tal, a economia, né? A pobreza. O triângulo já é totalmente diferente, o jeito de falar... Parece mais a turma de Goiás ali. O sul de Minas, então, nem se fala. É como se fosse... O sul de Minas com São Paulo, com o norte de São Paulo - é muito parecido. Só que também é diferente. Assim, não sei se fazem queijo como Minas. Não sei. Acho que não. Ninguém faz. (entrevista realizada no dia 19/05/2023)

Na obra do Clube da Esquina é possível identificar não apenas uma única representação de identidade, uma única *mineiridade*, mas identidades, *mineiridades*, que se complementam e reforçam o imaginário sobre o estado das Minas Gerais e seus filhos.

Toninho Horta, em sua entrevista concedida em meio à praça Duque de Caxias, em Santa Tereza, fala um pouco sobre essa diversidade que existe dentro do movimento:

O Beto, por exemplo, tem uma onda do rock, mas o pai dele tocava chorinho, né? Então você vê. E o Lô Borges também admirava os *Beatles*, os *Rolling Stones*, mas também tocava Bossa Nova. Eu já venho da área do jazz, o Bituca vinha... Uma coisa do canto gregoriano, da música, do jazz - ele ouvia aquelas músicas todas e saía cantando. Então, assim, era um núcleo muito eclético. (entrevista realizada no dia 07/11/2020)

Toda identidade, seja ela pessoal, coletiva, social, cultural, religiosa, étnica, é resultado de um processo discursivo, e se constrói (e se sustenta) através da narrativa. Nelson Ângelo, em sua casa no Jardim Botânico, no Rio de Janeiro, quando perguntado sobre o que é ser mineiro, afirma que

Tem uma coisa que vem de dentro pra fora e tem uma coisa que vem de fora para dentro. Esse que vem de fora pra dentro não existe, é ilusão. É a cultura que existe na terra, é aquela que não sai de dentro da pessoa. Não é uma cultura inventada, sabe? (entrevista realizada no dia 20/03/2023)

Com isso, podemos compreender que, para ele, o “ser mineiro” – ou a *mineiridade* – seria esse algo que vem de dentro pra fora, quase como uma essência. Murilo Antunes, quando perguntando como ele vê o mineiro, reforça uma ideia de equilíbrio, bom senso e ponderação, defendida pelos autores essencialistas, e com isso nos fornece um bom exemplo do forte papel emulador do mito no direcionamento das práticas sociais e a importância da literatura na preservação da *mineiridade*.

Eu não vejo não, eu sou. Eu tenho uma frase comigo. Às vezes eu brinco nessas conversas, eu falo o seguinte, principalmente quando tem estrangeiros - estrangeiros que eu falo assim, que não é mineiro. Sempre que tem ou carioca, ou goiano, ou francês, ou inglês, ou indiano e tal, eu sempre falo assim, ó: olha, se eu não fosse mineiro eu ia morrer de inveja de quem é.

Esse é o nosso espírito. Porque nós somos discretos. Acho que isso é uma vantagem. As coisas se resolvem sem muito estardalhaço, sem muita exposição. Tem várias piadas que rolam assim, que se diz de um mineiro que pisou na bola, por exemplo. Te dar um pequeno exemplo: um mineiro que quis se gabar de alguma coisa e caiu do cavalo. É o que a gente fala: maldito “semostramento” - o cara se mostrou demais. Isso não é da nossa característica. O cara se gabar de não sei que. Nós não somos assim. E isso eu não sei de onde vem. Talvez por causa dessas influências do, da coisa das viagens, da colonização, da coisa dos minérios, das pedras preciosas, as

pessoas ficavam... Não podia falar muito senão ia ser roubado. Não sei, não posso afirmar nada disso. Eu acho melhor a gente ler o Carlos Drummond, ele fala bem disso, né? (entrevista realizada no dia 19/05/2023)

Refletindo comigo sobre a origem desses elementos que hoje constituem o imaginário em torno da *mineiridade*, Murilo parte para uma análise das diferenças que existem entre os próprios mineiros - provando, mais uma vez, que “*Minas é muitas*” e a *mineiridade* também - e daquilo que pode ter influenciado certas características:

Eu venho lá dessa região, do norte de Minas, onde desceram da Bahia - Pernambuco, Bahia e tal. Acho que eles desceram a cansaram, acabaram os recursos e eles ficaram por ali e fizeram a fazenda e ocuparam o Arraial das Formigas. Eles fundaram o Arraial das Formigas, que hoje é Montes Claros. Ou seja, eles vêm de cima. Por isso que a gente fala assim, a pronúncia lá no norte é mais aberta, é mais baiana que sul mineira. Darcy Ribeiro que fala, né, que Minas são duas: as Minas que é essa dos ricos, dos brancos, e dos negros também, mas escravos, do ouro e tal, e que faz uma coisa mais... Uma forma de ser mais contida, mais fechada. Aquela coisa de esconder as pedras, as preciosidades, é o jeito das Minas. Os Gerais, que é de onde eu venho, é todo aberto, é alegre. O pessoal gosta de falar, como eles dizem, falar indecência, de contar caso, de cantar, de cantoria. Isso aí são os Gerais, que é a geografia do Guimarães Rosa. (entrevista realizada no dia 19/05/2023)

Nivaldo Ornelas, em sua entrevista, num primeiro momento, quando perguntado sobre isso, se recusou a apontar diferenças entre mineiros e portadores de outras identidades regionais.

Sabe o que eu acho? Todo mundo é igual. O mundo é todo igual. Tem características, mas isso é irrelevante. Quando eu fui no Japão pela primeira vez, falei ‘caramba’. Quando desci no aeroporto tinha uma grama. Falei: aqui tem grama. opa! Aí eu fui numa loja de música da Yamaha comprar um negócio de saxofone lá, e o cara falava inglês tão mal quanto eu e foi uma maravilha - a gente se entendia. Aí ele me convidou pra almoçar com ele. Falei: caramba! então tá tudo certo, a vida. Eu achava que era impossível. Então... sabe? Essa identidade... Identidade humana. Sabe? O mineiro não é diferente de ninguém não. (entrevista realizada no dia 09/05/2023)

Porém, depois de alguns minutos de prosa, ele, sem se dar conta, ao falar de sua trajetória musical acaba apontando certas características dos músicos mineiros que são mais visíveis para ele e, mais uma vez, indica o quanto a literatura vem sustentando esses mitos que dão as bases da *mineiridade*:

O músico mineiro é muito calado, na dele. Isso tem suas vantagens e suas desvantagens. Ele fica assim: “não importa que eles pensem que eu sou... Eu sei que eu sou”. Sabe? Mineiro tem muito isso. Ele não fala, mas ele tá sabendo. Ele finge que não tá sabendo. Drummond de Andrade falava muito sobre isso. Mas isso é uma característica, cada um tem a sua. Carioca fala pra caramba, mas eu tenho vários amigos no Rio de Janeiro que falam pra caramba, mas são sinceros. (entrevista realizada no dia 09/05/2023)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Algumas características marcantes atribuídas aos mineiros pelos autores essencialistas são visíveis tanto nas canções do Clube da Esquina, quanto nas outras formas de narrativas - como a vivência rural e, conseqüentemente, o apego à vida familiar (seja ela de sangue ou não), e a estreita relação do povo mineiro com a religiosidade, por exemplo. Embora tais características carreguem um sentido essencialista, a partir do trabalho de Arruda, podemos compreender que a *mineiridade* nasce do mito que também a sustenta, fazendo com que o imaginário em torno dela atravessasse anos, décadas, gerações e viajasse ao longo dos séculos, através do discurso dos ensaístas e demais escritores que buscaram retratar de alguma forma a vida em Minas Gerais⁵.

Para não correr o risco de essencializar a *mineiridade*, recorri também às reflexões de Patrick Charaudeau (2009), que discorre sobre a ideia de identidade discursiva, aquela que resulta em uma atitude demonstrativa e que se constrói a partir da tomada da palavra, na organização do discurso e na manipulação dos imaginários sociodiscursivos. Somando-se às reflexões de Maria do Nascimento Arruda sobre a formação do mito que deu origem ao imaginário em torno da *mineiridade*, podemos compreender o quanto as narrativas poéticas, literárias - e isso inclui também a criação musical - vem contribuindo para a preservação de uma ideia sobre o que é ser mineiro.

A *mineiridade* é, sobretudo, a grande pergunta do "ser (mineiro)". Compreender a *mineiridade* é, portanto, compreender uma interioridade profunda: "eu carrego comigo tal questão, mas quem sou eu para elucidá-la?" Isso porque a *mineiridade* é, sobretudo, um projeto de futuro, um vir a ser, como se eu e outros sujeitos sociais ainda estivéssemos tentando construir esse mineiro. É uma alteridade assumida pelo indivíduo ou grupo ao

⁵ O maior desafio durante as entrevistas realizadas com os integrantes do Clube da Esquina foi justamente o de não as guiar por completo, deixando os entrevistados livres para dividirem suas memórias de forma espontânea, desenvolvendo assim um trabalho em torno da história oral para melhor compreender o imaginário construído em torno das Minas Gerais e da *mineiridade*.

identificar-se com valores, normas, ideias, modelos, ídolos e heróis, e, por isso, é também um elemento de lealdade, "incorpora-se assim ao caráter e o faz transformar-se em fidelidade, portanto, à manutenção de si" (RICOEUR, 1990, p. 147). É por essa razão que a identidade dá trabalho na medida em que ela precisa ser mantida.

A *mineiridade* é universal, é plural - "*sou do mundo, sou Minas Gerais*". O mineiro é universal, isso porque o sertão de Guimarães Rosa é universal e nos clareia um sentido de *mineiridade* que está para o futuro e que tem uma dimensão muito mais ampla do que aquela que podemos imaginar. "Se queres ser universal, começa por pintar a tua aldeia", disse Tolstói. Enquanto tentava falar do meu próprio mundo, da minha própria identidade, um outro corpo, uma outra mentalidade, foram aparecendo e, dessa forma, a *mineiridade* que eu vislumbrava no início deste projeto, aquela *mineiridade* que aponta para o passado, foi desaparecendo. Manter uma identidade é um artesanato coletivo e é por isso que a *mineiridade* atravessa a poesia do Clube da Esquina, atravessa aquele grupo de compositores, assim como me atravessa, na medida em que aponta uma identidade que se desdobra enquanto interioridade profunda de Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Mitologia da mineiridade**: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1990;

BOURDIEU, Pierre. A identidade e a representação. In: BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Bertrand, 1989, p. 107-132;

CHARAUDEAU, Patrick. Identidade social e identidade discursiva, o fundamento da competência comunicacional. In: PIETROLUONGO, Márcia. (Org.) **O trabalho da tradução**. Rio de Janeiro: ContraCapa, 2009, p. 309-326;

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004;

OLIVEIRA VIANNA, Francisco José de. Minas do lume e do pão. In: **Pequenos estudos de psicologia social**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1942, p.30-53;

NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. **Projeto história**. Tradução: Yara Aun Khoury. São Paulo, v. 10, p. 7-28, dez/1993;

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 200-212, 1992;

RAMALHO, Walderez Simões Costa. Uma história da mineiridade: o sentido essencialista de uma representação. **Anais do XIX Encontro Regional de História**: profissão historiador, formação e mercado de trabalho. Juiz de Fora: Anpuh/MG, 2014;

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa – Tomo III**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus Editora, 1997;

ROCHA, Gilmar. A imaginação e a cultura. **Teoria e Cultura**. Juiz de Fora, v. 11 n. 2, jul./dez. 2016.

EJA: (RE)APROPRIAÇÃO DOS ESPAÇOS CULTURAIS E CONSTRUÇÃO DE UM SABER EMANCIPATÓRIO

Renata Amaral¹

RESUMO: Compartilhamos a experiência vivenciada por professores e educandos jovens, adultos e idosos, no âmbito Projeto de extensão de ensino médio de jovens e adultos, desenvolvido no Centro Pedagógico da UFMG. Em um percurso pedagógico muito potente, foram criadas condições para que os educandos tivessem acesso a espaços culturais e visitassem exposições de artes plásticas com foco na representação da figura humana, seguida de discussão e proposição de reflexão sobre as subjetividades de cada sujeito. Essa prática docente culminou com a criação de autorretratos e a realização de uma Mostra.

PALAVRAS-CHAVE: EJA, escola, museus.

INTRODUÇÃO

A escola com Paulo Freire está comprometida com uma educação como prática da liberdade, tendo como base o diálogo, a criticidade, a autonomia e a construção do conhecimento que emancipa os sujeitos. Neste processo “Quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender” (FREIRE, 2018, p. 25), num espaço de procura, em que estão presentes a boniteza e a alegria, conforme Freire (2018).

O pensamento de Paulo Freire norteou toda esta prática docente na EJA do Centro Pedagógico da UFMG, que culminou com a criação dos autorretratos e realização da Mostra. Durante o processo, muitos foram os momentos de diálogo, escuta sensível, observação, reflexão, planejamento, registro, ação e avaliação, em que teoria e prática se retroalimentaram, na formação e na construção de sentidos de e para todos os sujeitos envolvidos neste trabalho.

Nessa perspectiva, os conhecimentos e experiências de cada educando, seus interesses e necessidades constituem o ponto de partida para o estabelecimento do diálogo no cotidiano do espaço de ensino e aprendizagem. Então, partindo dos conhecimentos desses sujeitos, de suas vivências dentro e fora da escola, buscamos desenvolver uma prática pedagógica

¹ Renata Amaral, Centro Pedagógico da UFMG, reamaral.teixeira@gmail.com.

conectada com situações singulares, visando construir, conjuntamente com os educandos, e de modo gradual, situações de aprendizagem que oportunizam reflexões cada vez mais complexas e diferenciadas para construção de respostas, (re)elaboração de concepções e construção do saber, por meio de um processo dialógico que favorece o crescimento tanto do estudante quanto do professor.

Esta ação docente que apresentamos é o percurso construído com e por um grupo específico, que pode servir de inspiração para outros grupos. Não há uma receita pronta, pois cada sujeito é único.

EJA - EDUCAÇÃO DE JOVENS, ADULTOS E IDOSOS

A escolarização de jovens, adultos e idosos brasileiros é nosso ato político, de luta e resistência contra um sistema de organização social de aculturação, dominação e exploração dos povos, que remonta à colonização do nosso país (cf. PAIVA, 1973), época em que o acesso à formação escolar e aos bens culturais era um privilégio das pessoas de classes média e alta, visando à perpetuação do modelo opressor de sociedade. Estamos em pleno século XXI e essa distinção persiste, porque ainda não temos uma política que assuma efetivamente a educação como direito universal, em qualquer momento da vida, e em consonância com as especificidades individuais e coletivas. Isso porque o descaso com a educação faz parte de um projeto político de um grupo.

A EJA tem rosto, cor e classe. As pessoas que participam da EJA, em sua maioria, são jovens e adultos da classe popular; são homens e mulheres, com responsabilidades sociais e familiares, predominantemente negras e negros; são trabalhadores proletariados, às vezes, sem-trabalho; que, no curso da história, tiveram o direito à educação negado. Devido às demandas da vida, que exigia deles escolher entre trabalho e escola, essas pessoas precisaram optar entre a sobrevivência e o conhecimento, conforme Santos (2012).

Neste mesmo cenário, exaltamos a força da EJA, que está na capacidade de manter a esperança em movimento e de organização coletiva. Muitos são os coletivos que compõem a EJA - movimentos sociais, de mulheres, de negros, de indígenas, dos trabalhadores sem-terra, dos que buscam por uma educação do/no campo, das pessoas LGBTQIA+, dos trabalhadores sem-teto, das pessoas em situação de rua e de milhares de famílias –, na luta por um mundo justo.

Neste contexto, todos nós, educadores, também estamos presentes, e nossa ação docente precisa contribuir para emancipação dos sujeitos e para construção de mecanismos coletivos que tenham potencial para transformar o mundo em que vivemos.

Educar com Paulo Freire não é contribuir para nomear o mundo de maneira fatalista e determinista. Ao contrário disso, é contribuir para problematização da realidade, para que nos reconheçamos como sujeitos da história, sejamos capazes de compreender criticamente o contexto em que estamos inseridos. E, por meio deste processo de ensino e aprendizagem, possamos ser capazes de refletir sobre nós mesmos, como sujeitos e cidadãos, e nos reelaborarmos como seres humanos, aprendendo a dizer a nossa própria palavra, a escrever a nossa própria história.

O direito à educação é uma das nossas grandes conquistas, nunca foi uma benesse do Estado. Na verdade, é alvo de uma luta contínua contra o retrocesso, o desmantelamento das políticas públicas de educação, a manutenção do estado de coisas, contra a opressão, a favor de uma educação pública, laica, democrática e de qualidade social para todas e todos.

A EJA é nossa bandeira de luta por justiça social. Lutar, sonhar, esperar são nossos imperativos. Na EJA, Paulo Freire é verbo e, por isso, conclamamos todos a freireanear!

A LINGUAGEM DO DESENHO: AUTORRETRATO

No autorretrato, subgênero do retrato, o artista procura se retratar de forma mais íntima e se descobrir durante o processo. Além de ser o responsável pela produção da obra, ele também se coloca como tema principal e tensiona as relações entre criador e criação, o que pode provocar um processo de reflexão por parte do artista sobre seu universo particular. Isso porque a linha é tênue entre o criador e sua obra, uma vez que os dois são o mesmo, em potencial. A obra é a criação (o autorretrato). A estética e o conceito da obra são o criador. É quase inexistente a separação entre eles (criador e obra), como normalmente existe em outros gêneros da pintura.

Assim, esse tipo de representação constitui um exercício que permite ao sujeito expressar suas vivências, angústias, anseios, tristezas, alegrias, a partir de uma observação constante de si. Em suma, este tipo de ação permite revelar traços do sujeito-artista-criador por meio de pinceladas, cores, poses e expressões ancoradas no seu meio.

Um grande exemplo desse tipo de pintura é do mestre holandês Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669), que nos permite, por meio de seus autorretratos,

conhecer o seu percurso de vida e suas nuances, da juventude à velhice, mostrando o homem de vontade indomável, mas solitário que ele retratava.

Nas palavras de Edith Derdyk, pesquisadora e artista,

é pelo corpo que o mundo interior, psíquico, se comunica com o mundo exterior, social. Cada época desenha a sua figura, a sua imagem, a sua persona cultural [...] são várias tendências dominantes que acabam por nos revelar os múltiplos significados que o corpo assumiu dentro de cada cultura. (DERDYK, 1989, p. 31).

Para Derdyk, o estudo da figura humana se sustenta em três pilares: a percepção, a imagem e o conhecimento. A percepção, segundo a artista, é inerente ao desenvolvimento humano. Antes mesmo de falarmos, ainda quando crianças, gesticulamos, através do mimetismo, reproduzindo e recriando movimentos corporais, ou melhor, através de nossa percepção do outro. “O corpo, este feito de matéria viva, possibilita a percepção da existência de um dentro e um fora” (DERDYK, 1989, p. 21-23).

A imagem é nosso campo de visão e não-visão. Ela se manifesta tanto no exterior quando no interior do homem. Segundo o historiador Sergio Lima (1976), “Em sua matéria-prima, a arte está intimamente ligada à representação. A origem da arte faz parte da origem do homem, da representação do homem: a arte como a apresentação da visão”. Afinal, pensamos em imagens, conforme reitera Derdyk:

Nossos pensamentos, emoções, sentimentos, fantasias e visões, apesar de não serem objetos palpáveis e manipuláveis, possuem uma realidade física. Um pensamento é formado por centenas de impulsos eletroquímicos que percorrem nosso cérebro. O cérebro armazena informações, sensações, percepções. Também compara, sintetiza, analisa, materializa as abstrações, inventa representações, fabrica imagens (DERDYK, 1989, p. 19).

Já o conhecimento é a reflexão, que se origina no interior do próprio corpo e consegue perceber entre as coisas (o dentro e o fora), o mundo interior, psíquico, e o mundo exterior, social, conforme supracitado. É a capacidade do homem de se distinguir-se da natureza, de exercer sua criatividade e sua criticidade, o que coaduna com Paulo Freire, que diz que

a curiosidade como inquietação indagadora, como inclinação ao desvelamento de algo, como pergunta verbalizada ou não, como procura de esclarecimento, como sinal de atenção que sugere alerta faz parte integrante

do fenômeno vital. Não haveria criatividade sem a curiosidade que nos move e que nos põe pacientemente impacientes diante do mundo que não fizemos, acrescentando a ele algo que fazemos. (FREIRE, 2018, p. 33).

Assim, as ideias se transformam em visões que se transformam em linhas, formas, cores, rostos, conceitos e, por fim, se transformam em eus, externados do mundo interior de cada sujeito, a partir da criatividade e criticidade materializada, no mundo exterior, na representação de cada indivíduo e de todos, e “a representação do seu desejo de ser e de estar no mundo” (DERDYK, 1989, p. 31).

De certa forma, o ser humano sempre se ocupou de sua representação, seja nos registros nas paredes das cavernas pré-históricas; em esculturas da Grécia Antiga, em busca de um ideal de beleza, simetria e harmonia que representasse externamente as qualidades humanas; na pintura clássica, na construção social e econômica de sua sociedade, bem como do imaginário religioso; no abandono da representação das formas de maneira realista na pintura moderna até as selfies da contemporaneidade. Atualmente, observamos uma crescente quantidade de registros de eus, selfies, autorretratos virtuais que são produzidos e expostos nas diversas redes sociais, marcando um nova Era de representações da figura humana.

Após o advento da fotografia, a pintura perdeu o propósito de capturar uma imagem por meio do processo manual e eternizá-la em uma tela. Dessa maneira, perdeu-se também a verossimilhança com a realidade (mundo exterior) nas representações pictóricas, dando espaço para a criatividade do artista florescer e criar formas de usar a pintura e de representar tal mundo externo, a partir de sua visão particular daquele cenário (mundo interior).

Neste contexto potente da representação de si, foi propício fomentar a criatividade dos educandos/artistas envolvidos no Projeto, de modo a saírem de suas zonas de conforto em relação à produção e à reprodução de imagens de si, capturadas pelas lentes da câmera de seus celulares em apenas um clique, e passar a produzir tais imagens de forma manual — materializá-las no mundo exterior por meio da percepção de mundo interior de cada sujeito histórico e social que somos.

A proposta em questão, portanto, dialoga diretamente com a Pedagogia do oprimido, de Paulo Freire, sobretudo, quando ele diz que

o conhecimento emerge apenas através da invenção e reinvenção, através de um questionamento inquieto, impaciente, continuado e esperançoso de homens no mundo, com o mundo e entre si. (FREIRE, 2002, p. 32-34).

Por isso, a articulação entre escola e espaços culturais, o desenvolvimento da linguagem do desenho, bem como a ocupação de espaços de exposição na posição de artista, de modo dialógico, reflexivo e crítico pode ser compreendida com uma potente ação formadora e emancipadora dos sujeitos envolvidos nesta prática.

Consideramos que esta prática pedagógica é uma oportunidade de abordar a capacidade que o educando e o educador têm para refletirem criticamente sobre a realidade na qual estão inseridos, possibilitando a constatação, o conhecimento e a intervenção para transformá-la.

A PRÁTICA PEDAGÓGICA

A aproximação entre escola e espaços culturais pode ser um modo de viabilizar e/ou potencializar o acesso os educandos da EJA aos bens culturais, inclusive da cultura dominante comumente elitizada, respeitando a história e o contexto de vida de cada sujeito, contribuindo para que tome consciência da realidade que o cerca e dialogue sobre ela criticamente.

Uma das etapas de desenvolvimento da prática pedagógica de produção dos autorretratos, envolvendo educandos e educadores da EJA, passou pela apreciação de exposições em três espaços culturais: i. Centro Cultural Banco do Brasil, CCBB e ii. Espaço do Conhecimento da UFMG, ambos em Belo Horizonte, Minas Gerais; e iii. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, MASP, em São Paulo, capital.

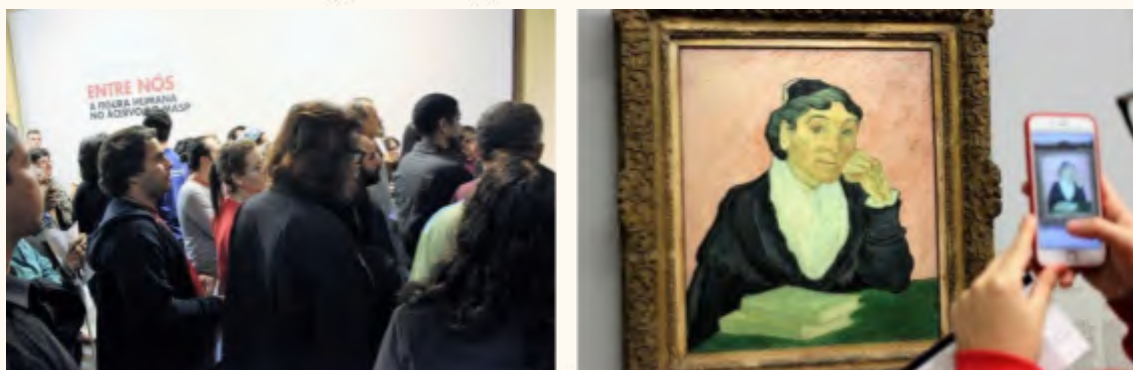
Logo no início do ano letivo, convidamos os educandos da EJA para visitarem o CCBB-BH, a fim de apreciarmos a exposição “Entre nós: a figura do humano no acervo do MASP”. O convite foi unanimemente aceito. Este foi o primeiro contato de muitos estudantes com obras de arte físicas, deslocadas dos livros didáticos e apresentações de imagens virtuais em sala de aula. Fomos recebidos pela Equipe do Educativo do CCBB, composta por arte-educadores sensíveis, que tornaram a apreciação da exposição um momento ainda mais significativo.

Nesta ocasião, vivenciamos momentos marcantes. Três destes momentos permanecem em nossas memórias e serão sempre retomados em nossas discussões: i. o questionamento de alguns educandos da EJA sobre a real possibilidade de entrarem naquele espaço “tão suntuoso”, o que nos fez sentir profunda dor, por percebermos o quanto estes sujeitos foram postos à margem de nossa sociedade elitista; ii. o rolar de lágrimas nos olhos de algumas

educandas, ao apreciarem as obras de arte; iii. os calorosos agradecimentos, ao final da visita, como se tivéssemos realmente feito algo muito especial para estes sujeitos.

Estes são alguns dos registros da visita ao CCBB:

Figura 1 – Registros da visita ao CCBB



Fonte: Arquivo pessoal da autora, com autorização de publicação.

Em seguida, o convite foi para conhecer o Espaço do Conhecimento da UFMG, a fim de apreciarmos a exposição “Demasiado Humano”. A equipe do Espaço nos recebeu calorosamente e com muita atenção. O percurso de visita à exposição causou impacto nos educandos, que acompanharam atentamente as explicações do mediador, fizeram registros fotográficos e perguntas das mais diversas. A expressão de curiosidade era nítida no semblante de cada estudante. Estes são alguns dos registros do momento:

Figura 2 – Registros da visita ao Espaço do Conhecimento da UFMG



Fonte: Arquivo pessoal da autora, com autorização de publicação.

Desse coletivo de pessoas, destacamos as falas de alguns estudantes, que expressam a importância do momento vivenciado:

Eu, depois de adulta, já com quase 70 anos... o museu do conhecimento, por exemplo, foi uma coisa fantástica... eu não imaginava, eu não sabia que existia... uma coisa fantástica... eu jamais esquecerei (Ana Maria da Silva Ferreira).

Foi minha primeira visita com a turma e foi minha primeira visita no Espaço do Conhecimento UFMG; eu nunca tinha me imaginado lá. Então, foi mágico para mim (Danielle da Fonseca de Paula).

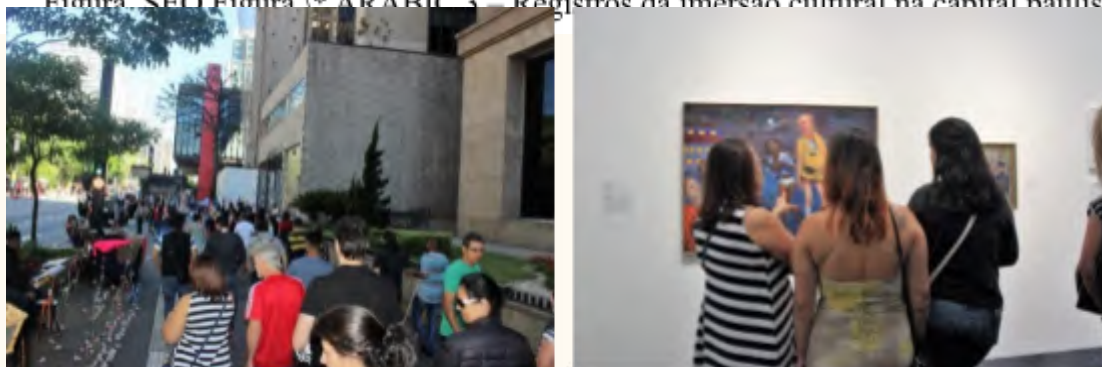
Olha, esta visita foi ótima, porque eu nunca tinha ido lá (Joelma Aparecida Borges de Oliveira).

Percebi a importância de aliar conhecimento da sala de aula com a experiência em outros espaços... eu vi a importância que tem a gente conhecer os lugares... a riqueza de detalhes... (Maria Aparecida Santiago).

No segundo semestre letivo, tivemos a oportunidade de vivenciar uma imersão cultural na capital paulista, durante três dias. Entre as diversas atividades culturais de que participamos, visitamos o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, MASP, para apreciarmos as exposições que estavam abertas ao público e ampliar a experiência vivenciada no CCBB, com foco na figura humana.

Essa imersão foi muito potente, pois tivemos contato com a cultura de outro estado de modo intenso, o que, certamente, marcou cada um dos sujeitos envolvidos. Muitos dos educandos nunca tinham visitado outro estado, nem vivenciado uma experiência cultural tão intensa. Foi muito potente. Estes são alguns dos registros da experiência:

Figura_SEQ Figura * ARABIC 3 Registros da imersão cultural na capital paulista



Fonte: Arquivo pessoal da autora, com autorização de publicação.

De “Demasiado Humano” à “Figura do Humano”, buscamos criar situações para que os estudantes pudessem perceber que, em todos os períodos, o ser humano se ocupou de sua

representação: na pré-história, em cenas de caça; na Grécia Antiga, na escultura, em busca de um ideal de beleza, simetria e harmonia que representasse externamente as qualidades humanas e, na pintura clássica, na constituição social e econômica da sociedade quanto ao imaginário religioso.

Também procuramos dialogar sobre o mito da homogeneidade cultural, com base no qual “uma cultura dominante é selecionada e elevada ao estatuto de cultura oficial em detrimento da variedade de culturas existentes ou que existiram no passado, no território nacional” (SOARES, 2006, p. 4). Discutimos também sobre a elitização dos espaços de cultura e arte, que dificulta o acesso de grande parte da população brasileira a esses bens, buscando construir a compreensão de que esses espaços deveriam representar a diversidade dos sujeitos e do mundo em que vivemos e ser acessível a todas as pessoas. Nesse processo dialógico e reflexivo, os educandos perceberam que são sujeitos históricos, que são produtores de cultura e que podem criar arte, porque todos os grupos que existem no âmbito do Estado-nação devem ter os mesmos direitos e possibilidades de preservar, valorizar, utilizar e difundir sua própria cultura, com bem coloca Soares (2006, p. 4).

Desse contexto originou a produção dos autorretratos pelos educandos da EJA, que também contou com o estudo de uma base teórica sobre o gênero autorretrato e o aprendizado de algumas técnicas ligadas à sua produção, no curso das aulas de Artes Visuais. Estes são alguns registros dos autorretratos e da Mostra:

Figura 4 – Registro dos autorretratos e da Mostra



Fonte: Arquivo pessoal da autora, com autorização de publicação.

Esse movimento contribuiu para a iminente e legítima sensação de satisfação, de vitória, de superação, de pertencimento aos espaços de nossa sociedade por parte dos estudantes, contribuindo para que esses sujeitos da EJA, cada vez mais, possam ocupar os espaços sociais que desejam e que lhes são de direito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acreditamos que desenhar a figura humana é algo significativo, pois permite pensar sobre si, sobre seu corpo, sua personalidade, sua identidade. Além disso, as produções dos estudantes também se deram como uma forma de enfrentar a dificuldade da representação da figura humana e de si próprio, como um exercício de subjetividade. Por sua vez, a exposição pública das obras foi mais um passo destes sujeitos rumo a ocupação dos espaços que lhes são de direito, provocando a sensação legítima de satisfação, de vitória, de superação, de pertencimento.

Neste contexto, refletimos, com base em duas obras de Paulo Freire, *Pedagogia do oprimido* (1987), que teve sua primeira edição em 1968, e *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa* (2018), lançado pela primeira vez em 1996. Freire destaca a revolução, e propõe uma discussão sobre “ação cultural” e “revolução cultural”. Para ele, a ação cultural é desenvolvida em oposição à elite que controla o poder e a revolução cultural ocorre em completa harmonia com o regime revolucionário. Freire enfatiza o potencial libertador e manipulador que se pode exercer pelo mesmo viés, a cultura. Enquanto a ação cultural para a libertação se caracteriza pelo diálogo, como selo do ato de conhecimento, a ação cultural para a domesticação procura embotar as consciências. A primeira, problematiza; a segunda, sloganiza. Desta forma, o fundamental na primeira modalidade de ação cultural, no próprio processo de organização das minorias sociais, é possibilitar a estas a compreensão crítica da verdade de sua realidade e oportunizar a realização de ações para melhorá-la, porque a educação é também um ato político.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DERDYK, Edith. **Desenho da Figura Humana**. São Paulo: Scipione, 1989;

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 2018;

_____, P. **Ação cultural para a liberdade e outros escritos**. São Paulo: Paz e Terra, 2010;

_____, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987;

_____, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002;

_____, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982;

_____. Paulo. **Educação e Mudança**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983;

PAIVA, V. **Educação Popular e Educação de Adultos**. São Paulo: Loyola, 1973, v. 1.368 p.;

SANTOS, J. D. A; ROSA, A. C.; MELO, A. K. D. **O uso das tecnologias na educação de jovens e adultos: reflexões sobre um relato de experiência**. 3º Simpósio educação e comunicação infoinclusão: possibilidades de ensinar e aprender. 17 a 19 de setembro de 2012;

SOARES, Bruno César Brulon. **Entendendo o Ecomuseu: uma nova forma de pensar a Museologia**. Revista Eletrônica Jovem Museologia – Estudos sobre Museus, Museologia e Patrimônio. Ano 01, nº. 02/ agosto de 2006. Disponível em: <https://webrejm.wixsite.com/rejm/ler>. Acesso em: 10 fev. 2023.

NARRATIVAS CRUZADAS: AS MEMÓRIAS E OS SABERES QUE CONSTROEM O MERCADO DE ARACAJU

Roberta Dayne de Oliveira Couto Barreto¹

RESUMO: Este estudo pretende discutir a importância dos saberes para o fomento da Cultura Popular do Mercado de Aracaju. Através das memórias de José Freire de Oliveira, “o Careca”, e de Zenaide Santana de Oliveira, “Dona Zene”, casal de comerciantes de artesanato no espaço, também pretendemos abordar a relevância social dos Guardiões da Cultura Popular a partir das suas vivências nesse ambiente.

PALAVRAS-CHAVE: memória, cultura popular, Mercado de Aracaju.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A origem da cultura popular é compreendida a partir da instituição dos saberes populares, estes que foram transmitidos de geração a geração através da linguagem oral. Os detentores desses saberes são os chamados Mestres ou Guardiões da Cultura Popular, pessoas com rico e plural conhecimento.

Para discutirmos esses preceitos, estarão presentes neste estudo duas personagens importantes para o Mercado Municipal de Aracaju: Zé Careca e Dona Zene. Com uma narrativa de protagonismo comercial no Mercado Municipal, o casal é alvo de entrevistas e buscas pela história do espaço desde o início de suas carreiras como vendedores de artesanato. A variedade dos seus produtos, bem como sua originalidade, soa como uma confirmação daquilo que representa a cidade de Aracaju e o seu povo. Segue imagem do casal, na Figura 1.

¹ Roberta Dayne de Oliveira Couto Barreto, mestra em Culturas Populares pelas UFS (Universidade Federal de Sergipe), robertadayne@outlook.com

Figura 1 - Dona Zene e Seu Careca na frente da loja no Mercado Municipal de Aracaju.



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora, 2022.

Tais particularidades nos levam a pensar sobre os fatores, além da sua história de vida, que contribuem para que sejam consideradas as principais representatividades desse espaço. Entendemos que existem fenômenos sociais que cooperam para a forma como as personagens são vistas e tratadas pelos seus pares de comércio e, principalmente, pelas pessoas que ali transitam. Para tanto, precisaremos entender um pouco sobre a história do casal no ambiente que é um dos principais cartões postais de Sergipe.

AS HISTÓRIAS E AS MEMÓRIAS

É bem esperado que as pessoas compreendam o apelido de “Seu Careca” através do motivo que, sem dúvida, é óbvio. Mas acontece que este termo surgiu a partir de uma característica peculiar da sua personalidade, não da sua aparência. José Freire de Oliveira, o Careca, é conhecido como o vendedor mais antigo do Mercado e, por isso, tornou-se sua maior referência.

Logo cedo decidiu vender artesanato, um produto que retrata a cultura popular, uma vez que, segundo Arantes (2012), muitos autores entendem a cultura popular como folclore, constituído de objetos e práticas tradicionais. Zé Careca, portanto, não apenas vende artesanato, mas representa a essência da simplicidade do povo aracajuano que, como ele, vive

através das pequenas conquistas diárias: acordar, ir muito cedo para o trabalho e voltar para descansar em casa, diuturnamente.

A partir dessa afirmativa, entendemos que não havia um compromisso apenas de vender a mercadoria para sustentar a si e a sua família, mas havia um compromisso de fornecer para quem passasse por ali uma visão da representação cultural sergipana: colocava à venda objetos de palha e madeira. E foi a arrumação dedicada de colocar cada objeto em seu devido lugar que chamou a atenção dos pedestres. Segue imagem para apreciação, na Figura 2.

Figura 2 - Zé Careca pousando em frente à loja em uso de chapéu de palha, artefato muito utilizado pela população sergipana.



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora, 2022.

A imagem confirma o que ele mesmo diz em entrevista oral concedida em 09 de maio de 2021: “Vendia artesanato porque é a cara do povo, porque é feito pelo povo e vendido para o povo enfeitar suas casas e usar todo dia. É como se todo dia o povo se visse no que fizesse dentro de casa”.

Seu Zé e Dona Zene acordavam, desde 1962, às quatro horas da manhã, para ele sair às cinco em direção ao Mercado, e ela cuidar da comida de todos. Às seis, a barraca já estava

arrumada, com os materiais em seus devidos lugares e o local pronto para receber seus clientes. Zenaide fazia o almoço e seu esposo já levava pela manhã cedo enquanto ela e seus sete filhos aguardavam em casa o retorno dele às 18 horas. Quando ela não conseguia terminar o almoço no horário dele sair de casa em direção ao Mercado, ela ia ao encontro do esposo para levar sua comida e passar a tarde com ele ajudando nas vendas. Segue imagem na Figura 3.

Figura 3 - Dona Zene articulando venda com um cliente ao lado de Seu Careca.



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora, 2022.

Essa imagem evidencia a parceria sempre presente na convivência do casal e, como ela disse em entrevista: “Meus filhos aprenderam a se cuidar. Tinham que aprender. Eu nunca tive com quem deixar, então o mais velho sempre cuidava do mais novo enquanto eu ficava cuidando de tudo em casa. Sempre foi assim pra gente conseguir sobreviver.” (OLIVEIRA, 2021)

Com quase 75 anos de trabalho com artesanato, o casal participou das transformações do espaço desde a sua fundação, vivida especialmente por Zenaide aos 10 anos, quando acompanhava seu pai Henrique nas vendas de frutas e verduras. A filha mais nova dele já vivia o comércio local antes do Careca chegar por lá, aos 13 anos de idade. Segundo ela, os

comerciantes vendiam seus produtos embaixo das árvores, pois não tinha lugar suficiente para todos. Então, a estratégia era conseguir uma árvore ao redor do Mercado para demarcar território e atrair clientela.

Seu Zé e Dona Zene rememoram a tragédia que viveram em 1977, quando uma ventania destruiu o trapiche que antes ocupava a Avenida Ivo do Prado, hoje conhecida como Rua da Frente. O espaço era conhecido como Mercado das verduras e a prefeitura o havia alugado para organizar melhor os tipos de comércio. Enquanto estavam no Thales Ferraz, Zene e Zé corriam em busca de socorro e abrigo por conta do desabamento do telhado. Segue imagem do ocorrido na Figura 4.

Figura 4 - Populares catando destroços após a tragédia.



Fonte: Armando Barreto, retirada em Filho, 2010.

Várias pessoas morreram, inclusive alguns amigos do casal: “Foi muito triste, eu só via todo mundo correndo atrás de ajuda. Mas não deu muito tempo não, muita gente foi atingida e muita gente ficou embaixo dos pedaços de madeira e de zinco. Eu lembro que nove pessoas morreram, até uns conhecidos nossos, com quem a gente comprava as coisas de casa”. (FREIRE, 2021). Essa memória é uma das mais relevantes da história do Mercado de Aracaju. Os comerciantes mais idosos do local sabem do ocorrido e fazem questão de retratar o fato para os comerciantes mais novos.

OS SABERES

Williams, através do seu artigo *Culture is Ordinary*, nos diz que:

A cultura é algo comum a todos: este é o fato primordial. Toda sociedade humana tem a sua própria forma, os seus próprios propósitos, seus próprios significados. Toda sociedade humana exprime estes nas instituições, nas artes e no conhecimento. A formação de uma sociedade é a descoberta de significados e direções comuns. (WILLIAMS, 2015 [1989], apud FRANLIN & AGUIAR, 2018, p. 249)

É esse conceito mais ordinário sobre cultura que nos ajuda a pensar sobre a importância de discutirmos a cultura popular e os seus saberes. A exemplo de Seu Careca e de Dona Zene, aqui estabelecemos a dialética entre tradicional e moderno, uma vez que os sentidos definidos sobre o popular se dão a partir dos modos de vida do casal – significados comuns, e a partir do modo de fazer arte/artesanato - significados criativos.

É imprescindível pensarmos que não há como excluir um conceito em detrimento do outro: tradicional e moderno coexistem, uma vez que a tradição não implica, essencialmente, uma rejeição à mudança, do mesmo modo que a modernização não exige a extinção das tradições.

Dessa forma, podemos dizer que os saberes populares se dão através dos saberes tradicionais, pois é o povo quem cria e quem guarda suas próprias particularidades, elementos capazes de criar um tipo de identidade nacional – manifestações culturais, classe social e expressões linguísticas. Tal premissa é edificada através da concepção dos primeiros folcloristas brasileiros sobre o que se poderia chamar de popular. Esse grupo fez com que questões sobre raça e saberes plurais se tornassem o cerne da discussão sobre o que seria a brasilidade.

Os avanços da modernidade fizeram com que percebessem a necessidade de criar um método de registro e de análise dessas tradições. A manutenção das condições materiais e ‘espirituais’ do povo, o fiel produtor do tradicional, tornou-se indispensável. Foi nesse momento que as expressões e manifestações populares foram elevadas ao nível de saber (CATENACCI, 2001).

Em um dos capítulos de “Da Diáspora – identidades e mediações culturais” (2013), de Stuart Hall, deparamo-nos com a definição de que cultura popular é tudo que o povo já fez ou faz, é aquilo que define seu modo característico de viver. A partir dessa premissa, podemos pensar nas figuras de Zé Careca e de Dona Zene como as personagens mais representativas do Mercado de Aracaju, uma vez que, ao venderem artesanato, eles sugerem para seus clientes a oportunidade de fazerem perpetuar hábitos e costumes típicos do povo, bem como

lhes sugerem a oportunidade de serem atores das principais transformações sociais, pois, ainda como diz Hall (2013, p. 248-249): “[...] A transformação é a chave de um longo processo de ‘moralização’ das classes trabalhadoras, de ‘desmoralização’ dos pobres e de ‘reeducação’ do povo. A cultura popular não é, num sentido puro, nem as tradições populares de resistência a esses processos, nem as formas que as sobrepõem. É o terreno sobre a qual as transformações são operadas.”

O Mercado Municipal de Aracaju é um ambiente rico em história e em cultura, no entanto, temos uma historiografia escassa no que diz respeito às trajetórias dos seus vendedores mais antigos. É nesta perspectiva que vemos a necessidade de discutir sobre a importância do saber, pois é irrefutável que as histórias se cruzam e se complementam e, por conta disso, seus protagonistas comerciais se portam como alegorias e referências populares.

Tal condição pode ser comprovada através da “terceira definição” de cultura popular feita, ainda, por Hall (2013). Ele diz que há de se considerar, independente da época, as atividades cujas raízes se encontram nas dependências sociais e materiais de classes específicas, que estiverem inseridas nas tradições e práticas populares:

[...] o essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a ‘cultura popular’ em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. Trata-se de uma cultura que se polariza em torno dessa dialética cultural. Considera o domínio das formas e atividades culturais como um campo sempre variável. (HALL, 2013, p. 257)

A trajetória do “Popular Careca” e de “Dona Zene” é, justamente, marcada por essa influência, tanto na área do artesanato, quanto na busca pela história do lugar, pois eles representam a classe operária quando Zé Careca precisa sair de casa às cinco horas da manhã para arrumar seus materiais na loja e retornar somente no início da noite para descansar. Rotina vivida por ele e pela maioria dos trabalhadores de segunda à sábado e, aos domingos, até às 12 horas.

É inevitável pensar sobre cultura popular sem pensar sobre a classe proletária, por isso a importância de trazer à tona a história do casal enquanto reais contribuintes para o fomento da cultura popular da capital sergipana e, por conseguinte, seus saberes, pois, como dizem Aguiar e Franklin (2018, p. 253): “Sua novidade se assenta pela descrição dos hábitos, crenças e valores das classes trabalhadoras no momento em que estas se veem constrangidas pela interferência inevitável da cultura de massas.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tal como Zé Careca e Dona Zene, os Guardiões e Mestres Populares personificam, através das suas expressões e contribuições sociais, o saber popular. O saber que foi e é adquirida por meio do ambiente de trabalho rico em história, como o Mercado Municipal, e que lhes institui o senso de pertencimento a esse território. O saber que chega à comunidade e faz com que ela reconheça a relevância das personagens que contribuíram para a memória do lugar. É isso: o saber popular é importante porque ele se dá através da mediação entre o território, a linguagem oral e a memória; é um caminho que se inicia em sua constituição pelo povo, parte para a instituição de seus detentores e, através deles, retorna para o mesmo povo.

Percebemos que um estudo como este pode, e deve, ser prolongado. No entanto entendemos, neste momento, através de Zé Careca e de Dona Zene, a relevância dos saberes populares para a construção da cultura sergipana. Por meio da história de vida dessas personagens, conseguimos evidenciar a relação entre a trajetória do casal dentro do Mercado de Aracaju e a história do próprio espaço. Suas dinâmicas comerciais e contribuições para o fomento do artesanato aracajuano são fundamentais para enfatizarmos a importância dessas representatividades para a construção da cultura e do saber popular do estado de Sergipe.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, Antonio Augusto. **O que é Cultura Popular**. (Coleção Primeiros Passos). 14ª Edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990;

CATENACCI, Vivian. **Cultura popular: entre a tradição e a transformação**. São Paulo em Perspectiva [online]. 2001, v. 15, n. 2;

FRANKLIN, R. M.; AGUIAR, A. S. P. **Cultura popular, um conceito em construção: da tradição dos românticos e folcloristas à emergência política dos estudos culturais**. História e Cultura, Franca, v.7(1) p. 238-257, jan.-jul. 2018;

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Editora Lamparina, 2015;

_____. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Org. Liv Sovic; tradução de Adelaide La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

FONTES ORAIS - ENTREVISTAS

FREIRE, J. José Freire. Depoimento [maio 2021]. Entrevistadora: Roberta Dayne de Oliveira Couto Barreto. Aracaju: 2021. Entrevista concedida para o projeto sobre a contribuição histórica de Zé Careca e Dona Zene para a cultura e imaginário popular do Mercado Municipal de Aracaju;

OLIVEIRA, Z. Zenaide Oliveira. Depoimento [maio 2021]. Entrevistadora: Roberta Dayne de Oliveira Couto Barreto. Aracaju: 2021. Entrevista concedida para o projeto sobre a contribuição histórica de Zé Careca e Dona Zene para a cultura e imaginário popular do Mercado Municipal de Aracaju.

FONTES VIRTUAIS

<https://aracajuantigga.blogspot.com/2010/07/tragedia-no-mercado.html>

UMA REVOLUÇÃO FEITA PARA A FOTOGRAFIA

Rodolfo Junqueira Fonseca¹
Maria Julia Andrade²

“uma foto apenas é capaz de dizer “isso foi” - Roland Barthes (1984:140)

RESUMO: Este artigo relata e analisa o processo de pesquisa e produção do filme de curta-metragem Foto Revolução de Abril (2022) - Prêmio Ana Galano 2023, realizado pelos autores deste artigo. Por meio de uma narrativa estabelecida na montagem, entre fotografias, áudios, ruídos de arquivo e da voz off de duas entrevistas gravadas, o filme desvela os pontos de vista, sensações, vivências e memórias de dois fotógrafos portugueses, nos dias 25 e 26 de Abril de 1974, durante a Revolução dos Cravos, Portugal.

PALAVRAS-CHAVE: memória, fotografia, Revolução dos Cravos, ditadura.

Por meio de uma narrativa estabelecida na montagem entre fotografias, áudios, ruídos de arquivo e da voz off de duas entrevistas gravadas, o filme de curta-metragem³ **Foto Revolução de Abril** (2022)⁴, desvela os pontos de vista, sensações, vivências e memórias de dois fotógrafos portugueses, Alfredo Cunha e Mário Varela, nos dias 25 e 26 de Abril de 1974, durante a Revolução dos Cravos, em Portugal - Lisboa.

Alfredo Cunha, reconhecido como o “Fotógrafo de 25 de Abril”, já era um jornalista e fotógrafo profissional em 1974, do Jornal português “O Século”. Já Mário Varela, era um homem da cultura e estudante de arquitetura da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. Através de suas fotos realizadas em pontos de vista distintos diante dos acontecimentos, no mesmo dia e espaço urbano de Lisboa, é possível construir uma cartografia e descobrir novas

¹ Rodolfo Junqueira Fonseca (CMD/ PPGSOL – UnB), <https://filmesderodolfofonseca.blogspot.com/>

² Maria Julia Andrade (UNIFESP), <https://filmfreeway.com/MariaJuliaAndrade> .

³ Mais informações sobre o curta documentário: <https://filmfreeway.com/Foto-RevolucaoDeAbril> e no Podcast Casa das Humanidades do CPDOC / FGV [Casa das Humanidades on Spotify](https://cpdoc.fgv.br/producaoaudiovisual2021)

⁴ Filme realizado no contexto da Oficina Colaborativa de Audiovisual Brasil-Portugal: Ditaduras e Resistência(s), promovida pela Fundação Getúlio Vargas/CPDOC e a Fundação Mário Soares e Maria Barroso, de setembro de 2021 até abril de 2022, sob a coordenação de Adelina Cruz e Thais Blank (CPDOC-FGV) e Filipe Guimarães, Catarina Santos e Pedro Gomes (FMSMB). O filme foi codirigido pelos autores deste artigo, contou com montagem de Gabriel Borges (CPDOC-FGV) e o apoio na pesquisa de acervo e contextualização histórica da fundação portuguesa. Mais informações: <https://cpdoc.fgv.br/producaoaudiovisual2021>

miradas que revisitam o clima político e social da Revolução dos Cravos. Um marco da história portuguesa contemporânea que completa 50 anos em 2024.

Segundo o professor Ronaldo Entler (2008), “desejamos que a imagem funcione como memória objetiva, explicando o momento que lhe deu origem e, enquanto não puder fazê-lo, nós a guardamos e catalogamos na esperança de que um dia ela possa entregar efetivamente aquilo que tem a dizer. Mas o que ela tem a dizer?” Ele argumenta que um documento como a fotografia oferece poucas garantias de uma compreensão e leitura precisa, pois o discurso da fotografia é poroso, permeável às intenções, usos, contextos e memórias que a confrontam.

O que tem a nos dizer as imagens da Revolução dos Cravos hoje? A partir dessa reflexão, o filme busca alguns dos sentidos atuais das fotografias da Revolução dos Cravos, na porosidade dos olhares e memórias, sobre imagens conhecidas, e outras desconhecidas, integrantes do acervo da Fundação Mário Soares e Maria Barroso⁵, localizado em Lisboa, Portugal.

Trata-se de ver nas fotografias não apenas documentos históricos, mas novos olhares em detalhes e reenquadramentos inéditos das imagens dos fotógrafos selecionados, isto, em diálogo com o discurso e memória dos próprios fotógrafos. Alfredo Cunha é hoje um reconhecido fotojornalista internacional e possui imagens icônicas da Revolução e guerras ao redor do mundo. Já Mário Varella Gomes é hoje um Professor e Arqueólogo na Universidade Nova Lisboa, e fotógrafo amador.

Dessa forma, o filme expõe suas memórias sobre suas próprias fotografias, revisitando seus pontos de vista à época, em sentimentos e vivências naqueles dias de radicais mudanças, e atualizam suas perspectivas, passados quase 50 anos da vida de cada um diante da renovação democrática da sociedade portuguesa.

CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DA REVOLUÇÃO DOS CRAVOS

Por 48 anos, Portugal viveu a mais longa ditadura na Europa do Século XX. Foram tempos de forte repressão, censura, violência, mas também de resistência. A partir de 1961, várias gerações de homens foram obrigados, por ordem dos ditadores Salazar e Marcello

⁵ A Fundação Mário Soares e Maria Barroso (fmsoaresbarroso.pt) é uma fundação privada, de utilidade pública, sem fins lucrativos, criada pela iniciativa e da ação do ex-Presidente da República Portuguesa, Mário Soares. A Fundação acolhe arquivos políticos portugueses do século XX, compreendendo documentação pessoal e política de Mário Soares e de Maria Barroso e diversos acervos essenciais para o conhecimento da História de Portugal, da Europa e do Mundo.

Caetano, a combater contra a independência das colônias portuguesas do continente africano. Durante treze anos, lutaram contra os movimentos de libertação, em Angola, Moçambique e na Guiné.

A Ditadura em Portugal perdurou mesmo após a morte de Salazar e a promessa de certa abertura por parte do novo presidente, Marcello Caetano, não se concretizou. A perspectiva de ser obrigado a lutar na guerra colonial⁶ era uma realidade que assombrava os homens jovens em Portugal, inclusive os fotógrafos personagens do filme.

A derrubada da ditadura é levada a cabo em 25 de Abril de 1974, por um levante de jovens militares intitulado Movimento das Forças Armadas - MFA, muitos deles haviam lutado na guerra colonial, com destaque para o Capitão Salgueiro Maia, retratado em algumas das fotos mais icônicas do fotógrafo Alfredo Cunha.

Durante a madrugada de 24 de abril, os jovens capitães iniciam as operações militares do levante, ocorrido não apenas em Lisboa, mas em várias regiões do país, tendo como senha do Movimento duas músicas que ouviram através da rádio local. Tudo combinado sigilosamente: a primeira senha era a música “E depois do Adeus”, de Paulo de Carvalho, utilizada na abertura do filme, seguida pela contrassenha, a música “Grândola Vila Morena” de José Afonso, que confirma o prosseguimento do levante. Ambas as músicas, já muito difundidas até fora de Portugal e símbolo de resistência democrática portuguesa até os dias de hoje.

Como a imensa maioria da população do país, vivia sob uma forte censura e um clima de desconfiança e medo de serem presos e torturados pela temida polícia política, conhecida como PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), o Movimento naquele 25 de abril foi imediatamente apoiado pela população, que toma as ruas, tomba os carros da polícia, e identifica os policiais da repressão para que fossem presos pelo Movimento das Forças Armadas imediatamente.

O então presidente Marcello Caetano abandona o cargo e se exila no Brasil, que naquele momento vivia a Ditadura Militar (1964-85). É estabelecido um governo provisório em Portugal e naquele mesmo ano a guerra colonial acaba, dando início ao processo de reconhecimento da independência de Angola, Moçambique e Guiné.

Parte do desafio de realização do filme “Foto Revolução de Abril” (2022) se colocava no fato de um brasileiro e uma brasileira desenvolverem um projeto audiovisual sobre a

⁶ Um total de 8.290 soldados portugueses morreram nos 13 anos de guerra colonial nas várias regiões da África lusófona - Fonte: [Cronologia 1970-1974 – DW – 11/12/2013](https://www.dw.com/pt-br/cronologia-1970-1974-11-12-2013)

história de outro país. Isto, sem cometer equívocos ou imprecisões históricas, ainda que seja um país cuja história se entrelaça com a brasileira, diante do passado colonial e da língua comum. Era preciso conhecer e ser fidedigno à história de Portugal, aparentemente próximo e conhecido em muitos aspectos, mas muito diferente por se tratar do continente europeu e das consequências do colonialismo português na África.

A seguir fotos da ocupação das ruas de Lisboa pela população portuguesa nos dias 25 e 26 de abril de 1974.

Figura 1 – Fotos da população ocupando as ruas de Lisboa



Fonte: Foto de Mário Varela - abril de 1974, Portugal, Lisboa.

ARQUIVOS DE FOTOGRAFIAS DA REVOLUÇÃO DOS CRAVOS 50 ANOS DEPOIS

Em tempos de internet, redes sociais, excesso e difusão rápida de imagens digitais, pensar e comparar o papel da fotografia no início da década de 1970 com a atualidade é no mínimo contrastante, dentre os limitados rolos de filmes que acabavam e fotos que apenas se revelavam aos olhos após passarem pela química dos laboratórios. Naquela época, a fotografia, ainda que já mais acessível em equipamentos simplificados e mais baratos, ainda era um recurso escasso, custoso e cuja difusão era restrita e dominada por especialistas ou veículos de imprensa, muito ao contrário do que acontece hoje em dia.

De todo modo, esta comparação nos permite elucidar o poder e a capacidade mobilizadora que as fotografias possuem sobre os acontecimentos sociais e fatos históricos. Afinal, se o discurso da fotografia é poroso, permeável às intenções, usos, contextos e memórias que a confrontam, fotografias de veículos militares nas ruas com apoio da população podem ser utilizadas tanto para promover golpes militares em democracias quanto para promover o fim de ditaduras e opressões.

Figura 2 - Capitão Salgueiro Maia à esquerda



Foto de Alfredo Cunha - abril de 1974, Portugal, Lisboa.

Por outro lado, ao rememorar a Revolução dos Cravos em um filme é preciso olhar além da mitologia desta efeméride em Portugal, para entender que nas últimas eleições presidenciais portuguesas de 2022, por exemplo, a Revolução dos Cravos foi rememorada em manifestações de rua como símbolo de um Portugal democrático diante do risco de ascensão de uma direita nacionalista no país.

Nessa direção, o filme buscou não simplesmente reproduzir a mitologia do 25 de abril de 1974, mas contextualizar, aprofundar e questionar a data através de suas imagens, usos e discursos numa atualização do olhar com os próprios autores das imagens, respeitando os fatos e o momento histórico, mas evitando de toda forma o didatismo e a romantização da Revolução dos Cravos como um momento de transformações imediatas.

Procuramos, no filme, construir um diálogo entre as fotografias de dois jovens homens com histórias de vida bem diferentes, mas que viveram em paralelo a experiência de

fotografar um momento histórico. Enquanto Mario Varela valorizou a participação da população naquele dia, sem heroificar personagens de nenhum tipo, Alfredo Cunha quis registrar o caminho do Movimento da Forças Armadas e seus protagonistas, da chegada ao terreiro do Paço até a euforia popular após a rendição do presidente Marcello Caetano.

O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DO FILME

Inicialmente, quando o roteiro do filme foi criado, haveria o uso de mais recursos históricos como materiais de imprensa da época e a entrevista adicional com um jornalista. Seria uma narrativa baseada em fotografias, entrevistas e fontes de imprensa, mas como em todo roteiro de filme documentário, a criação diante da descoberta e do imprevisto se tornam elementos preponderantes.

Assim, ao pesquisar o arquivo de fotos da Revolução de Abril disponível no endereço eletrônico da Fundação Mário Soares e Maria Barroso, vislumbramos nas imagens de Alfredo Cunha e Mário Varela a possibilidade de narrar exclusivamente com fotografias e voz off os dias 25 e 26 de abril de 1974. Vale destacar que o acesso aos fotógrafos só foi possível com a intermediação da Fundação para realização de entrevistas, individuais e a distância por meio do aplicativo zoom, ainda em meio a pandemia mundial de Covid-19.

Quando tivemos a chance de entrevistá-los individualmente, e dialogarmos à medida em que compartilhamos em tela suas próprias fotografias do acervo da Fundação, investigando detalhes e novos enquadramentos, fomos entendendo como se deu o envolvimento de cada um e o engajamento da população portuguesa nas ruas.

Os fotógrafos, ao reverem suas fotografias, foram pouco a pouco, se colocando não apenas como fotógrafos, mas como testemunhas do presente neste momento da história passada portuguesa. As entrevistas com os fotógrafos via aplicativo zoom duraram, cada uma, cerca de duas horas, e passaram a ser consideradas arquivos de história oral da própria Fundação Mário Soares e Maria Barroso e do Núcleo de História Oral do CPDOC / FGV.

Ao olhar o arquivo de fotografias, um dos objetivos iniciais era saber com mais detalhes o que cada fotógrafo queria mostrar e, principalmente, como eles conseguiram realizar algumas das fotografias. Durante o diálogo estabelecido nas entrevistas, percebemos que eles não conseguiam separar o ato fotográfico e a memória pessoal daqueles acontecimentos históricos vividos coletivamente. Tudo que eles contavam vinha carregado das memórias políticas e dos sentimentos de dois jovens daquele dia.

Nos relatos das entrevistas em separado com cada fotógrafo, nos chamou atenção o fato de que os oficiais do Movimento das Forças Armadas portuguesas contra o regime, mesmo em uma situação de tensão, davam passe livre a qualquer um que segurasse uma câmera fotográfica ou se apresentasse como jornalista. A intenção, como o fotógrafo Alfredo Cunha relata, era ter provas e documentos caso algo ocorresse mal ou fora do controle para se defender da posterior repressão e perseguição do regime.

Quando perguntamos o que buscaram mostrar com determinada fotografia naquele momento do passado, no geral, as respostas dos dois fotógrafos coincidiam com o desejo dos militares revoltosos: o dever de documentar o momento histórico.

É possível perceber este sentimento ou compromisso em suas fotos: a expectativa e o risco do levante, o cerco dos jovens militares à polícia política, ao edifício da Censura e ao refúgio do então presidente, ou ainda, pessoas tomando as ruas e subindo em monumentos, ônibus e até postes de iluminação pública para reafirmar, com lençóis brancos, a posição de que só sairiam depois da rendição do então presidente Marcello Caetano.

Em contraponto, os fotógrafos estavam em pontos de vista distintos diante dos acontecimentos. Alfredo Cunha, como jovem fotógrafo profissional, estava no centro dos acontecimentos, tinha acesso e informações adicionais desde o início do dia 24 de abril. Já Mário Varela, estava em meio ao movimento de estudantes, e junto à multidão de pessoas comuns, buscou fotografar intencionalmente também pessoas comuns.

O fotógrafo Alfredo Cunha relata, através de sua fotografia, a memória da conversa que teve com uma das principais lideranças do Movimento, o Capitão Salgueiro Maia. Depois de realizar repentinamente a fotografia do Capitão, houve entre os dois uma conversa de estranhamento mútuo, em que ambos queriam entender seus próprios papéis diante dos acontecimentos. Alfredo, queria entender o porquê da movimentação de tanques no Terreiro do Paço de Lisboa desde cedo, e o capitão, queria saber se o fotógrafo era contra ou a favor da derrubada do Regime, ou mesmo, se não era um policial disfarçado.

Figura 3 - Capitão Salgueiro Maia.



Foto de Alfredo Cunha - abril de 1974, Portugal, Lisboa.

As fotos e o diálogo com Alfredo Cunha e Mário Varela nos ajudam a entender como e porquê após a rendição do presidente herdeiro do salazarismo, a população subiu em festa em cima dos tanques de guerra, tal como se subisse em carros alegóricos de carnaval.

O Movimento das Forças Armadas deflagrou um levante que, de fato, só se viabilizou com a pressão exercida pela ocupação generalizada da população, e à medida que ela se sentiu segura a ocupar as ruas após décadas de repressão, o que não se deu sem situações de conflito e violência relatadas pelos fotógrafos. Mesmo assim, a conjunção entre os jovens capitães militares e a população nas ruas proporcionou a derrubada de um regime ditatorial que já perdurava por três gerações (48 anos).

Por sua vez, para o filme buscamos nas imagens aquilo que havia de diferente, estranho, por vezes, irônico nas fotografias. Aos nossos olhos ver uma fotografia improvável de pessoas à volta de dois soldados armados, um deles deitado em posição de guerra no chão, ao mesmo tempo em que conversava com crianças, é uma imagem estranha e uma situação, no mínimo, perigosa.

Figura 4 - Pessoas à volta de dois soldados armados.



Foto de Alfredo Cunha - abril de 1974, Portugal, Lisboa.

Outra imagem curiosa, são as pessoas em catarse sobre os tanques militares enquanto apenas a cabeça do soldado aparece impávido ao dirigir lentamente o veículo. Talvez só a fotografia, associada ao relato de seu autor, tenha a capacidade de demonstrar a euforia que representava a situação a seus conterrâneos portugueses.

Figura 5 - Cartaz de divulgação do curta-metragem Foto Revolução de Abril (2022)



Fonte: Fotos de Mário Varela - abril de 1974, Portugal, Lisboa

Já a montagem do filme diante das fotografias e entrevistas se colocava como um novo desafio, pois precisávamos eleger dentre as horas de entrevistas e dezenas de fotografias, aquelas que melhor contassem as vivências dos fotógrafos e os fatos históricos da memória coletiva durante a mobilização dos dias 25 e 26 de Abril de 1974 em Portugal.

Foi possível, na ilha de montagem, criar um diálogo entre os fotógrafos não ocorrido nas entrevistas, mas verdadeiro na realidade do filme, ampliando, combinando, comparando e contrapondo seus olhares, discursos, experiências e memórias das imagens dos dias da Revolução de Abril.

IMAGENS SÃO DISPOSITIVOS DE MEMÓRIA, RECONTAM HISTÓRIAS E PROVOCAM A MEMÓRIA

As Fotografias de Alfredo Cunha e Mário Varela sobre a Revolução de Abril nos ajudam a reconstruir, no presente, fatos do passado, na medida em que seja possível remontar e atualizar seus sentidos e contextos, que parecem mais originais na atualidade. Por isso, compreender por quem, como e em que condições foram realizadas no passado, é fundamental para não perdermos sentidos e formas de entendê-las no presente da vida política e social portuguesa.

Ainda que o discurso e a leitura da fotografia sejam porosos e não ofereçam precisão, diante da permeabilidade de intenções, usos, contextos e memórias que a confrontam, as fotografias podem ser usadas como dispositivos de memória, para recontar histórias e provocar a memória coletiva a refletir sobre o presente do seu passado.

Quando usamos as fotografias para reafirmar no presente, o sentido político de contextos passados, atualizamos seu sentido político, agora, apropriados pelos sentidos presentes necessários na defesa democrática.

Hoje, quando olhamos para essas fotos, depois de ouvir os dois fotógrafos, percebemos novas camadas de sentido, mesmo em fotos já divulgadas na imprensa, em tantos lugares dentro e fora de Portugal. Hoje essas mesmas imagens são prova e memória da Revolução de Abril no presente, quando associadas ao testemunho das pessoas que estiveram ali, vivificando o sentimento de liberdade que os moveu há quase 50 anos. As fotografias expostas no filme são dispositivos de memória da Revolução de Abril, recontam histórias e provocam a memória coletiva à reflexão sobre seu presente.

Como destaca Roland Barthes (1984): “a era da fotografia é também a era das revoluções” e como afirma o fotógrafo Alfredo Cunha ao longo do filme: “Foi uma revolução feita para a Fotografia”.

Figura 6 - Portugal, Lisboa em abril de 1974



Fonte: Foto de Alfredo Cunha - abril de 1974.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AFONSO, José. Cantigas do Maio - disco gravado – Acesso em março de 2022 - Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XgCVHyQOKG0>;

BARTHES, Roland. A câmara clara. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1984;

DA COSTA, Carlos Saraiva. Jornal Diário de notícias - 27 de abril de 2019 - – Acesso em março de 2022 - Disponível em: <https://www.dn.pt/poder/os-ultimos-dias-de-peniche-10838196.html>;

ENTLER, Ronaldo. Memórias fixadas, sentidos itinerantes. republicado em Chris Marker - Bricouler Multimídia - Catálogo CCBB 2009;

SAMPAIO, Madalena. Deutsche Welle - Cronologia História Portugal - 1970-1974 – DW – 11/12/2013 – Acesso em março de 2021 - Disponível em: <https://www.dw.com/pt-002/cronologia-1970-1974-da-intensifica%C3%A7%C3%A3o-da-luta-armada-%C3%A0-revolu%C3%A7%C3%A3o-dos-cravos/a-17280935>;

SHORE, Stephen. A natureza das fotografias - Editora Cosac & Naify, São Paulo;

COLECTIVO DOS TRABALHADORES DA ACTIVIDADE CINEMATOGRAFICA, Cinemateca de Lisboa - As Armas e o Povo (1975) – Filme documentário de longa-metragem;

CUNHA, Alfredo. Fotografias sobre o 25 de Abril expostas pela primeira vez em grande formato - 23 de abril de 2021 - SAPO - Acesso em março de 2022 - Disponível em:

https://www.sapo.pt/noticias/atualidade/fotos-de-alfredo-cunha-sobre-o-25-de-abril_6082c106d8975112c79c71e1;

ARQUIVOS PESQUISADOS

RTP - Arquivo Rádio e Televisão de Portugal – Acesso em março de 2021 - Disponível em:
<https://arquivos.rtp.pt/colecoes/25-de-abril-de-1974/>;

RTP - Arquivo Rádio e Televisão de Portugal – Acesso em janeiro de 2021 - Disponível em:
<https://media.rtp.pt/memoriasdarevolucao/>;

RTP - Arquivo Rádio e Televisão de Portugal - Acesso em março de 2021 - Disponível em:
<https://memoriasdarevolucao.pt>;

HEMEROTECA DE DIGITAL DE LISBOA - Acesso em fevereiro de 2021 - – Disponível em:
<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Indice/1974.htm>;

MUSEU NACIONAL RESISTÊNCIA E LIBERDADE - Acesso em março de 2022 - disponível em:
<http://www.museunacionalresistencialiberdade-peniche.gov.pt/pt/memorial-4/> ;

“SÁBIO JARDIM” JARDIM-ESCOLA DE SABERES POPULARES, CIENTÍFICOS E ANCESTRAIS

Rosangela Maria Galante Martinhago¹
Mariana Nagle dos Reis²
João Ernesto de Carvalho³
Silvana Di Blásio⁴
Flávia Moraes Salles Costa Cavalcanti⁵

RESUMO: O projeto “Sábio Jardim” surgiu a partir da construção de um Jardim Medicinal no Espaço Cultural Casa do Lago da UNICAMP em 2022 e da criação de uma oficina de “Cultivo de Plantas Medicinais, Conhecimentos Ancestrais e Científicos”. O objetivo foi proporcionar aos alunos a troca de conhecimentos e experiências sobre a história dos fitoterápicos e o resgate dos saberes populares, ancestrais e científicos sobre o cultivo e utilização das plantas medicinais, da arte e cultura dos povos indígenas. Conhecimentos Ancestrais; Culturas Indígenas; Jardim Medicinal.

BREVE APRESENTAÇÃO

O Projeto “‘Sábio Jardim’ Jardim-Escola de Saberes Populares, Científicos e Ancestrais”, foi implantado no Espaço Cultural Casa do Lago a partir da criação de uma oficina de “**Cultivo de Plantas Medicinais, Conhecimentos Ancestrais e Científicos**” oferecida aos alunos da comunidade interna e externa da Universidade Estadual de Campinas. A oficina teve início em 08 de abril de 2022, mês do aniversário de 20 anos da Casa do Lago, e a primeira turma concluiu o curso em 24 de junho do mesmo ano.

¹ Rosangela Maria Galante Martinhago, graduação em História, produtora Cultural do Espaço Cultural Casa do Lago – Unicamp, responsável pela Organização da Oficina e do Jardim Medicinal na Casa do Lago, mar09@unicamp.br.

² Mariana Nagle dos Reis, graduação, pós-graduação em Engenharia Agrícola pela Unicamp e doutorado na área de Tecnologias, idealizadora da Implantação do Jardim Medicinal e das Práticas na Produção dos Fitoterápicos Caseiros, managlereis@gmail.com.

³ João Ernesto de Carvalho, bacharel em Ciências Biológicas Modalidade Médica - Escola Paulista de Medicina, mestrado e doutorado em Farmacologia de Produtos Naturais, também pela Escola Paulista de Medicina e Livre Docência e Professor Titular da Faculdade de Ciências Farmacêuticas da UNICAMP; Idealizador da Oficina, carvalho@fcf.unicamp.br.

⁴ Silvana Di Blásio, socióloga, mestre e coordenadora da Casa do Lago/D Cult/PROEC e coordenação Geral dos Projetos Casa do Lago, silvana2@unicamp.br.

⁵ Flávia Moraes Salles Costa Cavalcanti, psicóloga e produtora Cultural Casa do Lago Unicamp, responsável pelas Pinturas Indígenas nos Canteiros e pela Programação Cultural Indígena na Casa do Lago, flaviamoraessalles@unicamp.br.

A Pró-Reitoria de Extensão e Cultura e a Diretoria de Cultura da Unicamp estabeleceram no seu planejamento quatro eixos de atuação: estéticas periféricas, arte, ciência e tecnologia e os saberes ancestrais. A partir dessas diretrizes, a Casa do Lago intensificou suas ações no eixo da ancestralidade dos povos indígenas, no cultivo e uso das plantas medicinais e na pintura dos canteiros. No decorrer do ano, foram realizados diversos tipos de atividades com os indígenas, desde danças (Toré), oficinas de artesanatos, pinturas corporais, feiras expositivas e gastronomia.

A demanda pela participação na oficina da Casa do Lago foi muito expressiva, com uma média de 50 alunos matriculados por turma, com um público bastante diversificado vindo de vários segmentos da Universidade, desde alunos de graduação, pós-graduação, pesquisa, docentes e funcionários, além da comunidade externa envolvida com a temática.

No primeiro semestre de 2023, já o terceiro de oferecimento, o curso teve vários desdobramentos, como o módulo II da oficina que trata da colheita, melhores práticas pós-colheita (o correto beneficiamento e armazenamento de plantas medicinais) e preparo de fitoterápicos: tintura, infusão, maceração, decocção, garrafadas e preparo de cosméticos a partir de plantas medicinais que foram plantadas, colhidas e secas do Jardim Medicinal da Casa do Lago.

O Jardim Medicinal da Casa Lago é muito apreciado pela comunidade e tem sido um espaço para visitação e sensibilização para alunos de outros cursos da Unicamp. O berçário de mudas também tem atendido aos alunos de extensão do Programa UniversIDADE (da terceira idade) com aulas práticas, com realização de plantio e produção de mudas. As mudas ainda foram utilizadas em outras unidades, como no Jardim Medicinal da Faculdade de Ciências Farmacêuticas da Unicamp.

A pintura indígena em forma de grafismos nos canteiros do Jardim Medicinal da Casa do Lago também abriu portas para várias iniciativas com os alunos indígenas da Universidade e de visitantes indígenas de outras regiões, como o povo Kariri-Xocó Bokuya, da região de Alagoas, que anualmente faz apresentações culturais em escolas de Campinas – SP e adjacências.

O suporte das aulas e o registro fotográfico coube ao aluno indígena Sidnei José Olar dos Santos Filho da Etnia Mirin Baré – Bolsista SAE/Casa do Lago/Unicamp. Em seguida, incorporam-se ao projeto os alunos indígenas John Alexandre Dias (Abé), do povo Dessana, e Luzneri Aquiar Azevedo do povo Tikuna, que no primeiro momento foram apresentados à

Casa do Lago para realizar a pintura em um dos canteiros. Posteriormente se vincularam a outros projetos na Casa do Lago, através da Bolsa de Auxílio Social (SAE) criando a possibilidade de realização de várias oficinas com o público infantil e adulto, desde a pintura corporal, exposição de quadros de grafismos e culinária indígena.

JUSTIFICATIVA

O Prof. Dr. João Ernesto de Carvalho, da Faculdade Ciências Farmacêuticas da Unicamp, é o autor do projeto “Plantas Medicinais: Usos, Produção de Muda e Implantação de Jardim Medicinal” e o primeiro curso e jardim medicinal foram criados, no 2º semestre de 2019, para atender os alunos da média e terceira idade do Programa Universidade da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura e contou com a colaboração da prof.^a Dr.^a Mariana Nagle dos Reis, engenheira agrícola, cursando o programa de pós-graduação da Faculdade de Engenharia Agrícola da Unicamp. Com a pandemia, este jardim se perdeu por causa do fechamento dos trabalhos presenciais na Universidade e foi retomado posteriormente.

Após a pandemia, com a retomada dos trabalhos presenciais na Universidade no segundo semestre de 2021, o Espaço Cultural da Casa do Lago, já com uma nova equipe, incorporou no seu planejamento a criação da oficina de “Cultivo de Plantas Medicinais, Conhecimentos Ancestrais e Científicos” e do Jardim Medicinal. Convidaram os professores João Ernesto de Carvalho e Mariana Nagle dos Reis para esta nova experiência. Esta proposta incorporou os conhecimentos das plantas medicinais e a parte cultural com abordagem da ancestralidade dos povos originários. Logo despertou o interesse da comunidade mais ampla, desde alunos de graduação, professores, funcionários, pesquisadores e o público externo, e gerou inclusive listas de espera.

A coordenadora da Casa do Lago, Silvana Di Blásio, viabilizou a implantação do Jardim Medicinal. A organização da oficina coube a Rosangela Martinhago. Já a parte artística, pintura e programação cultural coube a produtora cultural Flávia de Moraes Salles Costa Cavalcanti.

Foram construídos 3 canteiros quadrados suspensos e 1 em formato de círculo, mandala infantil, em frente à sala Multiuso da Casa do Lago. Nos canteiros suspensos realizou-se a pintura em grafismos das representações indígenas. A arte e cultura dos povos indígenas ganhou destaque e várias atividades foram realizadas a partir da incorporação dos alunos indígenas da Universidade.

A Justificativa do prof. Dr. João Ernesto de Carvalho para a criação do projeto Plantas Medicinais foi a partir das seguintes premissas:

“Realidade social, econômica e cultural: Apesar do uso milenar, o emprego de plantas medicinais para tratamento de diversas doenças foi deixado de lado pela prática médica e, atualmente, nos cursos de medicina não existem disciplinas que tratam desses temas, nem para o uso adequado e, muito menos, para os usos indevidos, charlatanismo, toxicidade e interação medicamentosas que podem existir. No entanto, a tradição de uso de plantas medicinais faz parte da história, sendo que esse rico conhecimento popular nunca deixou de ser usado pela maioria da população, fazendo parte da cultura popular. Nas últimas décadas, a prática médica se tornou excessivamente medicalizada com prescrições, muitas vezes desnecessárias e abusivas de medicamentos de uso contínuo, que produzem efeitos e muitos deles causam dependência. Como exemplo, podemos citar o caso de insônia. Na maioria dos casos, pacientes que têm algum problema de sono saem dos consultórios médicos com receitas de medicamentos controlados, que, além de efeitos adversos, induzem à dependência. Nesses casos, um fitoterápico ou mesmo um chá de melissa ou camomila poderiam resolver o problema, sem causar danos ao paciente. A cada ano, multiplicam-se os diagnósticos que elevam o número de doentes consumindo desnecessariamente medicamentos caros e com muitos efeitos adversos. Transtorno de ansiedade generalizada, disfunção erétil, transtorno de disforia pré-menstrual, doença do refluxo gastroesofágico, transtorno de déficit de atenção e hiperatividade (TDAH), depressão, inclusive infantil, e outros transtornos psiquiátricos de existência duvidosa, tornaram-se o paraíso da indústria farmacêutica. Redução dos níveis normais de colesterol, triglicérides, glicose e pressão arterial também produzem lucros extraordinários para as indústrias farmacêuticas, pelo fato de considerarem doentes milhões de pessoas que, antes da redução forçada dos valores normais, eram saudáveis. A medicalização excessiva da vida na sociedade moderna fez com que surgissem diversas formas de iatrogêneses ou danos à saúde, que fazem aumentar ainda mais o uso de medicamentos, agora para tratar os danos causados pela iatrogênese. Nesse contexto, o uso de plantas medicinais tradicionais pode colaborar para a redução do uso abusivo de medicamentos e tornar o paciente um sujeito ativo nas decisões sobre os tratamentos a que será submetido. A trajetória do uso de fitoterápicos e plantas medicinais no âmbito dos serviços de atenção primária à saúde no Brasil foi estimulada por movimentos populares, diretrizes de várias conferências nacionais de saúde e por recomendações da Organização

Mundial da Saúde. Em 2006, um decreto (5.813) e uma portaria (GM/MS nº 971/2006) regulamentam a Política Nacional de Plantas Medicinais e Fitoterápicos no âmbito do SUS. O presente projeto tem como base essas diretrizes.”

Além de toda legislação pertinente aos fitoterápicos, a Agência Nacional de Vigilância Sanitária (ANVISA) criou o Formulário Fitoterápico da Farmacopeia Brasileira, que dá o suporte científico e legal para o uso de plantas medicinais e medicamentos fitoterápicos.

OBJETIVOS DO JARDIM MEDICINAL

O projeto está diretamente vinculado com o curso “Cultivo de Plantas Medicinais, Conhecimentos Ancestrais e Científicos” e teve como objetivo geral proporcionar aos participantes a troca de conhecimentos e experiências sobre a história dos fitoterápicos e o resgate dos saberes populares, ancestrais e científicos sobre o cultivo, utilização das plantas medicinais e seus recursos terapêuticos.

Especificamente, objetivou proporcionar informações científicas sobre o uso de plantas medicinais para o tratamento complementar de doenças que atingem os diversos sistemas do organismo (Nervoso Central, Cardiovascular, Respiratório, Digestivo, Geniturinário, Dérmico). A oficina foi composta de aulas teóricas e práticas, ministradas pelos docentes Prof. Dr. João Ernesto Carvalho da Faculdade de Ciências Farmacêuticas da Unicamp e pela Prof.^a Dr.^a Mariana Nagle dos Reis.

As aulas versaram sobre plantas de uso milenar utilizadas para o tratamento de diversas doenças, que poderão complementar e até substituir os tratamentos atualmente considerados convencionais. As oficinas foram dirigidas para a produção de mudas e implantação do jardim de ervas medicinais no Espaço Cultural da Casa do Lago da Unicamp bem como todo processo para construção e pintura dos canteiros reverenciando a arte e a cultura dos povos indígena e a ancestralidade nos conhecimentos sobre as plantas medicinais, seus usos e costumes.

ETAPAS DE IMPLANTAÇÃO DO JARDIM MEDICINAL NO ESPAÇO CULTURAL CASA DO LAGO DA UNICAMP

PRIMEIRA ETAPA: “BERÇÁRIO DE MUDAS”

Na **primeira etapa** da oficina foi criado o “**Berçário de Mudas**”, onde os alunos tiveram a oportunidade de aprender e produzir diversas mudas de espécies medicinais. A fim de atingir tal objetivo, foram selecionadas cerca de 20 espécies de mudas que foram plantadas no Jardim Medicinal da Casa do Lago, tais como: alecrim (*Rosmarinus officinalis* L.), arruda (*Ruta graveolens* L.), babosa (*Aloe vera* L.) Burm. f., boldo (*Vernonanthura condensata* (Baker) H. Rob), camomila (*Chamomila Recutita* (L.) Rauschert), capim santo (*Cymbopogon citratus* (DC.) Stapf), cavalinha (*Equisetum giganteum* L.), açafraão da terra (*Curcuma longa* L.), falsa melissa (*Lippia alba*), erva baleeira (*Varronia curassavica* Jacq), erva doce brasileira (*Foeniculum vulgare* Mill), espinheira santa (*Maytenus ilicifolia*), gengibre (*Zingiber officinale* Roscoe), guaco (*Mikania glomerata* Spreng), hortelã (*Mentha spicata* L.), malva cheirosa (*Plectranthus amboinicus* (Lour.) Spreng), lavanda (*Lavandula angustifolia*), losna (*Artemisia absinthium* L.), manjerição (*Ocimum basilicum* L.), poejo (*Mentha pulegium* L.), sálvia (*Salvia officinalis* L.) e moringa (*Moringa oleífera*). Os propágulos de mudas, estacas e sementes foram trazidos pelos alunos e professores do curso e foram plantados em embalagens recicladas e, posteriormente, replantadas nos canteiros suspensos e na mandala infantil.

A fim de atingir os objetivos do curso, foi feito um projeto de canteiros suspensos para a implantação do jardim medicinal da Casa do Lago. Os projetos paisagístico e de irrigação foram elaborados por Mariana Nagle dos Reis e compreenderam três canteiros suspensos com blocos de concreto e 1 mandala infantil, que foram construídos com materiais reaproveitados da Universidade.

Tal projeto recebeu apoio operacional da Diretoria de Obras da Unicamp e contou com o apoio da Diretoria de Meio Ambiente, a qual nos disponibilizou mão de obra e substrato para o preenchimento deles com resíduos de poda do próprio campus.

A fim de harmonizar os canteiros suspensos construídos para a realização da oficina com o design da Casa do Lago, a produtora cultural Flávia de Moraes Salles Costa Cavalcanti convidou a artista plástica Sílvia Matos, do Atelier Criatividade, para coordenar os representantes indígenas que fizeram parte da criação das pinturas dos canteiros, respeitando

a liberdade de expressão e criação de cada povo. Os desenhos foram feitos em grafismo, muito utilizado nas pinturas corporais, nos cultos e nos artesanatos indígenas.

Os indígenas que fizeram a arte nos canteiros são dos seguintes povos: Kuikuro, Dessana e Kariri-Xocó Bokuyá. Dois deles, Jaraki, Kuikuro, e John Abé, Dessana, são alunos de graduação da Universidade, ingressantes pelo vestibular indígena. Já os indígenas Waytiran Cruz e Kawytononé, do povo Kariri-Xocó Bokuya estavam em atividades educacionais na Universidade.

Os indígenas foram apresentados à Casa do Lago por Zilda Oliveira de Farias (DIDA-Kariri-Xocó) da Comissão Assessora para a Inclusão e Participação dos Povos Indígenas (CAIAPI/UNICAMP).

SIGNIFICADO DAS PINTURAS INDÍGENAS

Cada representante indígena adotou um canteiro suspenso e pintou nas suas paredes de forma criativa e espontânea a vivência, arte e cultura dos diferentes povos das regiões norte, nordeste e centro oeste do Brasil.

O indígena Yanapa (Jaraki) – Kuikuro que é da região nordeste do estado do Mato Grosso (território indígena do Xingu) apresentou no grafismo a relevância da arte para o seu povo: “a pintura do povo kuikuro é muito importante, é nosso símbolo, é nossa identidade. A pintura não foi inventada, veio dos nossos antepassados, do nosso criador. É usada nas festas, artesanatos, pulseiras.” (Jaraki, etnia Yanapa. Depoimento oral, 2023)

O indígena John Abé - Dessana, que é da região norte do Amazonas (Rio Negro), desenhou nas paredes do canteiro um banco de madeira e dois pilares centrais representando a Maloca. A Maloca é o local sagrado utilizado por vários povos indígenas da sua região, como fala a seguir:

O grafismo representa a maioria dos povos indígenas do Alto do Rio Negro/Amazonas. A Maloca tem grande representatividade para a maioria dos povos indígenas. É a casa dos saberes, com dois pilares centrais e o “Banco” que os mais velhos, os sábios, sentam para transmitir ensinamentos para os mais novos. Na cosmologia do nosso ponto de vista de transformação do mundo, o banco era de quartzo e hoje é feito de madeira e tem grande representatividade para toda a Maloca. Apesar de serem todos indígenas, têm culturas diferentes. (John Abé, etnia Dessana. Depoimento oral, 2023)

Nas demais paredes do canteiro, John Abé registrou a arte dos outros povos indígenas da sua região que são utilizados nos instrumentos de artesanatos, cestarias e esteiras. O indígena Wayttiran - Kariri-Xocó Bokuya, do estado de Alagoas, pintou nas paredes do canteiro o mesmo desenho que eles usam na face e no próprio corpo, como fala a seguir:

O significado da pintura sagrada das mulheres da nossa etnia. A pintura significa para gente nosso corpo seguro. Para gente se denominar quem somos: índio. A pintura é usada nos rostos das mulheres e dos homens para participar de canto e danças, sendo alegre ou triste, cada pintura tem seu momento de ser cantada. (Wayttiran, etnia Kariri Xocó Bokuya. Depoimento oral, 2023.)

AMPLIAÇÃO DAS OFICINAS CULTURAIS

A partir das experiências relatadas e de seus desdobramentos, sugerimos incorporar atividades culturais relacionadas aos diversos povos indígenas. As vivências através das contações, representações de histórias de tradição oral trazidas e/ou escritas pelos povos originários, do Brasil e do mundo, são oportunidades de conexão com nossas origens, com os elementos da natureza, com brinquedos e brincadeiras indígenas. Sejam crianças ou adultos, afinal quem não gosta de escutar histórias, de brincar e de dançar? Não são lendas, não é folclore, são histórias vividas, vivenciadas, e são de fundamental importância para fortalecer nossa identidade nacional, territorial. A pintura em grafismo nos canteiros e nos quadros de John Abé são registros de narrativas antigas de seus antepassados, que remontam à origem, aos rituais e aos hábitos cotidianos de seu povo. Segundo John Abé, “ter a memória histórica e cultural do nosso povo é o que nos mantém vivo enquanto povo” (John Abé, povo Dessana. Depoimento oral, 2023.)

A partir da contação também são oferecidas oficinas de artes indígenas com elementos da natureza como nas pinturas corporais feitas com jenipapo, urucum, açafraão.

OBJETIVOS DO PROJETO SÁBIO JARDIM

O “Projeto Sábio Jardim” visou o resgate dos conhecimentos ancestrais das ervas medicinais, artes e cultura indígena. Para isso, foram definidos os seguintes objetivos:

Proporcionar aos participantes a troca de conhecimentos e experiências sobre a história dos fitoterápicos, o resgate dos saberes populares, ancestrais e científicos sobre o cultivo, utilização das plantas medicinais e seus recursos terapêuticos. Agregar valor cultural

e estético à proposta a partir da identificação dos canteiros suspensos com a arte dos indígenas. Proporcionar a vivência com indígenas, através de oficinas culturais de contação de histórias, artes manuais, corporais, musicais, visuais e culinárias. Proporcionar a experiência de coletar sementes, cascas, pedras, penas pelos caminhos. Romper estereótipos e preconceitos perpetuados;

Promover interação nos encontros com indígenas e descendentes, que nos trazem as histórias invisibilizadas, apagadas, visando trabalhar o pertencimento dos indígenas no contexto urbano sem querer mudar seus usos, costumes, viver a pluralidade e vivenciar a diversidade das culturas. Ampliar nosso repertório literário, artístico e criativo;

Conhecer e reconhecer a presença das culturas e das pessoas indígenas, aqui, agora, no contexto universitário e urbano. Conectar as histórias com oficinas de artes, com cantos, danças, imagens em fotos e vídeo. Enriquecer o espaço de ateliês, espaços culturais e educação, formal e não formal. Promover todas as emoções, todo prazer que as histórias e oficinas proporcionam, inclusive de alegrias de “festas originárias”.

MATERIAIS E METODOLOGIA

O “Projeto Sábio Jardim” – Jardim-Escola de Saberes Populares, Científicos e Ancestrais” foi composto por oficinas com aulas teóricas e práticas e vivências culturais com indígenas, inclusive com a pintura dos canteiros, sendo adaptado à necessidade do público.

Para construção dos canteiros medicinais foram realizadas as seguintes etapas:

Escolha do local mais adequado à implantação do jardim. Desenvolvimento do Projeto do Jardim Medicinal conforme demanda. Avaliação da necessidade de construção de um viveiro para mudas e plantas. Construção da estrutura permanente (viveiro e canteiros). Implantação do Sistema de Irrigação no local. Pinturas nas paredes dos canteiros suspensos;

Preenchimento dos canteiros buscando o aproveitamento de resíduos orgânicos e utilização de recipientes descartáveis para o plantio das mudas.

Material de consumo: terra vegetal, cascalho, tijolos, cimento, areia, encanamento para irrigação, bicos aspersores, controlador de irrigação, mudas;

Material permanente: canteiros, sistema de irrigação, ferramentas para plantio (pás, enxadas, escavadeiras etc.), viveiro de mudas (estrutura de madeira, bancadas, irrigação, recipientes para produção de mudas, sistema de drenagem);

Material para pintura artística dos canteiros: tintas para parede, pincéis, réguas, lápis e verniz acrílico;

Material para oficinas indígenas: materiais diversos para artesanatos, terras, argilas para esculturas, tintas corporais, miçangas etc.

As aulas teóricas e as oficinas práticas foram intercaladas de acordo com as necessidades e evolução do trabalho. Dessa forma, o cronograma foi flexível, as vivências e oficinas culturais com os indígenas foram intercaladas de acordo com as características e necessidades do projeto, assim como a pintura artística dos canteiros que foi realizada na fase anterior ao plantio de mudas.

RESULTADOS OBTIDOS

Dentre os resultados alcançados, podemos destacar a disseminação do conhecimento aprendido pelos alunos em suas comunidades e família, bem como o maior conhecimento sobre sua saúde e cuidados, e a capacitação para a produção de hortas de plantas medicinais em diversos espaços públicos e domésticos relacionadas com os locais de trabalho e moradia dos participantes do curso.

A Oficina/Curso é oferecida semestralmente desde o 1º semestre de 2022, com quatro módulos concluídos e um em andamento neste 1º semestre de 2024. As oficinas têm desde a produção de mudas, plantio, beneficiamento e processamentos das plantas medicinais e a confecção de produtos fitoterápicos artesanais.

Foi possível resgatar um pouco da arte, cultura e dos conhecimentos ancestrais dos povos indígenas através das plantas medicinais, dos grafismos nos canteiros, das oficinas de artesanatos, da contação de histórias, danças e músicas, da expressão artística e do conhecimento repassado de geração em geração. Além disso, houve a ampliação da pintura dos grafismos indígenas para outros espaços da Universidade.

No 2º semestre de 2023 e no 1º semestre de 2024 a Oficina/Curso recebeu o patrocínio do Grupo Gestor de Benefícios Sociais (GGBS) Unicamp e a Professora Mariana Nagle dos Reis ampliou a temática das Oficinas para duas novas edições: 1ª “As Melhores Práticas na Produção de Fitoterápicos Caseiros” e na 2ª “Práticas Integrativas Complementares que foram incorporadas ao Sistema Único de Saúde tendo como referência o PNPIC (Programa Nacional de Práticas Integrativas Complementares) utilizando plantas colhidas no Jardim Medicinal da Casa do Lago da Unicamp.

A oficina foi muito bem avaliada pelos alunos, veja alguns relatos:

Magdaelei Costa Amorim “Uma grata surpresa deste pós-pandemia foi a oportunidade de participar de cursos presenciais. Um destes cursos foi o de "Plantas Medicinais", realizado no 1º semestre de 2022 pela Casa do Lago da Unicamp. As aulas teóricas e práticas foram gratificantes, ministradas por professores muito capacitados. Destaco a finalização do curso, com plantio de mudas em canteiros ornamentados por indígenas de três etnias. Ao ar livre, em clima de confraternização, os alunos, professores, funcionários e convidados fizeram uma roda de conversa, enquanto saboreava um “petit lunch”, momento bem agradável. Recomendo o curso, excelente do começo ao fim”. (Magdaelei Costa Amorim)

Nilza Alves de Solza: “Gostei muito da Oficina de Plantas Medicinais pois teve uma abordagem bem estruturada: partiu de aulas teóricas com a apresentação feita pelo prof. João Ernesto sobre o contexto histórico do uso das plantas medicinais e suas aplicações. Seguiu-se a orientação clara por parte da profa Mariana quanto às formas de plantio, adequação do solo, classificação de algumas ervas. Para completar, a parte prática, o plantio das ervas em canteiros lindamente coloridos com as pinturas indígenas também possibilitou a integração dos participantes do curso. Excelente projeto. Que venha sua continuidade!”.

Tiago Rocha: “O curso foi muito importante para mim e para a comunidade como um todo. Aprender técnicas de plantio e utilização de plantas medicinais faz toda diferença para prevenir e tratar doenças muito comuns em nossa sociedade. Além disso, com esse conhecimento podemos ajudar muitas pessoas, cultivar nossa própria farmácia, trocar ideias sobre prevenções de doenças e técnicas para plantio sem agrotóxicos. O curso também nos proporcionou conhecer a história dos fármacos, nos colocou em contato com tradições indígenas mostrando sua importância para a saúde e manutenção de uma sociedade melhor. Obrigado pela oportunidade!”

Sábio Jardim é uma semente plantada na Casa do Lago que visa inspirar, por meio da multiplicação de canteiros sustentáveis na Unicamp e na Comunidade, o resgate e a legitimidade dos valores e conhecimentos ancestrais sobre a arte e cultura dos povos indígenas, através das plantas medicinais, dos grafismos nos canteiros, das oficinas de artesanatos, da contação de histórias, danças e músicas, e toda expressão e acervo de

conteúdos repassados de geração em geração sobre alternativas de Vida, Cuidados e Bem-estar!

Figura 1 - Totem Jardim Medicinal



Figura 2 - Jardim - Prof. João Ernesto de Carvalho e alunos



Figura 3 - Grafismo indígena nos canteiros



Figura 4 - Jardim - Profa. Mariana Nagle dos Reis e alunos



Figura 5 - Equipe: Projeto Casa do Lago



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASA DO LAGO. Encerramento - Oficina de Plantas Medicinais. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eoEhAFzycK0&t=143s>. Acesso em: 19 out. 2023;

CASA DO LAGO. Inauguração e Plantio de Mudas no Jardim Medicinal da Casa do Lago. Disponível em: <https://www.casadolago.proec.unicamp.br/noticias/inauguracao-e-plantio-de-mudas-no-jardim-medicinal-da-casa-do-lago>. Acesso em: 19 out. 2023;

CASA DO LAGO. Oficina “Cultivo de Plantas Medicinais, Conhecimentos Ancestrais e Científicos”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dtQfyEunzHY>. Acesso em: 19 out. 2023;

CASA DO LAGO. Oficina de Cultivo de Plantas Medicinais. Disponível em: <https://www.casadolago.proec.unicamp.br/noticias/oficina-de-cultivo-de-plantas-medicinais>. Acesso em: 19 out. 2023;

COSTA JR., Hélio. Espaço Cultural Casa do Lago inaugura jardim medicinal nesta sexta-feira. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/eventos/2022/06/24/espaco-cultural-casa-do-lago-inaugura-jardim-medicinal-nesta-sexta-feira>. Acesso em: 19 out. 2023;

DE'CARVALHO, JOÃO E.; REIS, M. N.. Plantas Medicinais. In: FLORIANO, Isabel Cristina Araújo; STANCATO, Kátia; CUCULI, Tiago dos Santos; FERREIRA, Simone Cristina; GARCIA, Maria Cimélia; MONTEIRO, Vania Raquel; BUENO, Érika Aparecida; MARTINHAGO, Rosângela Maria Galante. (Org.). **Programa Universidade da Unicamp**: história, desafios, relatos e conquistas. Campinas: BCCL/Unicamp, 2021, p. 426-448;

FELIPE, Mateus. Jardim medicinal recupera saberes ancestrais. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/noticias/2022/06/28/jardim-medicinal-recupera-saberes-ancestrais>. Acesso em: 19 out. 2023;

LORENZI, H.; MATOS, F. J. A. **Plantas Medicinais no Brasil**: nativas e exóticas. Instituto Plantarum: Nova Odessa, 2002;

RODRIGUES, Vanda Gorete Souza. **Cultivo, uso e manipulação de plantas medicinais**. Porto Velho: Embrapa Rondônia, 2004;

SOUZA, V. C.; LORENZI, H. **Botânica Sistemática**. 3. ed. Nova Odessa: Instituto Plantarum, 2012;

A IMPORTÂNCIA DA COMUNIDADE NA CAPOEIRA ANGOLA E NA PRÁTICA DO CRUZO NA CIDADE DO PORTO

Thaís Azevedo¹
Maria Manuel Baptista²
Larissa Latif³

RESUMO: O presente trabalho faz parte da investigação intitulada “Cartografias Performativas da Capoeira Angola em Cruzeiro na cidade do Porto” em desenvolvimento no Programa Doutoral em Estudos Culturais da Universidade de Aveiro. Neste artigo, abordamos especificamente uma das categorias de análise do conteúdo das entrevistas realizadas com os praticantes de Capoeira Angola do “Cortiço do Abelha” e da Prática do Cruzeiro na cidade do Porto, em Portugal. Nomeadamente, a importância da *comunidade*.

PALAVRAS-CHAVE: comunidade, capoeira Angola, Cruzeiro, análise de conteúdo.

INTRODUÇÃO

As questões de investigação que movimentam este trabalho são: de que modo as pessoas territorializam/desterritorializam os dispositivos da Capoeira Angola e da prática do Cruzeiro no contexto da Escola de Capoeira Angola do “Cortiço do Abelha” na cidade do Porto, em Portugal, e de que maneira são articuladas/desarticuladas as relações da Colonialidade do poder neste contexto. A capoeira angola configura uma luta/dança realizada dentro de uma roda, que é organizada de maneira coletiva com instrumentos de percussão e canto. Para além de ser uma forma filosófica, social, cultural e política de resistência negra brasileira. Ao habitar outros sistemas culturais, há questões práticas, materiais e simbólicas que se colocam neste campo, criando-se assim um movimento de transformação dos modos de ensino/aprendizagem desta tradição. A minha implicação neste contexto gerou uma prática vizinha à Capoeira Angola, denominada Cruzeiro, que busca dialogar com os corpos estrangeiros, dissidentes, de forma a incorporar o universo cultural afro-brasileiro de maneira crítica e responsável.

¹ Thaís Lopes Santos de Azevedo, GECE/NECO (CLLC) - Universidade de Aveiro, thaís.azevedo@ua.pt.

² Maria Manuel Teixeira Baptista, professora Catedrática do Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Universidade de Aveiro, mbaptista@ua.pt.

³ Larissa Latif Plácido Saré, professora da Escola de Teatro e Dança e do PPGARTES da Universidade Federal do Pará, larissalatif@gmail.com.

CAPOEIRA ANGOLA E A CULTURA DA DIÁSPORA AFRO-BRASILEIRA

Da Mata (2015) salienta que a capoeira angola é “uma prática de resistência dentro do próprio universo da capoeira” (DA MATA, 2015, p. 110). O símbolo de resistência atrelado à Capoeira Angola deve-se à sua insistência e permanência nas tradições ligadas à cultura africana no Brasil. Na década de 30, o Estado Novo preeminentemente perseguia e proibia a prática de capoeira. O movimento passa então por uma fase de negociação frente aos processos de modernização, demarcado por uma pressão para a organização da prática de acordo com padrões “aceitáveis” para os ideais de progresso e desenvolvimento inspirados no fascismo europeu. Essa mudança de parâmetros, por um lado permitiu que a Capoeira continuasse sendo guardada, sendo “reconhecida pela Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) em 2014 como Patrimônio Imaterial da Humanidade” e “praticada em mais de 150 países dos cinco continentes e por diversos grupos sociais” (MOREIRA *et al.*, 2018, p. 2).

Este cenário de internacionalização da prática carece de análises compreensivas sobre os lugares que efetivamente continuam sendo de resistência aos diversos sistemas de opressões e lugares que passaram a reiterar estruturas hegemônicas. A partir do campo dos Estudos Culturais compreendemos estas práticas e estes corpos enquanto lócus de atravessamento e (RE)produção de relações de Poder, nomeadamente, do sistema de gênero colonial/moderno (LUGONES, 2018). Neste trabalho, interessa-nos, sobretudo, “como esse fazer comunitário da capoeira angola que aciona uma tecnologia de sobrevivência dos povos afrodescendentes e dos corpos marginais tem se organizado dentro no continente europeu, especificamente em Portugal e em que medida tem resistido e criado rotas de fuga ao sistema de gênero colonial/moderno (LUGONES, 2018).

A PRÁTICA DO CRUZO COMO POLÍTICA DO CORPO DE ENCRUZILHADA

Os encontros da crítica latino-americana sobre a Colonialidade com os saberes praticados na cultura afro-brasileira, fazem emergir a encruzilhada - morada e símbolo máximo de Exu (divindade da cultura iorubá transladada na diáspora) – como uma perspectiva epistemológica transgressora (RUFINO, 2018), que invoca as potências da multiplicidade, do movimento, da comunicação e da articulação (MARTINS, 2002). É primordial nesta perspectiva o reconhecimento das potencialidades do corpo reinventadas ao

longo da experiência de morte e genocídio engendradas pelo sistema de gênero moderno-colonial (LUGONES, 2018). A encruzilhada atua como perspectiva de mundo assente nos códigos corporais afro diaspóricos que instauram o *batucar, dançar, cantar* (LIGIÉRO, 2011) como dispositivo para ações performativas que reinventem uma política do corpo transgressora ao exercício do poder dominante.

Em 2019, mudo-me para Portugal, para um estágio no Mestrado em Culturas Africanas da Universidade do Porto. Durante este primeiro período, realizo também um estágio na *Ecole des Sables* em *Toubab Dialaw* sobre os ensinamentos da Coreógrafa beninense Germaine Acogny. Nesta fase de adaptação ao estrangeirismo de viver em Portugal, tenho um reencontro com a Capoeira Angola, já habitada ocasionalmente na cidade de Mariana-MG no grupo Oxalufã Capoeira de Mestre Damião. Em setembro desse mesmo ano, ingresso no Doutorado em Estudos Culturais da Universidade de Aveiro e começo a mergulhar no universo da Capoeira Angola, participando mais ativamente na Escola de Capoeira Angola “Cortiço do Abelha”, no núcleo da cidade do Porto, gerido pelo Mestre Abelha. Nesta época, as atividades aconteciam na Associação Casa Bô, no bairro do Bonfim, que sediava uma série de outras atividades, acabando por trazer muitos turistas ao espaço. Fato que gerava uma rotatividade grande de pessoas, havia treinos com trinta pessoas num dia e, por vezes, com duas no dia seguinte.

No ano de 2020, a chegada da pandemia transformou radicalmente o contexto e após um ano de tentativas e acertos, idas e vindas das atividades, em 2021 passo a viver com o Mestre e a dividir uma casa com mais dois integrantes do grupo. A casa tornou-se ao mesmo tempo morada e espaço de convívio coletivo, reconstruída para incorporar os desejos, sonhos, projetos e implicações dos aprendizes de Capoeira Angola.

É sempre bom, no fundo, ter uma casa! É a vossa casa, mas é a casa da capoeira, do cortiço... e é muito interessante, noutro dia estivemos aí a almoçar e depois à tarde, vai chegando pessoas, vai chegando pessoas e tipo... (suspira). E a casa está aí, aberta para as pessoas entrarem, por exemplo, foi a primeira vez que eu vim e... lá está, é o primeiro dia que venho fora de horário e foi a primeira vez que encontrei a porta fechada. Sempre que eu vim aqui a porta estava aberta! É raro né, não é uma simbologia, é mesmo real, é uma casa de portas abertas. Eu sempre que vim entrei por aí fora não é. Hoje foi a primeira vez que pensei, toco a campainha? Não toco? São pequeninas coisas, mas isto é muito simbólico do que é a capoeira e do que é isso, esse outro espaço que desafia um bocado as leis, da forma como nós vivemos. Muito fechados, muito separados, muito securitários. Quando se diz que a capoeira é resistência, acho que também é resistência à essas formas de sociabilidade, pelo menos

o que eu sinto né, o que eu consigo ver. São formas de sociabilidade e de estar que são muito diferentes do comum, do que a hegemonia nos traz todos os dias. (Excerto de entrevista, Personagem mulher, nacionalidade portuguesa, 40 anos)

Esta pesquisa com a Capoeira Angola e seus praticantes permitiu que eu, implicada como investigadora e Treinel⁴ na Escola de Capoeira Angola do “Cortiço do Abelha” do Porto, compusesse, em meios a estes desejos e necessidades comuns, uma prática/técnica denominada Cruzeiro. “O processo de composição de um território existencial requer um cultivo ou um processo construtivo” (ALVAREZ; PASSOS, 2015, p. 135). Neste caso, sendo um campo habitual, o autor destaca a necessidade de cultivar uma “receptividade ao campo”(ALVAREZ; PASSOS, 2015, p. 135).

No início, a prática do Cruzeiro funcionava como um aquecimento para o treino de capoeira dado pelo Mestre Abelha, uma preparação e abertura daqueles corpos para uma maior consciência na hora de executar os movimentos da capoeira. Para o mestre era muito difícil inserir os alunos (estrangeiros e brasileiros brancos de classe média) no universo cultural ampliado da capoeira Angola, que chamamos aqui universo mítico-religioso da cultura afro-brasileira.

Contudo, a prática do Cruzeiro aos poucos foi ganhando espaço e autonomia e se tornou uma outra prática, que dialoga com o universo da capoeira, mas também dialoga com outros universos da cultura africana, afro-brasileira e com uma carga teórica trabalhando basicamente 3 dimensões entrecruzadas:

1. *batucar/cantar/dançar* (LIGIÉRO, 2011): inspirado em tradições afro-brasileiras como o maracatu de baque virado, o afoxé, o bumba-boi, a catira, entre outros vivenciados pela interveniente;

2. *dançar/brincar*: a partir da espiral da primeira dimensão e conectada principalmente com a Dança Moderna Africana de Germaine Acogny e nas experiências das artes da cena (base de formação da interveniente), nomeadamente os jogos teatrais e as brincadeiras populares);

3. *brincar/refletir/criar*: apoiada nos Estudos Culturais, são discutidas questões do poder, racismo, machismo etc. e são experimentadas dinâmicas corporais criativas, criando

⁴ Treinel é a 2ª designação hierárquica das funções dentro do universo da capoeira angola. Sendo: Aluno, Treinel, Professor, Contramestre, Mestre.

um ritual pensante, para fazer emergir de cada corpo compreensões ampliadas sobre seus próprios atravessamentos, produzindo maneiras incorporadas de refazer-se.

Estas são algumas pistas da metodologia do Cruzeiro que funcionam enquanto dispositivos de uma política do corpo, pensada a partir de um entre lugar do meu corpo e partilhada na imaginação, vivência e invenção de um corpo em Cruzeiro. Sendo desenvolvida metodologicamente dentro da tese e acionando a encruzilhada como perspectiva de mundo assente nos códigos corporais afro diaspóricos vivenciados em comunidade.

CONSTRUÇÃO DO PROBLEMA E CARACTERIZAÇÃO GERAL DOS SUJEITOS

O ignorante é passivo e, portanto, afeito às mudanças da moda e às forças hegemônicas, enquanto o receptivo é curioso. Há uma distinção entre quem se deixa levar por passividade e obediência a determinadas regras e aquele que, por curiosidade e estranhamento, se lança a perder tempo com o cultivo de uma experiência (ALVAREZ; PASSOS, 2015, p. 138).

Os personagens do campo existencial da Capoeira Angola e do Cruzeiro são homens e mulheres dos 20 aos 40 anos não racializados, sendo grande parte composta por imigrantes de nacionalidade brasileira, outra parte por portugueses e em menor quantidade, imigrantes de outras nacionalidades. A maior parte está em/ou possui alguma formação acadêmica. Porém, no caso dos imigrantes brasileiros, não trabalham na área de formação e vivem num momento de alguma precariedade.

Seguindo as pistas da cartografia, quisemos saber de que modo as personagens desta paisagem territorializam/desterritorializam (DELEUZE; GUATTARI, 1995) os dispositivos da Capoeira Angola e da prática do Cruzeiro no contexto da Escola de Capoeira Angola do “Cortiço do Abelha” na cidade do Porto, em Portugal. O que esperam ao adentrar este campo? O que encontram e o que não encontram? Como negociam e incorporam os dispositivos que encontram?

Até o presente momento, destacamos alguns dos principais temas/categorias encontradas.

Quadro 1 – Temas e categorias

Definição/objetivo	Temas	Palavras-chave
A maneira pela qual a pessoa conhece/entra na capoeira.	1.Portas de entrada	Música
		Dança
		Interação
Momento de desterritorialização em que se encontra antes ou quando decide entrar na capoeira.	2.Pré-condição de Encruzilhada	Pessoal
		Familiar
		Profissional
De que forma o trabalho corporal neste espaço faz emergir questões de gênero	3. Território das questões de gênero	Feminino x masculino
		Hipersexualização das mulheres
		Misoginia

Fonte: Elaborado pelas autoras.

Por último, o território da comunidade, que é delineado como um dos pilares de sustentação da prática de Capoeira Angola e do Cruzeiro e que analisaremos de forma detalhada a seguir.

METODOLOGIA: ENTREVISTAS SEMIESTRUTURADAS E ANÁLISE DE CONTEÚDO

Com o objetivo de perceber quais usos e sentidos são atribuídos à prática da Capoeira Angola e do Cruzeiro pelos participantes neste contexto, foram realizadas 10 entrevistas semiestruturadas e em profundidade a partir de um roteiro “que combina perguntas fechadas e abertas, em que o entrevistado tem a possibilidade de discorrer sobre o tema em questão sem se prender à indagação formulada” (MINAYO; DESLANDES; GOMES, 2009, p. 64).

O critério de seleção foi feito a partir das pessoas mais influentes do grupo e praticantes ativos durante o período determinado para o trabalho de campo, sendo junho a agosto de 2021. O critério buscou também uma composição diversificada internamente, sendo, diferentes nacionalidades, sexo e tempo de participação no grupo. Nessa diversidade

interna, percebemos que a nacionalidade é uma das variáveis mais significativas (no sentido de costumes/cultura), incluindo uma diversidade no que se refere à noção de Brasil.

Parece-nos um fator importante tanto de redescoberta dos próprios brasileiros imigrantes quanto da relação dos portugueses com um Brasil diverso e múltiplo, com “a possibilidade de fugir das capturas das individualidades, criando para isso espaços e arranjos novos de sociabilidades libertárias, sempre de maneira guerreira, em um permanente embate” (DA MATA, 2015, p. 120).

Na fase de exploração do material, foi realizada a transcrição, que “deve conservar o máximo de informação, tanto linguística (registro da totalidade dos significantes) como paralinguística (anotação dos silêncios, onomatopeias, perturbações de palavra e de aspectos emocionais tais como o riso, o tom irônico etc.)” para a fase de análise do conteúdo (BARDIN, 2011, p. 222).

A fase de análise dos dados consiste “na explicitação e sistematização do conteúdo das mensagens e da expressão deste conteúdo, com o contributo de índices passíveis ou não de quantificação, a partir de um conjunto de técnicas” (BARDIN, 2011, p. 48). É importante haver uma ancoragem ao material coletado e uma inteligência de articulação deste material com os propósitos da pesquisa e sua fundamentação teórica (MINAYO; DESLANDES; GOMES, 2009). Este procedimento metodológico foi adotado nesta investigação, mesclando-se suas fases de categorização, inferência, descrição e interpretação. Sendo abordado neste artigo, apenas uma das categorias teóricas.

DISCUSSÃO E ANÁLISE DOS RESULTADOS PRELIMINARES SOBRE A IMPORTÂNCIA DA COMUNIDADE

A noção de expressão ganha aqui destaque. O território é uma assinatura expressiva que faz emergir ritmos como qualidades próprias que, não sendo indicações de uma identidade, garantem a formação de certo domínio. As funções e as direções das condutas não podem dar conta da formação do território. A assinatura expressiva se encarna em condutas, não podendo, no entanto, ser explicada por estas (ALVAREZ; PASSOS, 2015, p. 133).

O território da Comunidade funciona como um suporte intrínseco às práticas de Capoeira Angola e do Cruzo, criando uma expansão do momento de aula ou da roda e exercendo a função de rede de apoio. Essa rede gera uma política de aproximação entre as pessoas e uma dinâmica de intimidade e cuidado, instaura também uma horizontalidade nas

relações de poder sublinhadas dentro do espaço da performance Ritual, sobretudo da Capoeira Angola.

A capoeira não é um território neutro, quando os sujeitos se iniciam, anseiam normalmente, por exemplo, um treinamento corporal, ou aprender a tocar alguns instrumentos de percussão, a dançar etc. e aos poucos vão sendo atravessados por outras dimensões do corpo, do toque, do canto e da espiritualidade por exemplo, em que vão tendo que negociar estes dispositivos com as suas próprias camadas de história, de afetos e dos diferentes sistemas culturais. Apresentamos a seguir, os princípios/subtemas da categoria Território da Comunidade e uma breve discussão sobre a maneira como os sujeitos territorializam/desterritorializam estes dispositivos.

1. Cultivo da disponibilidade

“Uma disposição ao tempo dos eventos, atento às dobras dos acontecimentos e à sua espreita, sem ansiedade ou pré-julgamentos” (ALVAREZ; PASSOS, 2015). Um dos primeiros territórios que a capoeira apresenta é a Comunidade, semelhante à outras práticas de movimento corporal (como yoga ou outras modalidades de dança e luta), o participante paga uma mensalidade (abaixo do valor convencional), e é exigida uma frequência maior do que a convencional (três vezes por semana). Para além dessa frequência, que na vida cotidiana, apressada, já é algo que coloca o participante a pensar realmente se quer e se pode vincular-se com esse nível de dedicação, o território da Comunidade convida os praticantes a chegarem antes do treino e a ficarem mais tempo após 1h30 no caso da Capoeira Angola. O Cruzeiro dispõe de um encontro de 3h seguidas por semana, o que também se encaixa nessa dinâmica de um tempo expandido para atingir certos estados de presença.

Nós discutimos muito que a capoeira não é... não pode ser um produto né, não pode ser uma atividade como um ginásio que vais lá, pagas aquele dinheiro e está resolvido, ela vai eventualmente exigir algo de ti e vai... porque ela vai acabar por mexer com o teu corpo, mexer com a tua maneira de estar, mexer com os teus interesses e com um corpo” (Excerto de entrevista, personagem Homem, nacionalidade portuguesa, 41 anos).

Estas exigências do território da Comunidade, parecem deslocar o sentido primeiro de uma relação com a prática enquanto um produto para um processo de copertencimento e criação (responsabilidade e direito de intervenção).

2. Cuidado com o Espaço

Há um princípio de cuidado/zelo com o espaço compartilhado do treino. É trabalhado um sentido de “copertença”, por exemplo, no ato de chegar um pouco antes para varrer ou limpar a sala, ou no ato de trazer um sapato “especial” para o treino, diferente do que utiliza na rua, para não trazer sujeira (física e energética/espiritual) para dentro da Casa. A Casa Maria de Cula é da e para a comunidade, onde são realizados os treinos e as convivências.

3. Rede de afetos (ou a família que escolhemos)

Um dos fatores que contribui para o estabelecimento de relações mais profundas nesta convivência que se estabelece no pré, mas sobretudo, no pós-treino, onde juntam-se para conversar, tomar algo, cozinhar juntos, se organizar para os eventos, festas, etc. Então aquilo que seria uma hora e meia de treino passa a ser duas, três, pois quase sempre ficam a conversar, a reverberar os aprendizados, a trocar experiências, a saber se está tudo bem, se as pessoas precisam de ajuda com algo em suas vidas pessoais, etc.

Ela transforma-nos então ela também cobra, acho eu. Cobra, mas não é no mau sentido, é também, porque eu dou por gratidão também, então não é bem cobrar. Acho que comunidade dentro da vida, está, no mundo em que nós vivemos... já vivem cada um no seu apartamento, pelo menos aqui em Portugal, na minha realidade. As pessoas, cada núcleo de pessoas, cada família, vive numa dinâmica de organização tão fechada que acaba por se perder uma vivência assim do coletivo. Acho que é isso que eu estou a falar com relação a comunidade (Excerto de entrevista, personagem Homem, nacionalidade portuguesa, 41 anos).

Assim vão criando relações interdependentes que costumam tornar-se duradouras, profundas, de acordo com as afinidades, e estas micro relações acabam por fortalecer as macrorrelações coletivas da comunidade. Para além disso, os personagens ressaltam a integração com a comunidade local, os vizinhos mais velhos que costumam frequentar, contribuir com as refeições partilhadas, com as discussões políticas. Grande parte dos sujeitos apresenta algum histórico de questão familiar, isso acentua o fato de a comunidade tornar-se uma nova família.

Não temos uma vivência cotidiana, não partilhamos as refeições, sei lá, mas comunidade no sentido de pessoas que estão juntas em algo e que sentem ajuda e que há um carinho (Excerto de entrevista, personagem Homem, nacionalidade portuguesa, 41 anos).

4. Apoio e circulação de saberes

O território da comunidade também cumpre uma função primordial dentro do ritual da roda/jogo, pois é o que permite a criação de um espaço de segurança para o enfrentamento e disputa agonística da luta dançada, e não guerra e ódio ao outro. “A capoeira angola é uma luta dançada que se estabelece como relação agonística entre os jogadores. Não há vencidos nem vencedores, mas um encontro capaz de promover um diálogo entre corpos”(DA MATA, 2015, p. 109).

Esse diálogo não é despido de agressividade e de todas as pulsões que atravessam os corpos, mas estas são geridas através dos dispositivos da ginga, da mandinga, da musicalidade e corporalidade brincante - com toda a responsabilidade, seriedade e integridade que a brincadeira exige do corpo, assim como todo desprendimento, celebração e alegria que ela traz ao corpo.

Formou-se um grupo muito... com personalidades muito diferentes e muito engraçados, cada um na sua área (Excerto de entrevista, personagem Homem, nacionalidade portuguesa, 41 anos).

É nestes agenciamentos que vamos descobrindo dons das diversas singularidades para, por exemplo, desenharem algo para a camiseta do grupo, cuidarem da parte financeira para manutenção dos instrumentos, ajudarem uns aos outros trocando suas áreas de saber/fazer. Por exemplo: terapeutas que auxiliaram integrantes em situações de vulnerabilidade da saúde mental; alunos jovens que não tinha dinheiro para a mensalidade e que trocaram por filmagens, registros e publicações da Escola ou da Casa nas redes sociais.

Não há gratuidade e perda de valor (energia), é quase sempre um ato de dar e receber –, porém a moeda de troca/partilha não é exclusivamente monetária, mas uma noção de ajudar no que é preciso para que os encontros aconteçam e a comunidade permaneça.

5. Horizontalidade das relações

Por vezes a relação com o mestre se mescla na relação com o grupo, mas, na maioria das vezes, o mestre configura uma presença diferente. Primeiro é o ponto de conexão com a história da capoeira e a importância da comunidade como arma de sobrevivência. Percebemos que o território da comunidade na Capoeira Angola, se cria, em princípio, em torno do Mestre, que funciona como um elo/imã das relações, que aos poucos vão ganhando autonomia e vão reconfigurando a própria comunidade e tornam-se mais importantes, pois a

horizontalidade das relações da comunidade cria uma força coletiva superior ao treino e as hierarquias que operam na roda.

EM PROCESSO DE CONCLUSÕES

Dessa forma a comunidade funciona então como um dispositivo de ampliação da rede das pessoas e das formas de se relacionar. O movimento de Cruzo que se cria dentro do contexto de Capoeira Angola do “Cortiço” fez-se como uma prática/política que reinventa as possibilidades de *religare* (do estabelecimento de uma reconexão) com o corpo de uma maneira imanente e desse corpo com/na comunidade.

A Capoeira Angola oferece territórios flexíveis, mas não neutros. É preciso participar no movimento (dos seus territórios) para traçar um caminho de fuga e atravessar um limiar para que as formas e os códigos (tanto da pessoa quanto da prática) sejam desafiados, desestabilizados e desfeitos (desterritorializados).

Percebemos o CRUZO como um devir – “um processo de fuga criativa dos estratos do que foi (a capoeira, o maracatu, a dança moderna africana, etc.), para se tornar algo novo - algo que parece estranhamente selvagem.” Uma espécie de contrapoder das colonialidades e estruturas patriarcais que inevitavelmente ainda operam na organização da capoeira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVAREZ, Johnny; PASSOS, Eduardo. Cartografar é Habitar Um Território Existencial. **Pist. Do Método Da Cartogr. Pesqui. e Produção Subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 131–149;

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Tradução Luís Antero Reto; Augusto Pinheiro. [S.l.]: Edições 70, 2011;

DA MATA, João. Da Arte-Luta Da Capoeira Angola Ao Anarquismo Somático. **Verve**, v. 27, p. 107–126, 30 Mar. 2015;

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia Vol.1**. Tradução Aurélio Guerra Neto; Celia Pinto Costa. [S.l.]: Editora 34, 1995. v. 1. Disponível em: <<https://conexoesclinicas.com.br/deleuze-obra-completa-para-download/>>;

LIGIÉRO, Zeca. Batucar-Cantar-Dançar: Desenho Das Performances Africanas No Brasil. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, v. 21, n. 1, p. 133–146, 30 Apr. 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18430>>;

LUGONES, María. Heterossexualismo e o Sistema de Género Colonial/Moderno. In: BAPTISTA, Maria Manuel (Org.) (Ed.). **Género e Perform. - Textos Essenc. Vol 1**. Tradução Larissa Latif. 1. ed. Coimbra: Grácio Editor, 2018. p. 239–270. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10773/25237>>;

MARTINS, Leda. Performances Do Tempo Espiralar. **Performance, Exílio, Forneiras - Errâncias Territ. e Textuais**. Belo Horizonte: Poslit, 2002. p. 69–92. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/298172186/Performance-Exilio-Fronteiras-Errancias-Territoriais-e-Textuais>>;

MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org.); DESLANDES, Suely Ferreira; GOMES, Romeu. **Pesquisa Social: Teoria, Método e Criatividade**. Petrópolis: [s.n.], 2009. Disponível em: <<https://br.librosintinta.in/pesquisa-social-teoria-metodo-e-criatividade-minayo-pdf.html>>;

MOREIRA, Sérgio R. et al. Psychophysiological Characterization of Different Capoeira Performances in Experienced Individuals: A Randomized Controlled Trial. **PLoS ONE**, v. 13, n. 11, p. 1–16, 2018;

RUFINO, Luiz. Pedagogia Das Encruzilhadas. **Periferia**, v. 10, n. 1, p. 71–88, 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.12957/periferia.2018.31504>>.

AS MÚLTIPLAS FUNÇÕES DO ESPAÇO: A FESTA DE IEMANJÁ NA PRAIA DO CASSINO/RS A PARTIR DA GEOGRAFIA DAS FESTAS

Valdoir Guimarães Oliveira Junior¹

RESUMO: O presente trabalho objetiva interpretar acerca das alterações no espaço em que ocorre a Festa de Iemanjá, na Praia do Cassino, situada no município do Rio Grande, no Rio Grande do Sul. Apesar das festas já serem estudadas a partir de outras ciências como antropologia e sociologia, é a partir da década de 1990 que a geografia passa a considerar o tema como objeto de estudo, analisando sua “geograficidade” por meio de organizações espaciais. As festas podem estar relacionadas ao lazer, questões culturais, momentos de socialização, sentimento de pertencimento ao lugar e também como atrativo turístico. As espacialidades presentes nas festas são momentos das relações sociais “geografizadas”, o momento da incidência da sociedade sobre um determinado arranjo espacial, assim, é possível compreender a dinâmica festiva através do estudo do lugar que é repleto de significados definidos pelos indivíduos e grupos nele presentes. Desta forma, a festa na perspectiva geográfica possibilita interpretar signos que são apresentados como marcas que delimitam o espaço festivo. Os signos, ao fazerem parte da organização do espaço festivo, se tornam geossímbolos, que possuem carga ideológica principalmente devido ao sagrado e aos valores culturais que eles representam, estabelecendo vínculos a partir de uma identidade territorial existente entre o grupo social que festeja e o espaço. Nesse sentido, realizou-se um trabalho de campo durante a Festa de Iemanjá de 2023, que ocorreu nos dias 1 e 2 de fevereiro em que foram feitas entrevistas semiestruturadas buscando compreender a visão dos devotos sobre o espaço da Festa de Iemanjá na Praia do Cassino. As festas populares são caracterizadas por manifestações culturais, que podem ser eventos efêmeros e transitórios, remanescendo por algumas horas, dias ou semanas. Ademais, grande parte das festas, durante seu momento de ocorrência, fornecem uma nova função as formas espaciais prévias que dispõem para sua realização (ponto central e entorno): ruas, praças, estádios de futebol se transformam em palcos para realização do evento, porém, não demoram muito para voltar a exercer sua função habitual. Os entrevistados destacaram que entre os principais motivos para participarem da Festa de Iemanjá, o maior é apreciar as diferentes manifestações de fé a partir dos mais diversos grupos, sejam religiosos ou não, que cultuam ou admiram o Orixá, além de ser o momento para ofertar oferendas/agrados para a Rainha do Mar. Em diversas festas, reitera-se a função da forma espacial preexistente, como as festas religiosas, centralizadas em templos, igrejas, terreiros, santuários e monumentos, como no caso da Festa de Iemanjá. Deste modo, percebeu-se que as alterações espaciais que ocorrem durante a Festa de Iemanjá, realizada na Praia do Cassino resultam numa espécie de “*apartheid*”, visto que o espaço da Festa de Iemanjá onde ocorrem comercialização de objetos que são utilizados como oferenda ou artefatos para decoração é isolado do restante do Balneário durante a realização da festividade, fato que não ocorre em outros tipos de celebrações, como o Natal, por exemplo.

¹ Valdoir Guimarães Oliveira Junior, mestrando em Geografia pelo Programa de Pós-Graduação em Geografia (PPGGE) da Universidade Federal do Rio Grande (FURG).

PALAVRAS-CHAVE: espaço geográfico, festividades, Praia do Cassino, religiões afro-brasileiras.

INTRODUÇÃO

Toda festa requer um espaço para que a mesma ocorra, seja ele público ou privado, específico ou construído, ou até mesmo transformado de forma momentânea para o período de festividade. Soares, Tuma e Maia (2018) destacam que as festas são celebrações que ocorrem nas mais diversas civilizações, sejam em castelos, praças, ruas, arenas, casas, ou em outros locais que por origem tem sua função destinada ou não a essa finalidade. As festas nas cidades não são algo novo, visto que a sociedade urbana sempre organizou festas no espaço da cidade, portanto, não se trata de um elemento exclusivo do período capitalista consumista atual, pois desde sempre também foi um fator de coesão social (FAINSTEIN, 1998).

A rua, enquanto espaço público, nos dias normais serve à circulação de pessoas, veículos, animais, atividades formais e informais da economia e também como área de recreação e lazer, além de outras funções. Porém, quando se torna um espaço de celebração, percebe-se uma mudança brusca dessa sua essência rotineira, Claval (2011, p. 29) descreve que “o ambiente sonoro muda: o barulho de fundo dos veículos é substituído pelos gritos e cantos dos participantes, pela música [...]”.

Nesse sentido, este texto tem como objetivo dissertar sobre as novas funções espaciais atribuídas ao local onde ocorre a Festa de Iemanjá na Praia do Cassino/RS. Os locais destacados oficialmente pelo Poder Executivo Municipal para realização da celebração em homenagem a Rainha do Mar são, além dos arredores do monumento em homenagem a Iemanjá, o “Campo do Praião”, a orla da praia e parte da Avenida Rio Grande, todos locais pertencentes a Praia do Cassino, localizada no município do Rio Grande (STUDINSKI, 2021).

Para além da pesquisa qualitativa, que permitiu reunir fontes para dissertar sobre o espaço geográfico e o espaço festivo, complementarmente, para realização do trabalho, foi feito um trabalho de campo durante a Festa de Iemanjá do ano de 2023, nos dias 01 e 02 de fevereiro, em seu local de ocorrência. Com a intenção de facilitar os registros obtidos durante a atividade, foram realizadas entrevistas semiestruturada com devotos que frequentam a celebração, com a intenção de compreender como as pessoas que frequentam a Festa de

Iemanjá compreendem e vivenciam o espaço festivo, além disso, também foram feitos registros fotográficos e anotações em um diário de campo.

Em adição ao interesse pessoal de pesquisar e compreender as manifestações culturais da Festa de Iemanjá da Praia do Cassino, a presente pesquisa também faz parte de uma dissertação de mestrado em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Geografia (PPGGEO) da Universidade Federal do Rio Grande (FURG), e possui financiamento da Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

AS MÚLTIPLAS FUNÇÕES DO ESPAÇO DE CELEBRAÇÃO DA FESTA DE IEMANJÁ DA PRAIA DO CASSINO/RS

Soares, Tuma e Maia (2018) compreendem que as novas funções dos espaços festivos reafirmam que a festa pode ser caracterizada como uma ruptura com o cotidiano, em que não existe somente uma rua enfeitada ou um espaço proibido de tráfegar e sim que existe outro sentido socialmente atribuído para aquele espaço-tempo festivo, assim como afirma Guarinello (2001, p. 971) que a festa “aparece como uma interrupção do tempo social, uma suspensão temporária das atividades diárias que podem ser cíclicas, como nas festas de calendário, ou episódica, como na comemoração de eventos singulares”. Tal interrupção do tempo e espaço social é normalmente legitimada e compreendida a partir do que se entende por tradição, como no caso da Festa de Iemanjá da Praia do Cassino, em que se observa diversos conjuntos de valores e práticas religiosas essenciais para a realização da festividade.

Assim, as festas são celebrações que ocorrem nas mais diversas civilizações, sejam em castelos, praças, ruas, arenas, casas, ou em outros locais que por origem tem sua função destinada ou não a essa finalidade. A festa pública ocorre normalmente nas ruas, desde a Antiguidade, vários espaços foram destinados para a finalidade de festejar, como o Estádio Panathinaiko, na Grécia e o Coliseu, na Itália, além dos incontáveis templos voltados exclusivamente para cerimônias religiosas que também costumam ser palcos de eventos festivos religiosos. Desse modo, entende-se que existe uma repetição do que se acontecia no passado quando se refere às festas na rua, apesar disso, as cidades e as festas de rua são muito diferentes, o que implica em diversas normas para realização, mas que também contemplam outras realidades, visões de mundo, identidades e manifestações culturais. Isso pode ocasionar muitas vezes próprias mudanças na festa de rua, adaptando para um espaço privado de uso coletivo ou uma ocorrência em um dia mais apropriado à dinâmica urbana em que

ocorre a festa Também existem os casos em que as festas exigem ruas largas e extensas, ou de mais ruas, para atender um público maior, como o Carnaval de Salvador, por exemplo (SOARES, TUMA e MAIA, 2018).

Nos dias 01 e 02 de fevereiro, a Praia do Cassino é tomada pelos devotos que buscam homenagear a Rainha do Mar. Entre os espaços ocupados pelos devotos, o destaque vai para o entorno da estátua de Iemanjá (Figura 1), que fica em frente à Praia do Cassino. O local é referência para entrega de oferendas e para realização de cantos e rezas. Além disso, ao longo dos dias em que a festividade ocorre, o trecho da Avenida Rio Grande mais próximo a estátua é totalmente isolado e destinado exclusivamente a celebração. Em seus canteiros, instalam-se tendas e barracas (Figura 2) que comercializam lanches, artefatos religiosos, bebidas, artesanatos etc. Durante a noite do dia 01 de fevereiro, a Avenida Rio Grande tem um trecho maior isolado para que ocorra a procissão em homenagem a Rainha do Mar, em que os devotos carregam um santuário com a imagem do Orixá até o seu monumento que fica em frente à praia, marcando a cerimônia de abertura da celebração que tem seu ápice durante esse período em específico (Figura 3 e Figura 4).

Figura 1 - Monumento em homenagem a Iemanjá - Praia do Cassino/RS



Fonte:

Oliveira Junior (2023).

Figura 2 - Comércio de artigos religiosos durante a festividade



Fonte: Oliveira Junior (2023).

Figura 3 - Procissão até o monumento que fica em frente à Praia do Cassino/RS



Fonte: Oliveira Junior (2023).

Figura 4 - Cerimônia de abertura com as autoridades locais



Fonte: Oliveira Junior (2023).

Outro local que tem sua função alterada durante o período da festividade é o “Campo do Praião”, local destinado originalmente a partidas de futebol e outros esportes, mas durante o evento, se torna um grande acampamento para os devotos (Figura 5). Segundo a União Rio-grandina de Umbanda e cultos afro-brasileiros Mãe Iemanjá (URUMI), instituição responsável por organizar o evento, cerca de trinta terreiros instalam-se no campo, sendo a grande maioria de outros municípios. Não é necessário ser associado à instituição organizadora para acampar, pois trata-se de um espaço público de utilização gratuita que disponibiliza energia elétrica e água potável. Apesar disso, alguns entrevistados destacaram algumas dificuldades em acessar a energia elétrica do local e a água potável, visto que os chuveiros em que a água é disponibilizada possuem um grande fluxo de utilização, já que são localizados em frente à Praia do Cassino, que atende um número grande de turistas durante o período de veraneio. Nesse sentido, também foi destacado pelos entrevistados a importância de ter uma infraestrutura adequada para realização da festividade, visto que se trata da maior festa do município, em que são esperadas mais de 200 mil pessoas durante o período da festividade (STUDINSKI, 2021).

Além disso, foi destacado por um entrevistado que o isolamento da festividade em um local específico é uma espécie de “*apartheid*”, como destacado pelo mesmo, visto que o

espaço para comercialização de artefatos religiosos e oferendas e todo restante do espaço para a festividade acaba sendo isolado do resto da principal rua do balneário. Tal situação não ocorre durante outras festas religiosas, como o Natal, por exemplo, em que toda Avenida Rio Grande é enfeitada sem nenhuma delimitação espacial para celebração.

Por fim, a beira da praia também tem sua função espacial ressignificada durante o período da festividade, pois além do monumento, à beira da praia também costuma receber uma generosa quantidade de oferendas (Figura 6). Foi ressaltado nas entrevistas que normalmente, pessoas mais aprofundadas no culto afro-brasileiro, costumam ofertar agrados diretamente no mar, pois entendem que lá é a morada de Iemanjá. Apesar disso, cada devoto tem sua forma de se conectar com o Orixá e toda oferenda importante para a prática religiosa individual de cada devoto.

Figura 5 - Local de acampamento dos devotos



Fonte: Oliveira Junior (2023).

Figura 6 - Entregas realizadas no mar



Fonte: Oliveira Junior (2023).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, a Festa de Iemanjá que ocorre na Praia do Cassino é um exemplo de como os espaços urbanos podem ser temporariamente ressignificados para realização de uma grande celebração religiosa. Assim, foi possível perceber que os locais destacados como o Campo do Praião, a beira da Praia do Cassino, parte da Avenida Rio Grande e o próprio monumento em homenagem a Iemanjá são palcos de uma transformação abrupta que é capaz de acomodar uma das maiores festas do Rio Grande do Sul, recebendo devotos de diversas localidades.

A ressignificação destes espaços destaca sua múltipla funcionalidade, além de valorizar um evento enorme que transcende o ato de homenagear Iemanjá, sendo um momento de coesão social e perpetuação de uma prática cultural afro-brasileira que busca homenagear um dos orixás mais famosos e adorados. O trabalho de campo feito durante os dias de festividade e as entrevistas realizadas com os devotos proporcionaram uma maior compreensão de como a comunidade religiosa vivencia e valoriza um evento tão grande, enfatizando a necessidade de uma infraestrutura adequada para atender a grande demanda de devotos presentes na celebração.

Apesar de destaques para a carência de infraestrutura e o sentimento de isolamento destacado pelos entrevistados, a festa consegue promover uma grande integração entre as mais diversas tradições afro-brasileiras, permitindo uma experiência única para cada devoto que frequenta o espaço festivo. Desse modo, a Festa de Iemanjá da Praia do Cassino vai além de um evento ou celebração religiosa, mas um fenômeno que mostra a capacidade de vivenciar o espaço de múltiplas formas, atendendo uma grande quantidade de demandas em seu caráter urbano e também de compreender a realidade das comunidades afro-brasileiras que utilizam do espaço para transformá-lo num grande espetáculo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FAINSTEIN, Susan. Justice, nature, and the geography difference. **International Journal of Urban and Regional Research**, v. 22, p. 339-341, 1998;

GUARINELLO, N. Festa, trabalho e cotidiano. In: JANCSÓ, István; KANTOR, Iris (orgs.). **Festa, cultura e sociabilidade na América Portuguesa**. São Paulo: Hucitec; Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp: Imprensa Oficial, 2001;

SOARES, M. E. A. M.; TUMA, R. L.; MAIA, C. E. S.. Das ruas para os espaços fechados: reflexões sobre festas. In: Maria Geralda de Almeida. (Org.). **Territórios de Tradições e de Festas**. 1ed. Paraná: UFPR, 2018, v. 1, p. 10-35;

STUDINSKI, M.M. **Um mar enfeitado de flores**: a Festa de Iemanjá da cidade do Rio Grande/RS sob a ótica da imprensa local (1975-2005). 2021. 145f. Dissertação (mestrado) Universidade Federal do Rio Grande - FURG, Rio Grande/RS, 2021.

CRIAR O QUÊ E COMO? ASTÚCIAS TÁTICAS DE UMA COMUNIDADE FAMILIAR FEMININA CAIÇARA NO LITORAL SUL PAULISTA

Vinícius Oliveira Costa¹
Ronaldo de Oliveira Corrêa²

RESUMO: Propõe-se refletir acerca das práticas de uma comunidade familiar feminina caiçara do litoral sul paulista. Os resultados advêm da realização de três rodas de conversa - pautadas em produções ancestrais, econômicas, ambientais e pedagógicas. As reflexões geradas indicam os esquemas de ações e as operações táticas como produtoras das regulações cotidianas comunitárias e, fundadoras de espaços de resistência e de liberdade.

PALAVRAS-CHAVE: Caiçara, operações táticas, resistência, liberdade.

INTRODUÇÃO

Localizada no Vale do Ribeira, a cidade de Iguape/SP é a maior do estado em extensão territorial e abriga em grande parte de seu território a floresta atlântica, bioma que é lar para diversos povos e comunidades tradicionais, que fazem dela uma floresta cultural, ou em outras palavras, o resultado da soma das ações naturais e humanas que conformam o território. Essa estrutura ecossistêmica caracteriza-se como um território vivido³ a partir da interconvivência entre humanos e não humanos e do manejo da floresta para sua subsistência.

Durante a década de 1980, o território localizado ao norte da cidade foi fortemente mobilizado por diferentes movimentos advindos de seguintes áreas: grilagem, especulação imobiliária e verticalização territorial; estudos para a instalação de usinas nucleoeletricas⁴; programas de desapropriações; e por movimentos ambientalistas preservacionistas. Esses

¹ Vinícius Oliveira Costa, doutorando em Tecnologia e Sociedade pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná - PPGTE/UTFPR e membro do Grupo de Pesquisa Design e Cultura da UTFPR, viniciuscosta@ufpr.br.

² Ronaldo de Oliveira Corrêa, docente da Universidade Federal do Paraná – UFPR, docente colaborador da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR e membro do Grupo de Pesquisa Design e Cultura da UTFPR, olive.ronaldo@gmail.com.

³ Milton Santos (2021) assinala o território vivido como o resultado da soma dos fixos (objetos, lugares e coisas materializadas e constituídas de ações passadas e presentes) e fluxos (elementos públicos ou privados convertidos em ações). Ambos - a materialidade (incluindo a natureza) e a ação humana - são inseparáveis e interdependentes e constituem o território vivido.

⁴ O Decreto 84771/1980 declara de utilidade pública, para fins de desapropriação pela NUCLEBRÁS, as áreas necessárias à implantação das Usinas Nucleoeletricas 4 e 5 do Programa Brasileiro de Centrais Nucleares.

últimos estimularam o governo estadual paulista, via Fundação Florestal⁵, a criar sem consulta ou participação popular, uma grande área de proteção ambiental integral, nomeada de Estação Ecológica Jureia-Itatins (EEJ). A concepção dessa unidade de conservação teve como finalidade “assegurar a integridade dos ecossistemas existentes e de proteger sua flora e fauna, bem como sua utilização com objetivos educacionais e científicos” (SÃO PAULO, 1986).

Em decorrência da sua criação em 1986, a EEJ se sobrepôs ao território ocupado por comunidades tradicionais como os quilombolas, indígenas e caiçaras⁶. Desde então, 12 núcleos de comunidades caiçaras dos 22 existentes naquela ocasião, foram dissipados e, parte significativa daquela população, migrou para as áreas periféricas das cidades vizinhas, como Micaratu/SP e Peruíbe/SP. Outra parte delas migrou para as comunidades caiçaras que não foram atingidas pela sobreposição territorial, por se localizarem em áreas mais próximas ao centro urbano de Iguape/SP, como as comunidades da Vila Nova e Barra do Ribeira.

Foi na comunidade da Barra do Ribeira que emergiu em 1994, a partir dos movimentos associativos de mulheres caiçaras, a Comunidade Familiar Feminina da Barra do Ribeira e Jureia (COFFEM), composta na ocasião de sua formação por 60 mulheres que se articularam para resistir e preservar seus modos de existir, desviando-se das lógicas institucionais formais de heterogestão e conformando, via diversidade de competências e operações autogestionárias, práticas ancestrais, econômicas, ambientais e pedagógicas.

Em 30 anos de existência, a COFFEM direcionou o seu foco de atuação para as atividades de defesa de direitos sociais de forma orgânica e endógena, se tornando uma referência de luta para a comunidade da Barra do Ribeira e suas adjacências. Nesse percurso, em 2002 passou a existir formalmente como COFFEMBRJ - Atividades políticas, na Classificação Nacional das Atividades Econômicas (CNAE 9430-8/00), que reúne o movimento de associações que são criadas para atuar em atividades de caráter social, compreendidas em causas como defesa dos direitos humanos, defesa do meio ambiente e defesa dos direitos das minorias étnicas.

Na intenção de refletir sobre as práticas da COFFEM, foram conduzidas 3 rodas de conversa presenciais, com vistas na atuação dessas mulheres no território. Buscou-se

⁵ Órgão governamental responsável pela conservação e produção florestal do estado de São Paulo (SÃO PAULO, 2024, online).

⁶ O caiçara é uma confluência entre povos indígenas, colonizadores europeus e africanos escravizados (FRANCO, 2024, p. 10).

compreender seus esquemas operacionais a partir das seguintes questões disparadoras, que conduzem às reflexões adiante, A que formas de operações remetem as práticas das mulheres caiçaras da COFFEM? Como elas constituem regulações cotidianas diante das condições determinantes da vida social? Essas mulheres criam o quê e como, por meio de suas astúcias táticas?

Iniciada pelo postulado teórico que orienta as discussões, direcionam-se reflexões a partir das análises de trechos de falas coletadas nas rodas de conversa que compõem parte deste texto e assim, elucidam como as mulheres da COFFEM mobilizam recursos, deslocam lugares e papéis, e metamorfoseiam o território - proliferando processos de inventividade a partir do agir astuto e cotidiano.

TÁTICAS, RECONFIGURAÇÃO DA ORDEM E A PRODUÇÃO DO ESPAÇO

Os estudos sobre as formas de produção do conhecimento ocidental não são recentes; sua história, conforme pondera Mignolo (2021), se ancorou em duas molduras institucionalizadas na Europa: a primeira era a teologia cristã - moldura cosmológica para produzir conhecimento; e a segunda moldura discursiva era composta pela filosofia e pela ciência. Tais molduras impuseram-se como os limites da produção do conhecimento e articularam-se “competindo entre si a um certo nível, mas colaborando quando o quesito é desqualificar formas de conhecimento além dessas duas molduras” (MIGNOLO, 2021, p. 31).

Já as discussões acerca dos movimentos de decolonialidade ganharam fôlego recentemente, em especial nas décadas iniciais do XX, e têm sido fortemente reverberadas nos movimentos que as embalam, tais quais outras cosmovisões e os processos de produção de conhecimento dos povos e comunidades tradicionais, sendo a cultura popular⁷, um dos eixos de discussão acerca da realidade latino-americana, especialmente por conta das vivências, enfrentamentos históricos e dos processos de resistência coloniais.

Na toada do entendimento de mundo a partir dos povos e comunidades tradicionais – que possuem formas próprias de temporalidade e organização social, bem como intensa conexão com os territórios que pertencem – há de se fazer a distinção da ideia unidirecional de produção do conhecimento (sacramentada em molduras cosmológicas e discursivas), com

⁷ A Cultura Popular é o resultado de três fatores: uma “economia do dom (de generosidades como revanche), uma estética de golpes (de operações de artistas) e uma ética da tenacidade (mil maneiras de negar à ordem estabelecida ou estatuto de lei) (CERTEAU, 2014, p. 83).

a ideia de produção de conhecimentos e saberes a partir dos povos e comunidades tradicionais. Dessas comunidades, destacam-se as suas práticas, que recorrem a um tipo de conhecimento diferenciado do conhecimento científico sistematizado e que orbita no campo teórico.

Porto-Gonçalves reflete que para haver a ruptura da ideia unidirecional de produção de conhecimento universal, é preciso abandonar a ideia de tempo linear e primar pelas múltiplas temporalidades, que conformam os territórios e suas gentes e por eles são conformadas, para junto a esse entendimento, haver o reconhecimento de “novos lugares de enunciação é preciso trazer o espaço para dentro da história e deixá-lo falar” (PORTO-GONÇALVES, 2010, p. 338). Nesse sentido, os saberes tradicionais que se produzem no cotidiano das mulheres da COFFEM e que recorrem ao conhecimento ancestral, coletivo e comunitário na formulação de suas regulações e práticas cotidianas, serão especialmente úteis para refletir a ruptura mencionada pelo autor.

A produção de saberes é decorrente das operações que orientam e circunstanciam um lugar, ou seja, advêm do lugar praticado. Para Certeau (2012) o espaço é esse lugar praticado, “animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram” (CERTEAU, 2012, p. 184). Lugar é ordem, configuração e posições. Espaço é o efeito produzido disso. Assim, temos o espaço configurado pelas operações dos sujeitos históricos que praticam o lugar, circunstanciam e estabelecem conexões com ele.

Ao avançar em suas contribuições, Certeau (2012) assevera que a “ordem efetiva das coisas é justamente aquilo que as táticas ‘populares’ desviam para fins próprios, sem a ilusão que mude proximamente” (p. 83). Nesse processo de conduzir desvios para fins próprios, há a transformação da ordem dominante, que tem seu funcionamento convertido em outro registro, no qual se evidencia possibilidades de liberdade.

Diferentemente da estratégia, que é postulada por um lugar de poder, a tática é determinada pela ausência de poder e opera lance a lance, se aproveitando das ocasiões, introduzindo surpresas numa ordem. Sem visão globalizante, a tática é a arte do fraco, sendo à astúcia “possível ao fraco, e muitas vezes, apenas ela, como ‘último recurso’: Quanto mais fracas as forças submetidas à direção estratégica, tanto mais esta estará sujeita à astúcia. Traduzindo: tanto mais se torna tática” (CERTEAU, 2014, p. 95).

As astúcias táticas se valem das ocasiões, mas também do tempo, são elas gestos hábeis, movimentos que geram mobilidades num espaço controlado, são performances

operacionais que abrem caminhos de liberdade neste mesmo espaço, alterando astutamente objetos e códigos. Para Certeau (2014) as astúcias táticas são formas operacionais de escapar silenciosamente à conformação do mundo e funcionam no ‘senso da ocasião’, dando ‘golpes’.

A partir desse postulado, adiante se avança rumo à composição dos caminhos metodológicos, das análises e das reflexões acerca das práticas das mulheres da COFFEM.

OUVIR CONTAR

O ponto de partida é o reconhecimento dos saberes comunitários femininos considerados e valorizados a partir do que as mulheres da COFFEM trazem em seus relatos, explanados desde as suas vivências nesse território. Recorrendo a Freire (2021), essas mulheres são sujeitas no mundo e estão imersas num grande processo pedagógico que se infiltra os modelos hegemônicos, ano após ano, metamorfoseado em formas de resistir e de defender direitos sociais, ao perfazer um processo que perdura 3 décadas e por isso foi preciso ouvi-las contar. Contar o mundo. Contar a vida. Contar a si próprias.

Dois momentos guiaram a coleta de dados: o primeiro momento valeu-se de uma investigação exploratória inicial dividida em duas partes, uma pesquisa recorrendo aos documentos do Arquivo Municipal da cidade de Iguape/SP e uma pesquisa em plataformas digitais e repositórios de literatura acadêmica, direcionando resultados da produção entre os anos de 1994 e 2024, recorrendo a fontes primárias e secundárias. Ambas as partes, mostraram-se insuficientes para a geração de fontes de investigação.

Desta forma, partiu-se para a pesquisa de campo, direcionada a partir de um único registro audiovisual encontrado em uma rede social de um evento, o Espaço Caiçara, do qual duas integrantes da COFFEM participaram em outubro de 2022. Analisando o registro audiovisual⁸ chegou-se às interlocutoras centrais. Na sequência, o contato direto com as integrantes foi estabelecido e privilegiou-se manter o formato de roda de conversa (o mesmo do audiovisual), reunindo as participantes em três momentos durante o último trimestre de 2023. Três rodas de conversa foram propostas - duas com temáticas específicas (práticas ancestrais, econômicas, ambientais e pedagógicas) e uma com formato mais fluido, sem temática específica e concomitante à realização de uma oficina de tecedura de taboa, que já estava programada para acontecer na comunidade.

⁸ Espaço Caiçara - Melhores Momentos #1 Bate Papo inicial com Dona Marília e Dona Cleide, artesãs e participantes da COFFEM. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=773711783725947>

A primeira roda de conversa aconteceu na sede da COFFEM e contou com a participação de 3 integrantes; A segunda roda de conversa aconteceu concomitantemente à realização da oficina de tecedura de taboa, e foi realizada no salão paroquial da Igreja de São Pedro, contando com 2 integrantes; e a terceira roda de conversa aconteceu na sede da COFFEM e contou com a participação de 3 integrantes. Os dois locais citados, a sede da COFFEM e o salão paroquial, ficam em região central da Comunidade da Barra do Ribeira, em Iguape/SP.

Apesar de em seu início a COFFEM contar com 60 integrantes, atualmente o seu número se reduziu para 11. Desta forma, é possível compreender a restrita participação nas rodas de conversa. No entanto, isso não prejudicou a coleta dos dados, que se valeu da presença das fundadoras da COFFEM, que remontaram a origem da comunidade feminina, o propósito e ações empreendidas no decorrer dos 30 anos de existência.

Na próxima seção, retomam-se as questões disparadoras da investigação e a análise dos trechos das falas das rodas de conversa, que foram gravadas com consentimento, em formato *Voice Recorder M4a*, transcritas com uso da ferramenta digital *Transkriptor* e tratadas para posterior análise.

RODAS DE CONVERSA, FORMAS SOCIAIS DO SABER E AS ASTÚCIAS TÁTICAS DE RESISTÊNCIA

A ciência e a tecnologia não são processos autônomos que seguem lógicas internas, como o modelo linear de desenvolvimento conforma, são elas sim processos inerentemente sociais, relacionais e políticos, atravessados pelo exercício de poder que pode ordenar pessoas e coisas e moldar a experiência cidadã no território. Santos (2021) assevera que por intermédio da ciência “nos dias atuais, um novo conjunto de técnicas torna-se hegemônico e constitui a base material da vida da sociedade” (p. 29), criando hierarquias e redefinindo a capacidade de agir das pessoas.

No entanto, as astúcias de pessoas ordinárias também podem moldar, num outro registro e para fins próprios, o território vivido na tentativa de subverter modelos hegemônicos e fazer da existência a produtora de sua própria pedagogia. Em vista disso, nesta seção apresentam-se alguns resultados da investigação das práticas das mulheres caiçaras da COFFEM. Tal associação sem fins lucrativos tem como principais atividades a afirmação de valores culturais, a defesa dos direitos sociais caiçaras e a mobilização

comunitária, além de manter vivo o ativo de produtos artesanais caiçaras, que são expostos e comercializados num espaço coletivo, de livre acesso comunitário; que também funciona como espaço de convivência, celebrações e de formação, a sede da COFFEM.

No mesmo ano de sua formação, a COFFEM criou a Festa do Robalo, conforme trecho extraído da roda de conversa 1:

“A gente foi criando e criou essa festa. E nós fazíamos daqui dessa rua, desse começo até lá no final da rua, era só barraquinha de bambu (...) e esse primeiro ano a gente não conseguiu tipo, atração nenhuma, a atração era só vender o peixe, vender o bolo, o artesanato. Aí foi criado o torneio de dominó. Porque tinha um barzinho ali, o bar do pescador, que os homens se reuniam todo dia pra jogar dominó. Todo dia com Seo Tacílio que era vivo, era dominó. Todo dia! Através disso a gente criou o torneio de dominó. A Associação dos Jovens da Jureia fazia o robalinho em cima da pedra do dominó pra ser o prêmio. O troféu. Tinha o primeiro, o segundo e o terceiro lugar. Eles se inscreviam pra fazer isso daí. E o peixe era o principal. Porque o robalo era nobre (...) lutamos muito por essa festa (...) a festa era móvel na verdade: feriado de outubro, de novembro, para que o povo tivesse um ganho antes do final do ano, que é a temporada” (Marília).

O trecho ilustra a atuação das mulheres via operações táticas nos anos iniciais da formação da comunidade feminina. As astúcias direcionam os processos de criar. Criar a Festa do Robalo, que fora proposta por elas para a geração de trabalho e renda; criar um torneio de dominó dentro da festa e ao criá-lo, como atração, elas convocam a participação direcionada dos homens, que têm a prática diária do jogo do dominó num espaço circunscrito, o Bar do Pescador.

A tática é ampliada ao recorrer os jovens da Jureia para a elaboração dos troféus aos vencedores. O artefato feito a partir da caxeta (árvore da floresta atlântica) conclama o desempenho dos vencedores na competição exclusivamente masculina, agora deslocada do Bar do Pescador, pelo menos temporariamente. Lance atrás de lance e após provocadas mobilidades, tem-se os homens e os jovens fazendo parte da festa criada para a comunidade, que elege o robalo como patrono da ação cultural:

“É um peixe que dá muito na região, robalo, não é? É um peixe muito procurado pelos turistas, o robalo. Então para o turista o robalo é top. Foi escolhido o robalo pra ser o patrono da festa” (Cleide).

As práticas individuais das mulheres, jovens e homens são redirecionadas e se enlaçam na celebração coletiva inventada, sendo instaurado também, um estado de festa na reafirmação de viver o território, os vínculos uns com os outros e o mundo ao redor:

“E assim foi acontecendo... todos esses anos. Na hora de registrar a COFFEM, por passar muito tempo, a gente não podia usar um “F” só [de feminino], então a gente discutiu como seria o registro sem perder esse nome e colocou Comunidade Familiar Feminina da barra do Ribeira e Jureia. Por isso ela tem dois “F”. Aí a família pode agregar junto com a gente. Ajudar os maridos, filhos que quiserem porque eles podem através dessa coisa” (Marília).

“Por anos continuou, a gente tinha o nosso nome na Festa. De uns três anos pra cá, que é lá ‘realização Prefeitura Municipal de Iguape’(...) a gente não pode reclamar em relação à estrutura, é maravilhosa. As pessoas até perguntam e a gente chegou a comentar com ele [prefeito da cidade] o porquê não tem o nome da associação se essa festa foi iniciada pela associação de mulheres (...) Agora com eles a festa só é em novembro. Ficou uma festa no calendário do município, na verdade. A última vez que ele veio aqui eu cheguei a falar para ele que o pessoal cobra, os turistas perguntam. Porque perguntam pra gente o porquê não tem o nosso nome. Aí ele falou: a gente vai ver isso aí. Porque no primeiro que teve lá a gente ainda se apresentou. A gente pode montar uma barraca de artesanato lá, mas não é que ficou, assim, não teve aquele acolhimento nosso. Nós fazíamos a abertura, entendeu? da festa. Estamos meio assim... parece que... de lado” (Cleide).

“Esse ano a gente vai mandar o ofício porque como nós que criamos a festa e somos da associação e começamos, a gente faz questão de mandar o ofício” (Marília).

Há aí a tentativa de criação de um caminho alternativo, considerando o processo arbitrário de institucionalização da festa por parte do poder público local, as integrantes partem da reflexão crítica da realidade vivida, mas não abandonam os préstimos que a prefeitura da cidade pode trazer; ao mesmo tempo, não cedem a cooptação da festa. A maneira de se utilizar o que se impõe constitui-se em resistência. Ao planejar oficializar a prefeitura por meio de um instrumento formal, as mulheres da COFFEM requerem o que lhes é de direito e remontam anos de práticas, que na ocasião da festa é materializada para além da comunidade.

Outro ponto que em destaque é o processo de sobreposição territorial enfrentado há décadas pelas comunidades caiçaras devido à criação da EEJ. Tal processo requer das famílias que foram atingidas uma constante recombinação de atos e recorrente vigília com as instituições estaduais:

“A gente acha que isso é uma coisa, que eles não devem fazer isso, lá tinha muita família antes de tudo aquilo lá virar parque. O caminho do povo era aquilo lá, antigamente. Todo mundo morava lá e de repente eles foram tirando as famílias de lá. Teve uma época que já foi cogitado de ser uma usina nuclear; já foi isso” (Marília).

“Tirando assim, entre aspas, não é? A pessoa não podia continuar lá porque não podia plantar... fazer uma roça, fazer a farinha, tirar um marisco, entendeu? Hoje em dia é proibido fazer isso. Eles tiveram que sair para sobreviver” (Cleide).

A seguir, destaca-se à investidura do grupo na produção do trançado em taboa (planta aquática) comercializado na Festa do Robalo e na sede da COFFEM:

“A taboa a gente se achou nela. A taboa era nosso colchão na infância. A gente dormia na esteira de taboa e não se dava valor. Hoje a gente vê aquele nosso trabalho procurado, valorizado (...) Vamos lá, cortamos taboa, secamos e fazemos. Nós é que vamos cortar. Temos vídeos (...) Não sei se você viu a reportagem da Rota do Sol? Estou eu lá. Estou eu e a Ivete e a gente fala da COFFEM, com a Rosana Vale, que agora é deputada. E aí a gente tem esse trabalho de taboa e por isso nós fomos pro Espaço Caiçara, não é? E lá a gente mostrou o nosso trabalho e saímos até na Revista do Espaço Caiçara (...) nós vamos fazer parte dessa mesa esse ano. Recebemos o convite do Douglas [vice-diretor da escola]. Os pais e os pais dos meus pais já faziam isso [peças artesanais], usavam a esteira pra dormir, pra fazer de sustentação” (Marília).

“Nós já andamos até dando curso no SESC. Ficamos 03 dias lá, não é Marília?” (Cleide).

“Além dessa questão social do convívio, eu acho que também a gente está mantendo viva a tradição e valorizando tudo que é da terra. Eu acho que essa questão é mais importante, a preservação” (Sandra).

O manejo da taboa e a valorização de ‘tudo que é da terra’ gera reconhecimento e orgulho para as integrantes da COFFEM, que destacam tanto a presença feminina na coleta do insumo, quanto na gravação audiovisual do processo de colheita, secagem, tecimento, geração e distribuição de renda como formas pedagógicas dos modos de fazer. Inclusive, reconhecidos em sua ancestralidade e multiplicados na comunidade escolar, ao convidá-las para a composição de uma mesa e pelo Serviço Social do Comércio – SESC Registro/SP, amplificando o alcance da prática que é pedagógica, mas também ancestral e ambiental, conforme trechos da roda de conversa 02:

“Tanta luta que a gente tem pra isso aqui não morrer, não acabar. Isso é nosso desafio. Isso é o maior deles. Expliquei como que tira, como que é o manejo da taboa, antes de começar a oficina. De onde extraímos a taboa e que nós temos autorização para tirar” (Cleide).

“Como se respeita as datas para a coleta da taboa, a utilização de madeiras de reaproveitamento” (Sandra).

“A gente procura respeitar as datas e a lua, o plano de manejo. Não vai lá cortar, não vai ao mesmo lugar porque vê que não cresceu e que não está no ponto certo. Não corta na flora, de jeito nenhum. A espiguinha, não é? Que a gente diz, porque aquilo ali é a semente” (Marília).

Novos trechos advindos da roda de conversa 03 indicam que as práticas povoam caminhos plurais e fundam espaços de liberdade, possibilitados pela atuação das mulheres em lutas e operações táticas, materializadas em audiovisuais, ofícios, *posts* em redes sociais, reuniões e oficinas que estruturam não conformações. O cuidado, os afetos e as relações

interpessoais entre as integrantes, emergem na perspectiva da convivência e estruturam astutamente práticas de não desistências, que alcançam momentos terapêuticos, conforme trechos:

“Nós colocamos um anúncio no facebook: ‘Quem quer participar da Associação da COFFEM com loja de artesanato? Venha nos procurar!’ Ninguém! Eu falei: Nossa Senhora! (...) No começo da Associação que começou, na verdade, no começo a gente tinha muita reunião, aí ele [o marido] pegava no meu pé, mas eu não desisti. Eu corria, fazia as coisas em casa e não deixava de ir lá. Então eu consegui. Hoje em dia ele não acha ruim de nada mais. Mas às vezes ele fala: essas taboas, não sei o que... Você não precisa disso. Mas é o que eu gosto. Dá licença! Então, é uma terapia, não é gente? É o que eu adoro. Quando ele não está, porque as vezes ele faz umas viagens aí eu faço. Ele chega lá em casa e a minha cozinha está cheia de taboa pelo chão porque eu estou lá de manhã fazendo, adoro fazer de manhã, mas às vezes não dá tempo porque nós aqui é assim: além da nossa casa a gente cuida da casa de turista pq o nosso artesanato em si, não nos dá a renda suficiente pra gente largar isso. A gente se vira nos 30. Agora a Cleide está fazendo a taboa lá na casa dela e eu na minha casa, mas eu não estou gostando muito. Não estou gostando. Pra mim ela é meu segundo amor” (Marília).

“E é tão gostoso, é uma terapia, gente. Às vezes você está em casa tão estressada. Eu já falo por mim, já. Mil coisas na minha cabeça, a hora que eu venho pra cá eu me esqueço do mundo” (Cleide).

CONCLUSÃO

Os saberes e conhecimentos imbricados e implicados nas práticas das mulheres caiçaras da COFFEM possibilitam outra forma de fruição de mundo, que desvela a forma social do saber e, destarte e em grande medida, corroboram com o direito epistêmico das comunidades caiçaras, contribuindo também, ampliadamente, com os estudos acerca dos povos e comunidades tradicionais do Brasil. As astúcias táticas nada têm de espontaneísmo, ao contrário, são projetadas por meio dos modos de proceder dessas mulheres se aproveitando das ocasiões e desdobram-se em sequências de não conformação, que direcionam rupturas frente aos modelos hegemônicos, quais sejam:

a) Rupturas epistêmicas: ao entender que todo sistema de conhecimento ancestral caiçara, que perpassa gerações há pelo menos 04 séculos na região, deve ser reconhecido, referenciado e propagado entre os jovens. Para tal, a oferta de oficina na comunidade funciona como tática de perpetuação e engajamento juvenil, na tentativa de promover a alteração da geografia do raciocínio junto com a comunidade escolar, na qual também realizam mesas e debates;

b) Rupturas econômicas: despontam para a prosperidade coletiva em detrimento da prosperidade privada, já que tanto a Festa do Robalo como o espaço coletivo de exposição de artesanato têm como um dos focos a possibilidade de geração de trabalho e distribuição de renda comunitária;

c) Rupturas pedagógicas: A criação de espaços de autogestão e de liberdade como a COFFEM, que recebe turistas, moradores, pesquisadores e amigos das mulheres, que fazem a gestão coletiva e participativa do espaço. A proposta que além de propagar o saber ancestral em trocas, conversas e materialidades, funciona como contraposição do modelo convencional capitalista, no qual a heterogestão e a hierarquia das funções acionam processos competitivos e não colaborativos.

Assim, há um caráter cooperativo-solidário feminino na construção das regulações cotidianas e modos de proceder comunitário, pautados nas produções individuais e coletivas que geraram reflexões a partir das práticas das mulheres da COFFEM e que nos seus 30 anos de existência, empreenderam um grande processo de resistência, pedagógico e libertador. Tal processo - imbuído das formas sociais do saber popular caiçara - irriga um solo fértil do qual brotam formas contra-hegemônicas e nutrem um modelo de produção de conhecimento horizontalizado - desde o território vivido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. Decreto nº 84.771, de 04 de junho de 1980. Declara de utilidade pública, para fins de desapropriação pela NUCLEBRÁS, as áreas que menciona. **Diário Oficial da União**. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1980-1989/D84771impressao.htm. Acesso em: 25 jun. 2024;

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. 22 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014;

FRANCO, Paulo Cesar. **Tapari e suas narrativas caiçaras**. Peruíbe, SP: Editora Inteligência, 2024;

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 79. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021;

MIGNOLO, Walter D. Epistemic Disobedience, Independent Thought and De-Colonial Freedom. **Theory, Culture and Society**, [s. l.], v. 26, ed. 7-8, 2009, p. 1-23;

PORTO-GONÇALVES, C. W. De saberes e de territórios: diversidade e emancipação a partir da experiência Latino-americana. **GEOgraphia**, v. 8, n. 16, 4 fev. 2010;

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. 32. ed. Rio de Janeiro: Record, 2021;

SANTOS, Milton. O Brasil: território e sociedade no século XXI/Milton Santos, Maria Laura Silveira. – 22. ed. – Rio de Janeiro: Record, 2021;

SÃO PAULO (Estado). **Decreto/SP nº 24.646**, de 20 de janeiro de 1986. Cria a Estação Ecológica de Jureia-Itatins e dá providências correlatas. Disponível em: <https://acesse.one/hoimj>. Acesso em: 25 jun. 2023;

SÃO PAULO. Fundação Florestal do Estado de São Paulo. **Funções e competências**. Disponível em:
<https://fflorestal.sp.gov.br/institucional/funcoes-e-competencias-2/>. Acesso em: 14 jul. 2024.

The background of the entire page is a photograph of numerous long, narrow, colorful paper streamers or ribbons hanging vertically. The colors are vibrant and varied, including shades of red, orange, yellow, green, blue, purple, and white. The streamers appear to be part of a cultural or artistic installation, possibly for a festival or event. In the upper part of the image, some streamers are tied into small, decorative flower-like shapes. The overall effect is one of a dense, multi-colored curtain of paper.

IX congresso internacional sobre
CULTURAS
DIÁLOGOS POR UMA DEMOCRACIA PLURAL

GT6 - CULTURAS E UNIVERSIDADES

A UESB EM ESTADO PERMANENTE DE ARTE: REFLEXÕES SOBRE POLÍTICAS CULTURAIS NAS UNIVERSIDADES PÚBLICAS

Adriana Amorim¹
Hendye Gracielle Borém²

RESUMO: O presente artigo analisa duas ações culturais realizadas pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb) através da Pró-Reitoria de Ações Afirmativas, Permanência e Assistência Estudantil (Proapa), juntamente com as Pró-Reitoria de Graduação (Prograd) e Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários (Proex). A análise é feita à luz da realidade das universidades estaduais das cidades do interior e da relação entre a atividade acadêmica, as ações afirmativas de acesso e permanência e as práticas culturais, em especial a criação e fruição artística. Além de uma breve análise teórica e circunstancial das ações, objetiva apresentar dois modelos bem-sucedidos de intervenção cultural na relação entre o espaço acadêmico e gestor da universidade com a comunidade externa.

PALAVRAS-CHAVE: política cultural, universidade pública, permanência estudantil, transversalidade da cultura.

INTRODUÇÃO

A Universidade também faz política pública cultural. A afirmação, que para alguns parece evidente e para outros soa estranha, está no cerne da investigação desenvolvida no texto. Partindo da problematização dos conceitos de cultura, política afirmativa, universidade e política cultural, busca-se alcançar os pressupostos e as possibilidades de desenvolvimento de políticas públicas culturais nas universidades.

A originalidade da abordagem apresentada aqui, no entanto, está no fato de que as ações analisadas nesta investigação não estão restritas à extensão, como é de costume, posto que é nesta pasta que estão alocadas as coordenações de cultura. As ações culturais denominadas **Vem pra Uesb** e **Festival Universitário Intercampi de Cultura e Arte – FUICA** são, em sua origem, ações de permanência estudantil, propostas pela Pró-Reitoria de

¹ Adriana Silva Amorim, doutora e Mestra em Teatro, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC, da Universidade Federal da Bahia – UFBA, professora titular do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB, pró-Reitora de Ações Afirmativas, Permanência e Assistência Estudantil da UESB, asamorim@uesb.edu.br.

² Hendye Gracielle Dias Borém, bacharela em Direito, bacharela em Cinema e Audiovisual, mestranda no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia – UFBA, hendye@hotmail.com.

Ações Afirmativas Permanência e Assistência Estudantil (Proapa), em parceria com a Pró-Reitoria de Graduação (Prograd) no primeiro caso e com a Pró-Reitoria de Extensão (Proex), no segundo projeto.

O **Vem Pra Uesb** (2022) promove, junto às escolas públicas das cidades onde a Uesb tem *campus*, ações para divulgação da instituição e suas políticas de acesso e permanência, mediante atividades teatrais, nas quais estudantes bolsistas experienciam os “momentos acionados do sistema cultural” (RUBIM, 2007, p. 43): criação, difusão, divulgação, circulação, formação, reflexão, fruição. Para tanto, recebem bolsa mensal e atuam dentro de um cronograma cuidadosamente elaborado.

Por sua vez, o **Festival Universitário Intercampi de Cultura e Arte – FUICA** (2023) realiza uma jornada multilinguagem capaz de mobilizar a comunidade acadêmica em torno da experiência estética de criação, fruição, formação e reflexão, investindo no protagonismo estudantil. Desta forma, o artigo parte da reflexão sobre a ação das universidades estaduais no interior do Brasil e suas políticas de acesso e permanência estudantil; passa pelo relato de experiências culturais concretamente desenvolvidas pela Uesb; e finaliza apontando possibilidades efetivas de ações culturais transversais que potencializem a vocação democratizante e emancipatória da universidade pública brasileira.

A CAPILARIDADE DAS UNIVERSIDADES ESTADUAIS

As ações afirmativas de acesso e de permanência estudantil dentro das universidades brasileiras têm uma trajetória relativamente curta. A Lei 12.711, promulgada em 2012, representa um marco significativo no desenvolvimento das políticas de inclusão e equidade no ensino superior, dando seguimento a ações desenvolvidas na década anterior. No entanto, a chamada Lei de Cotas diz respeito apenas a Universidades e Institutos Federais, deixando descobertas as instituições estaduais de todo o país, que devem legislar diretamente sobre o tema. Outro dado importante a ser observado é que estas mesmas universidades desenvolveram e aplicaram ações afirmativas de acesso, assistência e permanência, antes da promulgação da lei de 2012. A primeira instituição de ensino superior do país a implementar ações afirmativas foi a Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), em 2000, A Universidade Estadual da Bahia (Uneb), em 2002, foi a primeira IES do Nordeste a implementar o sistema de cotas. A Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb)

institui sua política de ações afirmativas de acesso e permanência em 2008, quatro anos antes da promulgação da Lei Federal.

Aqui nos interessa ressaltar a importância concreta das universidades estaduais em contraste com a fragilidade estrutural da maioria delas, sobretudo nas regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste do país. Se as estaduais muitas vezes se revelam opções de segundo plano para muitos estudantes, posto que as federais têm acesso a mais recursos de toda ordem e a mais reconhecimento no mercado de trabalho, são elas que radicalizam a oferta de ensino superior público no país, interior a dentro, tendo condições de fazer frente à expansão do ensino superior privado, sobretudo aqueles em formato à distância, que têm mudado o mapa e a qualidade do ensino superior no Brasil.

Segundo censo mais recente da educação do ensino superior (2022)³ o país possui **2.595** instituições de ensino superior, sendo **2.283** privadas e **312** públicas. Destas, **133** são instituições estaduais, **120** federais e **59** municipais. Num país de proporções continentais, com 5.570 municípios⁴, sendo 27 capitais (incluindo a capital federal) e 82 cidades-sede de regiões metropolitanas cujas populações têm melhores condições de acesso a instituições públicas federais, compreendemos o imenso desafio de oferta e desenvolvimento da educação superior nos mais de 5.000 municípios do interior profundo do Brasil.

Tal desafio é enfrentado pelas estaduais, em função do que se tem chamado, no âmbito da gestão acadêmica, de sua “capilaridade”, fazendo referência ao conceito da física que trata da capacidade de um líquido de subir em um tubo fino, mesmo contra a gravidade, ou ainda uma referência a sua fina espessura, multiplicidade de formas e texturas e grande quantidade, como os fios de cabelo.⁵ Além de alcançar público e território maior do que as federais, as estaduais se relacionam diretamente com as condições sociais e culturais destes espaços, tendo que se adaptar e atender às demandas de seus estudantes, diferentemente do que acontece nas federais, onde geralmente os estudantes devem se adequar àquela nova cultura, sobretudo nos *campi* localizados nas capitais dos estados.

³Disponível em:

<https://download.inep.gov.br/educacao_superior/censo_superior/documentos/2022/tabelas_de_divulgacao_censo_da_educacao_superior_2022.zip>

⁴ Disponível em:

<<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/37758-ibge-divulga-relacao-da-populacao-dos-municipios#:~:text=Al%C3%A9m%20da%20popula%C3%A7%C3%A3o%20dos%205.570,e%20das%20cinco%20Grandes%20Regi%C3%B5es>>. Acesso em: 13 jul. 2024.

⁵DICIONÁRIO HOUAISS ON LINE DE PORTUGUÊS. Disponível em: <http://www.dicio.com.br>. Acesso em: 12 jul. 2024

Não é de se estranhar, portanto, que tenham sido as estaduais quem primeiro implementaram políticas de ações afirmativas, sejam elas de acesso ou de permanência, já que a demanda pela inserção de estudantes das classes populares nos espaços acadêmicos públicos (em especial das pessoas negras, indígenas, pessoas com deficiência pessoas transgêneras e travestis) se apresenta continuamente como condição básica para a efetivação de seu propósito de contribuir com o desenvolvimento social.

A relevância social dessas Ies estaduais e municipais pode ser destacada não somente pelo percentual, em torno, de 64% (INEP, 2017) de participação na oferta pública de educação superior, mas, especialmente, pela interiorização dessa oferta. Segundo a Associação Brasileira dos Reitores das Universidades Estaduais e Municipais (Abruem)⁶, “[...] a grande maioria dessas instituições encontra-se sediada em municípios-polo de desenvolvimento e estende suas ações a toda a região circunvizinha [...]”. Ainda para essa entidade, as Ies estaduais e municipais têm um importante papel para a “[...] interiorização do conhecimento, em praticamente todo o território nacional” (MOTA JÚNIOR, 2019, p. 126).

A breve reflexão sobre a importância das universidades estaduais e sua inclinação para o desenvolvimento de políticas de acesso e assistência apresentada aqui serve para que tenhamos dados de análise dos projetos apresentados neste estudo. Ao tratarmos de projetos de cultura dentro de uma universidade estadual do interior da Bahia, estado do Nordeste brasileiro, estamos falando, inevitavelmente, de produção acadêmica e produção cultural de periferia, ou seja, de um espaço onde muito se realiza, mas pouco se divulga. Dois aspectos que caracterizam estes projetos são a “força da falta” e a “potência criativa”.

Como força da falta, chamamos o acumulado de situações desfavoráveis nas cidades do interior, como acontece nas cidades de Vitória da Conquista, Jequié e Itapetinga, cidades-sede da Uesb, e nas cidades adjacentes. Além dos desafios sociais diretamente ligados à permanência estudantil, observa-se a ausência de políticas culturais efetivas, ficando sobre a responsabilidade da universidade a tarefa de pautar e executar ações dessas naturezas. A criação dos cursos de artes da Uesb no ano de 2010, é prova da força desta falta. Os cursos de Bacharelado em Cinema e Audiovisual, no *campus* de Vitória da Conquista, de Licenciatura em Teatro e Licenciatura em Dança no *campus* de Jequié promoveram, nestes quase 15 anos de atuação, uma pequena revolução na região dos territórios do Sudoeste, do Médio Rio de Contas.

⁶ Associação Brasileira dos Reitores das Universidades Estaduais e Municipais (Abruem), criada em 1991, atua diretamente em 20 Estados do Brasil, por meio de suas 45 universidades associadas.

A criação da Pró-Reitoria de Ações Afirmativas, Permanência e Assistência Estudantil (Proapa), como fruto de um percurso iniciado há mais de quinze anos, é outro exemplo da força da falta. No bojo do sucesso das políticas de acesso, revelou-se a necessidade de políticas de permanência e assistência estudantil mais efetivas. Assim, em 2022 o Conselho Superior de Ensino da Universidade (CONSU) a Proapa com regimento e orçamento próprios, além de mais autonomia que a assessoria e gerências anteriores. Como primeira responsável pela pasta, os Professores Luiz Otávio de Magalhães (reitor) e Marcos Henriques Fernandes (vice-reitor) convidam a Professora Adriana Silva Amorim, doutora e mestra em Artes Cênicas, lotada no Departamento de Ciências Humanas (DFCH) na área de Cinema e Audiovisual. Atriz, diretora e dramaturga, Adriana Amorim é uma das poucas professoras da área de artes que faz parte da gestão central de uma universidade pública, em especial numa pasta que não diz respeito à cultura.

Esse entrecruzamento dos desafios da complexa pauta das ações afirmativas com a experiência de produção artística e cultural da Pró-Reitora, vai impulsionar uma reflexão sobre o que há de social na experiência artística e o que há de estético no enfrentamento das diferenças sociais.

DOIS PROJETOS E UM CONVITE: “Vem Pra Uesb” e “Fuica”

Gilberto Gil afirmou, em seu famoso discurso de posse, que o Estado não faz cultura, senão no sentido de que formular políticas culturais é também fazer cultura. A atuação estatal não deve estabelecer uma “cultura oficial” ou privilegiar manifestações consideradas superiores a outras. Deve, isto sim, incumbir-se de fomentar as artes e as culturas que sejam condizentes com os valores democráticos e republicanos que sustentam nossa sociedade; bem como atuar no sentido de coibir práticas contrárias a estes mesmos princípios. Como defende Rubim (2016, p.270), “os Estados precisam ser radicalmente democráticos e republicanos para que se tornem fonte qualificada de apoio à cultura”.

Também a universidade deve tomar para si a responsabilidade de promover a cultura, em suas diversas acepções, inclusive nas dimensões trabalhadas por Botelho (2001). A cultura, em sentido antropológico, está sempre presente na universidade, uma vez que seus espaços e vivências comportam experiências que extrapolam a sala de aula, enriquecendo mutuamente a comunidade acadêmica e a própria instituição. Os discentes ingressam num novo universo de interações com pessoas, práticas e pensamentos plurais; a universidade, por

sua vez, se beneficia desta diversidade e desta pulsão de vida. Também no sentido sociológico, sobretudo em sua dimensão simbólica e cidadã, a cultura e as artes têm papel fundamental na universidade, atravessando suas práticas de ensino, pesquisa, extensão e socialização. Para registrar as experiências e colaborar nas reflexões sobre cultura e universidade, analisamos dois projetos desenvolvidos pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb).

Uma das principais demandas herdadas da Assessoria que se tornou a recém-criada Pró-Reitoria, foi a necessidade urgente de alcançar os jovens das escolas públicas que não têm conhecimento sobre as universidades públicas. Além do assédio constante das faculdades particulares dentro das escolas, a onda crescente de desqualificação das universidades públicas tem contribuído para um afastamento das classes populares dessa realidade. Quando provocada a construir um roteiro de palestras para apresentar seus processos seletivos e programas de permanência, a Pró-Reitora compreendeu que uma abordagem clássica feita por professores ou funcionários não surtiria efeito prático. Inspirada no projeto *Cuida Bem de Mim*⁷, no qual atuou como coordenadora artístico-pedagógica, estruturou o **Vem Pra Uesb** a partir do texto dramático homônimo, de sua autoria, traduzindo as informações oficiais sobre acesso e permanência a partir de uma intriga simples e cativante, em linguagem jovem e local. Em 30 de setembro de 2022, com apenas dois meses de oficializada, a Pró-Reitoria de Ações Afirmativas, Permanência e Assistência Estudantil (Proapa) em parceria com a Pró-Reitoria de Graduação (Prograd) e a Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários (Proex) e apoio irrestrito da reitoria, lança o edital Edital 186/2022, com o seguinte objetivo geral:

Selecionar graduandas(os) da Uesb para atuarem como bolsistas em cenas curtas de teatro que serão apresentadas em salas de aula do terceiro ano do Ensino Médio de escolas públicas dos municípios de Itapetinga, Jequié e Vitória da Conquista, e cidades circunvizinhas, em turmas do Programa Universidade para Todos (UPT) e em cursinhos pré-vestibular de caráter popular. (VITÓRIA DA CONQUISTA (BA), 2022, p.1)

Seguem-se a ele, os objetivos específicos, entre os quais destacamos:

⁷ Projeto do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, desenvolvido a partir do texto teatral de mesmo nome de autoria de Filinto Coelho e Luiz Marfuz, também diretor do espetáculo e coordenador geral do projeto que durou mais de 12 anos, realizando aproximadamente 900 apresentações para mais de 250 mil pessoas em várias cidades da Bahia e de outros estados brasileiros. (WENDELL, 2009)

Divulgar, através de **intervenções cênicas**, os cursos da graduação da Universidade, bem como os programas de acesso e permanência para a comunidade externa; **oferecer oportunidade de acesso a bolsas** aos discentes da Uesb através da atuação em **diversas funções de projetos artísticos**; **criar atividades artísticas integradoras** de modo a mobilizar estudantes de todos os cursos de graduação, **despertando sentimentos de pertencimento e afeto mútuo**; fomentar experiências que contribuam para a **criação de um programa contínuo de Artes e Permanência estudantil** nos três *campi* da Uesb a partir do ano de 2023; divulgar a Uesb como uma **instituição pública, gratuita, laica, democrática e acessível**; **favorecer o ingresso**, por meio do Vestibular ou do Sisu/MEC, de jovens e adultos de classes populares nos cursos da Uesb; **fortalecer os vínculos** da Uesb com a comunidade externa através de **atividades artísticas com linguagem jovem e popular**. (VITÓRIA DA CONQUISTA (BA), 2022, p.1, grifos nossos)

Além da originalidade dos objetivos em um edital lançado fora da pasta de coordenação de cultura ou de arte, também saltam aos olhos a descrição do público alvo do edital donde se prevê que:

O presente Edital destina-se a discentes regularmente matriculados **nos cursos presenciais de graduação** da Uesb, (...) **e que tenham disponibilidade para atuar nas fases de preparação, execução e avaliação da ação** “Vem pra Uesb”. 2.2. A bolsa a ser oferecida por meio do processo seletivo regido por este **Edital é compatível e acumulável com bolsas de permanência estudantil** disponibilizadas pela Uesb. (VITÓRIA DA CONQUISTA (BA), 2022, p.2, grifos nossos)

Aqui observa-se que estudantes de quaisquer cursos de graduação podem fazer parte do projeto não se limitando aos estudantes de arte. A especificidade da formação em arte, estará estipulada nas vagas específicas de assistência de direção, como se pode observar no quadro de vagas, constante no documento⁸. É possível observar a aposta da Uesb no enfrentamento criativo dos problemas sociais a partir de uma dupla abordagem: (1) os problemas sociais não são tema exclusivo das Ciências Sociais e (2) a prática e artística e a produção cultural operam, indiscutivelmente, ajustes sociais a partir de raízes profundas ao demonstrar que as experiências individuais e coletivas se encontram e se fortalecem na experiência estética, seja ela de criação ou de fruição.

O projeto foi realizado durante todo o ano de 2022, sendo o primeiro semestre de formação, ensaios, produção e o segundo semestre de apresentação nas escolas. O edital previa cotas para negras, mulheres, membros da comunidade LGBTQIA+ e pessoas com deficiência, sendo um dos personagens PCD, ajustável à deficiência do ator ou atriz

⁸ VITÓRIA DA CONQUISTA (BA), 2022. Disponível em: <[Edital 186 - Chamada para seleção de discentes Bolsistas para a ação “Vem pra Uesb” - UESB](#)>. Acesso em: 13 jul. 2024.

selecionado. Durante o período de ensaios, foram feitas alterações no texto original para adequação da linguagem, além da criação de um *rap* para encerramento da apresentação, criado pela atriz, diretora, compositora e Professora do curso de Licenciatura em Teatro, Maria Aparecida de Souza, responsável pela preparação do elenco e direção cênica.

Ao todo foram mais de 50 escolas e/ou cursinhos visitados na zona urbana e rural das três cidades sede, com um público estimado de 3.000 espectadores, atendidos por diferentes elencos disponíveis para atuarem nos três turnos e aos sábados, acompanhado de equipe de produção formada por e funcionários das pró-reitorias envolvidas e produtores-bolsistas, que cuidavam dos agendamentos nas escolas, do transporte, do lanche da equipe, entre outras demandas de produção. Os integrantes do elenco tiveram formação sobre as políticas de acesso e permanência e tiravam as dúvidas da plateia em um debate pós-peça, também inspirado no Projeto Cuida Bem de Mim. Ao final do projeto foram produzidos pequenos vídeos sobre a experiência, por estagiários de Cinema e Audiovisual. Em 2024, a Uesb relança edital para nova edição do projeto.

O **FUICA – Festival Universitário Intercampi de Cultura e Arte**, por sua vez, é fruto de ações de extensão anteriores que culminam no modelo atual de incentivo à produção artística. Em 2021, ainda durante o período de ensino remoto em função da COVID-19, a Pró-Reitoria de Extensão (Proex) em parceria com a então Assessoria de Acesso, Permanência e Assistência Estudantil (Aapa) e com a Assessoria de Comunicação (Ascom) realiza o **Festival de Cenas Curtas da Uesb**, através do Edital 154/2021, como estratégia para incentivar a produção artística e colaborar financeiramente com os estudantes naquele momento delicado. Realizado de forma completamente *on-line* a ação representou um verdadeiro respiro na comunidade acadêmica que apresentou, em formato de vídeo, obras de audiovisual, teatro, dança e música, além de debates e oficinas criativas. Em 2022, a Proex, através da Coordenação de Cultura, lança o Edital 180/2022 denominado **Segundo Festival Cultural Da Uesb – Estéticas E Ancestralidades**, realizado em formato híbrido. Já em 2023, com a nova Pró-Reitoria de Ações Afirmativas atuando de forma contundente na defesa da relação entre política de permanência e experiência artística e cultural, o festival passa a se tornar exclusivamente presencial e *intercampi*, ganhando o nome oficial de **Festival Universitário Intercampi de Cultura e Arte – Fuica**.

Entre as diversas mudanças no formato, podemos listar algumas decisões arrojadas da gestão central, cuja compreensão e engajamento com a proposta apresentada foram cruciais

para a implementação desta ação audaciosa e potente. Enquanto os editais anteriores seguiam o modelo de bolsas de extensão, devendo os projetos ser submetidos por docentes e impedindo bolsistas de outros programas de concorrerem, o Fuica dissociou o modelo tradicional de projeto de extensão criando uma proposta de edital original dentro do universo acadêmico, com parâmetros de submissão e seleção de propostas inspirados nos modelos da área cultural. Estruturado pela produtora cultural Hendye Gracielle Dias Borém, egressa do curso de Cinema e Audiovisual e mestranda do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia (UFBA), que também respondeu pela direção geral de produção do festival, o edital foi sendo ajustado ao formato de gestão acadêmica com a experiência da Gerente de Extensão e Assuntos Comunitários da Uesb, Carina Soares Silvia Moreira. Sob supervisão direta da Proapa e da Pró-Reitora de Extensão (Proex), Professora Gleide Magali Lemos Pinheiro e, em diálogo constante com o reitor, Professor Luiz Otávio de Magalhães, foi possível alterar o caráter do apoio financeiro, deixando de ser configurado como bolsa, passando a ser definido como “incentivo à produção artística”, o que permitiu que estudantes bolsistas pudessem participar do edital. Foram estabelecidas categorias de valores, linguagens e formatos para apresentações, exposições, além de atividades formativas. O Edital 174/2023 apresenta como seu objetivo principal:

Selecionar trabalhos artísticos que integrarão a programação do FUICA, na forma de: espetáculos cênicos (teatro, dança, performance, circo); espetáculos musicais (pocket shows); produtos audiovisuais de curta duração; produtos e/ou exposições individuais e/ou coletivas de artes visuais; recitais coletivos, batalhas de slam ou outras expressões cênicas da literatura; oficinas criativas (artísticas, de produção cultural, de cenotécnica ou outras manifestações culturais). (VITÓRIA DA CONQUISTA (BA), 2023, p.2)

Chamam a atenção, neste edital, as condições de participação e a distribuição dos recursos:

Poderão apresentar propostas neste edital, **discentes dos cursos de graduação da Uesb, dos três campi**, (...) A inscrição será submetida diretamente pelo discente, o qual figurará como proponente, **sem necessidade de docente supervisor**. (...) A proposta **poderá prever a participação de outras pessoas** (...) desde que não sejam os responsáveis pela autoria das obras/propostas inscritas. Na hipótese do item anterior, a equipe do projeto deverá **contemplar majoritariamente discentes da Uesb, em percentual não inferior a 60% dos integrantes**. Serão selecionadas no mínimo 6 (seis) propostas do campus de Vitória da Conquista, 4 (quatro) propostas do campus de Jequié e 3 (três) propostas do

campus de Itapetinga, exceto se o número de inscrições oriundas de qualquer campus for inferior à quantidade prevista. **Todas as modalidades serão contempladas com no mínimo 1 (uma) proposta** selecionada, de acordo com o descrito neste edital, exceto se não houver nenhuma proposta inscrita na respectiva modalidade. (VITÓRIA DA CONQUISTA (BA), 2023, p.5, grifos nossos)

O novo modelo causou euforia e apreensão nos estudantes. Para colaborar com o desenvolvimento da ação, foi organizada uma *live* pelo canal de YouTube da Uesb explicando os princípios do novo edital, passo-a-passo das inscrições e tirando dúvidas ao vivo.⁹ Com previsão de um aporte inicial de 40.000 reais, provenientes de emenda parlamentar, diante do sucesso das inscrições e da qualidade das propostas, a Uesb optou por ampliar o auxílio financeiro para 70.000 reais, aportando 30.000 reais de recursos próprios. O que se viu foi uma verdadeira revolução cultural, orquestrada concomitantemente, com estudantes indo e vindo entre os três *campi*, apresentando suas obras artísticas, executando suas atividades formativas, sempre apoiados nos quesitos de transporte, alimentação e hospedagem, além dos incentivos financeiros para criação artística.

A curadoria foi feita por uma comissão composta por professores dos cursos de artes e artistas da região, sob coordenação da Professora do Curso de Cinema e Audiovisual e multiartista, Patrícia Moreira dos Santos, que também atuou na produção executiva do festival. Os números impressionam: mais de 80 produtos artísticos das mais diversas linguagens envolveram centenas de artistas da Uesb, das cidades e da região, entre obras selecionadas via edital e artistas convidados. Um total de 15 atividades de formação oferecidas entre oficinas, palestras, mesas redondas, além da Conferência de Abertura compuseram a programação oficial. Ao todo, estima-se que o Fuica, em três dias de intensas atividades, tenha alcançado um aproximado de 5.000 pessoas, nos três *campi*, entre espectadores e participantes das oficinas, estudantes da Uesb, estudantes de escolas públicas especialmente convidados para as apresentações e oficinas, além de membros da sociedade em geral.¹⁰

Se o tema da edição de 2023 foi “**A revolução pelo diálogo**” ouçamos o que o Fuica tem a nos dizer: A força da falta impulsiona a potência criativa. A experiência estética deve ser garantida como ação permanente na universidade, para que além de bolsas, auxílios e

⁹ |Uesb Eventos Virtuais. Bate-papo: Vamos tirar dúvidas sobre o edital do Fuica?. YouTube, 3 de agosto de 2023. 1:32:24. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uuZurKIG0nM>>. Acesso em: 13 jul. 2024.

¹⁰ Dados apresentados pelo relatório Fuica 2023.

apoios de ordem financeira, pedagógica e psicológica, seja garantida aos atendidos pela política de acesso e permanência a oportunidade da transcendência na experiência estética e com ela, a esperança em uma verdadeira transformação social, dentro e fora da universidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICA

AMORIM, Adriana. **Vem Pra Uesb**. Texto teatral não publicado. 2023;

GIL, Gilberto. **Discurso de posse como ministro da cultura**. Brasília: Ministério da Cultura. 2003;

MOTA JÚNIOR, Antônio Macedo. **As Universidades Estaduais da Bahia e o desenvolvimento Local e Regional**. Revista e Gestão Pública Universitária. Rio de Janeiro, Vol.2, N. 2. P. 123- 141. 02/04/2019;

RUBIM, Antônio Albino Canelas e ROCHA, Renata (Orgs). **Políticas Culturais**. Salvador: Edufba, 2012;

WENDELL, Ney. **Cuida Bem de Mim. Teatro, afeto e violência nas escolas**. Ilhéus, BA: Editus, 2009;

Editais:

VITÓRIA DA CONQUISTA (BA), **Edital N° 154/2021 Seleção Pública de Propostas Festival Cultural de Cenas Curtas da Uesb**. 30/09/2021;

VITÓRIA DA CONQUISTA (BA), **Edital N° 180/2022 Seleção de Propostas Para o Segundo Festival Cultural da Uesb – Estéticas E Ancestralidades**. 23/09/2022;

VITÓRIA DA CONQUISTA (BA), **Edital N° 186/2022 Seleção de Discentes Bolsistas para a Ação “Vem Pra Uesb”**. 29/09/2022;

VITÓRIA DA CONQUISTA (BA), **Edital Uesb 174/2023: Festival Universitário Intercampi de Cultura e Arte – Fuica**. 25/07/2023.

DIREITOS CULTURAIS E UNIVERSIDADES

Camila L. Corrêa da Costa¹

RESUMO: Nos textos legais brasileiros atualmente em vigor e que se referem aos direitos culturais, percebe-se que estes ainda estariam ligados essencialmente ao direito de acesso à cultura, numa perspectiva de democratização da cultura. Se considerarmos que o conceito de cultura adotado desde a década de 80 pela Unesco vai além das linguagens artísticas, abrangendo modos de saber e de viver, é preciso repensar os direitos culturais sob a ótica da democracia cultural e para além das políticas culturais. Partindo da premissa de que as universidades públicas brasileiras são grandes centros de educação e cultura, este trabalho faz uma breve análise sobre as interações entre as pastas da Cultura e da Educação ao longo dos anos e propõe uma reflexão sobre as possíveis formas de atuação destas instituições, em suas diferentes vertentes de atuação, a saber, ensino, pesquisa e extensão.

PALAVRAS-CHAVE: direitos culturais, universidades públicas, políticas culturais.

Nas palavras de Antônio Albino Canelas Rubim (2007), professor titular da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e ex-Secretário de Cultura deste mesmo estado, a história das políticas públicas culturais no Brasil pode ser resumida em três tristes tradições: ausência, autoritarismo e instabilidade. A ausência é sentida tanto na indiferença total, identificada nos períodos coloniais, como na falsa presença de políticas públicas, a exemplo do apogeu das leis de incentivo, quando se tornaram a única “política estatal”. O autoritarismo irrompe nos regimes de exceção, quando a repressão aos direitos civis e políticos faz surgir um dirigismo estatal, a ditar a cultura nacional. Por fim, a instabilidade atravessa todos os tempos, que se intercalam ao longo da história recente do país, causando a interrupção de programas e a não continuidade do que poderia se vislumbrar como uma política mais perene.

Desde da criação de um primeiro Ministério da Cultura (MinC) autônomo na estrutura do governo federal, em 1985, ele já foi extinto três vezes. A primeira aconteceu em 1990, no início do governo de Fernando Collor de Mello, quando foi convertido em Secretaria Especial

¹ Camila Lopes Corrêa da Costa, produtora Cultural da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), doutoranda no Programa de Políticas Públicas e Formação Humana da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPFH/UERJ), camilalccosta@gmail.com.

vinculada diretamente à Presidência da República². Ele foi restabelecido em 1992, no governo de Itamar Franco.

Em 2016, quando Michel Temer assumiu a presidência, após o afastamento da presidenta Dilma Rousseff, que posteriormente sofreria o *impeachment*, o Ministério da Cultura foi novamente extinto, sendo a pasta incorporada ao Ministério da Educação³. Desta vez, no entanto, houve forte reação do setor cultural, que se mobilizou e ocupou repartições públicas em 18 capitais no país⁴. Diante de tamanha repercussão negativa, a decisão foi revogada e o MinC voltou a compor a estrutura do governo federal. Isto, no entanto, não significou a continuidade das políticas estabelecidas anteriormente, sobre as quais passou a incidir um forte viés neoliberal (BARBALHO, 2017).

Em 2019, com o início do governo do presidente Jair Messias Bolsonaro, o Ministério da Cultura foi extinto pela terceira vez, sendo novamente rebaixado ao *status* de Secretaria Especial, inicialmente lotada no Ministério de Cidadania⁵ e remanejada um ano e meio mais tarde para a pasta do Turismo⁶. Esta nova extinção do MinC foi apenas o primeiro ato de uma série de outros direcionados para a área da cultura, que desde então sofreu considerável diminuição de prestígio, teve descontinuidade de programas federais, diminuição de recursos destinados a leis de incentivo, cortes orçamentários significativos para a manutenção de instituições e equipamentos culturais, chegando até mesmo a certa criminalização da atividade artística.

Não obstante, some-se a tudo isso a pandemia da Covid-19, que atingiu o setor da cultura e das artes de maneira intensificada, uma vez que atividades que poderiam causar aglomerações, tais como shows de música, teatro, cinema, eventos populares, entre outros, ficaram totalmente proibidas.

² Vide arts. 1º; 10; 25, inc. II, alínea I e 27, inc. V da [Lei nº 8.082, de 12 de abril de 1990](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8028compilada.htm). Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8028compilada.htm. Acesso em: 26 mar. 2024.

³ Vide art. 1º, inc. IV e art.6º, inc. VI da Medida Provisória nº 726, de 12 de maio de 2016. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2016/mpv/mpv726.htm. Acesso em: 26 mar. 2024.

⁴ A ocupação mais longa aconteceu no Palácio Capanema, no Rio de Janeiro, por pouco mais de dois meses. Disponível em: <https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2016/07/policia-cerca-predio-do-ministerio-da-cultura-no-centro-do-rio.html>. Acesso em: 26 mar. 2024.

⁵ Vide arts. 23, XIV a XVIII e 24, III, XII a XIV Lei nº 13.884, de 18 de junho de 2019. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2019/lei/L13844.htm. Acesso em: 26 mar. 2024.

⁶ Alteração instituída pela Medida Provisória nº 1.058, de 27 de julho de 2021, posteriormente convertida na Lei nº 14.261, de 16 de dezembro de 2021. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2019/lei/L13844.htm. Acesso em: 26 mar. 2024.

Diante de cenário tão desfavorável, nesses mesmos anos pode-se perceber um movimento crescente dentro das universidades e institutos públicos de ensino superior para pensar em estratégias de atuação no campo da cultura e das artes. Iniciativas como o Fórum Interuniversitário de Cultura do estado do Rio de Janeiro (FIC-RJ), um acordo de cooperação interinstitucional celebrado entre 10 instituições públicas de ensino e pesquisa deste estado, celebrado em 2014 (VAINER *et alli*, 2019), e o Fórum de Gestão Cultural das Instituições de Ensino Superior (FORCULT), criado em 2017 (MENCARELLI, 2021) fomentaram a reflexão sobre o papel da cultura nestas instituições e, no sentido contrário, sobre qual seria o papel destas instituições para a cultura. Seria possível pensar em outra política cultural para e a partir das universidades públicas brasileiras?

Novamente segundo Rubim (2019), a atuação das universidades é complexa e pode perpassar todos os estágios do chamado ciclo da cultura, através de seus três eixos constitutivos – a saber, ensino, pesquisa e extensão -, além de ações de gestão de patrimônios materiais e imateriais:

A universidade, no âmbito da cultura, pode intervir na: criação, transmissão, difusão, distribuição, veiculação, preservação, consumo, pesquisa, crítica, curadoria, organização e legitimação. Ou seja, todo ciclo da cultura pode ser mobilizado por ela, dada a sua complexidade e envergadura potenciais nesse registro. (RUBIM, 2019, p. 10)

As universidades públicas brasileiras não apenas realizam as suas atividades precípuas, de ensino e pesquisa sobre as artes e as culturas, como também são guardiães de grandes acervos etnográficos, históricos e culturais. Além disso, elas também abrigam corpos artísticos pulsantes, como orquestras, grupos de música, de dança, de canto, de óperas, de artes plásticas e manifestações diversas, que estudam, preservam e difundem patrimônios artísticos do país, bem como criam e renovam os repertórios em tantas linguagens artísticas. Não obstante tamanha complexidade, os textos legais produzidos para a garantia de direitos culturais e sua implementação através de políticas públicas parecem não reconhecer as potencialidades de tais instituições nessa construção.

AS UNIVERSIDADES NO PLANO NACIONAL DE CULTURA

Segundo o antropólogo Caio Gonçalves Dias (2021), o arcabouço jurídico voltado para a cultura criado a partir da redemocratização é o resultado de inúmeras contribuições de diferentes segmentos sociais reconhecidos e que participaram da Assembleia Nacional

Constituinte. Nas entrelinhas do texto constitucional aprovado, apreende-se uma mudança de entendimento basilar, pela qual a cultura passaria a ser entendida como um direito, “a partir do uso de uma noção de cultura ampliada, que extrapolasse as artes e o patrimônio” (DIAS, 2021, p. 52).

Dias aponta o texto do *caput* do art. 215 da Constituição Federal como um indício fundamental deste entendimento. De fato, este artigo, cuja redação permanece inalterada desde sua promulgação, é explícito ao afirmar que caberá ao Estado brasileiro garantir a todos o pleno exercício dos direitos culturais e o acesso às fontes da cultura nacional (BRASIL, 1988). Por outro lado, não menciona o modo pelo qual isso deverá ser realizado.

Nos termos do PNC, caberia ao Estado, no exercício de seu papel regulador, indutor e fomentador, as funções de “valorizar, reconhecer, promover e preservar a diversidade cultural existente no Brasil” (capítulo I, anexo da lei 12.343/2010). Diz ainda:

Aos governos e suas instituições cabem a formulação de políticas públicas, diretrizes e critérios, o planejamento, a implementação, o acompanhamento, a avaliação, o monitoramento e a fiscalização das ações, projetos e programas na área cultural, em diálogo com a sociedade civil. (BRASIL, 2010)

Dentre as instituições dos governos, existem as suas unidades de educação, entre as quais destacamos as universidades. Elas, no entanto, são mencionadas duas vezes na lei que estabeleceu o PNC: uma vez no art. 8º, que fala sobre o processo de monitoramento e avaliação do Plano, para o qual a IPES poderiam contribuir, e depois no capítulo III do Anexo da lei, que é dedicado às diretrizes, as estratégias e as ações voltadas para a “universalização do acesso aos brasileiros à arte e à cultura; qualificação de ambientes e equipamentos culturais para a formação e fruição do público; permitir aos criadores o acesso às condições e meios de produção cultural” (BRASIL, 2010). Em meio a 72 itens, as universidades são mencionadas em três deles, a saber:

3.3.2 Garantir a criação, manutenção e expansão da rede de universidades públicas, desenvolvendo políticas públicas e a articulação com as pró-reitorias de cultura e extensão, para os equipamentos culturais universitários, os laboratórios de criação artística e experimentação tecnológica, os cursos e carreiras que formam criadores e interagem com o campo cultural e artístico, principalmente nas universidades públicas e centros de formação técnica e profissionalizante.

3.4.7 Desenvolver uma política de apoio à produção cultural universitária, estimulando o intercâmbio de tecnologias e de conhecimentos e a aproximação entre as instituições de ensino superior e as comunidades.

3.5.10 Apoiar e fomentar os circuitos culturais universitários e oferecer condições para que os *campi* e faculdades promovam a formação de público, a recepção qualificada e a abertura de espaços para a produção independente e inovadora, abrindo espaço para produção independente e circuitos inovadores.

As três propostas são muito amplas e sem metas bem definidas. Percebe-se, também, certa limitação de atuação das universidades, que devem se restringir a ações de ensino, de pesquisa e de formação de público, dentro de numa perspectiva de democratização da cultura.

Segundo Isaura Botelho (2016), as políticas de democratização da cultura teriam sua origem nas políticas públicas francesas criadas nas décadas de 1960-70, que buscavam aumentar o acesso às produções artísticas já consagradas, ditas de “alta cultura”. No entanto, se considerarmos que o conceito de cultura adotado desde a década de 80⁷ vai além das linguagens artísticas, abrangendo modos de viver e de criação, tal como nos alerta Dias (2021), seria então preciso repensar os direitos culturais sob a ótica da democracia cultural e para além das políticas culturais de democratização do acesso.

Diante disto e considerando a complexidade de atribuição das universidades na esfera da cultura, indagamos: de que formas estas instituições poderiam atuar para se tornarem polos promotores de direitos culturais? Ou melhor dizendo: seria possível repensar a atuação e gestão destas universidades sob a ótica dos direitos culturais e da democracia cultural?

CULTURA E EDUCAÇÃO: AS IDAS E VINDAS DE UMA RELAÇÃO EM CONSTANTE MUTAÇÃO

Os diálogos entre as áreas da Educação e da Cultura se estabeleceram ao longo dos anos de distintas formas, possibilitando a execução de diversas ações dentro do ambiente universitário com mais ou menos sucesso. De acordo com Alexandre Barbalho, professor da Universidade Estadual do Ceará (UECE) e pesquisador de políticas públicas para a cultura,

⁷ Declaração do México sobre Políticas Culturais, conhecida como MONDIACULT. Neste documento, após se esmiuçar a intrincada relação existente entre cultura e desenvolvimento econômico, aquela passou a ser considerada oficialmente de forma ampla. No seu preâmbulo, foi declarado que: “cultura deve ser considerada como o conjunto dos traços distintivos espirituais e materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade ou um grupo social, englobando, além das artes e das letras, os modos de vida, os direitos fundamentais do ser humano, os sistemas de valores, as tradições e as crenças” (UNESCO, 1982).

vinculado à Cátedra UNESCO de Políticas Culturais e Gestão, “a ligação entre educação e cultura tornou-se mais forte com a criação, em 1953, do Ministério da Educação e da Cultura (MEC)”. Foi uma época de expansão do sistema de ensino superior brasileiro e, em suas palavras,

significou não apenas a abertura de novas universidades, cursos e a realização de pesquisas, mas também a criação de espaços para a manifestação das mais distintas expressões culturais. Muitas dessas expressões eram historicamente excluídas dos espaços elitistas, como as indígenas, as negras e as das periferias dos centros urbanos, que cresciam rapidamente com o processo de industrialização, atraindo migrantes de todos os recantos do País e constituindo um rico caldeirão de hibridização (BARBALHO, 2020, p. 8).

Neste sentido, as universidades se apresentavam como “os primeiros centros culturais públicos” no país, mesmo quando ainda não se trabalhava com este conceito. A partir da criação do MinC, em 1985, o diálogo entre as pastas da Educação e Cultura se tornaram intermitentes e, face a ausência de direcionamentos mais objetivos, as universidades seguiram na realização de seus cursos de graduação e pós-graduação nas áreas humanas tradicionais, bem como em diversas áreas artísticas. Neste período, as atividades culturais realizadas pelas universidades eram, em grande parte, apoiadas pela Fundação de Apoio às Artes (Funarte), órgão vinculado ao Ministério de Educação e Cultura. (BOTELHO, 2016).

Esse distanciamento só começa a ser revertido no governo de Luiz Inácio Lula da Silva, quando o MinC foi fortalecido e passou a assumir o protagonismo na condução de políticas culturais. A partir de 2003, algumas ações foram perpetradas, sendo os programas mais emblemáticos o “Mais Cultura nas Escolas” e o “Mais Cultura nas Universidades”. Não obstante os esforços engendrados para sua concepção, que mobilizou alguns ministérios de interesse além dos da Educação e da Cultura, estes programas não foram totalmente efetivados (BARBALHO, 2020).

De acordo com Rubim (2019), o programa “Mais Cultura nas Universidades” reforçou o caráter cultural destas instituições, muito embora tenha se restringido a basicamente apoiar projetos de atividades e a elaboração de planos universitários de cultura, o que acabou acontecendo de forma burocrática e não democrática. Afirma também que as universidades são instituições essencialmente culturais e sua atuação se verifica em diferentes momentos da dinâmica cultural, abrangendo ações de criação, transmissão, difusão,

distribuição, preservação, pesquisa, crítica, organização e legitimação, entre outras. O pesquisador conclui dizendo que:

Apesar de desenvolver inúmeras atividades em cultura, as instituições não têm políticas para conhecer e potencializar sua atuação cultural. Predomina a multiplicidade de iniciativas dispersas, muitas vezes, tornadas secundárias em detrimento de atividades científicas, devidamente reconhecidas por meio de políticas definidas. Articulada e potencializada as atuações culturais das universidades, por meio de políticas e planos de cultura, elas se tornam elos vitais para conectar universidades e sociedade e deste modo alternativas para o qualificado enfrentamento da grave circunstância brasileira atual. (RUBIM, 2019, p. 1).

OUTRAS PERSPECTIVAS

Para a elaboração de uma política cultural universitária, no entanto, é preciso considerar sua natureza e suas possibilidades de atuação, bem como outros compromissos e obrigações legais que devem ser atendidos por tais instituições. Neste sentido, trazemos a esta reflexão as questões concernentes a implementação da Educação para Direitos Humanos (EDH).

Na estrutura do governo federal há o Conselho Nacional de Educação (CNE), órgão vinculado ao Ministério da Educação e responsável por elaborar orientações para a promoção de uma política educacional para a inclusão social. Entre estes instrumentos, destacamos o Parecer CNE nº 8/ 2012, aprovado em 6 de março de 2012⁸, pelo qual são estabelecidas diretrizes nacionais para a EDH.

Construído no âmbito de uma comissão interministerial, coordenada pelo Conselho Nacional de Educação, este parecer destaca que foi somente a partir de 2003 que a Educação em Direitos Humanos ganha um plano nacional, denominado Programa Nacional de Direitos Humanos (PNDH), através do qual foram incorporados aspectos dos principais documentos internacionais de direitos humanos dos quais o Brasil é signatário. Apresenta a educação como “uma das mediações fundamentais tanto para o acesso ao legado histórico dos Direitos Humanos, como para a compreensão de que a cultura dos Direitos Humanos é um dos alicerces para a mudança social” (BRASIL, 2012). Por este aspecto, a EDH seria parte fundamental do conjunto desses direitos.

⁸ Parecer CNE/ Conselho Pleno nº 8/ 2012. Diretrizes Nacionais para a Educação em Direitos Humanos. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=10389-pcp008-12-pdf&category_slug=marco-2012-pdf&Itemid=30192. Acesso em: 26 mar. 2024.

O Parecer CNE nº 8/ 2012 passa então a discorrer sobre as diversas possibilidades de atuação da Educação, conforme os seus diferentes segmentos. Neste momento, nos interessa destacar a parte referente à Educação Superior.

Em primeiro lugar, ressalta-se a responsabilidade das Instituições de Ensino Superior (IES) com a formação de cidadãos(ãs) éticos(as) comprometidos(as) com a construção da paz, da defesa dos direitos humanos e dos valores da democracia. Neste sentido, “a inserção da Educação em Direitos Humanos na Educação Superior deve ser transversalizada em todas as esferas institucionais, abrangendo o ensino, a pesquisa, a extensão e a gestão” (BRASIL, 2012).

No âmbito do ensino, são mencionados os projetos pedagógicos dos cursos e as atividades curriculares, nos quais seria possível a inserção de conteúdo complementares voltadas para a EDH. Nas pesquisas, o apoio poderia ser realizado através da criação de núcleos de estudos e pesquisas com atuação temáticas como violência, direitos humanos, segurança pública, criança e adolescente, relações de gênero, identidade de gênero, diversidade de orientação sexual, diversidade cultural, dentre outros.

No que tange a extensão, enfatiza-se o compromisso das universidades com a promoção e a defesa dos direitos humanos, abrangendo tanto ações formativas, como de intervenção por meio da aproximação com os segmentos sociais em situação de exclusão social e violação de direitos. Nos seus termos exatos, “À IES cabe, portanto, o papel de assessorar governos, organizações sociais e a sociedade na implementação dos Direitos Humanos como forma de contribuição para a consolidação da democracia” (BRASIL, 2012).

Por fim, o Parecer CNE nº 8/ 2012 afirma que as IES “são instituições que não estão isentas de graves violações de direitos, sendo certo que muitas delas (re)produzem privilégios de classe e discriminações étnicas, raciais, de orientação sexual, dentre outras”. Neste sentido, orienta também que os direitos humanos também devem ser incorporados na cultura e gestão organizacional, sendo recomendado que sejam utilizadas para combater tais situações órgãos internos como ouvidorias e comissões de promoção para direitos humanos, na representação institucional e intervenção social junto às esferas públicas de cidadania.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Atualmente, é possível perceber algumas políticas universitárias voltadas para a defesa de direitos humanos e, dentro desses, o direito de acesso à cultura, inclusão de pessoas

com deficiência ou mesmo de assistência estudantil. No entanto, quanto destas políticas levaram em consideração o compromisso de promoção dos direitos culturais? Seria possível afirmar que a cultura e os direitos culturais, pelo seu caráter transversal, perpassariam a todas estas políticas? Afinal, as universidades públicas brasileiras poderiam ser consideradas como instrumentos de garantia e promoção de direitos culturais e, em especial, do direito de acesso à cultura?

Não é a intenção deste trabalho apresentar resultados finais, posto que a pesquisa ainda será desenvolvida. São os primeiros passos de uma jornada que buscará encontrar possíveis caminhos para o fortalecimento da cultura e evitar que os direitos culturais se tornem um conceito vazio e desprovido de qualquer resultado prático.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBALHO, Alexandre. **Política Cultural em Tempo de Crise: o Ministério da Cultura no Governo Temer**. In: Revista de Políticas Públicas. Programa de Políticas Públicas da Universidade Federal do Maranhão. São Luís: EDUFMA, 2018. vol. 22, núm. 1, p. 239 - 260. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/journal/3211/321158843012/html/>>. Acesso em: 26 mar. 2024;

BOTELHO, Isaura. **Dimensões da Cultura: políticas culturais e seus desafios**. São Paulo: Edições SESC, 2016. 400 p.;

CALABRE, Lia. **Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas**. In: RUBIM, Antônio A. C.; BARBALHO, Alexandre (org.). *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 37 – 60;

_____. **Políticas Culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009. 144 p.;

DIAS, Caio Gonçalves. **A cultura que se planeja: políticas culturais, do Ministério da Cultura ao governo Bolsonaro**. Rio de Janeiro: Mórula, 2021. 296 p.;

MENCARELLI, Fernando. **O Forcult e as Políticas Culturais nas Instituições de Ensino Superior: Uma Memória**. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA - ENECULT, 17, Salvador. **Anais eletrônicos...** Salvador: Edufba, 2021. Disponível em: <<https://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-568/132308.pdf>>. Acesso em: 26 mar. 2024;

MEYER-BISCH, Patrice; BIDAULT, Milène. **Afirmar os direitos culturais: Comentários à Declaração de Friburgo**. Tradução: Ana Goldberg. São Paulo: Editora Iluminuras, 2014. 1ª edição. 168 p.;

RUBIM, A. A. C. **Universidades, Cultura e Políticas Culturais**. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA - ENECULT, 15, 2019. **Anais eletrônicos...** Salvador: UFBA, 2019. Disponível em: <<http://www.xvenecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-484/111030.pdf>>. Acesso em: 26 mar. 2024;

VAINER, Carlos; COSTA, Camila L C; RICCIARDI, Julia. **Fórum Interuniversitário de Cultura do Rio de Janeiro – A experiência de cooperação acadêmica e intercâmbio cultural entre 12 instituições de públicas de ensino superior.** *In:* ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA - ENECULT, 15, 2019, Salvador. **Anais eletrônicos...** Salvador: UFBA, 2019. Disponível em: <http://www.xvenecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-484/111656.pdf>>. Acesso em: 26 mar. 2024.

VISUALIZANDO A FILOSOFIA: CAMINHOS PARA A INCLUSÃO E A VALORIZAÇÃO DA CULTURA SURDA NO ENSINO DE FILOSOFIA

Rafael R. Testa¹
João Antonio de Moraes²
Lucimar Bizio³

RESUMO: Neste artigo, discutimos a promoção da inclusão e valorização da cultura surda no ensino de Filosofia, propondo a pedagogia visual e o bilinguismo como métodos eficazes. Ao enfatizar a necessidade de materiais didáticos e estratégias educacionais específicas, expomos alguns dos resultados dos projetos IFSP-FiloLibras e LogLibras, com objetivo de assegurar uma educação filosófica acessível e enriquecedora, com foco na autonomia intelectual e desenvolvimento do pensamento crítico dos estudantes.

PALAVRAS-CHAVE: ensino de filosofia, cultura surda, bilinguismo, pedagogia visual.

INTRODUÇÃO

A educação inclusiva tem sido um tema de crescente interesse e desenvolvimento no Brasil, especialmente após a ratificação da *Convenção Internacional sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência* (ONU), que eleva a inclusão educacional à condição de direito humano. Nesse contexto, o ensino para a comunidade surda enfrenta desafios únicos, que vão além da simples adoção de recursos de acessibilidade, exigindo uma reavaliação profunda das práticas pedagógicas e curriculares.

O papel do ensino de filosofia na formação crítica e ética dos estudantes, conforme defendemos, é incontestável. Contudo, sua abordagem tradicional raramente leva em consideração as necessidades específicas dos alunos surdos, resultando em uma lacuna significativa em sua formação educacional e intelectual. No presente artigo argumentamos que a pedagogia visual, em conjunto com o respeito à língua de sinais (em uma abordagem bilíngue), pode ser uma abordagem eficaz no ensino de conceitos filosóficos para estudantes

¹ Rafael Rodrigues Testa, Centro de Lógica, Epistemologia e História da Ciência da Universidade Estadual de Campinas (CLE-Unicamp), rafaeltesta@gmail.com.

² João Antonio de Moraes, Faculdade João Paulo II (FAJOPA), Moraesunesp@yahoo.com.br.

³ Lucimar Bizio, docente do Instituto Federal de São Paulo, campus Votuporanga (IFSP-Votuporanga), bizio.lucimar@ifsp.edu.br.

surdos, promovendo uma verdadeira educação inclusiva, em uma perspectiva multicultural verdadeiramente crítica.

CULTURA SURDA E O MULTICULTURALISMO CRÍTICO

Desde o final do século XX, o termo “cultura” se tornou um conceito central nas ciências, incluindo os Estudos Surdos em Educação. Estes estudos propiciaram reflexões que consideram o surdo como um sujeito cultural, que supera o colonialismo da sociedade ouvinte, posicionando-se na alteridade e na constante diferença (CAMPOS, 2008).

Além disso, os Estudos Culturais surgidos nos anos 1950 e 1960 entendem a cultura como um campo de disputas por poder, conflitos de significados e processos de identificação. Posteriormente, as concepções estruturalistas e pós-estruturalistas (como por exemplo a partir dos estudos de Michel Foucault) aprofundaram a análise das relações entre saber, poder e discurso⁴, questionando a imposição de saberes universais e a subalternização de saberes “outros”.

Neste contexto, o multiculturalismo crítico surge como uma resposta à proposta conservadora de assimilação das diferenças culturais sem questionar as relações de poder (HALL, 2003). Na perspectiva crítica, portanto, busca-se analisar como as culturas e identidades se constituem a partir das relações de poder, valorizando a resistência e questionando as perspectivas tradicionais sobre essas temáticas.

BILINGUISMO E A VALORIZAÇÃO DA LIBRAS

A trajetória histórica da educação de surdos é permeada pela visão equivocada de que a surdez consistia em uma patologia passível de correção, influenciando diretamente as práticas pedagógicas destinadas a esse público. Contudo, essa jornada também foi palco de resistência e afirmação da cultura surda, com destaque para a luta em prol do reconhecimento da língua de sinais em detrimento dos métodos que visavam à aquisição da língua oral por parte dos surdos. Já no século XVIII, alguns educadores, como o Abade francês Charles De L’Epée, vislumbravam as vantagens inerentes ao reconhecimento da língua de sinais na educação de surdos. Segundo Lacerda (1998, p. 69), De L’Epée concebia a língua de sinais como “a língua natural dos surdos e como veículo adequado para desenvolver o pensamento e sua comunicação”. Essa perspectiva ganhou adeptos na Europa e nos Estados Unidos,

⁴ Para um entendimento mais aprofundado de tal relação, veja a obra *Microfísica do Poder*, de Michel Foucault.

culminando na criação de diversas escolas para surdos com profissionais capacitados, tanto surdos quanto ouvintes, que utilizavam as línguas de sinais nacionais (LULKIN, 2010).

Entretanto, o Congresso de Milão, ocorrido em 1880, representou um divisor de águas na educação de surdos, sendo caracterizado por Lulkin (2010, p. 36) como “um marco na história da política institucional de erradicação da língua de sinais, e do afastamento radical dos profissionais surdos do meio escolar”. A resolução central do congresso preconizava a adoção de métodos exclusivamente orais, denominados de método oralista, em detrimento da língua de sinais. Lacerda (1998, p. 69) ressalta que, à época, prevalecia a crença de que “o uso de gestos e sinais desviava o surdo da aprendizagem da língua oral, que era mais importante do ponto de vista social”.

O método oralista, como apontado por Campos (2008, p. 29), confinou os surdos ao modelo do ouvintismo, forçando-os a se adaptarem às normas estabelecidas como padrão de normalidade. A proibição de sua própria língua (como a Língua Brasileira de Sinais – Libras), segundo tal conjectura, impactou negativamente o fortalecimento de sua identidade, cultura e educação, sendo percebida “exclusivamente uma dimensão clínica – a surdez como deficiência, os surdos como sujeitos patológicos – em uma perspectiva terapêutica” (SKLIAR, 1997, p. 256).

No entanto, a resistência da comunidade surda contra a opressão e o silenciamento de suas narrativas e saberes culturais, em especial sua língua, possibilitou o surgimento do bilinguismo como uma abordagem inovadora para a educação de surdos. O bilinguismo se fundamenta no reconhecimento e valorização da língua de sinais como a língua natural dos surdos, promovendo a competência linguística em duas línguas: a língua de sinais e a língua oral predominante na comunidade de ouvintes (CAMPOS, 2008, p. 30)⁵.

A proposta bilíngue busca desenvolver habilidades linguísticas na língua de sinais como primária e na língua escrita do país ou cultura em que o surdo está inserido como secundária⁶. Tal abordagem não se limita apenas ao desenvolvimento de habilidades

⁵ O bilinguismo promove a Libras como primeira língua e o português, em suas formas escrita e oral, como segunda. Essa abordagem reconhece a surdez não como um obstáculo à comunicação, mas como parte da diversidade humana, permitindo que a oralização seja uma escolha pessoal, não uma exigência. Surdos de diferentes graus de surdez, inclusive aqueles com perda auditiva profunda, podem optar pela oralização, aproveitando-se de avanços tecnológicos como implantes cocleares. Assim, a perspectiva bilíngue valoriza a cultura surda ao respeitar as decisões individuais e a variedade de experiências dentro da comunidade, afirmando a importância de uma escolha consciente e autônoma no que se refere aos métodos de comunicação.

⁶ Abordamos o bilinguismo, neste artigo, como estratégia pedagógica abrangente, perpassando, portanto, a questão das escolas bilíngues. Enfatizamos, pois, a importância de desenvolver materiais didáticos bilíngues, adequados tanto para ambientes de ensino bilíngues quanto para escolas regulares, em uma perspectiva inclusiva.

linguísticas em duas ou mais línguas, mas se estende ao direito das crianças de serem educadas em sua própria língua, conforme defendido por Skliar.

PEDAGOGIA VISUAL ENQUANTO METODOLOGIA

A pedagogia visual emerge como uma metodologia inovadora no cenário educacional, marcada especialmente pelo uso estratégico de elementos visuais que facilitam a aprendizagem e o armazenamento de informações. Esta abordagem, embasada em teorias de aprendizagem visual, junto com estudos da psicologia cognitiva e multimodalidade, defende que os seres humanos têm uma capacidade inata para processar informações visuais de maneira mais rápida e eficiente que textos verbais. Além disso, evidencia-se que a integração de diferentes modos de comunicação pode potencializar significativamente o processo de aprendizagem.

Entre essas estratégias, destacam-se o uso de metáforas visuais, que ajudam na compreensão de conceitos abstratos por meio da representação em formas familiares; o *storytelling*, que utiliza narrativas construídas com elementos visuais para captar a atenção e transmitir informações; e o emprego de esquemas, diagramas e mapas conceituais, que organizam e relacionam conhecimentos de maneira clara e visualmente atraente.

Especificamente no contexto da Cultura Surda, a pedagogia visual assume uma importância adicional, alinhando-se com a visão de surdez proposta pelos Estudos Surdos. Esta abordagem reconhece a surdez não como uma limitação, mas como uma experiência cultural distinta. Através da pedagogia visual, a comunicação e o aprendizado na comunidade surda são enriquecidos, valorizando sua língua de sinais natural e suas intensas experiências visuais. Um exemplo paradigmático pode ser encontrado no próprio *Dicionário da Língua de Sinais do Brasil* (CAPOVILLA *et al.*, 2017), que utiliza desenhos contextuais além dos sinais em Libras. Estas ilustrações complementares, ao oferecerem contextos visuais, não só facilitam a compreensão e a memorização dos sinais, mas também enriquecem o aprendizado ao incorporar elementos culturais específicos, reforçando a identidade e as vivências da comunidade surda.

Ao integrar diferentes estratégias, a pedagogia visual não apenas promove uma aprendizagem mais efetiva e engajadora para os alunos ouvintes, mas também oferece um meio particularmente ressonante de educação para alunos surdos, reconhecendo e valorizando suas experiências.

A CULTURA SURDA E O ENSINO DE FILOSOFIA

De acordo com o Ministério da Educação do Brasil (MEC), a finalidade do Ensino Médio é intrinsecamente ligada ao “aprimoramento do educando como ser humano, incluindo sua formação ética, desenvolvimento da autonomia intelectual e do pensamento crítico” (BRASIL, 2018). De fato, tal finalidade é alinhada com diretrizes gerais que permeiam toda a *Base Nacional Comum Curricular* (BNCC), que destaca o pensamento crítico, científico e criativo como uma das dez competências gerais para todos os estudantes da Educação Básica.

A Filosofia, enquanto disciplina acadêmica, contribui significativamente para este objetivo. Além de fomentar a formação ética e promover a autonomia intelectual dos estudantes, ela abrange uma ampla gama de áreas de estudo que são fundamentais para o desenvolvimento humano. A Lógica, por exemplo, é uma área da Filosofia que estuda as formas do raciocínio correto, oferecendo métodos e princípios fundamentais para diferenciar o raciocínio válido dos não-válidos, como as falácias lógicas. Isso capacita os estudantes com as ferramentas necessárias para o pensamento crítico, envolvendo a habilidade de formar juízos e opiniões por meio da análise crítica de informações novas, seja através da observação, experiência, reflexão ou comunicação (TESTA; BIZIO; MORAES, 2022).

Além da Lógica, outras áreas filosóficas, como a Epistemologia (que investiga a natureza, origem e limites do conhecimento), a Ética (que trata dos princípios que governam a conduta humana), a Estética (que estuda a natureza da beleza e as bases da arte), a Metafísica (que questiona a natureza da realidade e do ser) e a Filosofia Política (que analisa questões relacionadas ao estado, governo, liberdade, justiça e os direitos individuais), contribuem, cada uma à sua maneira, para o enriquecimento do pensamento crítico e independente. Essas disciplinas incentivam os estudantes a explorar e questionar o mundo ao seu redor, promovendo uma compreensão mais profunda de si mesmos e de sua relação com os outros e com o ambiente.

Contudo, seria um contrassenso enfatizar a importância da autonomia intelectual e do pensamento crítico sem reconhecer a essencial inclusão da cultura surda nessas discussões. As disciplinas de Filosofia, abrangendo diversas áreas de estudo, proporcionam oportunidades únicas para o questionamento e a reflexão crítica, as quais devem ser acessíveis a todos, sem barreiras linguísticas ou culturais. Ignorar a cultura surda nessas discussões representa uma barreira significativa para muitos estudantes, limitando o

desenvolvimento pleno de suas habilidades críticas e sua participação ativa e informada na sociedade⁷.

Embora a legislação brasileira apoie o direito dos surdos ao acesso ao currículo por meio da língua de sinais, a implementação prática dessa inclusão ainda enfrenta desafios significativos, especialmente em áreas complexas (pelo foco em conceitos abstratos) como as Ciências Humanas e, em particular, a Filosofia. A falta de termos específicos em língua brasileira de sinais (Libras) para conceitos filosóficos fundamentais é uma barreira considerável, evidenciando a necessidade de um sinalário especializado que transcenda a interpretação de aulas voltadas a alunos ouvintes e permita uma verdadeira compreensão dos conceitos a partir da perspectiva dos estudantes surdos.

Para garantir uma educação filosófica verdadeiramente inclusiva, é crucial o desenvolvimento de recursos didáticos específicos, como um sinalário de termos filosóficos, materiais imagéticos e demais estratégias pedagógicas que levem em conta as particularidades da aprendizagem dos estudantes surdos.

OS PROJETOS IFSP-FILOLIBRAS E LOGLIBRAS

Em resposta aos desafios previamente identificados, as iniciativas IFSP-FiloLibras e LogLibras, desenvolvidas pelos autores, abordam as barreiras educacionais enfrentadas pela comunidade surda na filosofia. O IFSP-FiloLibras, sob a liderança de Moraes e Bizio no IFSP campus Votuporanga, cria videoaulas em temas filosóficos chave e desenvolve um sinalário técnico específico para abordar tais temas, com financiamento interno. Em contrapartida, o LogLibras, coordenado por Testa no CLE-Unicamp e financiado pelo CNPq⁸, concentra-se na Lógica, buscando também inovar com ferramentas *gamificadas*⁹ para o ensino. Esses projetos contribuem significativamente para a criação de materiais didáticos que não só traduzem conceitos filosóficos para Libras, mas de fato concebem o

⁷ Estas discussões ganham urgência ao observarmos que, em diversos estados do Brasil, reformas curriculares recentes negligenciaram o ensino inclusivo de Filosofia. Adicionalmente, sob a alegação de alinhamento com a nova Base Nacional Comum Curricular (BNCC), houve ainda uma redução significativa da carga horária dedicada à disciplina no currículo. Tal situação é um contrassenso ainda maior, conforme argumentamos, pois contraria os próprios princípios de inclusão, autonomia intelectual e pensamento crítico promovidos pela BNCC.

⁸ Chamada nº 40/2022 - Linha 1A - Projetos Individuais - Pesquisa em temas livres em Ciências Humanas, Ciências Sociais Aplicadas e Linguística, Letras e Artes. Projeto 420284/2022-2.

⁹ *Gamificação* é a aplicação de elementos e princípios de *design* de jogos em contextos usualmente não lúdicos, visando aumentar o engajamento, a motivação e a retenção de informação dos participantes. No contexto da educação, a gamificação busca tornar o processo de aprendizagem mais interativo e estimulante.

ensino desde a cultura surda, promovendo uma compreensão mais profunda dos conteúdos (TESTA; BIZIO; MORAES, 2022).

No exemplo apresentado na Figura 1, observamos uma captura de tela de uma videoaula do projeto IFSP-FILOLIBRAS. Nesta, o professor Bizio, posicionado em destaque à direita, ministra a aula inteiramente em Libras, que é enfatizada como a língua principal. Em todas as videoaulas do projeto, o Português é introduzido unicamente como um complemento auditivo, considerando que esta é entendida como a segunda língua do estudante surdo (em uma perspectiva bilingue), bem como visando tornar o conteúdo acessível aos alunos e docentes ouvintes, enquanto a Libras permanece como o meio de comunicação prioritário.

Figura 1 - “Atitude Filosófica”



Fonte: IFSP-FILOLIBRAS, Aula 1 – A Atitude Filosófica (<https://youtu.be/TCHKUc9makg>)

As ilustrações estão presentes ao longo de todas as unidades do conteúdo, proporcionando contexto aos conceitos estudados. Como demonstrado ainda na Figura 1, o termo “atitude filosófica”, por exemplo, é apresentado não apenas pelo sinal específico em Libras, mas também por uma imagem representativa: um filósofo, trajando roupas da Grécia Antiga, em momento de profunda introspecção. Visualmente, essa reflexão é indicada pela sua pose reflexiva e um balão de pensamento que inclui um sinal de interrogação “?”. Tal iconografia ressalta a natureza inquisitiva e contemplativa da atitude filosófica, seguindo a simbologia tradicionalmente ligada ao questionamento.

No exemplo apresentado na Figura 2, temos o conceito de conhecimento enquanto uma crença verdadeira e justificada – ilustrado através da metáfora visual de um bolo com

diferentes ingredientes. Esta representação acompanha a narrativa do professor na referida aula e adere aos princípios da pedagogia visual, como discutido anteriormente, reforçando a compreensão do conceito através de uma analogia familiar e tangível.

Figura 2 - “Platão e o conhecimento”

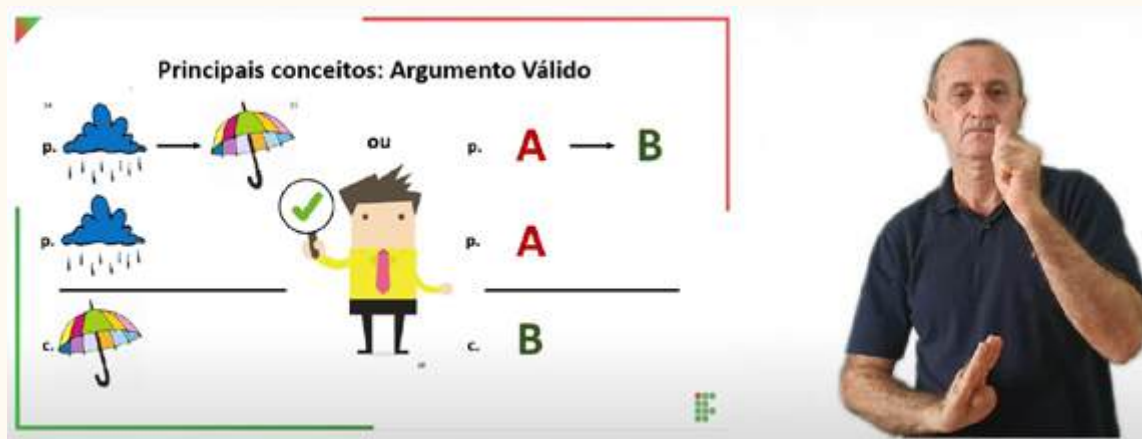


Fonte: IFSP-FILOLIBRAS, Aula 10 – Epistemologia (<https://youtu.be/n-SayHi4gNc>)

Outro exemplo significativo da metodologia utilizada nas videoaulas é o uso de esquemas e diagramas. Na Figura 3, por exemplo, são utilizados esquemas conceituais com flechas para representar o “se... então” da Lógica Proposicional¹⁰, nos quais as proposições são representadas por figuras.

¹⁰ A lógica proposicional estuda como raciocinar com afirmações que podem ser verdadeiras ou falsas, sendo estas atômicas ou complexas - construídas com conectivos tais como “e”, “ou”, “não”, e “se... então” da linguagem. A partir de um certo conjunto de hipóteses (proposições verdadeiras num determinado contexto) é possível construir uma demonstração de que uma determinada conclusão é verdadeira no mesmo contexto.

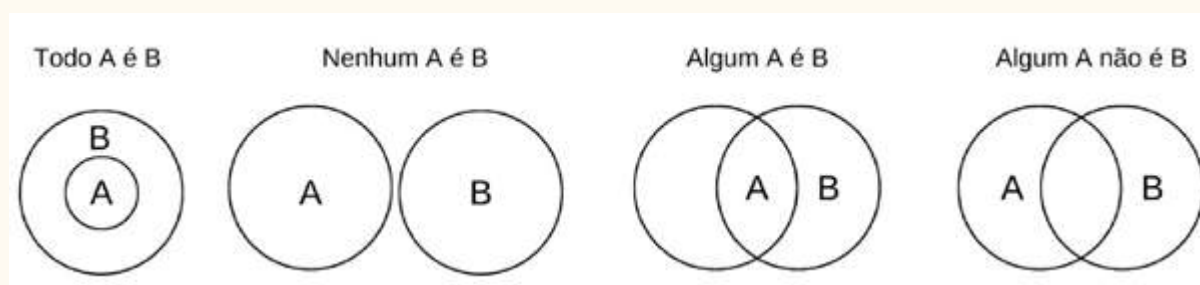
Figura 3 - “Argumento Válido”



Fonte: IFSP-FILOLIBRAS, Aula 7 – Lógica (<https://youtu.be/mlLac2X2zOs>)

Na Figura 4, ilustramos o emprego de diagramas de Euler nas aulas de Lógica. Esses diagramas transformam as sentenças categóricas dos silogismos aristotélicos em representações visuais, utilizando círculos que podem ou não compartilhar áreas comuns para simbolizar relações lógicas. Esta abordagem visual facilita a compreensão dos conceitos, convertendo a notação tradicional em uma experiência mais intuitiva e acessível.

Figura 4 - Sentenças categóricas via Diagramas de Euler



Fonte: TESTA; BIZIO; MORAES, 2022.

No contexto do LogLibras, os materiais didáticos especialmente desenvolvidos enriquecem significativamente o ensino da Lógica. Incorporando a gamificação e a pedagogia visual, estes recursos transformam o aprendizado em uma experiência interativa, divertida e predominantemente visual. Um exemplo notável é o *Kit de Portas Lógicas* (Figura 5), composto por módulos que realizam operações lógicas básicas usando componentes eletrônicos de baixo custo. Este kit emprega luzes para representar valores de verdade – luz acesa indica “verdadeiro” e luz apagada, “falso”. Assim, os alunos podem montar sentenças

lógicas complexas de forma intuitiva e concreta, ao conectarem diferentes módulos. Essa abordagem transforma conceitos abstratos da lógica proposicional em experiências tangíveis e visuais, facilitando a compreensão (HUMANAMENTE, 2023)¹¹.

Figura 5 - Representação de “não(A&B)”



Vale observar que a interdisciplinaridade também é um ponto chave deste projeto – professores de diferentes disciplinas, como robótica e filosofia, podem colaborar, permitindo que o material construído sirva como recurso de aprendizagem em várias áreas, desde o ensino de conceitos filosóficos até a programação, criando assim um ambiente de aprendizado mais integrado, dinâmico e inclusivo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, abordamos como a integração da pedagogia visual e do bilinguismo pode transformar o ensino de Filosofia em uma experiência inclusiva que respeita e valoriza a cultura surda. Demonstramos que as estratégias e ferramentas oriundas dos projetos IFSP-FiloLibras e LogLibras criam ambientes de aprendizado acessíveis que beneficiam não só estudantes surdos, mas também ouvintes, tornando conceitos abstratos mais interativos e compreensíveis através do uso de recursos visuais e gamificação.

Enfatizamos a importância de reformulações curriculares que atendam às necessidades educacionais de alunos surdos, desafiando a redução da Filosofia nos currículos escolares e advogando por uma mudança substancial nas abordagens de ensino, que valorize a diversidade. Ademais, através da criação de sinalários específicos, nos esforçamos para adaptar o vocabulário filosófico à Libras, consultando literatura especializada e uma rede de

¹¹ Um guia passo a passo será disponibilizado para que professores, alunos e escolas construam seus próprios materiais, promovendo autonomia, engajamento e democratização do acesso a este recurso educacional. O uso de materiais de baixo custo assegura a acessibilidade e viabilidade do projeto em diversos contextos educacionais. Os materiais em desenvolvimento podem ser acessados em: <https://rafaeltesta.com/loglibras/>.

especialistas e membros da comunidade surda, garantindo que novos sinais sejam criados apenas como último recurso e com o envolvimento da comunidade. Almejamos, pois, contribuir para o desenvolvimento futuro de uma efetiva “Filosofia Surda”, feita por surdos e para os surdos, a partir de suas próprias vivências e experiências – refletindo, assim, verdadeiramente a cultura e as perspectivas únicas dessa comunidade e promovendo uma visão mais abrangente e diversificada do mundo filosófico.

Por fim, reforçamos o chamado para que a comunidade educacional se comprometa com a melhoria contínua e adaptação das práticas pedagógicas, visando um ensino verdadeiramente acessível e significativo para todos. Ao adotar e adaptar as abordagens discutidas, incentivamos uma busca contínua por inovação educacional que assegure um ambiente de aprendizado inclusivo e diversificado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, 2018;

CAMPOS, M. de L. I. L. **Cultura surda: possível sobrevivência no campo da inclusão na escola regular**. 2008. 231 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008;

CAPOVILLA, F. C.; RAPAHEL, W. D.; MARTINS, A. C.; TEMOTEO, J. G. **Dicionário da Língua de Sinais do Brasil: a libras em suas mãos**. São Paulo: EDUSP, 2017;

HALL, S. A questão multicultural. In: **DA DIÁSPORA**. Belo Horizonte: UFMG, 2003. p. 51-100;

HUMANAMENTE, **Divulgação científica em Humanidades**. Facilitando o ensino e o aprendizado em lógica para alunos surdos. 2023. Disponível em: <https://humanamente.fiocruz.br/agora/facilitando-o-ensino-e-o-aprendizado-em-logica-para-alunos-surdos/>>;

IFSP-FILOLIBRAS, Youtube. [s.d.]. Disponível em: <https://www.youtube.com/@IFSPFILOLIBRAS>. Acesso em 13 mar., 2024;

LACERDA, C. B. F. de. **Um pouco da história das diferentes abordagens na educação dos surdos**. Cadernos CEDES, Campinas, v. 19, n. 46, p. 68-80, 1998;

LULKIN, S. A. **O discurso moderno na educação dos surdos: práticas de controle do corpo e a expressão cultural amordaçada**. In: SKLIAR, C. A surdez: um olhar sobre as diferenças. 4. ed. Porto Alegre: Mediação, 2010. p. 33-49;

SKLIAR, C. A reestruturação curricular e as políticas educacionais para as diferenças: o caso dos surdos. In: SILVA, L. da; AZEVEDO J. C.; SANTOS E. (Org.). **Identidade social e construção do conhecimento**. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Educação, 1997. p. 242-306;

TESTA, R. R.; BIZIO, L.; MORAES, J. A. **Metodologias para o Ensino de Lógica em Libras: Notas sobre o desenvolvimento de uma aula de Lógica para o projeto IFSP FILOLIBRAS**. CLE e-Prints, Vol. 20 No. 3, 2022.

CRIAÇÃO E MANUTENÇÃO DE GRUPOS CULTURAIS NA UNIVERSIDADE ENQUANTO PRÁTICA EXTENSIONISTA

Jocemar de Quadros Chagas¹
Leila Inês Follmann Freire²

RESUMO: Com a necessidade cada vez maior de práticas universitárias extensionistas, lançamos um olhar para a criação e manutenção, na universidade, de grupos culturais abertos à comunidade, em um modelo extensionista que privilegia a dialogicidade entre o olhar acadêmico, o saber fazer e o aprender a fazer. Ilustramos com um grupo de teatro científico, em que integrantes têm a oportunidade de criar arte e refletir sobre tal criação, enquanto divulgam ciência e absorvem conhecimento popular.

PALAVRAS-CHAVE: arte e ciência, teatro científico, grupo cultural, fomento à cultura.

INTRODUÇÃO — ABREM-SE AS CORTINAS

Considerando a necessidade cada vez maior de práticas universitárias extensionistas, catalisada pela curricularização da extensão, o principal objetivo deste trabalho é incentivar a criação e manutenção de grupos culturais nas universidades, especialmente as públicas. Apresentamos, como uma alternativa viável para tal criação e manutenção de grupos culturais, a interface com a extensão universitária. Em específico, detalhamos o desenvolvimento de uma ação extensionista na perspectiva da arte e da ciência voltada à divulgação científica, e explicitamos a formação e características de um grupo de teatro científico criado no âmbito de um projeto de extensão universitária que articula arte e ciência em processos de divulgação científica.

A extensão universitária, constante no Art. 207 da Constituição Federal brasileira como indissociável do ensino e da pesquisa nas universidades, tomou corpo “quando surgiram ações de compromisso com as classes populares, com a intencionalidade de conscientizá-las sobre seus direitos” (GADOTTI, 2017), mas é nítida a dificuldade histórica em se chegar a um consenso sobre o que ela, de fato, é ou deveria ser. Com a criação do

¹ Jocemar de Quadros Chagas, Departamento de Matemática e Estatística, Universidade Estadual de Ponta Grossa, jocemarchagas@uepg.br.

² Leila Inês Follmann Freire, Departamento de Química, Universidade Estadual de Ponta Grossa, leilafreire@uepg.br.

Fórum Nacional de Pró-Reitores de Extensão das Universidades Públicas Brasileiras (FORPROEX), passou-se a entender a extensão como “um processo educativo, cultural e científico que articula o Ensino e a Pesquisa de forma indissociável e viabiliza a relação transformadora entre Universidade e Sociedade”. Parece-nos muito adequada a concepção de extensão universitária como uma comunicação de saberes, representada atualmente pelo termo “dialogicidade”: uma “mão dupla” entre os saberes acadêmicos e populares, que mais que apenas difundir o conhecimento acadêmico, proporciona “igualmente, uma produção científica, tecnológica e cultural enraizada na realidade” (GADOTTI, 2017).

No modelo que apresentamos neste trabalho, docentes e discentes da universidade têm a oportunidade de criar arte e refletir sobre a criação realizada. Além da população atendida com as ações públicas desenvolvidas, os próprios integrantes do grupo cultural, externos à universidade, tais como artistas e demais pessoas interessadas, são também entendidos como público atendido pela atuação extensionista e a principal fonte de conhecimento popular que se agrega ao acadêmico.

Dentro do modelo é possível explorar inter-relações entre ciência e arte (SAWADA, FERREIRA, ARAUJO-JORGE, 2017), tais como o ensino de ciências com o auxílio da arte ou o desenvolvimento da percepção artística por meio da reprodução de experimentos científicos. É possível lançar mão da arte para divulgar conceitos da ciência, e é possível obter novos conhecimentos científicos a partir da arte e da percepção dos indivíduos a seu respeito; ciência e arte evoluindo paralelamente e entrelaçadas, dando origem ao conceito de Cienciarte.

Como um exemplo que pode ser adaptado à criação e manutenção, em universidades, de grupos extensionistas dedicados às artes e aos saberes populares, apresentamos a criação de um grupo de teatro dedicado a produzir espetáculos teatrais de temática científica. Para Guimarães e Freire (2021), “o Teatro Científico é a junção das artes cênicas e da ciência. São as técnicas, o sentir, o pensar, o fazer, o consumir do teatro, munidos da história, de conhecimentos, conceitos e da vivência da ciência”. Segundo Sousa Jr (2023), fundamentado nos aspectos pedagógicos do teatro, o teatro de temática científica é um importante instrumento para a alfabetização científica. Independente da nomenclatura usada: teatro científico, teatro de temática científica ou teatro para divulgação da ciência, o objetivo é promover a divulgação científica, levando conceitos científicos ao público através de uma linguagem acessível e atraente.

A organização deste texto foi pensada de forma a conduzir o leitor do amplo para o específico. Na segunda seção discorreremos acerca dos conceitos que inter-relacionam arte e ciência e buscamos esclarecer de que forma estes conceitos podem ser caracterizados como cultura. Na terceira seção, apresentamos os motivos que nos levaram à proposição de um projeto de extensão como alternativa para a criação de um grupo cultural em uma universidade pública paranaense, as características de tal grupo cultural, sua dinâmica de funcionamento e sua caracterização como uma ação extensionista. Na quarta seção relatamos a criação do primeiro espetáculo do grupo de teatro, bem como o alcance das ações extensionistas desenvolvidas e as implicações de tais atividades no tocante ao ensino e à pesquisa. Por fim, dedicamos a última sessão a elencar possibilidades que uma ação extensionista com viés cultural apresenta em termos de formação dos participantes e público em geral atingido, e tecemos alguns comentários envolvendo cultura e universidade.

ARTE, CIÊNCIA E DIVULGAÇÃO CIENTÍFICA COMO CULTURA — AS TEMÁTICAS EM CENA

Os seres humanos primordiais faziam arte e ciência simultaneamente, sem distinção entre elas. O uso de capacidades criativas, da percepção simbólica, de uma linguagem mítica e uma cosmologia própria geralmente estão envolvidos na busca por explicar o mundo. A ação de explicar ou entender o mundo, as pessoas, a natureza, o espaço social, as relações, e como tudo funciona é algo que permeia a ciência e a arte. “O ser humano produziu conhecimento desde antes do que conhecemos como categorias formais de arte ou ciência” (SAWADA, FERREIRA, ARAUJO-JORGE, 2017). Conhecimentos da esfera artística e da esfera científica foram suporte para inúmeras grandes descobertas e/ou produções. Por exemplo, Leonardo da Vinci (1452-1519) atuou, ao longo de sua trajetória, como um cientista, um matemático, por vezes engenheiro, inventor, anatomista, pintor, escultor, arquiteto, botânico, poeta e músico. Ele é um típico exemplar da ideia do *uomo universale*, formado por uma pluralidade de saberes.

Considerando a história da humanidade, a cisão entre ciência e arte, objetividade e subjetividade, razão e sensibilidade, é algo que remonta à revolução científica moderna, com o surgimento do método científico. A partir de então, passou-se a considerar mais fortemente o caráter prático, objetivo e estruturado do conhecimento científico, afastando-o do campo da filosofia, bem como a priorizar a clareza e a impessoalidade na ciência, afastando-a, também,

do campo da arte. Essa cisão influencia fortemente a ciência contemporânea e as formas como produzimos e expressamos a ciência ao longo dos últimos cem anos.

No entanto, uma reaproximação da ciência e da arte começou a acontecer ao final do século XX, especialmente quando se começa a estudar a criatividade e o pensamento criativo, essencial às produções tanto da ciência, como da arte. O movimento ArtScience (ou Cienciarte), que remonta ao início do século XXI, vem propondo justamente isso: que o conhecimento humano seja reintegrado, que a arte ultrapasse os espaços de galerias e museus, que a ciência extrapole os laboratórios e os periódicos e que ambas auxiliem na compreensão e na resolução de problemas do nosso tempo de forma criativa, crítica, inovadora e acima de tudo, colaborativa. Dessa forma, entendemos que a aproximação entre ciência e arte pode, além de promover a divulgação científica, resultar na produção de novos conhecimentos.

O termo ‘divulgação científica’, amplamente empregado no Brasil, é utilizado para designar o processo de comunicação da ciência ao público em geral, e é equivalente aos termos divulgação da ciência, vulgarização da ciência e popularização da ciência (CUNHA, 2019). Ainda de acordo com Cunha (2019), há um termo mais amplo: a difusão científica, termo utilizado para comunicar a ciência para qualquer público, leigo ou especializado. Para a autora, quando a comunicação é destinada ao público especialista é denominada disseminação científica; e quando é feita ao público não especialista utilizam-se os termos equivalentes à divulgação científica.

Neste contexto, é importante compreendermos a ciência, a construção de conhecimentos e a divulgação científica como uma forma de cultura. É consenso que o termo cultura apresenta vários sentidos e que, devido à amplitude das concepções que a tentam caracterizar, ao fazer qualquer análise deve-se ater ao propósito que se intenta. Lordêlo e Porto (2012) apresentam uma visão geral sobre o que se entende por cultura, percorrendo brevemente sobre as variações do conceito de cultura presentes no evolucionismo, na sociologia, no marxismo e no estruturalismo e concluem que:

Sem perder de vista as teorias apresentadas, o que não corresponde e nem objetiva alcançar a totalidade de teorias sobre os temas que tratam de definir cultura, observa-se uma conexão que a torna inter e multidisciplinar, pois estuda a comunicação, os valores, o viver e conviver da sociedade. (LORDÊLO, PORTO, 2012, p. 24).

O objetivo de Lordêlo e Porto (2012) era impulsionar uma discussão acerca da construção do conceito de cultura científica, bem como sobre a importância da divulgação científica como contribuição social e estratégia para que a cultura científica se mostre democrática. Fonseca e Oliveira (2015) alertam que não se deve tratar a cultura científica como um conceito imutável; ao contrário, ela é reformulada e reconstruída de acordo com o lugar e a época em que se vive. Nesse sentido, Vogt e Morales (2018) propuseram a seguinte definição:

A cultura científica poderia ser definida também como uma forma de cultura, ou um modo de vida, tal como definiam cultura os antropólogos, tal que a relação entre natureza e cultura se vê continuamente alterada pela dinâmica do conhecimento científico, pelas tecnologias e pela inovação, produzindo um novo conceito misto de cultura e natureza na dimensão do conhecimento de ciência e de cultura (VOGT, MORALES, 2018, online).

Nesse ínterim, apresentamos neste trabalho uma proposta que vem sendo desenvolvida por meio de uma ação extensionista e que articula fortemente a ciência e a arte ao desenvolver atividades de teatro científico, ou seja, produzindo e apresentando peças teatrais que tem a ciência como temática central. Ações como essa geralmente propõem desenvolver processos de alfabetização científica e/ou divulgação científica, contribuindo para o desenvolvimento e consolidação de uma cultura científica que visa democratizar o conhecimento e seus processos construtivos.

A CRIAÇÃO E O FUNCIONAMENTO DO GTC-UEPG COMO PROJETO DE EXTENSÃO — O COLETIVO QUE DÁ CORPO À CENA

A Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG) mantém o mais longo festival de teatro do país a ocorrer de forma ininterrupta: o FENATA - Festival Nacional de Teatro, que desde 1973 reúne anualmente grupos de diversas regiões do país na cidade de Ponta Grossa-PR. Em novembro de 2021, na 49ª edição do festival que, à época, era competitivo, uma peça de teatro científico (“A borboleta da colina”) apresentada por um grupo teatral independente (Grupo Flogisto) recebeu o prêmio de júri popular como a melhor peça do festival. A partir disso, um grupo de professores da UEPG se reuniu para estudar as possibilidades para a criação na instituição de um grupo de teatro que produzisse peças para divulgar a ciência. A principal intenção era minimizar a demanda da comunidade externa por informações confiáveis em um contexto de excesso de desinformação, através da promoção

de educação em espaços não formais (OLIVEIRA, GASTAL, 2009). Considerando as estruturas e regulamentos disponíveis na instituição, no início de 2022 foi proposto o “Grupo de Teatro Científico da UEPG (1ª edição)” como um projeto de extensão universitária criado para promover ações teatrais voltadas à divulgação da ciência na comunidade.

A divulgação de início das atividades e processo seletivo para os integrantes atraiu tanto pessoas sem qualquer experiência prévia com teatro quanto artistas locais. Devido à característica universitária do grupo, a seleção é realizada a cada início de ano letivo em reuniões abertas à comunidade. Entre os participantes estão membros da comunidade externa, estudantes de graduação e pós-graduação, professores e agentes universitários da instituição. Integram as atividades do projeto a realização de oficinas formativas, com vagas para a comunidade em geral, normalmente oferecidas por meio de parcerias com a comunidade artística local e regional, e reuniões semanais para estudos, criação e montagem das peças teatrais de temática científica e ensaios visando às apresentações, que têm ocorrido em escolas, teatros e espaços variados, atingindo um amplo público escolar, universitário e da comunidade em geral.

Compreendemos o público alvo do projeto dividido em duas esferas distintas: na primeira estão os integrantes do grupo, estudantes do ensino superior e membros da comunidade externa, que participam da produção das peças teatrais de temática científica; na segunda esfera está o público espectador, composto por estudantes e profissionais da educação básica e do ensino superior e comunidade externa em geral, que é atendido pelas apresentações do Grupo de Teatro Científico da UEPG (GTC-UEPG) e pelos debates sobre as temáticas abordadas que são realizados após as apresentações.

As ações desenvolvidas têm a intencionalidade de despertar no público, através da arte e da divulgação científica, a necessidade de reflexão acerca de questões fundamentais sobre a sociedade em que vivemos; aí está a principal possibilidade de transformação causada pelas ações extensionistas. A dialogicidade, outra condição necessária para a caracterização de atividades extensionistas (LISBOA F., 2022), embora presente nos debates realizados após as apresentações, observa-se principalmente nas reuniões do grupo destinadas ao estudo e à criação dos roteiros, quando os integrantes têm a oportunidade de estudar tópicos específicos, criar arte e refletir sobre a criação realizada enquanto difundem conhecimento acadêmico e absorvem conhecimento popular, em um processo interdisciplinar, interprofissional e de impacto positivo para a formação dos alunos envolvidos. Nesse sentido, os integrantes do

grupo provenientes da comunidade externa trazem consigo suas experiências e seus saberes e são a principal fonte de conhecimento popular que se agrega ao acadêmico. Fica, portanto, evidenciado que o grupo de teatro criado no âmbito do projeto de extensão atende às premissas da extensão universitária (LISBOA F., 2022), caracterizando as ações do GTC-UEPG, além de culturais, como práticas extensionistas.

A PEÇA “CORÇÃO EM CHAGAS” — A HISTÓRIA ENCENADA

Durante a execução do projeto de extensão em sua primeira edição (2022 a 2024), o GTC-UEPG criou duas peças teatrais de temática científica: “Corção em Chagas”, com estreia em outubro de 2022, e “A que faz”, que estreou um ano mais tarde. Com o intuito de ilustrar os processos e procedimentos realizados no GTC-UEPG, nesta seção iremos abordar aspectos referentes à peça “Corção em Chagas”, espetáculo que foi construído coletivamente, a partir de temáticas propostas por seus integrantes.

A escolha da temática foi a primeira decisão coletiva do grupo. Com o objetivo de criticar a condução da pandemia, ainda tão presente em 2022 na vida de todos nós, optou-se por falar de saúde pública, mas sem tratar da Covid-19 diretamente. Desejava-se também falar sobre vacinas ou sobre a vida de um(a) cientista brasileiro(a). Escolhemos o tema “corção”, com os desdobramentos “doença cardíaca”. Ao nos depararmos com o fato que a cardiomiopatia chagásica (que causa o dilatamento do corção) é uma das principais causadoras de mortes por doença de Chagas, chegou-se aos dois temas principais da peça: a vida do cientista Carlos Chagas, e a doença de Chagas.

As reuniões semanais eram divididas em dois momentos: o primeiro dedicado à realização de oficinas de teatro voltadas para preparação de elenco, e o segundo usado para estudos sobre a temática e improvisações para a construção de um roteiro original para a primeira montagem do GTC-UEPG. O conhecimento científico que permitiu a construção do roteiro foi encontrado em artigos acadêmicos e obras literárias sobre a vida de Carlos Chagas e de Oswaldo Cruz e sobre a história da Fiocruz, e complementado pela experiência de pesquisadoras da instituição. Dois integrantes do grupo, responsáveis pela dramaturgia, disponibilizavam textos selecionados aos integrantes do GTC-UEPG, e estes escolhiam fragmentos. A partir dos fragmentos eram realizadas improvisações, e a partir das improvisações e de leituras complementares, os dramaturgos escreviam o texto. Além da apropriação dos conhecimentos acadêmicos e populares sobre o tema, foram também

trabalhados conhecimentos acadêmicos e populares sobre o fazer teatral, permitindo aos integrantes do grupo desenvolverem e aprimorarem técnicas artísticas.

A sinopse da peça é a que segue: “Coração em Chagas apresenta, por meio de um olhar histórico, artístico, científico e, acima de tudo, humano, um cientista (Carlos Chagas) e suas descobertas. Na trama, a temática da doença de Chagas é apresentada desde seu descobrimento até os dias atuais, incluindo pesquisas recentes de cientistas mulheres que investigam a doença na UEPG.” Aliado à difusão das temáticas científicas abordadas, ressaltamos que o roteiro buscou recriar uma narrativa característica do teatro épico de Bertold Brecht, tencionando permitir aos espectadores o distanciamento necessário para gerar reflexão acerca das cenas observadas.

Através das apresentações da peça “Coração em Chagas”, o conhecimento científico é levado ao público, possibilitando a conscientização sobre a doença de Chagas (que, assim como outras doenças tropicais, pode ser classificada como uma doença negligenciada) e sobre aspectos sociais e culturais que podem desencadear novas doenças, e apresentando aos espectadores o contexto social e a vida cotidiana como fonte de pesquisas para cientistas e de construção de conhecimento.

As atividades do projeto extensionista atenderam no período considerado em torno de 50 pessoas enquanto integrantes do GTC-UEPG, e uma quantidade estimada de 4.000 pessoas como espectadores da peça “Coração em Chagas” e participantes dos debates, realizados após as apresentações, que visavam proporcionar aprofundamento e conscientização sobre os conceitos abordados na peça, em um conjunto de ações que podem ser caracterizadas como um processo de ensino em espaços não formais (OLIVEIRA, GASTAL, 2009). Além disso, as ações decorrentes da concepção, montagem e circulação da peça “Coração em Chagas” serviram como material de pesquisa para um trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Artes Visuais/UEPG) e uma tese de doutorado (PPG em Educação para a Ciência e a Matemática/UEM), fato que ilustra as vantagens acadêmicas de desenvolver atividades extensionistas aliadas ao ensino e à pesquisa e, neste caso, à cultura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS — AS CORTINAS SE FECHAM, MAS O ESPETÁCULO NÃO ACABA

Dividiremos esta seção em dois blocos. O primeiro diz respeito às considerações finais acerca das possibilidades que uma ação extensionista com viés cultural apresenta em

termos de formação (inicial, continuada ou informal) dos participantes e do público em geral. No bloco final teceremos alguns comentários a respeito do papel da cultura na universidade e sobre a necessidade de se pensar estratégias para o fomento à cultura na universidade.

Apresentamos neste texto o GTC-UEPG, grupo de teatro científico resultado de um projeto de extensão criado em 2022 em uma universidade pública do Paraná, bem como sua composição e forma de funcionamento, e a primeira montagem realizada pelo grupo, o espetáculo original “Coração em Chagas”, com o objetivo de incentivar a criação e manutenção de grupos culturais nas universidades, em especial as públicas, sejam eles grupos de teatro ou não. Aos interessados na criação de grupos de teatro, incentivamos a possibilidade de colocar a arte teatral lado a lado com a divulgação científica, por meio do chamado teatro científico, com o qual temos conseguido chegar, com um processo dialógico, a um público amplo e variado, proporcionando tanto arte quanto informação de qualidade, e incentivando-o a refletir sobre questões fundamentais, com potencial de gerar um processo transformador esperado de uma ação efetivamente extensionista. Especificamente, quando realizamos os debates de aprofundamento após as apresentações teatrais, percebemos que a ciência e a arte continuam reverberando em quem assistiu àquela peça. Ainda que, pela efemeridade do momento da apresentação teatral e pela brevidade do debate realizado, não tenhamos ferramentas para mensurar a transformação que pode ocorrer em cada espectador com o passar do tempo, podemos afirmar que entre os participantes, após o processo de montagem, ensaio e apresentação de uma peça de teatro científico, continuam as discussões sobre o que se fez, como os integrantes percebem o que se fez e qual foi a recepção do público. A pós-produção de um espetáculo não é vista por todos, mas permanece impressa nas ideias e no corpo de quem atua. A cultura científica ressaltada em uma apresentação teatral de temática científica pode ser a daquele tempo, mas as impressões, discussões e reverberações são deste tempo e do tempo futuro.

Mudando o foco, ressaltamos que, assim como em qualquer área, produzir ações culturais também envolve gastos. A produção da peça de temática científica “Coração em Chagas” foi realizada sem aportes de recurso por parte da universidade ou qualquer financiamento externo. Os atores e equipe técnica eram todos voluntários. Cenário e figurinos foram criados a partir de materiais recebidos em campanhas de doação. O resultado, estética e artisticamente, mesmo sem financiamento, foi bom. O espaço para os encontros semanais do grupo foi cedido pela universidade, que também cedeu, sem custos, seus auditórios para a

realização de todas as apresentações e debates que ocorreram na universidade. Um grande gargalo enfrentado foi referente à solicitação de transporte para que o GTC-UEPG realizasse apresentações em outras cidades, geralmente a convite de docentes de outras instituições de ensino superior. Por se tratar de uma ação de um projeto de extensão, devidamente registrado na respectiva pró-reitoria, mas que previa apenas ações locais, não havia previsão orçamentária para tais viagens. E mesmo se houvesse previsão, o projeto de extensão disputaria os recursos destinados ao transporte para atividades extensionistas com todos os outros projetos de extensão cadastrados na universidade que necessitam destes recursos.

Ousamos reproduzir aqui uma fala que está no texto da segunda peça teatral produzida pelo GTC-UEPG, intitulada “A que faz”. A fala é: “Quando se tem dinheiro, o produto sai muito melhor”. No espetáculo a fala se refere ao financiamento de pesquisas científicas, mas a reproduzimos por sua pertinência à questão sobre a criação de políticas públicas que contemplem ações culturais nas universidades.

Ao finalizarmos este texto, nos vimos obrigados a tocar em um assunto que, esperamos, seja pautado nos próximos anos: a busca pela criação, estabelecimento e consolidação de regulamentos e mecanismos de financiamento para ações culturais no âmbito das universidades, de preferência, na forma de programas. As principais fontes de recursos para ações culturais no âmbito das universidades, na atualidade, não são destinadas a ações culturais no âmbito das universidades. Trata-se das leis de fomento à produção cultural, que tem abrangência geral. Para realizar o propósito de promover ações culturais no âmbito das universidades, é necessária a participação nos respectivos editais que gerenciam a destinação e aplicação dos recursos destinados à cultura no país. A extensão conforme a entendemos hoje surgiu com um compromisso com as classes populares e ligadas a ações culturais (GADOTTI, 2017), e nos últimos anos as discussões têm obtido avanços significativos, a exemplo da resolução CNE/CES nº 7, de 2018, que estabelece as diretrizes para a extensão na educação superior brasileira. Mas desconhecemos políticas claras de fomento à cultura nas universidades. Frente ao exposto, consideramos que fica evidente a necessidade de discussões sobre o papel da cultura na universidade e sobre como a universidade deve agir para garantir a existência de ações culturais coexistindo com o ensino, a pesquisa e a extensão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CUNHA, M. B. **Divulgação Científica: diálogos com o ensino de ciências**. 1ª ed. Curitiba: Appris editora, 2019. 118 p.;

FONSECA, M. A.; OLIVEIRA, B. J. Variações sobre a “cultura científica” em quatro autores brasileiros. **História, Ciências, Saúde - Manguinhos**, v. 22, n. 2, p. 445-459, 2015;

GADOTTI, M. **Extensão Universitária**: Para quê? São Paulo: Instituto Paulo Freire, 2017. 18 p.;

GUIMARÃES, R. S.; FREIRE, L. I. F. Divulgação científica por meio do teatro no evento Ciência em Cena. **ACTIO**, v. 6, n. 2, p. 1-19, 2021;

LISBOA FILHO, F. F. **Extensão Universitária**: gestão, comunicação e desenvolvimento regional. Santa Maria: Editora FACOS-UFSC, 2022. 125 p.;

LORDELO, F. S.; PORTO, C. M. Divulgação científica e cultura científica: conceito e aplicabilidade. **Revista Conexão em Extensão**, v. 8, n. 1, p. 18-34, 2012;

OLIVEIRA, R. I. R.; GASTAL, M. L. A. Educação Formal Fora da Sala de Aula - Olhares sobre o Ensino de Ciências Utilizando Espaços Não Formais. In: VII ENPEC - Encontro Nacional de Pesquisa em Educação em Ciências, 2009. **Anais**. Florianópolis, 2009, 11p.;

SAWADA, A. C. M. B., FERREIRA, F. R., ARAÚJO-JORGE, T. C. Cienciarte ou ciência e arte? Refletindo sobre uma conexão essencial. **Revista Educação, Artes e Inclusão**, v. 13, n. 3, p. 158-177, 2017;

SOUSA JR, F. S.; HUSSEIN, F. R. G. S.; OLIVEIRA, Ó. A.; DI SOUZA, L. **O teatro de temática científica na formação de professores de química**. 1ª ed. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2023, 161p. Série Ensino de Química;

VOGT, C.; MORALES, A. P. Cultura Científica. **ComCiência**: Revista Eletrônica de Jornalismo Científico, Dossiê 197 (editorial), março de 2018. Disponível em: <https://www.comciencia.br/cultura-cientifica/> Acesso em: 30 de jun. 2024.

MAPEAMENTO CULTURAL DAS PESQUISAS ACADÊMICAS DA UFBA: UMA FOTOGRAFIA DE 2019

Layno Sampaio Pedra¹

RESUMO: Este artigo apresenta os resultados referentes à presença da cultura nas pesquisas realizadas pela Universidade Federal da Bahia - UFBA, tomando como referência o ano de 2019. Foram mapeados grupos, projetos e centros de pesquisa, observatórios, institutos nacionais de ciência e tecnologia, programas de iniciação científica e tecnológica e pesquisadores com bolsa de produtividade em pesquisa do CNPq.

PALAVRAS-CHAVE: cultura, pesquisa, mapeamento, UFBA.

Entre 2019 e 2020 o Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura - Cult, da Universidade Federal da Bahia - UFBA realizou a pesquisa Mapeamento Cultural da UFBA com o objetivo de subsidiar a universidade na criação do seu Plano de Cultura. A pesquisa foi coordenada pelo Prof. Albino Rubim e contou com a participação de 18 pesquisadores, além de colaboradores. Este artigo é fruto desta pesquisa e nele são apresentados os resultados referentes à presença da cultura nas pesquisas realizadas pela universidade, tomando como referência o ano de 2019.

Para a identificação das ações de pesquisa utilizou-se o conceito de cultura defendido pelo Plano Nacional de Cultura (Lei 12.343/2010). A cultura, nesse sentido, é compreendida no seu conceito mais ampliado, não apenas como arte e patrimônio, mas como um campo que engloba as tecnologias digitais, as ciências, as relações com o território e os modos de vida. A cultura, dessa forma, possui interfaces com diversas áreas, como a comunicação, o direito, a educação, a ecologia, a saúde, a economia, a história, a geografia, a antropologia, a sociologia, a política, a filosofia e as engenharias.

Para este trabalho foram coletadas informações sobre os grupos e projetos de pesquisa, os observatórios, os centros de pesquisa, os institutos nacionais de ciência e

¹Layno Sampaio Pedra, produtor Cultural do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB e doutorando pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (IHAC/UFBA), layno@ufrb.edu.br.

tecnologia, os programas de iniciação científica e tecnológica e os pesquisadores com bolsa de produtividade em pesquisa do CNPq.

GRUPOS DE PESQUISA

As informações sobre os grupos de pesquisa foram obtidas através da Plataforma Stela Experta, do Diretório dos Grupos de Pesquisa - DGP² e de contribuições recebidas no site do projeto. Após mapear todos os grupos registrados, se decidiu analisar somente aqueles que estavam com a certificação vigente, totalizando 252 grupos.

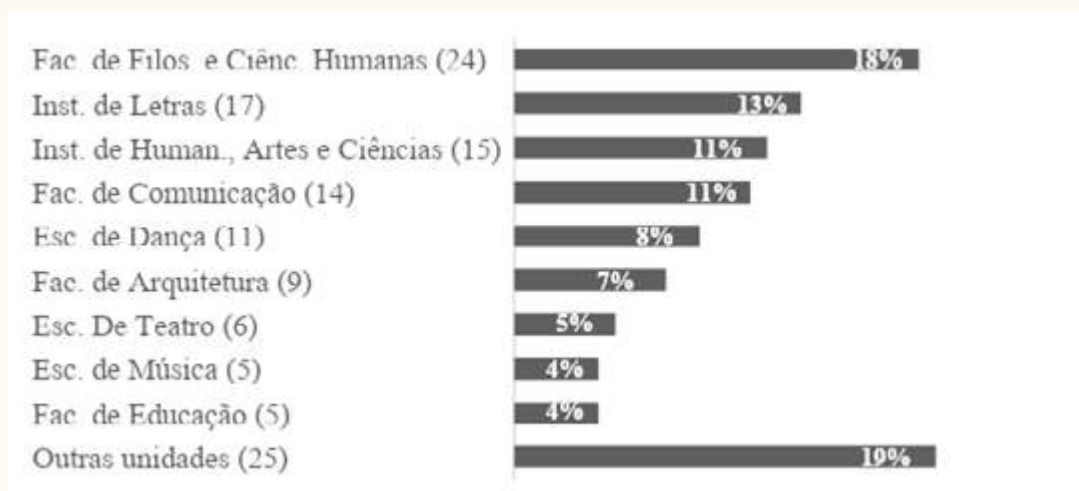
Os textos de apresentação de cada um deles foram devidamente analisados e chegou-se à conclusão de que 52% (131) têm a cultura como finalidade ou elemento integrante. Um terço destes possui parceria com outras instituições, especialmente com universidades (federais, estaduais e estrangeiras), e cerca de 3.300 pessoas integram os grupos, entre pesquisadores, estudantes, servidores técnico-administrativos e colaboradores estrangeiros.

Analisando a distribuição por unidade universitária³ percebe-se que as unidades com mais grupos são aquelas onde estão os cursos ligados às áreas das Artes, Letras, Ciências Humanas, Sociais e Sociais Aplicadas, com destaque para a Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, com vinte e quatro grupos registrados. Os grupos sediados nesta unidade estão voltados especialmente para as áreas da Antropologia, História, Sociologia e em menor quantidade à Arqueologia, Museologia, Filosofia, Educação, Comunicação e Ciência Política.

² Inventário dos grupos de pesquisa científica, tecnológica e inovadora em atividade no País.

³ Em 2019 a UFBA era formada por 32 unidades universitárias. Atualmente são 33, com a criação do Instituto Multidisciplinar de Reabilitação e Saúde, em 2021.

Gráfico 1 - Grupos de pesquisa por unidade universitária



Fonte: Elaborado pelo autor.

É importante destacar ainda a presença desses grupos nas unidades consideradas mais distantes do campo da cultura. Nos Institutos de Geociências e de Ciências da Informação foram identificados quatro grupos em cada. Na Escola de Enfermagem foram identificados três grupos; na Escola de Nutrição e no Institutos de Saúde Coletiva, dois; na Escola Politécnica, nas Faculdades de Direito e Economia e nos Institutos de Física, de Psicologia, de Biologia e de Matemática e Estatística, um grupo em cada. Esses grupos representam 17% do total mapeado. Nos grupos de pesquisa das unidades ligadas às áreas da saúde e das ciências exatas observa-se que a cultura está relacionada a temas como sexualidade, gênero, tecnologia digital, território e ciência. De todas as unidades universitárias, apenas em dez não foram identificados grupos afins ou próximos à área da cultura.

PROJETOS DE PESQUISA

Para a análise dos projetos de pesquisa também se recorreu à Plataforma Stela Experta e utilizou-se como critério inicial a seleção dos projetos considerados “em andamento”⁴. Também foram recebidas contribuições através do site do projeto. Nesta etapa chegou-se ao total de 1.231 projetos de pesquisa.

O mapeamento daqueles próximos ao campo da cultura se deu através de três métodos de filtragem: 1. utilização da ferramenta de busca com o uso de palavras-chave e a posterior leitura do resumo; 2. leitura dos resumos de todos os projetos ligados às unidades

⁴ A informação de que os projetos estão em andamento foi extraída dos currículos lattes dos seus coordenadores.

universitárias dos cursos de Artes, Letras, Ciências Humanas, Sociais e Sociais Aplicadas; 3. leitura dos resumos daqueles que no título traziam algo que poderiam ligá-los ao campo da cultura. Ao final foram identificados 464 projetos da área da cultura ou que têm a cultura como elemento integrante, o que representa 38% do total. Um quarto deles têm ou tiveram alguma forma de financiamento, seja através de bolsas, auxílio financeiro ou cooperação, e as principais fontes de financiamento são as agências de fomento (Capes, CNPq e FAPESB) e a própria UFBA. Cerca de 2.300 pessoas fazem parte dos projetos, entre estudantes, professores e servidores técnico-administrativos.

Para delimitar a quantidade de projetos por unidade universitária utilizou-se como referência a unidade de vínculo do coordenador⁵. Das trinta e duas unidades da UFBA apenas em duas não foram identificados projetos do campo da cultura, demonstrando o quão transversal é esse campo⁶. As unidades com maior quantidade foram a Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, o Instituto de Letras e a Faculdade de Arquitetura.

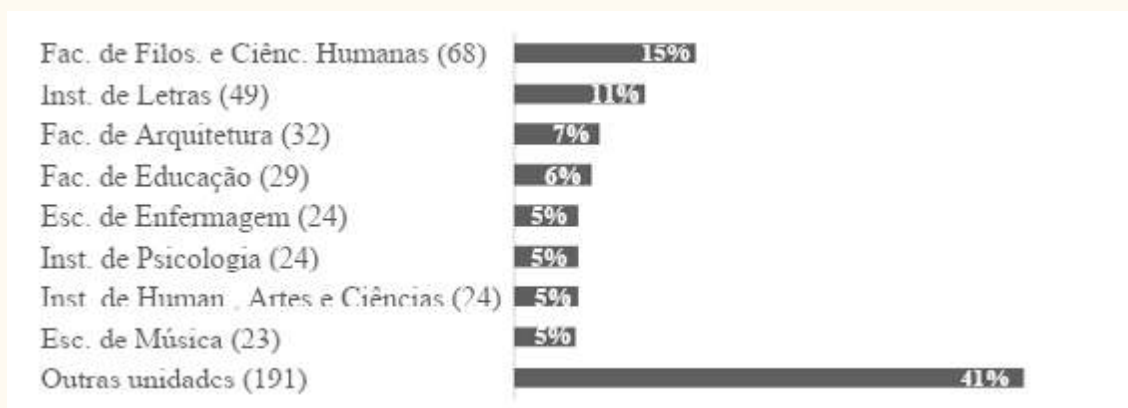
Na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas a diversidade de temas pesquisados é bem ampla. Grande parte dos projetos tratam de política, filosofia, patrimônio cultural, memória, manifestações culturais, igreja/religião, relações de trabalho, cidade e território, gênero e sexualidade, racismo e violência. No Instituto de Letras os temas mais recorrentes são letramento, acervos documentais, línguas do Brasil, línguas estrangeiras, tradução, epigrafia, textos teatrais, dentre outros. Na Faculdade de Arquitetura alguns dos temas abordados são patrimônio cultural, habitação, cidade, território, reforma urbana e assentamentos populares. Nesta unidade, uma quantidade significativa de projetos aborda a relação entre cultura negra e arquitetura.

A Escola de Enfermagem também se destacou entre aquelas com maior número de projetos. Neste caso, a cultura aparece como um importante elemento transversal. As pesquisas desta unidade tratam de questões como suicídio, violência conjugal, uso de drogas, grupos vulneráveis e saúde da mulher.

⁵ Em alguns casos o coordenador é professor de outra instituição e colabora em programa de pós-graduação da UFBA. Nesses casos utilizamos como referência a unidade à qual o programa está vinculado.

⁶ Não foram identificados projetos nas Faculdades de Ciências Contábeis e Odontologia.

Gráfico 2 - Projetos de pesquisa por unidade universitária



Fonte: Elaborado pelo autor.

Dentre as unidades que não possuem ligação direta com a cultura se sobressaíram a Faculdade de Direito (18), o Instituto de Ciências da Saúde (15), a Escola de Administração (15), a Faculdade de Medicina (14), a Faculdade de Farmácia (10) e a Escola Politécnica (10). Na Faculdade de Direito e na Escola de Administração alguns dos temas mais tratados são: democracia, relações de trabalho, empreendedorismo e direitos humanos. No Instituto de Ciências da Saúde e nas Faculdades de Medicina e Farmácia a cultura está em diálogo com os temas da deficiência física e mental, inclusão social, plantas medicinais e saúde de grupos identitários. Na Escola Politécnica alguns dos assuntos mais presentes são tecnologia, território e cidade.

OBSERVATÓRIOS, CENTROS DE PESQUISA E INSTITUTO NACIONAL DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA

Para identificação dos observatórios existentes na UFBA foram realizadas consultas nos sites das unidades universitárias, nas listas de grupos e projetos de pesquisa⁷ e nos sites de busca. Após esse mapeamento, decidiu-se por incluir neste trabalho todos aqueles que se autodenominavam observatórios.

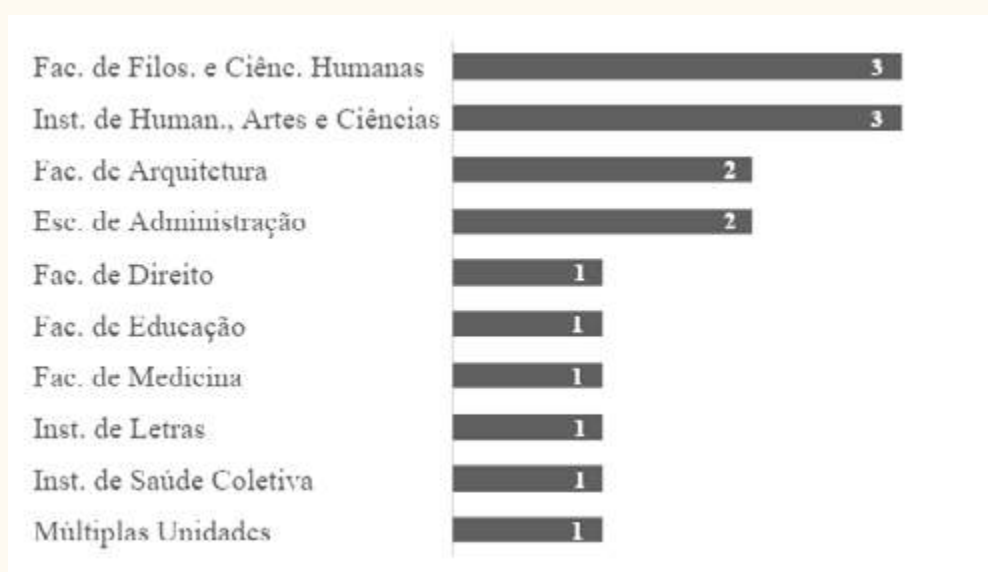
Dezesseis observatórios foram identificados como sendo ligados à área da cultura⁸. Quatro deles são grupos de pesquisa e outros dois são projetos de pesquisa. Os grupos de pesquisa são o Observatório da Economia Criativa da Bahia (OBEC), o Observatório de

⁷ Alguns observatórios são registrados como projetos ou grupos de pesquisa. Dessa forma, alguns deles também estão nos dados referentes aos grupos ou projetos de pesquisa.

⁸ Com as informações coletadas não é possível afirmar que todos os observatórios mapeados estavam em atividade em 2019.

Políticas e Gestão Culturais, o ObservaBaía - Observatório de Riscos e Vulnerabilidades Socioambientais da Baía de Todos os Santos e o Observatório da Museologia Baiana. Os dois primeiros são ligados ao Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos e os dois últimos à Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Os projetos de pesquisa são o Observatório do Centro Antigo de Salvador (Observa CAS) e o Observatório de Bairros em Salvador, ambos da Faculdade de Arquitetura.

Gráfico 3 - Observatórios por unidade universitária



Fonte: Elaborado pelo autor.

Dos dezesseis observatórios, quatro têm a cultura como objeto principal de pesquisa. São eles: o Observatório de Políticas e Gestão Culturais, o Observatório da Crítica, o Observatório da Museologia Baiana e o Observatório da Economia Criativa da Bahia (OBEC). O Observatório de Políticas e Gestão Culturais está vinculado ao Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (CULT) e se dedica a estudos sobre formulação, planejamento, execução, monitoramento e avaliação de políticas e gestão culturais e a temas afins. O Observatório da Crítica realiza divulgação e discussão de informações sobre o campo da crítica literária e cultural, tanto no que se refere à produção acadêmica quanto ao que é publicado em jornais e revistas. O Observatório da Museologia Baiana pesquisa a trajetória de museus e outras instituições culturais, a relação da Museologia com as manifestações de memórias identitárias afro-brasileiras e os vínculos da Museologia com a Ciência da Informação. O Observatório da Economia Criativa (OBEC) se dedica a produzir informações

quantitativas e qualitativas sobre a economia da cultura na Bahia e no Brasil e realiza eventos sobre o tema. Nos demais observatórios a cultura é tema transversal.

Além dos observatórios, a UFBA também possui um conjunto de Centros de Pesquisa vinculados às unidades universitárias. Neste mapeamento foram identificados dez centros que desenvolvem pesquisas ligadas à cultura.

Vinculados à Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas estão o Centro de Estudos Afro-orientais – CEAO, o Centro de Estudos e Pesquisas em Humanidades – CRH e o Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher – NEIM. Criado em 1959, o CEAO realiza pesquisas nas áreas de estudos africanos, orientais e afro-brasileiros, organiza eventos, abriga o Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos e é responsável pela publicação da revista Afro-Ásia e de diversos outros títulos. O CRH, por sua vez, foi criado em 1969 e realiza pesquisa básica e aplicada na área das ciências sociais, além de ações de ensino complementar e atividades de extensão e da publicação do Caderno CRH. Já o NEIM foi criado em 1983 e é o núcleo de estudos feministas mais antigo do país e um dos principais centros de ensino e pesquisa na área dos estudos sobre a mulher e as relações de gênero. Abriga o programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo e o Bacharelado em Estudos de Gênero e Diversidade.

Na Faculdade de Comunicação estão o Centro de Comunicação, Democracia e Cidadania – CCDC, o Centro de Estudos Avançados em Democracia Digital – CEADD e o Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação – TRACC. O CCDC foi criado em 2008 e está voltado para a área dos direitos humanos, direito à comunicação e cidadania. O centro atua como observatório de mídia, realizando monitoramento de diferentes meios de comunicação sobre o tema da violência, além de publicar livros e artigos. Já o CEADD desenvolve pesquisas no campo da democracia digital a fim de debater os efeitos e consequências dos meios, recursos e plataformas de comunicação digital sobre a política, a sociedade e o Estado. Por fim, o TRACC se dedica a pesquisas sobre processos históricos e transformações na comunicação e aos estudos culturais na análise da comunicação, seus produtos e processos.

Na Faculdade de Arquitetura está o Centro de Estudo da Arquitetura na Bahia – CEAB. Fundado em 1963, o centro tem como objetivos desenvolver pesquisas e projetos relacionados ao patrimônio cultural material e imaterial e à história da arquitetura brasileira.

No Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos está o Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – CULT. Fundado em 2003, o CULT desenvolve pesquisas nas áreas de “cultura e desenvolvimento” e “cultura e identidade” e realiza o Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – Enecult, maior evento sobre políticas culturais do país. Suas principais publicações são a Coleção Cult, a Coleção Cultura e Pensamento, a Coleção Sala de Aula e as revistas Políticas Culturais em Revista e Periódicos.

Na Faculdade de Medicina está o Centro de Estudos e Terapia do Abuso de Drogas – CETAD. Fundado em 1985, o centro tem por objetivo promover ações que contemplem a atenção aos usuários de substâncias psicoativas e seus familiares, a prevenção e redução de riscos e danos, o estudo, a pesquisa e o ensino, com vistas à produção e difusão do conhecimento sobre as múltiplas dimensões do consumo das substâncias psicoativas. O centro abriga o Observatório Baiano sobre Substâncias Psicoativas – CETAD Observa.

Na Biblioteca Central da UFBA está localizado o Centro de Estudos Baianos – CEB. Criado em 1941, o CEB passou a ser vinculado à UFBA em 1974. O centro destina-se a incentivar, coordenar, pesquisar e realizar cursos, seminários e conferências sobre as culturas baiana e brasileira. O CEB mantém um importante acervo de livros e documentos que pertenceram a pesquisadores e personalidades da Bahia.

Além dos observatórios e dos centros de estudos citados, outros espaços muito importantes para as pesquisas realizadas na UFBA são os Institutos Nacionais de Ciência e Tecnologia (INCT). Esses institutos “caracterizam-se como estruturas de pesquisa que desenvolvem articuladamente projetos em rede, com objetivos e metas claramente definidos e mensuráveis, com foco de atuação em políticas públicas de Estado e/ou em pesquisas na fronteira do conhecimento” (MCTI, 2014).

No último edital lançado pelo Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovações, anterior à realização desta pesquisa, seis projetos da UFBA foram selecionados, sendo um deles do campo da cultura: o Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia em Democracia Digital - INCT-DD. A rede que compõe o INCT-DD é formada por 26 laboratórios e grupos de pesquisa de instituições brasileiras, 23 centros de instituições estrangeiras, 20 Programas de Pós-Graduação, 51 professores-pesquisadores brasileiros e 36 estrangeiros.

O INCT-DD está sediado na Faculdade de Comunicação e as pesquisas que desenvolve versam sobre os temas da participação social através de novas tecnologias digitais; transparência governamental digital; governança da internet; uso de meios

eletrônicos para discussão e deliberação pública; uso de ferramentas e recursos digitais para empoderamento e mobilização social; e tecnologias digitais de comunicação. O instituto também realiza cursos e organiza eventos e publicações. (INCT-DD, 2017)

INICIAÇÃO CIENTÍFICA E TECNOLÓGICA

Nos anos de 2018 e 2019 a UFBA lançou dez editais para concessão de bolsas de iniciação científica e tecnológica. Foram cinco editais em cada ano referentes a cinco programas: Programa Institucional de Iniciação Científica (PIBIC); Programa Institucional de Iniciação Científica em Ações Afirmativas (PIBIC-AF); Programa de Iniciação Científica Júnior (PIBIC Jr); Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Tecnológica (PIBITI); e Programa de Bolsas Milton Santos. Em todos eles as bolsas tinham duração prevista de doze meses. Dessa forma, tanto os bolsistas selecionados em 2018 quanto em 2019 estavam com bolsa vigente no ano de análise desta pesquisa. Dos programas citados apenas o PIBIC-Jr é direcionado a estudantes do ensino médio.

De acordo com os dados fornecidos pela Pró-Reitoria de Pesquisa, Criação e Inovação⁹, apenas o PIBIC, PIBIC-AF e PIBITI possuem projetos do campo da cultura. Foram identificados sessenta e um projetos e noventa e quatro bolsas, sendo que mais de 80% delas foram concedidas através do PIBIC. Como não se teve acesso à quantidade total de projetos aprovados e bolsas concedidas, não foi possível mensurar o quanto isso representa no montante geral.

Tabela 1 - Bolsas de iniciação científica e tecnológica por modalidade

Modalidade de bolsa	Quantidade	%
PIBIC	50	82%
PIBIC AF	3	5%
PIBIT	8	13%
Total	61	100%

Fonte: UFBA. Elaborado pelo autor.

A maior parte dos projetos e bolsas estão nas unidades universitárias das áreas de Letras, Artes, Ciências Humanas, Sociais e Sociais Aplicadas. A unidade com mais projetos é

⁹ Em 2020, as Pró-Reitorias de Pesquisa, Criação e Inovação e a de Ensino de Pós-graduação foram unificadas sob a denominação de Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação.

o Instituto de Letras, cujas pesquisas abordam temas como literatura popular, difusão social da escrita, composição de palavras, textos teatrais, cangaço, canções populares, tradução e a relação entre literatura e cinema. Na Faculdade de Educação, segunda em quantidade de projetos e bolsistas, alguns dos temas pesquisados são a capoeira, samba de roda, memória, cultura digital, direitos humanos e ensino de história. Na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas são encontradas pesquisas sobre cinema, comunismo, emergência chinesa na Bahia, história do vinho, carnaval, patrimônio cultural e museus digitais. Nas unidades exclusivas das Artes foram mapeados sete projetos e onze bolsas: quatro projetos na Escola de Dança, um na Escola de Belas Artes, um na Escola de Música, e um na Escola de Teatro.

Gráfico 4 - Projetos e bolsistas por unidade universitária



Fonte: Elaborado pelo autor.

Nas unidades das áreas de Saúde e Ciências Exatas também foram detectados projetos ligados à cultura. As Escolas de Nutrição, Medicina Veterinária, Enfermagem e Politécnica e os Institutos de Física e Ciências da Saúde possuem um projeto cada e somam oito bolsistas.

PESQUISADORES COM BOLSA DE PRODUTIVIDADE EM PESQUISA DO CNPQ

Como parte do mapeamento também foram pesquisados os professores que possuem bolsas individuais do CNPq nas modalidades Produtividade em Pesquisa - PQ e

Produtividade Sênior - PQ-Sr¹⁰. As bolsas da modalidade PQ são destinadas aos pesquisadores que se destacam entre seus pares, segundo critérios normativos do CNPq, e as bolsas da modalidade PQ-Sr são destinadas àqueles que se destacam entre seus pares como líderes e paradigmas na sua área de atuação.

Os pesquisadores da modalidade PQ são classificados nas categorias 1 e 2 de acordo com a quantidade de anos com doutorado e a produção científica/acadêmica dos últimos anos. Os pesquisadores da categoria 1 podem ser enquadrados nos níveis A, B, C e D, sendo A o nível mais elevado. Os critérios de qualificação são definidos pelos Comitês de Assessoramento do CNPq (CNPQ, 2015).

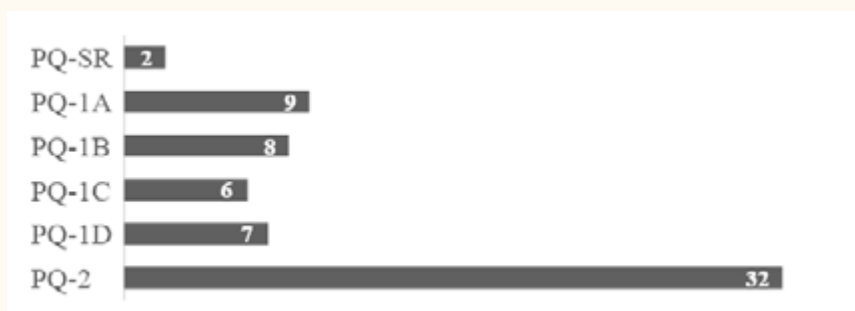
Do total de 198 pesquisadores mapeados, 64 (32%) são do campo da cultura, o que representa praticamente um terço. Para obter esse número foram analisadas a área de conhecimento à qual o pesquisador está vinculado, conforme classificação do CNPq, e o currículo Lattes. Foram detectados pesquisadores nas seguintes áreas de conhecimento: Artes¹¹ (8), Sociologia (8), Antropologia (7), Comunicação (7), História (7), Arquitetura e Urbanismo (5), Letras (5), Educação (4), Filosofia (3), Psicologia (3), Geografia (2), Linguística (2), Arqueologia (1), Ciência Política (1) e Planejamento Urbano e Regional (1).

Metade dos pesquisadores estão no nível PQ-2, sendo as áreas de Artes e Sociologia as que possuem a maior quantidade (cinco em cada). Nos níveis mais elevados, PQ-SR e PQ-1A, foram identificados onze pesquisadores, com destaque para as áreas de Comunicação (4) e Arquitetura e Urbanismo (4). Os pesquisadores dos níveis mais elevados estão vinculados a cinco unidades: Faculdades de Arquitetura, Comunicação, Filosofia e Ciências Humanas e aos Institutos de Geociências e de Humanidades, Artes e Ciências.

¹⁰ Foram mapeados apenas os pesquisadores vinculados à UFBA em 2019 e com bolsas de pesquisa vigentes no mesmo ano.

¹¹ A área de Artes engloba as subáreas de Teatro, Dança, Música, Artes Plásticas, fundamentos e crítica das artes, ópera, fotografia, cinema, artes do vídeo e educação artística.

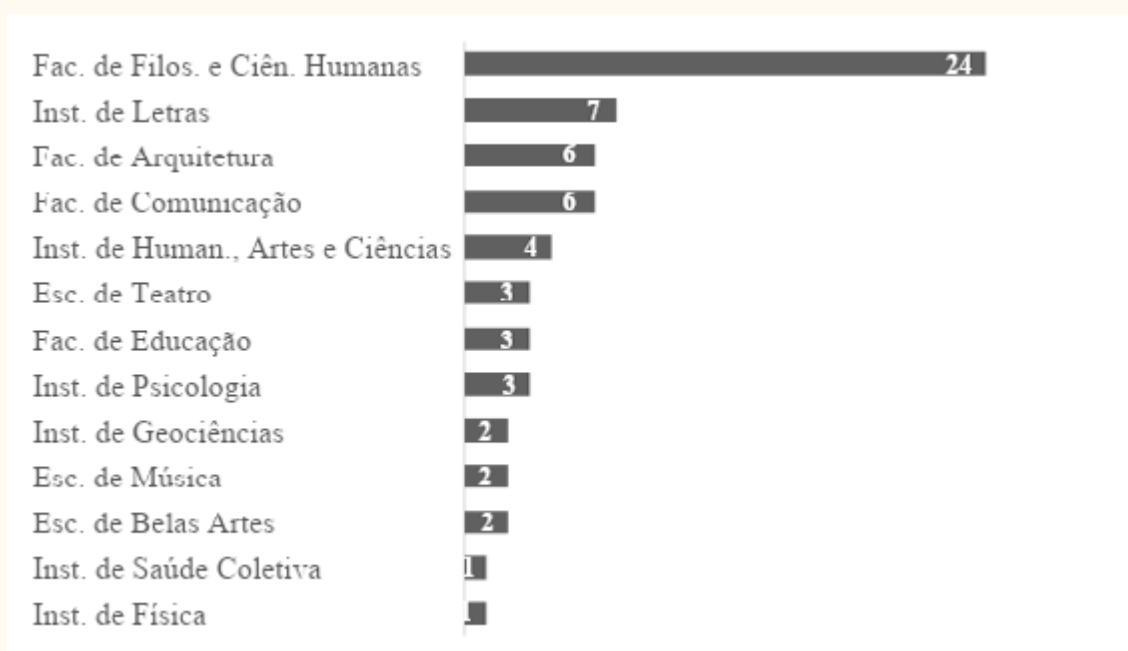
Gráfico 5 - Modalidade e nível dos pesquisadores de produtividade



Fonte: Elaborado pelo autor.

Os pesquisadores de produtividade estão presentes em treze das 32 unidades universitárias da UFBA e mais de um terço está ligado à Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. O Instituto de Letras e as Faculdades de Arquitetura e Comunicação ocupam as posições seguintes.

Gráfico 6 - Bolsistas de produtividade por unidade universitária



Fonte: Elaborado pelo autor.

Como pode ser observado, a cultura também ultrapassa as fronteiras das artes e das ciências sociais e humanas quando o tema é pesquisadores do CNPq. Constatou-se que eles estão presentes nos Institutos de Geociências, Saúde Coletiva e Física. Nesses casos, os pesquisadores atuam nas áreas da Geografia, História e Sociologia. Dentre as unidades da

área das Artes apenas na Escola de Dança não foram identificados pesquisadores de produtividade do CNPq.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Traçou-se aqui um retrato da presença da cultura em pesquisas desenvolvidas pela UFBA, tendo como referência o ano de 2019. Para que fosse possível a sua realização foram estabelecidos determinados critérios, como por exemplo, o necessário registro das pesquisas na Pró-Reitoria de Pesquisa Criação e Inovação (PROPCI) ou no CNPq e a presença de informações atualizadas no sistema de buscas. No entanto, acredita-se que outras pesquisas são realizadas sem atender a esses critérios, o que nos leva a reconhecer que o mapeamento não dá conta de todas as pesquisas da área da cultura realizadas na UFBA, mas representa um bom panorama deste universo. Os dados detalhados deste mapeamento estão disponíveis no site <https://mapeamentocultural.ufba.br/>. Ressalta-se ainda que não foi possível apresentar dados sobre a participação da UFBA em redes nacionais e internacionais de pesquisa e esta é uma lacuna deste trabalho.

Os dados apresentados demonstram que a presença da cultura é muito significativa. São 131 grupos de pesquisa, 464 projetos de investigação, 16 observatórios, dez centros de pesquisa, um instituto nacional de ciência e tecnologia, 61 projetos e 94 bolsas de iniciação científica e tecnológica e 64 pesquisadores bolsistas de produtividade do CNPq. As unidades universitárias com mais ações ligadas à pesquisa em cultura são a Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas e o Instituto de Letras.

O mapeamento demonstra ainda que a cultura está presente em pesquisas das mais variadas áreas e em quase todas as unidades universitárias da UFBA. No artigo “Políticas culturais: entre o possível e o impossível”, Rubim afirma que “na contemporaneidade, a cultura comparece como um campo social singular e, de modo simultâneo, perpassa transversalmente todas as outras esferas societárias, como figura quase onipresente” (2007, p. 148). Com este mapeamento verifica-se que a transversalidade apontada por Rubim está presente nas pesquisas desenvolvidas na universidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. **Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010.** Institui o Plano Nacional de Cultura - PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC e dá outras providências.

Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/112343.htm>. Acesso em: mar. de 2020.

CNPQ. **RN-028/2015 - Bolsas individuais no país.** Brasília, 2015. Disponível em: <http://www.cnpq.br/view/-/journal_content/56_INSTANCE_0oED/10157/2958271?COMPANY_ID=10132#PQ>. Acesso em: abr. 2020.

INCT-DD. **Eixos de pesquisa.** 2017. Disponível em: <<https://inctdd.org/institucional/#eixos-de-pesquisa>>. Salvador. Acesso em: abr. 2020.

MCTI. **Chamada INCT– MCTI/CNPq/CAPES/FAPs nº 16/2014.** Brasília, 2014. Disponível em: <http://inct.cnpq.br/documents/10180/124986/Chamada+INCT_16-2014.pdf/3d511440-8d6f-413c-ac64-176b7ac02902>. Acessado em: abr. de 2020.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas culturais: entre o possível e o impossível.** In: NUSSBAUMER, Gisele (org.) Teorias & políticas de cultura. Salvador, CULT / EDUFBA, 2007, p.139-158.

Sites:

<http://site.stelaexperta.com.br/>

<http://lattes.cnpq.br/web/dgp/home>

Sites dos Observatórios, Centros de Pesquisa e Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia.

PARADIGMAS DE PESQUISA NO CAMPO DAS POLÍTICAS CULTURAIS

Leonardo Costa¹

Renata Rocha²

Breno Fernandes³

RESUMO: Este artigo irá lançar um breve olhar sobre as palavras-chaves identificadas nos microdados das teses e dissertações sobre políticas culturais defendidas no Brasil nos últimos vinte anos, a partir de perspectivas distintas e complementares. Com o intuito de identificar pistas sobre o desenvolvimento desse campo acadêmico no país, os conjuntos das palavras-chaves são apresentados segmentados por décadas. Os dados quantitativos da produção e os contextos que envolvem esta área de estudos são revisitados, com o propósito de identificar a existência de paradigmas no campo científico das políticas culturais.

Palavras-chave: políticas culturais, campo científico, bibliometria.

Este artigo irá lançar um breve olhar sobre as palavras-chaves identificadas nos microdados das teses e dissertações sobre políticas culturais defendidas no Brasil nos últimos vinte anos, a partir de perspectivas distintas e complementares, abrangendo em especial aportes teórico-metodológicos de Thomas Kuhn e Pierre Bourdieu. Com o intuito de identificar pistas sobre o desenvolvimento desse campo acadêmico no país, os conjuntos das palavras-chaves são apresentados segmentados por décadas. Os dados quantitativos da produção e os contextos que envolvem esta área de estudos são revisitados, com o propósito de identificar a existência de paradigmas no campo científico das políticas culturais.

¹ Leonardo Costa atualmente é Diretor da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (quadriênio 2021-2025). Professor Associado III da Facom (UFBA), onde também atua como docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Póscom). Coordena o Laboratório de Estudos em Políticas Culturais e Economia da Cultura (LAB-Cultura). Doutor em Cultura e Desenvolvimento pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (UFBA). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, leocosta@ufba.br

² Renata Rocha é professora da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Coordena o Laboratório de Estudos em Políticas Culturais e Economia da Cultura (LAB-Cultura). Pesquisadora do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura da UFBA (CULT-UFBA) e do Observatório de Economia Criativa da Bahia. Doutora em Cultura e Sociedade (2014) pela UFBA, com período sanduíche, financiado pelo Programa de Doutorado-sanduíche no Exterior (PDSE-CAPES), na Universidade Autónoma Metropolitana - Unidad Iztapalapa (México), renatatrocha@ufba.br

³ Breno Fernandes é mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, bbastosfernandes@gmail.com

A base informacional acionada para este trabalho foi extraída do projeto Dados Abertos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que disponibiliza os microdados de todos os trabalhos de pós-graduação defendidos desde 1987 no Brasil, em distintos formatos. A auto indexação é acionada como principal critério para a delimitação do corpus. Num primeiro momento, são considerados como trabalhos inerentes à área das políticas culturais, as teses e dissertações que indexam uma ou mais expressões equivalentes à noção de política cultural no título, resumo e/ou palavras-chave.

Por meio da “leitura distante” (MORETTI, 2008) deste *corpus*, as palavras-chave são acionadas com o propósito de identificar indícios de paradigmas neste provável campo científico e, consequentemente, discutir o seu processo de desenvolvimento. A esse respeito, cabe salientar que a adoção da autoindexação possui como principal justificativa a intencionalidade dos próprios pesquisadores em formação de afirmar seu pertencimento à área de conhecimento das políticas culturais.

BREVE DISCUSSÃO

Segundo Néstor García Canclini, política e cultura são “dois campos adversários para muitos políticos, para muitos artistas e intelectuais” (García Canclini, 2019, p. 45). Por um lado, parte da classe política tende a relegar questões culturais a um segundo plano, considerando-as não-prioritárias frente a demandas mais consensuais e de maior retorno eleitoral. Por outro, parte da classe artística também tende a desconfiar do meio político, com seus conchavos e negociações, muito por conta do receio de restrição da liberdade criativa e intelectual por governos que interfiram demasiadamente no campo.

No entanto, direta ou indiretamente, essas duas áreas estão interligadas, afetando-se à medida em que aspectos culturais e políticos se relacionam e hibridizam. Não à toa, o estudo das políticas culturais, imerso em parte dessas relações, tem se desenvolvido enquanto área acadêmica ao longo do último século.

Englobando o conjunto de atos e deliberações tomados por governos e instituições da sociedade civil que visam influir na cultura, as políticas culturais podem moldar-se de diversas formas. Segundo García Canclini, elas seriam o “conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis e grupos comunitários organizados a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter

consenso para um tipo de ordem ou de transformação social” (GARCÍA CANCLINI, 2019. p. 56).

A criação deste conceito e de modos de interpretação e análise de políticas culturais ainda é relativamente recente, tendo se expandido de modo mais significativo a partir da segunda metade do século XX. Ligado à própria história política e às transformações pelas quais governos ao redor do globo passaram no último século, estudos sobre as políticas culturais e sobre as relações entre cultura e desenvolvimento também emergem nesse período. Para García Canclini, a incidência de fenômenos como “contradições sociais, explosões demográficas e a degradação ecológica” levaram à constatação de que modelos produtivistas de desenvolvimento, sejam eles marxistas ou keynesianos, eram incapazes de englobar a complexidade dos aspectos políticos e socioculturais que influíam sobre as sociedades de então. Com isso passou a admitir-se que “o desenvolvimento não é apenas uma questão que diz respeito a padrões e níveis materiais, mas também ao significado do trabalho e da recreação, ao sentido que as constroem, juntamente com sua produção, nas canções e imagens, no consumo, na educação e na vida diária” (GARCÍA CANCLINI, 2019. p. 53).

A partir de então, o campo das políticas culturais passa por um processo de estruturação sistemática, dando início a debates acerca de seu escopo, métodos investigativos e finalidades. De partida, a complexidade do assunto leva a debates acerca dos traços distintivos dessa nova área de estudos, assim como dos seus objetos. Um marco dessa história é a série de livros e fascículos sobre políticas culturais em países latino-americanos elaborados pela Unesco ao longo das décadas de 1960 e 1970. Com caráter essencialmente descritivo, esses textos unem-se a relatórios governamentais de experiências localizadas no campo cultural, representando um primeiro momento de abordagem do tema na região.

A descrição de experiências burocráticas e governamentais aos poucos é sucedida pela conceituação e análise crítica do problema. Partindo do caso latino-americano, notamos a proliferação de autores e autoras que buscam investigar questões ligadas a políticas culturais de modo mais abrangente, a partir da interrelação de áreas do conhecimento e da ampliação do plano teórico de discussão de políticas culturais, além do olhar sobre experiências de políticas governamentais.

Renata Rocha, no artigo *Políticas Culturais na América Latina: uma abordagem teórico-conceitual*, identifica, na contemporaneidade, duas correntes principais no cenário latino-americano de pesquisas sobre políticas culturais nas últimas décadas: uma corrente

crítica e outra formalista. Segundo Rocha, na distinção entre essas visões, “além de um embate entre correntes teóricas, estão em disputa perspectivas distintas de cultura”. Deste modo,

(...) de um lado, são enfatizados os aspectos processuais e relacionais e as questões concernentes ao poder e seus efeitos nas lutas simbólicas e interpretação dos significados. De outro, a cultura é enfocada por um viés formalista, que privilegia os circuitos organizados do campo e seus aspectos estéticos (ROCHA, 2016, p. 684).

No texto *Dimensões da cultura e políticas públicas*, Isaura Botelho (2001) demarca as duas dimensões principais da cultura, que influenciam, cada uma a seu modo, na produção de conhecimento, e na prática das políticas culturais. A primeira diz respeito à concepção sociológica da cultura, que a aproxima do universo da economia criativa e das artes, focando nas obras e trabalhos artísticos enquanto elementos culturais. A segunda dimensão refere-se a uma visão antropológica da cultura, que se baseia na compreensão de cultura enquanto modo de vida, englobando as múltiplas facetas e habilidades que constituem a vida em comunidade.

Elementos das duas dimensões podem ser tomados em conjunto, pendendo para uma ou outra direção de acordo com a perspectiva de quem as utilize e dos objetivos de cada atividade. Com a formulação de instrumentos de análise como os propostos por Botelho, chega-se a novos paradigmas estruturantes da crescente área de estudos das políticas culturais.

As correntes teóricas crítica e formalista, dialogam, portanto, com ambas as dimensões, assinaladas por Botelho, enfatizando em seus ferramentais e aportes teórico-metodológicos sobre a cultura, ora seus aspectos político-sociais, ora sua perspectiva organizacional. Rocha (2016) evidencia como importantes referências para as duas abordagens, de um lado, por Néstor García Canclini e, de outro, por José Joaquín Brunner, em seus textos publicados no livro *Políticas Culturales en América Latina*, de 1987.

A permanência de tais correntes e a predominância dos autores, métodos e abordagens da perspectiva crítica entre os estudiosos do tema, sugerem a formação de paradigmas nem torno da produção de conhecimento sobre as políticas culturais. Segundo Thomas Kuhn, o conceito de paradigma pode ser compreendido como:

De um lado, (...) toda a constelação de crenças, valores, técnicas, etc... partilhadas pelos membros de uma comunidade determinada. De outro, denota um tipo de elemento dessa constelação: as soluções concretas de

quebra-cabeças que, empregadas como modelos ou exemplos, podem substituir regras explícitas como base para a solução dos restantes quebra-cabeças da ciência normal (KUHN, 2003, p. 218).

Assim, novos paradigmas passam a funcionar como pilares da continuidade do campo, unindo pesquisadores em volta de princípios compartilhados. Kuhn também pontua que, de modo complementar, “um paradigma é o que os membros de uma comunidade científica compartilham e, inversamente, uma comunidade científica consiste em pessoas que compartilham um paradigma” normal (KUHN, 2003).

Embora ambas as correntes formalista e crítica tenham contribuído para o desenvolvimento do estudo sobre políticas culturais e levado ao desenvolvimento de grupos de pesquisadores em torno de cada uma delas, o foco da corrente formalista nos aspectos internos dos circuitos culturais, por vezes desviando sua atenção de características socioeconômicas das sociedades em que ocorrem e partindo de uma concepção também formal de democracia (MACCIONI 2002, *apud* ROCHA, 2016, p. 690), leva ao seu questionamento por parte de pesquisadores ligados à corrente crítica, que têm sido mais numerosos e recorrentes na América Latina como um todo e mais especificamente no Brasil.

Ao propor o conceito de campo científico, Bourdieu estrutura um modelo de análise tomando a ciência também enquanto “jogo social”, moldado de acordo com os agentes, redes e modos de articulação de capital que a constituem. Assim, o mundo científico torna-se semelhante ao mundo político, artístico, religioso ou econômico, na medida em que cada um deles, embora tenham características próprias, são regidos por interesses dos agentes que os compõem, por sua vez influenciados pelo capital por eles dispostos. Assim, é revelado o duplo sentido do interesse de cientistas ao adentrarem seu campo, numa trama entre as atividades “propriamente científicas” e as estruturas sociológicas em que ocorrem (BOURDIEU, 1983, p. 137).

Em “O Campo Científico”, Pierre Bourdieu adverte que

A ideia de uma ciência neutra é uma ficção, e uma ficção interessada, que permite fazer passar por científico uma forma neutralizada e eufêmica, particularmente eficaz simbolicamente porque particularmente irreconhecível, da representação dominante do mundo social (BOURDIEU, 1983, p. 148).

Embora não invalide os ganhos promovidos pela concepção formalista, a exemplo do conceito de circuitos culturais, o distanciamento desta corrente frente às desigualdades

marcantes das sociedades latino-americanas pode apontar para uma falsa presunção de neutralidade, quando esta não seria possível. Nesse sentido, Rocha afirma que “visto que não existem estratégias políticas meramente formais e tampouco neutras, a presunção da existência da neutralidade já implica, em si, um posicionamento cultural, político e social pré-estabelecido” (ROCHA, 2016, p. 699).

Pela confluência de diversos fatores sociais e econômicos, além de político-culturais, o estudo das políticas culturais tem passado por um processo de consolidação enquanto área de estudos à medida em que se desenvolve, afirmando suas especificidades frente a outros campos científicos, bem como a necessidade de uma visão crítica para o seu prosseguimento. Com isso, absorve e interpreta conhecimentos de outras áreas ao mesmo tempo em que afirma a necessidade de especialização e aprofundamento de seu aspecto teórico-conceitual, junto às experiências práticas, de modo a melhor compreender e contribuir para o desenvolvimento de políticas culturais consoantes ao desenvolvimento de democracias mais estáveis e abrangentes como um todo, inclusive no âmbito cultural.

RESULTADOS⁴

O projeto Dados Abertos⁵ da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) disponibiliza os microdados de todos os 1.235.795 trabalhos de pós-graduação defendidos desde 1987 no Brasil, em distintos formatos. Os microdados foram reunidos e filtrados por meio da linguagem de programação R, que permite uma busca ampla e mais rápida do que se empreendêsemos um mergulho manual nos dados. A filtragem para o escopo deste texto, a saber, teses e dissertações sobre políticas defendidas entre 1987 e 2019, adotou como recorte a existência de um conjunto de expressões equivalentes à ideia de **política cultural**⁶ no título, resumo e/ou palavras-chave, resultando num total de 1.091 trabalhos, divididos em 260 teses, 729 dissertações de mestrado acadêmico e 102 trabalhos de conclusão de mestrado profissional.

⁴ Dados inicialmente apresentados em Costa e Rocha (2021).

⁵ Disponível em: <https://dadosabertos.capes.gov.br/>. Acesso em: 23 abr. 2021.

⁶ A saber: política cultural; políticas culturais; política de cultura; políticas de cultura; política; para cultura; políticas para cultura; política para a cultura; políticas para a cultura; política pública cultural; políticas públicas culturais; política pública de cultura; políticas públicas de cultura; política da cultura; políticas da cultura; política cultural; políticas culturais; política de cultura; políticas de cultura; política para cultura; políticas para cultura; política para a cultura; políticas para a cultura; política pública cultural; políticas públicas culturais; política pública de cultura; políticas públicas de cultura; política da cultura; políticas da cultura; política publica cultural; políticas publicas culturais; política publica de cultura; políticas publicas de cultura; política publica cultural; políticas publicas culturais; política publica de cultura; políticas publicas de cultura.

Conforme já mencionado, a busca por produções que realizaram autoindexação com termos que possuem conexão direta na área, possui como principal justificativa a intencionalidade dos próprios pesquisadores em formação de afirmar seu pertencimento à área de conhecimento das políticas culturais através da autoindexação. Diversos fatores permitem inferir que o campo de produção acadêmica sobre o tema ultrapassa o uso de tais expressões, a exemplo da multidisciplinaridade, a recente expansão da área e a inexistência de uma matriz teórica unificada nas reflexões produzidas.

Cabe salientar, ainda, que as correlações entre o *corpus* da investigação proposta e os contextos de cada década, no que diz respeito à perspectiva temporal, deve considerar um (esperado) atraso no espelhamento dos processos políticos, culturais, sociais e econômicos. A escolha do tema de pesquisa, e mesmo a decisão submetê-lo a um programa de pós-graduação *stricto sensu* (em nível de mestrado ou doutorado), ocorre com uma antecedência média de dois a cinco anos em relação à sua data de defesa.

As palavras-chave de todos os trabalhos indexados na década de 1990 foram reunidas em uma nuvem de palavras⁷ (Figura 1), a fim de proporcionar uma melhor visualização das expressões mais recorrentes, na medida em que, nesse tipo de figura, o destaque de cada termo é proporcional ao número de menções identificadas. No período em questão, evidencia-se a dispersão das expressões, de forma que apenas sete delas aparecem em mais de um trabalho. É possível perceber alguns recortes temáticos nas repetições, tais como “Estado Novo”, presente em dois trabalhos da área de História, “agente cultural”, em dois trabalhos da Comunicação, e “literatura brasileira”, em dois trabalhos de Letras. Esses recortes, de um ponto de vista disciplinar, perpassam desde a relação das políticas culturais com o Estado e experimentos específicos de políticas, aos profissionais que atuam no campo e às linguagens artísticas.

⁷ Para melhor organizarmos os dados, separamos as palavras-chave de todos os trabalhos defendidos por décadas, para, em seguida, através do Microsoft Excel®, fazermos a separação dos dados em colunas. Não há um padrão no CTD da organização dessas palavras: há trabalhos que são separados por ponto, outros, por ponto e vírgula, outros, por barra e outros não têm separação. Após a separação em colunas, utilizamos as funções ARRUMAR e MAIÚSCULA para retirar espaços em branco no início das células e para padronizar as palavras. Decidimos reunir expressões diferenciadas quanto ao uso do plural. Por último, utilizamos o site WordArt (<https://wordart.com/>) para a visualização das nuvens. Cabe ressaltar que as expressões relacionadas aos termos “políticas culturais”, que utilizamos para indexar os trabalhos, foram retiradas das nuvens tendo em vista a sua programação na busca inicial.

Figura 1 - Nuvem de palavras-chave da década de 1990



Fonte: Elaborado pelos autores com base no CTD

A nuvem com as palavras-chave dos trabalhos indexados na década de 2000 (Figura 2) traz um maior número de expressões, tendo em vista o aumento de teses e dissertações defendidas em relação ao período anterior. 89 expressões têm pelo menos duas repetições e no mosaico criado conseguimos observar a maior recorrência das expressões “políticas públicas”, “identidade”, “museus” e “patrimônio cultural”. As diversas linguagens artísticas aparecem espalhadas pela nuvem com uma repetição menor, a exemplo de “teatro”, “arte”, “cinema” e “dança”.

Figura 2 - Nuvem de palavras-chave da década de 2000



Fonte: Elaborado pelos autores com base no CTD

Já na Figura 3, é possível perceber através da nuvem de palavras-chave que a expressão “políticas públicas” de fato se consolida no campo na década de 2010 – o que revela um contexto bem diferente do apresentado na década de 1990 e a ampliação de sua presença se comparada à década de 2000. Esse fato demonstra a importância do Estado como agente ativo das políticas culturais. Nesse sentido, programas de governo também são mencionados de forma recorrente, como é o caso dos “Pontos de Cultura” e do “Programa Cultura Viva”, que se sobressaem no panorama.

[illegible]

Há um total de 275 palavras-chave com mais de uma repetição na nuvem, número mais representativo do que o relatado nas décadas anteriores. Expressões como “direitos

culturais” ganham proeminência, um campo de estudos intrinsecamente relacionado com as políticas culturais, em trabalhos defendidos em diferentes áreas do conhecimento, do Direito à Interdisciplinar. A área do “patrimônio cultural” segue uma tendência semelhante à da década passada. As “leis de incentivo à cultura” agora dividem espaço com expressões como “economia da cultura” e “economia criativa”, possíveis temas emergentes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscando dialogar com o contexto mais geral e já em busca de identificar possíveis pistas a serem perscrutadas, as nuvens de palavras-chave apresentadas podem nos indicar alguns rumos e perspectivas para o desenvolvimento desse campo acadêmico. A ampliação e consolidação do uso de palavras-chave como “políticas públicas”, e de áreas correlatas como “patrimônio cultural”, “direitos culturais”, “economia da cultura”, “gestão cultural”, parecem apontar para o reconhecimento da importância da institucionalidade do campo.

Mesmo num cenário federal de grande instabilidade e ausência do executivo, temos ações de grande impacto nacional, como a Lei Aldir Blanc, proposta oriunda da mobilização de profissionais do setor e do Legislativo, como mencionado. Além disso, secretarias estaduais e municipais executam políticas e programas em suas localidades. Trata-se de um campo que possui como característica a ênfase em experimentos práticos, ilustrada pela recorrência de termos como o paradigmático programa “Cultura Viva” e seus “Pontos de Cultura”, e que está em permanente diálogo e troca com gestores e profissionais da área. Por outro lado, há ainda trabalhos que são feitos com o intuito de discutir o próprio campo e seus conceitos, em articulação com os mais distintos setores.

Por fim, nosso exercício pretende também reiterar a esperança. Mesmo em um cenário adverso como o que enfrentamos na última década abarcada pelo estudo, a insistência na produção de conhecimento sobre políticas culturais em especial com vistas a buscar por novas institucionalidades, podem contribuir para a identificação de alternativas, que redundam, necessariamente, no reconhecimento da necessidade da mobilização social e das construções coletivas, mesmo em tempos de paralisia da ação pública.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOTELHO, Isaura. Dimensões da Cultura e Políticas Públicas. Vol. 15, nº 2. São Paulo: Perspectiva, 2001;

BOURDIEU, Pierre. O campo científico. In: ORTIZ, Renato (org.). Pierre Bourdieu: sociologia. São Paulo: Ática, 1983;

BRUNNER, José Joaquín. Políticas culturales y democracia: hacia una teoría de las oportunidades. In: GARCÍA CANCLINI, Néstor (Org.). Políticas Culturales en América Latina. Buenos Aires: Grijalbo, 1987;

COSTA, Leonardo; ROCHA, Renata. Estudos em políticas culturais: passado, presente e futuro? Revista Extraprensa, 14(2), 159-179, 2021;

GARCÍA CANCLINI, Néstor. Políticas culturais e crise de desenvolvimento: um balanço latino-americano. In: ROCHA, Renata; BRIZUELA, Juan Ignacio (org.). Política cultural: conceito, trajetória e reflexões - Néstor García Canclini. Salvador: EDUFBA, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/32115>;

KUHN, Thomas. A estrutura das revoluções científicas. 7.^a ed. São Paulo: Perspectiva, 2003;

MORETTI, Franco. A literatura vista de longe. Tradução de Anselmo Pessoa Neto. Porto Alegre: Arquipélago, 2008;

PAIVA, Marcelo. Políticas culturais em perspectiva global: nove tendências temáticas sobre os desafios da próxima década. In: COSTA, Leonardo; ROCHA, Renata. Cultura e Ciência de Dados. Salvador: EDUFBA, 2021;

ROCHA, Renata. Políticas culturais na América Latina: uma abordagem teórico-conceitual. Políticas Culturais em Revista, Salvador, v. 9, p. 674-703, jul./dez, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/16765/14254>.

CURTA A UFPE [EDIÇÃO PILOTO] PROMOVENDO A INTEGRAÇÃO SOCIAL ATRAVÉS DA EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA

Lúcio Enrico Vieira Attia¹

Helen Leonardo da Silva²

RESUMO: A edição piloto do “Curta a UFPE” promoveu atividades artísticas, culturais, esportivas e de lazer, a fim de avaliar sua receptividade junto ao público e reforçar a extensão universitária da UFPE. Desta forma, integrando Ensino, Pesquisa e Extensão, o evento destacou-se pela participação ativa de estudantes e pela realização de parcerias estratégicas. A análise crítica evidenciou desafios como a sustentabilidade financeira e acessibilidade, apontando perspectivas de expansão para futuras edições.

PALAVRAS-CHAVE: extensão universitária, arte, cultura, lazer.

INTRODUÇÃO

A Universidade Federal de Pernambuco/UFPE é uma instituição de ensino superior pública. Destaca-se pela qualidade acadêmica e pela inserção social proporcionada por suas atividades de Ensino, Pesquisa e Extensão. Para realizar a formação acadêmica por meio do chamado tripé universitário, a UFPE busca ir além das atividades tradicionais em sala de aula, e desenvolver ações envolvendo ativamente diversos agentes sociais, assim como também organizações, entidades e coletivos, em busca de promover o desenvolvimento integral dos estudantes e da sociedade.

A UFPE possui sua trajetória marcada pela Extensão Universitária, em processos de construção coletiva e compromisso com a transformação social. Desde suas origens, a Extensão na UFPE se caracterizou pela interdisciplinaridade, pela diversidade de projetos e programas, e pela busca por soluções para os problemas da sociedade (Freire, 1969).

O marco inicial da Extensão na UFPE pode ser atribuído à década de 1960, quando Paulo Freire, enquanto diretor do Serviço de Extensão Cultural da Universidade do Recife - SEC/UR - embrião da atual Pró-Reitoria de Extensão e Cultura/PROEXC - introduziu a ideia de uma política contínua e processual para a área, conduzida por um órgão com estrutura funcional própria (MELO, 2010).

¹ Lúcio Enrico Vieira Attia, Universidade Federal de Pernambuco, lucio.enrico@ufpe.br.

² Helen Leonardo da Silva, Universidade Federal de Pernambuco, helen.silva@ufpe.br.

A criação da Rádio Universitária A Universitária AM 820 KHz, que funcionava como rádio-escola e promovia a interação entre a universidade e a comunidade, foi um dos marcos dessa época (MELO, 2010). O desenvolvimento do método de alfabetização de jovens e adultos, que veio a ser reconhecido posteriormente como uma nova concepção de educação, e que usualmente é chamado de “Sistema Paulo Freire de Educação”; assim como as chamadas “40 horas de Angicos”, quando educador e equipe alfabetizaram 300 cortadores de cana, na cidade do estado do Rio Grande do Norte, fazendo com que sua metodologia adquirisse institucionalização em âmbito nacional, em prol da erradicação do analfabetismo [até que seu trabalhos foram interrompidos de maneira forçada, pela Ditadura Militar] são frutos também das experiências realizadas neste período (VERAS, 2009, p. 75).

Apesar do fechamento do Serviço de Extensão Cultural, e das tentativas de apagamento do legado freirianos da história do Brasil, as décadas de 1970 e 1980 foram marcadas pelo crescimento da importância da Extensão no contexto nacional, com marcos legais e a criação do PROEXT - Programa de Fomento à Extensão Universitária (MELO, 2010). Em 1988, a Constituição Federal Brasileira oficializou a indissociabilidade entre Ensino, Pesquisa e Extensão (BRASIL, 1988).

Nesse cenário, na década de 90, a UFPE, com a criação da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura/Proexc retomou a institucionalizou a Extensão como área de atuação fundamental, consolidando um processo histórico de construção coletiva que envolveu diversos atores e atrizes, como docentes, técnico-administrativos, discentes, comunidade externa e instituições parceiras (MELO, 2010).

A partir de todo este lastro histórico, e sempre articulando Educação e Cultura, a UFPE, sempre ativa e potencializadora da extensão universitária, realizou nos dias 25 e 26 de março de 2023 o “Curta a UFPE”.

A edição piloto do evento foi planejada para testar sua aceitação e relevância junto ao público durante a realização de suas atividades no fim de semana. Esse evento teve como propósito não só avaliar sua recepção, mas também proporcionar um momento de vivência e experimentação, reunindo diversos setores da universidade em um esforço conjunto para criar um programa institucional focado em Arte, Cultura, Esporte e Lazer. A realização do “Curta a UFPE” representou um movimento significativo na tentativa de consolidar a universidade como um espaço de integração e convivência social, refletindo o compromisso da universidade com a promoção da extensão universitária.

Seguindo os princípios freirianos, como os de sua obra "Pedagogia da Autonomia", onde o autor ressalta que a educação deve ser um ato político e cultural, voltado para a transformação social e a formação de cidadãos críticos e engajados (FREIRE, 1996), a edição piloto do Curta a UFPE desempenhou um papel fundamental, ao promover a interação entre a universidade e a sociedade, criando espaços de convivência e troca de saberes entre os diferentes agentes.

A proposta do evento também se alinhou também com as propostas apresentadas por Stuart Hall, em "A Identidade Cultural na Pós-modernidade", quando o autor destaca a importância de eventos culturais na construção e reafirmação da identidade de grupos sociais (HALL, 2002). Ao promover atividades culturais e artísticas, o "Curta a UFPE" não só fortalece a identidade cultural da comunidade acadêmica e local, mas também contribui para a construção de uma sociedade mais, diversa, inclusiva e participativa.

Dessa forma, a edição piloto do "Curta a UFPE" pode ser vista como um marco importante na história da UFPE, ao evidenciar o potencial transformador da extensão universitária e a capacidade da instituição de se reinventar e adaptar às adversidades de um contexto pós-pandêmico, às necessidades e expectativas da sociedade contemporânea. Com base nesse evento, a UFPE busca fortalecer ainda mais seus laços com a comunidade, promovendo ações que valorizem a cultura, a arte, o esporte e o lazer, em um ambiente de aprendizado contínuo e mútuo.

OBJETIVOS

O "Curta a UFPE" teve como objetivo central transformar a universidade em um espaço de convivência, cocriação e intercâmbio de conhecimentos. Ao integrar a comunidade acadêmica e externa, o evento buscou promover atividades diversificadas e acessíveis, durante todo o fim de semana, abrangendo os três turnos de sábado e domingo. Essa iniciativa visou, principalmente, estimular a participação ativa dos estudantes, promover a cultura e o lazer, além de reforçar os laços entre a UFPE e a sociedade, criando um ambiente inclusivo e acolhedor (FREIRE, 1996; HALL, 2002).

Primeiramente, um dos objetivos principais foi o de proporcionar um ambiente onde a comunidade acadêmica pudesse interagir com a comunidade externa de maneira significativa. A interação entre esses dois grupos é fundamental para a democratização do conhecimento e para o desenvolvimento de projetos que atendam às necessidades reais da sociedade

(FREIRE, 1996). Assim, o “Curta a UFPE” buscou criar um espaço onde estudantes, docentes e integrantes da comunidade pudessem compartilhar suas experiências e conhecimentos, promovendo um aprendizado recíproco.

Além disso, o evento teve como meta promover a cultura e a arte local, seja ela produzida dentro da universidade ou no seu entorno, oferecendo o espaço da Concha Acústica Paulo Freire para artistas e grupos culturais apresentarem seus trabalhos. A valorização da cultura local é essencial para a construção da identidade cultural e para o fortalecimento dos laços comunitários (HALL, 2002).

Outro objetivo importante do “Curta a UFPE” foi o de incentivar a prática de atividades físicas e esportivas, promovendo um estilo de vida saudável entre os participantes. Atividades esportivas foram incluídas na programação, com a realização de torneios, aulas abertas e oficinas esportivas. A promoção da saúde e do bem-estar é uma parte fundamental da missão da universidade, e eventos como este são uma maneira eficaz de incentivar hábitos saudáveis na comunidade (MORIN, 2000).

O evento também visou estimular a participação ativa das pessoas estudantes na organização e execução das atividades. A participação estudantil é essencial para o sucesso da extensão universitária, pois discentes trazem novas ideias e perspectivas, enquanto aprendem com a experiência prática já utilizada, contribuindo para sua formação social e acadêmica crítica e qualificada. A edição piloto do “Curta a UFPE” envolveu estudantes de diferentes cursos e níveis, que atuaram como pessoas organizadoras, facilitadoras e participantes das atividades.

Por fim, um dos objetivos do “Curta a UFPE” foi avaliar a receptividade do evento junto ao público e identificar áreas de melhoria para futuras edições. A coleta de informações dos participantes e a análise crítica do evento são etapas importantes para garantir que as próximas edições sejam ainda mais bem-sucedidas e atendam às expectativas e necessidades da comunidade. A avaliação contínua e a adaptação são essenciais para o desenvolvimento de projetos extensionistas eficazes e relevantes (FREIRE, 1996).

METODOLOGIA

A metodologia adotada para a realização do “Curta a UFPE” foi baseada em princípios extensionistas, contando com a participação ativa de dois estudantes, um de pós-graduação e outra de graduação, em todas as etapas de planejamento e execução das

atividades. Esta abordagem garantiu que o evento fosse inclusivo e representativo dos diversos interesses e necessidades da comunidade acadêmica e externa, conforme preconiza (MORIN, 2000; SILVA, 2001).

O planejamento do evento começou com a realização de reuniões periódicas, onde foram discutidos os objetivos e metas do “Curta a UFPE”, bem como as estratégias para sua implementação junto aos setores intra-institucionais e interinstitucionais. Nessas reuniões, foram definidos os papéis e responsabilidades de cada pessoa integrante da equipe organizadora, composta por docentes, estudantes, técnicos-administrativos, diretorias e outras chefias dos setores internos da universidade, além de contar com colaborações externas de pessoas vinculadas ao universo da Cultura e da Arte.

Com base nas informações coletadas pelos grupos e setores, a equipe de organização também se preocupou em garantir a acessibilidade das atividades, selecionando espaços adequados dentro da universidade e providenciando os recursos necessários para a participação de pessoas com deficiência.

A metodologia também incluiu o estabelecimento de parcerias estratégicas com organizações e instituições externas, como as Secretarias de Cultura da Cidade do Recife e do Governo do Estado de Pernambuco. Essas parcerias foram fundamentais para garantir o apoio logístico e financeiro necessário para a realização do evento, além de enriquecer a programação com a inclusão de artistas e grupos culturais locais.

Durante a execução do evento, a equipe de coordenação manteve uma comunicação constante por meios eletrônicos para monitorar o progresso das atividades e resolver qualquer imprevisto que surgisse. A flexibilidade e a capacidade de adaptação foram aspectos positivos do trabalho da equipe, permitindo ajustes de última hora na programação e na logística.

A avaliação do evento foi uma etapa crucial da metodologia. Durante e após a realização do “Curta a UFPE”, foram coletadas opiniões das pessoas participantes, organizadoras e parceiras, por meio de formulários *online*, entrevistas e reuniões de avaliação. Essa análise permitiu identificar os pontos fortes e fracos do evento, bem como áreas de melhoria para futuras edições. A avaliação contínua e a adaptação são essenciais para o desenvolvimento de projetos extensionistas eficazes e relevantes (FREIRE, 1996; MORIN, 2000).

PROGRAMAÇÃO E ATIVIDADES

A programação do “Curta a UFPE” foi ampla e diversificada, contemplando atividades culturais, artísticas, esportivas e de lazer, evidenciando a capacidade da universidade de se conectar com seu entorno e promover a valorização de saberes e da cultura tradicional.

Se por um lado se fizeram presentes projetos extensionistas nativos, como a Orquestra Experimental de Frevo da UFPE, o grupo Harmoniemusik UFPE, e a Feira UMBA dos Pretos Negócios; por outro compuseram a programação ações artístico-culturais desenvolvidas por estudantes ou ex-estudantes da UFPE, como o Afoxé Oyá Alaxé, Gabi do Carmo, Fada Magrinha e a Feira das Mulheres Pretas. A dimensão social também se fez presente com o bazar da Rede Feminina de Combate ao Câncer de Pernambuco.

Interna ao espaço físico da universidade, a Comunidade do Arruado do Engenho Velho também participou; e do entorno da instituição, nascida no bairro da Várzea, a banda de reggae N’Zambi. Compuseram ainda a programação a Cia Brincantes de Circo e a Tribo Canindé do Recife - Patrimônio Vivo de Pernambuco.

No campo da Cultura Corporal, diversas atividades foram realizadas para promover um estilo de vida saudável, integrando Ensino e Pesquisa. Essas atividades incluíram Atletismo; Badminton; Botão; Capoeira; Dança de Salão; Futsal; Jiu-jítsu; Judô; Slackline; Tênis; Tiro com arco; Natação, entre outras, que foram bem recebidas pelo público, incluindo o infantil, e destacaram a importância da extensão universitária na promoção da saúde e bem-estar.

RESULTADOS E IMPACTOS

O sucesso da edição piloto do “Curta a UFPE” pode ser medido pela ampla adesão do público e pela difusão positiva na mídia³, assim como a realização da segunda edição do evento, realizada entre os dias 03 e 04 de junho do mesmo ano⁴. Mesmo enfrentando um fim de semana chuvoso, o evento atraiu um número significativo de participantes, tanto da

³ Evento gratuito “Curta a UFPE” tem shows, atividades esportivas e feiras e programação infantil no fim de semana. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pe/pernambuco/o-que-fazer-no-recife/noticia/2023/03/23/evento-gratuito-curta-a-ufpe-te-m-shows-atividades-esportivas-e-feiras-e-programacao-infantil-no-fim-de-semana.ghtml>>. Acesso em 09 de jun. 2024.

⁴ Curta a UFPE - segunda edição. Disponível em: <https://www.ufpe.br/esportes/noticias/-/asset_publisher/PePWjMksZSZV/content/curta-a-ufpe-segunda-edicao/4410460>. Acesso em 09 de jun. 2024.

comunidade acadêmica quanto externa. A recepção positiva nas redes sociais, com inúmeros relatos de satisfação e agradecimento, confirma a relevância e o impacto do evento.

A integração entre Ensino e Pesquisa, de maneira extensionista, foi nitidamente evidenciada nas atividades do “Curta a UFPE”, reafirmando o compromisso da UFPE com a promoção do diálogo e da troca de conhecimentos entre diferentes setores da sociedade. A diversidade de atividades e a participação ativa dos estudantes foram elementos cruciais para o sucesso do evento, mostrando que a universidade pode, e deve, ser um espaço de convivência e aprendizado contínuo.

A Extensão Universitária, como proposta por Paulo Freire (1996), é fundamental para a promoção de uma educação que vai além da sala de aula, integrando Ensino, Pesquisa e Extensão de maneira indissociável. O “Curta a UFPE” materializa essa visão ao criar um espaço de convivência e troca de saberes entre a comunidade acadêmica e a sociedade.

Como vimos, Stuart Hall (2002) complementa essa visão, ao debater a importância dos eventos culturais na construção e reafirmação da identidade de grupos sociais. Através de atividades culturais, artísticas e esportivas, o “Curta a UFPE” não apenas fortaleceu a identidade cultural da comunidade acadêmica, mas também promoveu a inclusão social e a valorização da diversidade cultural. A participação de grupos culturais locais, como o Afoxé Oyá Alaxé e a banda N’Zambi, exemplifica a relevância de integrar a cultura local nas atividades extensionistas.

Além disso, a participação ativa de estudantes na organização do evento reflete a Pedagogia da Autonomia defendida por Freire (1996), onde os discentes são incentivados a assumir um papel ativo na construção do conhecimento. Essa abordagem promove o desenvolvimento da integração Ensino, Pesquisa e Extensão, além de incentivar o engajamento cívico dos estudantes. A experiência prática adquirida na organização de um evento como o “Curta a UFPE” é inestimável para a formação integral das pessoas estudantes, preparando-as para enfrentar os desafios do mundo contemporâneo.

Edgar Morin (2000), em “Os Sete Saberes Necessários à Educação do Futuro”, destaca a importância da transdisciplinaridade e da contextualização do conhecimento. O “Curta a UFPE” integra diversas áreas do saber, desde as artes e a cultura, até o esporte, promovendo uma educação holística que valoriza a interconexão entre diferentes disciplinas e a aplicabilidade do conhecimento na vida cotidiana. Essa abordagem transdisciplinar é basilar

para a formação de uma cidadania crítica e criativa, capaz de contribuir para a transformação social.

Apesar do sucesso do evento, também se identifica alguns desafios que precisam ser abordados para futuras edições. A sustentabilidade financeira do evento é um aspecto crucial, exigindo que a gestão central encampe institucionalmente o projeto, encarando-o como uma ação estratégica da universidade; e que assim, possa dar um “salto” para além da sua dimensão eventual; atuando também no estabelecimento de parcerias duradouras e a busca de fontes de financiamento diversificadas. A colaboração com as Secretarias de Cultura da Cidade do Recife e do Governo do Estado de Pernambuco foi muito importante para a realização da edição piloto, mas é necessário também expandir essa rede de parceiros para garantir a continuidade e o crescimento do projeto.

Outra questão importante é a necessidade de garantir a acessibilidade de todas as atividades. A inclusão de pessoas com deficiência é fundamental para a promoção de uma extensão universitária verdadeiramente inclusiva e representativa. A equipe organizadora deve continuar a trabalhar na identificação e remoção de barreiras físicas e atitudinais, assegurando que todas as pessoas possam participar plenamente das atividades.

A sustentabilidade ambiental do evento também deve ser considerada. A organização pode adotar ainda mais práticas ecologicamente responsáveis, como a redução do uso de plásticos, a reciclagem dos descartes e a promoção da coleta seletiva de resíduos e o incentivo ao uso de transporte público. Essas medidas não apenas reduzem o impacto ambiental do evento, mas também educam a comunidade sobre a importância da sustentabilidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A edição piloto do “Curta a UFPE” demonstrou que a universidade pode ser um espaço potente de convivência e troca de saberes, mesmo fora do tradicional horário de funcionamento. A integração com diversos setores internos da universidade, bem como, da sociedade, a promoção de atividades culturais, artísticas e de lazer, e a participação ativa de estudantes são elementos-chave para a extensão universitária de grande impacto social.

As perspectivas para futuras edições do “Curta a UFPE” são promissoras, com a possibilidade de expandir a programação e o alcance do evento. Além disso, o fortalecimento das parcerias com Organizações da Sociedade Civil (OSCs) e outras instituições de ensino superior pode enriquecer a programação e aumentar o impacto social do evento. A

colaboração com OSCs que atuam em áreas como a promoção da saúde, a defesa dos direitos humanos e a proteção ambiental pode trazer novas perspectivas e recursos para o “Curta a UFPE”.

Outro ponto que merece destaque como perspectiva futura é a internacionalização do evento. A troca de experiências com universidades e organizações internacionais pode trazer novas ideias e práticas para o “Curta a UFPE”, além de promover a UFPE no cenário global. A participação de artistas e grupos culturais de outros países pode enriquecer ainda mais a programação, promovendo o intercâmbio cultural e a diversidade.

Por fim, a incorporação de novas tecnologias na organização e realização do evento pode ampliar seu alcance e impacto. A utilização de plataformas digitais para a transmissão ao vivo das atividades, a criação de aplicativos para facilitar a navegação na programação e a utilização de redes sociais para engajar o público são algumas das estratégias que podem ser adotadas e/ou aprimoradas para tornar o “Curta a UFPE” mais acessível e atrativo para um público ainda maior.

Eventos como o “Curta a UFPE” reforçam a importância da Extensão Universitária como um instrumento de transformação social, contribuindo para a construção de uma sociedade mais justa e inclusiva. A UFPE, ao promover atividades dessa natureza, reafirma seu compromisso com a indissociabilidade do Ensino, Pesquisa e Extensão, e com a formação de cidadãos críticos e engajados.

Que venham mais e mais edições do “Curta a UFPE”, fortalecendo cada vez mais os laços entre a universidade e a sociedade. A continuidade desse evento pode proporcionar novas oportunidades de aprendizado e crescimento para a comunidade acadêmica e externa, promovendo uma integração ainda maior e mais significativa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FREIRE, P. (1996). **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996;

MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. São Paulo: Cortez, 2000.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A universidade no século XXI: para uma reforma democrática e emancipatória da universidade**. São Paulo: Cortez, 2006.

SILVA, Tomaz Tadeu. **Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

VERAS, D. A experiência da esperança: um golpe na alma da intelectualidade brasileira pós-1964. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25., 2009, Fortaleza. *Anais...* Fortaleza: ANPUH, 2009. Disponível em:
https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548772006_30d883f5b17de90aff2214ae1a95d61a.pdf. Acesso em: 10 ago. 2022.

A CURRICULARIZAÇÃO DA EXTENSÃO: RELAÇÕES ENTRE TEATRO, UNIVERSIDADE E COMUNIDADE.

Marcelo Rocco¹

RESUMO: Este texto parte da Resolução nº 07 de 2018 (CNE), que estabelece as Diretrizes para a Extensão na Educação Superior Brasileira e regimenta o disposto na Meta 12.7 da Lei n. 13.005/14 (BRASIL, 2018). Tal resolução institui os pilares para a aplicabilidade da extensão nos cursos superiores. A partir de tal resolução, busquei analisar parte da construção regimental da curricularização na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP/MG).

PALAVRAS-CHAVE: comunidade, curricularização, extensão, universidade.

CURRICULARIZAÇÃO DA EXTENSÃO: DO MEC À UFOP

Com a aprovação da Resolução nº 07 de 18 de dezembro de 2018 do Conselho Nacional de Educação (CNE) que “estabelece as Diretrizes para a Extensão na Educação Superior Brasileira e regimenta o disposto na Meta 12.7 da Lei n. 13.005/14” (BRASIL, 2018), institui-se os pilares para a aplicabilidade da extensão nos cursos superiores brasileiros. Neste espectro, os fundamentos e os procedimentos que compõem as diretrizes para a extensão regulamentam:

[...] as atividades acadêmicas de extensão dos cursos de graduação, na forma de componentes curriculares para os cursos, considerando-os em seus aspectos que se vinculam à formação dos estudantes, conforme previstos nos Planos de Desenvolvimento Institucionais (PDIs), e nos Projetos Políticos Institucionais (PPIs) das entidades educacionais, de acordo com o perfil do egresso, estabelecido nos Projetos Pedagógicos dos Cursos (PPCs) e nos demais documentos normativos próprios. (BRASIL, 2018)

Além disso, as diretrizes extensionistas propõem uma interação mais dialógica com a comunidade em diferentes setores sociais, ampliando a troca de conhecimento para uma formação estudantil mais cidadã. A ideia é estimular na academia a produção de diferentes sentidos referentes à relação entre universidade e sociedade. Ou seja, tal proposta subverte

¹ Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi, doutor, UFOP, professor Associado no curso de Artes Cênicas, marcelorocco1@ufop.edu.br.

ainda mais a lógica de hipervalorização dos conteúdos estritamente formais e canônicos, caminhando para o caráter educacional interdisciplinar, cujos objetivos percorrem por uma maior participação social frente às questões complexas e urgentes no tecido das cidades.

Nesta direção, a resolução prevê que “as atividades de extensão devem compor, no mínimo, 10% (dez por cento) do total da carga horária curricular estudantil dos cursos de graduação, as quais deverão fazer parte da matriz curricular dos cursos” (BRASIL, 2018). Tal obrigatoriedade estimula a formação integral estudantil, intervindo diretamente nas comunidades externas.

Em diálogo com as propostas acima e, na condição de coordenador do curso de Licenciatura em Artes Cênicas (COLAC) da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), fui convidado pela Subcâmara da Licenciatura da mesma universidade para integrar a comissão² do capítulo da curricularização no documento “POLÍTICA INSTITUCIONAL DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES Diretrizes da UFOP para os cursos de Licenciaturas”, alterando o documento anexo da resolução CEPE n° 7488 de 2018 (UFOP, 2022). Tal documento estipula regras específicas para a curricularização na UFOP, dialogando com a realidade local das cidades onde a universidade atua, tais como, Mariana e Ouro Preto (MG):

A curricularização objetiva a formação ampla de discentes, envolvendo a indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão; define a demanda local e a dialogicidade com a comunidade externa como pilares importantes para a formação profissional; reflete o protagonismo discente nas diversas etapas da ação extensionista; prima pela interdisciplinaridade e, se possível, pela interprofissionalidade, com impacto na formação discente, devido à transformação social provocada pela inclusão dos(as) estudantes na comunidade local. (UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO, 2022, p. 63).

Este documento busca orientar os colegiados de cursos da UFOP sobre os eixos norteadores da curricularização, determinando o enquadramento dos componentes extensionistas nas matrizes curriculares a partir de modalidades que compreendem diferentes programas e projetos sociais. A ideia é propiciar diálogos entre diferentes sujeitos, almejando aprimorar novas metodologias a partir de recortes geográficos, nos quais a UFOP atua, na busca da “reestruturação de suas concepções sobre o papel da extensão na formação docente.” (UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO, 2022, p. 65).

Com isso, a implementação da curricularização entrou em vigor nos cursos de

² Os outros integrantes da comissão foram o professor Fábio Augusto Rodrigues e Silva, Gláucia Maria dos Santos Jorge e Luciana Hoffert Castro Cruz.

graduação da UFOP, cujos eixos avaliativos são pautados no Sistema Nacional de Avaliação da Educação Superior (SINAES). Nesse caminho, a comissão da curricularização uniu esforços em comunhão com a Pró-reitoria de Extensão (PROEX), com a Pró-reitoria de graduação (PROGRAD) e com os colegiados de todos os cursos da UFOP, a fim de se discutir a importância histórica da extensão universitária e sua atualização a partir das novas normas acerca da curricularização. Nesse contexto, as propostas para a extensão representam um novo marco nesta universidade, necessitando do empenho de toda a comunidade acadêmica durante a longa jornada de implementação e de desenvolvimento da curricularização.

Evidentemente, há muitos percalços, há muitas dúvidas sobre tais propostas, sobretudo na parte referente aos 10% (dez por cento) do total da carga horária curricular estudantil. Sendo assim, a comissão de curricularização, em conjunto com a PROGRAD e PROEX, deliberou uma série de reuniões com os representantes dos colegiados de graduação, promovendo intensos debates acerca de formas possíveis de inserção das ideias nos Projetos Pedagógicos dos Cursos (PPCs). Isso possibilitou a criação de estratégias para a implementação das propostas supracitadas.

Além da atuação na Comissão de Curricularização, integrei, desde 2021, o comitê gestor de módulo interdisciplinar de formação (MIF), sendo oficializado somente em setembro de 2022. O Módulo Interdisciplinar de formação (MIF) surgiu como proposta de formação docente calcada na interdisciplinaridade e na colaboração entre diferentes áreas do saber. Sendo assim, o MIF é um componente curricular específico para as licenciaturas da UFOP, que dialoga com a Política Institucional de Formação de Professores:

O MIF visa ao fortalecimento das identidades profissionais do professor, nas suas dimensões individuais e coletivas. O Módulo Interdisciplinar de Formação tem como objetivo desenvolver práticas pedagógicas interdisciplinares, envolvendo professores e alunos de todos os cursos de licenciaturas da UFOP. De caráter flexível, o MIF permite ao estudante escolher, dentro de um leque de alternativas oferecidas pelos departamentos e professores, o módulo no qual se inscreverá em determinado período letivo. (UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO, 2019).

Tal componente visa contribuir para a formação mais flexível do graduando da Licenciatura, fortalecendo as relações entre os docentes da UFOP. Tal proposta estimula debates contemporâneos no contexto educacional, ampliando estratégias conjuntas, interdepartamentais e intercolegiais acerca das problemáticas cotidianas da sala de aula.

De acordo com a PORTARIA Nº 34/2019/PROGRAD, DE 02 DE MAIO DE 2019, que estabelece “o regulamento para a implementação e gestão dos Módulos Interdisciplinares de Formação (MIF) no âmbito da Política Institucional de Formação de Professores da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)” (UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO, 2019), os MIFs são:

[...] um componente curricular obrigatório, que contempla atividades presenciais, semipresenciais e/ou a distância cuja carga horária mínima é de 90h, as quais se distribuem em três módulos de 30h, nos períodos letivos indicados na matriz curricular de cada curso de licenciatura da UFOP. [...] Deve-se garantir a participação dos alunos de todos os cursos de licenciatura da UFOP (tanto dos cursos presenciais quanto dos a distância) e favorecendo-se diferentes experiências de ensino e aprendizagem. (UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO, p. 02, 2019)

Logo, o MIF se transformou em uma possibilidade de maior abertura da universidade com a comunidade externa, possibilitando oficializar o caráter interdisciplinar a partir da regulamentação acima, em união com propostas extensionistas em formato de componente curricular. Isso possibilitou, inclusive, que docentes de diferentes departamentos pudessem trabalhar conjuntamente em práticas derivadas de diferentes comunidades, operacionalizadas na modalidade de ação extensionista:

Os MIF devem refletir em inovações da formação de professores da UFOP por se tratar de um novo espaço institucional que: I - concretiza o desenvolvimento de práticas interdisciplinares, coletivas e colaborativas; II - articula atividades de ensino, pesquisa, extensão; III – articula atividades da graduação e da pós-graduação conforme meta estabelecida no PDI, respeitada a pluralidade de práticas pedagógicas, as características e objetivos específicos de cada um dos cursos de graduação, de extensão e de pós- graduação. (UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO, p. 03, 2019).

Neste sentido, a curricularização surge como desafio à universidade de se reinventar frente às práticas extensionistas, em detrimento à lógica assistencialista que, por sua vez, contradiz o princípio da horizontalidade entre universidade e comunidade. A curricularização estabelece diretrizes de natureza exploratória e investigativa acerca dos diferentes papéis da universidade brasileira.

A curricularização da extensão está prevista na meta 12.7 do Plano Nacional de Educação -PNE 2014 –2024, exigindo das instituições de ensino

superior a busca de estratégias para promover sua efetivação. É entendida como sendo a atribuição de créditos disciplinares às ações de extensão nos cursos de graduação, alcançando 10% da carga horária total. Todavia, para cumprir essa creditação nos cursos de graduação, havia carência de Diretrizes em âmbito nacional para concretizar sua institucionalização. (STEIGLEDER *et al*, 2019, p. 168)

Neste caminho, a curricularização vem para unir a formação técnica e a formação cidadã do estudante, alavancando o compromisso do mesmo com a realidade social, caminhando além das ilhas da formação individual e meritocrática. Então, cria-se uma oportunidade - via oficialização curricular - de se problematizar “o que é a extensão universitária?”, possibilitando que estudantes, professores e técnicos caminhem além da normatividade dos componentes curriculares para trazer novas perspectivas sobre a tal indissociabilidade entre ensino-pesquisa-extensão:

Dialogar sobre a formação do estudante aliada à extensão universitária passa a ser um desafio, visto nosso engajamento com o ensino superior, pois entendemos a importância de uma práxis crítico-emancipadora para essa formação e percebemos, ao participar de eventos e realizar leituras sobre a temática, que essa situação não tem acontecido. A defesa que fazemos é que a formação de professores seja ancorada nos princípios da crítica e da emancipação, e a universidade, principalmente a pública, tenha como missão a formação com esses princípios e esteja alicerçada na indissociabilidade pesquisa, ensino e extensão. Para compreendermos a formação do estudante levando em consideração a extensão universitária, é preciso analisar suas concepções, a curricularização e seu processo avaliativo. (SILVA; KOCHHANN; 2018, p. 704).

Nesse sentido, faz-se necessário entender a extensão como o meio em que a universidade estabelece um espaço de diálogo com a comunidade, se retroalimentando a partir da articulação com o ensino e com a pesquisa. Nos dias atuais, ainda circula nos meios universitários um entendimento equivocado sobre a extensão como um locus privilegiado de resolução dos problemas sociais através do caráter assistencialista, cujo olhar passa por uma verticalidade em relação à população não acadêmica, quando, na verdade, a busca da extensão prima pela formação da integração entre instituições do ensino superior e demais setores da sociedade:

As atividades extensionistas foram muito criticadas pelo caráter assistencialista, paternalista e domesticador de comunidades, que marcou a história da extensão no Brasil. Em relação às universidades públicas também muito se criticou o fato das atividades surgirem para agregar as instituições aos programas do governo, configurando-se em atividades anuladoras de sua

autonomia, muito burocratizada, submissa e descontínua. Ao longo da história cada instituição praticou a extensão como entendia, as universidades públicas priorizaram a pesquisa, condicionando a extensão a um complemento de outras atividades, as instituições privadas buscaram na extensão sustentabilidade financeira, por meio da prática de prestação de serviços remunerados. Tanto nas públicas como nas particulares a extensão estruturou-se em setor específico, geralmente Pró-Reitorias de Extensão ou de Assuntos Comunitários. Percebe-se que a implementação da extensão foi fruto da orientação normativa da política para ensino superior e não da maturidade da instituição quanto ao cumprimento de suas funções sociais. (CARBONARI; PEREIRA, 2007, p. 25).

Com isso, a extensão tenta superar o ideário assistencialista, confrontando a mera difusão de um conhecimento vertical - que não acolhe o saber multifacetado - para buscar o reconhecimento de diferentes necessidades de grupos sociais, de trocas de saberes, de maior adoção de políticas afirmativas, de aprendizagens plurais:

A extensão universitária possui caráter social, educativo, científico, cultural e tecnológico, podendo ser dividida nas seguintes modalidades: projetos; programas; cursos e oficinas; eventos; e prestação de serviços. Os projetos se caracterizam como um conjunto de ações de extensão, em geral, correlacionadas com a pesquisa e o ensino, buscando objetivos específicos e direcionados para atender demandas e gerar mudanças tanto em instituições como em grupos sociais [...]. (MELO *et al.* 2021, p. 03)

Neste espectro, a extensão pode produzir formas de percepção acerca das reais necessidades dos contextos sociais em que ela está inserida. Ou seja, a extensão deve se adequar aos territórios vigentes através do diagnóstico, do planejamento e da maleabilidade das ações frente às realidades enfrentadas e percebidas em cada comunidade de atuação. Portanto, a flexibilização das atividades deve fazer parte das estratégias de ação, exigindo cautela, escuta e atenção no que concerne à comunidade a qual está inserida.

Ainda persiste uma enorme dispersão teórica sobre o conceito de Extensão Universitária. Por isso, aclarar o que entendemos por extensão, é fundamental para caminhar nesse território decisivo para a necessária reforma da universidade e para a radicalização da democracia. O conceito de Extensão Universitária encontra-se em profunda reformulação tanto no Brasil quanto em outros países. As críticas dirigem-se tanto a práticas assistencialistas quanto a sua submissão ao mercado: questiona-se, sobretudo, a Extensão Universitária como prática separada do ensino e da pesquisa e a própria existência de pró-reitorias distintas. O que é promissor nesse debate é que a questão da Extensão Universitária está posta hoje e os caminhos estão abertos para que ela seja revalorizada como essencial para um projeto de universidade e de sociedade. (GADOTTI, 2017, p. 05).

Como observa Gadotti (2017), a visão sobre o que vem a ser a extensão universitária vem sofrendo inúmeras modificações nas últimas décadas, devido às mobilizações sociais, reformas legislativas e políticas afirmativas que ampliaram a relevância do caráter extensionistas universitário, impulsionando a institucionalização cada vez maior dessa parte da tríade, de forma indissociável aos processos educativos. Então, para além das concepções enquadradas do currículo acadêmico, as atividades extensionistas podem possibilitar trajetórias diferenciadas na formação dos discentes numa concepção mais profícua e sem as hierarquizações anteriormente postas na relação universidade-sociedade.

Um projeto de extensão nesta perspectiva supõe um conjunto de atividades inter-relacionadas que se realizam num dado território para resolver determinadas problemáticas por meio de estratégias explícitas. Por isso, partir da análise crítica das práticas de extensão no território e mapear todas as articulações que a Universidade tem com a sociedade, é fundamental. A extensão é também a universidade no território. O território deve ser entendido aqui como um campo de estudo e de intervenção e, ao mesmo tempo, como um espaço de diálogo da universidade com a sociedade. A Extensão Universitária pode tornar-se articuladora das políticas territoriais [...]. (GADOTTI, 2017, p. 12).

Então, a via de mão dupla entre o saber acadêmico e o saber popular propicia concepções e práticas de ensino, cujos desdobramentos ultrapassam as fronteiras dos muros acadêmicos para possibilitar mudanças significativas de sociedade. Numa perspectiva freiriana, busca-se, então, novos formatos de ação cultural como substitutos do que vem a ser chamado de “invasão cultural” (FREIRE, 2013) que, por sua vez, não problematiza a realidade, não a questiona, nem busca operar mudanças, mas sim, domestica e invalida os saberes não produzidos pela universidade. Logo, a concepção da extensão, sob o viés de uma educação problematizadora, se dá, efetivamente, pelo debate entre diferentes sujeitos do processo educativo, na busca de uma educação emancipatória.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil**: promulgada em 05 de outubro de 1988;

BRASIL. Ministério da Educação. Conselho Nacional de Educação. Resolução n. 6, de 18 de dezembro de 2018. Institui **Diretrizes Curriculares Nacionais** dos Cursos de Graduação. Brasília, DF MEC; CNE, 2018a. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/docman/dezembro-2018-pdf/104241-rces006-18/file>. Acesso em: 04 jan.2023;

BRASIL. Ministério da Educação. Conselho Nacional de Educação. Resolução n. 07 de 18 de dezembro de 2018, do Conselho Nacional de Educação (CNE), estabelece as Diretrizes para a Extensão na Educação Superior Brasileira e regimenta o disposto na Meta 12.7 da **Lei n. 13.005/14**. Brasília, DF: MEC; CNE, 2018b. Disponível em: https://www.in.gov.br/materia/-/asset_publisher/Kujrw0TZC2Mb/content/id/55877808. Acesso em: 04 jan. 2023;

CARBONARI, M. E. E.; PEREIRA, A. C. A extensão universitária no Brasil, do assistencialismo à sustentabilidade. **Revista de Educação**, Itatiba, v. 10, n. 10, p. 23-28, 2007;

FREIRE, Paulo. **Extensão ou comunicação?** Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2013;

GADOTTI, Moacir. **Extensão Universitária: Para quê?** São Paulo: Instituto Paulo Freire, 2017;

MENDONÇA, Ana Waleska P.C.. **A universidade no Brasil**. Revista Brasileira de Educação [online]. 2000, n. 14. Disponível em: <http://educa.fcc.org.br/pdf/rbedu/n14/n14a08.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2024;

SILVA, K. C.; KOCHHANN, A. Tessituras entre concepções, curricularização e avaliação da extensão universitária na formação do estudante. **Revista Espaço Pedagógico**, [S. l.], v. 25, n. 3, p. 703-725, 2018. DOI: 10.5335/rep. v25i3.8572. Disponível em: <https://seer.upf.br/index.php/rep/article/view/8572>. Acesso em: 22 mar. 2024;

STEIGLEDER, L.; ZUCCHETTI, D.; MARTINS, R. Trajetória para curricularização da extensão universitária: contribuições do fórum nacional de extensão das universidades comunitárias - forext e a definição de diretrizes nacionais. **Revista Brasileira de Extensão Universitária**, v. 10, n. 3, p. 167-174, 10 dez. 2019;

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO. Resolução CEPE nº 7488. **Aprova a "Política Institucional de formação de Professores da UFOP"**, Ouro Preto, 2018. Disponível em: http://www.soc.ufop.br/public/files/RESOLUCAO_CEPE_7488.pdf. Acesso em: 10 jan. 2023;

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO. **POLÍTICA INSTITUCIONAL DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES Diretrizes da UFOP para os cursos de Licenciaturas**, Ouro Preto, 2022. Disponível em: https://www.soc.ufop.br/public/files/RESOLUCAO_CEPE_7488_ANEXO_0.pdf. Acesso em: 10 jan. 2023;

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO. **MÓDULO INTERDISCIPLINAR DE FORMAÇÃO (MIF)**. Ouro Preto, 2019. Disponível em: <https://www.prograd.ufop.br/%3Cnolink%3E/modulo-interdisciplinar-de-formacao-mif>. Acesso em: 12 jan. 2023.

O BACHARELADO INTERDISCIPLINAR EM CULTURA, LINGUAGENS E TECNOLOGIAS APLICADAS (BICULT): DESAFIOS A UM FAZER UNIVERSITÁRIO INOVADOR

Sérgio Martins¹
Waleska Martins²

RESUMO: O BICULT está centrado na intercessão criativa entre a teoria e o fazer cultural e artístico, com um currículo transversal e em diálogo com as comunidades locais. Mesmo com uma proposta de formação emancipatória, alguns gargalos se apresentam no cenário atual. É neste contexto que aqui se objetiva discutir os desafios deste curso, desde sua implantação em 2014, em uma região de reconhecido potencial artístico e cultural e grande parte da população marcada por vulnerabilidades socioeconômicas.

PALAVRAS-CHAVE: cultura, formação, interdisciplinaridade, Recôncavo da Bahia

INTRODUÇÃO

Os Bacharelados Interdisciplinares (BI), de modo geral, inauguram uma forma diferenciada e inovadora de acesso e fazer universitário, que consiste em ciclos de formação: o primeiro ciclo voltado à formação básica e geral; e o segundo, às formações específicas em cursos de graduação que se voltam à profissionalização. Com uma arquitetura curricular que oferece e orienta o/a discente a percorrer um itinerário formativo, os BI se propõem e se organizam, pedagogicamente, em vista de fomentar e condicionar uma prática docente sensível e intercessiva, buscando romper com a mera justaposição de componentes curriculares estanques. A implantação do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT), da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), em 2014, vem ao encontro da promoção de um espaço acadêmico onde seja acolhido todo e qualquer fazer e saber cultural da região, em uma das mais representativas cidades do Recôncavo da Bahia.

¹ Sérgio Ricardo Oliveira Martins, professor Titular do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, sergio.martins@ufrb.edu.br.

² Waleska Rodrigues de Matos Oliveira Martins, professora Adjunta do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, waleskamartins.wm@ufrb.edu.br.

Santo Amaro é cidade emblemática de uma região destacada pela religiosidade e ebulição cultural. Eis o Recôncavo da Bahia, região profundamente marcada pelo colonialismo escravocrata dos antigos engenhos de açúcar. A “terra de Caetano e Bethânia” ainda busca superar travas estruturais para, entre outros desafios, dar conta dos enfrentamentos às vulnerabilidades que afligem grande parte da sua população, majoritariamente, afrodescendente. A cidade tem dificuldades para realizar seu patrimônio material e imaterial na esteira de um turismo cultural que não consegue ir além da atratividade das festas e dos territórios quilombolas. Acrescentam-se ainda as insalubridades dos rejeitos a base de chumbo, e as feridas não cicatrizadas pela omissão e cumplicidade dos poderes públicos. A presença da UFRB em Santo Amaro, devemos ressaltar, tem tudo a ver com todas essas questões da realidade socioespacial santamarense, as quais compuseram os pilares fundamentais do movimento sociopolítico de sua reivindicação: “Pra ser do Recôncavo, tem que estar em Santo Amaro”.

Recôncavo e santamarense, o CECULT representa uma experiência pioneira, movida pelos estudos interdisciplinares nos campos da cultura, das linguagens artísticas, da engenharia do espetáculo e suas tecnologias. Nesse contexto, a proposta do Bacharelado Interdisciplinar em Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (BICULT) alia as práticas sociais do entretenimento, da cultura e da arte, compreendidas não apenas como objeto de estudo e formação profissional, mas também como conhecimento que opera o manuseio e o olhar sobre as formas de atuação e a produção dos cenários culturais locais. O BICULT propõe uma inovação curricular centrada nos pressupostos da interdisciplinaridade, interação e intercessão criativa entre a teoria e a prática cultural e artística, sempre com respeito à diversidade, o que possibilita uma formação acadêmica com abordagens transversalizadas, autônoma e em constante diálogo com as comunidades locais. Contudo, mesmo com essa proposta diversa, multicultural, pluriepistêmica, cuja matriz teórica e referencial metodológico integrado convergem para uma formação emancipatória e diferenciada, muitas dificuldades e gargalos se apresentam no cenário atual. É voltando-se para este contexto desafiador que este trabalho objetiva discutir e compreender os desafios e os avanços do BICULT, desde sua implantação em 2014, em uma região caracterizada por uma notável potencialidade artística e cultural, tanto quanto por vulnerabilidades.

Nas linhas a seguir, buscamos inicialmente levantar as motivações que levaram à criação do CECULT, como parte de um projeto mais ambicioso e alinhado às problemáticas

locais. Com fácil acesso aos protagonistas da mobilização política e acadêmica, pudemos colher informações circunstanciais e balizadoras das ações pró UFRB em Santo Amaro, a fim de entender a proposta pedagógica inovadora e desafiadora do BICULT. Por fim, também subsidiaram este texto as observações que temos feito tanto a partir da nossa atuação docente no BICULT, quanto do exercício da sua coordenação ao longo dos últimos 5 anos, experiências que serviram como mirantes privilegiados do referido curso, com a pertinência (e riscos) de quem observa e participa.

PARA SER DO RECÔNCAVO TEM QUE ESTAR EM SANTO AMARO

O Recôncavo da Bahia, um “território de identidade”³, é assim considerado por apresentar identidade, coesão social, cultural e territorial, não obstante a diversidade e desigualdades. Por sua história e características, o Recôncavo é fonte de significados e experiências singulares que, como diria Castells (2000), cria um espaço de referência e construção identitárias. De uma história marcada pela produção açucareira, pela resistência e pelas lutas contra a colonização e a escravização de negras e negros forçados/as à travessia atlântica, o resultado não poderia ser outro: uma realidade sociocultural também de tensões e conflitos. De fato, a expressividade cultural ou étnica do Recôncavo é tão heterogênea quanto aguerrida. Eis o que expressam vivamente as festas, o samba de roda ou os terreiros de Candomblé.

Santo Amaro, cidade entre as mais representativas ou, como afirma o geógrafo Shanti Marengo (2016, p. 314), “[...] uma das cidades síntese do Recôncavo, e, portanto, proprietária privilegiada do Ser regional.”, está situada às margens do rio Subaé e o município é banhado pela Baía de Todos os Santos. Cantada em músicas, versos e prosas, conhecida pelos filhos famosos, Maria Bethânia e Caetano Veloso, Santo Amaro foi, em longínquos tempos, grande destaque nos movimentos econômicos, sociais, políticos e culturais do Recôncavo da Bahia. No período colonial, a cidade era uma grande produtora de cana-de-açúcar, com base na escravização de negras e negros trazidos/as do continente africano, dos quais descendem cerca de 90% dos seus cerca de 56 mil habitantes⁴. Padeceu com a decadência da economia açucareira no início do séc. XX e com os fechamentos de iniciativas industriais nos anos

³ De acordo com a Secretaria de Planejamento do Estado da Bahia, o território de identidade Recôncavo é composto por 19 municípios, com uma população de 515.168 habitantes, em 2022, e uma extensão de cerca de 5.250 km² (Cf. SEPLAN: <<http://geo.dieese.org.br/bahia/territorios.php>> e IBGE: Censo de 2022).

⁴ De acordo com o censo demográfico realizado pelo IBGE em 2022, da população de Santo Amaro, 50,9% se autodeclararam pretos e 43,1%, pardos.

subsequentes. Atualmente, com uma economia local muito dependente de recursos externos, Santo Amaro ainda sustenta a esperança por um desenvolvimento que insiste em não vir. É Marengo (2016, p. 189) que nos oferece uma visão panorâmica da situação santamarense:

Atualmente, Santo Amaro enquanto município é considerado estatisticamente pobre. Apresenta poucos recursos próprios, uma industrialização incipiente e é dependente dos recursos repassados pela União e pelo estado. Sua população apresenta níveis de escolaridade considerados baixos [...] e a administração pública mais o terciário privado terminam por se efetivarem como os principais setores empregadores.

Além das dificuldades atuais com a geração de emprego e renda, com o avanço “estruturante” da informalidade (MARENGO, 2016, p. 203), e com uma dinâmica econômica que flerta com o marasmo, a população santamarense ainda padece com as consequências de viver em uma das cidades mais contaminadas por chumbo do mundo⁵. De fato, mesmo após 4 décadas de fechamento da fábrica francesa de beneficiamento de chumbo, são fortes as evidências de que a contaminação persiste no ambiente, tendo afetado seriamente a saúde de significativa parte da população santamarense (ANDRADE; MORAES, 2013)⁶.

O anseio por perspectivas socioeconômicas mais promissoras sustentava o argumento de que a criação de uma universidade federal no interior da Bahia funcionaria como polo de desenvolvimento artístico-cultural e técnico-científico, reduzindo a força centralizadora da capital (UNIVERSIDADE [...], 2003). Criada em 2005, desde então a UFRB incorpora como diretriz fundamental o comprometimento institucional com o desenvolvimento socioeconômico e cultural da região. (UNIVERSIDADE [...], 2018). Com o modelo multicampi, no momento da implantação da UFRB, são criados 5 centros de ensino em 4 cidades distintas e Santo Amaro não estava entre elas. A reivindicação por ações efetivas do governo federal, sobretudo, na resolução dos problemas socioambientais e de saúde pública decorrentes da dispersão do chumbo e outros metais pesados, levam Santo Amaro à mobilização pela instalação de mais um campus da UFRB. Esse movimento político local ficou conhecido como “Pra ser do Recôncavo, tem que estar em Santo Amaro”, cuja atuação

⁵ De acordo com o Centro de Tecnologia Mineral (CETEM), projeto Santo Amaro – BA: Aglutinando ideias, construindo soluções – Diagnósticos. 2.ed. Rio de Janeiro: CETEM, 2012.

⁶ Cf. em Senado Notícias, “Contaminação de Santo Amaro: muito estudo, pouca ação”, disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2011/05/26/contaminacao-de-santo-amaro-muito-estudo-pouca-acao>; em Jusbrasil, “Desastre ambiental na Bahia, contaminação atinge 80% da população”, disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/noticias/desastre-ambiental-na-bahia-contaminacao-atinge-80-da-populacao/2706879>; em Lunetas, “Chumbo é capítulo triste e inacabado na história de Santo Amaro”, disponível em: <https://lunetas.com.br/chumbo-santo-amaro/>.

foi decisiva para a criação do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas – CECULT em 2013.

BICULT E SUA CONCEPÇÃO CURRICULAR INOVADORA

A implantação do CECULT, em Santo Amaro, foi orientada pelo propósito de constituir um espaço acadêmico que promova os saberes e fazeres culturais e artísticos da região. Em um entorno de significativa vulnerabilidade socioeconômica, a proposta se alinha à concepção política e pedagógica de uma educação superior, nas dimensões do ensino, da pesquisa, das ações afirmativas e da extensão, que promova a inclusão social em uma formação cidadã e de profissionalização superior sensível às (mas não cooptada pelas) demandas do mercado de trabalho. Consonante aos propósitos deste centro de ensino, o Bacharelado Interdisciplinar em Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (BICULT) reverbera uma formação superior, no campo da cultura e das artes, de base fortemente humanística, emancipatória, autônoma e interdisciplinar. Cultura e arte, no âmbito do curso, são compreendidas não apenas como campos de pesquisas, discussões teórico-metodológicas e de aquisição de competências profissionais, são também referenciais de intercessão e diálogo com saberes e fazeres locais/ancestrais, em um entorno sociocomunitário de diversidade e múltiplas formas de expressão e produção culturais.

O BICULT, primeiro curso do CECULT, iniciou suas atividades em 2014, com uma arquitetura curricular alinhada à proposta inovadora de formação em dois ciclos. Como preconizado nos referenciais orientadores dos bacharelados interdisciplinares, a proposta busca estabelecer uma formação básica que pudesse fazer frente à “[...] complexidade e diversidade do mundo contemporâneo [...]”, com uma prática pedagógica voltada ao desenvolvimento da criticidade, autonomia de pensamento e reversão da visão fragmentada e alienante das realidades que vivemos (CAMARGO *et al*, 2010, p. 2). Esta propedêutica, requerida e complexa, desafia estruturas e disposições acadêmicas convencionais, mas igualmente abre um leque de possibilidades de intercessões criativas nas comunidades locais, protagonizadas por seus próprios membros.

De fato, enquanto curso mais acessível e sensível aos anseios de segmentos invisibilizados da região onde se encontra, o BICULT representa não apenas uma sonhada entrada na universidade, mas sobretudo o primeiro passo no sentido de uma também sonhada

superação. É o que se observa, a título de exemplo, com estudantes das cerca de quatro dezenas de territórios quilombolas de Santo Amaro e municípios do entorno.⁷

A matriz curricular do BICULT está organizada em 6 semestres, sendo composta por 2.415 horas de componentes voltados às formações geral e específica. A formação geral cumpre o objetivo de promover o desenvolvimento de competências e habilidades transversais, como a análise e compreensão de conjunturas políticas, relações de poder, reconhecimento das especificidades locais em um contexto global, com firmes propósitos de sensibilização do conhecimento, promoção da criticidade e respeito à diversidade. A formação específica se dá por itinerários formativos, compostos por componentes curriculares voltados à aquisição de competências profissionais em gestão da cultura, atuações em linguagens artísticas, tecnologias audiovisuais e mídias digitais (MEC/UFRB, 2014). Os itinerários formativos abrem a perspectiva do/a futuro/a profissional, possibilitando o contato com as áreas de atuação trabalhista e amadurecendo a opção pelo curso de 2º ciclo.

Como primeiro ciclo, o BICULT incorpora em sua estrutura e proposta pedagógica a natureza interdisciplinar do CECULT. Para dar conta da diversidade de temas e questões relacionadas à cultura e às artes, o curso dispõe de um corpo docente de múltiplas áreas de conhecimento. A multiplicidade, também de procedências e experiências de atuação acadêmica e profissional, reforça a interlocução reflexiva e criativa, a partir dos diversos olhares sobre a gente e o espaço santamarense, em suas diversidades e necessidades. O desafio, ao nosso bacharelado interdisciplinar, de servir como ponte entre a escassez de trabalho Santo Amaro e outras possibilidades profissionais, esbarra na persistência de cotidianos sociocomunitários em condições de vulnerabilidades e escassez de perspectivas de superação. E o enfrentamento de tal desafio é o que consubstancia o viés fortemente extensionista da atuação docente e discente no âmbito do BICULT, fortalecendo ainda mais a proposta pedagógica intercessiva do próprio centro de ensino.

Para as/os estudantes que ingressam no BICULT, o percurso formativo não é convencional e, por isso, implica algumas dificuldades. Primeiramente, a de assimilar e se integrar no ambiente universitário; segundo, de entender e se encontrar em um processo de formação fluido e flexível, de componentes obrigatórios, optativos e complementares que,

⁷ De acordo com o cadastro único do Ministério do Desenvolvimento e Assistência Social, Família e Combate à Fome, há 7 comunidades quilombolas em Santo Amaro e mais 30 nos municípios limítrofes, Cachoeira e São Francisco do Conde. São 62 em todo o Recôncavo da Bahia. Disponível em: https://www.mds.gov.br/webarquivos/arquivo/cadastro_unico/levantamento-de-comunidades-quilombolas.pdf. Acesso em: 15 jun. 2024.

necessariamente, contemplem o ensino, pesquisa, ações afirmativas e extensão. Nesse sentido, para tentar dirimir o estranhamento, o BICULT dispõe da tutoria – um programa/ação pedagógica que visa a contribuir com a vida acadêmica dos/as discentes, sua afiliação, permanência e construção do êxito acadêmico (MEC/UFRB, 2014). O aspecto inovador dessa ação no âmbito do curso está na sistemática relacional e de acompanhamento, em práticas processuais, contínuas, conduzidas pelo corpo docente, desde o ingresso dos/as discentes, acompanhando-os/as em seus percursos formativos, até a conclusão do curso. A tutoria também integra as ações de acolhimento, de permanência e de pós-permanência. No exercício da tutoria são abordados temas relacionados à iniciação científica, à participação discente em atividades de extensão, aos programas institucionais de ações afirmativas, permanência qualificada e assuntos estudantis.

Contudo, mesmo com uma proposta diversa, multicultural, pluriepistêmica, matrizes teóricas e referenciais metodológicos integrados, convergindo para uma formação emancipatória e diferenciada, muitas dificuldades se apresentam no cenário atual do curso, algumas das quais podem mesmo ameaçar sua atividade futura. Ademais das críticas e resistências conservadoras a modelos educacionais nada convencionais, ou mesmo colonialistas, como consideram Veras, Lemos e Macedo (2015), no âmbito da instituição (UFRB), têm-se as pressões pela ênfase no ensino técnico e profissionalizante e no menor tempo possível. Sem dúvida, tais questões, no mínimo, ensejam a necessidade de discutir, ampla e irrestritamente, os avanços e os entraves que modalizam o funcionamento do BICULT desde sua criação.

DESAFIOS E ENFRENTAMENTOS À FORMAÇÃO INTERDISCIPLINAR

Desde 2016, no exercício das distintas atividades que perfazem a atuação docente no magistério superior, a experimentação do percurso formativo do BICULT nos possibilitou identificar alguns pontos que dificultam (e mesmo ameaçam) a realização de sua proposta pedagógica. Para início de uma discussão, que entendemos ser urgente e necessária, podemos indicar os seguintes pontos: infraestrutura deficitária, a desinformação sobre o curso e a formação em ciclos, e a prática interdisciplinar. Não trataremos aqui de maneira aprofundada, por limitação de espaço desta escrita, da conjuntura externa do governo federal, embora reconheçamos que há marcadores que aprofundam as dificuldades da Educação Superior de qualidade.

A criação do CECULT, em 2013, sem dúvida, esteve associada à perspectiva, muito alentadora, de que um novo ciclo virtuoso se iniciava, uma vez que, com a UFRB viriam os cursos, professores/as, alunos/as e, claro, investimentos do governo federal. A proposta inicial, expressa no projeto pedagógico do BICULT, previa, além deste curso de 1º ciclo, a criação de mais 5 cursos de 2º ciclo (as chamadas terminalidades): Música Popular (Licenciatura), Produção Musical, Tecnologias do Espetáculo, Design Digital e Política e Gestão Cultural. Com a adesão da UFRB ao Programa de Expansão e Reestruturação das Universidades Federais (REUNI), em 2007, eram esperados os recursos necessários à construção do campus do CECULT. Reforçava a presença da UFRB em Santo Amaro e perspectivas de investimentos federais, a criação do Núcleo de Estudos dos Impactos da Mineração, com a contratação de pesquisadores/as docentes e uma atuação mais efetiva sobre a problemática socioambiental da dispersão de metais pesados. Os recursos não vieram e o CECULT, hoje com 8 cursos de graduação e 3 de pós-graduação *lato sensu*, com cerca de 300 estudantes⁸, ainda ocupa imóvel alugado e o prédio de uma antiga escola estadual, em condições muito aquém do atendimento às necessidades dos cursos em termos de infraestrutura e equipamentos. A sede própria, a ser construída em terreno doado pela prefeitura, ainda não tem qualquer previsão.

Assim, contando com uma infraestrutura precária e, não raro, tendo que recorrer a improvisos, os cursos precisam lidar com a falta de condições de funcionamento pleno e com a depreciação do ânimo docente e discente. Para um curso como o BICULT, que, enquanto 1º ciclo de formação, não se volta à profissionalização superior, a falta de ambientes adequados às aulas, às atividades laboratoriais e, sobretudo, à permanência qualificada dos/as discentes pesa consideravelmente.

Outra dificuldade atual do BICULT, como dos demais cursos do centro em diferentes graus, tem a ver com a redução dos ingressos e a evasão de estudantes. Por certo, essas ocorrências afetam, em maior ou menor grau, muitos cursos pelo país e tem várias causas⁹. Em 2023, dos 413 estudantes que ingressaram em cursos do CECULT, 292 (70,7%) se evadiram¹⁰. Além da evasão, o BICULT tem contado com reduzidas entradas, o que tem

⁸ De acordo com o NUGAA – Relatório de Dados da Graduação da UFRB, em 2024.1, disponível em: <https://lookerstudio.google.com/u/0/reporting/9b067a16-8297-4959-9406-e464f312cb2b/page/5ErUC?s=oOHRs8Gy9v4>. A quantidade informada considera apenas os cursos presenciais, porque são esses que enfrentam diretamente a falta de infraestrutura do CECULT. Nos cursos em EaD são mais cerca de 400 estudantes.

⁹ De acordo com o Conselho de Reitores das Universidades Brasileiras (CRUB), 2,3 milhões de estudantes abandonaram o curso superior no país em 2021.

¹⁰ De acordo com o NUGAA – Relatório de Dados da Graduação da UFRB.

franca relação, também, com a desinformação sobre sua proposta pedagógica. Não são poucos/as os/as ingressantes que chegam e desconhecem a formação em dois ciclos e nenhuma clareza sobre a continuidade dos estudos (cursos de 2º ciclo) ou dos campos de atuação profissional. Acreditamos que essa situação não poderá ser resolvida apenas com um bom *marketing*, sendo fundamental que os investimentos no aparelhamento e ambientação adequada dos cursos aconteçam.

O BICULT, por sua natureza interdisciplinar, se organiza pedagogicamente por um perfil de formação profissional que contemple a aquisição de várias habilidades e competências, com base em atitudes compreensivas e estratégicas, diante dos desafios colocados pelo mundo do trabalho. A versatilidade cognitiva e a capacidade de lidar com desafios, de trabalhar em equipe e mobilizar diferentes tecnologias e tipos de conhecimento na construção de soluções, são certamente competências muito valorizadas no mercado de trabalho em todo o mundo. No âmbito deste curso, buscamos tanto criar espaços de convergências e articulação entre diversos componentes curriculares (ou disciplinas), como também as aulas ministradas por dois/duas ou mais docentes.

Observa-se que em cursos de graduação ou pós-graduação propostos como interdisciplinares a atuação docente compartilhada na sala de aula não é apenas uma tendência, mas uma necessidade pedagógica. A ideia é claramente promover a interdisciplinaridade no âmbito da formação acadêmica. Mas o simples fato da atuação conjunta de diferentes docentes em um propósito comum, como ministrar o mesmo componente, por exemplo, não assegura a interdisciplinaridade.

Entendemos que a interdisciplinaridade, em cursos como o BICULT, constitui tanto uma necessidade, quanto um problema. Como necessidade, a interdisciplinaridade se coloca face a fenômenos multiplamente determinados; como problema, ela desafia a construção de novas epistemologias de trabalho. E poderia ser o tipo de desafio que instiga o seu enfrentamento. Mas não é o que percebemos, sobretudo, na dimensão que efetivamente define a interdisciplinaridade: a prática. De fato, lidar com a diversidade de modos de pensar e atuar, em um processo que desestabiliza ou esmaece as fronteiras disciplinares, não é opção para quem não se dispõe à divergência, não tolera a crítica ou o confronto de ideias ou não se permite e, muito menos, permite o diálogo. Em se tratando de um curso onde a intercessão criativa precisa ser a base da produção artística e cultural, a incompreensão e resistência

veladas à interdisciplinaridade, se não prejudica, certamente não favorece o processo ensino-aprendizagem.

No entanto, mesmo diante desse cenário, que não se mostra em toda a sua complexidade, os desafios do BICULT se desmontam quando olhamos para o outro lado: do êxito acadêmico. Embora as dificuldades (que são reais, pesadas e que atravessam diferentes corpos no curso) se projetam com força e, muitas vezes, desmotiva o processo pedagógico da educação, por outro lado, quando se olha para estudantes, em diferentes idades e origens, que conseguem acessar um Mestrado/Doutorado, ou materializam grandes projetos culturais e/ou artísticos, ou que atuam nas áreas do curso, e que não conseguiriam acessar tudo isso se não fosse a universidade estar ali, no Recôncavo, isso renova a esperança no ensino superior gratuito e de qualidade, e no BICULT.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A experiência do BICULT tem mostrado que a desafiadora e complexa interlocução com as localidades do entorno, com sua significativa atuação extensionista no atendimento a inúmeras demandas comunitárias, tem grande importância à vitalidade do curso, mas não tem repercutido nas entradas do curso. Ainda que o recente período restritivo e ameaçador da pandemia tenha seu peso no esvaziamento das salas de aula, entradas pouco significativas contrastam e questionam a concepção inovadora e includente desse curso de graduação.

Observamos que o pioneirismo de sua proposta, face ao enfrentamento das dificuldades que indicamos, vem dando lugar ao amadurecimento acadêmico. Devemos ressaltar que todas as dificuldades aqui tratadas estão associadas a fatores e contextos internos e externos à instituição. A situação atual é certamente crítica, mas pode ser também de oportunidades e perspectivas muito promissoras. O CECULT acaba de aprovar um programa de mestrado em Artes, fato que certamente induzirá o aperfeiçoamento dos cursos e fortalecerá as reivindicações e captações de recursos.

Ao BICULT, a interdisciplinaridade, não obstante as dificuldades que indicamos à sua prática, persiste como desafio, enquanto abordagem necessária à compreensão e atuação face à diversidade sociocultural da região onde se encontra e com a qual mantém diálogo aberto e acessível. Enquanto primeiro ciclo de formação, o curso tem dificuldade de satisfação diante de ânimos voltados à profissionalização imediata. Sem dúvida, em um entorno carente de perspectivas de trabalho e renda, a pressão não é pequena.

Por fim, reiteramos que, ao olharmos para o BICULT e apontar questões que dificultam seu avanço, objetivamos apenas iniciar a discussão, que entendemos ser urgente e necessária, sem a mínima pretensão de esgotá-la. Há muito o que refletir e discutir, e somente assim seremos capazes de reforçar e, sobretudo, realizar o potencial formativo e emancipatório deste curso de graduação, nos campos da cultura e das artes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, M. F.; MORAES, R. S. Contaminação por chumbo em Santo Amaro desafia décadas de pesquisas e morosidade do poder público. **Ambiente e Sociedade**, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 63-80, abr./jun. 2013;

CAMARGO, M. S. *et al.* **Referenciais orientadores para os Bacharelados Interdisciplinares e similares**. Brasília: MEC/SESu, 2010. Disponível em: [https://reuni.mec.gov.br/images/stories/pdf/novo - bacharelados interdisciplinares - referenciais orientadores novembro_2010 brasilia.pdf](https://reuni.mec.gov.br/images/stories/pdf/novo_-_bacharelados_interdisciplinares_-_referenciais_orientadores_novembro_2010_brasilia.pdf). Acesso em: 11 jun. 2024;

CASTELLS, M. **O poder da identidade**. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000. (A era da informação: economia, sociedade e cultura, v. 2);

MARENGO, S. N. **Santo Amaro: um lugar de muitos lugares**. 2015. Tese (Doutorado em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016;

MEC/UFRB. **Projeto Pedagógico de Curso do Bacharelado Interdisciplinar em Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas**. Santo Amaro: CECULT, 2014;

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. **UFRB – Subsídios para a criação e implantação a partir do desmembramento da Escola de Agronomia da Universidade Federal da Bahia**. Salvador: UFBA, 2003. Disponível em: <https://ufrb.edu.br/portal/images/historia/projeto-ufrb.pdf>. Acesso em: 11 jun. 2024;

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA. **Plano de Desenvolvimento Institucional – PDI 2019-2030**. Cruz das Almas: UFRB, 2018. Disponível em: <http://www.ufrb.edu.br/proplan/plano-de-desenvolvimento-institucional-pdi?download=151:pdi-2019-2030>. Acesso em: 13 jun. 2024;12

VERAS, R. M.; LEMOS, D. V. S.; MACEDO, B. T. F. A trajetória da criação dos Bacharelados Interdisciplinares na Universidade Federal da Bahia. **Avaliação – Revista da Avaliação da Educação Superior**, Campinas, v. 20, n. 3, p. 621-641, nov. 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/aval/a/XVDtCNrw6gvQWLGnrQZTFRn/?lang=pt>. Acesso em: 13 jun. 2024.

ORGANIZAÇÃO DA IX EDIÇÃO

ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE PESQUISADORES DAS CULTURAS (INTERCULT)

Presidente de Honra: Moisés Martins Universidade do Minho, Portugal

Presidente: Urbano Sidoncha Universidade da Beira Interior, Portugal

Vice-Presidente: Messias Guimarães Universidade Federal da Bahia, Brasil
Bandeira

Vice-Presidente Científico: Albino Rubim Universidade Federal da Bahia, Brasil

Vice-Presidente de Comunicação:

Rosa Cabecinhas Universidade do Minho, Portugal

Vice-Presidente Editorial: Edilene Matos Universidade Federal da Bahia, Brasil

Secretária Geral: Isabel Macedo Universidade do Minho, Portugal

Tesoureiro: José Roberto Severino Universidade Federal da Bahia, Brasil

Conselho Fiscal

Presidente: Annamaria Palacios Universidade Federal da Bahia, Brasil

Renata Pitombo Universidade Federal do Recôncavo
da Bahia, Brasil

Mirian Tavares Universidade do Algarve, Portugal

Mesa da Assembleia Geral

Presidente: Paulo Serra Universidade da Beira Interior, Portugal

Martins Mapera Universidade Licungo, Moçambique

Fernando Mencarelli Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

COMISSÃO CIENTÍFICA

Alexandre Barbalho | UECE – Universidade Estadual do Ceará, Brasil
Adriano Sampaio | UFBA – Universidade Federal da Bahia, Brasil
Ana Maria Rabelo Gomes | UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Antonio Albino Canelas Rubim | UFBA – Universidade Federal da Bahia, Brasil
Annamaria Palacios | UFBA – Universidade Federal da Bahia, Brasil
Beatriz Ferreira Pires | USP – Universidade de São Paulo, Brasil
Cássio Eduardo Viana Hissa | UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Catarina Grácio de Moura | UBI – Universidade da Beira Interior, Portugal
Cristina Brito | UNL – Universidade Nova de Lisboa, Portugal
Edilene Dias Matos | UFBA – Universidade Federal da Bahia, Brasil
Fabrício José Fernandino | UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Felisbela Lopes | UMinho – Universidade do Minho, Portugal
Fernando de Oliveira Rocha | UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Fernando Mencarelli | UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Giulia Giovani | UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Guilherme Bertissolo | UFBA – Universidade Federal da Bahia, Brasil
Helena Pires | UMinho – Universidade do Minho, Portugal
Idalina Sidoncha | UBI – Universidade da Beira Interior, Portugal
Isabel Macedo | UMinho – Universidade do Minho, Portugal
Ivana Bentes | UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
João Carlos Ferreira Correia | UBI – Universidade da Beira Interior, Portugal
José Gabriel Andrade | UMinho – Universidade do Minho, Portugal
José Márcio Barros | UEMG – Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil/
UFBA – Universidade Federal da Bahia, Brasil
José Roberto Severino | UFBA – Universidade Federal da Bahia, Brasil
Karenina Vieira Andrade | UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Laura Bezerra | UFRB – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil
Leonardo Figueiredo Costa | UFBA – Universidade Federal da Bahia, Brasil
Lia Calabre | FCRB – Fundação Casa de Rui Barbosa, Brasil
Linda Rubim | UFBA – Universidade Federal da Bahia, Brasil
Luciano Simões | UFRB – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil
Luiz Augusto Fernandes Rodrigues | UFF – Universidade Federal Fluminense, Brasil
Maria Manuel Batista | UA – Universidade de Aveiro, Portugal
Marcelo Chiaretti | UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi | UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil
Maria Helena Melo da Cunha | UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Maria Madalena da Costa Oliveira | UMinho – Universidade do Minho, Portugal
Maria Zara Simões Pinto Coelho | UMinho – Universidade do Minho, Portugal
Martins Mapera | UniLicungo – Universidade Licungo, Moçambique
Mirian Estela Nogueira Tavares | UAlg – Universidade do Algarve, Portugal
Messias Guimarães Bandeira | UFBA – Universidade Federal da Bahia, Brasil
Moisés de Lemos Martins | UMinho – Universidade do Minho, Portugal
Monica R. Ferrari Nunes | ESPM – Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil
Mônica Medeiros Ribeiro | UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Patricia Dias Franca-Huchet | UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Patricia Silva Dorneles | UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Paulo Miguez | UFBA – Universidade Federal da Bahia, Brasil
Paulo Serra | UBI – Universidade da Beira Interior, Portugal
Renata Rocha | UFBA – Universidade Federal da Bahia, Brasil
Rita de Cássia Aragão Matos | UFBA – Universidade Federal da Bahia, Brasil
Rita de Cassia Buarque de Gusmão | UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Rita Ribeiro | UMinho – Universidade do Minho, Portugal
Renata Pitombo Cidreira | UFRB – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil
Rosa Cabecinhas | UMinho – Universidade do Minho, Portugal
Sara Pereira | UMinho – Universidade do Minho, Portugal
Sibelle Cornélio Diniz | UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Simone Brandão | UFRB – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil
Shirley Miranda | UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Sónia Sá | UBI – Universidade da Beira Interior, Portugal
Sophia Rocha | UFBA – Universidade Federal da Bahia, Brasil
Susana Goulart Costa | UAc – Universidade de Açores, Portugal
Teresa Ruão | UMinho – Universidade do Minho, Portugal
Thobila G. de Lima Costa Sousa | UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Urbano Mestre Sidoncha | UBI – Universidade da Beira Interior, Portugal
Vinícius Amaral de Sousa | UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

COMISSÃO ORGANIZADORA

Fernando Antonio Mencarelli (presidente)	Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Albino Rubim	Universidade Federal da Bahia, Brasil
Mônica Medeiros Ribeiro	Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Naiara Castilho	Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Thobila Gabriela de Lima Costa Sousa	Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Vinícius Amaral de Sousa	Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

COMUNICAÇÃO

Bárbara Profeta	Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Filipe Sartoreto	Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Wallace Faria Pacheco Junior	Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Messias Guimarães Bandeira	Universidade Federal da Bahia, Brasil
Renata Leahy	Universidade Federal da Bahia, Brasil
Rico Soares	Universidade Federal da Bahia, Brasil

PRODUÇÃO E INFRAESTRUTURA

André Luiz Rezende Cruz	Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Adelita Siqueira	Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Bruno Lanna	Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Cristhine Lucena	Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Cleomar Poletto	Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Ludmila de Paula Soares	Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Rosângela da Silva Santos	Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Sérgio Diniz	Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Fabício Fernandino (diretor)	Centro Cultural UFMG, Brasil
Marcos Domingos Araújo (diretor adjunto)	Centro Cultural UFMG, Brasil
Adriana Cristina de Faria Machado	Centro Cultural UFMG, Brasil
Marcus de Queiroz Ferreira	Centro Cultural UFMG, Brasil
Ronan de Oliveira Lopes	Centro Cultural UFMG, Brasil
Fernando de Oliveira Rocha (diretor)	Conservatório UFMG, Brasil
Bruna Raphaella Rodrigues da Silva Acácio	Conservatório UFMG, Brasil
Victor Henrique Paschoal	Conservatório UFMG, Brasil

Maria Letícia Seabra de Miranda	Conservatório UFMG, Brasil
Ivo Lucio dos Santos	Conservatório UFMG, Brasil
Rildo Magno Siqueira	Conservatório UFMG, Brasil
Sibelle Cornélio Diniz (diretora)	Espaço do Conhecimento UFMG, Brasil
Camila Mantovani (diretora adjunta)	Espaço do Conhecimento UFMG, Brasil
Fabiane de Souza Silva	Espaço do Conhecimento UFMG, Brasil
Kamila Ferreira da Silva	Espaço do Conhecimento UFMG, Brasil
Leila Martins Oliveira	Espaço do Conhecimento UFMG, Brasil
Josilaine Alves Arana	Espaço do Conhecimento UFMG, Brasil
Francisco Santana Novaes de Assis	Espaço do Conhecimento UFMG, Brasil
Lívia Dias Malta Lisboa	Espaço do Conhecimento UFMG, Brasil

COMISSÃO EDITORIAL

Moisés Martins	Universidade do Minho, Portugal
Urbano Sidoncha	Universidade da Beira Interior, Portugal
Messias Guimarães Bandeira	Universidade Federal da Bahia, Brasil
Albino Rubim	Universidade Federal da Bahia, Brasil
Rosa Cabecinhas	Universidade do Minho, Portugal
Edilene Matos	Universidade Federal da Bahia, Brasil
Isabel Macedo	Universidade do Minho, Portugal
José Roberto Severino	Universidade Federal da Bahia, Brasil
Annamaria Palacios	Universidade Federal da Bahia, Brasil
Renata Pitombo	Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil
Mirian Tavares	Universidade do Algarve, Portugal
Paulo Serra	Universidade da Beira Interior, Portugal
Martins Mapera	Universidade Licungo, Moçambique
Fernando Mencarelli	Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil