

pragMATIZES

Revista Latino Americana de Estudos em Cultura



ISSN 2237-1508

Niterói / RJ, Ano 12, n. 22, mar. 2022

www.periodicos.uff.br/praamatizes

DOSSIÊ / DOSSIER

COLETIVOS CULTURAIS – resistências, disputas e potências
Editores: João Guerreiro e Érica Peçanha do Nascimento

Coletivos populares no Recôncavo da Bahia: cultura, memória e resistência
Popular collectives in the Recôncavo da Bahia: culture, memory and resistance
LAURA BEZERRA

A gente faz teatro ensaiando a revolução: movimentos de territórios, cultura e arte entre Olinda, Recife e Paulista
We do theater while rehearsing the revolution: movements between territories, culture and art in Olinda, Recife, and Paulista
MESTRE GENIVALDO BAZÍLIO e MAÍRA CAVALCANTI VALE

Trajetórias de escritores e os saraus literários nas periferias de São Paulo
The trajectories of writers and the literary saraus in the outskirts of São Paulo
LÍVIA LIMA DA SILVA e GRAZIELA SERRONI PEROSA

Trabalho, produção, midiaticidade e militância cultural em rede: o Circuito Fora do Eixo
Network work, production, media and cultural militancy: the Fora do Eixo Circuit
ANDRÉ PERALTA GRILLO

Contra-colonialidades nos coletivos juvenis: uma experiência com o “Cultura Zona Oeste” no Rio de Janeiro
Counter-colonialities in youth collectives: an experience with the “West Zone Culture” in Rio de Janeiro.
JEAN VITOR ALVES FONTES ; BEATRIZ AKEMI TAKEITI
e RICARDO LOPES CORREIA

Tambor sem fronteiras: ressonâncias da presença do candombe afro-uruguaio no sul do Brasil
Drum without frontiers: resonances of the presence of Afro-Uruguayan candombe in southern Brazil.
LISANDRO LUCAS DE LIMA MOURA

Estética e resistência em rede na cena do Teatro das Oprimidas
Aesthetics and resistance in network in the scene of the Teatro das Oprimidas
MARCOS HORÁCIO GOMES DIAS e MARIA BERNADETE TONETO

A reinvenção do lugar social do trabalho pela cultura
The reinvention of the social labor place through culture in the south region of São Paulo: cultural activists and their political labors
MARTA DE AGUIAR BERGAMIN

Rumo a uma epistemologia das quebradas: ativismos culturais para além da resistência
Toward an epistemology of the “quebradas”? cultural activism beyond resistance
BRUNA PEGMA HERCOG ; CARLOS BONFIM ; NATUREZA ACÁCIO FRANÇA
e VERENA VIEIRA

Poesia para existir e resistir: a experiência dos saraus na educação básica do município de São Paulo - possíveis contribuições na construção das identidades étnico e racial dos estudantes
Poetry to exist and resist: the experience of soirees in basic education in the city of São Paulo, possible contributions to the construction of the students' ethnic and racial identities.
PAULA RENATA S. GOMES SANTINO e CARLOS ANTONIO GIOVINAZZO JUNIOR

Criminalização da cultura e identidade negra no Brasil: reflexões a partir das práticas do Coletivo Empodera Jovem
Criminalization of Black culture and identity in Brazil: reflections from the practices of the Coletivo Empodera Jovem
PRISCILA DUARTE DOS REIS ; BRUNO BORJA ; JENIFER STÉFANI SILVA
e KARINE REZENDE

A influência da educação popular freireana na Associação dos Moradores e Amigos do Bairro Itinga em Joinville/SC
The influence of Freire's popular educational in the Association of Residents and Friends of Itinga's Neighborhood in Joinville/SC
CHARLES HENRIQUE VOOS e BRUNA ELOIZE TABORDA RIBAS

A intervenção teatral e a construção de identidades no espaço escolar
Theater intervention and the construction of subjectivities in the school environment
LUCIANE LEIPNITZ ; EDILZA MARIA MEDEIROS DETMERING ;
ELISÂNGELA BRUCE DA SILVA ; MARIANA DE ANDRADE BARBOSA
e ULIANA GOMES DA SILVA

DOSSIÊ / DOSSIER (continuação)

Quando o afoxé e a academia se encontram: reflexões sobre a parceria Filhos de Gandhi-ESPM Rio para uma atuação mais conectada ao território
When afoxé and academia meet: reflections on the partnership Filhos de Gandhi -ESPM Rio for an action more connected to the territory
CAROLINA MARQUES HENRIQUES FICHEIRA ;
SILVIA BORGES CORRÊA e CELIO DOS SANTOS OLIVEIRA

Quem deve lembrar e o que deve ser lembrado: Disputas simbólicas pela memória social no quilombo Machadinho/RJ
Who should remember and what should be remembered: Symbolic disputes over social memory in Quilombo Machadinho/RJ
RICARDO MORENO DE MELO

RESENHA / REVIEW

Resenha: Sarau Elo da Corrente 13 anos: tambor, território e oralidades
MICHEL YAKINI

ARTIGOS / ARTICLES (fluxo contínuo)

‘I am no man’: a presença feminina no universo nerd e geek
‘I am no man’: the female presence in the nerd and geek universe
FLAVIA LAGES DE CASTRO ; STEPHANY LINS PEREIRA
e LUIZA CARVALHO

O Teatro contra o Estado: clivagens, armadilhas e reinscrições entre as artes cênicas e as ciências sociais
Theater against the State: cleavages, traps and reinscriptions between the performing arts and the social sciences
MANOEL SILVESTRE FRIQUES

No salão do Brega: ensinamentos de um estudo piloto
At the Brega salon: lessons from a pilot study
FLAVIA DOS SANTOS COELHO e LILIAN VIEIRA MAGALHÃES

Práticas de democratização da literatura: uma etnografia digital de editoras cartoneras latino-americanas
Practices in democratizing literature: a digital ethnography of Latin American cartonera publishing
LUCAS AMARAL DE OLIVEIRA ; BRUNA DE SANTANA SOUZA ;
ISABELLE DOS SANTOS DOREA GONÇALVES
e LAURA DE SOUZA OLIVEIRA ARAÚJO

A revolução leitora entre os séculos XX e XXI e os atratores visuais de Frida Kahlo
The reading revolution between the twentieth and twenty-first centuries and Frida Kahlo's visual attractors
MARIANA ROCHA SILVEIRA e IVÂNIA CAMPIGOTTO AQUINO

Mídia como Escudo, Mídia como Arma: Práticas midiáticas de resistência contra o terrorismo político em Vila Autódromo
Media as Shields, Media as Weapons: Media-oriented resistance against the pervasive terror in Vila Autódromo
ANTONIA GAMA

Cultura do cancelamento: uma análise de Karol Conká no BBB 21
Cancel culture: an analysis of Karol Conká at BBB 21
MARIANA RUFINO e ROSEMARY SEGURADO

Panorama das hierarquias no campo da educação de deficientes auditivos e surdos no período de 1987-2017
Panorama of hierarchies in the field of education of deaf and hearing impaired in the period 1987-2017
CARLA CAZELATO FERRARI

ENSAIO / ESSAY

Currículo Lattes: um estudo sobre algumas representações sociais
Lattes Curriculum: a study on some social representations
RICARDO CORTEZ LOPES

PragMATIZES

Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura

Ano 12 nº 22 - março/2022

EDITORES EXECUTIVOS

Luiz Augusto F. Rodrigues, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Arte, Brasil
Flávia Lages, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Arte, Brasil
João Domingues, Universidade Federal Fluminense, Departamento de Arte, Brasil

CONSELHO EDITORIAL

Adair Rocha, Universidade do Estado do Rio de Janeiro / Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil
Adriana Facina, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Ahtziri Molina Roldán, Universidad Veracruzana, México
Alberto Fesser, Socio Director de La Fabrica em Ingenieria Cultural / Director de La Fundación Contemporánea, Espanha
Alexandre Barbalho, Universidade Estadual do Ceará, Brasil
Allan Rocha de Souza, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil
Ana Enne, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Angel Mestre Vila, Universitat de Barcelona, Espanha
Antônio Albino Canela Rubin, Universidade Federal da Bahia, Brasil
Carlos Henrique Marcondes, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Christina Vital, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Cristina Amélia Pereira de Carvalho, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Daniel Mato, Universidade Nacional Tres de Febrero, Argentina
Danielle Brasiliense, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Deborah Rebello Lima, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Durval Muniz de Albuquerque Jr., Universidade Estadual da Paraíba, Brasil
Eduardo Paiva, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Edwin Juno-Delgado, Université de Bourgogne / ESC Dijon, campus de Paris, França
Eloisa Porto C. Allevato Braem, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Fábio Fonseca de Castro, Universidade Federal do Pará, Brasil
Fernando Arias, Observatorio de Industrias Creativas de la Ciudad de Buenos Aires, Argentina
Flávia Lages, Universidade Federal Fluminense, Brasil
George Yúdice, Universidades de Miami, Estados Unidos da América
Gizlene Nader, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Guilherme Werlang, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Hugo Achugar, Universidad de la Republica, Uruguay
Idemburgo Pereira Frazão, Unigranrio, Brasil
Isabel Babo, Universidade Lusófona do Porto, Portugal
João Domingues, Universidade Federal Fluminense, Brasil
João Guerreiro, Instituto Federal do Rio de Janeiro, IFRJ, Brasil
José Luís Mariscal Orozco, Universidad de Guadalajara, México
José Márcio Barros, Universidade Estadual de Minas Gerais / PUC Minas, Brasil
Júlio Seoane Pinilla, Universidad de Alcalá, Espanha
Lia Calabre, Fundação Casa de Rui Barbosa, Brasil
Lilian Fessler Vaz, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Lívia de Tommasi, Universidade Federal do ABC, Brasil
Lívia Reis, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Luís Edmundo de Souza Moraes, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil
Luiz Augusto Fernandes Rodrigues, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Luiz Guilherme Vergara, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Manoel Marcondes Machado Neto, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Marcela A. Pais Andrade, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Márcia Ferran, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Mária Adelaida Jaramillo Gonzalez, Universidad de Antioquia, Colômbia
Maria Manoel Baptista, Universidade de Aveiro, Portugal
Marialva Barbosa, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Marildo Nercolini, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Marina Bay Frydberg, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Mário Pragmácio Telles, Faculdades Integradas Hélio Alonso, Brasil
Marisa Schincariol de Mello, Universidade Cândido Mendes, Brasil
Marta Elena Bravo, Universidad Nacional de Colombia – sede Medellín, Colombia
Martín A. Becerra, Universidad Nacional de Quilmes, Argentina
Mónica Bernabé, Universidad Nacional de Rosario, Argentina
Muniz Sodré, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Orlando Alves dos Santos Jr., Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Pâmella Passos, Instituto Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Patricio Rivas, Universidad de Chile, Chile
Paulo Carrano, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Paulo César Silva de Oliveira, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Paulo Miguez, Universidade Federal da Bahia, Brasil
Priscilla Oliveira Xavier, Centro Universitário Carioca, Brasil
Renata Rocha, Universidade Federal da Bahia, Brasil
Ricardo Gomes Lima, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Rossi Alves Gonçalves, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Simonne Teixeira, Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil
Stefano Cristante, Università del Salento, Italia
Tamara Quírico, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Teresa Muñoz Gutiérrez, Universidad de La Habana, Cuba
Tunico Amâncio, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Valmor Rhoden, Universidade Federal do Pampa, Brasil
Vladimir Sibylla Pires, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Victor Miguel Vich Flórez, Pontifícia Universidad Católica del Perú, Peru
Zandra Pedraza Gomez, Universidad de Los Andes, Colômbia

CONSELHO DE ÉTICA

Luiz Augusto F. Rodrigues, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Marina Bay Frydberg, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Rossi Alves Gonçalves, Universidade Federal Fluminense, Brasil

EQUIPE DE SUPORTE:

Ubirajara Leal, suporte técnico - IACS/UFF
Dulce Maria Terra Guimarães, Revisão - IACS/UFF

REALIZAÇÃO:



PragMATIZES participa do compromisso de São Francisco (Pacto de DORA)

PARCEIROS e INDEXADORES:



PragMATIZES – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura.

Ano XII nº 22, (MAR/2022). – Niterói, RJ; [s. N.], 2022. (Universidade Federal Fluminense / Laboratório de Ações Culturais - LABAC e Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades - PPCULT)

Semestral

ISSN 2237-1508 (versão online)

1. Estudos culturais. 2. Planejamento e gestão cultural.
3. Teorias da Arte e da Cultura. 4. Linguagens e expressões artísticas. I. Título.

CDD 306

Universidade Federal Fluminense - UFF

Instituto de Artes e Comunicação Social - IACS | Laboratório de Ações Culturais - LABAC
Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades - PPCULT

Rua Lara Vilela, 126 - São Domingos - Niterói / RJ - Brasil - CEP: 24210-590

+55 21 2629-9755 / 2629-9756 | pragmatizes@gmail.com

Sumário / Summary

Edição 22 (ano 12, v. 22, mar/2022)

COLABORADORES DA EDIÇÃO / ISSUE'S CONTRIBUTORS

p. 19 - 21

EDITORIAL

p. 22 - 28

APRESENTAÇÃO DO DOSSIÊ COLETIVOS CULTURAIS – resistências, disputas e potências

editores:

JOÃO GUERREIRO

ÉRICA PEÇANHA DO NASCIMENTO

ARTIGOS DO DOSSIÊ

p. 29 - 49

Coletivos populares no Recôncavo da Bahia: cultura, memória e resistência

Popular collectives in the Recôncavo da Bahia: culture, memory and resistance

LAURA BEZERRA

p. 50 - 78

A gente faz teatro ensaiando a revolução: movimentos de territórios, cultura e arte entre Olinda, Recife e Paulista

We do theater while rehearsing the revolution: movements between territories, culture and art in Olinda, Recife, and Paulista

MESTRE GENIVALDO BAZÍLIO

MAÍRA CAVALCANTI VALE

p. 79 - 112

Trajetórias de escritores e os saraus literários nas periferias de São Paulo

The trajectories of writers and the literary saraus in the outskirts of São Paulo

LÍVIA LIMA DA SILVA

GRAZIELA SERRONI PEROSA

p. 113 - 136

Trabalho, produção, midiativismo e militância cultural em rede: o Circuito Fora do Eixo

Network work, production, media and cultural militancy: the Fora do Eixo Circuit

ANDRÉ PERALTA GRILLO

p. 137 - 162

Contra-colonialidades nos coletivos juvenis: uma experiência com o “Cultura Zona Oeste” no Rio de Janeiro

Counter-colonialities in youth collectives: an experience with the “West Zone Culture” in Rio de Janeiro.

JEAN VITOR ALVES FONTES

BEATRIZ AKEMI TAKEITI

RICARDO LOPES CORREIA

p. 163 - 190

Tambor sem fronteiras: ressonâncias da presença do candombe afro-uruguaio no sul do Brasil

Drum without frontiers: resonances of the presence of Afro-Uruguayan candombe in southern Brazil.

LISANDRO LUCAS DE LIMA MOURA

p. 191 - 218

Estética e resistência em rede na cena do Teatro das Oprimidas

Aesthetics and resistance in network in the scene of the *Teatro das Oprimidas*

MARCOS HORÁCIO GOMES DIAS

MARIA BERNADETE TONETO

p. 219 - 244

A reinvenção do lugar social do trabalho pela cultura

The reinvention of the social labor place trough culture in the south region of São Paulo: cultural activists and their political labors

MARTA DE AGUIAR BERGAMIN

p. 245 - 269

Rumo a uma epistemologia das quebradas: ativismos culturais para além da resistência

Toward an epistemology of the “quebradas”? cultural activisms beyond resistance

BRUNA PEGMA HERCOG

CARLOS BONFIM

NATUREZA ACÁCIO FRANÇA

VERENA VIEIRA

p. 270 - 304

Poesia para existir e resistir: a experiência dos saraus na educação básica do município de São Paulo - possíveis contribuições na construção das identidades étnico e racial dos estudantes

Poetry to exist and resist: the experience of soirees in basic education in the city of São Paulo, possible contributions to the construction of the students' ethnic and racial identities.

PAULA RENATA S. GOMES SANTINO

CARLOS ANTONIO GIOVINAZZO JUNIOR

p. 305 - 327

Criminalização da cultura e identidade negra no Brasil: reflexões a partir das práticas do Coletivo Empodera Jovem

Criminalization of Black culture and identity in Brazil: reflections from the practices of the Coletivo Empodera Jovem

PRISCILA DUARTE DOS REIS

BRUNO BORJA

JENIFER STÉFANI SILVA

KARINE REZENDE

p. 328 - 350

A influência da educação popular freireana na Associação dos Moradores e Amigos do Bairro Itinga em Joinville/SC

The influence of Freire's popular educational in the Association of Residents and Friends of Itinga's Neighborhood in Joinville/SC

CHARLES HENRIQUE VOOS

BRUNA ELOIZE TABORDA RIBAS

p. 351 - 372

A intervenção teatral e a construção de identidades no espaço escolar

Theater intervention and the construction of subjectivities in the school environment

LUCIANE LEIPNITZ

EDILZA MARIA MEDEIROS DETMERING

ELISÂNGELA BRUCE DA SILVA

MARIANA DE ANDRADE BARBOSA

ULIANA GOMES DA SILVA

p. 373 - 395

Quando o afoxé e a academia se encontram: reflexões sobre a parceria Filhos de Gandhi-ESPM Rio para uma atuação mais conectada ao território

When afoxé and academia meet: reflections on the partnership Filhos de Gandhi -ESPM Rio for an action more connected to the territory

CAROLINA MARQUES HENRIQUES FICHEIRA

SILVIA BORGES CORRÊA

CELIO DOS SANTOS OLIVEIRA

p. 396 - 420

Quem deve lembrar e o que deve ser lembrado: Disputas simbólicas pela memória social no quilombo Machadinho/RJ

Who should remember and what should be remembered: Symbolic disputes over social memory in Quilombo Machadinho/RJ

RICARDO MORENO DE MELO

RESENHA / REVIEW

p. 421 - 424

Resenha: Sarau Elo da Corrente 13 anos: tambor, território e oralidades

MICHEL YAKINI

ARTIGOS EM FLUXO CONTÍNUO

p. 425 - 442

'I am no man': a presença feminina no universo nerd e geek

'I am no man': the female presence in the nerd and geek universe

FLAVIA LAGES DE CASTRO

STEPHANY LINS PEREIRA

LUIZA CARVALHO

p. 443 - 498

O Teatro contra o Estado: clivagens, armadilhas e reinscrições entre as artes cênicas e as ciências sociais

Theater against the State: cleavages, traps and reinscriptions between the performing arts and the social sciences

MANOEL SILVESTRE FRIQUES

p. 499 - 519

No salão do Brega: ensinamentos de um estudo piloto

At the Brega salon: lessons from a pilot study

FLAVIA DOS SANTOS COELHO

LILIAN VIEIRA MAGALHÃES

p. 520 - 550

Práticas de democratização da literatura: uma etnografia digital de editoras cartoneras latino-americanas

Practices in democratizing literature: a digital ethnography of Latin American cartonera publishing

LUCAS AMARAL DE OLIVEIRA

BRUNA DE SANTANA SOUZA

ISABELLE DOS SANTOS DOREA GONÇALVES

LAURA DE SOUZA OLIVEIRA ARAÚJO

p. 551 - 582

A revolução leitora entre os séculos XX e XXI e os atratores visuais de Frida Kahlo

The reading revolution between the twentieth and twenty-first centuries and Frida Kahlo's visual attractors

MARIANE ROCHA SILVEIRA

IVÂNIA CAMPIGOTTO AQUINO

p. 583 - 615

Mídia como Escudo, Mídia como Arma: Práticas midiáticas de resistência contra o terrorismo político em Vila Autódromo

Media as Shields, Media as Weapons: Media-oriented resistance against the pervasive terror in Vila Autódromo

ANTONIA GAMA

p. 616 - 640

Cultura do cancelamento: uma análise de Karol Conká no BBB 21

Cancel culture: an analysis of Karol Conká at BBB 21

MARIANA RUFINO

ROSEMARY SEGURADO

p. 641 - 662

Panorama das hierarquias no campo da educação de deficientes auditivos e surdos no período de 1987-2017

Panorama of hierarchies in the field of education of deaf and hearing impaired in the period 1987-2017

CARLA CAZELATO FERRARI

ENSAIOS / ESSAY

p. 663 - 694

Currículo Lattes: um estudo sobre algumas representações sociais

Lattes Curriculum: a study on some social representations

RICARDO CORTEZ LOPES

COLABORADORES EDIÇÃO 22 / ISSUES CONTRIBUTORS

André Peralta Grillo. Graduado, Mestre e Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Juiz de Fora/UFJF. Foi Professor substituto na UFJF, Professor colaborador na Unioeste/Toledo (PR), e Professor Substituto no Instituto Federal de Mato Grosso do Sul/ IFMS. Atua nas áreas de sociologia do trabalho, sociologia do cultura, e sociologia da música, dando continuidade ao desenvolvimento de uma sociologia do trabalho com arte e cultura, como apresentada em sua tese sobre produção cultural no Brasil contemporâneo, com ênfase no campo da música, assim como à discussões teóricas sobre as transformações no sentido do trabalho desde meados do século XX. E-mail: grillo_andre@hotmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-6804-6011>

Antonia Gama (Antonia Gama C. de O. da Costa). Doutora em Antropologia Social com Mídia Visual pelo *Granada Centre for Visual Anthropology*, Universidade de Manchester, onde atualmente é pós-doutoranda pelo ESRC-UKRI (*Economic and Social Research Council – UK Research and Innovation*). É Mestre em Documentário Etnográfico pela mesma instituição e Mestre em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Brasil. Realiza pesquisas nas áreas de antropologia visual, urbana e política, com ênfase nas políticas de representação e instrumentalização de linguagens audiovisuais e práticas midiáticas. É pesquisadora associada do GRUA – Grupo de Reconhecimento de Universos Artísticos/Audiovisuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e colaboradora do ResiduaLab – Laboratório de Estudos Sociais dos Resíduos da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). E-mail: antonia.gama@manchester.ac.uk; antoniagama.dacosta@gmail.com – <https://orcid.org/0000-0003-2648-5846>

Beatriz Akemi Takeiti. Terapeuta Ocupacional. Doutora em Psicologia Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), docente do Departamento de Terapia Ocupacional, Faculdade de Medicina e do Programa de Pós-Graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social no Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: biatakeiti@medicina.ufrj.br ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2847-0787>

Bruna de Santana Souza. Graduanda em Ciências Sociais na UFBA e pesquisadora do PERIFÉRICAS - Núcleo de Estudos em Teorias Sociais, Modernidades e Colonialidades, da UFBA, com bolsa de iniciação científica concedida pelo Programa Milton Santos da UFBA. E-mail: brunassouza98@gmail.com

Bruna Eloize Taborda Ribas. Licenciada em Pedagogia pela Faculdade Guilherme Guimbala. E-mail: brunaribas23@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-5699-7415>

Bruna Pegna Hercog. Doutoranda e Mestra em Cultura e Sociedade pelo Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia (Poscultura/UFBA) e bacharela em comunicação social pela Faculdade de Comunicação da UFBA. E-mail: bhercog@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-0215-4025>

Bruno Borja (Bruno Nogueira Ferreira Borja). Professor do Departamento de Ciências Econômicas da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ, campus Nova

Iguaçu). Pesquisador do OBaC - Observatório Baixada Cultural (IFRJ / UFRRJ), com pesquisa sobre Impactos da pandemia na economia da cultura da Baixada Fluminense. Pesquisador do Coletivo Marxista da Rural (MAR/UFRRJ), com pesquisa nas áreas de Economia Política da Cultura e Pensamento Econômico e Social Latino-Americano. Doutor em Economia Política Internacional pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Poeta. E-mail: borja.bruno@gmail.com - <http://orcid.org/0000-0002-4813-7001>

Carla Cazelato Ferrari. Professora da PUCSP/Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil. Possui graduação em pedagogia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), com habilitação em educação de deficientes da áudio-comunicação (2007), mestrado e doutorado em Educação pelo programa de Estudos Pós-Graduados em Educação: História, Política, Sociedade, da PUC/SP (2010, 2017), tendo defendido a tese: "Surdez, cultura e identidade: as trajetórias sociais na construção das identidades de indivíduos surdos". Atualmente realiza estágio de pós-doutorado no PEPG em Educação: História, Política, Sociedade. Tem experiência na área de Educação e formação de professores, atuando principalmente nos seguintes temas: educação especial, inclusão/exclusão escolar e educação de pessoas surdas. E-mail: carla_cazelato@hotmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-4753-4742>

Carlos Antonio Giovinazzo Junior. Doutor em Educação: História, Política, Sociedade da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/PUC-SP, onde atua como professor. Atuando como coordenador, desde 2017 (períodos 2017-19 e 2020-21). Realiza estudos e pesquisas em torno dos seguintes temas: formação, juventude e adolescência; educação, violência, discriminação, preconceito e diversidade; Ensino Médio; educação e formação profissional; escola, socialização e educação política; avaliação educacional em larga escala e organização escolar; indicadores de qualidade em educação. Atualmente coordena/participa de dois projetos de pesquisa: Formação e educação, tecnologia e profissionalização, na sociedade industrial do capitalismo tardio e Formação no Ensino Médio: escola e juventude, ambos com o aporte da teoria crítica da sociedade. O primeiro investiga a relação entre formação técnica, humanística e profissional no Ensino Médio e Superior e o segundo investiga as formas de participação dos alunos na vida escolar e os interesses que aproximam ou distanciam os adolescentes do Ensino Médio, além dos princípios e fundamentos presentes nas políticas para o ensino médio e voltadas para a juventude no Brasil. E-mail: cgiovinazzo@pucsp.br - <https://orcid.org/0000-0001-9314-4406>

Carlos Bonfim. Doutor em Integração da América Latina pelo Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo (USP). Realizou pesquisa de pós doutorado no Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica (CESMECA). Graduado em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP e mestrado em Estudos da Cultura – Universidad Andina Simón Bolívar – Equador. Atualmente é professor do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof. Milton Santos, da Universidade Federal da Bahia. E-mail: latitudea@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-0073-3875>

Carolina Marques Henriques Ficheira. Possui graduação em Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense/UFF (2006), mestrado em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ (2010) e doutora pelo programa em Ciência da Literatura da UFRJ, vínculo Programa Avançado em Cultura Contemporânea. É professora em tempo parcial na Escola

Superior de Propaganda e Marketing/ESPM -Rio nos cursos de Administração, com ênfase em entretenimento, Design, animação, audiovisual/Cinema. Está vinculada a ESPM Social, ao Laboratório de Economia Criativa da ESPM e a Plataforma de Estudos do Carnaval. É professora visitante da Universidade Veiga de Almeida na disciplina de Captação de Recursos (Pós-Graduação em Roteiro para Cinema, TV, WEB e Multiplataformas). Também é professora nos cursos de Música & Negócios, elaboração de Projetos Sociais e Captação de Recursos pelo CCE-PUC - Rio. Atualmente é parecerista na área de fomento direto e indireto no setor cultural, tendo tido atuação na Lei Federal de Incentivo Cultural; Lei Estadual de Incentivo à Cultural do Estado do Rio de Janeiro; edital Ações Locais- município do Rio de Janeiro; FSA- Ancine, Assembleia Legislativa de Minas Gerais, Fundo Municipal de Curitiba, Funcultura- ES; Fundo de Cultura da Bahia, Fundo de Apoio à cultura - Secretaria de Cultura do Distrito Federal e Fundo Cultural do Balneário de Camboriú. No campo Social, já atuou como professora da disciplina de Cultura, Sociedade e Cidadania no DEAGASE em parceria com IFRJ/ PRONATEC-MEI, como professora da Escola Popular de Comunicação Crítica do Observatório de Favelas, Percursos Formativos pelo Museu de Arte do Rio. Desenvolve, desde 2015.2 o projeto Integrado Social na ESPM- Rio e já atendeu diversas organizações socioculturais Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Cultura, pesquisando principalmente os seguintes temas: captação de recursos, políticas culturais, leis de incentivo à cultura, comunicação e cultura, marketing cultural, produção cultural e economia criativa. Doutora em Ciência da Literatura. Professora participante da ESPM Social, parecerista na área de fomento direto e indireto, vinculada à Plataforma de Estudos do Carnaval e Laboratório de Economia Criativa, Desenvolvimento e Território, Escola Superior de propaganda e marketing. E-mail: carolina.ficheira@espm.br; carolinaficheira@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-7851-8705>

Celio dos Santos Oliveira. Vice-presidente, Administrador financeiro e Coordenador Geral da Associação Filhos de Gandhi. Possui 20 anos de trajetória com a Instituição. É Conselheiro fiscal do Museu Nacional do Samba. Foi um dos fundadores do Centro Cultural Cartola. E-mail: filhosdegandhioficial@gmail.com

Charles Henrique Voos. Professor da Faculdade Guilherme Guimbala – Joinville/SC. Possui graduação em Ciências Sociais - Ênfase em Gestão Pública pela Universidade do Vale do Itajaí - UNIVALI (2009) e tecnólogo em Gestão Pública (2007), também pela UNIVALI. Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade da Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC (2012). É Doutor em Sociologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS (2016). Tem interesses na área de Sociologia, com ênfase na articulação entre Sociologia Urbana e Sociologia da Educação. Professor dos cursos de Direito, Pedagogia, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da Associação Catarinense de Ensino (ACE) e líder do Grupo de Pesquisa "Direitos e Desigualdades" da mesma instituição. Autor do livro "Quem manda na cidade" (Ed. Appris, 2018). E-mail: charleshenriquevoos@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0003-3170-744X>

Edilza Maria Medeiros Detmering. Doutoranda em Antropologia pela Universidade Federal da Paraíba (2019), possui Mestrado em Antropologia pela Universidade Federal da Paraíba (2018), Bacharelado em Tradução pela Universidade Federal da Paraíba (2018), Pós-Graduação Lato-Senso em Língua Portuguesa pela Universidade Federal da Paraíba (2010), Curso Superior de Tecnologia em Redes de Computadores pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba (2012),

Licenciatura e Bacharelado em Psicologia pela Universidade Federal de Pernambuco (1983), Curso Técnico em Sistemas de Informação pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba (2004). Atua como Técnica de Tecnologia da Informação da Universidade Federal da Paraíba e como professora de Francês e de Inglês em projetos da referida universidade. Experiência na área de Tradução (línguas inglesa e francesa) e de Teatro (promoção de cursos de preparação de ator/atriz). E-mail: detmering@sti.ufpb.br - <https://orcid.org/0000-0002-1693-7661>.

Elisângela Bruce da Silva. Licenciada em Letras Língua Portuguesa, Universidade Federal da Paraíba, Brasil. E-mail: elisangelabruce@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-5845-621X>.

Érica Peçanha do Nascimento. Doutora e mestra em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo, com estágios de pós-doutorado na Faculdade de Educação e no Instituto de Estudos Avançados da USP. Autora de *Vozes marginais na literatura* (Aeroplano, 2009), sobre a projeção de escritores da periferia no cenário contemporâneo; coautora de *Polifonias marginais* (Aeroplano, 2015), que apresenta entrevistas com produtores associados às literaturas negra e periférica; e organizadora de *Narrativas periféricas: entre pontes, conexões e saberes plurais* (Amavisse, 2020), sobre a produção de conhecimento em periferias e favelas. Pesquisadora do nPeriferias (Grupo de Pesquisa das Periferias - IEA/USP). Supervisora geral do Projeto Democracia, Artes e Saberes Plurais, voltado para a ampliação das formas de acesso, interlocução e permanência dos grupos periféricos na USP. Atua nas áreas de antropologia urbana, pesquisa social e ciências humanas e saúde com foco nas discussões sobre periferia, cultura e juventude. E-mail: erica_pecanha@yahoo.com.br

Flavia dos Santos Coelho. Terapeuta Ocupacional, Mestranda em Terapia Ocupacional pelo Programa de Pós-Graduação em Terapia Ocupacional da Universidade Federal de São Carlos/SP. E-mail: flaviacoelho@estudante.ufscar.br - <https://orcid.org/0000-0001-6835-2174>

Flávia Lages de Castro. Possui graduação em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1992), mestrado em História Social (1997) e doutorado em Ciências Jurídicas e Sociais pela Universidade Federal Fluminense (2015). É professora Adjunta do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense. Participa como docente e como Vice Coordenadora do Programa de Pós Graduação em Cultura e Territorialidades - PPCULT UFF. Foi coordenadora (2014-2017) do Observatório de Economia Criativa do Estado do Rio de Janeiro. É vice coordenadora do Laboratório de Ações Culturais - LABAC - UFF. Coorganizadora da coleção CULTURA E... (editora Lumen Juris, RJ). Integrante da cátedra UNESCO "Política cultural e gestão", coordenada pela Fundação Casa de Rui Barbosa. Autora de livros, capítulos, artigos em periódicos científicos e em anais de congressos nacionais e internacionais. E-mail: flavialages@id.uff.br - <https://orcid.org/0000-0002-8182-5201>

Genivaldo Bazílio. Mestre da Cultura Popular. Diretor artístico do Grupo de Teatro Atual (GTA). Mestre do Boi Mandingueiro, responsável pelo repasse das tradições, do sotaque melódico e composição das toadas. E-mail: magicova@bol.com.br - <https://orcid.org/0000-0002-6982-3449>

Graziela Serroni Perosa. Professora Associada da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH/USP), coordenadora do Programa

de Pós Graduação em Estudos Culturais e pesquisadora do Observatório Interdisciplinar de Políticas Públicas (OIPP/EACH/USP). Possui doutorado em Educação pela Universidade Estadual de Campinas, mestrado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano pela Universidade de São Paulo e Graduação em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Durante o doutorado teve bolsa-sanduíche da CAPES na Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales de Paris (2002-2003). Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Sociologia da Educação e da Cultura, atuando principalmente nos seguintes temas: desigualdades educacionais, segmentação do sistema de ensino, relações de gênero e aprendizagem das diferenças sociais. Atuou como investigadora principal pelo Brasil no projeto International Network for Comparative Analysis of Social Inequalities (INCASI), financiado pela Comissão Europeia (2016-2019). Atualmente, é coordenadora do programa de pós graduação em Estudos Culturais (2020-2022) e suplente da Coordenação do Ciclo Básico (2019-2021), da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da USP. E-mail: grazielaperosa@yahoo.com.br - <https://orcid.org/0000-0001-9575-0602>

Isabelle dos Santos Dorea Gonçalves. Graduanda em Ciências Sociais na UFBA e pesquisadora do PERIFÉRICAS - Núcleo de Estudos em Teorias Sociais, Modernidades e Colonialidades, da UFBA com bolsa de iniciação científica concedida pelo CNPq. E-mail: Isa.dorea333@gmail.com

Ivânia Campigotto Aquino. Possui graduação em Curso de Letras pela Universidade de Passo Fundo, mestrado em Letras - Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, doutorado em Letras - Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e pós-doutorado em Letras - Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atualmente, é professora Titular III da Universidade de Passo Fundo, atuando no curso de Letras e no Programa de Pós-Graduação em Letras, e professora efetivo da rede municipal de ensino de Passo Fundo, atuando na Secretaria Municipal de Educação. E-mail: ivania@upf.br - <https://orcid.org/0000-0001-9221-3473>.

Jean Vitor Alves Fontes. Psicólogo. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social no Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Pesquisador Bolsista do Cactvs Instituição de Pagamentos S.A. e da CAPES. E-mail: jean.vitor37@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-5542-0852>.

Jenifer Stéfani Silva. Mestranda pelo Programa de Pós graduação em Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Cursista no Curso Internacional de Especialização em Pedagogia Social pela Universidade de São Paulo (USP). Formada em Licenciatura plena em História na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Foi Bolsista PROEXT no Projeto ?Empodera Jovem?, no qual atuou em unidades de internação e semiliberdade do DEGASE (Departamento Geral de Ações Sócio Educativas) na Baixada fluminense e Região Metropolitana do Rio de Janeiro. Também foi Bolsista no projeto Residência Pedagógica; sendo este financiado pela CAPES e ligado diretamente ao Ministério da Educação. Pesquisa sobre o Sistema Socioeducativo e o Conceito de Punição. Tem interesse na área da Socioeducação, Direitos Humanos, Juventudes e Segurança Pública. Membro do Coletivo Empodera Jovem. E-mail: jenifer.s.s30@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-3227-9443>

João Guerreiro (João Luiz Guerreiro Mendes). Formado em Ciências Econômicas pela Universidade Federal Fluminense (UFF - 1992), mestre em Planejamento Urbano e Regional pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ - 1998), doutor em Serviço Social pela UFRJ (2013) e pós-doutor em Políticas Culturais pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia (Pós-Cultura/UFBA - 2021). É professor do Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ), campus Nilópolis (RJ), atuando no curso de graduação em Produção Cultural e no curso de Pós-Graduação em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação (LACE). É líder do Grupo de Pesquisa OBaC (Observatório Baixada Cultural) e do Grupo de Pesquisa OiCult (Observatório Indisciplinar de Fazeres Culturais e Letramentos). Atua também como vice-líder do Grupo de Pesquisa JICs (Juventudes, Infâncias e Cotidianos) todos vinculado ao CNPq. Coordena o Grupo de Trabalho "Culturas e Juventudes" no ENECULT/UFBA (Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura). Membro do Conselho Editorial da Revista Latino-Americana de Estudos Culturais (PragMATIZES), Está Conselheiro Estadual de Políticas Culturais do Rio de Janeiro (biênio 2021/2022) representando o IFRJ. Desenvolve pesquisas sobre culturas, políticas culturais, periferias e juventudes. E-mail: joao.mendes@ifrj.edu.br - <https://orcid.org/0000-0001-9660-0753>

Karine Rezende Barata. Possui graduação em Pedagogia pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (2018) e atualmente, cursa Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), tendo sua área de pesquisa nos temas: pedagogias, movimentos sociais, juventudes, educação popular, escola pública, universidade pública e ocupação estudantil. Membro do Coletivo Empodera Jovem. E-mail: rezendekari@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0003-4132-6122>

Laura Bezerra (Maria Laura Souza Alves Bezerra Lindner). Professora adjunta do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (CECULT/UFRB). Doutora em Cultura e Sociedade pelo Instituto de Humanidades Artes e Ciências Prof. Milton Santos (IHAC) da Universidade Federal da Bahia (Salvador, 2013). Mestre em Literatura e Ciência da Mídia pela Universität Trier (Alemanha, 2001) e graduada em Direção Teatral pela Universidade Federal da Bahia (1985). Coordenadora do projeto Filmografia Baiana. Pesquisadora do CULT (Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura). Membro da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA), que presidiu no biênio 2014-2016. Entre 2012-2014 exerceu o cargo de Assessora de Formação em Cultura na Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. Áreas de atuação: Política e Gestão da Cultura; Formação em Cultura; Preservação Audiovisual; Cinema. E-mail: laura.bezerra@ufrb.edu.br - <https://orcid.org/0000-0003-0365-6796>

Laura de Souza Oliveira Araújo. Graduanda em Ciências Sociais na UFBA e pesquisadora do PERIFÉRICAS - Núcleo de Estudos em Teorias Sociais, Modernidades e Colonialidades, da UFBA com bolsa de iniciação científica concedida pela FAPESB. E-mail: laurasoaraujo94@gmail.com

Lilian Vieira Magalhães. Possui graduação em Terapia Ocupacional pela Escola de Reabilitação do Rio de Janeiro (1976), mestrado em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (1989) e doutorado em Saúde Coletiva pela Universidade Estadual de Campinas (1998). Seu pós-doutorado foi feito no Institute for Work and Health, Toronto, Canada em 2002. Tem experiência na área de Terapia Ocupacional e

Ciência Ocupacional, além de pesquisa qualitativa crítica. Foi professora associada da University of Western Ontario, Canada onde suas atividades de pesquisa estiveram centradas principalmente na relação entre imigração e a dimensão ocupacional das condições de saúde e trabalho, bem como na formulação de metodologias de pesquisa adequadas a minorias e outras populações vulneráveis. Atualmente é professora adjunta do Departamento de Terapia Ocupacional na Universidade Federal de São Carlos, SP, Brasil e tem status de Professor Emeritus na Western University of Ontario. E-mail: Imagalhaes@ufscar.br - <https://orcid.org/0000-0003-3666-3685>

Lisandro Lucas de Lima Moura. Doutor em Antropologia pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel), vinculado ao Laboratório de Ensino, Pesquisa e Produção em Antropologia da Imagem e do Som (LEPPAIS-PPGAnt) e ao grupo de pesquisa Antropoéticas (CNPq/UFPel-PPGAnt). Possui Mestrado em Educação pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel) e Graduação em Licenciatura e Bacharelado em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). É professor EBTT de Sociologia do Instituto Federal Sul-rio-grandense (IFSul Campus Bagé). E-mail: lisandromoura@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-6554-6184>

Lívia Lima da Silva. Jornalista, graduada em Comunicação Social - Jornalismo (Mackenzie) e em Letras (USP), e é mestre em Estudos Culturais também pela Universidade de São Paulo. Trabalhou com revisão e edição de textos, comunicação interna e assessoria de imprensa na área de Educação e Terceiro Setor, e atualmente trabalha com produção e gestão cultural. Integra o conselho da Agência Mural de Jornalismo das Periferias e é co-fundadora do grupo de comunicação Nós, mulheres da periferia. Acompanha como observadora o Movimento Cultural das Periferias de São Paulo e colabora com o Centro de Estudos Periféricos da Unifesp-SP. Animadora Cultural do Sesc São Paulo, atualmente é responsável pela programação de Audiovisual e Tecnologias e Artes do Sesc Belenzinho. E-mail: livialimasilva@gmail.com – <https://orcid.org/0000-0001-7032-5941>

Lucas Amaral de Oliveira. Professor do Departamento de Sociologia da Universidade Federal da Bahia. Doutor em Sociologia pela Universidade de São Paulo (2018). Entre 2016 e 2017, atuou como investigador visitante no Department of Global Studies da Aarhus University, Dinamarca. É Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Londrina (2010) e Mestre em Sociologia pela Universidade de São Paulo (2013), com período de estágio de pesquisa na Università di Bologna, Itália (2012). É um dos líderes do PERIFÉRICAS - Núcleo de Estudos em Teorias Sociais, Modernidades e Colonialidades, da UFBA. Tem experiência nas áreas de Sociologia das Práticas Culturais, Sociologia da Literatura, Sociologia Urbana e Teoria Social Contemporânea, atuando nos seguintes temas: cultura urbana, produção do espaço, circulação transnacional de bens simbólicos, literatura e conhecimento sociológico e epistemologias periféricas. E-mail: lucasoliveira.ufba@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-1272-4722>.

Luciane Leipnitz. Possui Bacharelado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2001), mestrado e doutorado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2005, 2010). Atualmente é professora associada do Curso de Letras Português-Alemão da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Foi professora do Curso de Bacharelado em Tradução na Universidade Federal da Paraíba/João Pessoa/PB (2011-2020). Tem experiência na área de Letras e Linguística, com ênfase em Estudos da Tradução e Línguas Estrangeiras Modernas, atuando principalmente

nos seguintes temas: Ensino de Tradução, Linguística de Corpus, Língua Alemã, Lexicografia e Terminologia. Pesquisa de pós-doutoramento no Institut für Angewandte Linguistik und Translatologie (IALT) na Universidade de Leipzig na Alemanha (2018). E-mail: luciane.leipnitz@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-7425-2089>.

Luiza Carvalho. Mestranda em Cultura e Territorialidades na Universidade Federal Fluminense. E-mail: ml_carvalho@id.uff.br - <https://orcid.org/0000-0002-7465-4213>

Maíra Cavalcanti Vale. Pós-doutoranda em Antropologia Social na Universidade de São Paulo (USP). Doutora em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Mestre pela mesma instituição. Ao longo do mestrado, a aluna realizou um estágio na Universidade de York, no Canadá, em História da África. Bacharel em antropologia pela Universidade de Brasília. Realizou pesquisa na região de KwaZulu-Natal, África do Sul, com grupos de mulheres rurais e negras e na cidade de Cachoeira, no Recôncavo Baiano. Trabalha com escrita antropológica, questões raciais, espiritualidade, colonialismo e mulheres. Coordenadora Institucional do Imuê - Instituto Mulheres e Economia, exerce voluntariamente a gestão administrativa da organização e da equipe editorial, assim como atua na equipe de comunicação, elaboração de projetos em pesquisas colaborativas e relatórios de atividades e prestação de contas do Imuê e para a Rede Orgânica Periférica de Olinda. Trabalha ainda em parceria com a andarilha edições em revisões copidesque de alguns de seus livros artesanais e como revisora independente de trabalhos acadêmicos/ literários. Durante a graduação, participou de dois projetos de iniciação científica vinculados à Universidade de Brasília e ao CNPq. Trabalhou também como Secretária Administrativa da revista Anuário Antropológico e como estagiária de antropologia na 6ª Câmara de Coordenação e Revisão do Ministério Público Federal, instância responsável pela defesa dos direitos dos povos indígenas e minorias. E-mail: vale.maira@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-5562-0352>

Manoel Silvestre Friques. Professor adjunto do Departamento de Engenharia de Produção da UNIRIO e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (UFRJ). Fez pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos Das Artes (UFF). Atualmente, realiza o segundo doutorado no Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas e Desenvolvimento do Instituto de Economia da UFRJ. Doutor em História da Arte pelo Programa de História Social da Cultura (Puc-Rio), foi Pesquisador Visitante da Columbia University (2015-2016) e da Université Paris-Nanterre (2019). Graduado em Artes Cênicas pela UNIRIO (2007) e em Engenharia de Produção pela UFRJ (2012). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas pela UNIRIO (2009). Com uma abordagem interdisciplinar, publica com frequência em periódicos científicos. É dramaturgo e curador bissexto. E-mail: manoel.friques@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-0106-2006>

Marcos Horário Gomes Dias. Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP. Possui Mestrado em História Social pela Universidade de São Paulo, USP, Especialização em Arte e Cultura Barroca pela Universidade Federal de Ouro Preto, UFOP e Graduação em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo, USP. É professor de pós-graduação e graduação no Centro Universitário Assunção (UNIFAI) e Universidade São Judas Tadeu (USJT) e no Museu de Arte Sacra de São Paulo (MAS). E-mail: marcos.dias@saojudas.br - <https://orcid.org/0000-0003-4815-8360>

Maria Bernardete Toneto. Doutoranda em Ciências, linha de pesquisa em Comunicação e Cultura, pelo Programa de Pós Graduação em Integração da América Latina, da Universidade de São Paulo (Prolam/USP). Possui Mestrado em Integração da América Latina (Prolam/USP), Especialização em Docência no Cenário do Ensino para a Compreensão (Universidade Cidade de São Paulo) e Graduação em Comunicação Social- Jornalismo pela Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero. É professora de pós graduação e graduação no Centro de Estudos Latino-americano em Cultura e Comunicação (Celacc/USP), Universidade Mackenzie e Universidade São Judas Tadeu. É coordenadora de projetos educacionais na Faculdade Paulus de Comunicação (Fapcom). E-mail: bernatoneto@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-7002-2534>

Mariana de Andrade Barbosa. Graduanda do Bacharelado em Tradução, Universidade Federal da Paraíba/UFPB. E-mail: maryandrade909@hotmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-7812-309X>.

Mariana Rufino. Bacharel em Comunicação Social com Habilitação em Publicidade e Propaganda pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo ECA-USP. E-mail: mari.rufino@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-7712-4242>

Mariane Rocha Silveira. Doutoranda em Letras pela Universidade de Passo Fundo (UPF). Possui Mestrado em Letras - área de Leitura e Formação do Leitor (UPF), especialização em Ensino e Aprendizagem de Língua Espanhola (UPF); especialização em Tradução de Espanhol (Gama Filho); graduação em Letras - Língua Portuguesa e respectivas literaturas (UPF); graduação em Letras - Língua Espanhola e respectivas literaturas (UPF). Atualmente, é professora na Universidade de Passo Fundo e no Centro de Ensino Médio Integrado. E-mail: marianesilveira@upf.br - <https://orcid.org/0000-0002-2462-4876>

Marta de Aguiar Bergamin. Possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (1996), mestrado em Sociologia pela Universidade de São Paulo (2001) e doutorado em Sociologia pela Universidade Federal de São Carlos (2011). Atualmente é professora na Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo/FESP. Tem experiência na área de Sociologia, atuando principalmente nos seguintes temas: sociologia do trabalho, sociologia urbana, cidades. E-mail: mbergamin@fespsp.org.br - <https://orcid.org/0000-0002-0015-6676>

Natureza Acácio França. Mestre em Dança, Bacharela Interdisciplinar em Artes e estudante de Pedagogia pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: naturezartesporte@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-3053-0200>

Paula Renata S. Gomes Santino. Mestre em Educação, História, Política, Sociedade pela PUC-SP. Professora efetiva da Secretaria Municipal de Educação de São Paulo (desde 2015), atuou de 2017 a 2019 no CIEJA-Campo Limpo como alfabetizadora de jovens e adultos. Atualmente coordenadora acadêmica de polo de apoio presencial das universidades presente no Centro Educacional Unificado UNICEU em parceria com o governo Federal por meio do programa Universidade Aberta do Brasil (UAB). Integrante desde 2018 do grupo de pesquisas coordenado pela professora Dra Alda Junqueira Marin: Docência em suas Múltiplas Dimensões. E-mail: paula.renata@sme.prefeitura.sp.gov.br - <https://orcid.org/0000-0003-2633-3172>

Priscila Duarte dos Reis. Mulher, negra, doutoranda em Educação (Proped- UERJ), Mestre em Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro; Especialista em História e Cultura Afro-brasileira e Africana pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro; Graduada em Direito pela Universidade Estácio de Sá. Membro do Coletivo Empodera Jovem. E-mail: prisciladrtavares@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-7472-3370>

Ricardo Cortez Lopes. Doutor, mestre e graduado em Sociologia pela UFRGS/Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Possui pesquisas na área de Sociologia da Moral (morais atéia e religiosa), Teorias da Secularização, Ateísmo, Movimento Social Ateu, Modernidade, Pós-Modernidade, Teoria Sociológica, Teoria do Conhecimento e Pensamento Político-Religioso. Interessa-se também pela área de Ensino de Sociologia, na qual atua na condição de professor, com experiência em nível básico e em nível superior. E-mail: rshicardo@hotmail.com - <https://orcid.org/0000-0003-0808-7203>

Ricardo Lopes Correia. Terapeuta Ocupacional. Doutor em Ciências da Saúde pela Faculdade de Medicina do ABC (FMABC, Santo André), docente do Departamento de Terapia Ocupacional, Faculdade de Medicina e do Programa de Pós-Graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ): E-mail: ricardo@medicina.ufrj.br - <https://orcid.org/0000-0003-3108-2224>

Ricardo Moreno de Melo. Possui graduação em Música (Licenciatura) - UNI-RIO (2002), mestrado em Música (Etnomusicologia) pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2006) e doutorado em Antropologia pela Universidade Federal Fluminense (2017). Atualmente é professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Educação Musical, atuando principalmente nos seguintes temas: Cultura Popular, Etnomusicologia, Antropologia, Arte, Performance, Estética, História da Música Popular Brasileira. E-mail: ricardo.melo@ifrj.edu.br - <https://orcid.org/0000-0002-1305-0723>

Rosemary Segurado. Possui graduação em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1992), mestrado em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1996) e doutorado em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2002), Pós-doutorado em Comunicação Política pela Universidade Rey Juan Carlos de Madrid (2008). Atualmente é pesquisadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e coordenadora do Curso Mídia, Política e Sociedade da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo. Pesquisadora do NEAMP (Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política da PUC/SP) e Editora da Revista Aurora do Programa de Ciências Sociais da PUC/ SP. Experiência na área de Ciência Política, com ênfase em Estudos Eleitorais e movimentos sociais, atuando principalmente nos seguintes temas: mídia e política, internet e política, comportamento político e políticas do comum. Email: roseseg@uol.com.br - <https://orcid.org/0000-0002-3910-4603>

Silvia Borges Corrêa. Doutorado em Ciências Sociais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2006), mestrado em Ciências Sociais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1997) e graduação em Ciências Econômicas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1989). Atualmente é professora titular e pesquisadora (em regime de tempo integral) da ESPM Rio - Escola Superior de Propaganda e Marketing,

onde ministra disciplinas nos cursos de graduação de Publicidade/Propaganda, de Jornalismo e de Administração, e no Mestrado Profissional em Gestão da Economia Criativa. Lidera o grupo de pesquisa Consumo e Sociabilidades e é pesquisadora do grupo Economia Criativa, Desenvolvimento e Território, ambos registrados no CNPq. Doutora em Ciências Sociais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Professora do Mestrado Profissional em Gestão da Economia Criativa (MPGEC) da ESPM Rio. E-mail: sborges@espm.br - <http://orcid.org/0000-0001-7879-1218>

Stephany Lins Pereira. Formada em Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense e aluna de mestrado em Cultura e Comunicação na Universidade de Lisboa. Seus estudos têm ênfase em Estudos Culturais, atuando principalmente nos seguintes temas: cultura nerd, RPG, cosplay, ficção científica, estudos de gênero, feminismo e produções audiovisuais. E-mail: stephanylins@id.uff.br - <https://orcid.org/0000-0002-9659-5154>

Uliana Gomes da Silva. Possui graduação em Ciências Sociais (licenciatura) pela Universidade Federal da Paraíba/UFPB (2016) e mestrado em Antropologia pela Universidade Federal da Paraíba (2018). Doutoranda Pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia-UFPB. Professora de Sociologia. E-mail: ulianagomes@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-3983-0912>.

Verena Vieira. Estudante do Bacharelado Interdisciplinar em Humanidades pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), em transição para o curso de Pedagogia. E-mail: vieiraverena@yahoo.com.br - <https://orcid.org/0000-0002-3986-6114>

EDITORIAL

A presente edição é composta por quinze artigos e uma resenha que compõem o dossiê *Coletivos culturais – resistências, disputas e potências* (como será detalhado ao final deste Editorial). A seção de artigos em *Fluxo contínuo* apresenta oito trabalhos e a seção *Ensaio* mais um.

Tivemos ao todo 52 autores publicando nesta edição da PragMATIZES, sendo dois vinculados a universidades européias (Portugal e Reino Unido), 28 do Sudeste brasileiro (metade de São Paulo e metade do Rio de Janeiro), 14 do Nordeste, um do Centro-Oeste e mais sete que são da região Sul do país. Em seguida, apresentamos o mapeamento dos autores que vêm, desde 2011, procurando e publicando junto à nossa revista, segundo suas inserções internacionais e nacionais.

Ao todo já foram 244 artigos, que envolveram 411 autores, como podemos observar na tabela a seguir:

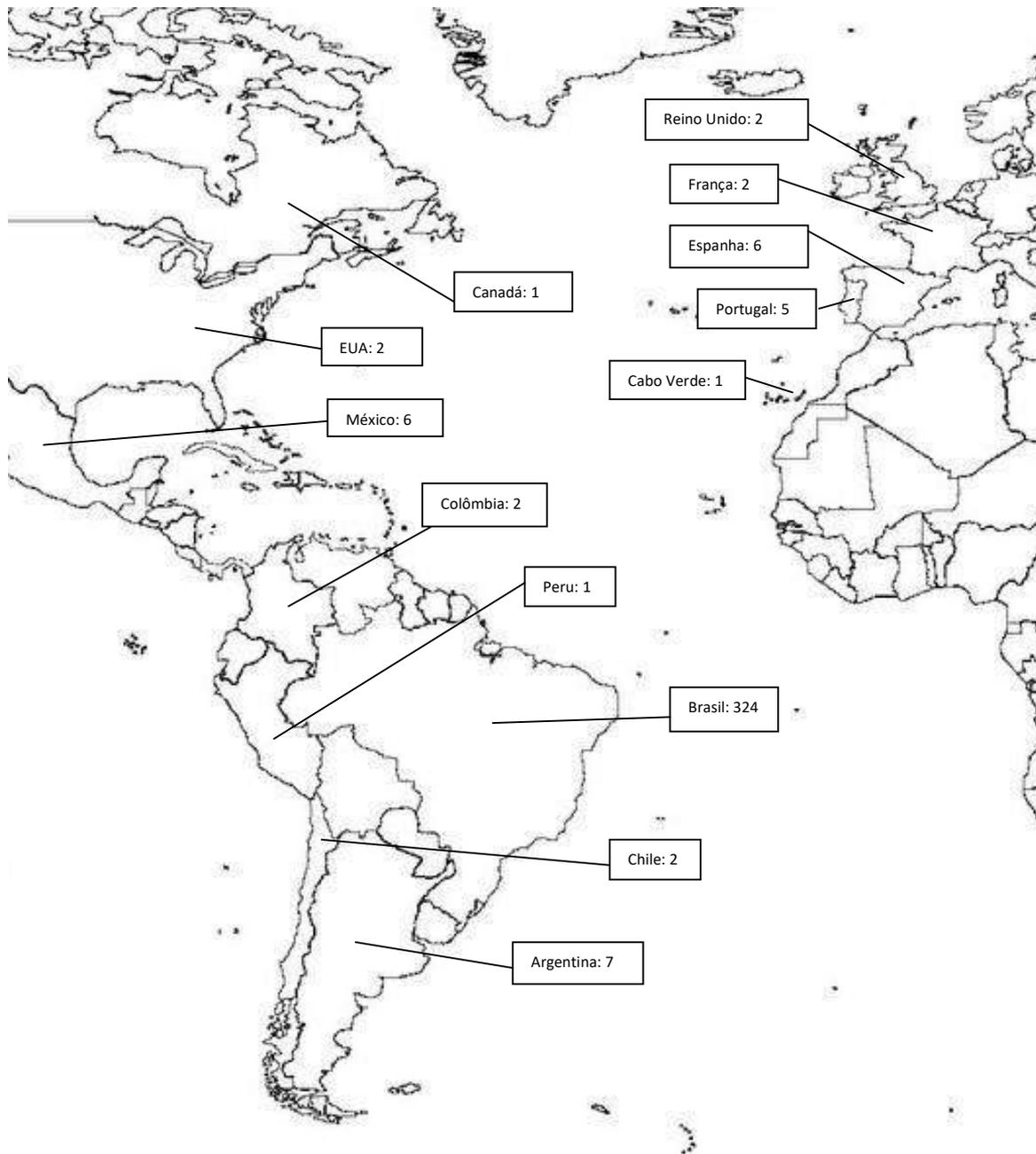
Alguns percentuais em relação à origem dos autores (até edição 2021/2):

		Quantidade	Percentual	Subtotais
Internacionalização	América Latina	18	48,6 %	37 = 100 %
	Europa	15	40,6 %	
	Demais continentes	4	10,8 %	
Regiões brasileiras	Norte	7	34,8 %	374 = 100 %
	Nordeste	69		
	Centro-Oeste	13		
	Sul	42		
	Sudeste	244		
Total geral				411

Em seguida aos mapeamentos, este Editorial apresenta o dossiê **Coletivos culturais – resistências, disputas e potências** que teve editoria de João Guerreiro do Instituto Federal do Rio de Janeiro/IFRJ e Érica Peçanha do Nascimento da Universidade de São Paulo/USP a quem muito agradecemos.



Agradecemos aos autores que até a edição de março de 2022 publicaram conosco, representantes dos seguintes países:





Agradecemos aos autores que até março de 2022 publicaram conosco, representantes dos seguintes estados brasileiros:



Apresentação do dossiê *Coletivos Culturais – resistências, disputas e potências*

João Guerreiro¹

Érica Peçanha²

Cultura sempre se mostrou uma dimensão importante para pensar ação coletiva, participação político-social e produção de identidades, a despeito de toda a complexidade teórica que o próprio termo evoca. Movimentos, grupos, coletivos, gerações de artistas e ativistas, em suas diferentes formas de produção e intervenção artístico-culturais, transcendem debates estéticos e estimulam reflexões sobre as relações que estabelecem com as instâncias do mercado, o poder público, os movimentos sociais, a academia, entre outros agentes.

Com esses pressupostos em tela, o dossiê “Coletivos culturais – resistências, disputas e potências” propôs o debate sobre produções, práticas, trajetórias e atuação de coletivos formais e informais organizados em torno da cultura, considerando-se as relações e articulações que conformam a presença dessas coletividades na cena pública. Pesquisadores, artistas e ativistas de todo o país responderam a esse convite e o grande desafio foi selecionar artigos para compor esta edição, diante da surpreendente quantidade de propostas apresentadas.

Um primeiro aspecto a ser destacado, nesse sentido, é a pujança dessa temática no cenário contemporâneo, seja por conta das ações inovadoras protagonizadas pelos coletivos, seja por conta da emergência de políticas que tentam dar conta de responder às demandas por eles colocadas. Outro ponto relevante é que essas ações, produções e políticas também têm sido tomadas como objetos de consistentes reflexões produzidas por agentes ligados aos próprios

¹ Pós-doutorado em Políticas Culturais pela Universidade Federal da Bahia. Professor do Instituto Federal do Rio de Janeiro, Campus Nilópolis. Pesquisador do Observatório Baixada Cultural (OBaC). Conselheiro Estadual de Políticas Culturais do Rio de Janeiro.

² Antropóloga, com pós-doutorado realizado na Faculdade de Educação e no Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo (IEA-USP). Pesquisadora do projeto Democracia, Artes e Saberes Plurais e do nPeriferias – Grupo de Pesquisa das Periferias do IEA-USP.

coletivos, tanto fora como dentro das universidades e instituições federais de ensino, pesquisa e extensão.

Os artigos aqui publicados refletem esse contexto. São trabalhos que exploram uma heterogeneidade de linguagens e formas de atuar, além de contemplar experiências em diversas regiões do Brasil. Muitos deles são produtos de pesquisas colaborativas ou projetos de intervenção realizados por acadêmicos e agentes culturais. Alguns investem em pistas e *insights* de estudos ainda em andamento, já outros são resultados de investigações já concluídas, sendo que a maioria contempla sínteses e discussões baseadas em dados empíricos.

Para abrir o dossiê, reunimos um conjunto de textos representativo da diversidade de interseções temáticas e de regiões onde as experiências de coletivos culturais estão localizadas no país. No primeiro artigo, “*Coletivos populares no Recôncavo da Bahia: cultura, memória e resistência*”, Laura Bezerra apresenta três experiências de participação locais para garantir a patrimonialização de manifestações culturais de grupos subalternizados no Recôncavo da Bahia – o Samba de Roda, o Bembé do Mercado e as Cheganças, Marujadas e Embaixadas. Tendo como linha norteadora o conceito de cidadania cultural, são apresentadas tensões entre o poder público e a participação popular e os riscos e contradições dessa relação na institucionalização de manifestações culturais.

O segundo artigo, “*A gente faz teatro ensaiando a revolução: movimentos de territórios, cultura e arte entre Olinda, Recife e Paulista*”, de Genivaldo Bazílio e Maíra Vale, narra o encontro dos autores na construção coletiva de um texto que reflete sobre a trajetória do Mestre de Cultura Popular em Pernambuco e como o teatro surgiu em sua vida e desembocou na criação coletiva do Grupo de Teatro Atual (GTA) nas periferias de Recife, Olinda e Paulista. Os contatos e conexões com os movimentos populares de teatro, o movimento negro, o movimento sindical, a pedagogia do oprimido de Paulo Freire e o teatro do oprimido de Augusto Boal são apresentados como reflexo e reflexões para a criação dessa experiência de teatro de rua negro e popular. O artigo nos provoca a pensar o espaço acadêmico como um espaço de experimentação cultural.

No artigo “*Trajetórias de escritores e os saraus literários nas periferias de São Paulo*”, de Livia Lima e Graziela Perosa, tem-se os resultados de uma pesquisa

numa perspectiva bourdieusiana de quatro saraus realizados em diferentes territórios periféricos de São Paulo entre os anos de 2014 e 2016. As autoras apresentam as trajetórias escolares da(o)s promotora(e)s/líderes dos saraus, além da(o)s escritora(e)s que surgem no e a partir desse movimento coletivo cultural.

Já *“Trabalho, produção, midiativismo e militância cultural em rede: o Circuito Fora do Eixo”*, de André Grillo, é parte da tese de doutorado do autor que pesquisou a gênese e a consolidação da rede Circuito Fora do Eixo (FdE) como uma rede de coletivos culturais iniciada através da experiência do coletivo “Espaço Cubo” em Cuiabá (MT) até o ano de 2015. Fazendo uma detalhada descrição do funcionamento da rede, o texto vai construir o debate entre as formas da produção cultural e do trabalho em rede a partir dos novos aparatos tecnológicos e os novos sentidos do trabalho no capitalismo contemporâneo. Apresenta a tensão na fronteira flexível entre a precarização do trabalho cultural e o trabalho libidinal – que segundo o autor, é um trabalho libertador, que traz a sensação de prazer – apesar dessa subjetividade contraditoriamente poder ser apropriada pelo atual espírito do capitalismo.

“Contra-colonialidades nos coletivos juvenis: uma experiência com o Cultura Zona Oeste no Rio de Janeiro”, de Jean Vitor Alves Fontes, Beatriz Akemi Takeiti, Ricardo Lopes Correia, busca analisar um coletivo cultural de jovens urbanos periféricos da zona oeste da cidade do Rio de Janeiro. Utilizando o conceito de contra-colonialidade de Antonio Bispo dos Santos, a(o)s autora(e)s procuram demonstrar como o coletivo focado produz brechas e táticas para promover direitos e qualidade de vida nesse território. Frente aos padrões coloniais de opressão e estigmatização dos moradores dessa periferia, a(o)s autora(e)s apresentam a escuta sensível, a arte e a cultura como ferramentas potentes para fortalecer a juventude desta periferia na capital do Rio de Janeiro a resistir e ressignificar o seu cotidiano.

No artigo *“Tambor sem fronteiras: ressonâncias da presença do candombe afro-uruguaio no sul do Brasil”*, de Lisandro Moura, o autor aborda a criação de um coletivo de música afro-uruguaia na região da campanha do sul do país, mais especificamente em Bagé, Rio Grande do Sul. Coordenado por integrantes do Ponto de Cultura Pampa Sem Fronteira, o trabalho apresenta uma construção que

transborda e desmaterializa a fronteira imaginada entre o Brasil e Uruguai. O artigo narra estranhamentos, afectos e disputas do espaço público por um grupo que articula a cultura musical de afro-descentes brasileiros e uruguaios tendo os tambores de candombe como produtores de um corredor cultural transfronteiriço, além das tensões geradas em todo esse percurso.

O artigo que encerra essa primeira parte do Dossiê, “*Estética e resistência em rede na cena do Teatro das Oprimidas*”, de Marcos Horácio Gomes e Maria Bernadete Toneto, focaliza a construção da Rede Ma(g)dalena Internacional/Teatro das Oprimidas que articula grupos denominados de arte-ativistas e organizações feministas organizadas em diferentes regiões: América Central, México e Equador; América do Sul de fala hispânica; Brasil; África; e Europa. Partindo da discussão sobre o papel da mulher e do feminino através dos séculos, a(o)s autora(e)s apresentam a constituição da rede que utiliza a metodologia do Teatro do Oprimido, desenvolvida por Augusto Boal, mas que visa feminilizar essa metodologia a partir dos debates e denúncias da opressão sobre a mulher, ao mesmo tempo que busca pela construção de uma estética feminina. A visão de um mundo decolonial une os elos da rede e supera as distâncias com temas comuns e que as une: descortinar a desigualdade na participação política, econômica e intelectual, bem como a crítica à violência contra a mulher nos países periféricos, mas também nas periferias dos países coloniais.

O segundo bloco de discussões abrange a questão do trabalho e as novas epistemologias pensadas a partir do campo cultural. O trabalho cultural e seus desdobramentos na produção de identidades laborais, assim como os sentidos sociais e políticos atribuídos a ele, é o tema do artigo “*A reinvenção do lugar social do trabalho pela cultura na zona sul de São Paulo: ativistas culturais e seus trabalhos políticos*”, de Marta de Aguiar Bergamin. Tendo como referências trajetórias e atuações de ativistas ligados a coletivos culturais da periferia paulistana, o texto apresenta um rico material empírico em torno de biografias e coletivos, do mesmo modo que contextualiza as especificidades do trabalho remunerado no campo cultural com discussões pertinentes ao trabalho no contexto capitalista neoliberal.

Já em *“Rumo a uma epistemologia das quebradas: ativismos culturais para além da resistência”*, de Bruna Pegma Hercog, Carlos Bonfim, Natureza Acácio França e Verena Vieira, busca-se formular uma teoria de conhecimento das quebradas a partir da atuação de coletivos de jovens periféricos de Salvador. Em diálogo com outros trabalhos e referências empíricas de outras cidades do Brasil e de países da América Latina, a(o)s autora(e)s discorrem sobre rupturas e continuidades nas ações político-culturais de grupos historicamente oprimidos e invisibilizados nas narrativas hegemônicas. A pluralidade de vozes autorais e biográficas no texto, a mescla de referências acadêmicas e não acadêmicas e, especialmente, a formulação de categorias para descrever e analisar a efervescente cena cultural das periferias (epistemologias das quebradas e ofensivas culturais emancipadoras) somam-se a outras contribuições relevantes para o dossiê aqui apresentado.

Um terceiro bloco de artigos busca relacionar cultura, educação, produção de identidades e subjetividades, a partir de diferentes referências empíricas. Em *“Poesia para existir e resistir: a experiência dos saraus na educação básica do município de São Paulo - possíveis contribuições na construção das identidades étnico e racial dos estudantes”*, Paula Renata Gomes Santino e Carlos Antonio Giovinazzo Júnior, refletem sobre como a atuação dos coletivos literários de periferia influem em projetos e práticas pedagógicas de escolas pública, além de apresentar uma discussão bibliográfica sobre educação e saraus periféricos.

Com o texto *“Criminalização da cultura e identidade negra no Brasil: reflexões a partir das práticas do Coletivo Empodera Jovem”*, de Priscila Duarte dos Reis, Bruno Borja, Jenifer Stéfani Silva, Karine Rezende, tem-se reflexões sobre criminalização da cultura e identidade negra no Brasil, tendo como referência a atuação de um projeto de extensão universitária. Há um investimento na discussão teórica e na apresentação de dados em torno de temas centrais do artigo (racismo e criminalização), além de descrições e reflexões acerca da atuação do coletivo/projeto focado acerca desses temas.

O artigo *“A influência da educação popular freireana na Associação dos Moradores e Amigos do Bairro Itinga em Joinville/SC”*, de Charles Henrique Voos e Bruna Eloize Taborda Ribas parte da concepção freireana de ação cultural na qual o

público torna-se também o autor da prática. O texto apresenta o potencial e a influência das atividades culturais desenvolvidas por uma associação de moradores - reconhecida como Ponto de Cultura - localizada na periferia de Joinville na construção de identidades e formação crítica de crianças e jovens. Ao descrever as ações culturais desenvolvidas pela associação, a(o)s autora(e)s apontam para possíveis potenciais transformadores da educação popular quando articulada com proposta de emancipação/revolução cotidiana.

Em “*A intervenção teatral e a construção de subjetividades no espaço escolar*”, Luciane Leipnitz, Edilza Maria Medeiros Detmering, Elisângela Bruce da Silva, Mariana de Andrade Barbosa e Uliana Gomes da Silva enfocam um projeto de extensão universitária, numa escola pública de João Pessoa/PB, contextualizando-o desde a sua relação com aspectos estruturais da sociedade brasileira até seu papel no contexto pedagógico. As descrições e discussões mobilizadas contribuem tanto para a compreensão dos usos e potencialidades do teatro para processos formativos escolares e não escolares, como para apreender relações possíveis entre extensão universitária e coletivos culturais.

A discussão sobre academia e coletivos culturais é adensada em um artigo que se propõe a abordar a relação de parceria entre uma instituição de ensino privado e de um afoxé que atua há 70 anos na cidade do Rio de Janeiro. Tendo como pano de fundo os desafios da gestão de uma associação de caráter cultural e religioso, o artigo “*Quando o afoxé e a academia se encontram: reflexões sobre a parceria Filhos de Gandhi-ESPM Rio para uma atuação mais conectada ao território*”, de Carolina Marques Henriques Ficheira, Silvia Borges Corrêa e Celio dos Santos Oliveira, aborda implicações e aprendizados de uma pesquisa-ação para pesquisadores e pesquisados, assim como gera reflexões para potencializar esse tipo de parceria em conexão com os territórios.

Para encerrar do dossiê, duas contribuições em torno da construção da memória de coletivos culturais. O artigo “*Quem deve lembrar e o que deve ser lembrado: disputas simbólicas pela memória social no quilombo Machadinha/RJ*”, de Ricardo Moreno de Melo, tem como tema as disputas de narrativas na construção de memórias. De caráter mais etnográfico, o texto articula um rico material empírico com a discussão conceitual sobre políticas de memória, tendo como contexto as

tensões na organização de um equipamento cultural voltado à memória quilombola no Rio de Janeiro.

E, por fim, apresentamos a resenha de “*Sarau Elo da Corrente 13 anos: tambor, território e oralidades*”, escrita por Michel Yakini, que remonta a atuação de um coletivo literário da periferia paulistana a partir de depoimentos de lideranças, artistas e intelectuais ligados à história do coletivo.

Para além de oferecer um mosaico de possibilidades de se pesquisar os coletivos culturais espalhados pelo Brasil, entendemos que o conjunto de textos que compõem este dossiê também contribuem para pensar as ações e reações de grupos sociais e sujeitos historicamente marginalizados nos sistemas de produção cultural. Assim como enriquecem os debates sobre o tema por meio de variadas interseções temáticas e da articulação da atuação desses coletivos culturais com discussões sobre marcadores sociais de raça/cor, gênero, território, sexualidade, idade e classe, no intuito de desvelar táticas de sobrevivências e formas de oposição aos poderes constituídos.

Coletivos populares no Recôncavo da Bahia: cultura, memória e resistência

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v12i22.50792>

Laura Bezerra¹

Resumo: Objeto deste trabalho são três experiências participativas locais, com atenção para as estratégias adotadas por grupos do Recôncavo da Bahia para a salvaguarda de suas manifestações culturais, numa complexa e contraditória relação com o Estado. O reconhecimento do Samba de Roda (2004), do Bembé do Mercado (2012) e das Cheganças, Marujadas e Embaixadas (2019), manifestações de grupos subalternizados, como patrimônio cultural pelo poder público foi um marco e o processo de patrimonialização merece atenção, uma vez que ele se inicia a partir de tentativas do poder público de induzir a participação popular, com riscos de domesticação e disciplinamento. Assumindo uma perspectiva situada e considerando a ideia de cidadania cultural, optamos por uma abordagem que nos levou a identificar os protagonistas dos processos descritos, focando em suas motivações e sua capacidade de agência. A pesquisa mostra que os processos de patrimonialização em tela significaram, para os grupos envolvidos, uma estratégia de empoderamento, um caminho para aprofundar os processos de mobilização e de organização coletiva em busca de protagonismo na condução de suas manifestações culturais.

Palavras-chave: cultura popular; cidadania cultural; participação; patrimônio cultural; Recôncavo da Bahia.

Colectivos populares en el Recôncavo da Bahia: cultura, memoria y resistencia

Resumen: Tres experiencias participativas locales del Nordeste de Brasil son objeto de este trabajo, con atención a las estrategias adoptadas por grupos del *Recôncavo da Bahia* para salvaguardar sus manifestaciones culturales, en una relación compleja y contradictoria con el Estado. El reconocimiento del *Samba de Roda* (2004), del *Bembé do Mercado* (2012) y de las *Cheganças, Marujadas e Embaixadas* (2019), manifestaciones de grupos subalternizados, como patrimonio cultural por parte de los poderes públicos fue un hito y el proceso de patrimonialización merece atención, ya que hubo intentos de los poderes públicos de inducir la participación popular, con riesgos de domesticación y disciplinamiento. Asumiendo una perspectiva situada y considerando la idea de ciudadanía cultural, optamos por un enfoque que nos llevó a identificar a los protagonistas de los procesos descritos, centrándonos en sus motivaciones y su capacidad de actuación. La investigación muestra que los procesos patrimoniales en cuestión significaron, para los grupos involucrados, una estrategia de empoderamiento, un camino para profundizar los procesos de movilización y organización colectiva en busca de protagonismo en la conducción de sus manifestaciones culturales.

Palabras clave: cultura popular; ciudadanía cultural; participación; patrimonio cultural; Recôncavo da Bahia.

¹ Maria Laura Souza Alves Bezerra Lindner. Doutora em Cultura e Sociedade. Professora adjunta do Centro de Culturas, Linguagem e Tecnologias Aplicadas (CECULT)/Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), Brasil. E-mail: laura.bezerra@ufrb.edu.br - <https://orcid.org/0000-0003-0365-6796>

Recebido em 10/07/2021, aceito para publicação em 25/01/2022 e disponibilizado online em 01/03/2022.

Popular collectives in the Recôncavo da Bahia: culture, memory and resistance

Abstract: The object of this paper are three local participatory experiences, with attention to the strategies adopted by groups of the *Recôncavo da Bahia* to safeguard their cultural manifestations, in a complex and contradictory relationship with the State. The acknowledgement of *Samba de Roda* (2004), *Bembé do Mercado* (2012) and *Cheganças, Marujadas e Embaixadas* (2019), manifestations of subalternised groups, as cultural heritage by the public authorities was a milestone and the process of patrimonialisation deserves attention, as it begins with attempts by the public authorities to induce popular participation, with risks of domestication and disciplining. Assuming a situated perspective and considering the idea of cultural citizenship, we opted for an approach that led us to identify the protagonists of the processes described, focusing on their motivations and their capacity for agency. The research shows that the heritage processes in question meant, for the groups involved, a strategy of empowerment, a path to deepening the processes of mobilization and collective organization in search of protagonism in the conduction of their cultural manifestations.

Keywords: popular culture; cultural citizenship; participation; cultural heritage; Recôncavo da Bahia.

Coletivos populares no Recôncavo da Bahia: cultura, memória e resistência

Introdução

Neste artigo voltamos a atenção para as ações de patrimonialização desenvolvidas por grupos culturais populares de três cidades do Recôncavo da Bahia – Cachoeira, Santo Amaro da Purificação e Saubara – para a salvaguarda do Samba de Roda (2004), do Bembé do Mercado (2012) e das Cheganças, Marujadas e Embaixadas (2019), numa complexa relação com o Estado².

Nosso interesse foi pensar as experiências participativas locais com atenção para o surgimento de

novos atores que “com suas reivindicações político-culturais, forçam a ampliação da noção de cidadania, agregando novos valores e direitos àqueles já conquistados” (BARBALHO, 2010, p. 242).

Cabe salientar que, no contexto-político cultural em que as ações se desenvolveram, o Governo Federal empreendeu esforços para estimular (e mesmo induzir) a participação. Trata-se de um processo controverso. Se, por um lado, as fortes assimetrias de poder presentes na sociedade brasileira, usualmente excluem os agentes culturais populares do exercício da cidadania e, nesse sentido, a indução à participação pode ser vista como um avanço democrático, por outro, há que se

² O artigo apresenta um recorte de nossa pesquisa de pós-doutorado, que abordou a relação entre as cidades, o poder público e as culturas locais no Brasil e na Argentina. Uma versão anterior do trabalho foi apresentada no 20º Congresso Brasileiro de Sociologia.

questionar o potencial emancipatório da participação quando esta é realizada através de mecanismos impulsionados pelo próprio poder público. (ZIMBRÃO; SILVA, 2018).

Analisando experiências na América Latina, Felipe Addor (2018, p. 1116) salienta que a “consolidação de novas estruturas democráticas participativas não será garantida por regras ou leis que criem novas institucionalidades, mas pelas existências de cidadãos que tenham capacidade de dar-lhes vida...” Assim, optamos por uma abordagem que buscou identificar os protagonistas dos processos descritos, focando em suas motivações, sua capacidade de agência e de apropriação do espaço público.

Segundo Maria da Glória Gohn (1997, p. 88), “agenciamento refere-se ao processo de conscientização de que é possível alterar as condições ou as políticas por meio da ação coletiva.” Agência é entendida neste artigo como algo que está “encarnada nas relações sociais, e só pode ser efetiva através delas” (LONG *apud* GONZALES; PEREIRA; SOLGIO, 2014, p. 108). Assim, para Norman Long “a agência, então, implica a geração e uso ou manipulação de redes de relações sociais e a canalização de elementos específicos... através de pontos nodais de interpretação e interação.” (*idem, ibidem*). Relevante,

aqui, são os dois aspectos centrais da noção de agência identificados por Giddens (1984), conhecimento e capacidade. Partindo da hipótese que os coletivos abordados operam com lógicas e saberes não reconhecidos, nos voltamos para as práticas dos atores envolvidos, atentando para as estratégias de atuação e também para os resultados do processo.

Trata-se de uma pesquisa exploratória que teve como ponto de partida as formas organizativas e a atuação de grupos populares no Brasil e na Argentina. Diferentes relações com a participação e com a salvaguarda de suas manifestações nos levaram aos processos de patrimonialização dos grupos do Recôncavo. Nosso percurso metodológico englobou revisão de literatura; análise documental e entrevistas semi-estruturadas com três pessoas-chave dos processos de patrimonialização em tela.

1. Patrimônio e memória em um novo contexto político-cultural

Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais. (BRASIL, 1988).

Desde 1988, a Constituição da República Federativa do Brasil reconhece a cultura como um direito e afirma o papel

ativo do Estado para sua garantia. Esta perspectiva, entretanto, estava em franca contradição com o modelo neoliberal vigente (BEZERRA; PITOMBO, 2016) e só começa a se efetivar a partir de 2003, quando no primeiro Governo Lula o Ministério da Cultura (MinC) inaugura um deslocamento de peso nas políticas culturais brasileiras (VARELLA; BRANDT, 2020; RUBIM, 2007). Operando com um conceito de cultura ampliado e na perspectiva da cidadania cultural,³ o MinC inicia uma série de ações e programas que visam a sociedade como um todo, ao invés de ter como foco os artistas, como era usual até então. Relevante como contexto para este trabalho são as iniciativas de fortalecimento da institucionalidade cultural, em especial a construção do Sistema Nacional de Cultura (SNC), proposto como novo modelo de gestão de políticas públicas de cultura “construídas democraticamente, integrando de forma descentralizada e participativa os três níveis da federação e a sociedade civil, [tendo como base] uma concepção comum de política cultural e

uma efetiva interação e complementaridade...” (MINC, 2010, p. 17).

O SNC tem a participação como eixo central, o que se revela em vários princípios e diretrizes do Sistema e do Plano Nacional de Cultura (PNC).⁴ Sendo o Brasil um país profundamente desigual, marcado por tradições autoritárias e uma cultura política centralizadora e clientelista, o Ministério passou a realizar uma série de ações para induzir a participação e o controle social, como a criação de conselhos, realização de conferências de cultura, consultas públicas etc.

Também a proteção ao patrimônio sofreu um forte deslocamento no século XXI. O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), criado em 1937 como do Serviço Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), é uma das instituições mais estáveis do país e construiu um sistema operacional muito bem sucedido, transformando a instituição “em algo exemplar para as políticas culturais no Brasil e em muitos países”

³ Marilena Chauí (2006) refere-se às políticas culturais fundamentadas na ideia da cultura como um direito, o que implica não somente em proporcionar à população acesso à produção cultural (ou seja, à fruição), mas também acesso *aos meios* para a produção cultural, bem como a garantia da possibilidade dos cidadãos e cidadãs intervirem diretamente nas decisões sobre as políticas públicas de cultura (a participação).

⁴ Por exemplo no Princípio X do SNC, “democratização dos processos decisórios com participação e controle social” ou no Princípio IX do PNC, “democratização das instâncias de formulação das políticas culturais”. Uma das diretrizes do PNC é “Estimular a organização de instâncias consultivas, construir mecanismos de participação da sociedade civil, e ampliar o diálogo com agentes culturais e criadores.”

(RUBIM, 2007, p. 17). Cabe, entretanto, salientar que até o ano 2000, quando foi instituído o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, as ações do Instituto se pautavam por um entendimento restrito de cultura, com ênfase na proteção aos signos de poder político e religioso, e concentração no período colonial.⁵ O Instituto do Patrimônio naturalizou uma determinada leitura do país tornando, assim, invisível a posição ativa e eminentemente política de seus especialistas na construção de uma determinada representação nacional. Sob a égide da "competência técnica" permaneceram ocultas as formações discursivas que embasaram as políticas do IPHAN.

Com a Constituição Federal de 1988, há uma mudança de paradigma na proteção ao patrimônio cultural do país. Não somente o valor patrimonial de um bem cultural passa a ser mensurado em função de seu valor "de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da

sociedade brasileira" (BRASIL, 1988, Art. 216), ao invés de "excepcional valor histórico e artístico", critério definido no Decreto 25/1937 e determinante até então, como também ele não é mais reduzido a seus elementos materiais. Além disso, a sociedade é instada a colaborar ativamente com o poder público para sua proteção, que não é mais apenas responsabilidade de especialistas e técnicos (BRASIL, 1988, Art. 216, § 1º). A mudança é de tal amplitude que as práticas estabelecidas desde a década de 1930 tornaram-se insuficientes: ao tombamento, definido pelo Decreto no 25/1937, veio se juntar no ano 2000 uma nova modalidade de proteção, o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial.⁶

Pensando na Burocracia como racionalidade administrativa, compartilhamos a percepção de Marilena Chauí (1997, p. 148) quando afirma que "a noção de competência tem a função precisa de marcar a desigualdade [...] entre os detentores do saber e os despossuídos" e introduzimos nas nossas reflexões a ideia de cidadania cultural, que

⁵ Importante fazer referência ao trabalho de Aloísio Magalhães e à criação do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), em 1975, que contrapunha à noção de patrimônio histórico e artístico a ideia da referência cultural. Com isso, abriu-se espaço para uma série de questionamentos sobre quem tem legitimidade para selecionar o que deve (ou não) ser preservado, inaugurando uma nova compreensão do patrimônio. Contudo, o falecimento precoce de Magalhães impediu a continuidade do processo.

⁶ O Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial é o instrumento aplicado aos bens que obedecem às categorias estabelecidas pelo Decreto 3551/2000. Ao serem registrados, os bens recebem o título de Patrimônio Cultural Brasileiro e são inscritos em um dos quatro Livros de Registro: dos Saberes, das Celebrações, das Formas de Expressão, e dos Lugares. Cf. <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/122>. Acesso em nov. 2020.

reconhece o direito à participação e prevê a intervenção direta dos cidadãos e cidadãs nas decisões sobre as políticas públicas de cultura (CHAUÍ, 2006). Concebendo o cidadão como sujeito de direitos, a autora aponta para a necessidade de se garantir os direitos daqueles que não têm direitos. Essa ideia, pensada do ponto de vista da gestão pública, é complementar às colocações de Carlos Fortuna (2012, p. 202), quando, desenvolvendo a ideia do direito à cidade, refere-se à construção de “lugares onde os usuários manifestam sua recusa em ser recusados e desenvolvem estratégias de afirmação identitária alternativa.” Entendemos que, nesse processo de apropriação do espaço público, “subjetividades incompatíveis com o capitalismo” (MIGNOLO, 2017) reafirmam sua existência e criam fissuras no discurso hegemônico. Aqui se revelam as ambiguidades apontadas por Quijano (*apud* LANDER, 2000, p. 201) ao referir-se a uma Modernidade que, por um lado, se fundamenta na dominação, no apagamento e na exploração de grupos como os que protagonizam esse artigo, mas que, por outro, ancora também processos de democratização e reconhecimento. De que forma e em que medida isso se dá nos processos analisados, é o que veremos adiante.

2. Participação e patrimonialização no Recôncavo da Bahia

2.1. O Samba de Roda do Recôncavo – Obra Prima da Humanidade

Chamamos de Recôncavo da Bahia a região localizada em torno da Baía de Todos os Santos. Entre os diversos aspectos que irão configurar o território estão uma história marcada pela relação colônia-metrópole, pela escravidão e pela monocultura de exportação. A economia da cana de açúcar, estruturante para ao território, foi movida por uma mão de obra composta por negros/as escravizados/as, vindos de diferentes culturas e religiões da África. No final do século XIX aprox. 70% da população era composta pelos africanos e seus descendentes e essa é, ainda hoje, uma região profundamente marcada pelas culturas de matriz africana. Atualmente o Recôncavo é também um dos 27 “Territórios de Identidade” da Bahia, unidades administrativas instituídas pelo Governo do Estado em 2007.⁷

O Samba de Roda (SR) é uma expressão musical-coreográfica e festiva presente em todo o Estado da Bahia, mas especialmente conectada com a região do Recôncavo, com registros desde o século

⁷ Mais sobre o Recôncavo em IPHAN (2006, p. 25). Cf. também Santos (1998).

XVII. O SR era uma celebração cotidiana, um “samba de vizinho”, uma “brincadeira”, uma “alegria para a população trabalhadora”, segundo Dona Dalva Damiana de Freitas.⁸ Conectado com outras manifestações culturais de matriz africana como o candomblé e a capoeira, o SR é indispensável nos carurus em louvor a Cosme e Damião, santos católicos sincretizados com os Ibeji⁹, e em outras festas do catolicismo popular e das tradições religiosas afro-brasileiras.

Considerado um dos marcos distintivos do Recôncavo, o Samba de Roda foi condecorado com o título de Obra Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela Organização das Nações Unidas para a Educação (UNESCO), em 2005; como Patrimônio Imaterial do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 2004; e como Patrimônio Cultural Imaterial do Estado da Bahia, em 2020.¹⁰

⁸ Informação oral. Participação de Dona Dalva na entrevista com Any Manuela Freitas dos Santos Nascimento, em 28/10/2020.

⁹ Divindades gêmeas do panteão iorubá.

¹⁰ O Samba de Roda foi registrado como Patrimônio Cultural do Brasil no Livro das Formas de Expressão do IPHAN, em 05 de outubro de 2004; reconhecido como Obra Prima da Humanidade pela UNESCO desde 25 de novembro de 2005. Através do Decreto 19.494/2020, reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial do Estado da Bahia.

Proponentes do registro do Samba de Roda como patrimônio imaterial foram a Associação Cultural do Samba de Roda Dalva Damiana de Freitas; o Grupo Cultural Filhos de Nagô e a Associação de Pesquisa em Cultura Popular e Música Tradicional do Recôncavo (APCM) em 2003. As duas primeiras são grupos de Samba de Roda das cidades de Cachoeira e São Félix, a última, uma instituição de pesquisa.¹¹

Cabe salientar que a iniciativa de patrimonialização do SR, não veio dos grupos, mas do Ministério da Cultura/Iphan. A coordenadora da APCM, Francisca Marques participou da preparação do dossiê de registro e,

¹¹ “A APCM-Recôncavo foi fundada em 2003 por pesquisadores, professores, artistas, músicos e sambadeiras na cidade de Cachoeira, Bahia, tendo como objetivo preservar e disseminar conhecimentos sobre cultura popular e música do Recôncavo através de ações educativas e culturais. Integra [atualmente] a associação, o Laboratório de Etnomusicologia, Antropologia e Audiovisual – LEAA Recôncavo, com produção de acervo audiovisual sobre pessoas, lugares e festas religiosas do Recôncavo. O LEAA-Recôncavo produz documentações com registros em áudio, vídeos e fotografias, além de capacitação técnica dos grupos de samba de roda e de outras expressões artísticas e religiosas da cidade e região.” (NASCIMENTO, 2019, p. 19). O Laboratório de Etnomusicologia desenvolve o projeto Arquivo de Som e Imagem Dalva Damiana de Freitas Disponível em: <http://culturadigital.br/arquivodalvadamianade Freitas/>.

junto com o coordenador da pesquisa, Carlos Sandroni, levou a ideia para discussão com os grupos, que entenderam que a patrimonialização era uma possibilidade de obter apoio ao SR. Any Manuela de Freitas, gestora da Casa do Samba de Dona Dalva, de quem falaremos mais adiante, conta sobre o processo:

Tudo pra gente era novidade, como isso se desenha, a política de salvaguarda, o método para construção do dossiê. O que é importante, o que é bacana é que o dossiê foi construído em assembleias e cidades do interior da Bahia. As propostas que constam no dossiê são de escutas dos sambadores, são demandas dos sambadores. (Informação oral).¹²

No artigo "Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade", Sandroni reflete sobre o processo e aponta para um cenário de negociações, vivências e apropriações. Para ele é "bastante claro que a atribuição da expressão patrimônio imaterial ao samba de roda veio de 'fora' para 'dentro'. [...] Nenhum dos sambadores com quem conversei em 2004 a conhecia." (SANDRONI, 2010, p. 385).

¹² Entrevista com Any Manuela Freitas dos Santos Nascimento, em 28/10/2020.

Optando por uma abordagem que procura o contrapelo da história e atenta para os apagamentos, voltamos o olhar para as manifestações do coletivo, tentando entender como os grupos se colocaram nesse processo, quais suas motivações, suas estratégias, suas escolhas. Nos colocamos uma questão simples: o que aconteceu a partir do registro? Resumindo podemos dizer que alguns grupos de Samba de Roda – com destaque para a Associação Cultural do Samba de Roda Dalva Damiana de Freitas (ACSRDD) e a Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia (ASSEBA)¹³ – se apoderaram do tema. Pode-se mesmo dizer que a ACSRDD se empoderou com o tema e assumiu o protagonismo de sua salvaguarda. Em que condições, veremos a seguir.

Samba de Roda – Samba de Dalva

Em 1958, dona Dalva Damiana de Freitas, operária charuteira em Cachoeira, cria o Samba de Roda

¹³ Importante fazer referência às ações realizadas pela Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia (ASSEBA), que, entretanto, foram descontinuadas em diversos momentos.

Suerdick. O grupo permanece ativo e está atualmente com uma campanha para arrecadar fundos para a construção de uma sede própria. Dona Dalva é uma brincante incansável e uma ativista cultural visionária. Além do Samba Suerdick, ela criou (e coordena ainda hoje, aos 93 anos) outras manifestações como o Terno das Baianas do Acarajé (1973), o Terno de Reis Esperança da Paz (1977), o Samba de Roda Mirim Flor do Dia (1980) e a Quadrilha Junina da Terceira Idade – Quanto mais velho, melhor.

Alguns marcos na trajetória do grupo foram a constituição de personalidade jurídica, em 2003, como Associação Cultural do Samba de Roda Dalva Damiana de Freitas; a inauguração da Casa do Samba de Roda de Dona Dalva, uma sede alugada em 2009; e o reconhecimento como Ponto de Cultura, em 2014. Detentora de inúmeros prêmios, objeto de pesquisas acadêmicas, protagonista de documentários, Dona Dalva recebeu o título de Doutora *Honoris Causa* pela UFRB, em 2012, sendo desde então carinhosamente chamada de “Doutora do Samba”.

O Samba de Dona Dalva é coordenado por três gerações de mulheres-sambadeiras que compartilham o vínculo familiar: Dona Dalva, idealizadora, compositora e coordenadora-geral; Mestra Ana Olga, sua filha, compositora e uma pioneira do canto feminino no samba de roda (CSERMAK, 2020, p. 53); e Any Manuela, sua neta e gestora da Associação.

A monografia da especialização em Políticas e Gestão Cultural de Any Manuela Freitas Nascimento analisa a contribuição da ACSRDD para o Plano de Salvaguarda do Samba de Roda e mostra uma vasta série de ações em prol da promoção, valorização, difusão, transmissão e documentação do SR, de 2004 até os dias atuais.¹⁴

Entendemos que a alta produtividade das ações da Associação está vinculada aos seguintes aspectos: em primeiro lugar, a salvaguarda do samba de roda vai de encontro aos desejos e às

¹⁴ Cf. NASCIMENTO, Any Manuela Freitas dos Santos. *Casa do Samba de Roda de Dona Dalva: Ponto de Cultura e Política de Salvaguarda, um estudo de caso*. 2019. Monografia (Especialização). Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas, Programa de Pós-Graduação *Lato Sensu* em Política e Gestão Cultural. Santo Amaro, 2019.

preocupações do grupo, que vinha refletindo sobre a continuidade do SR desde os anos 1980, quando criou o Samba de Roda Mirim Flor do Dia, um grupo de samba “mirim”, ou seja, formado por crianças. Dona Dalva se preocupava com o distanciamento das crianças e jovens que já não se integravam ao grupo “naturalmente”, seja por que consideravam o samba “coisa de velhos”, seja pelos preconceitos gerados pelo racismo e pela intolerância religiosa (candomblé e samba de roda vistos como coisas do “demônio”).

Assim, teve início um *processo de educação patrimonial*, um *processo comunitário, construído através das relações cotidianas* e de ações em torno do Samba de Roda e de outras manifestações tradicionais no bairro do Rosarinho. Uma dessas ações foi a criação, em 1980, do Samba de Roda Mirim Flor do Dia com a finalidade em preservar e proporcionar a continuidade do Samba de Roda, neste momento. (NASCIMENTO, 2019, p. 8, grifos nossos).

Figura 1 – Samba de Roda Mirim Flor do Dia (à frente, Any Manuela)



Foto: Francisca Helena Marques
LEAA/Recôncavo

Dona Dalva considera “o Samba Mirim [...] o *alicerce* do Samba de Roda” (NASCIMENTO, 2019, p. 9, grifos nossos), ou seja, ela já pensava na salvaguarda do samba de roda, mesmo sem usar essa palavra,¹⁵ mesmo operando a partir de uma lógica distinta daquela da burocracia estatal. Existia, portanto, uma base de atuação presente nos desejos e na trajetória do próprio grupo. Não é por acaso que aqui os frutos do Registro

¹⁵ De acordo com a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial: “Entende-se por “salvaguarda” as medidas que visam garantir a viabilidade do patrimônio cultural imaterial, tais como a identificação, a documentação, a investigação, a preservação, a proteção, a promoção, a valorização, a transmissão – essencialmente por meio da educação formal e não formal – e revitalização deste patrimônio em seus diversos aspectos” (IPHAN, 2003, p. 5).

do SR como patrimônio imaterial são tão suculentos.

Em segundo lugar, a tripla posição de Any Manuela Freitas nesse processo, enquanto sambadora (ex-integrante do Samba Mirim), gestora da Casa do Samba e pesquisadora. Trata-se de uma posição privilegiada, que lhe permite combinar as perspectivas internas e externas, fazendo as negociações e mediações necessárias para as ações em prol do SR e do protagonismo das sambadeiras. Freitas é graduada em Administração e especialista em Política e Gestão da Cultura e sublinhou que *“tanto [...] família sanguínea quanto [...] família do samba”* a incentivaram a buscar formação e *“aperfeiçoamento para conduzir a associação”* (entrevista citada). Ela conta ainda que

A gente sempre teve esse objetivo de... de preparar sambadores para a autonomia do Samba de Roda. [...] No momento da salvaguarda do SR, isso só cresce, só cresce com as oportunidades, com os diálogos, reuniões, conferências, assembleias. Cresce inclusive enquanto proposta: que os sambadores sejam autônomos, sejam preparados para gerir suas apresentações. A gente inicia tratando das questões locais, que a gente consiga se organizar em nosso local, em nossa região...

(Informação oral, entrevista citada).

Um terceiro aspecto relevante foi o “reconhecimento como Ponto de Cultura (em 2014, que) figurou em concretização e atendimento a anseios e ações culturais nascidas e desenvolvidas em comunidades em período anterior à seleção.” (NASCIMENTO, 2019, p. 37). Isso garantiu à associação recursos financeiros estáveis por um período de três anos, algo essencial para o desenvolvimento das ações: com um plano de trabalho focado nas linhas de ação propostas pelo IPHAN no Plano de Salvaguarda do Samba de Roda,¹⁶ foi possível ampliar e expandir as ações já promovidas pelo grupo liderado por Dona Dalva, com ênfase para a difusão do samba de roda e transmissão de conhecimentos, com uma série de oficinas de canto, dança,

¹⁶ O Plano de Salvaguarda do Samba de Roda é estruturado em quatro linhas, sendo a. Pesquisa e documentação; b. Reprodução e transmissão às novas gerações; c. Promoção; e d. Apoio (“Esta linha de ação tem um caráter mais geral na medida em que se propõe a fornecer alguns apoios diretos que criarão uma estrutura de sustentação para as demais atividades”, IPHAN, 2006, p. 89).

música, educação patrimonial, entre outras.¹⁷

2.2. Breves notas sobre duas outras experiências de patrimonialização no Recôncavo da Bahia

Que formas concretas tornam o processo de apropriação de um território em um contexto marcado não somente por diferenças, mas também por fortes desigualdades? Quais as estratégias escolhidas por grupos populares para reafirmação de identidades subalternizadas? A complexidade e a potência do processo ocorrido em Cachoeira nos impulsionaram a voltar, brevemente, a atenção para as experiências de patrimonialização de duas outras manifestações culturais tradicionais das cidades vizinhas, o Bembé do Mercado, de Santo Amaro da Purificação e as Cheganças, Marujadas e Embaixadas, de Saubara.

Em função da conexão do Samba de Roda com o Candomblé e a Capoeira, e da vinculação não exclusiva de ativistas culturais populares com diversas manifestações, os grupos que propuseram as novas ações de patrimonialização participaram direta ou indiretamente do

processo de registro de SR.

O Bembé do Mercado, em Santo Amaro da Purificação

Um ano após a abolição da escravatura, celebrando publicamente a liberdade, “os pescadores e o povo de santo [...] transportaram para a rua o culto que era dos terreiros” (IPHAN, 2019, p. 7) realizando um Candomblé de rua que durou três dias. Nasce o Bembé do Mercado. Celebrar a liberdade em um contexto de repressão, realizar no espaço público um culto religioso criminalizado e reprimido foi um ato de profunda insurgência. Para Castro (2003)

O Bembé do Mercado, em Santo amaro [sic], tem grandes significados para a afirmação da cidadania negra no Brasil. Eliminados quaisquer traços de subserviência agradecida à princesa pela Abolição, emerge a evidência histórica da luta popular contra o cativo e da força da cultura afro-brasileira como propulsora da resistência do povo negro no Brasil.

A festa tem três partes: os ritos privados, reservados aos iniciados do Candomblé, que acontecem nos terreiros; o Xirê, cantos e danças para os Orixás, Voduns e Nkisis, que acontece atualmente no Largo do Mercado, e a entrega do

¹⁷Cf. o detalhamento das ações em Nascimento (2019).

presente de Yemanjá, na praia de Itapema, que encerra a festa.¹⁸

Figura 3 – Bembé do Mercado (Xirê na Praça do Mercado)



Foto: © Laís Lima (Santo Amaro)

Desde então a festa vem sendo realizada anualmente. Durante muito tempo, apesar de realizada no espaço público, a celebração aconteceu sem grande integração com o calendário festivo da cidade, ficando restrita ao povo de santo. Nos últimos anos, transformou-se num animado evento que levou a cidade para os noticiários e passou a atrair não somente a população em geral, mas também turistas.

Mais de 40 Terreiros de Candomblé da cidade estão envolvidos no evento. Em entrevista, o Babalorixá José Raimundo Lima Chaves (Pai Pote),

¹⁸ Essa a configuração atual da celebração. Mais detalhes nos dossiês de registro em IPHAN, 2019 e Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC), 2014.

liderança religiosa e cultural de Santo Amaro, conta que o grupo que organizava o Bembé passou a se sentir “ofendido” ao ver externos assumirem um protagonismo que não lhes cabia: “a gente ser protagonista do Bembé do Mercado, [...] não saber de nada e ficar por fora”.¹⁹ Assim, resolveram criar uma Comissão do Bembé e retomar o lugar que era deles. O grupo procurou apoio de entidades como o Coletivo de Entidades Negras (CEN) e realizou uma série de reuniões com os terreiros envolvidos para discutir a criação de uma associação. Segundo Pai Pote, em entrevista citada, “o Bembé do Mercado precisava se organizar juridicamente” para acessar os recursos necessários à organização da festa e deixar de ser “representado por outras associações”. Foi um longo processo, com muitas reuniões com as lideranças religiosas, muitas delas idosas, sem “muito conhecimento (da burocracia), são pessoas antigas”. O grupo reconheceu a pertinência da formalização e, enquanto se estruturava a associação, criava estatuto, debatia metas e ações, uma amiga de Pai Pote sugeriu o registro da manifestação como patrimônio imaterial da Bahia.

¹⁹ Entrevista com José Raimundo Lima Chaves, mais conhecido como Pai Pote, em 3/11/2020. As próximas citações advêm desta fonte.

Desde 2001, o terreiro de candomblé liderado por Pai Pote havia constituído personalidade jurídica como Associação Beneficente Ilê Axé Oju Onirê e realizava uma série de atividades culturais na cidade de Santo Amaro.²⁰ Tendo em vista que a Associação do Bembé ainda não estava formalizada, foi ela a proponente do processo de registro. Através do decreto 14.129/2012, o Bembé do Mercado foi inscrito no Livro de Registro de Eventos e Celebrações do Estado e reconhecido como Patrimônio Imaterial da Bahia. Em 13 de junho de 2019, foi registrado no Livro de Registro das Celebrações e reconhecido como Patrimônio Imaterial do Brasil.²¹

Associação do Bembé foi formalizada e, desde então, todas as decisões são tomadas coletivamente:

todos votam e tem direito de palavra [...] porque uma cabeça ajuda a outra [...] E eu não posso assinar nada como presidente do Bembé sem me reunir com os outros, sem as palavras das 50

²⁰ Cf. CHAVES, José Raimundo Lima. *Aprendendo com o Axé: A Experiência da Gestão Cultural na Associação Beneficente Ilê Axé Oju Onirê* 2019. Monografia (Especialização). Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas, Programa de Pós-Graduação *Lato Sensu* em Política e Gestão Cultural. Santo Amaro, 2019.

²¹ O Dossiê para o registro nacional foi elaborado por uma equipe do Cecult/UFRB, com a participação de estudantes vinculados à celebração.

*pessoas que participam do Bembé.*²²

Após o reconhecimento nacional, atualmente, a questão da salvaguarda da celebração está em pauta no coletivo.

As Marujadas e Cheganças de Saubara

Cheganças são encenações performáticas, cantadas e faladas, que contam sobre embates marítimos. Elas acontecem no espaço público e estão frequentemente associadas com datas festivas da religiosidade popular.

Existem controvérsias na definição das Cheganças. Para alguns “um auto de natal” ou “uma versão das Mouriscadas da Península Ibérica”, ou ainda “um auto patriótico-marítimo do ciclo das conquistas portuguesas” (*apud* ROSÁRIO, 2020, p. 30). Rosildo do Rosário, coordenador de uma marujada e pesquisador, sublinha sua relação indissociável com a diáspora africana:

apesar da sua ligação estreita com a cultura ibérica, foram os negros descendentes que assumiram o seu fazer, como maneira de estar inseridos nas atividades em suas comunidades. O ato de ligar imediatamente a chegança à Portugal e Espanha, de maneira naturalizada, é uma forma de invisibilização da participação negra nessa manifestação. (ROSÁRIO, 2020, p. 33).

²² Entrevista citada com Pai Pote.

Saubara é uma comunidade de pescadores e marisqueiras, existindo, portanto, um contexto próprio de relação com o mar. Rosário distingue entre as Cheganças de Mouros e Embaixadas, que apresentam lutas de cristãos e mouros que acontecem na Europa, das Cheganças de Marujos (ou Marujadas) que se constroem a partir de episódios da história do Brasil. A Chegança dos Marujos Fragata Brasileira, de Saubara, por exemplo, performa a participação do povo do Recôncavo nas lutas pela Independência do Brasil na Bahia, ou seja, vivencia a manifestação a partir do contexto local. O autor ressalta ainda que “as Marujadas, apesar de estarem nesse contexto religioso católico, têm mais evidente em suas práticas e narrativas uma proximidade com a religião de matriz africana.” (ROSÁRIO, 2020, p. 39).

O processo de patrimonialização das Cheganças e Marujadas, mais recente que os dois outros abordados, revela algumas especificidades, que sugerem um processo de aprendizado coletivo.

Rosário, coordenador da Chegança de Marujos Fragata Brasileira, participou da marujada na infância, levado por seu pai e foi um dos responsáveis por sua revitalização.²³ Além de professor,

²³“A retomada do grupo aconteceu a partir do momento em que as crianças e jovens do passado reuniram-se para rememorar a

atuou na gestão pública da cultura e da educação nas cidades de Santo Amaro e Saubara. Também sambador, ele coordenou a Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia (ASSEBA) entre 2005 e 2010 (ou seja: no período seguinte à patrimonialização do Samba de Roda), tendo sido também diretor do Centro de Referência do Samba de Roda da Bahia/Casa do Samba (2008/2010) e coordenador dos projetos Pontão de Cultura do Samba de Roda da Bahia e a Rede do Samba. Entendemos que esse “acúmulo de experiências” influenciou a condução do processo de patrimonialização das Cheganças, como ele próprio conta, ressaltando

[...] essa possibilidade de reunir pessoas que a ASSEBA teve durante o início desse processo [de patrimonialização] do samba de roda [...] e foi pensando nisso que eu trouxe essa experiência da ASSEBA para os grupos da Chegança. [...] eu tinha ali a consciência de que eu precisava aprender, e em um determinado momento eu voltaria pra Saubara pra tomar conta das coisas daqui. (Informação oral).²⁴

Em 2013, Rosário inicia uma

Chegança. Eles decidiram juntar-se para colher informações acerca do grupo e proporcionar o seu ressurgimento. Nesse momento entra em ação a mulher, as esposas, filhas e mães, que tiveram um importante papel de ajudar a lembrar das canções, dos ritmos.” (ROSÁRIO, 2020, p. 99).

²⁴ Entrevista com Rosildo do Rosário, via zoom, em 20/12/2020.

pesquisa de registro das Cheganças de Saubara, através de depoimentos dos integrantes das três cheganças da cidade. O projeto teve o patrocínio da Petrobrás e resultou na coletânea "Êta, Marujada!", composta por um catálogo, documentário, CD e site. Neste mesmo ano ele organiza o I Encontro de Cheganças, Marujadas e Embaixadas da Bahia, que, desde então, acontece anualmente, criando uma rede estadual que passa a discutir a patrimonialização da manifestação.

Foram cinco anos de trabalhos intensos, diversas atividades foram desenvolvidas com o intuito de manter as pessoas envolvidas. Realizamos diversas atividades: os encontros estaduais foram importantes [...] para mantermos foco no processo, realizamos encontros territoriais (baixo sul, extremo sul, piemontês de diamantina, região metropolitana), registramos áudio em CD de cinco grupos, realizamos pelo menos dez reuniões com lideranças. No final do ano de 2017, começamos a fazer o inventário dos grupos existentes na Bahia. (ROSÁRIO, 2020, p. 84).

Em 2013 a Associação Chegança dos Marujos Fragata Brasileira, em nome da rede constituída nos encontros anuais, propôs ao Instituto do Patrimônio Artístico da Bahia (IPAC) o registro das Cheganças e Marujadas e Embaixadas como Patrimônio Cultural Imaterial da Bahia, tendo assumido ela própria a elaboração do dossiê necessário para o registro. Em

2019, através do decreto 18.905/2019, as manifestações foram inscritas no Livro do Registro Especial das Expressões Lúdicas e Artísticas da Bahia.

Memória e resistência: um aprendizado coletivo de agenciamento

Lembremos que essas experiências de patrimonialização começaram com a indução da participação dos grupos de Samba de Roda no seu reconhecimento. Sem negar as ambiguidades que permearam o processo, é importante olhar para o percurso e seus resultados. Ela abriu espaço para a sociedade civil interferir nas políticas culturais. No caso específico, abriu espaço para grupos excluídos da participação ativa na vida política. Os grupos responderam, ocuparam o espaço, criaram estratégias para avançar na organização coletiva e assumiram o protagonismo na salvaguarda de suas manifestações culturais.

Mais ainda, as experiências de patrimonialização do Samba de Roda, do Bembé e das Cheganças apontam para um processo de aprendizado coletivo, como dito antes, e possivelmente para a constituição de um repertório de ação coletiva.²⁵ Vejamos: Se no primeiro caso,

²⁵ Segundo Charles Tilly "A palavra repertório identifica um conjunto limitado de *retinas* que são aprendidas, compartilhadas e postas em ação por meio de um processo relativamente

a solicitação do registro veio do Estado; no segundo, do Bembé do Mercado, a sugestão veio do entorno do grupo envolvido; no terceiro, das Cheganças, veio do próprio grupo. Enquanto no processo do Samba de Roda a elaboração do dossiê foi feita pelo próprio Iphan (mesmo que envolvendo os sambadores e sambadeiras), no caso do registro nacional do Bembé, uma equipe do Centro de Culturas, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT), Campus de Santo Amaro da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) foi sugerida pelo IPHAN à associação proponente e aceita. A equipe contou com a participação de estudantes diretamente vinculados à manifestação. Já no registro das Cheganças, os próprios brincantes assumiram a elaboração do dossiê. O mesmo vale para a mobilização dos grupos, que no primeiro caso, foi feita, inicialmente, pelo IPHAN; no segundo, constituiu-se uma Comissão do Bembé,

deliberado de escolha. Repertórios são criações culturais aprendidas, mas eles não descendem de filosofia abstrata ou tomam forma como resultado da propaganda política; eles emergem da luta." (*apud* ALONSO, 2012, p. 26). Tilly refere-se ainda a "transferência de repertórios", acentuando, entretanto, que a transferência de formas de ação é pautada por criatividade e improviso. Ou seja: ao invés de apenas repetir as ações anteriores, elas vão, na prática, se modificando de acordo com os contextos de atuação. Entretanto, cabe salientar que o conceito de Tilly tem foco na questão dos confrontos, o que não se aplica, ao menos literalmente, aos casos abordados por nós.

com uma estrutura de decisão horizontalizada; no terceiro, os Encontros Estaduais criaram uma base de debates para o processo de patrimonialização. Sublinhemos também a apropriação das ações de salvaguarda do SR pelos sambadores e sambadeiras.

No caso do Bembé está em pauta, atualmente, a questão da salvaguarda: "agora é não vacilar, aproveitar esse reconhecimento para nosso povo, nosso legado", disse Pai Pote em entrevista citada. A fala permite a associação com o "paradigma da travessia", cunhado pelo filósofo camaronês Jean-Godefroy Bidima, quando afirma que, para os povos negros na diáspora, os lugares de memória são "um chamado e um trânsito para os 'não-lugares da memória'" e aponta para uma "construção coletiva de um pensar que nos reinvente, nos abra outras imagens de nós mesmos, considerando nossas heranças em memória africanas." (NASCIMENTO, 2020, p. 35).

Para Rosildo do Rosário (2020, p. 21),

[...] ainda nos dias atuais, existem comunidades que alimentam e praticam a transmissão de conhecimentos ancestrais, como forma de preservar suas identidades, garantindo que saberes do passado sejam experienciados por várias gerações. Um dos pilares dessa resistência são os grupos de "Culturas Populares", que utilizam técnicas ancestrais, como a oralidade, para não se

submeterem às investidas massacrantes da modernidade.

Considerando que as memórias dos grupos subalternizados normalmente são apagadas da História (contada pelos grupos dominantes), seu cultivo representa uma forma de resistência popular. Cabe referência às mediações feitas por lideranças como Dona Dalva e Any Freitas, Pai Pote e Rosildo do Rosário, que foram essenciais no processo de construção coletiva. Este último sublinha que “uma política de patrimonialização gerenciada de forma eficaz pelo Estado permite que os zeladores das manifestações se encontrem, se reconheçam no fazer do outro e mutuamente construam uma agenda positiva.” (ROSÁRIO, 2020, p.156). Em entrevista citada, Rosário afirmou que os grupos de chegada estão avançando na construção de um plano de salvaguarda, que deverá ser publicado mesmo antes da validação pelo IPAC, sublinhando a autonomia do grupo em relação ao poder público.

3. Considerações finais: Cultura, memória e resistência no Recôncavo da Bahia

Analisamos três processos de

patrimonialização, conduzido por coletivos populares, que se dão em um contexto político-cultural bastante específico. Num plano macro, eles são parte do movimento democrático iniciado no final do século XX, do qual emerge uma nova qualidade de cidadania, com a ampliação da participação e o surgimento de novos atores que, por sua vez, impulsionam o alargamento da própria ideia de cidadania. Um momento em que se fortalece a ideia de governança, a busca de novos padrões de articulação entre Estado e Sociedade, com o fortalecimento da percepção que participação e controle social são elementos essenciais à gestão pública. Ademais, no Brasil do século XXI, o MinC, como apontamos, opera a partir de um profundo deslocamento, onde localizamos as controversas tentativas de indução à participação.

Nos casos analisados, entendemos que a indução da participação pelo Estado foi um primeiro passo, essencial, para assegurar o exercício da cidadania cultural a grupos subalternizados. O envolvimento dos três coletivos nos processos de patrimonialização transformou-se em uma estratégia de empoderamento, um caminho para aprofundar os processos de mobilização e de organização coletiva em busca de protagonismo na condução de suas manifestações culturais. Na contraface da indução está a capacidade

de agência dos grupos, que, em um processo de aprendizado coletivo, se apoderaram dos espaços e das ferramentas que emergiram nesse novo contexto político-cultural.

Com isso, um novo perfil de sujeitos (aqueles invisibilizados pela racionalidade hegemônica) se inseriu no espaço público, buscando participar dos processos decisórios que lhes dizem respeito, protagonizando um processo de construção coletiva realizada a partir dos saberes localizados nos próprios grupos. Ao “discurso competente” pretensamente universal, desvinculado dos seus laços com o lugar e o tempo de origem, como apontou Chauí, eles contrapõem enfrentamentos que se desenvolvem em territórios concretos, em seu *locus* de “estar-sendo” no mundo, com seus sistemas simbólicos específicos (oralidade, ancestralidade, contiguidade indivíduo-comunidade, conhecimento compartilhado, decisões coletivas, uma perspectiva aberta a diferentes práticas etc.).

Além disso, ao construir lugares de memória dos povos negros na diáspora, esses grupos interferem ativamente na memória nacional, produzindo rupturas no discurso hegemônico e reafirmando subjetividades negadas/invisibilizadas/indesejadas.

Operando na perspectiva da cidadania cultural, as ações do Governo

Federal refletem a modernidade ambígua e contraditória descrita por Quijano, na qual, em um contexto de exclusão e desigualdade, são iniciados processos de democratização e reconhecimento que instituem novos espaços de articulação (governança) e mesmo melhores condições de negociação entre Estado e Sociedade. Numa expressão de conhecimento e capacidade, – de transmissão e ampliação de conhecimento e de conquista e aprimoramento de competências– os grupos de cultura popular do Recôncavo reconheceram as novas condições e os espaços abertos, promoveram o agenciamento, expandindo os repertórios locais de ação coletiva, constituindo-se em instrumentos de enriquecimento sociopolítico e cultural.

Fica em aberto o lugar das mediações – seja das lideranças populares, seja do Estado (com a indução à participação, o reconhecimento de espaços como pontos de cultura, a criação de universidades públicas em cidades do interior etc.) – nesse processo, algo que pretendemos analisar num momento seguinte.

Referências bibliográficas

ADDOR, Felipe. Reflexões sobre Democracia Participativa na América Latina. *Revista de Administração Pública*, Rio de Janeiro, vol. 52, n. 6, p. 1108-1124, nov./dez. 2018.

AGIER, M. Do direito à cidade ao fazer-cidade. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 3, p. 483-498, 2015.

AVRITZER, Leonardo. Sociedade civil e Estado no Brasil: da autonomia à interdependência política. *Opinião Pública*, Campinas, vol. 18, n. 2, p. 383-398, nov. 2012.

BARBALHO, Alexandre. Conselhos de Cultura e Democracia: desafios contemporâneos. In: RUBIM, Albino; FERNANDES, Taiane; RUBIM, Iuri (Orgs.). *Políticas culturais, democracia e conselhos de cultura*. Salvador: Edufba, 2010. p. 235-252.

BEZERRA, Laura; PITOMBO, Mariella. Políticas Culturais e a pluralidade de atores na contemporaneidade. In: VLADI, Nadja (org.). *Olhares Interdisciplinares: Fundamentos em Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas*. Cruz das Almas/-BA: Ed. UFRB, 2016. p. 171-192.

BRASIL. Constituição (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil*. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 15 jan. 2010.

CHAUÍ, Marilena. *Cidadania cultural: o direito à cultura*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez, 1997.

CHAVES, José Raimundo Lima. *Aprendendo com o Axé: A Experiência da Gestão Cultural na Associação Beneficente Ilê Axé Oju Onirê* 2019. (Especialização em Política e Gestão Cultural). Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Santo Amaro, 2019.

CSERMAK, Caio. *Reinventar a roda*. A

circulação do samba entre sujeitos, eventos e repertórios em Cachoeira, BA. (Doutorado em Antropologia). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

DAGNINO, Evelina; OLVERA, Alberto; PANFICHI, Aldo. Para uma outra leitura da disputa pela construção democrática. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/281428651_Para_uma_outra_leitura_da_disputa_pela_construcao_democratica_na_America_Latina. Acesso em: 13 jul. 2020.

FORTUNA, Carlos. (Micro) territorialidades: metáfora dissidente do social. *Revista Terra Plural*, Ponta Grossa, v. 6, n. 2, p. 199-214, jul./dez. de 2012.

GIDDENS, Anthony. *A constituição da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

GOHN, Maria. *Teoria dos Movimentos Sociais: Paradigmas clássicos e Contemporâneos*. São Paulo: Edições Loyola, 1997.

GONZALES, Shirley; PEREIRA, Viviane; SOLGIO, Fábio. A Perspectiva Orientada ao Ator em estudos sobre Desenvolvimento Rural. *Perspectivas Rurales*. Nueva época, ano 13, n. 25, p. 101-121, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/perspectivasrurales/article/view/6386/6535>. Acesso em: 13 mai. 2021.

INSTITUTO DO PATRIMONIO ARTÍSTICO E CULTURAL DA BAHIA. *Bembé do Mercado*. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2014.

INSTITUTO DO PATRIMONIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Dossiê Samba de Roda*

do *Recôncavo Baiano*. DF: IPHAN, 2004.

INTITUTO DO PATRIMONIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Instrução Registro Bembé do Mercado*. DF: IPHAN, 2019. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi_e_Bembe_do_Mercado.pdf. Acesso em: 2 mai. 2020.

LANDER, Edgard. (org). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2000.

MIGNOLO, W. Colonialidade. O lado mais escuro da modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 32, n. 94, p. 1-18, jun. 2017.

MINISTÉRIO DA CULTURA. *Sistema Nacional de Cultura*. Documento básico. Brasília: MinC, 2010.

NASCIMENTO, A. *Casa do Samba de Roda de Dona Dalva: Ponto de Cultura e Política de Salvaguarda, um estudo de caso*. (Especialização em Política e Gestão Cultural). Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Santo Amaro, 2019.

NASCIMENTO, Wanderson Flor do. *Entre apostas e heranças: Contornos africanos e afro-brasileiros na educação e no ensino de filosofia no Brasil*. Rio de Janeiro: NEFI, 2020.

NOBRE, Marcos; COELHO, Vera. (orgs.). *Participação e deliberação: teoria democrática e experiências institucionais no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Editora 34, 2004.

ROSÁRIO, Rosildo Moreira do. *Cheganças e Marujadas: De uma travessia imaginária a um porto seguro*. (Dissertação em História da África, da Diáspora e dos Povos Indígenas).

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, 2020.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (Orgs.). *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: Edufba, 2007.

SANDRONI, Carlos. Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade. *Estudos Avançados*, vol. 24, n. 69, p. 373-388, 2010.

SANTOS, Milton. A rede urbana do Recôncavo. In: BRANDÃO, Maria de Azevedo (org.). *Recôncavo da Bahia: sociedade e economia em transição*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado ; Academia de Letras da Bahia ; Universidade Federal da Bahia, 1998., p. 59-100.

VARELLA, Guilherme; BRANDT, João. Do Estado de cultura ao Estado anticultural. In: CASTRO, J.; POCHMANN, M. (orgs). *Brasil : Estado social contra a barbárie*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2020., p. 523-538. □

ZIMBRÃO, Adélia; SILVA, Lessandra. Institucionalização das políticas culturais e democratização da gestão pública: estudo de caso da implantação do Sistema Estadual de Cultura do Rio de Janeiro e em sistemas municipais de cidades do RJ. Trabalho apresentado no *IV Congresso Internacional sobre Culturas – Memória e Sensibilidade: Cenários de experiência cultural contemporânea*, na Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB), Cachoeira (BA), em novembro de 2018.

A gente faz teatro ensaiando a revolução: movimentos de territórios, cultura e arte entre Olinda, Recife e Paulista

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v12i22.51414>

Genivaldo Bazílio¹

Máira Vale²

Resumo: Este artigo é uma experimentação na escrita a partir da fala de Genivaldo Bazílio, mestre da cultura popular em Pernambuco, contando como o teatro apareceu em sua vida e como criou o Grupo de Teatro Atual (GTA) junto a um grupo de pessoas moradoras das periferias de Recife, Olinda e Paulista, atravessadas pelas desigualdades raciais e sociais que marcam o cotidiano destas comunidades. Neste texto a proposta é apresentar a própria forma de transcrição da fala como em si um processo conjunto de escrita - tanto na passagem de áudio para texto quanto na marcação de pausas e seleção de trechos; e fazer da lembrança uma reflexão teórica ao se contar uma trajetória coletiva que atravessa bairros periféricos e encontra movimentos de cultura popular, como o Movimento de Teatro Popular de Pernambuco, o Movimento Negro Unificado, a luta pela criação do espaço cultural Nascedouro de Peixinhos, o Movimento dos Trabalhadores sem Terra, a pedagogia do oprimido de Paulo Freire, o Teatro Experimental do Negro de Abdias do Nascimento, o teatro do oprimido de Augusto Boal, a Coordenação Nacional de Entidades Negras e o movimento sindical. Assim, a reflexão sobre o GTA não aparece na narrativa aqui apresentada na forma de uma síntese explicativa de autores sobre um movimento cultural situado historicamente, mas sim a partir da apresentação de como discussões teóricas entraram na própria trajetória do GTA e influenciaram a sua prática de teatro de rua negro e popular.

Palavras-chave: teatro de rua; movimentos culturais; resistência; luta popular

Hacemos teatro ensayando la revolución: movimientos de territorios, cultura y arte entre Olinda, Recife y Paulista

Resumen: Este artículo es un experimento de escritura basado en el discurso de Genivaldo Bazílio, maestro de la cultura popular en Pernambuco, que cuenta cómo apareció el teatro en su vida y cómo creó el Grupo de Teatro Atual (GTA) con un grupo de personas que viven en las *periferias* de Recife,

¹ Genivaldo Bazílio. Mestre da Cultura Popular. Diretor artístico do Grupo de Teatro Atual (GTA). Mestre do Boi Mandingueiro, responsável pelo repasse das tradições, do sotaque melódico e composição das toadas. Recife/PE, Brasil. E-mail: magicova@bol.com.br - <https://orcid.org/0000-0002-6982-3449>

² Máira Cavalcanti Vale. Doutora em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Pós-doutoranda em Antropologia Social na Universidade de São Paulo (USP). Coordenadora Institucional do Imuê - Instituto Mulheres e Economia. São Paulo, Brasil. E-mail: vale.maira@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-5562-0352>.

*Agradecemos a Mestre Andrea Guerreira e Catarina Morawska (LE-E/ UFSCar), por falar e escrever conosco. Pelas parcerias atentas e de vida.

Recebido em 31/08/2021, aceito para publicação em 25/01/2022 e disponibilizado online em 01/03/2022.

Olinda y Paulista, atravesados por las desigualdades raciales y sociales que marcan el día a día de estas comunidades. En este texto, la propuesta es presentar la propia forma de transcripción como en sí misma un proceso de escribir conjuntamente, tanto en el pasaje del audio al texto como en la marcación de pausas y selección de partes; y convertir la recordación de una trayectoria colectiva en una reflexión teórica que atraviesa barrios periféricos y encuentra movimientos de cultura popular, como el Movimento de Teatro Popular de Pernambuco, o Movimento Negro Unificado, la lucha por la creación del Nascedouro de Peixinhos, el Movimento dos Trabalhadores sem Terra, la pedagogía de los oprimidos de Paulo Freire, el Teatro Experimental do Negro de Abdias do Nascimento, el teatro de los oprimidos de Augusto Boal, la Coordenação Nacional de Entidades Negras y el movimiento sindical. Así, la reflexión sobre GTA no aparece en la narrativa aquí presentada en forma de síntesis explicativa de autores sobre un movimiento cultural históricamente situado, sino más bien a partir de la presentación de cómo las discusiones teóricas entraron en la propia trayectoria de GTA e influyeron en su práctica de un teatro callejero negro y popular.

Palabras clave: teatro callejero; movimientos culturales; resistencia; lucha popular

We do theater while rehearsing the revolution: movements between territories, culture and art in Olinda, Recife, and Paulista

Abstract: This article is an experimentation in writing based on the narratives of Genivaldo Bazílio, master of popular culture in Pernambuco, on his involvement with street theater and the founding of the Grupo de Teatro Atual (GTA) together with a group of people in the *periferias* of Recife, Olinda and Paulista, communities marked by racial and social inequalities. The aim is to turn speech into text as part of a joint writing process - both in the passage of audio to written form and in the marking of pauses and selection of sections. In doing so we hope that the act of remembrance becomes itself a theoretical reflection on a collective trajectory that traverses neighborhoods and encounters movements of popular culture, such as Pernambuco's Movement of Popular Theater, the Unified Black Movement, the struggle to turn the Nascedouro of Peixinhos into a cultural space, the Landless Movement, Paulo Freire's pedagogy of the oppressed, Abdias do Nascimento's Black Experimental Theater, Augusto Boal's Oppressed Theater, the National Coordination of Black Entities and the union movement. Such reflection about GTA's trajectory is not presented by means of a theoretical discussion and explanatory synthesis of a historically situated cultural movement, but rather by showing how authors, movements and theoretical discussions worked their way through GTA and influenced their practice as a black popular street theater.

Keywords: street theater; cultural movements; resistance; popular struggle

A gente faz teatro ensaiando a revolução: movimentos de territórios, cultura e arte entre Olinda, Recife e Paulista

Este texto é uma composição de muitos encontros. É uma trajetória coletiva. É arte de fazer escrita da palavra falada. Caminhamos junto com Inaldete Pinheiro (1989a, 1989b, 2001, 2007, 2008, 2010, 2014), Solano

Trindade (1958, 1961, 1988, 2008), Abdias do Nascimento (1961), Paulo Freire (1974) e tantas pessoas que construíram na vida, em suas teorias, os movimentos de resistência cultural no Brasil desde a década de 1960. É

também uma experimentação na escrita a partir da arte da fala de Genivaldo Bazílio, mestre da cultura popular em Pernambuco. A narrativa que aqui apresentamos é, assim, em sua maior parte, em primeira pessoa, quando Mestre Genivaldo conta como o teatro apareceu em sua vida e como criou o Grupo de Teatro Atual (GTA) junto a um grupo de pessoas moradoras das periferias de Recife, Olinda e Paulista, atravessadas pelas desigualdades raciais e sociais que marcam o cotidiano destas comunidades.

Assim como o nascimento do GTA foi informado pelos debates das autoras e autores mencionados, também este texto se inspira em seu impulso de construir reflexão teórica a partir da experiência no mundo. Neste texto a proposta é dupla: apresentar a própria forma da transcrição da fala como em si um processo conjunto de escrita - tanto na passagem de áudio para texto quanto na marcação de pausas e seleção de trechos; e fazer da rememoração uma reflexão teórica ao se contar uma trajetória coletiva³.

³ Este encontro-texto também só é possível porque oito coletivos de base de diferentes bairros de Olinda se juntaram na pandemia

Tal reflexão não aparece de maneira sistematizada, com a síntese de autores sobre um movimento cultural situado historicamente, mas sim a partir da apresentação de como as discussões teóricas entraram na própria trajetória do GTA e influenciaram a sua prática de teatro de rua.

O que um grupo de teatro de rua pode ensinar sobre uma trajetória coletiva? O "eu" deste texto é plural, sempre expresso como "a gente", pois narra uma trajetória de encontros. Narra como um grupo de teatro foi se fazendo por meio das questões que o atravessavam, e atravessavam os corpos negros que o compõem. Essa narrativa diz muito sobre a época e sobre o que é fazer cultura na periferia de Pernambuco entre os anos de 1970 e 1990. Ao abordar o nascimento do

para traçar estratégias de luta e combate ao espalhamento do coronavírus nas periferias da cidade - Boi Mandingueiro e GTA, Grupo Comunidade Assumindo suas Crianças (GCASC), Biblioteca Multicultural do Nascedouro (BMN), Biblioteca Solar de Ler, Grupo S.O.L. (Sonho, Organização e Luta), Grupo Espaço Mulher e Coletivo Sempre Vivas. Desde março de 2020, a Rede Orgânica Periférica de Olinda vem se articulando, desenvolvendo ações emergenciais e debate político nas comunidades que a compõem. Essa articulação é o encontro também da Rede Orgânica com o imuê - Instituto Mulheres e Economia; e do imuê com o GTA.

GTA, a gente entende a ideia do que é o improviso, de como se faz teatro sendo da classe trabalhadora. Como se faz teatro contradisciplinar, ao se opor à hierarquia do palco, à hierarquia da direção. Essa trama começa na escola com uma inquietação em relação à disciplina escolar do português da sala de aula, ao tempo em que se encontra com a linguagem do teatro. A contradisciplina segue na oposição à opressão da ditadura militar, à opressão policial.

Propomos aqui uma escrita com o corpo e no português de tanta gente, teorizado por Lélia Gonzalez (1984). A experiência de corpo contada é marcada por uma divisão racial do espaço nas cidades, em que se passa a achar natural que o lugar do negro é nas favelas, cortiços e alagados e o lugar do branco é nos centros, prédios altos e seguros (GONZALEZ, 1984). A trajetória coletiva aqui narrada atravessa bairros periféricos de Recife e Olinda, na fronteira com Paulista, e encontra movimentos de cultura popular, o Movimento de Teatro Popular de Pernambuco, o Movimento Negro Unificado, a luta pelo Nascedouro de Peixinhos, o Movimento dos Trabalhadores sem

Terra, a pedagogia do oprimido de Paulo Freire, o Teatro Experimental do Negro de Abdias do Nascimento, o teatro do oprimido de Augusto Boal, a Coordenação Nacional de Entidades Negras (CONEN) e o movimento sindical.

A narrativa é assim estruturada em quatro partes. Desde "Tempo de experimentos e tramas contra a disciplina", acompanhamos o primeiro contato com o teatro e a descoberta da política. Depois, ao viver "O centro do Recife e encontro com movimentos", se descobriu a necessidade de concretizar e formar junto com outros colegas o Grupo de Teatro Atual. "De volta à comunidade: o lugar dos amigos e parentes", o GTA encontra a luta e os espaços para ensaiar a revolução e reivindicar os direitos de moradoras e moradores do Alto da Bondade. Por fim, fazendo "Teatro de rua na comunidade", encontra as tensões entre o Movimento de Teatro Popular de Pernambuco e a Federação de Teatro de Pernambuco (Feteape), interessada em um viés mais mercantil da arte. O nascimento do GTA se encerra com o espetáculo "Das senzalas às favelas", apresentado em diversas cidades do

nordeste brasileiro e em articulação com secretarias municipais de educação e a CONEM. Essa trajetória conta a história de pessoas atravessadas pelas questões raciais que vinham da própria vivência e eram reivindicadas pelo movimento negro, passando pela transformação política e pelo desejo de uma revolução cultural que se ensaia no teatro de rua.

Tempo de experimentos e tramas contra a disciplina

Tive meu primeiro contato com o teatro na escola estadual Desembargador Renato Fonseca em um bairro chamado Jardim Brasil, em Olinda. Nessa escola encontrei uma situação extremamente diferente porque havia uma diretora, acredito eu hoje, que devia ter alguma aproximação com as ideias de Paulo Freire, devido à maneira com que atuava junto aos professores. Ela estava sempre nas salas. Quando a gente tinha problemas, ela lidava diretamente e conversava bastante, incentivava a gente à leitura. E havia um quadro de professores também muito bom.

Dentre as atividades que promovia, levou para a escola uma

aula de frevo nos finais de semana com o professor Coruja do Frevo, que era de um grupo chamado Coruja e seus Tangarás. Naquela época, acho que era 1974, por aí, a gente já tinha isso que hoje chamam de Escola Aberta, que era atividade nos finais de semana. Entrei para as aulas de frevo e depois chegou um professor de teatro que também se propôs a estar com a gente nos finais de semana. Esse professor era Fernando Augusto, que foi Secretário de Cultura de Olinda, presidente da associação de bonecos e do grupo de mamulengos Tiridá, que é bastante conhecido por aqui.

Tive esse primeiro contato com o teatro porque estava achando chatas algumas aulas, e quando ele entrou a gente era dispensado da primeira aula. Mas isso foi em duas semanas só, antes de passar para o final de semana, e essas duas aulas eram justamente as aulas de português. Hoje percebo que não era questão da professora, é que português sempre me deixou agoniado e eu até hoje não consigo compreender uma série de coisas dessa disciplina escolar. Então vi uma oportunidade de me livrar um

pouco dessa aula e digo, bom, vou ver essa história de teatro.

O professor Fernando Augusto, bem jovem, se identificava com a gente, mas o processo de formação dele era um processo stanislavskiano. E o teatro de Stanislavski é aquela coisa mais marcada, mais quadrada, mais para o palco quadrado, embora ele já tivesse algumas ousadias. E tinha que ter, porque a gente não tinha estrutura para fazer com tanto rigor dentro daquela proposta que ele trazia. Então, ali e aqui se atrapalhava, voltava, a gente dava uma sugestão, mas ele trouxe essa experiência que exige mais disciplina, mais rigor nas marcações, na decoração de textos – que foi uma coisa que sempre tive dificuldade. Não foi ruim porque me deu um sentido de uma coisa também mais de disciplina, de exigência artística, de exigência técnica dentro da atividade.

Finalmente, essa experiência terminou com a gente estreando a adaptação de um espetáculo no festival estudantil no teatro de Santa Isabel, no Recife, chamado Festa no Céu. A adaptação foi justamente por isso, a estrutura não existia, a disciplina técnica era muito difícil

porque a gente vinha de uma realidade em que disciplina para a gente era uma coisa muito presente, na forma de exigência, de repressão. Então, quando em qualquer lugar a gente tinha a oportunidade, a gente tramava contra essa disciplina, e aí ele teve que negociar, e terminou que a última vez que a gente esteve com ele foi nesse espetáculo quando a secretaria de educação suspendeu o contrato dele, mas a gente ficou com o grupo na escola. Passei três anos na escola, ele passou um ano e pouco, quer dizer, quase um ano e meio a gente ficou com o grupo na escola e o pessoal me delegou a missão de coordenador o grupo, isso nos anos 1974.

Se no ano que ele estava com a gente, essa coisa mais rígida, mais técnica, essa disciplina, essa coisa da arte do texto ali sem a gente poder colocar nada mais, daquela marcação que era três passos, então era três passos, da empostação da voz muito elaborada... se isso era difícil, quando ele saiu e eu fiquei na coordenação, restou um grupo de rebeldes juntos, e aí a coisa desandou. A gente achou o caminho da gente, o que, como a gente queria fazer e passou a ser

conhecido na escola, no bairro. Entramos para fazer peças com o pessoal da igreja católica que chamava a gente para reproduzir algumas coisas que eram textos bíblicos. Foi um tempo de muito experimento que vem influenciar depois com quem fui me juntar e me identificar, com o que fui encontrando.

Esses anos, essa época que falo, é uma época também muito circulada da miséria muito mais profunda, em que a gente ia para escola para merendar. Alguns de nós que eram mais inquietos, mais sonhadores, ia para ver os amigos, para trocar ideias, para ter um espaço de convivência. Éramos nós exatamente, que nos disseram inquietos, que trazíamos para a escola as tensões, mas a gente também trazia coisas criativas. Lembro que os meus amigos, de quem me aproximava, era o pessoal que mais fazia a zoadá na escola, a gente era observado e considerado como os garotos até certo ponto problema, mas lembro também que em alguns momentos as pessoas se espantavam, se admiravam, se surpreendiam com algumas coisas nossas.

No colégio, na época, não era possível fazer grêmios livres, tudo isso estava proibido. Mas lá no Renato Fonseca, a diretora resolveu fazer o centro cívico que era todo indicado por ela, mas como tinha alguma coisa diferente, resolveu fazer uma indicação parcial. Indicou uma quantidade de alunos de cada sala, dois, três alunos, e mandou a gente fazer uma ou duas chapas, dependendo de como a gente entendesse. Foram três chapas, a gente fez as eleições e minha chapa ganhou. Por aí a gente já estava pensando as experiências de discriminação racial que sofríamos, mas a política propriamente dita, aquela que estava acontecendo no maior, no mais macro, estadual e nacional, vim a despertar, a ter consciência de que ela tinha possibilidade da gente influenciar e participar, quando estava na escola de aprendiz de marinho.

Um rapaz chamado Cajá, na época era de um movimento chamado MR8, o Movimento Revolucionário 8 de Outubro, e estudante da universidade, fazia uns discursos, foi perseguido e preso. Houve uma comoção dentro dos movimentos

estudantis. E a gente, como estava na escola da aprendiz de marinho, terminou compreendendo, tomou conhecimento daquilo. Dentro da escola não se falava, mas a gente saía nos finais de semana, tinha contato com amigos e começou a entender sobre isso.

A verdade é que a gente achava que, como era uma escola, a gente podia se movimentar como qualquer outra escola. E deu errado. Porque por conta disso a gente fez uma reunião na capela quando chegou um oficial com o pessoal dos fuzileiros navais. Fomos recolhidos, passei cinco dias no que a gente chamava de balhéus, o presídio dentro da escola de aprendiz de marinho – que é simples, não tem nada de agressivo. Você fica lá preso, na hora de comer, sai, tem umas conversas de vez em quando lá com os oficiais, que são educadores, mas são militares. Então o processo de educação não é de educação, é de adestramento, aquela coisa de repetir, de ameaçar, mas nada que nem se aproxima do que já ouvi falar por aí. Percebi que havia uma movimentação maior, mais geral, mais nacional, mais articulada.

Saí da escola de aprendiz de marinho depois da segunda prisão, foi aconselhado que eu saísse, porque se não saísse seria expulso, e se fosse expulso teria uma série de dificuldades depois profissionais. Mas foi ali o despertar mesmo, aquela coisa de que existe um mundo aqui, uma disputa política. Depois eu vim a entender a questão da luta de classe, das lutas por dentro da questão racial mais institucional, estrutural, mas ali eu vi que havia uma coisa maior. Foi ali a descoberta da política propriamente dita, quer dizer, tornando-me mais consciente dessa descoberta, porque muitas outras coisas na vida de uma pessoa que é filho de uma empregada doméstica, negro, de família negra, de uma periferia, constantemente a gente é cobrado a perceber essas disputas, essas tentativas de dominação, de intimidação.

Teve outra coisa muito forte também para mim que foi a questão do movimento *blackpower* porque eu curtia muito o que a gente chamava aqui de assustados. Assustados eram festas que a gente fazia quando alguém aniversariava e cada um levava alguma coisa, levava os vinhos

debaixo do braço e a vitrola. E aquilo era feito no segredo para o aniversariante não saber, aconteceu um susto, um assustado na hora que ele chegava em casa e a gente estava tudo lá.

Naquele momento a gente passava a ter contato com as músicas brasileiras, mas também algumas músicas americanas, e com as músicas vinham as histórias, vinham os costumes. Vinham as capas de discos com aqueles caras com os *black*, aqueles negão com cara de orgulhoso da sua imagem. Aquilo ali afetava a gente também, e de repente a gente começava a procurar saber o que era. Isso no final dos anos 70, começo dos anos 80. A gente começou até fazer isso também, deixar o cabelo da gente ficar *black*, utilizava um pente que era de uns arames. Era uma outra influência muito forte porque era algo que tinha uma identidade conosco, tanto estética como do ponto de vista político das imagens que estavam ali, das coisas que estavam colocadas lá nos Estados Unidos que chegavam para a gente através desse movimento que a gente participava, de dança, de ir para os clubes, de ir para as chamadas

gafieiras que existem até hoje ainda nas periferias.

E aí foi quando eu, retomando a ideia de fazer teatro novamente, pensei em aliar essas duas coisas, o teatro e o *soul*, ritmo que chegava também aqui com Tony Tornado dançando aqueles passos diferentes, interessantes. A gente começava a ouvir os Jackson Five, aí chegava alguma coisa de Jimmy Hendrix na guitarra, a gente admirava aquele solo de guitarra. E aí a gente foi pensando em colocar aquilo tudo no teatro. Mas voltei a fazer mais fortemente teatro mesmo, quando, já depois de um tempo, aí era, o quê isso? Acho que era 81, 82 mais ou menos. Morava no Alto da Bondade, saía para a cidade para trabalhar, tinha um custo de passagem, tinha um custo de alimentação e aí eu e uma amiga, a gente fez uma conta e pensou, se a gente alugar, nós dois, dividir um apartamento ou alguma coisa ali no centro da cidade, talvez saia mais barato. A gente já se acorda na hora do trabalho, já volta para perto. E aí foi um momento muito bacana também porque passei a viver o centro do Recife.

O centro do Recife e encontro com movimentos

Estando no centro do Recife, estava próximo da Universidade Católica, estava próximo da FAFIRE, que a faculdade de filosofia, estava próximo dos DCEs, estava próximo da Ação Católica Operária, estava próximo do Treze de Maio onde algumas pessoas se reuniam, estava próximo da Biblioteca Pública. E comecei a sentir a necessidade de voltar a estudar. Descobri uma escola pública chamada Valdemar de Oliveira em que não precisava estar na sala de aula o tempo todo. Na época a gente ia até lá, comprava uma apostilazinha bem barata, estudava aquela apostila, quando a gente se sentia seguro, a gente voltava lá e pagava um valor pequeno também e fazia a prova. Nesse intervalo, inclusive, tinha professores de plantão e a gente podia consultar. Essa era uma maneira de acelerar e trazer de volta pessoas que tinham deixado a sala de aula.

Paralelo a isso, tinha acontecido em 76 eu acho, mas não tive percepção disso, só vim a ter contato com isso e ter uma influência para mim justamente aí. Foi a morte de um estudante negro, acho que no Rio de

Janeiro, que teve uma comoção nacional. Isso provocou várias movimentações e entre elas um congresso que houve aqui em Pernambuco, o Congresso Afrobrasileiro, era o CAB, presidido por um grande companheiro advogado, Edvaldo Ramos, uma referência até hoje. Houve também a fundação do MNU, Movimento Negro Unificado, que vim a conhecer já em 82, justamente esse momento que estou tentando reiniciar os estudos. Foi quando vi pela primeira vez alguns discursos interessantes, vi Darcy Ribeiro na Universidade Católica. Enfim, nesse clima de redemocratização, de luta pelas Diretas Já, eu encontro um grupo de amigos.

Lembro que uma delas chamava-se Arsilane, que era do Rio de Janeiro e depois de passar em várias cidades, veio parar em Recife e resolveu voltar a estudar. Tinha um outro chamado Mauro Moraes que veio de um interior perto de Caruaru chamado São Caetano da Raposa e veio para Recife para trabalhar. Chegou aqui, morava numa pensão e resolveu estudar. Tinha Walter Sander, que era um cara de Peixinhos que gostava de escrever, gostava de fazer

poesia e quando a gente ia fazer as provas, ele ficava ali por baixo e já trazia uma poesia. Tinha uma menina chamada Madalena, que era de Peixinhos, mas de uma área bem mais pra cá, quase em Águas Compridas. Começamos a conversar sobre as experiências de cada um de nós, sobre as nossas ideias políticas, e o pessoal, assim: “então, porque a gente não faz aqui mesmo um grupo de teatro daqui, da escola, a gente está sempre se encontrando, tem um espaço aqui, é bem ao lado da Biblioteca Pública?”. A gente começou a se encontrar e ensaiar o que seria mais na frente o Grupo de Teatro Atual.

O apartamento que a gente alugou para morar também tinha minha oficina de máquina de escrever e máquina de calcular. A gente alugou o apartamento que tinha uma área, que era a área da empregada, aquele vãozinho que fica do lado do apartamento, ali lá no fim quando o pessoal empurra a empregada e mais um bocado de tralha e bota lá. Aí eu botei minhas tralhas dessa oficina mecânica. E aí era um pulo do apartamento. Atravessava a rua, estava no Treze de Maio, passava

pela biblioteca pública, atrás já estava na escola e me encontrava com a galera. A gente montou o espetáculo chamado Romeleu e Jumeleta, pelo nome dá para entender, era uma sátira do clássico de Shakespeare, Romeu e Julieta, uma versão nordestina dessa dramaturgia. Uma versão da história que tinha forró, era praticamente um casamento matuto, algo que a gente convivia o tempo todo aqui nas quadrilhas matutas. A adaptação foi feita por Walter Sander, Mauro Moraes era o diretor e a gente era o elenco, mas não tinha um nome nem tinha um norte. A gente queria era experimentar.

Depois dessa montagem, entraram mais dois companheiros que propuseram a gente fazer um curso. Eram dois caras mais velhos muito enfronhados, articulados dentro do teatro amador de Pernambuco. Nesse curso vieram novamente as técnicas stanislavskianas, aquelas coisas de Stanilavski do teatro realista, da arte pela arte, da arte ilusionista e aquilo não satisfez muito ao grupo do ponto de vista de norte, mas as técnicas eram muito interessantes, os laboratórios. Só que deu um rolo no final por conta disso, porque a gente

não estava querendo aquilo, aquela coisa rígida de direção. No curso deles tinha essas coisas: o diretor, o cenógrafo, toda essa estrutura aí que o pessoal tem. E a gente não queria, a gente queria fazer todo mundo junto, todo mundo dirigia, todo mundo era autor, um dizia um pedaço, o outro dizia outro pedaço... e deu um pau danado nesse negócio, os caras foram embora e a gente então resolveu que a gente ia fazer um grupo desse jeito.

Como a gente estava morando ali já pelo centro da cidade, a gente começou a andar e conhecer outras experiências, outros grupos, e começou a ver que tinha uma galera que estava fazendo teatro assim mesmo, pensando arte, performance dessa maneira. O pessoal se juntava, fazia a história, fazia de forma improvisada, não tinha todo aquele critério do teatro de caixa, e levava para rua. E aí a gente montou outro espetáculo, só que toda vez que a gente ia fazer uma apresentação, mudava o elenco porque alguém não podia, porque estava trabalhando, outro tinha escola. Aí às vezes era 5, às vezes era 6, às vezes era 10, às vezes era 12, às vezes era 3. Quando rolou a história de fazer um nome para

o grupo, isso pesou porque o grupo não era um grupo que a gente podia ter um nome porque ele era sempre aquele grupo que estava apresentando naquele momento. A gente teve um estresse primeiro por conta disso, era um estresse que era todo mundo cobrando de todo mundo. Depois a gente chegou à conclusão de que a gente era aquilo, que a gente era atual, era aquela formação atual que a gente tinha a cada dia. Um dia tinha 6, outro dia tinha 8, tinha 10 e funcionava justamente porque o espetáculo da gente fugia àquelas regras rígidas do teatro mais clássico, do teatro mais tradicional. A gente fazia um roteiro, nesse roteiro cada um se encaixava com o seu personagem e dava conta de construir a história, de construir o drama naquele dia, naquele momento e aí foi por isso que o grupo passou a ser Grupo de Teatro Atual, GTA.

No GTA havia toda essa influência do momento que a gente estava vivendo, cada um de nós que fazia parte do grupo tinha uma relação com o cotidiano. Eu me dediquei mais a lidar com o movimento negro, que tinha a ver com tudo aquilo que eu, quando jovem, quando criança, vivenciei por conta da minha família,

por conta da aproximação da religiosidade afro, por conta da discriminação que a gente passava e que a gente passa até hoje, por conta do preconceito que a gente teve que enfrentar, então eu me identificava mais com isso. Começamos a ler sobre socialismo, comunismo, marxismo. Ler que digo, assim, é uma leitura sem nenhuma sistematização. Alguém trazia alguma coisa e dizia, “olha, eu vi isso, eu vi aquilo, soube disso”, “ah, vai ter um encontro da Juventude Socialista lá na universidade tal”. Aí a gente estava por ali pela cidade, “ah, é, quem te disse?”, “fulano”, “vamos lá?”, “vamos”, a gente ia e participava.

Nisso conheci um cara chamado Joacir de Castro, grande mestre remanescente do MCP - Movimento Cultura Popular de Pernambuco. Através dele conheci Paulo Freire pessoalmente. Conheci Padre Reginaldo Veloso, Dom Hélder Câmara e uma série de pessoas da área de teatro, de música, da área de educação, a esquerda da cultura de Pernambuco da época. Participei no Rio de Janeiro da última comemoração da Revolução Soviética que aconteceu no Brasil, fui com o espetáculo que

ele. A gente não só fez o espetáculo, mas participou de debates, ganhou livros. Foi um cara que teve muita influência no GTA porque tudo que pude conhecer dentro do grupo de espetáculo dele, que era Cooperar Teatro, procurava compartilhar com o pessoal no GTA.

Pronto, é nesse clima que surge o Grupo de Teatro Atual, com um grupo de pessoas que estava querendo voltar a estudar, a compreender a vida. A gente estava entre o surgimento do MNU, a reorganização dos partidos, a construção da Juventude Socialista, a reorganização do Partido Democrático Trabalhista (PDT), o surgimento do Partido dos Trabalhadores (PT), surgimento do Partido Socialista Brasileiro (PSB). A gente era chamado para fazer apresentações, performances nos encontros desses grupos de esquerda. Aí veio as Diretas Já, que foi muito emblemático também. A gente trouxe então para dentro do grupo de teatro a prática da reflexão, do estudo, da pesquisa e de compreender a arte como um canal de expressão, de levar a reflexão, de levar o debate para as ruas.

De volta à comunidade: o lugar dos amigos e parentes

Esse período em que estava no centro da cidade foi um período de incubação, de gestação do GTA, que acho que vem ser parido mesmo quando voltei para o Alto da Bondade. Aí no final de 1983, primeiro sentia muita saudade do frenesi da comunidade que é diferente do centro do Recife. E, segundo, minha oficina de máquina já começava a sofrer uma certa dificuldade, porque as grandes empresas como a IBM, a Remington, começaram a lançar as máquinas elétricas e aí os escritórios e empresas para quem trabalhava começaram a renovar seus acervos de máquinas tanto de calcular como de escrever. Eu não tinha essa preparação, só trabalhava com máquina mecânica, e aí começou a diminuir a minha renda. E já comecei também a observar que a área de artes era o que eu gostava e queria, e podia me especializar mais e fazer disso também uma fonte de renda.

Voltei para o Alto da Bondade no início de 1984, passei um período me rearticulando nas coisas da comunidade quando estava acontecendo um grande momento de

luta por conta de uma tubulação de gás que ia passar no centro da comunidade, destruindo alguns lugares de lazer, removendo alguns moradores. Nesse mesmo período, na favela de Cubatão, aconteceu um grande desastre em que uma tubulação de gás, acho que era o gás metano, explodiu. E aí a comunidade ficou toda tensa com isso e a gente começou a se envolver, e claro se envolver com a nossa forma, com a nossa linguagem que era o teatro. Foi aí que reconstruímos o GTA, ou melhor, construímos na verdade o GTA no Alto da Bondade. Dessa vez de uma outra maneira porque, antes de sair da cidade, conheci uma figura que é hoje a alma, o espírito que encarnou, que acompanhou, que conduziu o grupo, Inaldete Pinheiro. Presidente do centro que tem o nome do poeta negro pernambucano Solano Trindade, tinha aproximação com a família de Solano, tinha toda uma paixão por sua obra e com quem conhecemos uma discussão mais profunda sobre a poética e a dramaturgia negra. A gente retorna para a comunidade com essa bagagem da relação com o centro.

Dessa gestação, veio o momento de parir o GTA na luta, em 1985.

Conversa

Eita negro!
quem foi que disse
que a gente não é gente?
quem foi esse demente,
se tem olhos não vê...
- Que foi que fizeste mano
pra tanto falar assim?
- Plantei os canaviais do
nordeste
- E tu, mano, o que fizeste?
Eu plantei algodão
nos campos do sul
pros homens de sangue azul
que pagavam o meu trabalho
com surra de cipó-pau.
- Basta, mano,
pra eu não chorar,
E tu, Ana,
Conta-me tua vida,
Na senzala, no terreiro
- Eu...
cantei embolada,
pra sinhá dormir,
fiz tranças nela,
pra sinhá sair,
tomando cachaça,
servi de amor,
dancei no terreiro,
pra sinhozinho,
apanhei surras grandes,
sem mal eu fazer.

Eita! quanta coisa
tu tens pra contar...
não conta mais nada,
pra eu não chorar -
E tu, Manoel,
que andaste a fazer
- Eu sempre fui malandro
Ó tia Maria,
gostava de terreiro,
como ninguém,
subi para o morro,
fiz sambas bonitos,
conquistei as mulatas
bonitas de lá...
Eita negro!

- Quem foi que disse
que a gente não é gente?
Quem foi esse demente,
se tem olhos não vê.
(Solano Trindade, 2008)

Nessa trajetória tiveram as experiências também que a gente trouxe da relação com o movimento popular. Aqui novamente tenho que retornar um pouco porque a minha relação com o movimento comunitário também data de antes. E aí vai dando para ver na história também que morei em muitos lugares, a gente não tinha casa. O meu pai de criação, meu padrasto, era carpinteiro, e minha mãe empregada doméstica. A gente, além de não ter casa, não tinha como pagar aluguel. Então era muito natural passar um tempo num lugar, daqui a pouco não dava mais para pagar o aluguel, atrasava, o povo botava para fora, a gente ia para outro. Então morei em vários lugares. Um deles foi a Campina do Barreto, um bairro da Zona Norte do Recife que é bem vizinho de Peixinhos, um outro grande bairro entre Recife e Olinda, onde conheci o líder comunitário Olvídio de Paula. Era também da igreja católica, ligado ao encontro de irmãos e do grupo de Dom Hélder Câmara, acredito hoje que fazia parte da

Teologia da Libertação e se organizava em uma associação da comunidade de Cabo Gato, uma comunidade ribeirinha bem pertinho ali de onde hoje fica a Biblioteca Multicultural do Nascedouro.

Olvídio era líder da associação de moradores que por algumas vezes foi atacada pela polícia, pelo Estado, para expulsar da área ribeirinha. Eram casebres de madeira e de papelão que o pessoal ocupou porque não tinha moradia. Era um momento de muita ação, de ocupação pela necessidade. A ocupação não foi de forma organizada, o pessoal se organizou depois que entrou na ocupação, viu a necessidade de se organizar para resistir e caminhei por ali, participei de reuniões. Também ia para o outro lado, em Peixinhos, que era a área onde a gente ia ver mamulengo, fandango, ciranda. Era a área onde eu ia viver essa coisa da arte, da cultura, da cultura popular e beber um pouco nessa fonte que até hoje me abastece. Peixinhos também tinha suas lutas. Era todo alagado, a Rua do Condor, por exemplo, até hoje ainda é alagada, quando chove é uma agonia. Imagine quando eu tinha 17 anos, 16 anos - eu

estou com 62 - aí é que a história era terrível, era tudo de madeira.

Em Peixinhos havia um Matadouro que alimentava o pessoal tanto da Campina do Barreto como de Peixinhos. Boa parte das pessoas ali vivia das vísceras dos bois que eram abatidos. Hoje você vai no mercado e compra tripa, compra bucho, compra rins, compra língua, naquela época não, tudo isso era descartado em uma área chamada magarefe. Era um quartinho que tinha para o lado da rua e o pessoal ia com panela, com prato. Era o grande bolsão de miséria, sempre foi. Políticas públicas, se hoje não existe, antes nem se achava que existia, nem se achava que tinha direito a isso. E aí eu comecei a conhecer o movimento popular com essa galera, que eu fazia parte também, a gente se alimentava disso, a gente corria atrás disso também.

Então foi essa a minha experiência em Campina do Barreto, em Peixinhos, Jardim Brasil, bairros em que sempre morou a classe trabalhadora, tanto empregada, desempregada, trabalhadores informais. A grande marca desses locais, desses bairros, sempre foi a falta de políticas públicas e a presença

violenta do Estado através da polícia, porque nós sempre fomos vistos como problemas. Cansei de quando parava o ônibus que a polícia subia, já sabia que era alvo de abordagem. Quando vinha na rua que a polícia vinha, já sabia que ia parar para abordagem. A gente sempre teve muito mais medo de transitar nas ruas de madrugada ou em lugares mais ermos, mais esquisitos, mais medo da polícia do que ser atacado por delinquentes, por marginais.

Figura 1 - Fragmento 1

EMANUEL — Desta vez não me pegou. Não sou mais aquele estudante idiota que vocês meteram no carro forte. Aos bofetões. Prêso por quê? O carro não pode regressar vazio à delegacia. Me racharam a cabeça com socos e cassetetes. Me obrigaram a cumprir sentença por crimes que jamais pensei cometer. Não matei. Não roubei. Agora nunca mais hão de me agarrar. *(volta-se para continuar a fuga)* Deve haver um jeito de escapullir. *(o Oriad desce do segundo para o primeiro plano e desaparece mágicamente no tronco da gancieira)* Jesus! Que é isso? Assombração? *(aproxima-se do tronco; vê o despacho; toca medrosamente com a ponta do pé)* Ah, é um despacho. Até galo preto. Então é para Exu. Quanta porcaria. *(observa o pegi)* Aquilo é o pegi... *(volta-se para a grande árvore)*... a gamela sagrada. O terreiro deve estar por aí. *(preocupado)* Mas... como foi que vim parar neste lugar? Isto aqui é perigoso. Que imprudência. A polícia costuma dar batidas nos "terreiros". Prendem tambores sagrados, filhas e pais de santo...

I FILHA DE SANTO — Tão fácil prender um negro de madrugada!

EMANUEL *(profundamente magoado)* — Um só, não. Muitos. Como aqueles pobres diabos que me fizeram companhia.

II FILHA DE SANTO — Que crime cometeram?

III FILHA DE SANTO — Será crime a gente nascer preto?

Fonte: Abdias do Nascimento (1961, p. 166)

De uns anos para cá, acho que de uns 20 para cá, a gente começou a conhecer instrumentos e caminhos para denunciar, para se defender, mas antes disso - acho que até meus 30, 35 anos de idade - em todas essas

comunidades que eu vivi, tapa na cara era motivo de baixar a cabeça e ficar calado. Não tinha o que fazer não e se fizesse alguma coisa era pior, os caras podiam à noite invadir nossas casas. Isso mudou, mas não muito porque continuam com umas ações muito violentas nos nossos bairros, nesses bairros que a gente viveu, como Jardim Brasil, Peixinhos, Campina do Barreto, Jordão, Alto Santa Terezinha e Alto da Bondade. Esses lugares sempre foram o bolsão de miséria, o exército de reserva do sistema de produção e, na grande maioria, éramos e somos até hoje negros, jogados pelas circunstâncias, pela conjuntura para esses lugares. Um lugar mais afastado, mais abandonado e a gente pôde ocupar terrenos ou pôde comprar ou adquirir terrenos baratos, enfim, havia condições de botar um barraco, outro quando conseguia um terrenozinho maior, dava um pedaço para outro que chegava na necessidade.

Sempre foi esse o dia-a-dia desses bairros, durante o inverno é água, é enchente, em outras áreas é barreira caindo. Durante o verão é poeira, muita poeira, e durante todo o tempo uma repressão sempre enorme

para controlar a desgraça feita pela falta de política pública, pela falta de oportunidade, pela má qualidade do ensino. Muitos garotos da minha época não se sentiam atraídos pela escola, muito pelo contrário, se sentiam expulsos da escola. Poucos desenvolveram o hábito de ler, poucos desenvolveram o gosto pela arte, pela própria cultura. Poucos desenvolveram o hábito de sonhar e de olhar para a vida como uma possibilidade coletiva. Então, não deixo de estar nesses bairros, até porque sou eles. É neles que estão os meus amigos, meus parentes, as pessoas que me identifico e que me articulo, seja aqueles que têm uma visão política mais apurada, uma visão cultural mais apurada ou seja aqueles que ainda precisam descobrir. São os meus irmãos que estão nesses bairros.

Quando a gente volta, encontra a comunidade em ebulição com duas questões. A primeira era essa do gás, uma empresa cortando as ruas, derrubando as coisas para colocar uma tubulação de gás e as pessoas assustadas já sabiam que houve um acidente em outro lugar. A segunda era o presidente da associação de moradores há mais de 20 anos, do

conselho de moradores, que nunca fez uma eleição e que se colocou contra a população. Aquele que a gente chamava na época de pelego, que é o cara que ficava contra a comunidade a partir de qualquer vantagenzinha que pudesse aparecer para ele. E aí o pessoal resolveu dizer não, já que não teve eleição até agora, vai ter.

Passamos então a convidar as pessoas para fazer uma oficina de teatro que conclui com a montagem do espetáculo sobre esse momento da comunidade. A gente queria provocar uma reflexão, um questionamento para que a comunidade pudesse se mobilizar mais para lutar por essas duas coisas. Aí convidamos para nos auxiliar as pessoas que participavam do antigo movimento por moradia, o Movimento de Defesa dos Favelados, uns companheiros do Alto Cajueiro, que é vizinho do Alto da Bondade, do Alto Conquista e o GTA.

Enquanto na cidade a gente chegava a ter 6, 7, 8 pessoas, quando a gente chamou o pessoal para fazer uma oficina, o grupo terminou com 25 integrantes. Meninos e meninas lá da comunidade, todo mundo a fim de cantar, de dançar e de pensar as coisas. Nesse período a gente discutiu

também que o nosso grupo não ia se dedicar a montar os espetáculos que fossem de qualquer tema, mas que tivesse o recorte da questão racial, que era o que nos unia. Trouxemos a primeira vez Inaldete para fazer um debate com a gente sobre a poética de Solano Trindade, sobre o Teatro Experimental do Negro. Ela nos trouxe

um texto chamado Sortilégio (1961), de Abdias do Nascimento, alguém que depois tive o prazer de conhecer e conviver um pouco em Salvador. Considero que nesse momento, com essa composição, com esse contexto, a gestação terminava e a gente estava parindo, a gente estava colocando no mundo o Grupo de Teatro Atual.

Figura 2 – Fragmento 2

A imagem mostra um fragmento de texto impresso em uma página de um livro. O texto é em português e trata de temas existenciais e sociais. O nome do personagem, EMANUEL, está em maiúsculas e seguido de um traço. O texto descreve um sentimento de desespero e uma crítica social.

EMANUEL — Vida... morte... tudo é igual. Acho que não vou durar muito. Meu fim está próximo. Acabo como um estranho. Estrangeiro que ful no mundo que brilha lá embaixo. Parece que cintila de felicidade. Será mesmo uma cidade feliz? Não sei. Ninguém sabe. Sei que nesse mundo não houve lugar para mim. Um canto onde pudesse viver sem humilhações. Um país que não fôsse hostil. Em tôdas as partes é o mesmo. Eles, os brancos, de um lado. De um lado, não... Por cima. E o negro... surrado... roubado... assassinado... Oh estou sozinho... E vencido!

Fonte: Abdias do Nascimento (1961, p. 190)

Teatro de rua na comunidade

Além da carência econômica comum da comunidade, havia também uma carência muito grande intelectual, cultural e, assim, uma questão afetiva também nos lares. Talvez por isso quando a gente chegou e falou numa oficina de teatro, a gente juntou tantos garotos, tantas garotas, a gente enquanto garotos naquela época também se juntou. Cheguei uma certa época até a perceber e conversar

sobre como algumas pessoas estavam ali exatamente porque não tinha outro ambiente, não era às vezes nem pela opção, pela arte, pela busca do conhecimento, por estar em um ambiente onde a gente estava frequentemente lendo textos, refletindo, trabalhando o corpo, trabalhando a mente, trabalhando o que a arte nos apontava e o que essa inquietação nos apontava, mas para muitas pessoas era por não suportar

mesmo por muito tempo aquele ambiente familiar onde a falta de alimento, a falta de afeto, a falta de compreensão. Então, nas oficinas tinha uma parte que vinha para ocupar o tempo, para ter com quem se encontrar, já que a escola era um tempo curto - era até mais curto na época e não existia aquela história de escola aberta no final de semana, aliás não existia nem escola que estava sendo construída ainda, quem estudava, estudava fora, era um sacrifício e tinha pouca gente também que ia para escola, tinha muita gente fora da escola.

O primeiro espetáculo que a gente montou foi contextualizando essa história do conselho e a questão do gás metano com um grupo de meninos e de mulheres. Aliás uma coisa que é importante que se diga é que o movimento popular de associação de moradores, esse movimento mais de luta, já nos anos 1980, era majoritariamente de mulheres. O assumir das mulheres era muito forte, embora a gente tivesse, e isso a gente faz uma crítica e até hoje existe, conselhos de mães, aliás, clubes de mães - Andréa está lembrando aqui -, dirigidos por homens

geralmente desses que a gente chamava pelego, essa galera que usa como capital eleitoral. Mas em todas as outras partes do movimento a grande maioria era de mulheres, algumas delas nem assimilavam essa proposta do protagonismo feminino, estavam ali pelo sentido mesmo desse pé da opressão estar mais pesado sobre elas e elas reagem muito mais rápido, sempre reagiram muito mais rápido do que os homens.

O GTA apesar de a gente falar que era um grupo de teatro, na verdade era um grupo de teatro de rua que tinha como objetivo principal pesquisar, montar e encenar espetáculos de teatro com recorte da questão racial, mas que contribuísse para a mobilização e organização popular. Conseguimos parar a obra do gás, na frente de todos os tratores que vinham cortando, a gente se colocou e conseguiu um grupo pequeno da comunidade, que a comunidade tímida, oprimida, identificava a gente como agitadores - isso incitado pelo presidente do conselho que estava revoltado porque a gente estava envolvido também em tirá-lo do conselho que era apoiado pelos órgãos públicos, por alguns políticos,

porque ele na verdade arregimentava votos na época de eleição para o pessoal que estava no poder. Em uma reunião para discutir o conselho, veio vereador, veio prefeito para defendê-lo. Aí a gente conseguiu um pastor da Igreja Metodista, a gente chamava Pastor Davi, mas ele tinha um nome em inglês que ele era estrangeiro e estava querendo montar a Igreja Metodista aqui. A gente conseguiu o apoio dele, conseguiu o apoio de uma comerciante que também estava chateada com as coisas que já tinha estourado à frente do Comércio e em meio a isso organizávamos esquetes, não era nem espetáculo.

Esse primeiro espetáculo foi grande, a gente botou como personagem o presidente da associação, a gente botou o prefeito como personagem, a gente colocou três pessoas aqui que eram da área de futebol que também agiam como pelegos e estavam do lado dele. Foi um momento muito interessante porque mesmo a gente tendo muitas derrotas - derrota de voltar para casa frustrado, passava 2, 3 dias até se reunir para ensaiar e chegava todo mundo de cabeça baixa -, foi um aprendizado muito grande dentro da

comunidade. Foi um aprendizado muito grande para o grupo de teatro, e finalmente a gente conseguiu fazer a eleição do conselho. Tiveram três chapas, ele perdeu e ficou no terceiro lugar. A construção do gás continuou, mas com critérios que tiveram que ser discutidos com a comunidade. Veio gente da Petrobras, veio gente da prefeitura, veio gente do governo do estado. Foi um momento muito rico, muito rico mesmo de aprendizado.

A gente se articulou com o MTP-PE, Movimento de Teatro Popular de Pernambuco, que congregava uma série de grupos similares ao nosso. Grupos de igreja que faziam a Paixão de Cristo e também outras coisas; grupos que surgiram em associações de moradores; grupos mais da vanguarda que surgiram nos sindicatos, o sindicato dos bancários tinha um grupo de teatro específico de lá; grupos mais anarquistas que era a galera independente, mas que se encontrava na Praça Maciel Pinheiro no centro da cidade para tomar uma e aí fazia poesia rodando o chapéu. Criaram o MTP-PE e faziam parte da Federação de Teatro de Pernambuco (Feteape).

As reuniões da federação giravam em torno de patrocínio, pauta no teatro, qualidade estética. Mas quem estava mais na comunidade, vivendo, lidando com as contradições e disputas que estavam ali, com a ausência do poder público, com as carências culturais, intelectuais, afetivas, políticas, sociais que estavam por ali incomodando, nós que fazíamos esses grupos, a gente queria discutir e atuar diante dessas coisas. E na Feteape os grupos estavam preocupados em quem é que ia entrar no Santa Isabel, quem é que consegue entrar no Teatro do Parque, no Valdemar de Oliveira, quem é que consegue patrocínio, o cartaz, a mídia. Isso entediava os grupos na reunião e criava uma tensão porque a gente terminava a questionar aquilo e dava aquele pega.

Conseguiu-se fazer uma diretoria de Teatro Popular dentro da Feteape, foi o companheiro Amaro Filho, que era de um grupo de teatro de rua também. Mas de qualquer forma a diretoria não dava certo porque o objetivo da Feteape era mercantil, eles estavam pensando a partir do mercado, da indústria cultural. Para a gente havia a necessidade de

ter recurso, a gente sonhava com a possibilidade de ser independente para fazer isso financeiramente, mas eram mais fortes as questões que nos incomodavam. Era mais forte para a gente a luta contra tudo aquilo que incomodava. Para a gente, a revolução cultural é que era capaz de dar resposta a isso, a transformação cultural. A gente não queria ser meros vendedores de arte, não queria virar uma mercadoria.

A gente então se aproximou da Central Única dos Trabalhadores (CUT) enquanto Movimento de Teatro Popular e GTA. Por meio da cultura, a gente se aproximou do movimento sindical. Isso aconteceu porque o movimento sindical tinha seus momentos de assembleia, de greve, que eram momentos coletivos. A gente como vinha fazendo umas coisas na comunidade que eram importantes em momentos de tensão, eles perceberam que isso poderia ser importante para melhorar a forma de diálogo do sindicato com seus associados. Aí passou a surgir essa possibilidade da gente alinhar a nossa militância e também poder ter um retorno, porque os sindicatos pagavam para gente fazer isso, ter um recurso e contemplar

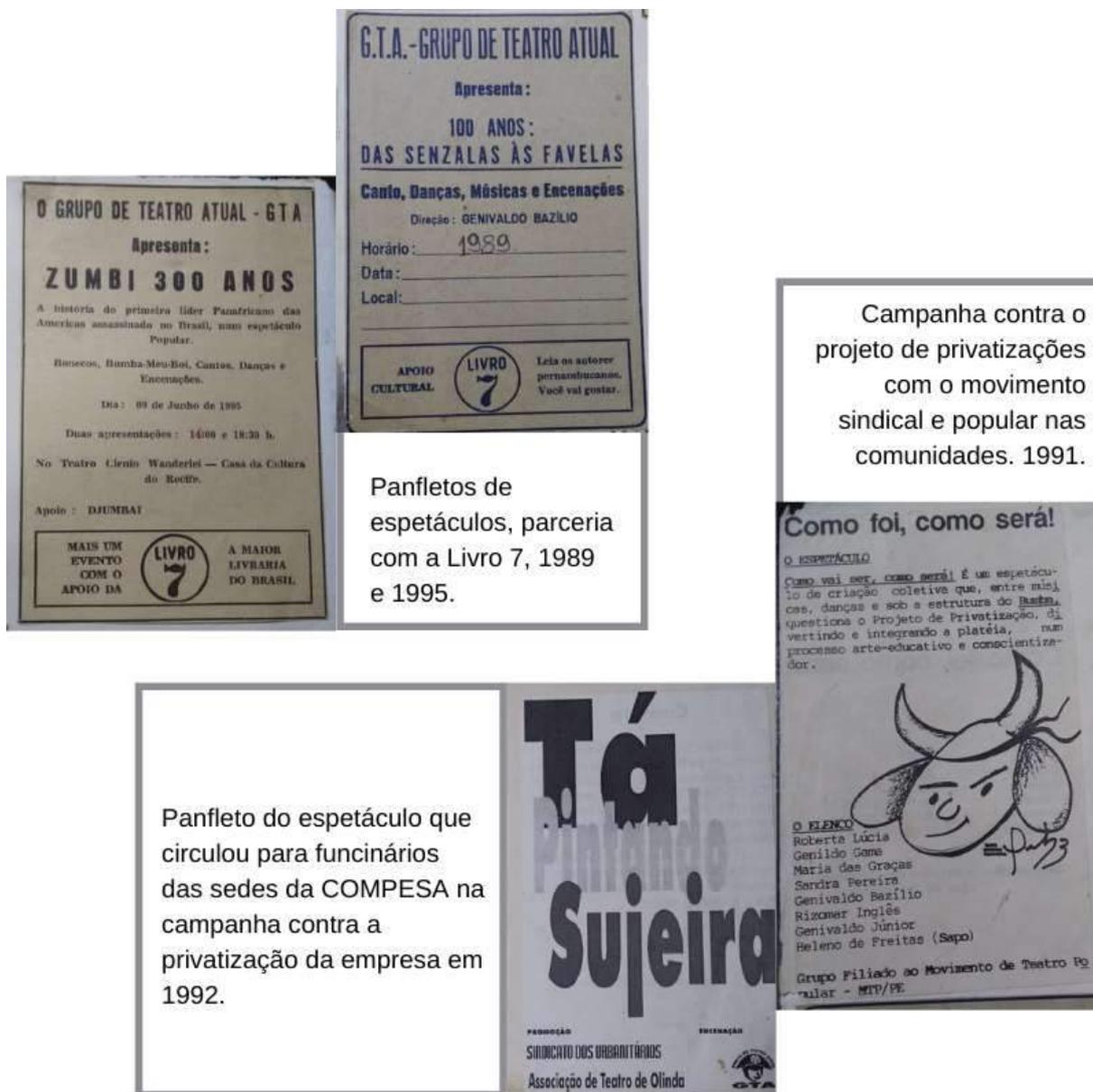
também essa questão da gente, contribuir para o que a gente queria, que era a revolução cultural.

O sindicato nos oferecia o espaço com público e deixava a gente à vontade para abordar os temas que eles estavam discutindo com a nossa linguagem, da nossa maneira, com nossa criatividade e ainda inserindo, por exemplo no caso do GTA, a questão racial dentro da questão do trabalhador. Com assessoria de Inaldete Pinheiro, de Joaquim de Castro, com a participação em diversos eventos onde a gente pôde conviver com padre Reginaldo, com Paulo Freire, com Jairo do MST e outras pessoas também do PT, do movimento sindical, dos movimentos sociais nas comunidades.

A gente montou um espetáculo que é um clássico do GTA, que levou a gente para um bocado de lugar, chamado "Das senzalas às favelas". Para esse espetáculo fiz quatro oficinas com a meninada e nessas oficinas utilizei muitas das experiências que tive das técnicas de teatro do primeiro momento do GTA,

do momento que estava na escola Renato Fonseca, mas utilizei muito também em termos de conteúdo as questões do Centro Solano Trindade e de Inaldete Pinheiro. Escrevi o texto no formato da dramaturgia para teatro, mas ele foi resultado dessas discussões coletivas. O espetáculo teve mais de 500 apresentações. A gente apresentou na comunidade, em Peixinhos, em Caruaru, no interior de Pernambuco. A gente fez apresentação em João Pessoa. Nas escolas de Recife e Maceió, por meio das secretarias de educação. Em Maceió apresentamos em 11 escolas e no projeto da Coordenação Nacional de Entidades Negras (CONEN) dos 300 anos de Zumbi dos Palmares e a gente foi para as escolas levar esse espetáculo, depois a gente foi para a União dos Palmares lá na Serra da Barriga. Depois participou de festivais como o Festival de Teatro de Rua de Recife, a mostra paralela do Festival de Teatro Nacional do Recife, a Mostra de Teatro de Olinda, Mostra de Teatro de Paulista, enfim, foi um espetáculo que rodou muito.

Figura 3 – Panfletos



Fonte: Acervo GTA.

Figura 4 - Esboço da logomarca feita pelo artista gráfico Amauri Cunha.



Fonte: Acervo GTA, 1989.

Como um movimento cultural feito de encontros e atravessado pelos problemas cotidianos das periferias, o GTA segue readequando a sua linguagem para que possa levar adiante reflexões sobre o momento que estamos vivendo, levando em consideração o papel político que a arte vem cumprindo. É cada vez mais importante registrar e escrever, contribuir com a história da nossa participação em Pernambuco como artistas, militantes e pessoas que sonham, e que buscam lutar por esses sonhos.

O GTA nunca quis ser um teatro na rua. A gente se tornou um teatro de

rua, que facilita o acesso das pessoas à arte e diminui o espaço que o galpão, a arena, faz separar ao trazer uma estética do teatro de caixa, produzindo uma divisão entre artistas e público. Preferimos uma estrutura de camelô, em que o povo entra no meio, em que encenamos com o cachorro que passa. O teatro estruturado afasta as pessoas e a interação. Com a gente, as pessoas pensam que estão assistindo, mas estão atuando.

Como Augusto Boal (1991), do teatro do oprimido, diz: o artista não fará a revolução, mas pode levar as pessoas a ensaiar a revolução. A gente faz teatro ensaiando a revolução. Não podemos permitir que a pessoa se sinta fora, não-convidada, a ensaiar a revolução. E assim como o GTA faz na rua, este texto também convida quem o lê a atuar com a gente, fazendo de espaços de construção de conhecimento acadêmico também uma experimentação. Nosso texto, assim, é um exercício de escrita coletiva a partir do encontro de uma experiência histórica de resistência cultural com intelectuais dos movimentos populares, do movimento negro e dos trabalhadores no período da

redemocratização brasileira. Que esta
rememoração da trajetória coletiva de
um teatro de rua negro e popular

possa ensaiar por aqui também novos
encontros.

Figura 5 – Fotografias (legendas acompanhando as imagens)



Escola Estadual Capitão Luiz Reis Alto da Bondade
apresentação na Comunidade Alto da Bondade,
Olinda, 1989.



Apresentação para trabalhadoras e trabalhadores
da COMPESA na sede Cruz Cabuga Santo Amaro,
Recife, 1990.



Participação na Quadrilha
Junina Tradição na Roça
do Alto da Bondade no
Arraial de Passarinho,
Recife, 1988.



Após a apresentação no Seminário dos Trabalhadores da Construção Civil de Pernambuco. Bola na Rede, Recife, 1991.

Abertura da campanha contra a privatização da CELPE, SHESF e COMPESA do Sindicato dos Urbanitários. Teatro Popular Perna Longa, Bonsucesso, Olinda, 1992.



Semana de comemorações do Tricentenário Zumbi dos Palmares. CONEN - Coordenação Nacional de Entidades Negras e Governo do Estado de Alagoas. Bairro de Jacintinho em Maceió, 1995.



Escola pública em Trapixe, Maceió, como parte das comemorações do Tricentenário Zumbi dos Palmares Alagoas, 1995.



Mostra Paralela de Teatro de Rua no Festival Nacional Recife de Teatro. Ibura, Recife, 1999.

Apresentação no Arrastão do Lazer, ação do Círculos Populares de Esporte e Lazer da Secretaria de Educação da Prefeitura do Recife. Parque Treze de Maio, Recife, 2005.



Fonte: Acervo GTA

Referências bibliográficas

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 6ª edição, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1991.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. São Paulo: Paz e Terra, 1974.

GONZALEZ, Lélia: Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, p. 223-244, 1984.

NASCIMENTO, Abdias. Sortilégio. In: *Dramas para negros e prólogo para brancos*. Antologia de Teatro Negro-brasileiro. Rio de Janeiro: TEM –

Teatro Experimental do Negro, 1961. p. 161-197.

PINHEIRO, Inaldete. *A Calunga e o Maracatu*. Recife, 2007.

PINHEIRO, Inaldete. *Baobás de Ipojuca*. Recife: Bagaço, 2008.

PINHEIRO, Inaldete. *Cinco Cantigas para você contar*. Olinda: Produção Alternativa, 1989a.

PINHEIRO, Inaldete. *Coleção Velhas Histórias, Novas Leituras*. Recife: Edição da autora, 2010.

PINHEIRO, Inaldete. *Pai Adão era Nagô*. Olinda: Produção Alternativa, 1989b.

PINHEIRO, Inaldete. *Racismo e Anti-Racismo na Literatura Infanto-Juvenil*. Recife: Etnia Produção Editorial, 2001.

PINHEIRO, Inaldete. Uma aventura do Velho Baobá. *Revista Palmares*, Brasília, v. 8, n. 1, p.78-81, nov. 2014.

TRINDADE, Solano. *Cantares ao meu povo*. São Paulo: Fulgor, 1961.

TRINDADE, Solano. *Poemas Antológicos de Solano Trindade*. Seleção e introdução de Zenir Campos Reis. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2008.

TRINDADE, Solano. *Seis tempos de poesia*. São Paulo: H. Melo, 1958.

TRINDADE, Solano. *Tem gente com fome e outros poemas*. Rio de Janeiro: Departamento Geral da Imprensa Oficial, 1988.

Trajetórias de escritores e os saraus literários nas periferias de São Paulo

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v12i22.51466>

Livia Lima da Silva¹

Graziela Serroni Perosa²

Resumo: A pesquisa constituiu em objeto de estudo a emergência de saraus literários nas periferias da cidade de São Paulo, entre 2014 e 2016, por meio do estudo das trajetórias de seus escritores. Articulando as dimensões da cultura e da educação, a pesquisa se concentrou nos estudos sobre cultura, sob a perspectiva sociológica de Pierre Bourdieu, interrogando os processos históricos de aquisição de capital cultural, relacionando origem social, trajetória escolar e os saraus literários. O trabalho de campo foi realizado em quatro saraus literários, em diferentes regiões de São Paulo. Visando a identificar a posição dos bairros nos quais os saraus acontecem, e onde faríamos a pesquisa de campo em seguida, realizamos um estudo estatístico das características sociodemográficas da população residente nestes bairros. Por meio da consulta a redes sociais (*Facebook*), compusemos uma primeira lista de 22 saraus literários que aconteciam regularmente em São Paulo, com atividades divulgadas em redes sociais. Em seguida, definimos aqueles nos quais conduzimos as entrevistas semi-estruturadas e as observações diretas, com líderes de quatro saraus. As entrevistas tiveram como objetivo reconstruir a trajetória escolar, os demais movimentos culturais dos quais participaram e as disposições adquiridas neste processo, visando a lançar luz sobre a emergência dos saraus literários que floresceram em São Paulo no período. Para obter informações sobre o público presente nos saraus pesquisados, aplicamos um questionário (em papel), com o qual produzimos informações sobre a escolaridade, a origem geográfica, a idade, etc. Concluiu-se que, o acesso à escolarização, especialmente, o acesso ao ensino superior, contribuiu de maneira decisiva para a formação de disposições voltadas para a atuação no campo literário, tanto por parte dos poetas e escritores, como por parte do público. Residentes nas periferias de São Paulo, eles são egressos do ensino superior e da escola secundária. Dentre os escritores, muitos deles são diplomados em Letras e buscam desenvolver essas práticas literárias de forma profissional, contornando assim a exclusão dos circuitos dominantes da literatura na cidade.

Palavras-chave: Literatura; Periferia; Saraus literários; Capital Cultural.

Trayectorias de los escritores y los saraus literarios en las periferias de São Paulo

Resumen: La investigación constituyó en objeto de estudio el surgimiento de saraus literarios en las periferias de la ciudad de São Paulo, entre 2014 y 2016, a través del estudio de las trayectorias de

¹ Livia Lima da Silva. Mestre em Estudos Culturais pela Universidade de São Paulo (EACH-USP), Brasil. E-mail: livialimasilva@gmail.com – <https://orcid.org/0000-0001-7032-5941>

² Graziela Serroni Perosa. Doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professora Associada da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH/USP), Brasil. E-mail: grazielaperosa@yahoo.com.br - <https://orcid.org/0000-0001-9575-0602>

Recebido em 01/09/2021, aceito para publicação em 25/01/2022 e disponibilizado online em 01/03/2022.

sus escritores. Articulando las dimensiones de la cultura y la educación, la investigación se centró en los estudios sobre la cultura, bajo la perspectiva sociológica de Pierre Bourdieu, cuestionando los procesos históricos de adquisición del capital cultural, relacionando el origen social, la trayectoria escolar y el saraus literarios. El trabajo de campo se realizó en cuatro saraus literarios, en diferentes regiones de São Paulo. Con el objetivo de identificar la posición de los barrios en los que se desarrollan los saraus, y en los que luego realizaríamos la investigación de campo, realizamos un estudio estadístico de las características sociodemográficas de la población que reside en estos barrios. Consultando las redes sociales (Facebook), compusimos una primera lista de 22 saraus que ocurren regularmente en São Paulo, con actividades publicitadas en las redes sociales. Después, definimos aquellos en los que realizamos las entrevistas semiestructuradas y las observaciones directas, con líderes de cuatro saraus. Las entrevistas pretendían reconstruir la trayectoria escolar, los movimientos culturales en los que participaron y las disposiciones adquiridas en este proceso, con el objetivo de arrojar luz sobre el surgimiento de los saraus literarios que florecieron en São Paulo en el periodo. Para obtener información sobre el público presente en los saraus investigados, aplicamos un cuestionario (en papel), con el que elaboramos información sobre la escolaridad, el origen geográfico, la edad etc. Se llegó a la conclusión de que el acceso a la escolarización, especialmente el acceso a la enseñanza superior, contribuyó decisivamente a la formación de disposiciones destinadas a actuar en el ámbito literario, tanto por parte de los poetas y escritores, como por parte del público. Residentes en las periferias de São Paulo, son graduados de educación superior y secundaria. Entre los escritores, muchos de ellos son licenciados en Literatura y buscan desarrollar estas prácticas literarias profesionalmente, sorteando así la exclusión de los circuitos dominantes de la literatura en la ciudad.

Palabras clave: Literatura; Periferia; Saraus; Capital cultural.

The trajectories of writers and the literary saraus in the outskirts of São Paulo

Abstract: The research constituted as object of study the emergence of poetry soirees in the outskirts of the city of São Paulo, between 2014 and 2016, through the study of the trajectories of their writers. Articulating the dimensions of culture and education, the research focused on studies about culture, from the sociological perspective of Pierre Bourdieu, questioning the historical processes of acquisition of cultural capital, relating social origin, school trajectory and the poetry soirees. The fieldwork was carried out in four poetry soirees, in different regions of São Paulo (south, north, east). Aiming to identify the position of the neighborhoods in which the soirees take place, and where we would conduct the field research next, we carried out a statistical study of the sociodemographic characteristics of the population residing in these neighborhoods. By consulting social networks (Facebook), we composed a first list of 22 events that regularly took place in São Paulo, with activities publicized on social networks. Then, we defined those in which we conducted the semi-structured interviews and direct observations, with leaders of four saraus. The interviews aimed to reconstruct their school trajectory, the other cultural movements in which they participated, and the dispositions acquired in this process, in order to shed light on the emergence of the poetry soirees that flourished in São Paulo during the period. To obtain information about the public present in the researched, we applied a questionnaire (on paper), with which we produced information about schooling, geographical origin, age, etc. We concluded that access to schooling, especially access to higher education, contributed decisively to the formation of dispositions towards acting in the literary field, both on the part of poets and writers, and on the part of the public. Resident in the outskirts of São Paulo, they are graduates of higher education and high school. Among the writers, many of them have a degree in Literature and seek to develop these literary practices professionally, thus circumventing the exclusion from the dominant circuits of literature in the city.

Keywords: Literature; Periphery; Poetry soirées; Cultural Capital.

Trajetórias de escritores e os saraus literários nas periferias de São Paulo

As periferias e as desigualdades de acesso à cultura

O termo periferia no Brasil, mais que substantivo que delimita espaços geográficos, se configurou como uma espécie de adjetivo, classificando territórios por condições socioeconômicas, caracterizando situações de pobreza e violência, sendo estas consequências da ausência de investimentos e políticas específicas para esses locais, mas que no senso comum, entretanto, provocam o preconceito e a estigmatização das regiões periféricas e de seus habitantes como os principais responsáveis por esses fenômenos.

Bourdieu considerava que a distância geográfica e a ausência ao acesso a determinados direitos configuram condições sociais que restringem a determinados grupos sociais a participação da constituição dos “valores”, ou, em outros termos, poderíamos considerar como os diversos capitais (econômico, cultural, político):

a distância social real de um grupo a determinados bens deve

integrar a distância geográfica que, por sua vez, depende da distribuição do grupo no espaço e, mais precisamente, de sua distribuição em relação ao “núcleo de valores” econômicos e culturais [...] (BOURDIEU, 2008, p.114).

Os espaços periféricos são amplamente descritos por urbanistas e cientistas sociais como territórios em que se sobrepõem precariedade habitacional, políticas públicas insuficientes de infraestrutura pública, e a discriminação dos seus moradores, o que significa estar associado a um destino baseado em uma característica atribuída por terceiros e fonte de discriminação e preconceito (CASTEL, 2008).

São vítimas desta discriminação os migrantes nordestinos em São Paulo, boa parte deles, negros, portanto, cuja posição e destino social são fortemente marcados pelo duplo pertencimento de classe e o pertencimento étnico-racial, duramente atingidos pelo emprego precário, pelo abandono precoce da escola e, especialmente expostos, aos efeitos deletérios da violência policial. Esse

“tipo ideal”, no sentido weberiano, tão presente na mídia e no senso comum, é definido pela associação entre jovens que abandonaram o sistema de ensino por absoluta necessidade de trabalhar, habitantes das periferias das grandes cidades brasileiras e trabalhadores precarizados. Eles se opõem aos que, apesar de tudo, lograram continuar a estudar, via de regra, como estudantes trabalhadores e que farão todo o possível, para reinventar sua condição. Esta pesquisa buscou compreender essa fração dos grupos populares.

Tereza Caldeira aponta para as características que compõem o sentido simbólico que o termo periferia incorpora a partir da falta de acesso a serviços fundamentais, sendo o espaço caracterizado como “precário, carente, desprivilegiado” (CALDEIRA, 1984, p. 7). Em um dos primeiros estudos que refletiram sobre as condições das periferias, Nabil Bonduki e Raquel Rolnik relacionam a constituição das periferias a uma condição social da classe trabalhadora (BONDUKI; ROLNIK: 1979; KOWARICK, 1979; CABANES; Georges, 2011).

Na obra *Punir os pobres*, Wacquant demonstra, a partir do contexto norte-americano, uma espécie de criminalização da pobreza que culpabiliza as próprias vítimas pelos contextos estruturais a que são submetidas (2001). Diante do preconceito contra a população negra e periférica no Brasil, emergiu alguns grupos nesses territórios que se contrapõem a esse estigma.

O sociólogo Tiaraju d’Andrea Pablo analisa em “*A formação dos Sujeitos Periféricos*”, que a partir dos anos 1990 o termo periferia passa a ser utilizado não apenas pelos estudos sobre a questão urbana, mas passa a ser assumido pelos seus moradores, sobretudo, por membros dos movimentos sociais insurgentes, fortemente influenciados pela cultura hip-hop.

É nesse momento que ocorre de maneira embrionária a utilização do termo periferia, como uma crítica aprofundada à sociedade e como subjetividade compartilhada e reconhecimento mútuo de uma condição (PABLO, 2013, p. 45).

Considerando-se a distância geográfica e social dos moradores das periferias de São Paulo dos equipamentos culturais da cidade,

como explicar a emergência dos saraus literários que se espalharam em várias dessas regiões da cidade? Esta pesquisa buscou analisar essa fração dos grupos populares que, por diversas razões, logrou ingressar no ensino superior e a buscar a reinventar a condição de classe trabalhadora convencional, e se apropriou de *habitus* de uma convencional elite cultural, sobretudo ao que se refere às práticas literárias³.

Uma das apostas centrais das rivalidades literárias (etc.) é o monopólio da legitimidade literária, ou seja, entre outras

³ A noção de *habitus*, na perspectiva sociológica desenvolvida por Pierre Bourdieu, possui a dupla função de fundar sua compreensão da ação dos agentes e de suas visões de mundo. As relações sociais e os estilos de vida que estruturam o espaço social são mediadas pelo *habitus*. Com este conceito, o autor buscou ultrapassar o subjetivismo da fenomenologia e do existencialismo (Merleau Ponty, Jean-Paul Sartre, etc.) e o objetivismo das teorias econômicas, entre outras, que pressupõem um sujeito racional e livre para fazer escolhas. Sendo o resultado da incorporação da estrutura social durante o processo de socialização, a noção de *habitus* reintegra a experiência dos agentes à estrutura social. Sem ser um esquema de ação fixo e pré-determinado, o *habitus* restitui uma dimensão inventiva à ação na medida em que a incorporação das relações sociais daria origem às disposições. Sendo derivado do passado e, portanto, da inculcação dos valores sociais, o *habitus* ao mesmo tempo, comporta incertezas e capacidade de mudança, de adaptação. Para uma discussão mais aprofundada, consultar: SAPIRO, Gisele (org.). In: Dictionnaire International Bourdieu. Paris: Editions CNRS, 2020.

coisas, o monopólio de poder de dizer com autoridade quem está autorizado a dizer-se escritor (etc.) ou mesmo a dizer quem é escritor e quem tem autoridade para dizer quem é escritor; ou, se preferir, o monopólio do poder de consagração de produtores ou dos produtos (BOURDIEU, 2002, p. 253).

Para compreender as especificidades dos territórios periféricos de São Paulo, esta pesquisa se concentrou inicialmente em realizar um levantamento dos dados públicos com informações demográficas, econômicas, sociais destes territórios e relacionadas também com a disponibilização e acesso a bens culturais. O banco de dados é formado por estatísticas públicas disponibilizadas pela Prefeitura de São Paulo, por meio do portal da internet Infocidade, que disponibiliza dados dos Censos Populacionais do IBGE na escala dos distritos e subprefeituras da cidade. A maior parte dos dados utilizados foi extraída do último censo populacional (IBGE/2010), complementados por alguns dados de 2014 e enriquecidos com dados administrativos a respeito de equipamentos culturais disponíveis nas 31 subprefeituras de São Paulo. A seguir apresentamos os principais

resultados desta pesquisa combinando o uso de diferentes técnicas e métodos de pesquisa.

Espaço social, modificações dos grupos populares e os saraus literários em São Paulo.

A noção de espaço social foi desenvolvida por Bourdieu e seus colaboradores no livro "A Distinção" (1979) e retomada em diversos outros trabalhos posteriores (BOURDIEU, 1989; 2002) e procura reconstruir a estrutura social de maneira multidimensional e relacional. Com isso, busca ultrapassar as representações empobrecidas das divisões sociais e suas hierarquias, materializadas nas teorias da estratificação social predominantes nos países anglo saxões e dominante na pesquisa em ciências sociais ainda hoje (DUVAL, 2021). Que hierarquizam a população, a pirâmide social, com base em seus aspectos predominantemente econômicos, com menor atenção aos aspectos relacionados ao capital cultural⁴. Nos

estudos de Bourdieu, o espaço social definia-se primeiramente com base no volume do capital (econômico, cultural, social e simbólico) e em seguida, com base na composição do capital, e particularmente, do peso relativo do capital cultural na estrutura de capitais⁵. Para Bourdieu, o problema das classes sociais não pode ser compreendido sem fazer referência a essas diferentes formas de capital - entendidos como recursos protetores e que conferem poder aos seus detentores - que definem as hierarquias sociais que atravessam uma dada estrutura social. Sem negligenciar o peso do capital econômico (renda e patrimônio), considera-se que o capital cultural, especificamente, em sua forma institucionalizada, como os diplomas educacionais, mas não só, constituem-se um princípio de hierarquização das sociedades contemporâneas.

Estas noções formuladas por Bourdieu e sua equipe no contexto europeu da segunda metade do século

educacionais mas não só, constitui-se um princípio de hierarquização da sociedade.

⁵ Uma excelente exposição da noção de espaço social pode ser encontrada em: BOURDIEU, Pierre. Espaço social e gênese das "classes. In: *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. p. 133-161.

⁴ Sem negligenciar o peso do capital econômico (renda e patrimônio), considera-se que o capital cultural, especificamente, em sua forma institucionalizada, como os diplomas

XX, foram operacionalizadas neste estudo com informações que julgamos pertinentes para o contexto brasileiro, dentre aquelas informações disponíveis no Infocidade e na Rede Nossa São Paulo. Importa ressaltar que transpusemos conceitos e esquemas explicativos, com conteúdos empíricos relativos a problemas nacionais e em muitos casos, particulares à cidade de São Paulo⁶. Bourdieu, não utilizou naturalmente a informação "recursos sanitários", porque esta não era uma informação pertinente para o contexto francês dos anos de 1970. Em São Paulo, essa informação foi útil para buscar distinguir, com maior acuidade, as periferias mais precárias daquelas mais estabelecidas. Enfatizamos os argumentos de estudos correlatos em outros contextos nacionais, a respeito da validade de uma transposição teórica e conceitual, desde que a partir de informações empíricas relevantes. Consideramos, principalmente, as estatísticas disponíveis nas

⁶ O uso da noção de espaço social tem sido aplicado a diversos contextos nacionais. Ver, por exemplo, os trabalhos de Giovini (2020) na Argentina ou a pesquisa de Hjellbrekke e Korsnes (2013) baseados na noção de espaço social.

plataformas do Infocidade e da Rede Nossa São Paulo⁷.

Para tratar essas informações, de maneira coerente com a perspectiva bourdieusiana, recorremos a uma Análise de Correspondências Múltiplas, mais precisamente à uma técnica estatística chamada Análise de Componentes Principais (ACP)⁸. A ACP cria uma representação multidimensional da cidade. Assim, foi possível analisar, a partir de 18 variáveis e suas categorias, as subprefeituras que possuíam os

⁷ De acordo com o Infocidade este é o endereço para consultas de dados sobre a cidade de São Paulo. Alimentada pela Secretaria Municipal de Urbanismo e Licenciamento (SMUL) que coloca à disposição do público uma extensa compilação de indicadores e informações que compõem o rico acervo de seu banco de dados. As fontes são as próprias secretarias da prefeitura, responsáveis por serviços diversos oferecidos aos paulistanos, mas também instituições como o IBGE, a Fundação Seade e os Ministérios do Trabalho e Emprego, da Educação e da Saúde. Fonte: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/licenciamento/desenvolvimento_urbano/dados_estatisticos/info_cidade/index.php/ Sobre a organização não governamental, consultar a Rede Nossa São Paulo que por meio de parcerias público e privado pretendem contribuir para o aprimoramento de políticas públicas na cidade de São Paulo. <https://www.nossasaopaulo.org.br/quemsomos/#rnsop>

⁸ Tal procedimento foi pensado como uma ferramenta de observação da estrutura social de São Paulo, com o auxílio do Software (SPAD 7.1) e seguindo as orientações metodológicas de Lebaron (2006).

saraus que são eventos literários realizados nos bairros periféricos da cidade, sobretudo, a partir de 2001. As variáveis selecionadas para a análise estatística contemplam a renda familiar dos domicílios, nível educacional e infraestrutura, considerando equipamentos de cultura e acesso a bens culturais. Dentre as informações

consideradas relevantes para o contexto da cidade de São Paulo constam 'domicílios sem saneamento básico', 'taxa de homicídios', 'bibliotecas públicas', 'matrículas no ensino médio', 'renda de até ½ salário mínimo', 'disfunção série-idade", dentre outras.

Quadro 1. Informações consideradas por tipo de capital

Capital econômico	Capital cultural	Infraestrutura pública	Características sociodemográficas
Renda domiciliar, por salários mínimos (SM): <ul style="list-style-type: none"> • Até ½ SM • De 1 a 2 SM • De 2 a 5 SM • De 5 a 10 SM • Mais de 20 SM 	Último diploma escolar em três categorias: <ul style="list-style-type: none"> • Ensino Fundamental I e II • Ensino médio • Ensino superior Taxa de disfunção série-idade	Domicílios sem saneamento básico Bibliotecas públicas Leitos públicos Matrículas na escola secundária	População com mais de 60 anos População até 14 anos Taxa de fecundidade Taxa de homicídio

Fonte: elaboração das autoras.

A partir da seleção dessas variáveis, utilizamos uma ACP *standard* que cria um sistema de eixos, podendo ser lida como uma representação do espaço social da cidade. Neste sistema de eixos, definido pela variância estatística das variáveis ativas, as subprefeituras ocupam uma posição específica, se aproximam e se distanciam umas das

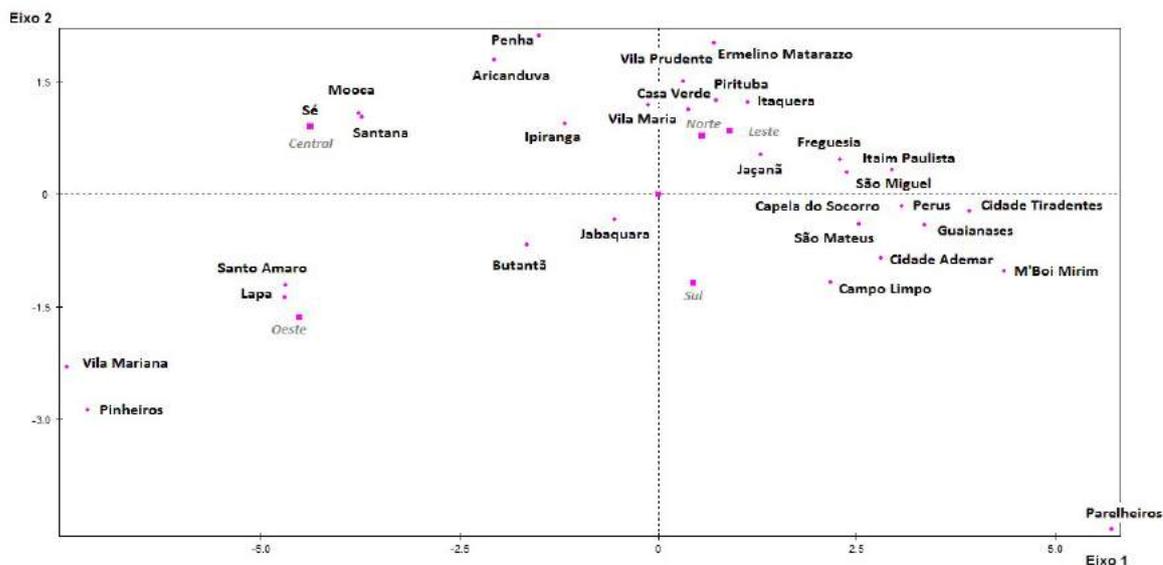
outras, em função de partilharem ou não, traços em comum, como o mesmo percentual da população com ensino médio, de domicílios sem saneamento básico, etc⁹. A partir destas informações para o conjunto da

⁹ Para saber mais sobre a ACP e a Análise Geométrica dos dados, consultar: LEBARON, Frédéric. *L'enquête quantitative en sciences sociales*. Paris, DUNOD, 2006. Uma tradução deste livro para o português está no prelo e será publicada pela Editora EDUSP em 2022.

população e dos domicílios da cidade de São Paulo, produzimos a ACP que gerou as imagens abaixo que nos

ajudam a examinar e a sintetizar a composição e a distribuição da população nas diferentes subprefeituras.

Gráfico 1 - O espaço das subprefeituras de São Paulo.



Fonte: Produzido pelas autoras com variáveis de atividades e equipamentos culturais de São Paulo, extraídos do INFOCIDADE¹⁰ e consonância com estudos anteriores (PEROSA; LEBARON; LEITE, 2015).

¹⁰ Consultar: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/licenciamento/desenvolvimento_urbano/dados_estatisticos/info_cidade/cultura/

Na ACP, esses os eixos 1 e 2 respondem pela maior variância estatística. O eixo 1 (horizontal) que opõe Pinheiros de Parelheiros é o eixo da grande desigualdade econômica e social. Nos quadrantes à esquerda, situam-se as regiões com maior renda e maior escolaridade e à direita, as subprefeituras das periferias que se diferenciam tanto em relação à posição no eixo 1 como em relação ao eixo 2 (vertical). A posição de cada subprefeitura no espaço social da cidade de São Paulo foi definida pela variância estatística das variáveis ativas apresentadas no Quadro 1.

O eixo 1 (horizontal) corresponde à renda e ao nível educacional, considerado uma primeira dimensão que distingue as regiões da cidade. Pinheiros e Parelheiros se opõem no eixo 1, porque o primeiro possui o maior contingente de domicílios com mais de 20 salários mínimos e maior proporção da população com ensino superior completo. Parelheiros, ao contrário, possui o maior contingente de domicílios de até meio salário mínimo e a menor proporção da população na cidade que chegou ao ensino médio. O eixo 2 (vertical) foi definido pela

contribuição das variáveis de ensino médio completo como último diploma da população e pela presença de maior infraestrutura pública. Se o eixo 1 dimensiona a grande desigualdade social, mais visível a olho nu, o eixo 2, distingue tanto as regiões das classes médias e altas, como as periferias da cidade, opondo aquelas que possuem maiores níveis de infraestrutura pública e maior proporção da população com a conclusão do ensino médio, das periferias mais precárias, onde há maior incidência da população vivendo em habitações sem saneamento básico, de domicílios de até meio salário mínimo e maior proporção da população adulta que concluiu apenas o ensino fundamental II. O eixo 2 nos foi especialmente útil para verificar a heterogeneidade das periferias, as posições intermediárias para além dos extremos de riqueza e pobreza.

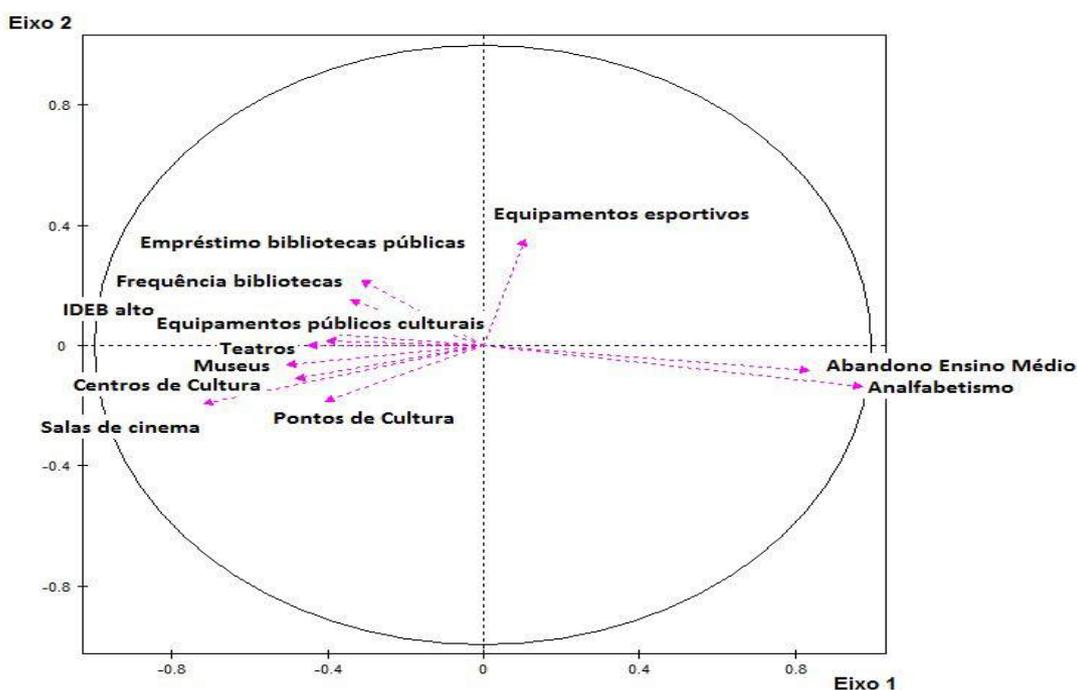
A representação permitiu verificar a distinção entre os bairros ricos e pobres na cidade. Denota-se, que a principal dimensão que define o espaço social é a condição socioeconômica, que opõe poucas subprefeituras mais ricas e escolarizadas, presente nos

quadrantes à esquerda do gráfico, separadas de toda uma densa nuvem de subprefeituras com maior concentração de pobreza e baixa escolaridade, à direita do eixo 2 (vertical), composta em sua maioria pelas subprefeituras das periferias de São Paulo (PEROSA; LEBARON; LEITE, 2015).

Por meio do estudo dessa estrutura de correlações estatísticas,

podemos observar compreender as diferentes dimensões do espaço e a segregação na qual a cidade está estruturada e também identificar quais elementos a compõem. A seguir, examinamos a distribuição dos equipamentos culturais projetados sobre o espaço social. Por meio dessa seleção, alcançamos o seguinte resultado:

Gráfico 2 - Projeção de variáveis ilustrativas sobre o espaço social de São Paulo.



Fonte: Produzido pelas autoras.

O gráfico 2 apresenta a correlação entre as variáveis de equipamentos culturais e outras

variáveis educacionais, projetadas sobre o espaço social apresentado no Gráfico 1. Para a leitura desses

gráficos é importante ainda observar os vetores ou setas, se preferirmos. Elas são muito mais incidentes nas regiões da cidade presentes nos quadrantes para as quais esses vetores apontam. Quanto mais longa a seta, mais intensa é a concentração do fenômeno nas regiões da cidade representadas no Gráfico 1. Se mais próximo do Eixo 1 (horizontal), ela se correlaciona mais fortemente com esta primeira dimensão sintetizada pelo Eixo 1 e assim, sucessivamente.

Dessa forma, podemos mencionar observando o Gráfico 2, por exemplo, como torna-se visível que os índices de abandono do ensino médio e de analfabetismo estão mais presentes nas regiões com os menores números em relação à renda e nível educacional do primeiro gráfico, que determinam o eixo 1, como a subprefeitura de Parelheiros, identificada primeiramente no gráfico 1. Como esperado, observa-se como os equipamentos culturais se concentram nas áreas mais ricas da cidade e se afastam das zonas periféricas.

Por meio desses recursos de representação multidimensional é possível verificar como, apesar de

estarem em posições distintas entre si, os bairros aos quais pertencem os saraus do objeto de estudo da pesquisa ocupam o mesmo espaço em relação às variáveis de renda e educação. Dessa forma, se evidencia que os saraus enquanto prática cultural compõem um movimento específico que emerge de uma população sob condições socioeconômicas semelhantes. A partir do surgimento de um movimento literário que emerge de bairro das periferias da cidade de São Paulo, sobretudo a partir do início dos anos 2000, constatou-se que seus integrantes se diferenciavam socialmente daqueles a quem é geralmente associado o perfil do escritor brasileiro.

Com base nesse pressuposto, iniciou-se uma investigação para entender as possíveis motivações e situações que propiciaram a esses sujeitos se engajarem nas atividades literárias. A partir de pesquisa bibliográfica, e em contato com resultados da pesquisa de campo, verificou-se que a evolução em acesso e tempo de ensino nas populações trabalhadoras e periféricas, contribuiu significativamente para que novos

sujeitos se engajassem em atividades culturais.

Nas últimas décadas, a difusão dos sistemas de ensino ocorreu em quase todas as regiões do mundo e o acesso cresceu em todos os níveis de ensino. Na América Latina e no Brasil, em especial, das últimas décadas do século XX, logramos reduzir o analfabetismo.

No levantamento "*Estatísticas da educação básica no Brasil*" do Inep, constava que 46% da população era analfabeta entre as décadas de 60 e 70, período em que se intensificou a constituição das periferias nas grandes cidades. Segundo a mais recente Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (Pnad) Contínua Educação (IBGE/2019), a taxa de analfabetismo hoje corresponde a 6,6% da população.

A conclusão da antiga escola primária se ampliou com as políticas educativas da década de 1980 que visavam reduzir os altos índices de reprovação com as políticas de ciclos escolares. O acesso generalizado ao ensino médio brasileiro não se deu antes de 1990/2000, sendo até então altamente dependente do capital econômico das famílias e do recurso à

escola privada. A partir dos anos 1990 e 2000, o acesso à educação superior também aumentou significativamente, especialmente, em função do crescimento da matrícula na educação superior privada e, em menor medida, da ampliação das vagas em universidades públicas brasileiras.

De acordo com o Censo da Educação Superior (Inep)¹¹, em 2009, 2.065.082 pessoas ingressaram no ensino superior. Já em 2019, o número foi de 3.633.320, demonstrando um aumento significativo em dez anos. Talvez, não seja por acaso que, por volta de 2000 tenha florescido nas periferias da cidade de São Paulo uma série de iniciativas culturais buscando não apenas levar a literatura para as periferias, mas, sobretudo, produzir uma literatura a partir destas regiões da cidade. É possível verificar que há, internamente nas classes sociais, uma diversidade muito grande de atores, com posições e interesses distintos. Diante disso, não deveria ser incomum que nas periferias das grandes

¹¹ Censo da Educação Superior - Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira - Inep: <https://www.gov.br/inep/pt-br/areas-de-atuacao/pesquisas-estatisticas-e-indicadores/censo-da-educacao-superior>. Acesso em 30/08/2021.

idades surjam artistas, intelectuais, escritores. Entretanto, é importante destacar que são necessárias condições materiais e sociais que propiciem esse movimento.

A hipótese geral explorada neste artigo propõe que a variável educacional é uma dimensão central para compreender essas manifestações culturais. É conhecido que, desde as famílias de elite e até mesmo nas classes populares, os investimentos em educação são estratégias para manutenção ou possíveis ascensões sociais. Estes investimentos são realizados, por vezes, financeiramente, como, por exemplo, com a destinação de recursos para o pagamento de mensalidades em instituições privadas (PEROSA; DANTAS, 2017), mas não apenas.

Diante da emergência dos saraus literários, apresenta-se aqui os resultados da pesquisa de campo, realizada entre 2014 e 2016, visitando saraus literários, entrevistando "líderes" desses empreendimentos e uma enquete por questionário sobre o público presente em alguns destes saraus nos quais pudemos realizar a pesquisa. A hipótese geral explorada

neste artigo propõe que a variável educacional é uma dimensão central para compreender essas manifestações culturais.

Uma literatura periférica

A antropóloga Érica Peçanha analisou o surgimento da Literatura Periférica em São Paulo, considerando como marco do início do movimento a primeira edição de uma série especial da revista *Caros Amigos*, em 2001, que trouxe o título "*Literatura Marginal*", e foi organizada pelo escritor Ferréz, morador do Capão Redondo, bairro da periferia da zona sul de São Paulo.

No editorial do primeiro número da série, considerado o manifesto do movimento, Ferréz afirma que no Brasil a história dos pobres, negros, índios, sempre ficou em segundo plano, sendo suas vidas regidas pela absoluta necessidade de privilegiar o trabalho em detrimento do estudo para sobreviver.

No texto do manifesto, o escritor aposta que a publicação contribuiria para uma mudança dessa situação, incluindo novos sujeitos e seus discursos na cena literária:

Jogando contra a massificação que domina e aliena cada vez mais os assim chamados por eles de 'excluídos sociais' e para nos certificar de que o povo da periferia/favela/gueto tenha sua colocação na história e não fique mais quinhentos anos jogado no limbo cultural de um país que tem nojo de sua própria cultura (FERRÉZ, 2001).

Ainda hoje, temos 40% dos jovens brasileiros que não concluem a escola secundária e estão inseridos no mercado de trabalho, sendo grande parte deste contingente formado por jovens negros. Com a difusão do ensino, essa literatura marginal dos escritores da periferia se torna virtualmente possível, e se auto afirma considerando como marginais aqueles que, historicamente, foram excluídos socioeconomicamente, que vivem às margens e que, por estigma e preconceito, são considerados marginais, perigosos para a sociedade, e também por estarem fora do circuito literário tradicional e pela temática de suas obras voltarem-se para relatar situações e condições dos moradores da periferia do Brasil, com sua linguagem característica e seu dialeto próprio.

Diante desse quadro, é possível considerar que, por mais que na história literária brasileira existissem autores advindos das camadas populares e mais pobres da sociedade, o movimento literário marginal/periférico se destacou por ser o primeiro a reivindicar esta origem como motivação para suas produções específicas e diferenciadas em um dado período histórico.

É importante considerar o contexto sócio-histórico que permitiu aos moradores das regiões periféricas essa identificação com o espaço social em que viviam. Sobre este fenômeno, o sociólogo Tiaraju D'Andrea Pablo (2013) sustenta a hipótese de que a partir da década de 1990 havia condições para emergir uma geração que potencializou o termo, outrora negativo, para uma posição de luta e defesa do local em que vivem.

Pablo classifica esse grupo formado por '*sujeitos periféricos*', pessoas que assumem as condições sociais específicas em que vivem, compreendem as origens e problemas que caracterizam este espaço, e passam a intervir assertivamente na tentativa de modificar tais condições, sobretudo por meio da arte. Pablo

identifica esse movimento de tomada de posição a partir do contexto econômico mais favorável nos territórios periféricos entre os anos 1990 e 2000, quando o acesso a saneamento básico, moradia, entre outros, tornou-se um pouco mais consolidado, e o surgimento da cultura *hip hop*, e presença de organizações sociais também contribuíram para a ampliação do capital cultural desses sujeitos¹².

Dentre esses coletivos culturais, destacam-se grupos que organizam os saraus, que passam a acontecer regularmente em bairros da periferia de São Paulo a partir dos anos 2000. Os saraus são encontros regulares realizados em espaços variados de convívio nos bairros periféricos, nos quais acontecem declamações de poesia, apresentações de músicas, dança, cenas teatrais, dentre outras atividades. A literatura é a manifestação artística privilegiada

destes eventos e recebe um tratamento especial durante a realização dos saraus.

Trata-se de um momento de encontro entre escritores, lançamento e venda de livros e divulgação dos trabalhos pessoais dos membros desse campo literário específico. Em muitos deles, os saraus acontecem em bares, com serviços de comida e bebida, apresentações musicais e, sobretudo, espaço para leitura de textos poéticos.

Um dos primeiros saraus de maior relevância nesse cenário é o *Sarau da Cooperifa* (Cooperativa Cultural da Periferia), que, desde 2001, acontece semanalmente no Jardim Guarujá, em Taboão da Serra, divisa com o extremo sul da capital paulistana. Atualmente no Bar do Batidão, liderado pelo poeta Sérgio Vaz, um dos autores que participou das edições da publicação *Literatura Marginal* da revista *Caros Amigos*.

Nascimento (2011) considera que os saraus, sobretudo o da Cooperifa, instituíram um novo modelo de produção e divulgação cultural que se disseminou nos bairros de periferia e o termo periférico passou a ser

¹² Contra a ideologia dos dons naturais e do mérito individual, Bourdieu desenvolve a noção de capital cultural, assim definindo-a: "Cada família transmite a seus filhos, através de canais indiretos e não diretos, um certo capital cultural e ethos, um sistema de valores implícitos e profundamente internalizados, que ajuda a definir, entre outras coisas, atitudes em relação ao capital cultural e à instituição escolar". A esse respeito, consultar "A escola conservadora" (BOURDIEU, 2003).

utilizado para classificar e potencializar estas novas práticas:

a articulação em torno de elaborações sobre a periferia e sua cultura singular é capaz de revelar um processo específico de produção cultural. Isso porque não somente os produtos e circuitos de consumo periféricos apresentam-se como soluções criativas ao mercado cultural, mas também porque a associação do trabalho desenvolvido ao espaço social da periferia permitiu que fosse elaborada uma agenda comum a diferentes grupos, movimentos, coletivos, associações e artistas da periferia (NASCIMENTO, 2011, p. 15).

O Sarau da Cooperifa, dentre outros precursores, serviu de exemplo e inspiração para que muitos outros saraus passassem a acontecer nos bairros periféricos de São Paulo. Os moradores de outras regiões, que frequentavam os eventos que tiveram início na zona sul da cidade, passaram a organizar saraus em seus próprios bairros, disseminando o mesmo modelo.

Os eventos se tornaram, ainda, um meio pelo qual os escritores passam a se integrar e difundir a produção literária enquanto um movimento, e não apenas por iniciativas isoladas. Propiciando que os autores possam lançar seus livros,

apresentar suas poesias, divulgar suas agendas de trabalho, nos saraus o que podemos classificar que se consolida o que podemos nomear como “campo literário periférico”, na medida em que se mantém “relativamente autônomo”, com ações e práticas voltadas a si mesmo.

Esta rede de edições “independentes” ou “alternativas” (às grandes editoras) seria impossível e incompreensível sem um circuito autônomo de distribuição e comercialização das obras. E os encontros presenciais nos saraus poéticos das periferias parecem cobrir esta necessidade, chegando a constituir uma espécie de “sistema literário” (no sentido de Antonio Candido) paralelo, funcionando de forma independente nas periferias de São Paulo (SALOM, 2014, p. 82).

Para comprovar que os saraus compõem um fenômeno particular que acontece nos bairros periféricos de São Paulo, em um levantamento informal realizado durante a pesquisa em 2015, alcançou-se o número de 22 saraus regulares que servem como amostra desse movimento literário.

Quadro 2. Saraus regulares de São Paulo (2015)

SARAUS	Subprefeitura	Espaço de Realização
1.Praçarau	Campo Limpo	Praça pública
Sarau A plenos pulmões	Sé	Centro Cultural
Sarau Antene-se	Campo Limpo	Bar
Sarau Bodega do Brasil	Sé	Bar
Sarau da Ademar	Cidade Ademar	Bar
Sarau da Biblioteca Ejaac	Campo Limpo	Biblioteca
Sarau da Brasa	Freguesia/Brasilândia	Bar
Sarau da Cooperifa	Campo Limpo	Bar
Sarau do Beco	Jabaquara	Espaço cultural
Sarau do Binho	Campo Limpo	Bar/teatro
Sarau do Grajaú	Capela do Socorro	Espaço cultural
Sarau do Kintal	Freguesia/Brasilândia	Moradia
Sarau do Peixe	Itaim Paulista	Espaço cultural
Sarau do Vinil	Cidade Ademar	Espaço cultural
Sarau dos Mesquiteiros	Ermelino Matarazzo	Escola
Sarau d'Quilo	Perus	Espaço cultural
Sarau Elo da Corrente	Pirituba/Jaraguá	Bar

SARAUS	Subprefeitura	Espaço de Realização
Sarau Encontro de utopias	Sé	Bar
Sarau Movimento Aliança da Praça - MAP	São Miguel Paulista	Praça pública
Sarau O que dizem os umbigos	Itaim Paulista	Escola de samba
Sarau Perifatividade	Ipiranga	Espaço cultural
Sarau Preto no Branco	M'Boi Mirim	Espaço cultural

Fonte: Páginas do *facebook* de saraus literários em São Paulo.

Apesar da heterogeneidade das informações disponíveis nas páginas dos saraus, retivemos aqui o nome do sarau, sua localização na cidade e o tipo de espaço em que ocorriam¹³. Observando os nomes dos saraus, sua capilaridade e heterogeneidade de locais e situações nas quais tiveram origem. Nota-se uma concentração dos saraus em subprefeituras de periferias mais precárias como M'Boi Mirim, Perus, São Miguel Paulista e em periferias mais intermediárias

¹³ Outras informações pertinentes, como a data de fundação, não foram localizadas, de maneira uniforme e comparável, para todos os saraus.

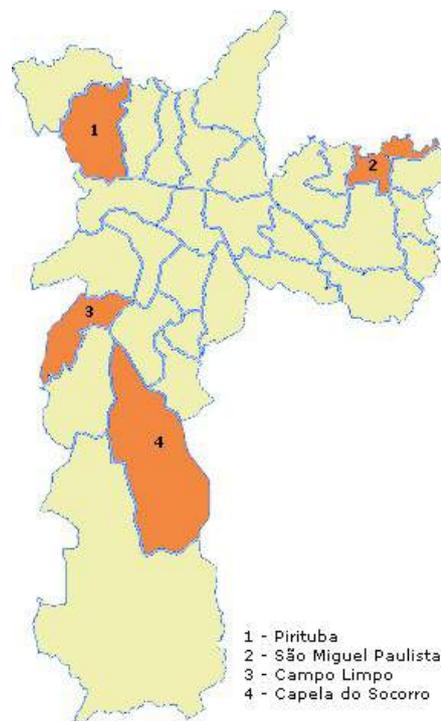
como Ermelino Matarazzo. Para além das periferias e considerando-se a heterogeneidade social que caracteriza boa parte da cidade (Marques, 2014), temos diversos saraus na região da Sé, que corresponde ao antigo centro da cidade e no Ipiranga. Os nomes trazem consigo informações sobre a história destes empreendimentos. Por meio deles, podemos ver que eles aconteceram em praças públicas, bibliotecas, igrejas, bares, escolas, centros culturais, em geral, localizados no bairro de residência dos seus fundadores. Alguns desses nomes trazem em si uma conotação mais política como “a plenos pulmões”, “encontro de utopias”, “Periferatividade” ou “o que dizem os umbigos”, “Sobrenome liberdade” que dão pistas sobre como eles funcionavam como uma espécie de refúgio, de encontro entre os pares, de retorno reflexivo sobre a condição de *sujeitos periféricos* (Pablo). Para este estudo, foram selecionados o *Sarau do Binho*, o *Elo da Corrente*, o *Sarau do Map* e o *Sobrenome Liberdade*, procurando considerar os eventos em diferentes regiões da cidade.

Quadro 3. Saraus da pesquisa de campo

Sarau	Subprefeitura
1. Sarau Elo da Corrente	Pirituba
2. Sarau do MAP - Movimento Aliança pela Praça	São Miguel Paulista
3. Sarau do Binho	Campo Limpo
4. Sarau Sobrenome Liberdade	Capela do Socorro

Situando-os no espaço geográfico podemos observar melhor a distribuição no tecido social da cidade.

Figura 5 - Mapa da cidade de São Paulo por distritos



Fonte: Prefeitura de São Paulo, editado por Livia Lima da Silva.

As imagens realizadas durante a pesquisa ajudam a corroborar os demais indícios da atmosfera que caracteriza os saraus e essa prática cultural:

Figuras 1 e 2 - Fotos Sarau do Binho e Sarau do Movimento Aliança pela Praça



Fonte: Fotos por Livia Lima da Silva.

Figuras 3 e 4 - Fotos do Sarau Elo da Corrente e Sarau Sobrenome Liberdade



Fonte: Fotos por Livia Lima da Silva.

Os poetas e escritores nas periferias de São Paulo

Por meio de questionários aplicados durante as realizações dos saraus, entre os meses de agosto e novembro de 2015, buscou-se extrair uma amostra que representasse entre 10 a 20% do público total estimado. O questionário solicitou informações sobre idade, raça, formação escolar, profissão, escolaridade e profissão dos

pais, local de nascimento do participante e dos pais, bairro onde mora, além de frequência no sarau e outros hábitos culturais.

Com base nas respostas, algumas informações se mostraram mais relevantes para a tentativa de estabelecer as características que compõem os objetivos de análise da pesquisa:

- 66% têm entre 15 a 29 anos;
- 73% nasceram em São Paulo;
- 26% têm pai e mãe nordestinos;
- 33% se declaram negros, 58% negros ou pardos;
- 57% têm ensino superior completo ou incompleto;
- 77% possuem Ensino Médio completo, considerando os que chegaram no Ensino Superior.

Trata-se de um público em sua maioria jovem, que nasceu em São Paulo, mas descende das primeiras gerações que habitaram as regiões periféricas da cidade, sendo aproximadamente um entre quatro, composta por migrantes de estados do nordeste do país.

Os dados sobre cor e raça indicam que mais da metade da mostra se declara pardo ou negro, e que são esses que compõem a maioria dos

moradores dos bairros periféricos, se relacionarmos com dados de renda do IBGE, por exemplo, que apontam que 76% da população mais pobre do Brasil se declara negra.

Esse aumento na escolaridade progressivo, que vem favorecendo as novas gerações, também se revela nos dados coletados ao comparar a escolaridade dos entrevistados com a escolaridade de seus pais. Enquanto o índice de nível superior dos frequentadores dos saraus é de 57%, o de suas mães é de 24% e o de seus pais, 15%.

Esta característica reforçou a hipótese de que a realização dos saraus, dentre tantos outros movimentos culturais que passam a emergir nos bairros periféricos a partir dos anos 2000, se relacionam com uma mudança de *habitus* das frações de classe que compõem a população destas regiões, influenciada por uma ampliação do capital cultural destes moradores que, dentre outros processos em suas trajetórias, passam a ter acesso à escola secundária completa e ingressam na universidade.

Os dados dos questionários apontam que 60% do público escreve poesia, e 43% se apresentam nos

saraus, declamando textos, próprios ou não. Esse número nos leva a uma interpretação de que os saraus atraem um público específico formado por pessoas que se interessam por literatura, não apenas como consumo cultural, mas também como produtores.

No estudo de campo foram realizadas oito entrevistas com escritores/poetas atuantes nos saraus selecionados, e que se destacam dentro da realização destes, sendo que, em cada um dos quatro saraus,

foram escolhidos um homem e uma mulher para representar o grupo que compõem.

A partir das entrevistas, foi possível mapear as origens de cada um dos escritores, considerando o local de nascimento deles e de seus pais, o que aponta em alguns casos para um relevante dado relacionado ao processo de migração de moradores da região Nordeste para São Paulo, além de dados sobre os tipos de profissão mais comuns dos moradores periféricos.

Quadro 4 - Origem Social dos poetas dos saraus

Escritor	Sarau	Idade	Local de Nascimento	Nascimento pai	Nascimento mãe	Profissão pai	Profissão mãe
Michel Yakini	Elo da Corrente	35	São Paulo	São Paulo	São Paulo	Coletor de material reciclável	aposentada (cozinheira de escola)
Raquel Almeida	Elo da Corrente	28	São Paulo	Bahia	Bahia	caminhoneiro	cozinheira em escola
Robson de Oliveira Padiã	Sarau do Binho	51	São Paulo/Taboão da Serra	São Paulo (São José do Rio Preto)	São Paulo (Tambaú)	comerciante	Auxiliar de enfermagem

Tula Pilar Ferreira	Sarau do Binho	45	Minas Gerais	desconhecido (Minas Gerais)	Minas gerais	desconhecido	doméstica
Mauricio Francisco dos Santos (Mano Ril)	Sobre nome Liberdade	30	São Paulo	Bahia	Bahia	pedreiro	doméstica
Michele Santos	Sobre nome Liberdade	35	São Paulo	São Paulo	Alagoas	metalúrgico, pequeno comerciante	doméstica, dona de casa
Rafael Carnevali	Sarau do MAP	26	São Paulo	Itália	Bahia	pequeno comerciante	pequeno comerciante
Mariana Felix	Sarau do MAP	30	São Paulo	São Paulo (Campinas)	Paraíba	eletricista (padrasto)	pedagoga

Fonte: elaborado pelas autoras

Quadro 5 - Escolaridade dos poetas dos saraus

Escritor	Escolaridade	Formação superior	Universidade	Escolaridade pai	Escolaridade mãe	Espaços de "educação não formal"
Michel Yakini	superior incompleto (interrompeu)	Ciências Sociais, Letras	UFPR, USP	fundamental incompleto	ensino médio completo (supletivo)	futebol em centro esportivo público, hip hop, rádio comunitária

Raquel Almeida	superior incompleto (interrompeu)	Música	Uniesp	fundamental incompleto	fundamental incompleto	igreja evangélica, hip hop, rádio comunitária
Robson de Oliveira Padial	ensino médio completo	-	-	ensino médio completo	ensino superior completo	biodança, viagem para o exterior, homeopatia
Tula Pilar Ferreira	ensino médio completo (supletivo)	-	-	desconhecido	não escolarizada	sarau, cultura africana
Maurício Francisco dos Santos (Mano Ril)	superior incompleto (interrompeu)	Engenharia	Uninove	não escolarizado	fundamental incompleto	hip hop
Michele Santos	superior completo	Letras	Uniban	ensino médio completo	fundamental incompleto	igreja evangélica, cultura rock
Rafael Carnevali	superior incompleto (cursando)	Letras	Unicsul	fundamental completo	fundamental completo	amigos artistas
Mariana Felix	superior incompleto (interrompeu)	Letras	Unicsul	ensino médio completo	superior completo (pós-graduação)	teatro, futebol

Fonte: elaborado pelas autoras

É interessante notar ao comparar a escolaridade dos poetas com a de seus pais, como ela indica

uma possível ampliação de oportunidades propiciadas para os mais jovens. Todos conseguiram

completar a educação básica, o que não era tão natural em décadas anteriores.

Conforme Bourdieu considera, o espaço escolar, e o tempo despendido nele, são fundamentais para, além de adquirir aprendizado, estabelecer perspectivas em relação ao futuro e imaginar possibilidades.

A escola, facto que se esquece sempre, não é simplesmente um lugar onde se aprendem coisas, saberes, técnicas, etc., é também uma instituição que atribui títulos, quer dizer direitos, e confere no mesmo modo aspirações (BOURDIEU, 1984, p. 155).

Alguns dos escritores entrevistados também revelaram em entrevista que conseguiram bolsas e outras formas de contribuição para a permanência estudantil, como Raquel Almeida e Rafael Carnevalli, mas a maioria ingressou por meio de pagamentos de mensalidade em faculdades privadas, próximas às suas residências.

O índice de abandono do ensino superior se mostra um indicativo relevante, na medida em que pode sugerir alguns aspectos recorrentes nas trajetórias dos escritores, desde a inadaptação ao modelo e estrutura universitários, as dificuldades para se

manter nos estudos, até dúvidas sobre a importância do diploma para a prática profissional e literária atual.

Vale notar o fato de quatro poetas dentre oito buscarem uma formação superior em Letras, o que denota que se trata de um grupo profissionalizado e com repertório para atuação na área literária. Neste sentido, a emergência dos saraus literários pode ser pensada como expressão do desejo e uma estratégia de profissionalização.

A maior parte deles ingressa no ensino superior pelas portas pelas quais, geralmente, entram os jovens das camadas populares: pelas licenciaturas. Cursam letras e com isso a aspiração a ser escritor, a investir seriamente nessa carreira. Ao contar com um público relativamente expressivo, os saraus literários unem a arte e o comércio, uma estratégia que favorece esses jovens intelectuais a se reinventarem, ainda que sem escapar ao trabalho instável e precário que eles compartilham com os

A "profissão" de escritor ou de artista é, com efeito, uma das menos codificadas que existem; uma das menos capazes também de definir (e de alimentar) completamente aqueles que dela se valem e que, com muita

frequência, só podem assumir a função que consideram como principal com a condição de ter uma profissão secundária da qual tiram seu rendimento principal (BOURDIEU, 2002, p. 257).

Também é importante destacar que, para além do acesso ao ensino superior, não concluído pela maioria dos entrevistados, outros processos e contatos, que definimos como “educação não formal”, são fundamentais para compreender as práticas e a atuação deles no movimento cultural periférico, dentre eles, por exemplo, a cultura hip hop, que se revelou presente na juventude de muitos dos escritores.

Eu sempre escrevi música de Rap (...) Eu tenho três fases da minha vida, uma que eu só escrevia textos, a segunda que eu pegava esses textos e transforma em Rap, que eu tinha que coloca rima e poesia, e depois que eu conheci a Literatura eu desconstrui tudo isso aí... (Mano Ril, em entrevista em 2015 à pesquisadora).

Considerando que uma das hipóteses dessa pesquisa era verificar a relação entre o acesso ao ensino superior e a atuação dos sujeitos que se apresentam como poetas e escritores nos saraus, e que são reconhecidos como tal no grupo, podemos concluir que, de modo geral, os escritores mesmo não tendo efetivamente conseguido cursar, concluir ou dar prioridade à formação universitária, atribuem um valor significativo para sua realização, fortemente relacionado à formação intelectual e que também influencia na prática artística.

Quadro 6 - Trajetória profissional dos poetas dos saraus

Escritor	Profissões que já exerceu	Atual ocupação	Livros publicados	Forma de publicação	Fonte de renda
Michel Yakini	vendedor, técnico de telefonia, operador de telemarketing	produtor cultural, escritor, editor	2	independente (selo editorial Elo da Corrente)	editais, oficinas, palestras, livros
Raquel Almeida	doméstica (ajudava a mãe), garçõnete,	produtora cultural, escritora	2 (1 em co-autoria)	editais; independente (selo editorial Elo da Corrente)	editais, oficinas, palestras, livros
Robson de Oliveira Padial	marceneiro, vendedor, dono de bar	produtor cultural, homeopata	3 (1 em co-autoria e 1 da coletânea do sarau)	independente e por editais	sarau, homeopatia
Tula Pilar Ferreira	doméstica, babá, catadora de recicláveis, vendedora	vendedora de Revista Ocas, atriz, música	1 mais participação em 2 coletâneas	independente e por editais	venda de revistas e participação em eventos
Mauricio Francisco dos Santos (Mano Ril)	auxiliar administrativo, inspetor de saneamento, encarregado de obra	comerciante, escritor	1	independente	comércio no bairro, sarau, oficinas, participação em eventos
Michele Santos	auxiliar administrativo, comércio (ajudava a família)	professora da rede pública	1	independente	salário, livros, participação em eventos
Rafael Carnevalli	consultor técnico de veículos	educador	1	independente	salário, livros, participação em eventos
Mariana Felix	operadora de telemarketing	auxiliar escolar da rede pública	1 livro e 1 fanzine	independente	salário, livros, participação em eventos

Fonte: elaborado pelas autoras

De modo geral, é possível afirmar que se trata de um grupo adulto, vindos das áreas de educação e cultura, principalmente, que empreende a atividade literária como uma prática profissional, e não consideram a si mesmos como autores amadores, ou exercitam apenas por lazer e distração, mais do que isso, sua fonte de renda deriva de atividades relacionadas ao sarau e à escrita.

Em relação aos livros, o quadro expõe que todos os escritores têm ao menos um livro publicado. Todos já possuem publicações autorais, além de participação em coletâneas e antologias como co-autores, nenhum deles, entretanto, por meio de uma grande editora, o que já nos mostra como eles ainda não fazem parte do campo literário legitimado pelo mercado.

Portanto, como eles ocupam uma posição marginal no campo literário considerado legítimo das grandes editoras. Mais uma vez verificamos que as editoras maiores e mais reconhecidas não fazem parte do universo do campo literário das periferias, que se desenvolve de forma particular e autônoma.

Conclusões

A intenção da pesquisa não foi rebaixar a literatura periférica ao nível apenas de fenômeno a ser analisado socialmente, sem descaracterizar sua relevância estética e política, mas procurou-se compreender quais são os fatores que reunidos contribuem para que ela se torne possível. Tal como Antonio Candido (2011) e tantos outros críticos literários consideram, as relações entre literatura e sociedade são processos contínuos de trocas de influências.

A literatura no Brasil, historicamente, sempre foi uma manifestação cultural das elites. Desde a história de formação do país, o modelo literário reconhecido e realizado foi baseado no modo de vida europeu, trazido no processo de colonização do território e desenvolvido entre algumas frações das chamadas classes superiores.

Considerando este contexto, a literatura brasileira nunca foi uma tradição cultural de grande abrangência e disseminação e, ainda hoje, a leitura não figura entre os principais hábitos culturais. Como consequência, o campo de produtores, considerando escritores, editores e

empresários do segmento, também compõem um número de membros reduzido.

Ao longo do processo histórico, diversas manifestações culturais não foram consideradas, e, o que predomina no registro, são as manifestações culturais dos integrantes de grupos de elites - econômicas e culturais - que consumiam, produziam e tinham suas obras reconhecidas e valorizadas no campo literário em formação, de modo que, em toda essa fase de constituição da produção literária brasileira, muitos grupos sociais não foram incluídos.

Na constituição do campo literário no Brasil, ainda que possamos identificar honrosas exceções, a produção literária tornou invisível os moradores das periferias das grandes cidades do Brasil, associados, objetiva e subjetivamente à condição de trabalhadores manuais, vivendo em situação de pobreza e marginalidade, com baixa escolaridade e de pouca familiaridade com a língua culta portuguesa, condição *sinequa non* para aspirar à literatura. No Brasil, casos como a da escritora Carolina Maria de Jesus, que se destacou devido a ainda ser novidade, na

década de 50 do século XX, uma mulher negra moradora da favela se apresentar como escritora, mas cujos textos foram recebidos com desconfiança pela crítica à época, revelam esse preconceito velado que ainda persiste no campo cultural brasileiro, ainda que hoje ela venha sendo revisitada (MIRANDA, 2011). Foi preciso esperar até 2021 para que sua obra fosse objeto de uma exposição no circuito cultural reunido nos entornos da Avenida Paulista nos dias atuais.

Em pesquisa organizada por Regina Dalcastagnè na Universidade de Brasília, revelou-se que, dentre os autores brasileiros que tiveram livros publicados entre 1990 e 2004, cerca de 73% eram homens, 94% eram brancos, e a maioria viviam em São Paulo e no Rio de Janeiro, pólos do mercado editorial do país e eixo privilegiado do circuito cultural.

Os negros, historicamente negados de sua própria condição humana, enquanto escravos, e depois da abolição, marginalizados e excluídos das posições e campos de poder, incluindo o cultural, foram poucos os que ao longo do tempo

fizeram parte do que se convencionou classificar como literatura brasileira.

Por mais que na história literária brasileira existissem autores advindos das camadas populares e mais pobres da sociedade, como Lima Barreto e Machado de Assis, o movimento literário marginal e periférico dos anos 2000 se destacou por ser o primeiro a reivindicar esta origem como motivação para suas produções específicas e diferenciadas em um dado período histórico.

O processo multideterminado de ampliação progressiva da conclusão da escola primária e o acesso à escola secundária trouxeram para os bancos escolares parte da população até então afastada do universo letrado. Com a difusão do ensino, essa literatura marginal dos escritores da periferia se torna virtualmente possível, se autoafirma considerando como marginais aqueles que, historicamente, foram excluídos socioeconomicamente, que vivem às margens e que, por estigma e preconceito, são considerados marginais, perigosos para a sociedade, e também por estarem fora do circuito literário tradicional e pela temática de suas obras voltarem-se

para relatar situações e condições dos moradores da periferia do Brasil, com sua linguagem característica e seu dialeto próprio, são socialmente desvalorizados.

No início dessa pesquisa, partimos de uma suposição de que os escritores e poetas dos saraus das periferias se relacionavam de forma amadora com a prática literária, realizada em momentos de lazer. Ao longo do estudo de campo, no entanto, o que se verificou é que, de alguma forma, a literatura e as manifestações artísticas são vistas profissionalmente pelos sujeitos que compõem esse grupo. Graças à aquisição de capital cultural, à democratização do acesso, com todos os problemas do sistema de ensino brasileiro, irá contribuir para uma forma de subversão da posição social pela força do *habitus*.

As entrevistas também revelam que, mesmo aqueles que possuem outras fontes de renda, gostariam de se dedicar apenas à produção literária, o que demonstra que os escritores dos saraus compõem um grupo que busca cada vez mais a profissionalização e autonomia do campo. Os depoimentos indicam que os escritores conseguem manter uma estabilidade financeira

razoável a partir de suas iniciativas culturais. Considerando que apenas o aumento da renda populacional não garantiria a produção literária em si mesma, a ampliação da escolaridade, com destaque para o acesso ao Ensino Superior, sobretudo, favoreceria em certa medida o contato das pessoas com novas formas de conhecimento, leituras, fundamentações teóricas, ou seja, a um acúmulo de capital cultural, que estimularia nesses novos atores sociais disposições e competências específicas para a criação artística. É a partir do capital cultural que os indivíduos estabelecem relações entre si e se colocam diante dos demais nos diferentes campos sociais. As condições que viabilizam a constituição do capital cultural são, dessa forma, estruturantes e influenciam as relações de dominação entre as classes, que se dá por meio de condições objetivas e subjetivas.

Os moradores de periferia, antes marginalizados dos campos dos saberes, se apropriam de conhecimentos variados - ao aceder o ensino superior, as licenciaturas e os cursos de letras e adquiridos em diferentes processos não estritamente

educacionais - para reconstruírem narrativas acerca de si mesmos e de suas ideias, estas, sobretudo, partindo de uma valorização da "cultura comum" (WILLIAMS, 1958), não apenas da cultura legítima. Dessa forma, a cultura periférica, e dentro dela a literatura, é essencialmente uma prática de oposição aos sistemas vigentes, que institucionalizam determinadas manifestações artísticas, em detrimento de outras. Isso justifica, em certa medida, a forma como os escritores entrevistados se relacionam com o mercado editorial, rejeitando-o a princípio, reconhecendo nele estruturas que inviabilizam suas criações.

Entretanto, o estudo de campo e as entrevistas também demonstraram que o modelo tradicional de produção e divulgação da literatura, sobretudo a partir da publicação de livros, ainda é muito valorizado. Porém, as formas de publicação e distribuição se diferem do modo das grandes editoras, sendo a maioria dos livros publicados de forma independente e distribuídos para venda pelo próprio escritor durante a realização dos saraus.

A produção literária dos moradores de periferia, ainda que associadas às manifestações dos saraus, encontros onde a oralidade, a música, a poesia, se tornam centrais, se encontra em um nível de desenvolvimento cada vez mais associado à profissionalização e institucionalização. As entrevistas apresentam o quanto as trajetórias dos escritores e o desejo pessoal deles estão ligados a uma autonomização em relação ao mundo do trabalho tradicional, e também uma convicção, uma aposta na prática literária que estão realizando.

Ao contrário da hipótese inicial desse projeto, os escritores de periferia não tratam a produção literária como uma atividade recreativa, como uma espécie de hobby e lazer que tenha que ser realizado no tempo livre em que não estão trabalhando, dentro das categorias de postos profissionais destinadas às classes populares. Ainda que esse fenômeno possa também ser possível e recorrente dentro da diversidade de pessoas e trajetórias que se encontram durante os saraus, as entrevistas apontam para um processo de busca de

profissionalização e formação de uma carreira literária dos sujeitos, por vezes na contramão da carreira literária das grandes editoras.

Entretanto, ainda que os poetas, em especial os selecionados no trabalho de campo, atualmente consigam se manter financeiramente das atividades literárias que promovem e participam, percebe-se que nem sempre a forma de aquisição de um bem ou retorno financeiro é, necessariamente, consequência do reconhecimento de seus produtos literários específicos, sendo necessárias também ações de atuação enquanto mobilizadores culturais, apresentadores, músicos, na relação que os saraus mantêm enquanto práticas de lazer e entretenimento.

Não se pode dizer que os saraus pertencem apenas a uma categoria de arte *naif* porque seus organizadores se profissionalizam e conhecem os códigos de linguagem tanto quanto os escritores de classes altas. A principal diferença é que eles não são reconhecidos pelas instâncias de consagração do campo literário convencional. O que se conclui da análise das trajetórias dos poetas e escritores que participam dos saraus

selecionados no estudo de campo, é que todos desenvolvem suas práticas literárias com seriedade e de forma profissional e muitos deles dependem dessas ações como uma de suas fontes de renda.

Ainda que os escritores, principalmente os que valorizam mais a publicação de livros autorais, se apresentem enquanto artistas singulares no campo, a valorização da produção artística coletiva, e o sentimento de pertencimento e de identidade revelam características norteadoras das práticas dos saraus das periferias de São Paulo, que também se fazem presentes nas linguagens e estéticas produzidas por seus participantes. A inclusão desses *sujeitos periféricos* aumenta o repertório e a diversidade da produção literária, e contribui para maior representatividade da literatura brasileira, espelhando de fato a diversidade e pluralidade do país.

Referências bibliográficas

BONDUKI, Nabil; ROLNIK, Raquel. *Periferias: ocupação do espaço e reprodução da força de trabalho*. São Paulo: Prodeur/FAU-USP, 1979.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: Crítica Social do julgamento*. São Paulo: Edusp, Porto Alegre: Zouk, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BOURDIEU, Pierre. A escola conservadora: as desigualdades frente à escola e à cultura. In: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (orgs.). *Escritos de Educação*. Petrópolis: Vozes, 2003. P. 41-64.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Lisboa: Fim de século, 1984.

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papius, 1996.

CABANES, R.; GEORGES, I.; RIZEK, C.; TELLES, V. *Saídas de emergência: ganhar/perder a vida na periferia de São Paulo*. São Paulo: Boitempo, 2011.

CALDEIRA, Teresa. *A política dos outros. O cotidiano dos moradores de periferia e o que pensam do poder e dos poderosos*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade – Estudos de Teoria e História Literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CASTEL, Robert. *A discriminação negativa – Cidadãos ou Autóctones?* Petrópolis: Vozes, 2008.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território*

contestado. Rio de Janeiro: Editora da UERJ; Vinhedo: Horizonte, 2012.

FERRÉZ. *Manifesto de abertura*. In: Literatura Marginal (org.). Caros Amigos Especial. Literatura Marginal: a cultura da periferia. Ato I. São Paulo, agosto de 2001.

KOWARICK, Lucio. *A espoliação urbana*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. O campo literário afro-brasileiro e a recepção de Carolina Maria de Jesus. *Revista Estação Literária*, UEL, Londrina, Vagão-volume 8 parte A, p. 15-24, dez. 2011.

NASCIMENTO, Érica Peçanha. *É tudo nosso! Produção cultural na periferia paulistana*. (Doutorado em Antropologia). Universidade de São Paulo, 2011.

NASCIMENTO, Érica Peçanha. *Literatura Marginal: os escritores da periferia entram em cena*. (Mestrado em Antropologia). Universidade de São Paulo, 2006.

PABLO, Tiaraju d'Andrea. *A formação dos sujeitos periféricos: Cultura e Política na periferia de São Paulo*. (Doutorado em Sociologia). Universidade de São Paulo, 2013.

PEROSA, Graziela Serroni *et alli*. O espaço das desigualdades educativas no município de São Paulo. *Proposições*, São Paulo, vol. 26, n. 2, p.99-118, 2015.

PEROSA, Graziela Serroni; DANTAS, Adriana Santiago Rosa. A escolha da escola privada em famílias dos grupos populares. *Educ. Pesqui.*, São Paulo, v. 43, n. 4, p. 987-1004, out./dez., 2017.

SALOM, Julio Souto. *Combater a subcidadania disputando o jogo literário: uma contribuição ao estudo da Literatura Marginal Periférica*. (Mestrado em Literatura). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

VAZ, Sérgio. *Cooperifa: Antropofagia periférica*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

WACQUANT, Loïc. *Punir os pobres: a nova gestão da miséria nos Estados Unidos*. Rio de Janeiro: Revan, 2003.

WILLIAMS, Raymond. *A cultura é de todos*. [Culture is Ordinary; tradução de Maria Elisa Cevasco] São Paulo: Departamento de Letras, USP, 1958.

Trabalho, produção, midiativismo e militância cultural em rede: o Circuito Fora do Eixo

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v12i22.51448>

André Peralta Grillo¹

Resumo: Este artigo trata da rede Circuito Fora do Eixo (FdE), que logrou constituir uma rede de coletivos culturais, ou de coletivos de produção cultural, de amplo alcance, especialmente entre o final da década de 2000, e o início da década de 2010. Sua estrutura, organização, e mesmo atuação, mudaram muito ao longo dos anos, desde a sua fundação (no final de 2005), até hoje, embora algumas características tenham se mantido ao longo de todo o seu percurso. O texto será mais descritivo, utilizando material do estudo de caso que realizei sobre a rede, como parte da pesquisa empírica de minha tese de doutorado, cujo tema é a produção cultural no Brasil contemporâneo.

Palavras-chave: Circuito Fora do Eixo; militância cultural; produção cultural.

Trabajo, producción, comunicación y militancia cultural en red: el Circuito Fora do Eixo

Resumen: Este artículo trata sobre la red Circuito Fora do Eixo (FdE), que logró establecer una red de colectivos culturales, o colectivos de producción cultural, de amplio alcance, especialmente entre finales de la década de 2000 y principios de la de 2010. Su estructura, organización e incluso rendimiento, han cambiado mucho a lo largo de los años, desde su fundación (a finales de 2005) hasta la actualidad, aunque algunas características se han mantenido a lo largo de su trayectoria. El texto será más descriptivo, utilizando material del estudio de caso que realicé en la red, como parte de la investigación empírica de mi tesis doctoral, cuyo tema es la producción cultural en el Brasil contemporáneo.

Palabras clave: Circuito Fora do Eixo; militância cultural; gestión cultural.

¹ André Peralta Grillo. Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Professor no Instituto Federal de Mato Grosso do Sul/ IFMS, Brasil. E-mail: grillo_andre@hotmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-6804-6011>

Recebido em 31/08/2021, aceito para publicação em 25/01/2022 e disponibilizado online em 01/03/2022.

Network work, production, media and cultural militancy: the Fora do Eixo Circuit

Abstract: This article deals with the Circuito Fora do Eixo (FdE) network, which managed to establish a network of cultural collectives, or cultural production collectives, with a wide reach, especially between the late 2000s and early 2010s. Its structure, organization, and even performance, have changed a lot over the years, since its foundation (at the end of 2005) until today, although some characteristics have remained throughout its course. The text will be more descriptive, using material from the case study I carried out on the network, as part of the empirical research of my doctoral thesis, whose theme is cultural production in contemporary Brazil.

Keywords: Circuito Fora do Eixo; cultural militancy; cultural management.

Trabalho, produção, midiativismo e militância cultural em rede: o Circuito Fora do Eixo

Este artigo trata da rede Circuito Fora do Eixo (FdE), que logrou constituir uma rede de coletivos culturais, ou de coletivos de produção cultural, de amplo alcance, especialmente entre o final da década de 2000, e o início da década de 2010. Sua estrutura, organização, e mesmo atuação, mudaram muito ao longo dos anos, desde a sua fundação (no final de 2005), até hoje, embora algumas características tenham se mantido ao longo de todo esse percurso.

O texto será mais descritivo, utilizando material do estudo de caso que realizei sobre a rede, como parte

da pesquisa empírica de minha tese de doutorado, cujo tema é a produção cultural no Brasil contemporâneo, o que explica certa ênfase nessa faceta do FdE nos dados levantados, embora não tenha me furtado a destacar, em capítulo específico e em alguns artigos, as características da rede para além de sua atuação na área da produção cultural (assim como não limitar minha pesquisa à rede e seus agentes).

Os principais recursos metodológicos da pesquisa foram a observação participante e entrevistas em profundidade com roteiro semi-

estruturado, além de levantamento historiográfico e analítico sobre produção cultural e música independente no Brasil, assim como sobre o Fora do Eixo. O problema e objetivo geral foi buscar identificar e entender alguns dos sentidos do trabalho possíveis, mobilizados pelos produtores culturais analisados, partindo da hipótese que ao menos para boa parte dos produtores, especialmente no nicho da “música independente”, esse remonta a um sentido para o trabalho (e para a vida) forjado e difundido pelos movimentos de Contracultura dos anos 1950 e 60, como uma crítica radical ao modelo fordista então dominante, e que acabou sendo incorporado parcialmente (seguindo a tese de Boltanski e Chiapello (2009))pela nova ideologia do capitalismo em sua reestruturação produtiva (e ideológica) a partir dos anos 1970, denominada de várias maneiras: pós-fordismo, capitalismo cognitivo, sociedade em rede, sociedade da informação, capitalismo tardio, e etc (CAMARGO, 2011), ou simplesmente “novo capitalismo”(SENNETT, 2008) (importante ressaltar que, segundo os autores, esta incorporação “parcial”

ancora ideologicamente este “novo capitalismo”, criando a motivação para o engajamento nas formas de trabalho que passam a ser dominantes e, no geral, servindo para legitimar a progressiva precarização do mundo do trabalho observada desde os anos 70. O quanto pode-se de fato ter mais liberdade e realização no trabalho nesse contexto, é uma discussão que perpassa o debate da literatura e a tese).

Desde o começo da minha pesquisa observei, especialmente entre os produtores do FdE, mas não só, em sua atuação e discurso, as características e o perfil mais valorizados pelo “novo espírito do capitalismo” (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2009), esta ideologia do novo capitalismo, características que remetem, como afirmam os autores, diretamente ao “repertório do Maio de 68”:

Assim, por exemplo, as qualidades que, nesse novo espírito, são penhores de sucesso – autonomia, espontaneidade, mobilidade, capacidade rizomática, polivalência (em oposição à especialização restrita da antiga divisão do trabalho), comunicabilidade, abertura para os outros e para as novidades, disponibilidade, criatividade,

intuição visionária, sensibilidade para as diferenças, capacidade de dar atenção à vivência alheia, aceitação de múltiplas experiências, atração pelo informal e busca de contatos interpessoais – são diretamente extraídos do repertório do maio de 68. (BOLTANKI; CHIAPELLO, 2009, p. 130)

Em minha tese (GRILLO, 2017a), e em artigo posterior (GRILLO, 2020), busco me aprofundar nessa relação entre o perfil do trabalhador mais valorizado e o sentido do trabalho típicos do novo capitalismo, que são apenas apontados por Boltanski e Chiapello, ao, inclusive, analisar como esse sentido é construído e divulgado por alguns dos principais ideólogos da Contracultura.

Sobre o trabalho empírico, acompanhei o FdE de outubro de 2010 (quando participei de seu terceiro encontro nacional) até meados de 2015, quando realizei uma última série de entrevistas em profundidade, com roteiro semi-estruturado, com 9 integrantes da rede (nos meses seguintes, realizei mais 5 entrevistas, com o mesmo roteiro, mas com produtores não vinculados à mesma, embora 2 deles fossem ex-membros). Em minha pesquisa, o FdE foi principalmente um laboratório onde

pude conhecer, observar, conversar e entrevistar produtores de todo o país, assim como ouvir relatos sobre suas cenas locais (parte central da dinâmica dos encontros), especialmente nos encontros nacionais (dos quais participei de 4). Participei também de encontros regionais, realizei observação participante em festivais (participando da cobertura colaborativa em alguns), especialmente durante o Circuito Mineiro de Festivais Independentes de 2012 (no qual estive em 6 dos 18 festivais). Além disso, acompanhei de perto toda a trajetória do coletivo de Juiz de Fora/MG vinculado à rede, e a tentativa de se formar um coletivo em Três Rios/RJ, onde inclusive fui o principal responsável na produção de uma semana do audiovisual, com um evento de múltiplas artes, incluindo música, dança e poesia, em seu encerramento. Participei assim de listas de email, de todo tipo de encontro e interação, online e offline, fora o acompanhamento constante pela internet das atividades da rede, realizando entrevistas com coletivos, bandas, produtores, agentes e lideranças, além da recorrente observação participante, ao longo do

período mencionado. À partir dessa ampla pesquisa, trago então nesse texto um panorama mais geral e descritivo do Fora do Eixo (diferente do que já fiz em alguns artigos, ao analisar o FdE em relação a algum tema específico, como a cibercultura, os movimentos sociais, e etc (GRILLO, 2015a; 2015b; 2015d; 2016), desde os acontecimentos mais relevantes à sua formação e desenvolvimento, passando por sua cambiante trajetória, até suas configurações mais recentes. A trajetória nem sempre será linear, na medida em que irei retomando ao longo do texto acontecimentos relevantes para o compreensão do surgimento da rede.

Começo então fazendo um breve panorama geral. O Fora do Eixo surge da articulação de produtores e coletivos de produção cultural de diferentes partes do país. Formada por coletivos que, a princípio, se dedicam à produção de artistas e de eventos culturais, principalmente shows e festivais de música no nicho da chamada "música independente", as atividades da rede vão se diversificando e, gradativamente, passam a assumir mais um cunho militante (embora este componente

estivesse presente desde o seu começo). Este (cunho militante) é gestado pela intervenção e atuação em defesa do fortalecimento de políticas públicas para a cultura, contribuindo para a dotação de sentido militante que a atuação de seus agentes e coletivos assume, seja pelo sentido de engajamento e dedicação às suas atividades (laborais), seja pela incorporação de pautas progressistas que expressam anseios da juventude e da defesa de direitos humanos (como legalização das drogas, do aborto, defesa de grupos marginalizados e excluídos, de novos modelos de família e estilos de vida), articulando-se com inúmeros movimentos sociais, associados diretamente à juventude ou não.

A rede, integrada como um circuito cultural, se fortalece como movimento social a partir de 2011, ao se envolver diretamente em uma série de manifestações (como a marcha da maconha) e se aproximar de vários outros movimentos, como o MST. Seu trabalho como um todo, sua comunicação, o fortalecimento de sua identidade, de seus vínculos afetivos, seus fluxos de reciprocidade, tem como pilar as novas TIC's, em uma

alternância e mistura de vivências online e offline, mantendo e reforçando laços formados em encontros presenciais e circulação de agentes. Sua atuação política se destaca através do chamado midiativismo, ou seja, a cobertura (por múltiplos meios e em tempo real ou não) de protestos, manifestações e intervenções públicas coletivas diversas da sociedade civil, organizadas ou não por movimentos (incluindo ele mesmo). A partir da experiência acumulada com a cobertura de eventos e com as primeiras coberturas de manifestações, seus agentes consolidam um núcleo de midiativismo específico (podendo ou não ser ocupado pelos agentes da mídia FdE), a Mídia N.I.N.J.A. (Narrativas Independentes, Jornalismo e Ação), que ganha destaque pela cobertura das manifestações de Junho de 2013 (Grillo, 2016). Desde por volta de meados de 2015, a atuação na Mídia Ninja parece ser o principal foco, embora não exclusivo, da atividade dos membros do FdE.

Embora seu ato de fundação "oficial" ocorra em dezembro de 2005, a compreensão da formação do FdE passa pela história do que pode ser

considerado seu primeiro coletivo, o Espaço Cubo, de Cuiabá. As duas principais lideranças aqui, e que mantêm esse protagonismo na rede até hoje, são Lenissa Lenza e Pablo Capilé. Ambos são estudantes de comunicação em 2001, Lenissa na UFMT e Pablo na rede particular. Segundo Lenissa, que participava do movimento estudantil como liderança no C.A. de seu curso, Pablo a procura no intuito de articularem possíveis ações conjuntas, aproximando os normalmente distantes mundos das faculdades públicas e particulares. A partir daí, e com a aproximação do fim de sua atuação direta no movimento estudantil, vislumbram algo para além da faculdade, algo que, segundo a mesma, permita levar adiante o que normalmente se encerra com a graduação acadêmica - a experimentação e o engajamento críticos e subversivos - e dar continuidade à produção de eventos "alternativos".

O primeiro núcleo é formado por cinco pessoas, contando, além dos mencionados, com músicos e designers. Segundo eles, não há referências teóricas, apenas amigos morando juntos e formando, sem usar

o nome, um caixa coletivo. Quase uma república. Porém, a diferença é que não formam apenas um espaço de moradia e convivência de amigos, mas um empreendimento que deveria manter seus moradores, que exerciam inúmeras atividades na área de comunicação, e que irão se consolidar na produção de eventos regulares de música alternativa, além de assumirem a realização do festival Calango, anteriormente realizado por uma dupla de produtores amigos. Os locais de moradia, assim como o número de moradores, mudam algumas vezes, até se consolidarem em uma casa no centro da cidade, antes ocupada por uma produtora parceira, e já com a presença constante e parceria dos membros do coletivo. Para lá, espaço que possibilitava também a realização de shows, se transferiram, junto com os equipamentos de estúdio que possuíam desde o começo (trocados por Pablo por seu carro), e que utilizavam para troca de serviços. Realizam então os "12 atos", uma proposta de um evento mensal, e no qual trazem bandas que já eram (como Autoramas) ou se tornariam (como os Forgotten Boys) destaque no cenário independente nacional.

O Espaço Cubo forma o modelo de coletivo que será posteriormente adotado, total ou parcialmente, pelos outros coletivos do que vai ser a rede FdE. Nele estão presentes o caixa-coletivo (com retiradas por demandas, a partir de cartões compartilhados e registro das movimentações), a sede-moradia (os membros moram na sede do coletivo), a dedicação exclusiva, e o sentido militante da atividade coletiva.

No intuito de estabelecer contato com bandas independentes e outros produtores desta "cena alternativa", os membros do Cubo começam a circular pelos festivais, a princípio mais próximos (como em Goiânia), e posteriormente pelo resto do país.

A consolidação como rede e a atuação como movimento tem como marco os encontros presenciais nacionais, os "Congressos Fora do Eixo". O primeiro é realizado em 2007, em Cuiabá, junto com o festival Calango, e conta com representantes de coletivos espalhados por todo o país. No segundo, realizado em Rio Branco (AC) no ano seguinte, tem-se a presença de aproximadamente 100 pessoas (o dobro do anterior). É fundamental aqui, segundo Lenissa, a

presença de membros do “Massa Coletiva”, de São Carlos, já presentes no anterior, mas desta vez acompanhados do professor da UFSCAR, e especialista em economia solidária, Ioshiaqui Shimbo, que sugere a criação coletiva de uma carta de princípios e de um regimento interno², levando a uma sistematização da ação da rede.

A carta de princípios reafirma os valores do colaborativismo e da descentralização, da lógica hacker (pautadas no código aberto e no software livre), sua postura anti-hegemônica aos dominantes “modos de produção, circulação e fruição com ênfase no campo da cultura”, o fomento da produção criativa e autoral, “da igualdade de condições e da polivalência individual e coletiva”, a busca por “equilibrar trabalho manual e intelectual”, o fomento a criação de moedas sociais, à organização experimental e cambiante da rede, às práticas de comunicação livre, à proposta de se “criar ferramentas de formação e qualificação dos agentes”,

² Ambos estão disponíveis, junto com um cronograma desde 2001 de momentos, números e eventos considerados mais importantes pela rede, no seu site oficial, www.foradoeixo.org.br.

e etc. Forma assim um sistema orgânico e coeso de valores e princípios, e que reflete as demandas assimiladas pela cultura ocidental a partir dos movimento de Contracultura dos anos 1960. Isso em uma atividade que, ao contrário dos setores avançados da economia que incorporam essas demandas de forma parcial na formação do “novo espírito do capitalismo” (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2009), não possui fins lucrativos, e que impossibilita a acumulação privada, e não realiza uma acumulação coletiva de capital, ao menos econômico.

O regimento interno, aprovado em 2009, serve hoje como documento histórico da trajetória do FdE, na medida em que a organização da rede torna-se muito diferente com o passar dos anos, mais enxuta, embora mantendo, segundo os seus membros, os mesmo princípios. Ao invés das inúmeras frentes gestoras (simulacros das instituições “mainstream”, como Banco FdE, Partido FdE, Mídia FdE e Universidade Livre FdE) e frentes temáticas (Música, Palco, Literatura, Audiovisual, e etc.), a divisão passa a ser mais, como me descreveu um membro orgânico e liderança da rede

(mais atuante no campo da produção) em meados de 2015, entre o núcleo de comunicação e o núcleo de produção, embora ambos possam partilhar as mesmas pessoas, e a referência e recurso às frentes mais específicas ainda possa ser feita. A minha impressão, ao final de 2016, é que a atuação está agora ainda mais concentrada na comunicação, através da Mídia Ninja, que surge como núcleo de comunicação mais engajada e militante politicamente (em relação ao núcleo de comunicação voltado para a cobertura de eventos culturais - embora, mais uma vez, essas diferentes facetas compartilhassem sempre os mesmos membros).

Antes disso, em 2011, como mencionado anteriormente, é possível observar um momento de inflexão na rede, que passará a dar mais ênfase e fortalecer-se como movimento social, sem deixar de lado, ao menos inicialmente, sua atuação como circuito cultural (mantendo ainda, por alguns anos, um circuito de festivais por todo o país, a Rede Brasil de Festivais). Isso se depreende da própria fala de Capilé no III Congresso FdE (outubro de 2010), em Uberlândia: “estamos fortes como circuito cultural,

mas fracos como movimento social”. Já tratei desta questão alhures (GRILLO, 2014; 2015a; 2015b; 2015c, 2015d), em interpretação próxima a desenvolvida por Savazoni (2014). Este define o FdE como uma “rede político cultural”, afirmando que ela passa a realizar mais plenamente suas características a partir deste momento em que fortalece sua atuação como movimento social, aproximando-se de outros movimentos e participando da organização e articulação de uma série de atividade em rede, como as marchas da liberdade e os movimentos Existe Amor em SP (contra a candidatura de Celso Russomano à prefeitura de SP) e Mobiliza Cultura (contra a presença de Ana de Holanda como ministra da cultura). A minha interpretação difere na medida em que dou mais ênfase na continuidade da inserção do FdE no mercado de bens culturais, chamado independente, ou seja, sua atuação como circuito cultural e como uma rede de produtores culturais, desenvolvendo projetos principalmente (mas não só) em torno de festivais de música (ou de artes integradas) independente (s). Embora, de fato, é preciso admitir que essa atuação

diminui ao longo dos anos, tornando-se marginal ou quase inexistente em anos mais recentes.

Utilizei então, para definir o FdE, o termo “rede de militância-laboral”, para acentuar o fato de que em sua atuação há uma indistinção entre militância e atividade produtiva³ (o que talvez ainda se mantenha, apesar do foco maior em atividades de comunicação no geral). A diferença para agentes de outros movimentos que tem dedicação exclusiva à causa é que no FdE a própria atividade militante se realizava na produção de bens ou eventos que se inserem em um mercado, no caso, de bens culturais⁴.

Os agentes do FdE apresentam uma identidade militante com a rede, assumindo sua atividade como uma luta, e como algo que envolva toda a sua vida (como manifesto na expressão recorrente “vida FdE”).

³ Algo presente no repertório de reivindicações da Contracultura dos anos 1960, assim como a luta por uma sociedade na qual poderia haver uma indistinção entre trabalho e tempo livre, na medida em que o trabalho fosse transformado, e a luta festiva.

⁴ Um movimento como o MST, por ex., tem fins econômicos e se insere em um mercado, mas nele há uma separação entre o momento de militância e o momento de produção, no caso, agrícola.

Possuem ampla mobilidade, em geral entre os festivais, com deslocamentos seja por motivo de ajuda na produção, seja na cobertura, assim como para a realização de atividades de formação (em todos os tipos de atividades desenvolvidos na rede). Em seu período de expansão, e ainda recentemente, algumas de suas lideranças realizam as chamadas “colunas”, fazendo contato com pessoas ligadas à cultura nas mais diversas cidades, em especial no interior, no intuito de apresentar sua iniciativa e interligar mais pessoas, grupos e/ou coletivos à rede, ou mesmo apresentando o modelo de coletivo por eles utilizado.

Fica claro no perfil dos agentes do FdE, e em suas práticas e valores professados, as características e demandas defendidas pela Contracultura, e assimiladas parcialmente pelo novo espírito do capitalismo. A participação no FdE engendra o desenvolvimento, percebido como uma transformação pessoal e intersubjetiva, das habilidades mais valorizados no contexto do trabalho imaterial e do que Boltanski e Chiapello (2009) chamam de “ambiente normativo da cidade por

projetos”, pautada na “lógica de rede”. Constitui-se em uma organização em rede ímpar, na medida em que congrega atividade produtiva e engajamento político/cultural, além da defesa de uma ethos, um estilo de vida que se propõe contra-hegemônico, embora em muitos aspectos próximo dos setores mais dinâmicos da economia, tendo, porém, outro sentido para seus agentes.

Dois pontos são importantes aqui: (1) o sentido mais pleno da realização de uma atividade cujo fim é em si valorado, e não apenas um meio para se adquirir capital ou poder: a produção cultural; (2) uma rede que radicaliza esta tendência possível à atividade, na medida em que se constitui em um movimento social e é imbuída de um sentido militante em suas atividades, mesmo nas mais específicas de produção⁵.

Vontando à história do surgimento da rede, destaco a fala de Lenissa Lensa⁶, que, junto com Pablo Capilé, como mencionado, começa a história do que seria o FdE,

⁵ Em seu discurso, a realização de eventos alternativos também faz parte da luta, ou seja, é um momento da defesa e afirmação da “luta festiva”, da “guerrilha cultural”.

⁶ Entrevista realizada em julho de 2015.

permanecendo ambos as principais lideranças ainda hoje.

Lenissa formou-se em Comunicação, tendo sido liderança bastante atuante no movimento estudantil da UFMT. Diz que “é fácil ser Che Guevara na faculdade”, e que queria levar essa experiência de uma vida mais subversiva e de luta além.

Narra então a história do começo do Espaço Cubo, o primeiro coletivo, o criador do modelo, e seu mais radical implementador, do que seria o FdE:

A gente queria levar aquela sensação, aquele sentimento, trabalhar com cultura, trabalhar com política, e etc., nessa perspectiva, uma política cultural e tal. Então beleza, vamos montar esse negócio, que a gente não sabia o que que era ainda, a gente se juntou em 5, [...] e montamos o que viria a ser o Espaço Cubo. No começo era Cubo Mágico o nome. A gente tava sobre forte influência de festivais de cinema, tava muito ali na universidade, a gente absorvia muito, eu particularmente [...]. A gente começa o Cubo, se não me engano em abril de 2002, ou um pouco antes. Como que a gente começa: alugando uma casa, fomos para essa casa, e aí a gente já estabeleceu o pacto de “gente, vamos viver desse negócio, então vamos morar aqui, quem tiver empregos, saiam dos seus empregos e vamos se dedicar aqui...faculdade, vai ter que priorizar aqui”. Então eu fui a única que fiquei na faculdade

ainda, os outros todos largaram e entraram, eu fiquei na faculdade porque a negociação com meus pais era ir e fazer a faculdade, então eu tinha também que equilibrar isso. Me formei em 10 anos, porque trancava, voltava, trancava, voltava, não dava pra ficar na faculdade no início de uma história, onde você tem que se dedicar muito, não tinha dinheiro, a gente tinha que... a gente começou, o Pablo trocou o carro que ele tinha em um estúdio [...]. A gente pegou muito trampo de vídeo na época, a gente começou a ir atrás pra pegar e juntar uma grana e a gente começou a se virar com aquilo. [...] Mas o principal, o que deu mais estabilidade, por que a gente discutia "a gente não é uma empresa, a gente não quer ser uma empresa", sair por aí pegando serviço, vendendo um monte de serviço, conseguindo o dinheiro, e pronto. Então rolava uma crise de identidade nesse sentido, e política mesmo, de pra onde nós vamos, o que que nós queremos. Então, a melhor solução, a mais orgânica, foi quando a gente pensou no projeto 12 atos, que era uns eventos que a gente ia fazer pra começar a movimentar a cena musical. E a música começou a aparecer muito mais fortemente pra nós. Os meninos já vinham da música, outros amigos nossos já haviam feito a primeira edição do festival Calango em 2001, a gente viu aquilo e achou foda, então a gente já tava mais disposto a organizar uma cena de música, foi aonde a gente começou a pensar em organizar essa cena. [...] O projeto do Calango era de 2 amigos do Pablo, eles conseguiram um recurso da lei estadual, 30 mil, 40 mil não sei, coisa assim. Mas

fizeram um puta festival bacana e aquilo, a gente falou "que louco", dá pra... e no meio das pessoas que foram levadas pra lá, tinha um cara, tipo um olheiro de uma gravadora que os meninos chamaram, ele foi, acho que Adel Valério o nome dele, e ele falou "ó gente, muito legal o festival de vocês, mas não adianta nada fazer um festival desse uma vez por ano, e não ter uma cena". [...] e a gente começou a conspirar pra esse projeto que o Espaço Cubo viria a ser, e o Pablo pensou no projeto 12 atos, começar a fazer um evento por mês, pra começar.

Posteriormente acabam assumindo o Festival Calango:

E aí dali a gente começa, em 2003 o Calango junto, em 2005 já era só nós no Calango. Então, a gente pegou o Calango e continuou tocando. E o Calango de 2005 foi um marco assim, porque foi quando a gente definitivamente entrou na rota da cena independente. Era a terceira edição do Calango, já foi muito mais encorpada, foi lá na UFMT. Levamos um monte de banda legal, que a gente já tinha circulado por Goiânia, já tava com o Nobre [produtor do Goiânia Noise]... [...] 2005 foi quando a gente começou a sair mesmo. Até 2005, a gente ia no máximo em Goiânia, que era cena perto, centro-oeste, e era uma cena muito bombada né, era uma cena nacional, embora fosse em Goiânia era uma das cenas mais bombadas. [...] A ideia era isso, tocar festival, ampliar pra daqui a pouco ter uma casa de shows, ver como eles conseguiram construir a história lá, a cena deles pra nós era uma puta

referência, a gente falou “vamos ser Goiânia”, tipo, o nosso primeiro objetivo é a gente ser uma cena mesmo, e tal. Mas aí nessa parceria com Goiânia, de conhecer Goiânia, a gente viu que... Goiânia também tinha um espírito mais mercadológico. Era um mercado independente, era um mercado... ideológico também. Mas era muito... mercado sabe, e a gente era mais coisa pública, a gente tava pensando mais política pública, tudo tem que ser muito barato, tudo tem que ser popular, de graça, pras pessoas... Então era meio que o extremo da coisa, um e outro. E a gente foi meio que tentando, “vamos tentar cruzar as duas coisas”, porque a gente precisa criar esse mercado, pra sobreviver e tal, e ao mesmo tempo a gente não pode fazer com que esse mercado engula o objetivo maior, que é ter uma política pública ali mesmo e tal. Então a gente foi meio que criando uma ponte pra essas duas coisas, a gente também tinha um mercado, mas o nosso mercado era um povo mais precário do que o deles, e a gente foi desenvolvendo isso, esse equilíbrio. [...] Eu lembro que os shows que eles faziam era 15 reais, pra gente era caríssimo, o nosso era 3, 5, entendeu? O calango mesmo que tinha incentivo, poder público, estadual, “não gente, vamos fazer preço popular, 3 conto”.

A fundação do FdE se dá em paralelo com a fundação da Abrafin (Associação Brasileira de Festivais Independentes):

A Abrafin foi fundada no final de 2005, lá no Noise, aí dessa galera da Abrafin a gente juntou a galera que era mais... a ver, galera que era mais de guerrilha, que não era só aquela galera que queria ficar nos festivais e tal, e montamos o Fora do Eixo. [...] e nessa em 2008 já foi o primeiro congresso, já foi um monte de gurizada afim de entender melhor o FdE, participar do FdE, e nessa vem a gurizada lá de São Carlos, do Massa Coletiva, Felipe, Carol, ele arrebutaram. [...] eles que trouxeram o Shimbo, aí que nós ficamos sabendo de economia solidária, por conta deles, porque a gente mesmo era ignorância total. [...] o Shimbo que desenvolveu com a gente, foi no congresso do Acre, o segundo congresso [...].

Sobre o caixa coletivo:

[...] vocês não só são totalmente economia solidária, como vocês tem as tecnologias mais avançadas do mundo, de caixa coletivo [fala do Shimbo], que o Cubo sempre teve isso né. A rede nem sempre, não foi todo mundo que pegou o caixa coletivo como aplicativo, baixou, e falou vamo fazer. Começaram aos poucos, porque geralmente tinha alguns que não quiseram sair dos empregos e mudar pra uma casa, aí foi gradativo né. A gente foi o único coletivo que já começou assim, já chegou chegando, começou radicalizando. A gente nem sabia que a gente tava radicalizando na pauta na época. Mas a gente foi o único, da história da rede. Até o Massa Coletiva foi aos poucos [...]

Sobre o modelo de coletivo do FdE, ou o “pacote inteiro” (expressão minha) desse modelo:

Olha, no início, a gente provocava muito pra que os coletivos fossem esse pacote inteiro. Então, a grande maioria tinha um pacote inteiro. Aí, porque mesmo que não fosse o caixa coletivo na sua performance mais alta, todo mundo... começou a ter a história do caixa coletivo integral, e parcial, então alguns já começavam a se juntar, mesmo que não estivessem morando em um lugar só. Porque isso também foi um pulo, a galera começou a mudar rápido pras casas, porque viu que era mais barato, era uma coisa prática, otimizava muito mais. Então a galera começou a mudar, mesmo que tinha cada um seus empregos, morar junto não inviabiliza isso. Aí uns preservavam o emprego, outros saíam, a galera ia fazendo mais ou menos isso, sai 3 do emprego, 2 ficam e mantem pra gente garantir um caixa, mais tranquilo pra todo mundo... Então aí só do cara tá ali trabalhando e ter o salário que é dele em tese, mas que ele disponibiliza pro coletivo, pra ajudar a gestão coletiva, ele já era um caixa coletivo. Então a galera começou a fazer isso. Então depois a gente começou a decupar isso, tinha o caixa coletivo parcial e o integral. Igual o núcleo durável: existe um núcleo dedicado em dedicação exclusiva e dedicação integral. O integral, as vezes ele tá numa faculdade, as vezes ele trabalha em outro lugar, mas ele mesmo do trabalho ou da faculdade ele tá pensando o tempo inteiro nas articulações pro coletivo, ele ajuda o coletivo, ele hackeia o

lugar que ele tá pro coletivo [...] Aí começamos, isso aqui é colaborador, isso aqui é eventual, porque tinha muita gente que vinha no Cubo estimulado pelo Calango, eu quero fazer o Calango, eu quero trabalhar no Calango, esse resto do pacote aí não me interessa, entendeu, ou eu quero o Grito Rock, ou eu quero a Seda, a próxima cena, as frentes gestoras que a gente começou a trabalhar. Então, a gente começou a ver que a gente tinha um leque de opções pra agregar um monte de gente, cada um fica na sua camada, não precisa ficar ali convivendo, e ter ruído, e ter problema de desorganização, [...] então o trem começou a fluir, olha deixa a pessoa ir vindo aos poucos, vem pelo Calango [...] e diz, opa eu me interessou, então fica por experiência, fica aqui um tempo aprendendo, depois você vai pra sua casa, pensa se é isso mesmo que você quer, depois você entra. Um trem mais leve, começou a ficar mais leve, porque antes todo mundo entrava, aí tretava, aí já não dava e saía, era mais traumático mesmo, era mais violento, entendeu, porque ninguém sabia de nada, e todo mundo tava ali tentando. Quando a gente começa a sistematizar essas coisas, aí o trem fica mais suave.

Vontando à antes disso tudo, podemos observar que oFdE surge a partir do novo circuito de festivais independentes que começa a se formar nos anos 90 (com alguns dessa época existindo ainda hoje), e se consolida nos anos 2000. Uma série

de fatores irão influenciar o surgimento desse fenômeno social peculiar que é o FdE, mas pode-se situar seu surgimento e consolidação como uma rede de abrangência nacional na articulação realizada por produtores de festivais deste circuito "independente" em meados dos anos 2000. Ao tratar da discussão específica sobre o que é, afinal, o FdE, constata-se que o mesmo está ao mesmo tempo aquém e além da discussão sobre produção cultural - que é, como mencionado no início, o tema da minha tese de doutorado (GRILLO, 2017a).

A minha tese é de que a produção cultural é uma atividade em que é possível a experiência de um sentido mais pleno, autônomo e livre para o trabalho, sentido que emerge⁷ no imaginário ocidental, sendo incorporado à seu repertório, a partir do movimento de Contracultura, sentido, porém, que é capturado pela lógica do Capital, transformado na ideologia que é o "novo espírito do capitalismo", mas que permanece em seu significado autêntico como uma

possibilidade, para os poucos que conseguem de fato vivê-lo como liberdade. Defendo que esse é o sentido subjetivo atribuído à atividade de produção cultural por muitos dos produtores analisados em minha pesquisa de doutorado (tanto membros quanto ex-membros e não-membros do FdE), embora esta não seja, como não se pretende ser, uma interpretação generalizável a toda a categoria de produtores culturais, sendo, como defendido, um sentido possível, possuindo a atividade tendências possíveis de radicalização das demandas forjadas no âmbito da Contracultura, radicalização de formas de trabalho, assim como de militância política e mesmo existenciais⁸.

⁷ Embora o ideal em si deste novo sentido para o trabalho já estivesse presente, de certa maneira, por ex. em Marx, ou mesmo, indo mais longe, na Utopia de Thomas Morus.

⁸ Embora normalmente não se caracterize a produção em si, que costuma ser bastante trabalhosa e até mesmo estressante (sendo o grosso do ato de produzir, além da elaboração e organização, a resolução de problemas e imprevistos no desenrolar da elaboração e execução de um evento), e não uma diversão (como defendiam alguns dos mais radicais da Contracultura que o trabalho deveria se transformar), e sendo usualmente executada com grande seriedade, sua realização pode ter um sentido mais pleno e pode ser gratificante em si mesma. É interessante nesse ponto um relato que ouvi de um dos entrevistados, em uma roda de conversas que abria o tradicional festival de rock que produz há 12 anos na cidade: de que não podia esperar pra semana passar logo, que festival dava muito trabalho. Ele já havia dito na entrevista que era muito cansativo, que há muito já queria ter parado de fazer, mas era importante para a cena, todo

Minha análise então do FdE se dá na perspectiva, desenvolvida do longo da tese, da produção cultural, através de uma sociologia do trabalho com arte e cultura. Outras perspectivas, obviamente, são possíveis, e até mais apropriadas se o que se têm em vista é a estudo do FdE em si, e não como um caso peculiar que joga luz a tendências contemporâneas possíveis da atividade de produção cultural, como foi meu caso. Apesar de inexistentes quando comecei a estudá-lo, em meados de 2010, ao longo dos anos inúmeros trabalhos sobre o FdE foram surgindo, uma série de TCC's de graduação, de dissertações de

mundo ficava na expectativa... Já outros, como o caso em especial de uma entrevistada, defendiam a atividade em si como prazerosa, embora, ao reencontrá-la posteriormente, ela me disse que estava evitando os trabalhos como produtora, para se dedicar as suas atividades específicas como arquiteta. Minha experiência, como uma pessoa não muito hábil na resolução de problemas práticos, ainda mais imprevistos em um ritmo frenético, experiência pouca e precária, não foi prazerosa nas atividades de produção em si, basicamente um festival de cinema do FdE (com um encerramento de multi-artes, incluindo música) e alguns shows meus (como músico amador). Com tudo resolvido e sob controle, com boa resposta, era gratificante, dava certo orgulho e satisfação. Mas nunca fui um bom produtor, os shows das bandas em que toquei eram bem esporádicos, e sempre achei péssimo ter que lidar com essas questões quando ia tocar.

mestrado e, até onde conheço, apenas uma tese de doutorado, na área de Administração.

Em sua tese, Renata Barcellos (2012) desenvolve, a partir da teoria de Laclau e Mouffe, uma análise do discurso dos agentes do FdE, caracterizando a rede como uma "forma alternativa de organização baseada em um discurso contra-hegemônico". A autora já trás como elementos para a compreensão do FdE a análise das políticas culturais e o surgimento de um novo circuito de festivais.

Outro trabalho sobre o FdE que destaco é a já mencionada dissertação, posteriormente lançada em livro (na área de Ciência Política), de Rodrigo Savazoni (2014). Para quem quer ler um trabalho sobre o FdE, esse é o livro, visto que nele o autor apresenta uma descrição pormenorizada da trajetória da rede, atento a todos os acontecimentos mais importantes, inclusive às polêmicas e às graves acusações que surgiram em bloco em agosto de 2013, cujos principais relatos críticos estão inclusive reproduzidos no livro. O autor parte da teoria de redes desenvolvida por Manuel Castells, através da qual

se desenvolve o entendimento de que a formação e a atuação em rede são a forma por excelência de se conseguir e maximizar o poder na “sociedade em rede”. Expõe uma articulação interessante sobre a questão da horizontalidade, tão polêmica em estudos de rede, afirmando que, no FdE, uma horizontalidade cotidiana convive com momentos de verticalidade, fundamentais para a estruturação e curso das atividades da rede.

Minha interpretação do FdE, como visto, se dá a partir do objetivo de analisar seus agentes, ou ao menos parte deles, como casos peculiares de produtores culturais que radicalizam algumas tendências possíveis do trabalho e da política no mundo contemporâneo. O fato de o FdE ser mais e menos, e com o passar dos anos acentuadamente mais e menos, do que uma rede de produtores culturais, apenas corrobora essa hipótese. O sentido militante da atividade, que podemos observar cotidianamente refletido na nossa dominante ideologia do novo espírito do capitalismo por meio do discurso do empreendedorismo superficial, do coaching e de toda gama de discursos

motivacionais, levou aqui a que a militância mesma, como atuação e luta política, tenha ganho preponderância e passasse a ter existência quase exclusiva na atuação dos membros da rede, e da rede em si.

Não tem-se aqui a pretensão, mesmo fundamentado em densas referências teóricas e longa pesquisa empírica, de se apresentar uma palavra final sobre o que a rede é “em si”, e do que significam o descontentamento de tantos que se insurgiram em bloco para “denunciá-la”. Como observador, conjecturo que: muito da insatisfação pode advir simplesmente de conflitos e mágoas pessoais (por vezes proveniente de sentimentos de falta de reconhecimento do seu trabalho, do seu empenho e dedicação à rede), não decorrentes da forma de organização, que foi vivida como gratificante até certo momento; alguns podem ter visto na rede uma forma de alcançar, pessoalmente, mais poder e influência, e, tendo-se frustrado em suas expectativas, voltaram-se então contra a mesma (como especulam alguns membros da rede ao se “defenderem”); ou, ao contrário, se decepcionaram ao perceber que ela

não era o ideal que talvez imaginassem; ou ainda, o que seria uma interpretação corroborada pela discussão teórica da minha tese, de que alguns, embora ante um fascínio inicial, em especial pelos discursos do líder carismático que inegavelmente é Pablo Capilé, não possuíam as características necessárias ao bom desempenho dentro da lógica do “trabalho imaterial” pautado na “lógica de rede” e, não conseguindo desenvolvê-las, em uma espécie de “conversão” vivida como uma transformação pessoal (o que de fato é), e dado o sentido de vanguarda, de portador de um futuro melhor e de uma forma de viver mais, digamos, “avançada”, ou que se julga ser “o futuro”, esses que não se adaptam vivem a experiência como uma grande frustração que, acompanhada do convívio com um discurso de que esse modo de vida ao qual não se consegue adaptar é uma forma superior de vida, mais madura ou o que seja, pode levar a um grande descontentamento, a sentir-se oprimido por uma visão de mundo que, na prática, coloca a forma de viver na qual esses se sentem melhor como inferior de certa forma. Nota pessoal

(mas relevante como observador participante): eu mesmo sou um que nunca que adaptaria a esse estilo de vida (embora o viva parcialmente, com gosto, como acadêmico, apesar dos dilemas e tensões naturais a este meio). Mas, ao longo dos anos, conheci muitos que se realizaram nele, que passaram pela rede e viveram essa experiência como um rico processo de amadurecimento, que lhes capacitou e formou para exercer atividades no âmbito da produção cultural e da política, e uns tantos que permanecem hoje atuando no FdE, assim como muitos que, desde o começo (para mim, em 2010), já eram críticos e insatisfeitos⁹. Dessa forma,

⁹ Pessoas que reclamavam que sua dedicação e realizações na rede não propiciaram o retorno e o reconhecimento de protagonismo merecidos, pessoas que acusavam a existência de uma “elite” e uma hierarquia (em especial nos relatos do agosto de 2013), que reclamavam da “politicagem”, e por aí afora. Como meu objeto não era o FdE em si, sua estrutura e modo de organização, essa discussão se tornou secundária, ainda mais por minha abordagem não ser de Ciência Política. Na perspectiva desta, poderia-se explorar, por ex., a clássica abordagem de Robert Michels, ancorada na famosa “lei de ferro das oligarquias”, em sua afirmação de que toda organização, necessariamente, ao se estruturar e organizar, acaba formando uma burocracia, uma hierarquia de funções e uma elite dirigente. Trazendo para a discussão contemporânea, desta perspectiva, não seria possível a tão defendida e mobilizada noção de organização “horizontal”. E para se defender a impossibilidade de uma

organização horizontal, ou plenamente horizontal, pode-se mesmo fazer recurso a um dos gurus do "horizontalismo", Antonio Negri, que em uma entrevista recente afirma que "A horizontalidade total — seja em fase constituinte, seja numa imaginária constituição futura — que aquele tecido de mobilizações reivindica, me parece um modelo completamente abstrato de estrutura política. Pode muito bem valer na fase de agitação, mas é ilusório quando se busca verdadeiramente construir e gerir um processo de transformação constitucional." (disponível em <<http://uninomade.net/tenda/a-metropole-esta-para-a-fabrica-como-a-multidao-esta-para-a-classe-operaria/>>). O que posso afirmar, a partir do meu acompanhamento e observação participante do FdE, em especial em seus encontros presenciais, é que há uma grande abertura à participação, protagonismo difuso e proposição de atividades, embora mediada pela lógica implícita do "lastro". Que há lideranças, além disso, é inegável, e mesmo explicitamente reivindicado. O discurso "oficial" é que a rede está aberta a "múltiplas lideranças", e que todos podem propor, de acordo com seu lastro, atividades e projetos, e ser o protagonista destes. Todos seriam líderes em alguns projetos, e "base em outros", uma dinâmica que, ao menos em uma Casa FdE menor, como a de Juiz de Fora, pude observar. Entretanto, é claro também que há uma certa hierarquia, embora não rígida, por meio de uma divisão de funções, por ex., com o encarregado nacional, regional e local por determinada frente (banco, partido, mídia, música, etc.). Embora, como disse, e em especial em uma Casa pequena, o responsável por uma frente poderá ser uma base em outra, e etc. E, também claramente, existem as lideranças mais destacadas, como Capilé, Lenissa, Carol Tokuyo, Marielle Ramirez, Felipe Altenfender, Talles Lopes, e etc, mesmo não havendo o mesmo nível de protagonismo entre todos os membros, o que parece funcionar de modo mais espontâneo, mesmo que não totalmente, do que uma rigidez hierárquica burocrática. Particularmente, tenho o entendimento de que não existe organização horizontal, e de que no FdE há uma abertura, que me parece bem maior do que nos movimentos sociais mais tradicionais, ao protagonismo e participação. Lembrando que, atualmente, a organização do FdE está muito mais fluída e indiferenciada, não mais estruturada em frentes gestoras, e

ao invés de um julgamento normativo, me voltei para o sentido subjetivo da participação na rede, e para as implicações teóricas mais amplas que este sentido permitia elucidar. Como expus aqui brevemente, e detidamente em minha tese, no FdE se desenvolvem as habilidades e qualidades mais valorizadas pela lógica do trabalho imaterial¹⁰, mas em uma atividade sem fins lucrativos (embora isso não seja de todo estranho à esta lógica), assim como são formados quadros para a atuação política estrito senso, e para a atuação na área administrativa da cultura, seja em órgãos públicos ou privados de gestão cultural, secretarias ou redes de produtores de eventos.

Entre membros do FdE muito ou pouco envolvidos com a atividade de produção em si (o momento da minha última etapa de entrevistas (segundo semestre de 2015) captura exatamente a grande preponderância, até a quase exclusividade, da área de

que, quando era uma rede de coletivos, estes pareciam ter bastante autonomia, apesar de transpassados por algumas articulações nacionais.

¹⁰ Dominante no mundo do trabalho contemporâneo, segundo a literatura em geral, sendo este um denominador das suas diferentes perspectivas (CAMARGO, 2011).

comunicação e da atuação política no FdE), envolvimento que varia ao longo da trajetória dos indivíduos e da rede em si, e produtores que já foram membros, outros que não e, dentre estes, variando da grande proximidade ao contato quase nenhum, foi possível constatar, não apenas por seu discurso, mas também ao cotejar este com a trajetória e atuação observada por meu conhecimento e contato com estes produtores, seja direto, seja por plataformas de redes sociais digitais, seja mesmo pelos dados levantados, que o sentido da atividade de produção cultural para estes produtores é de uma atividade que possui valor em si mesma, que não é apenas um meio de subsistência, além de ser uma atividade associada a um valor maior para a coletividade, de promoção de uma maior diversidade cultural, de contribuição para que existam opções para além da cultura de massa, para uma vida cultural mais rica etc.

Sentir-se uma liderança, uma referência, um “agitador” e articulador, um nó de rede, um protagonista de uma efervescência cultural de produções que se gosta e admira, sentir-se fundamental, ou importante,

para a oxigenação, em alguns casos mesmo para a criação, de uma cena local de música e cultura alternativa, imprime um senso de cumprimento de dever como cidadão que contribui com sua parte para o bem estar geral. É recorrente também que esse protagonismo (aqui não só de membros do FdE, mas também de outros produtores com os quais tive contato e entrevistei em minha pesquisa), que se desenvolve de forma “espontânea” (“quando se percebe já se está nele e não tem volta”, como declarou um entrevistado), é tomado como uma grande responsabilidade, à qual deve-se dar o retorno e fazer jus. Isso não exclui os que se movem mais estrategicamente visando explorar a lógica de nichos aberta pela descentralização da produção.

O quanto o exposto acima de fato é o que motiva os produtores, não podemos abrir suas cabeças para confirmar. Mas, por tudo que foi apresentado em minha tese, julgo ter ficado demonstrado que esse é um sentido não só possível, mas que se coaduna com a trajetória e atuação dos produtores analisados, e que faz com que faça sentido que se suporte

as dificuldades e sacrifícios que a atividade implica.

Se o sentido de busca por retorno em termos de capital financeiro muitas vezes não faz sentido, ao menos aos muitos que se dedicam a produção como uma atividade não-lucrativa, como os que produzem anualmente um festival que quando muito não dá prejuízo por exemplo, assim como os muitos que exercem a produção como uma atividade significativa e gratificante que se exerce no “tempo livre”, como uma atividade secundária, subordinada à atividade principal que garante a sobrevivência, mas que é apenas um meio, e a secundária aqui um fim em si mesma, como, ademais, é comum entre os artistas, pela dinâmica do seu mercado de trabalho, pode-se questionar se outras formas de capital não poderiam ser o que mobiliza de fato os agentes, o capital social em particular, com destaque para sua forma contemporânea entre empreendedores na área da cultura (e em outras) como “networking”. Pode bem ser, e no caso do “networking” explicitamente é, mas o sentido como um “fim em si mesmo” não exclui a busca ou mesmo a necessidade de se

buscar outros fins mais “instrumentais” e estratégicos, seja de retorno pecuniário mesmo, seja de entrada e ascensão em uma burocracia estatal, seja de poder, status, ou o que seja, e seja mesmo para ganhar reputação em uma “cidade por projetos”. Não exclui nem, como não poderia faltar nessas ressalvas bourdieusianas, a luta por distinção, o anseio por se afirmar e destacar pelo consumo, e no caso a produção, de bens mais raros, menos populares e por isso mesmo mais distintos, diferenciando-se da “massa” (apesar de, entretanto, muitos se apropriarem da cultura de massa, eventualmente a resignificando, embora, nesse caso, também seja possível falar-se em estratégia de distinção). Não exclui os conflitos e a competição, seja nas redes mais informais de artistas e produtores, seja em uma rede formalmente constituída e com forte identidade comunitária, como o FdE.

Mesmo todas essas ressalvas sendo válidas, e mesmo confirmadas verdadeiras, a tese se mantém: a produção cultural “alternativa” possui valor em si mesma para quem a realiza, o que mobiliza o engajamento, promove a sensação de autonomia e

liberdade, de gratificação existencial, de vivência de um “trabalho libidinal”, que se faz “com tesão”, para ser bem preciso em termos leigos, um sentido subjetivo que passa a permear o imaginário social em decorrência do movimento que o reivindica, o movimento de Contracultura, sentido porém incorporado ao novo espírito do capitalismo como ideologia que legitima a precarização do trabalho, mas mantendo-se como um potencial latente, como uma possibilidade genuína de uma vida vivida de fato como mais livre, significativa e gratificante, por meio de um trabalho que dá tesão por si mesmo (como é, por ex., a vida acadêmica). E como, aparentemente, ao menos para muitos dos que com ela se envolveram, para a atuação (e vida) em uma rede como a Rede Fora do Eixo.

Referências bibliográficas

ALVES, T. *Os festivais de música independente no capitalismo cognitivo: um estudo de caso da Feira da Música de Fortaleza*. (Mestrado em Comunicação e Cultura). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.

ANTUNES, R. *Adeus ao Trabalho?: ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade no mundo do trabalho*. São Paulo: Cortez, 2011.

BARCELLOS, R. *Por outro eixo, por outro organizar: a organização da resistência do Circuito Fora do Eixo no contexto cultural brasileiro*. (Doutorado em Administração). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012

BECKER, H. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BOLTANSKI, L.; CHIAPELLO, E. *O novo espírito do capitalismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CAMARGO, S. *Trabalho Imaterial e produção cultural: a dialética do capitalismo tardio*. São Paulo: Annablume, 2011.

CORRÊA, W. *Festivais independentes e diversidade cultural: interconexões no contexto de crise/reestruturação da indústria fonográfica*. VI Conferência brasileira de mídia cidadã, 2010.

DE MARCHI, L. Discutindo o papel da produção independente brasileira no mercado fonográfico em rede. In: HERSCHMANN, M. (org.) *Nas Bordas e fora do mainstream musical*. São Paulo: Estação das Letras, 2011.

DE MARCHI, L. Do marginal ao empreendedor: transformações no conceito de produção fonográfica no Brasil. *Revista Eco-pós*, vol. 9, n. 1, 2006.

GORZ, A. *O Imaterial: conhecimento, valor e capital*. São Paulo: Annablume, 2005.

GRILLO, A. A militância laboral e a cibercultura: Produtores ativistas no ciberespaço. *Revista Ensaio*, v. 8, p. 178, 2015a.

GRILLO, A. Arte laborans: produção cultural no novo mundo do trabalho. *Anais do XVII Congresso Brasileiro de Sociologia (SBS)*, 2015b.

GRILLO, A. *Contracultura, trabalho imaterial e produção cultural: tendências possíveis da produção cultural no Brasil contemporâneo*. (Doutorado em Ciências Sociais). UFJF/Universidade Federal de Juiz de Fora 2017a.

GRILLO, A. *Cultura e trabalho imaterial: música independente e produção cultural no novo mundo do trabalho*. *PragMATIZES - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura*, Niterói, v. 6, p. 53-65, 2016.

GRILLO, A. *Cultura e Trabalho Imaterial: notas para o debate*. Anais do I CONACSO (Congresso Nacional de Ciências Sociais, UFES), 2015c.

GRILLO, A. *Cultura, Arte e Trabalho Imaterial: a Produção Cultural e as mudanças no mundo do trabalho*. Anais da III Jornada de Ciências Sociais da UFJF, 2014.

GRILLO, A. *Eros e precarização: a constituição do sentido do trabalho do novo capitalismo*. In: 44º Encontro Anual da ANPOCS., 2020, Evento Online. Anais do 44º Encontro Anual da ANPOCS, 2020.

GRILLO, A. *Movimento social das culturas: uma análise a partir da rede Circuito Fora do Eixo*. Anais do VI Seminário Nacional de Sociologia e Política (UFPR), 2015d.

GRILLO, A. *Produção cultural 'independente' e trabalho imaterial: reflexões sobre a produção cultural no Brasil contemporâneo a partir de estudo de caso da rede Circuito Fora do Eixo*. In: Anais 41º ANPOCS, Caxambú, 2017b.

GRILLO, A. *Trabalho, Cultura e produção cultural: notas para uma sociologia do trabalho com arte e*

cultura no Brasil. *Revista de Ciências Sociais da Unisinos*, v. 53, n. 3, 2017c.

HERSCHMANN, M. (org.) *Nas bordas e fora do mainstream musical*. São Paulo: Estação das Letras, 2011.

HERSCHMANN, M. *Emergência de uma nova indústria da música: crescimento da importância dos concertos (e festivais), retorno do vinil, popularização dos tags e dos videogames musicais*. Anais da 32ª ANPOCS, 2012.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. *Situacionista: teoria e prática da revolução*. São Paulo: Conrad, 2002.

MACIEL, L. *Nova Consciência: jornalismo contracultural – 1970/72*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.

MARCUSE, H. *Eros e Civilização*. Rio de Janeiro: ETC, 1999.

MARX, K. *Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica à economia política*. São Paulo: Boitempo, 2011.

MENGER, P.-M. *Artistic Labour Markets and Careers*. *Annual Review of Sociology*, vol. 25, 1999.

MENGER, P.-M. *Artistic Labour Markets: contingent work, excess supply and occupational risk management*. In: GINSBURG, V.; THROSBY D. (orgs.) *Handbook of the Economics of Art and Culture*. Elsevier, 2006.

MENGER, P.-M. *Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo*. Lisboa: Roma Editora, 2005.

NEVILLE, R. *Play Power*. London: Granada, 1971

NOGUEIRA, B. *A nova era dos festivais: cadeia produtiva do rock*

independente no Brasil. *Ícone*, v. 11, n. 1, jul. 2009.

SAVAZONI, R. *Os novos bárbaros: a aventura política do fora do eixo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2014.

SENNET, R. *A Cultura do Novo Capitalismo*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

VICENTE, E. A vez dos independentes (?): um olhar sobre a produção musical independente do país. *Compos*, dez. 2006.

Contra-colonialidades nos coletivos juvenis: uma experiência com o “Cultura Zona Oeste” no Rio de Janeiro

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v12i22.51063>

Jean Vitor Alves Fontes¹

Beatriz Akemi Takeiti²

Ricardo Lopes Correia³

Resumo: Este artigo trata de um recorte de uma pesquisa participante e tem como objetivo discutir pistas contra-coloniais nas ações, movimentos e modos de organização de um coletivo cultural de jovens urbanos periféricos da zona oeste da cidade do Rio de Janeiro. Os saberes compartilhados e discutidos aqui partiram de uma produção coletiva e horizontal, inspirada na Investigação Ação-Participante de Orlando Fals Borda. Esta escolha metodológica parte de um compromisso ético e social com os participantes e suas pautas sociopolíticas. O desenvolvimento do artigo perpassa pelos modos de organização e atuação do coletivo Cultura Zona Oeste no território, pelas suas produções artístico culturais e as dimensões políticas nelas pautadas, articulando, desta forma, teorias e conceitos que nos possibilitam refletir as ações contra-coloniais presentes na movimentação do coletivo pelo território.

Palavras-chaves: Contra-colonialidades; decolonialidade; coletivos culturais; arte; jovens urbanos periféricos; psicossociologia de comunidades.

¹ Jean Vitor Alves Fontes. Psicólogo. Doutorando em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social no Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil. E-mail: jean.vitor37@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-5542-0852>.

² Beatriz Akemi Takeiti. Doutora em Psicologia Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), docente do Departamento de Terapia Ocupacional da Faculdade de Medicina e do Programa de Pós-Graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social no Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil. E-mail: biatakeiti@medicina.ufrj.br - <https://orcid.org/0000-0003-2847-0787>

³ Ricardo Lopes Correia. Doutor em Ciências da Saúde pela Faculdade de Medicina do ABC (FMABC, Santo André), docente do Departamento de Terapia Ocupacional da Faculdade de Medicina e do Programa de Pós-Graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil. E-mail: ricardo@medicina.ufrj.br - <https://orcid.org/0000-0003-3108-2224>

Recebido em 25/08/2021, aceito para publicação em 25/01/2022 e disponibilizado online em 01/03/2022.

Contra-colonialidades en colectivos juvenis: una experiencia con el “Cultura Zona Oeste” en Rio de Janeiro

Resumen: Este artículo es parte de una investigación participante y tiene como objetivo discutir pistas contra-coloniales en las acciones, movimientos y modos de organización de un colectivo cultural de jóvenes urbanos periféricos en la Zona Oeste de Río de Janeiro. El conocimiento compartido y discutido aquí partió de una producción colectiva y horizontal, inspirada en la Investigación Acción Participativa de Orlando Fals Borda, esta elección metodológica parte de un compromiso ético y social con los participantes y sus agendas sociopolíticas. El desarrollo del artículo permea los modos de organización y actuación del colectivo Cultura Zona Oeste en el territorio, sus producciones artísticas culturales y las dimensiones políticas basadas en ellas, y finalmente, las articulaciones entre teorías y conceptos que permiten discutir las acciones contra-coloniales en los movimientos del colectivo.

Palabras claves: Contra-colonialidad; decolonialidad; colectivos culturales; arte; juventud urbana periférica; psicología de comunidades.

Counter-colonialities in youth collectives: an experience with the “West Zone Culture” in Rio de Janeiro

Abstract: This article is part of a participant research and aims to discuss counter-colonial clues in the actions, movements and modes of organization of a cultural collective of peripheral urban youths in the West Zone of Rio de Janeiro. The knowledge shared and discussed here departed from a collective and horizontal production, inspired in the Participating Action Research by Orlando Fals Borda, this methodological choice starts from an ethical and social commitment with the participants and their sociopolitical agendas. The development of the article permeates the modes of organization and performance of the Cultura Zona Oeste collective in the territory, its cultural artistic productions and the political dimensions based on them, and finally, the articulations between theories and concepts that allow us to discuss about counter-colonial actions presents in the movement of the collective.

Keywords: Counter-colonialities; decoloniality; cultural collectives; art; peripheral urban youth; psychosociology of communities.

Contra-colonialidades nos coletivos juvenis: uma experiência com o “Cultura Zona Oeste” no Rio de Janeiro.

Introdução:

Vivemos em uma sociedade constantemente atravessada por padrões de hierarquização e opressões. Desde o marco da colonização, a ideia de raça tem sido um dos principais marcadores para as violências provocadas por esses padrões, estando os povos considerados “racializados” na constante mira destes atravessamentos (QUIJANO, 2000). As relações precárias de trabalho e exploração, a ausência de políticas públicas e/ou a implementação de políticas violentas presentes nas periferias e no cotidiano dos povos periféricos podem ser compreendidas como resultados da operação de uma matriz colonial de poder, que atua no controle subjetivo e material de diversas dimensões e âmbitos da vida social (QUIJANO, 2007).

Para além desses atravessamentos que alcançam uma dimensão socialmente ampla, existem também os atravessamentos que marcam uma dimensão individual/subjetiva dos

povos negros e indígenas brasileiros devido os processos de colonização e de colonialidade, fazendo com que estes povos sejam considerados inferiores intelectualmente, “sem alma”, distantes da ideia de beleza, tidos apenas como objetos de desejo e não merecedores de afeto (SANTOS, 2015).

Contrário a esses marcos e atravessamentos, são diversos os movimentos sociais e ações coletivas que vêm tentando construir novos significados, representações e modos de vida para os povos negros, indígenas e periféricos. Neste trabalho, iremos olhar especificamente para uma juventude urbana periférica e sua atuação por meio de um coletivo cultural.

De acordo com Takeiti e Vicentin (2019), existe uma potência na juventude urbana periférica produtora de arte e cultura que passa pela reinvenção de diferentes modos de ser e da produção de novas subjetivações para si enquanto sujeito,

para o coletivo envolvido e para o território de atuação. Estas reinvenções vão de encontro a padrões e ideias hegemônicas sobre a periferia e o ser periférico.

Com isso, este artigo apresenta um recorte de uma pesquisa participante realizada junto ao coletivo Cultura Zona Oeste. Trata-se de um movimento cultural, organizado por jovens que valorizam e promovem uma cultura de base territorial e comunitária, majoritariamente no bairro de Campo Grande, na zona oeste da cidade do Rio de Janeiro. O coletivo imprime em suas diversas ações artísticas, marcas das assimetrias territoriais que implicam nos modos de participação e desigualdade, sobretudo da população jovem, que se reproduzem enquanto marcas e atravessamentos coloniais.

Desta forma, produziu-se uma pesquisa horizontalizada, a fim de apresentar e discutir pistas contra-coloniais presentes nas ações, movimentos e modos de organização do coletivo cultural, identificadas através de uma construção de saber múltiplo, em processos de intersubjetividades, alinhado a pautas sociopolíticas em comum.

O artigo está organizado em quatro partes: I) os caminhos metodológicos da pesquisa; II) o modo de organização e ação no território do coletivo Cultura Zona Oeste; III) as suas produções artístico culturais e as dimensões políticas pautadas, trazendo temas dos bastidores para a cena; e, IV) uma leitura conceitual sobre a contra-colonialidade presente nas ações do coletivo.

Percurso metodológico: o caminho se faz ao caminhar

A aproximação entre o pesquisador e o coletivo Cultura Zona Oeste se deu a partir do alinhamento de posicionamentos políticos e sociais e a identificação com a arte. Em seguida, as relações foram se estreitando a partir de convites para trocas, conversas, acompanhamento de ações e andanças pelo território da Zona Oeste na cidade do Rio de Janeiro. Assim o percurso metodológico foi se desenhando, partindo das vivências do campo até o encontro com a perspectiva metodológica de Investigação Ação-Participante (IAP) de Orlando Fals Borda (2014).

A Investigação Ação-Participante (IAP) é uma ferramenta teórico-metodológica e também política. Orlando Fals Borda (2014), ao compartilhar suas experiências e objetivos, vai desenhando algumas diretrizes que definem o que é a IAP e como ela pode ser desenvolvida. Destacando aqui algumas destas orientações dadas pelo autor, podemos pensar que a IAP caminha na direção da quebra de hierarquizações no modo de se produzir ciência, no fim de uma imposição de saberes e só é possível de ser desenvolvida a partir de um comprometimento ético e social entre pesquisador e participante que os levem a um dos principais objetivos da teoria - a transformação social.

De acordo com Fals Borda (2014), se comprometer a desenvolver a IAP é colocar nossos pensamentos e ferramentas a serviço de uma causa, isso exige de nós a ocupação do lugar de pesquisador militante, um pesquisador que se envolve e deixa ser envolvido pelos atravessamentos e afetos do campo de pesquisa, para que junto com os participantes, possam encontrar resoluções para

problemas sociais que afetam aquele grupo.

Esses pensamentos defendidos por Fals Borda, segundo Bringel e Maldonado (2016), dizem sobre uma ideia de subversão, compreendida por ele como a transformação de uma estrutura social anterior injusta por uma nova e mais justa. Os autores chamam à atenção para a não ingenuidade da busca por justiça enquanto movimento da IAP, pois, como alerta Fals Borda, há a possibilidade da não realização total desta subversão, deste plano revolucionário.

O pesquisador, portanto, é agente militante, pois está envolvido com a causa da pesquisa, e a compreende como uma prática social, que rompe com os processos de colonização, na qual muitas vezes ele, o pesquisador, é o agente reproduzidor.

A militância na pesquisa diz sobre os modos não ocidentais de produção de ciência, modos que vão de encontro a colonialidade do saber. Um dos processos da colonização, no qual foi sendo imposto pelos povos euro-ocidentais, é o saber hierarquizado, utilizado como mais uma arma para eliminar violentamente

tudo o que não partia do ocidente, posto como irrelevante, duvidoso ou falso (MIGNOLO, 2010).

Castro-Goméz e Grosfoguel (2007) chamam atenção também para a visão universalista e eurocêntrica de ponto zero, no qual se acredita que a tomada para a produção de conhecimentos nos campos das ciências humanas e sociais deve partir de um "ponto neutro", sendo essa ideia uma estratégia ocidental de dominação econômica, política e cognitiva do mundo, da qual as ciências sociais fizeram parte. O saber está presente e atravessado nos grupos subalternizados, minorias sociais, povos que estão à frente de movimentos sociais e defensores de causas, portanto é necessário a produção de um conhecimento político, posicionado e que não tenha pretensões de neutralidade e objetividade.

Foi a partir desses embasamentos teóricos metodológicos que fomos desenvolvendo a pesquisa de mestrado intitulada "Contra-colonialidades nos movimentos artísticos-culturais de jovens urbanos periféricos: um estudo em psicossociologia na Zona Oeste do Rio

de Janeiro", nos anos de 2019 e 2021 junto ao Coletivo Cultura Zona Oeste.

Os saberes e conteúdos foram produzidos inicialmente em 2019 a partir de encontros e acompanhamento do coletivo em eventos e apresentações presenciais. Porém no ano de 2020, devido a pandemia da covid-19 e a impossibilidade de nos encontrarmos presencialmente, passamos a dialogar e dar continuidade a pesquisa por meio de rodas de conversas em grupos de Whatsapp®, chamadas de vídeo via plataformas Zoom e Google Meet e produção de vídeos teóricos e artísticos utilizando o Youtube como plataforma facilitadora para o envio e compartilhamento de produções estético-artísticas.

O contato inicial para a realização do campo da pesquisa foi com as lideranças do Cultura Zona Oeste, para quem foram apresentadas as propostas da investigação e em seguida para os demais participantes do coletivo. Após um mapeamento para verificar a facilidade de acesso à internet de todos os participantes, criamos um grupo no Whatsapp® onde organizamos e realizamos os encontros e atividades, nos quais

foram colocados em diálogo os seguintes temas: 1. Raça, identidade e apagamentos; 2. Negros de pele clara, política de embranquecimento e o pardo no Brasil; 3. Colonialidade do Poder: a "nova cara" do colonialismo; 4. Decolonialidade e contra-colonialidade: caminhos antirracistas; 5. Colonialidade, invenção do dualismo sexual e da binaridade de gênero; 6. Visões de mundo, religiões e colonialidade. No último encontro compartilhamos as experiências e discutimos os encaminhamentos para a pesquisa. E a análise dos dados se deu a partir da triangulação dos resultados da pesquisa, a fim de identificar o eixo de análise.

Portanto, este recorte da pesquisa que será apresentado aqui trata-se de um conteúdo produzido, analisado e discutido em colaboração com o Coletivo Cultura Zona Oeste, destacando as experiências dos percursos da pesquisa. Não há um olhar vertical analítico que aponta categorias de explicação sobre o comportamento do Coletivo e, sim, a produção da pesquisa como uma tecnologia de intervenção na realidade sobre/com os sujeitos que utilizam de

seus corpos, envolvidos nas práticas e linguagens estético-artísticas, para acionar transformações no território. Por isso, convidar os participantes para acessar referenciais teóricos, previamente definidos pelos pesquisadores, bem como as inclinações metodológicas, contribuiu para promover e aguçar o olhar e discutir as realidades sociais a partir de diferentes perspectivas. Esta escolha metodológica nos possibilitou produzir um saber que diz sobre um diálogo entre a presença do pesquisador, os atravessamentos da realidade social e a presença do coletivo sobre si e sobre os saberes que foram produzidos.

Por onde caminha um coletivo de cultura - experiências com o Cultura Zona Oeste

O Coletivo Cultura Zona Oeste é um coletivo que nasceu a partir de um marco de reivindicações populares após o assassinato da vereadora Marielle Franco em 14 de março de 2018, no bairro Estácio na cidade do Rio de Janeiro. O coletivo foi criado por dois jovens motivados em meio aos protestos realizados pela população em repúdio ao ato de extrema violência (FONTES, 2021). A

partir destes atravessamentos, os jovens sentiram a necessidade de fazer algo voltado aos povos pretos e periféricos e outros grupos minoritários, assim como defendia Marielle Franco. Neste momento, a arte e a cultura emergiram como uma ferramenta para a ação, visto que estas já faziam parte da cotidianidade dos jovens que, somado às dinâmicas do território, se tornou um espaço de luta e produção de vida.

Reconhecer e nomear o coletivo a partir do território em que está localizado foi uma das escolhas do

Cultura Zona Oeste para mostrar que a sua militância fala de um lugar específico e é atravessado por todas as características, problemáticas, necessidades e potências desse lugar, sendo este também responsável por moldar e ir definindo os caminhos do coletivo e as suas ações.

O principal território de atuação do Coletivo é o bairro de Campo Grande, Rio de Janeiro -RJ, identificado pelo número 144 e realçado em vermelho na figura abaixo:

Figura 1 - Mapa dos bairros do município do Rio de Janeiro.



Fonte: Mapa retirado dos dados do município disponibilizados no site do DATA RIO, acessado no link: <http://www.data.rio/datasets/mapa-dos-bairros-do-munic%C3%ADpio-do-rio-de-janeiro-2017>, em 19 de julho de 2021.

Considerado o bairro mais populoso do município, de acordo com o Instituto Pereira Passos (IPP) com base no Censo de 2010, Campo Grande possui um total de 328.370 habitantes, o que equivale a 5,2% da população da cidade do Rio de Janeiro. Apesar do seu grande volume populacional e extensa área territorial, se compararmos aos dados de saúde, educação e transporte do centro da cidade e da zona sul disponíveis na

plataforma do Instituto Pereira Passos, o bairro de Campo Grande é um dos mais desassistidos pela assistência pública municipal.

Foi neste território e a partir destas ausências do poder público que o Cultura Zona Oeste iniciou as suas ações e as mantém até hoje, dando os primeiros passos no ano de 2018 por meio de aulas de dança para a juventude da região. As aulas

aconteciam na casa de um dos jovens fundadores do coletivo.

A partir daí, com o passar do tempo, o coletivo foi realizando articulações e conseguindo se desenvolver e ganhar mais espaço no território, tendo o apoio do sindicato de professores e faculdades da região, se conectando com outros líderes comunitários e ativistas locais e ampliando também o quadro de jovens líderes e de monitores para a realização das oficinas artísticas. Todos os envolvidos no coletivo atuam de forma voluntária e têm como objetivos promover transformação

social a partir das suas ações comunitárias.

Nos anos de 2019 e 2020, o coletivo Cultura Zona Oeste atendeu uma média de 98 jovens com idades entre 16 e 24 anos, oferecendo oficinas de teatro e dança que eram realizadas na sede de uma universidade privada do bairro de Campo Grande, por meio de uma parceria; nesse mesmo período o coletivo possuía 6 lideranças que estavam à frente das ações e articulações do coletivo, 5 deles eram jovens com idade entre 19 a 21 anos (FONTES, 2021).

Figura 2 - Foto do Coletivo Cultura Zona Oeste



Fonte: Arquivos de imagens do Coletivo, acessado no link: <https://www.facebook.com/photo?fbid=463636127763038&set=a.207132833413370>, em 19 de julho de 2021.

O Cultura Zona Oeste mantém como princípios a valorização do território da Zona Oeste do Rio de Janeiro, incentivando o protagonismo e liderança juvenil e defendendo os direitos de vidas pretas e periféricas. Esses princípios dão base e orientam as ações artísticas e socioculturais do coletivo que tendem a se desenvolver em rede com e para os moradores do território, a fim de promover o acesso à cultura e arte na direção do desenvolvimento de um pensamento crítico.

O protagonismo juvenil não está presente apenas como uma ideia a ser defendida pelo coletivo, mas também no seu modo de organização, na nomeação dos líderes, monitores e na construção da imagem do grupo. Para eles, é importante que os jovens ocupem lugares políticos e de liderança no território da Zona Oeste do Rio de Janeiro, a fim de promover novos movimentos, novas ideias e olhares, visto que a representação que esses jovens possuem da política e organização social territorial é de pessoas "mais velhas" que sempre ocuparam os cargos e posições, sejam eles institucionais ou não, e determinam como esses espaços irão

funcionar, quais normas serão delimitadas e como irão atender as pessoas.

Por isso, é presente nas falas e posicionamentos das lideranças do coletivo a necessidade de mostrar que os jovens possuem a própria voz, não precisam de outras pessoas para falar por eles, podendo eles serem responsáveis pela produção cultural, estarem presentes na participação política e serem agentes da transformação social local. Tudo isso partindo de um lugar de quem vive os atravessamentos psicossociológicos de raça, classe, gênero e outros marcadores presentes na periferia, que se tornam questões a serem debatidas e transformadas.

O coletivo compreende o movimento da ação artística e cultural no território como um processo emancipatório da juventude, que passa a assumir um lugar de potenciais criadores, responsáveis e articuladores da comunidade. Reforça-se que esse processo vem sendo produzido através da arte e da cultura. Vale lembrar que a escolha desse caminho se dá também pela ausência de acesso a espaços e produções artísticas e culturais na região da Zona

Oeste do Rio de Janeiro, região que os jovens apontam como uma localidade sucateada e pouco lembrada também no âmbito cultural.

Reinventando-se e criando estratégias para as suas ações, o coletivo nomeia a sua forma de atuação na arte e cultura como uma produção cultural popular, na qual a busca por apoio para a realização de ações acontece dentro da própria região e é "financiada" pelos moradores. As aulas, oficinas e workshops são ofertadas de forma voluntária por outros jovens artistas da região e os espaços de realização das ações e atividades são disponibilizados por meio de parcerias institucionais. Tudo isso acontece através de uma mobilização comunitária e em rede, somando a iniciativa dos líderes do coletivo ao apoio de pessoas que acreditam no movimento e na potência socioeducativa e crítica que pode ser oferecida por meio do acesso a arte e cultura.

Em meio a essas movimentações, o coletivo lança-se também para a ocupação de espaços culturais, seja promovendo ações em espaços já existentes na região ou

cobrando o poder público na garantia de espaços e instrumentos culturais novos. E ainda, o coletivo se coloca a reinventar o território, no qual os jovens tendem a transformar espaços públicos como praças, parques e calçadas em espaços culturais, utilizando esses locais para ensaios, aulas e intervenções artísticas.

Outro ponto de destaque nessa perspectiva de "ocupação" defendida pelo coletivo é o fato de um dos líderes do Cultura Zona Oeste ter se tornado a pessoa mais nova a ocupar uma cadeira do Conselho Estadual de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, visando também o lugar da ocupação política/institucional como um caminho possível para a garantia de políticas públicas voltadas ao seu território e se tornando um representante público que parte de um coletivo que está diretamente ligado e preocupado com as problemáticas da sua comunidade.

A partir desta ocupação, em novembro de 2019 foi desenvolvido e realizado pelo Coletivo Cultura Zona Oeste o I Fórum de Cultura e Inovação de Campo Grande, com apoio do Governo do Estado do Rio de Janeiro e a Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro

(FUNARJ), a fim de se discutir e elaborar planos e ações para a ampliação e permanência cultural no bairro de Campo Grande, sendo convidados a juventude do bairro, agentes culturais, lideranças de outros coletivos e moradores em geral para discutir e pensar as políticas culturais da região.

Os debates e a abertura para o diálogo é uma das vias na qual o Cultura Zona Oeste tende a caminhar como uma perspectiva de envolvimento comunitário, principalmente da juventude. De acordo com a visão dos líderes do Cultura Zona Oeste, por exemplo, a abertura de espaço para rodas de conversa é importante para a aproximação das pessoas que são alcançadas pelo coletivo dos debates sobre arte, cultura e educação, podendo assim compartilhar a ideia defendida pelo coletivo de uma arte posicionada politicamente e que possibilita uma construção de caminhos que parte não só da formação artística, mas também de uma formação política, comunitária e cidadã.

Produções artísticas em coletivo numa dimensão política do cotidiano

As produções artísticas produzidas pelo Coletivo Cultura Zona Oeste carregam em si dimensões políticas que perpassam as músicas, passos de dança e interpretações cênicas, sendo apresentadas nos palcos, ruas e praças da cidade do Rio de Janeiro. A arte do coletivo, para além de uma ferramenta que contribui na expressão individual dos e das participantes, passa a ocupar uma ferramenta de comunicação coletiva, enquanto dialogicidade comunitária sobre os seus posicionamentos, lutas e militâncias que acontecem “nos bastidores”.

O modo que esta arte possibilita a comunicação é de uma maneira que sensibiliza e alcança a comunidade, de modo que ao retratar as realidades periféricas, quem está ali enquanto espectador, passa a perceber aquele tema/questões de um outro lugar, um lugar de quem permitiu ser tocado e sensibilizado pelo espaço que a arte produz e pelo conteúdo que ela oferece. Todas essas questões ocupam uma dimensão subjetiva e por

isso apresentamos aqui estas reflexões.

A figura 3 é o registro de uma cena que envolve dança e teatro, nomeada pelo coletivo como “Marielle”. A cena aborda questões em torno das vivências de jovens negros periféricos que tem sua vida rompida precocemente pela violência policial, questões em torno do lugar da mulher, das mulheres pretas e mulheres periféricas na sociedade. Enquanto o coletivo está em cena, é constantemente reivindicado o direito de viver, o direito a uma vida digna para os povos pretos e periféricos e a necessidade de transformação de uma realidade que é tão dura, atravessada pelo racismo e por outras imposições coloniais. Esta cena foi apresentada pelo coletivo no ato de um ano sem respostas após a morte da vereadora Marielle Franco, que aconteceu na Cinelândia, no centro do Rio de Janeiro – RJ. Além disso, a cena esteve presente em outros festivais de arte periféricas como o Festival Mixtura que aconteceu no bairro de Campo Grande, em 2019 e o Festival Pelo Nosso Futuro que aconteceu no Parque de Madureira, no mesmo ano.

Figura 3 - Foto da cena “Marielle”.



Fonte: Acervo de imagens do Coletivo Cultura Zona Oeste.

Outras pautas promovidas pelo coletivo nas suas produções artísticas é a valorização da cultura periférica, tendo o funk como o grande protagonista. O uso das músicas de funk, os rebolados, “quadrinhos” e *closes* durante as performances movimentam os corpos dos jovens do coletivo demarcando um lugar no palco, no intuito de defender o valor estético e cultural que o funk possui, e romper com as hierarquizações artísticas e culturais. Em uma das performances do coletivo, uma das falas enunciadas em protesto é “O funk é cultura, o funk não é crime!”, frase que tem o intuito de romper com as constantes associações deste estilo

musical com o tráfico ou outros tipos de crimes, estigmatizando o lugar de produção destas músicas - as favelas e as pessoas que se envolvem - geralmente, jovens pretos e periféricos.

Figura 4 - Foto do Coletivo Cultura Zona Oeste no palco do Festival Pelo Nosso Futuro.



Fonte: Acervo de imagens do Coletivo Cultura Zona Oeste.

Os debates em torno das sexualidades e dos gêneros também são constantemente pautados pelo coletivo. De acordo com as falas das participantes, estar em contato com esse modo de se produzir arte em coletivo, por meio da dança e do teatro, já os coloca em um lugar de

produzir novos pensamentos e se desconstruírem diante das imposições sexuais e de gênero.

De acordo com Lugones (2008), as imposições sexuais e de gênero que vivemos estão ligadas a um sistema de gênero moderno/colonial que integra o projeto de colonialidade, no qual os povos brancos por meio da ideia de hierarquização racial e inferiorização das culturas dos povos racializados, impuseram um modo ocidental de se relacionar com sexo e gênero, a fim de animalizar estes povos devido aos seus modos distintos de se relacionarem com sexo e gênero.

Os povos iorubás por exemplo, segundo Oyèrónké Oyěwùmí (2021) não possuíam uma relação sexual dualística e oposta, como as relações ocidentais de homem - mulher. De acordo com a autora, o que mais se aproximava das definições de gênero para os iorubás eram os termos *obinrin* e *okunrin*, que eram definidos pela imagem/aparência dos indivíduos e não por questões biológicas. E ainda, o "gênero" não era um marcador para a hierarquia social, possibilitando a existência de diversas comunidades matriarcais.

Neste sentido, o processo de colonização produziu múltiplas estratégias dentro do sistema de gênero moderno/colonial, a fim de fazer funcionar e estabilizar as relações de poderes dos povos brancos ocidentais sob os outros povos, sendo elas: a construção e difusão de um deus, pai e todo poderoso; a destruição de governos matriarcais; a retirada dos povos colonizados do seu território; e, a imposição de um núcleo familiar que reforça e atualiza os poderes branco-hétero-patriarcais (LUGONES, 2008).

Abaixo, ilustra-se com algumas mensagens que foram compartilhadas no grupo de Whatsapp® da pesquisa, enquanto discutíamos sobre outros modos de pensar as relações de sexo, gênero e sexualidades, baseadas nas teorias e discussões de Maria Lugones e Oyèrónké Oyěwùmí:

E no meio artístico você deve estar disposto a tudo, se for no teatro você pode em algum momento pegar o papel de um outro gênero. Já na dança tem a questão de ser visto como algo feminino o fato de dançar alguns estilos (isso é muito ?????) então se vc é um homem que se atrai por dança já tem que rolar toda uma desconstrução (Participante 1)

Em relação ao pudor, levando pra uma questão machista, de mulher na arte em geral, eu me via antes pensando em como dançar determinadas danças ou fazer determinadas cenas poderia fazer as achar alguma coisa, tipo ficar me policiando, ainda faço isso inconscientemente porém menos (Participante 2)

Discutir machismo, performances de gêneros e sexualidades estão presentes no cotidiano dos participantes do Cultura Zona Oeste, são atravessamentos que marcam o individual e se encontram também no coletivo, nas marcas de um grupo de pessoas que falam das periferias, a partir do lugar do ser jovem e de um olhar crítico e transformador para a sociedade.

Figura 5 - Foto do Coletivo Cultura Zona Oeste num ato pela diversidade em julho de 2021, em frente a Alerj, Rio de Janeiro-RJ.



Fonte: Acervo de imagens do Coletivo Cultura Zona Oeste.

Quando os jovens do coletivo retornam o olhar para as suas próprias ações, as reflexões são diversas dentro dessa dimensão social e política do cotidiano, como aconteceu nas trocas de mensagens do grupo de WhatsApp® ao refletirmos sobre as produções artísticas periféricas e a ideia de romper com padrões e imposições coloniais. Abaixo podemos acompanhar alguns relatos sobre a ideia de conscientização sociopolítica através do corpo e das performances:

[...] A relação do meu corpo, arte e ativismo é usar ele como forma de conscientização, como essa

coreografia, por exemplo. E foi como eu disse: "não seja marionete da OPINIÃO da sociedade", eu quis dizer que a opinião da sociedade não deve controlar você, você deve fazer, ou não, as coisas em cima do que for você se sentir bem (Participante 3)

Ainda, relatos sobre acesso a arte, rompimento de ideias preconceituosas e a arte periférica enquanto criadora de identidades e valorizadora de potenciais periféricos:

Acho que sim, a arte ainda é muito elitista. Aqui mesmo no Rio, quando uma peça grande entra em cartaz, são todas pela Zona Sul e afins, dá para perceber que até as estruturas dos teatros mudam. Acredito que arte periférica quebra bastante isso, de que só o que vem de fora é legal, "certo" ou "bonito", ela que carrega muito a essência e identidade do povo e desenvolve várias críticas sociais, acredito que isso ajuda muito na quebra de certas ideias (Participante 4)

E por fim, é necessário pensar a arte enquanto criadora de novos modos de aprendizagens e compartilhamento de saberes, no qual todo tipo de conhecimento é válido, sem hierarquizar devido a títulos e certificações:

Então eu acredito que a arte nas periferias sejam "contra-coloniais". Porque, embora alguns não tenham formação profissional, eles tem bagagem para compartilhar conhecimento. Por exemplo os monitores do cultura, que mesmo não tenham formação para dar aula, eles sabem muita coisa e podem compartilhar com a gente (Participante 5)

A arte produzida na periferia pelo Cultura Zona Oeste possui reinvenções, criatividade e desenvolvimento de potências que se dão por meio da atuação coletiva e do trabalho em rede, trazendo para cena questões do cotidiano periférico, em busca de comunicar a realidade através de um lugar crítico e dar luz a possíveis resoluções.

A contra-colonialidade nos movimentos, produções e organização do Cultura Zona Oeste

Pensar sobre contra-colonialidade nos movimentos do coletivo Cultura Zona Oeste parte primeiramente de uma perspectiva crítica da sociedade e de seu modo de organização, compreendendo que esta é regida pelo que Quijano (1991) nomeia como colonialidade do poder -

sistema de poder social sutil sustentado "implicitamente" pela Europa e Estados Unidos. Esse sistema atua e se mantém principalmente por meio da modernidade, do capitalismo, da globalização e o eurocentrismo, estratégias que atualizam constantemente o controle e a violência sobre os países que foram colonizados e as pessoas "racializadas", explorando o território, a natureza, o trabalho, as pessoas e suas subjetividades (QUIJANO, 2002).

Segundo Maldonado-Torres (2007), a colonialidade antecede o colonialismo, mas ao mesmo tempo sobrevive a este, visto que esta diz sobre a forma que o trabalho, o conhecimento, a autoridade e as relações subjetivas se articulam entre si, determinando hierarquias e relações de poder baseadas na ideia de raça. Com isso, podemos compreender os processos atuais do racismo em seus diferentes tipos como processos da colonialidade, desde o genocídio do povo preto favelado até a imposição da cultura branca-europeia enquanto cultura ideal, moderna.

Os estudos acerca da colonialidade tiveram uma maior

concentração e destaque com o grupo Colonialidade/Modernidade, sugerindo o termo decolonialidade como um termo ideal para se pensar estratégias que vão de encontro aos modos de organização imperialista, violento e explorador do sistema global (MIGNOLO, 2007). Ao falar sobre decolonialidade, o grupo Colonialidade/Modernidade está mais direcionado a um "pensamento" decolonial.

Não que o termo decolonialidade não se aplique a ações e movimentos da vida prática e cotidiana para além do campo do pensamento, porém escolhemos nos apoiar aqui na contra-colonialidade, termo utilizado por Antônio Bispo dos Santos (2019), pesquisador e pensador quilombola brasileiro, que nomeia como contra-colonialidade os movimentos de resistência dos povos afro-pindorâmicos (povos negros e indígenas brasileiros) desenvolvidos no cotidiano como formas de criar subsídios para manter vivas as suas culturas e saberes, criar estratégias contra as violências e produzir o bem viver.

Portanto, quando o Cultura Zona Oeste se propõe a pautar e

buscar soluções para problemáticas sociais locais que atingem as populações pretas e periféricas, questões estas que partem do sistema da colonialidade do poder e suas opressões, podemos considerar que eles estão se posicionando contra-colonialmente, produzindo brechas para promover direitos e qualidade de vida para sua comunidade.

Em tela, esta ideia de comunidade é em sua maioria formada por pessoas negras (pretas e pardas), assim como a maioria das populações de favelas e periferias brasileiras. Segundo a última publicação da revista "Retrato das Desigualdades de Gênero e Raça" (IPEA, 2011), a população negra representa maioria nos territórios de favela, sendo 66,2% dos domicílios chefiados por homens e/ou mulheres negras.

As ações contra-coloniais dos povos afro-pindorâmicos podem ser realizadas em diversos âmbitos, sejam eles políticos, sociais, subjetivos, artísticos e/ou culturais (SANTOS, 2019). Assim, compreendemos a arte e a cultura como um ponto de concentração para a atuação contra-colonial do Cultura Zona Oeste, porém a produção de arte e cultura por si só

não é o objetivo final e nem delimita as ações do coletivo. Pois, quando o coletivo se propõe a lidar e superar as vulnerabilidades do território, a partir da oferta de acesso a bens culturais de maneira popular e emancipatória, como pela “cobrança” destes bens ao poder público, o coletivo está rompendo com uma das ferramentas de exploração da população e do território que é a precarização. De acordo com Quijano (2002) a precarização é um estado necessário para a instalação da dominação, ninguém pode explorar ninguém se não o domina e, para dominar primeiramente, é necessário tornar os dominados dependentes, assim como aconteceu no processo de colonização, a escassez, a violência, a precariedade eram promovidas como ferramentas para tornar os povos dominados reféns de um poder. A mesma “mão” que possui o poder de fornecer direitos e acessos, possui também o poder de os retirar e, retirando-os, torna aqueles que necessitam dependentes e, portanto, vulneráveis a este.

Ainda sobre o processo de colonização, Antônio Bispo dos Santos (2019) expõe em seu livro

“Colonização Quilombos: modos e significações” as Bulas Papais, cartas trocadas e outros documentos históricos deste período, que nos permitem observar o quanto a produção de narrativas foi uma importante ferramenta para a produção do poder, principalmente as narrativas acerca de um Deus, pai e todo poderoso, que determinava quem eram os possuidores de alma e quem não eram, qual a cor da pele de quem possui o pecado e, portanto, quem deve servir aqueles que não o possui. Foi construído, com base em narrativas, uma intelegibilidade euro-cristã que produzia, e continua produzindo, verdades e imposições para os povos colonizados.

Assim, podemos perceber também a importância do processo de produção de narrativas que o Cultura Zona Oeste vem se propondo a construir, contrariando narrativas estigmatizadas e produzindo um olhar para a juventude periférica enquanto agentes potentes, produtores de arte e cultura, bem articulados, responsáveis e capazes de gerir e promover ações diversas nos seus territórios. Demonstram que a generalização de histórias e conceitos está implicada no

risco de produzir estigmas, gerar violências e mortes, portanto contrariá-los é produzir outras possibilidades para viver. Neste sentido, percebe-se que a arte urbana funciona como dispositivo analisador das amarras contra-culturais, descolonizando corpos e mentes.

Sobre isso, Takeiti e Vicentin (2017) argumentam que jovens periféricos que se inserem em coletivos culturais conseguem romper fronteiras e limitações colocadas pela sociedade, desconstruindo os estigmas e tornando possível o reconhecimento e a ocupação de novos espaços.

A ocupação política institucional que alguns dos participantes do coletivo se envolvem nesses dois aspectos discutidos anteriormente: o "fim" da precarização, apontado por Quijano (2002) e a produção de narrativas, colocada por Antônio Bispo dos Santos (2019). Nessa ocupação política institucional, há a ocupação de um espaço de poder ou de disputa de poderes que não foi pensado estruturalmente para ser ocupado por pessoas periféricas. Portanto a ocupação de um(a) jovem periférico(a) alinhado às pautas da periferia nesses

espaços produz a possibilidade da produção de políticas públicas que promovam à comunidade uma melhor qualidade de vida, partindo de uma lógica resolutive e não burocrática ou apenas "por aparência". E ainda, a construção de um outro olhar para as potências e possibilidades sociopolíticas da juventude periférica, transformando o espaço social como lugar também de cultura.

Enquanto não pudermos pensar em outros modos de sistema político-social que não esta "democracia", aliada ao poder importado do ocidente, a ocupação e a diversidade se tornam importantes dispositivos provisórios para os povos pretos, periféricos, e diversas minorias sociais, que não são representadas na cidadania do Estado.

Os processos de ensino-aprendizagem promovidos pelo Coletivo podem também ser compreendidos como contra-coloniais, ou como Mota Neto (2018) nomeia - uma pedagogia decolonial, na qual os processos de produção e expansão de saber estão diretamente ligados aos povos periféricos e organicamente ligados às suas vivências no cotidiano. O ensino das artes, as discussões e rodas de conversa sobre juventudes e

temas políticos e sociais promovidas pelo Cultura Zona Oeste está diretamente ligada às questões do território e fazem os jovens refletirem e aprenderem sobre questões que dizem sobre o lugar social de cada um, seus atravessamentos e formas de se posicionar diante disso.

Além do saber compartilhado não ser um saber formal, disciplinar, as pessoas que o compartilham também não possuem necessariamente uma formação institucional, uma certificação ou algo do tipo. Para compartilhar conhecimento, basta saber sobre e saber ensinar, os processos de ensino e aprendizagem caminham juntos, misturando no coletivo os saberes artísticos, culturais e políticos com outros saberes presentes no cotidiano.

Ao falarmos das produções artísticas do coletivo e suas apresentações, o conceito de biointeração cunhado por Antônio Bispo dos Santos (2019), permite romper com ciclos sintéticos da vida cotidiana e produzir ciclos orgânicos. Para especificar essa ideia, o autor usa o exemplo de elementos que são retirados da natureza, transformados em produtos sintéticos e não podem

mais ser aproveitados pela natureza novamente, como é o caso da borracha, diferente de produtos/produções orgânicas, que são retiradas da natureza enquanto matéria prima e depois podem voltar e serem reaproveitadas novamente, como ativadores da terra, adubo, ou mesmo para as demandas do cotidiano humano como cestos de palha e vasos de barro.

Neste sentido, quando o Cultura Zona Oeste produz as suas cenas/espetáculos a partir da realidade cotidiana da periferia e depois apresenta essas cenas em formatos estéticos para a comunidade, eles estão biointeragindo, promovendo através dessa biointeração uma outra forma da comunidade compreender a sua realidade e tomar consciência crítica dos atravessamentos opressores que os rodeiam, na qual muitas vezes são lidos ou compreendidos como uma experiência individual. Compreender que esses atravessamentos do racismo, capitalismo, machismo, da LGBTQia+ fobia, são processos históricos e coletivos podem promover outras formas de os indivíduos da

comunidade se relacionarem e se posicionarem diante disso.

Nesse mesmo processo de compreender atravessamentos históricos e coletivos pode ir acontecendo por parte da comunidade e dos participantes do coletivo um processo de construção de identidades, de se compreenderem enquanto pessoas negras/indígenas, suas histórias e memórias, compreenderem também o lugar da branquitude e os privilégios que esse lugar produz, e assim passar a visualizar outra dimensão das políticas cotidianas da colonialidade que como já foi citado, ocorre de maneira sutil.

Fannon (2008) olha para o processo de construção de identidades dos povos negros como um fator de extrema importância para o rompimento da opressão colonial, pois segundo ele, a humanidade foi negada ao povo negro, povo este que foi resumido a ser apenas o exterior ao branco, tendo suas histórias, culturas, heranças e potências apagadas. Quijano (1991) aponta que esses processos de apagamentos foi uma estratégia dos povos ocidentais durante a colonização, fazendo com que as identidades dos povos

colonizados se perdessem nos labirintos da colonização para que estes se tornassem dependentes dos colonizadores.

Por fim, pensar no modo em que o coletivo Cultura Zona Oeste se organiza nos leva a compartilhar dos elementos que Antônio Bispo dos Santos (2019) irá chamar de cosmovisão dos povos politeístas, no sentido de fazer com que as coisas aconteçam através das redes, estar em constante diálogo com os envolvidos, se envolver com o território e desenvolver melhorias para este e para a comunidade e seguir resistindo e encontrando brechas para defender e continuar desenvolvendo seus modos de produzir arte e cultura, de maneiras horizontais, colaborativas e compartilhadas.

Considerações Finais

Pesquisar, dialogar e produzir saberes junto ao coletivo Cultura Zona Oeste nos deu pistas sobre contra-colonialidades, sobre modos de atuar de maneira prática e direta para a resolução de problemas sociais investidos e sustentados pela colonialidade. É por meio de uma atenção sensível, política e ética que

vamos identificando ações e ferramentas de resistências potentes e presentes no cotidiano.

A atuação do coletivo frente aos padrões coloniais ocorre de forma múltipla, pois parte de um desejo que é promover o bem viver para a sua comunidade, seu povo, que é constantemente oprimida como as populações negras, indígenas, periféricas. Para alcançar o bem viver é necessário estarmos em atenção constante e em engajamento ativo a uma extensa dimensão de áreas, assuntos e temas da sociedade.

Para essas tarefas, vimos por meio da pesquisa a cultura e a arte como ferramentas potentes de atuação, que facilita a junção de pessoas e formação de grupos, a sensibilização humana e o olhar para o outro, e ainda, promove um amplo alcance comunitário, pois é por meio de festivais, feiras e outros eventos festivos que o coletivo consegue se comunicar e apresentar as suas pautas para a comunidade. A luta social se torna componente envolvido ao entretenimento.

A juventude periférica se coloca enquanto protagonista no seu território, tomando para si uma batalha

que é extensa, histórica, muito antiga, fazendo aquilo que podem e que acreditam que promove a libertação e a subversão das regras e opressões sociais, nos dando caminhos enquanto sujeitos implicados com a transformação social por meio da crença em possíveis mudanças e da organicidade que caminham nesta direção.

Portanto, estar atento aos movimentos que partem das periferias, dos povos afropindorâmicos, é uma direção necessária a ser tomada quando falamos de caminhos para a transformação social, de ações contra-coloniais. Os povos afropindorâmicos têm sido historicamente um povo de muitas criatividade e resistências, produzindo saídas para a subsistência dos seus por meio da fé, da cultura, da multiplicidade de saberes e da compreensão do movimento e da circularidade como elementos vitais. Aprendamos com eles, traduzindo modos de ver e agir na vida coletivamente.

Referências bibliográficas

BRINGEL, B.; MALDONADO, E. E. *Pensamento crítico latino-americano e pesquisa militante em Orlando Fals Borda: práxis, subversão e libertação.*

Revista Direito e Práxis, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 389-413, 2016. DOI: 10.12957/dep.2016.21832| ISSN: 2179-8966

CASTRO-GOMÉZ, S. GROSFOGUEL, R. *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007.

FALS BORDA, O. Reflexiones sobre la aplicación del método de estudio-acción en Colombia. In: FARFÁN, N. A. H.; GUZMÁN, L. L. (comp.). *Ciencia, compromiso y cambio social*. [Colección: Pensamiento Latinoamericano]. Montevideo: Editorial El Colectivo, 2014. p. 265-282.

FANNON, F. *Peles negras, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FONTES, J. V. A. *Contra-colonialidades nos movimentos artísticos-culturais de jovens urbanos periféricos: um estudo participante em psicossociologia na Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro*. (Mestrado em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social). Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2021.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA. *Retrato das desigualdades de gênero e raça*. Brasília: IPEA, 2011.

INSTITUTO PEREIRA PASSOS, *População residente por cor ou raça, segundo Áreas de Planejamento (AP), Regiões de Planejamento (RP), Regiões Administrativas (RA) e Bairros no Município do Rio de Janeiro – 2010*. Disponível em: <http://www.data.rio/datasets/popula%C3%A7%C3%A3o-residente-por-cor-ou-ra%C3%A7a-segundo-as-%C3%A1reas-de-planejamento-ap>

regiões-de-planejamento-rp-regiões-administrativas-ra-e-bairros-no-município-do-rio-de-janeiro-2010. Acesso em: 07 abr. 2020.

LUGONES, M. Colonialidad y Género. *Tabula Rasa*, Bogotá, n. 9, p. 73-101, 2008.

MALDONADO, N. Sobre La colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: GOMÉZ, S. C.; GROSFOGUEL, R. *El giro decolonial*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 127-168.

MIGNOLO, W. D. El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura: um manifesto. In: GOMÉZ, S. C.; GROSFOGUEL, R. *El giro decolonial*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 25-46.

MIGNOLO, W. Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidade, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad. Buenos Aires: Ediciones Del Signo, 2010.

MOTA NETO, J. C. Paulo Freire e Orlando Fals Borda na genealogia da pedagogia decolonial latino-americana. *Folios*, Bogotá, n. 48, p. 3-13, 2018.

OYEWÙMÍ, O. *A invenção das mulheres: Construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

QUIJANO, A. ¿Sobrevivirá América Latina? Publicado em português em *Perspectiva*, São Paulo, v. 7, n. 2, p. 60 – 67, 1991.

QUIJANO, A. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales In: *Cuestiones y horizontes: de la dependencia*

histórico-estrutural a la colonialidad/descolonialidad del poder. Buenos Aires: FLACSO, 2000. p. 201-246.

QUIJANO, A. Colonialidad del poder y clasificación social. In: GOMÉZ, S. C.; GROSGOUEL, R. *El giro decolonial*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 93-126.

QUIJANO, A. Colonialidade, poder, globalização e democracia. *Novos Rumos*, v. 17, n. 37, 2002.

SANTOS, A. B. dos. *Colonização, Quilombos: modos e significações*. Brasília: AYÔ, 2019.

SANTOS, A. B. dos. *Colonização, quilombos: modos e significações*. Brasília: Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia/INCTI, 2015.

TAKEITI, B. A.; VICENTIN, M. C. G. Juventude(s) periférica(s) e subjetivações: narrativas de (re)existência juvenil em territórios culturais. *Fractal: Revista de Psicologia*, Niterói, v. 31, n. esp., p. 256-262, 2019.

TAKEITI, B. A.; VICENTIN, M. C. G. Periferias (in)visíveis: o território-vivo da Brasilândia na perspectiva de jovens moradores. *Distúrb Comun*, São Paulo, p. 144-157, 2017.

Tambor sem fronteiras: ressonâncias da presença do candombe afro-uruguaio no sul do Brasil.

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v12i22.51358>

Lisandro Lucas de Lima Moura¹

Resumo: O artigo narra a trajetória de criação de um coletivo musical de candombe afro-uruguaio no sul do Brasil, na região da campanha, fronteira com o Uruguai. A iniciativa está vinculada ao projeto *Tambor Sem Fronteiras*, coordenado por brasileiros integrantes do Ponto de Cultura Pampa Sem Fronteiras, da cidade de Bagé (RS), dentre os quais se inclui o autor do presente texto. Trata-se de uma ação transfronteiriça de integração e intercâmbio entre grupos culturais do Brasil e Uruguai, objetivando a difusão da prática musical do candombe no lado brasileiro da fronteira. As ações sociais, artísticas e culturais do coletivo de tamborileiros e tamborileiras confluíram para a formação de um corredor cultural de faixa de fronteira (ou uma rota dos tambores) fundamentado no aprendizado rítmico e na convivência com *comparsas* de candombe do interior do Uruguai. O texto apresenta, pois, uma discussão a respeito dos efeitos, *afectos* e controvérsias geradas pelo trânsito dos tambores *piano*, *chico* e *repique* para além das fronteiras geográficas. Ao seguirem a rota traçada pelos tambores, os agentes culturais fronteiriços costuram histórias comuns entre as culturas afro-brasileiras e afro-uruguaias, muitas vezes percebidas como independentes e separadas por limites nacionais, bem como propõem outras formas de ocupação do espaço público da rua, ancoradas na presença ressonante e *afectante* dos tambores de candombe.

Palavras-chave: Candombe afro-uruguaio; tambores; fronteira; coletivos culturais.

Tambor sin fronteras: resonancias de la presencia del candombe afro-uruguayo en el sur de Brasil.

Resumen: El artículo narra la trayectoria de creación de un colectivo musical de candombe afro-uruguayo en el sur de Brasil, en la región de la campaña, frontera con Uruguay. La iniciativa está vinculada al proyecto *Tambor sem Fronteras*, coordinado por brasileños integrantes del Punto de Cultura Pampa Sem Fronteras, de la ciudad de Bagé (RS), entre los cuales se incluye al autor del presente texto. Se trata de una acción transfronteriza de integración e intercambio entre grupos culturales de Brasil y Uruguay, objetivando la difusión de la práctica musical del candombe en el lado brasileño de la frontera. Las acciones sociales, artísticas y culturales del colectivo de tamborileros y tamborileras confluieron para la formación de un corredor cultural de franja de frontera (o una ruta de los tambores) fundamentado en el aprendizaje rítmico y en la convivencia con *comparsas* de candombe del interior del Uruguay. El texto presenta, pues, una discusión acerca de los efectos, *afectos* y controversias generadas por el tránsito de los tambores *piano*, *chico* y *repique* más allá de las fronteras geográficas. Al seguir la ruta trazada por los tambores, los agentes culturales fronterizos

¹ Lisandro Lucas de Lima Moura. Doutor em Antropologia pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Professor do Instituto Federal Sul-rio-grandense (IFSul Campus Bagé), Brasil. E-mail: lisandromoura@gmail.com <https://orcid.org/0000-0001-6554-6184> .

Recebido em 28/08/2021, aceito para publicação em 25/01/2022 e disponibilizado online em 01/03/2022.

cosen historias comunes entre las culturas afrobrasileñas y afrouruguayas, muchas veces percibidas como independientes y separadas por límites nacionales, así como proponen otras formas de ocupación del espacio público de la calle, ancladas en la presencia resonante y afectante de los tambores de candombe.

Palabras clave: Candombe afrouruguayo; tambores; frontera; colectivos culturales.

Drum without frontiers: resonances of the presence of Afro-Uruguayan candombe in southern Brazil.

Abstract: The article narrates the trajectory of the creation of a musical collective of Afro-Uruguayan candombe in southern Brazil, in the region of the campaign, bordering Uruguay. The initiative is linked to the project *TamborSem Fronteiras*, coordinated by Brazilian members of the Pampa Sem Fronteiras Culture Point, in the city of Bagé (RS), among which is the author of this text. This is a cross-border action of integration and exchange between cultural groups from Brazil and Uruguay, aiming at the diffusion of the musical practice of candombe on the Brazilian side of the border. The social, artistic and cultural actions of the collective of drummers converged for the formation of a cultural corridor of border strip (or a route of drums) based on rhythmic learning and coexistence with candombe *comparsas* from the interior of Uruguay. The text therefore presents a discussion about the effects, affections and controversies generated by the transit of *piano*, *chico* and *repique* drums beyond geographical borders. By following the route traced by the drums, border cultural agents weave common stories between Afro-Brazilian and Afro-Uruguayan cultures, often perceived as independent and separated by national boundaries, as well as proposing other forms of occupation of the public space of the street, anchored in the resonant and affecting presence of candombe drums.

Keywords: Afro-Uruguayan candombe; drums; frontier; cultural collectives.

Tambor sem fronteiras: ressonâncias da presença do candombe afro-uruguaio no sul do Brasil.

O entendimento das relações sociais no território da fronteira entre Brasil e Uruguai está, em grande parte, centrado no intercâmbio de produtos comerciais, nas trocas culturais e nos constantes cruzamentos de pessoas e coisas, de um lado a outro. As possibilidades oferecidas pelas cidades-gêmeas na fronteira seca acabam atraindo centenas de pessoas que levam e trazem produtos de ocasião de um

país a outro. A fronteira deixa de ser pensada em seu sentido usual, como limite ou barreira, e passa a ser praticada como zona móvel e fluida que possibilita os trânsitos, as passagens e os laços de cooperação. Há gente que mora no Uruguai e trabalha no Brasil ou que mora no Brasil e trabalha no Uruguai. Há gente que tem pai uruguaio e mãe brasileira e que sai do próprio país apenas para buscar uns quilos de arroz,

combustível, gás, porque do outro lado é sempre mais em conta. Isso indica que a vida cotidiana se realiza, nesse lugar, mediante formas variadas de convivência com o país vizinho, onde diferentes práticas sociais se cruzam e se desterritorializam, não sem conflitos e contradições, nas trocas comerciais, culturais e simbólicas.

São essas relações envolvendo o fluxo de pessoas, coisas e mercadorias que estão no cerne do entendimento sobre o trânsito de tambores de candombe na fronteira entre Uruguai e Brasil. Esse trânsito tem se intensificado desde 2015 por conta da criação do projeto *Tambor Sem Fronteiras*, vinculado ao Ponto de Cultura Pampa Sem Fronteiras², situado na cidade de Bagé, no Rio Grande do Sul. Esse coletivo, composto por diferentes atores da sociedade civil organizada, tem como objetivo mais específico apoiar a

produção musical e audiovisual local com ênfase nas manifestações culturais das regiões em faixas de fronteiras, especialmente aquelas situadas entre Brasil e Uruguai. Utiliza a música e o cinema como ferramentas para aprofundar e difundir o diálogo cultural constitutivo dos povos da fronteira, bem como sua paisagem visual e sonora, os costumes, o dialeto, o folclore, os movimentos sociais e populares e o patrimônio material e imaterial da região do pampa. Recentemente, as ações em torno dos tambores afro-uruguaio ganharam características de um amplo e diversificado movimento cultural que tem possibilitado a ampliação do interesse da população sul-rio-grandense nas sonoridades do candombe, enquanto ritmo musical e prática social.

O presente texto descreve, num primeiro momento, a trajetória de criação do projeto *Tambor Sem Fronteiras* e a consequente formação de um grupo musical de candombe no lado brasileiro da fronteira. Com o aporte da etnomusicologia, apresenta uma breve caracterização do candombe em suas diferentes tradições, desde suas origens

² O Ponto de Cultura Pampa Sem Fronteiras foi criado por meio do EDITAL SEDAC Nº 11, de 22 de junho de 2012 – Edital de chamamento e seleção de entidades para o desenvolvimento do projeto “Redes RS de Pontos de Cultura. Está organizado através da parceria entre a Associação Pró Santa Tereza, a Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul e dos Programas Cultura Viva e Mais Cultura do Ministério da Cultura. Site: <https://www.pontodeculturapampasemfronteiras.com/>

montevideanas até as possíveis variações de sua forma cultural e rítmica motivadas pela presença em território brasileiro. Desse modo, o texto discute os primeiros efeitos gerados pelo trânsito e pelo ritmo dos tambores *piano*, *chico* e *repique* para além das fronteiras geográficas. Ao seguirem a rota traçada pelos tambores, os agentes culturais fronteiriços costuram histórias muitas vezes percebidas como independentes e separadas por limites nacionais, bem como propõem formas alternativas de ocupação do espaço público da rua, ancoradas na polirritmia ressonante e *affectante* dos tambores *chico*, *repique* e *piano*, instrumentos tradicionais da cultura afro-uruguaia.

A abordagem teórico-metodológica que orienta a discussão perpassa parte do interesse demonstrado pela antropologia contemporânea nos estudos de mobilidade (cf. FREIRE-MEDEIROS; LAGES, 2020; VIDAL E SOUZA; GUEDES, 2021), nas rotas de viagem (CLIFFORD, 1987) e nos fluxos de movimento (APPADURAI, 1986) realizado por pessoas e coisas materiais em regiões fronteiriças. Silveira (2005) mostra que a própria

ideia de fronteira possibilita perspectivas antropológicas ambíguas. Essas perspectivas privilegiam ora uma visão redentora e romântica da unificação entre nações, pessoas e bens culturais, supostamente facilitadas por processos de globalização, ora uma ênfase nos processos desiguais, nas barreiras que dificultam o fluxo de pessoas, fazendo com que as trocas não sejam necessariamente favoráveis para ambos os lados (SILVEIRA, 2005). Essa preocupação foi demonstrada por diferentes autores e autoras que se debruçaram sobre os processos de mobilidade acentuados a partir dos anos 1980, quando as ciências sociais passaram a adotar um vocabulário repleto de metáforas e noções conceituais que fazem jus a um mundo em constante movimento (HANNERZ, 1997; FREIRE-MEDEIROS; LAGES, 2020)³. De todo modo, se alinha de

³ Ulf Hannerz analisa muito bem a origem e os diferentes sentidos de termos como “fluxo, fronteira e híbridos” no interior da antropologia, evidenciando tanto suas potencialidades para a teoria social quando os problemas decorrentes do uso exagerado e irrefletido desses termos. Sobretudo das análises que desconsideram as assimetrias de fluxos, que para ele são, há muito tempo, inegáveis: “O que a metáfora do fluxo nos propõe é a tarefa de problematizar a cultura em termos processuais, não a permissão para

fronteira se apresenta um tanto borrada, sem contornos nítidos, sobretudo para as pessoas que vivem aí, sabemos também que as condições que permitem a circulação de um lado a outro não são iguais para todos.

Adotando as sugestões de Appadurai a respeito das “rotas e desvios” de mercadorias e objetos, vamos seguir a trajetória de circulação de tambores de candombe na fronteira entre Brasil e Uruguai de maneira que seja possível considerar o contexto social em que estão inseridos e os esquemas locais que ressignificam os seus usos no contexto da fronteira meridional do Brasil. Se as relações sociais nos territórios de fronteira entre Brasil e Uruguai são, em grande parte, marcadas por relações de troca

desproblematizá-la, abstraindo suas complicações” (HANNERZ, 1997, p. 15). Mais recentemente, Bianca Freire-Medeiros e Maurício Piatti Lages retomam essa questão desde a perspectiva da “virada das mobilidades” (*mobilitiesturn*), uma guinada epistêmica presente em diferentes matrizes disciplinares, sendo que as principais proposições analíticas podem ser encontradas na obra precursora do sociólogo britânico Joh Urry, da Escola de Lancaster. A grande questão elaborada por Freire-Medeiros e Lages (2020) coincide com os principais problemas enfrentados pelo “paradigma das mobilidades”, qual seja, o de oferecer um estatuto teórico para processos de mobilidade sem cair no uso romântico e fetichista das metáforas móveis e fluídas (FREIRE-MEDEIROS; LAGES, 2020).

cultural e econômica, os tambores não poderiam ficar de fora desse intercâmbio, uma vez que sua força material e sonora, além de fazer parte da vida de inúmeras pessoas da região, agencia novas maneiras de estar-junto e novas percepções sobre as relações sociais no território, desde uma perspectiva descolonizante e antirracista.

Considerar o exemplo da circulação de tambores equivale a estabelecer um contraponto importante à ideia de fronteira nacional, pensada unicamente em termos mercantis ou de segurança nacional, um território constantemente vigiado e controlado⁴. Muitas vezes, como mostra Almeida (2018), a convivência e a integração cultural promovidas por coletivos culturais locais não são devidamente reconhecidas nas políticas governamentais e nos planos de integração entre os países. Almeida

⁴ A marcada gestão estatal das fronteiras esteve historicamente relacionada à segurança pública, ao controle do tráfico e contrabando, com certo controle dos fluxos de mobilidade entre países (DORFMAN, 2013). Estudos contemporâneos na temática fronteiriça (DORFMAN, 2013; MACHADO; NOVAES; MONTEIRO, 2009) problematizam essa ênfase dada aos processos de “securitização”.

defende, então, que um plano de integração cultural

precisa servir como um instrumento de reconhecimento da rede de atores e de agentes locais, regionais, estaduais (provinciais), nacionais e internacionais, que atuam nas fronteiras nacionais, pois as experiências são fundamentais, assim como as temáticas, as simbologias e as tecnologias utilizadas” (ALMEIDA, 2018, p. 261).

Tambor sem fronteiras

O projeto *Tambor Sem Fronteiras*⁵ foi criado em 2015 pelos agentes culturais do Ponto de Cultura. A proposta tem como finalidade divulgar e consolidar a prática do candombe afro-uruguaio no lado brasileiro a partir da criação e formação de um grupo de candombe (*comparsa*) na cidade de Bagé. A *Grillos Candomberos*, como tem sido chamado esse coletivo, realiza apresentações musicais com dança, saída de tambores pelas ruas da cidade e formação por meio de

oficinas (*talleres*), sempre em contato direto com coletivos e *comparsas* do Uruguai. A cidade de Bagé está situada próximo das cidades uruguaias de Vichadero, Aceguá, Melo e Rivera, municípios que foram inseridos no roteiro do projeto, configurando um corredor cultural de faixa de fronteira com foco na circulação dos tambores. A finalidade última é a de valorizar, apoiar e movimentar a circulação de grupos *candomberos* existentes nessas regiões, por meio de um trabalho colaborativo que proporcione aportes culturais e materiais para as *comparsas* do interior Uruguai e para os grupos brasileiros em formação.

Essas ações se justificam porque a comunidade *candombera* do Uruguai demonstra inegável interesse em expandir a cultura *candombera* para o lado brasileiro, já que o candombe uruguaio, ainda que reconhecido pela Unesco como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade (2009), continua pouco conhecido por parte da população brasileira. Em contrapartida, as escolas de samba do Brasil gozam de um reconhecimento dentro do carnaval uruguaio e estão presentes nos desfiles carnavalescos das cidades

⁵ Esse projeto só se tornou possível graças à rede colaborativa traçada inicialmente por Adriana Gonçalves Ferreira, coordenadora do Ponto de Cultura, e formada por diferentes atores e instituições, como o Ponto de Cultura Pampa Sem Fronteiras, Sociedade Uruguiaia, Universidade Federal do Pampa, Instituto Federal Sul-rio-grandense, Consulado Uruguaio em Bagé e a Associação de Santa Thereza.

uruguaias do interior. A intenção futura dos grupos *candomberos* é, portanto, a de equilibrar essa balança e incluir os desfiles de *llamadas* de candombe nos festejos de carnaval da cidade de Bagé, uma iniciativa que nos parece bastante justa. Trabalhar na difusão do candombe no lado brasileiro equivale, assim, a pensar na criação de uma rede ampla de afetos e alianças táticas com a finalidade de dar visibilidade à musicalidade e às manifestações culturais própria das famílias afro-uruguaias, protagonizada pelo *cruce* de tambores e pelo encontro criativo entre pessoas dos dois países.

O candombe

O candombe é considerado a máxima expressão dos coletivos negros e afrodescendentes do Uruguai e a principal manifestação popular do carnaval do país. Assim como o tango, a murga e a milonga, o candombe ocupa um lugar importante na própria formação da identidade cultural uruguaia. Trata-se de uma manifestação musical secular praticada na rua por meio de *llamadas*, desfiles e saídas, e que conta com a presença dos tambores *piano*, *chico* e *repique*, sempre em grande

quantidade e acompanhados de um corpo de baile. De modo geral, as *llamadas* são momentos rituais de celebração entre *comparsas* ou *agrupaciones* de distintos bairros que se encontram para tocar nas ruas, em forma de cortejo, marcha e/ou desfile.

A denominação de "*llamada*" tem origem na prática dos antigos candombes realizados nas *Salas de Nación* do período colonial, onde o termo aludia a momentos de evocação e convocação da memória dos ancestrais africanos (OLIVERA CHIRIMINI; VARESE, 2018). O candombe estava associado, no princípio, às "*ocasiones en que los africanos ejecutaban sus danzas nacionales y recreaban, espiritual y simbólicamente, sus sociedades de origen*" (FERREIRA, 1997, p. 36). Sendo parte de uma cultura afro-diaspórica, o candombe atua como prática de liberdade e resistência à discriminação racial e de reconstrução identitária ancorada na memória dos antepassados africanos vítimas da colonização escravista. Por isso, sua importância transcende o aspecto unicamente musical que lhe é característico, para tornar-se um modo de vida de grande parte da população

uruguaia. Atualmente, o candombe tem como *locus* de excelência o espaço público da rua e uma forma de socialidade assentada nas relações de parentesco e vizinhança entre famílias e bairros, das quais se originam e se configuram as estruturas rítmicas do candombe (*toques madres* de Cuareim, Ansina e Cordón), bem como na relação entre atores e audiência, relações estas nem sempre bem delimitadas.

Muitas vezes, para facilitar o entendimento do público brasileiro somos impelidos a traçar comparações entre o candombe uruguaio com, por exemplo, o candombe brasileiro praticado em regiões tradicionais de Minas Gerais, ou então com as festas do congado, com o maracatu pernambucano, com as escolas de samba do Brasil ou mesmo com o candomblé brasileiro. É possível observar elementos de ligação entre essas manifestações que contam com a presença de tambores, sendo que o elo entre elas é mais ou menos comum: são experiências sonoras transatlânticas com forte registro africano, provenientes da África Central e Ocidental. Segundo Picún (2016, p. 33),

el vocablo (candombe) se utiliza tanto en Argentina como en Brasil para designar otras manifestaciones musicales con un origen cercano al referido candombe (uruguayo); asimismo, La ejecución del tambor, su principal instrumento, trasciende el espacio geopolítico de Uruguay.

Na história do estado do Rio Grande do Sul, por exemplo, há fortes indícios de cerimônias religiosas e festivas que receberam a mesma denominação. No final do século XIX, o cronista Antônio Alvares Pereira Coruja registra, em seu livro de memórias sobre a cidade de Porto Alegre⁶, a presença do “Candombe da Mae Rita de Xangô”, praticado nas tardes de domingo próximo do Parque Farroupilha. As cerimônias contavam com diferentes instrumentos de origem africana e afrodescendente, tais como canzás, urucungos, marimbas e elementos rituais dos quicumbis e das congadas afro-brasileiras (CORUJA,

⁶ Os textos escritos pelo Professor Coruja foram publicados em 1881. No entanto, como mostra Maciel, (2019, p. 27) os relatos sobre o candombe de Mãe Rita “são decorrentes de uma memória que ele guardou por mais de quarenta anos sobre o período em que viveu em Porto Alegre, ou seja, são lembranças de algo que ele vivenciou até o ano de 1836, pois a partir de 1837 ele fixa sua residência na cidade do Rio de Janeiro.”

1881, p. 15). O folclorista Paixão Côrtes também apresenta alguns registros textuais e imagéticos do candombe praticado nos anos de 1950 no Rio Grande do Sul, na região do Alto Taquari, especialmente no município de Bom Retiro do Sul, “no então terreiro do Silva Velho”, de propriedade de Dona Pombica (CÔRTEES, 2006 [1957], p. 191). Os “bailes de candombe” foram por ele documentados como “manifestação festiva da cultura popular afro-rio-grandense, sem cunho fetichista, encontrada na região do Alto Taquari” (*idem*, p. 190). O autor cita, para fins de comparação, o candombe afro-uruguaio de Montevideo, tomando como referência os trabalhos do musicólogo uruguaio Lauro Ayeararán e do folclorista uruguaio Isidoro De Maria. E acrescenta:

Em nossa terra natal –
Livramento – ligada
territorialmente à Rivera, cidade
uruguaia irmã – conhecemos,
com o nome de Candombe,
desde criança, grupos musicais
que participavam – e ainda hoje –
das ‘murgas’ carnavalescas
durante os festejos momescos
àquela cidade (CÔRTEES, 2006,
p. 190).

Tais comparações, no entanto, não são suficientes para uma

compreensão adequada do fenômeno particular do candombe afro-uruguaio, em sua expressão rítmica, social e cultural consolidada e praticada atualmente. Isso porque a forma de organização das populações negras sobreviventes da diáspora africana adquire contornos muito específicos em cada país e região do continente latino-americano. Além disso, como se sabe, não há uma unidade homogênea ou uma única cultura que defina as populações forçadamente trazidas de diferentes regiões de África. As comunidades diaspóricas são frutos de constantes interações históricas, fluxos e contatos criativos (GILROY, 2012).

As ressalvas que se podem fazer sobre as comparações entre diferentes manifestações históricas do candombe não impossibilitou que inúmeros artistas, músicos e ativistas sul-rio-grandenses buscassem tecer aproximações entre elas. Atualmente, o interesse que os coletivos culturais do Brasil manifestam pelas sonoridades do candombe afro-uruguaio é facilmente observado na incorporação do ritmo em canções locais, na fusão do tambor

sopapo⁷ com os tambores de candombee na criação mais recente de grupos e *comparsas candomberas* presentes em diferentes localidades do Brasil, como por exemplo em Bagé (RS), Pelotas (RS), Porto Alegre (RS), Florianópolis (SC), Campinas (SP), Rio de Janeiro (RJ), entre outras.

A formação desses grupos provoca um importante debate sobre relações musicais transfronteiriças que vão além das já elaboradas por outros artistas da região e que foram analisadas por pesquisadores do assunto (cf. PANITZ, 2017; SERRARIA, 2017;). Panitz (2017), por exemplo, acompanhou a trajetória de músicos⁸ da Argentina, Uruguai e Brasil a fim de entender o processo de formação dessas redes musicais transnacionais entre os países citados. O trabalho contempla a fusão de gêneros musicais e a cooperação entre artistas com ênfase em suas

estéticas e linguagens específicas, como o templadismo, o tropicalismo e a estética do frio.

Serraria (2011), por sua vez, reivindica a contribuição negra para a formação dessas redes, inserindo o elemento “quente” e tropical dos rítmicos percussivos de matriz africana às produções musicais da região platina, território normalmente representado pela “estética do frio” (RAMIL, 2004). Essa estética, como demonstrou em sua obra o artista e compositor Vitor Ramil, está permeada por valores musicais que remetem ao rigor, à concisão, à clareza e à profundidade, tão bem expressos pelo tom introspectivo e melancólico da milonga⁹, gênero musical comum às regiões do pampa do Rio Grande do Sul, do Uruguai e da Argentina. A intenção de Richard Serraria é justamente tencionar e ampliar o repertório das representações sociais musicais sobre a identidade cultural do Sul, frequentemente restrita ao

⁷ O Sopapo é um tambor genuinamente gaúcho, de grandes dimensões, criado por negros escravizados nas charqueadas de Pelotas no século XIX. Para conhecimento sobre as origens e transformações do tambor sopapo, ver Maia (2008).

⁸ O autor analisa a fusão rítmica da música platina, sobretudo a partir da obra dos artistas Kevin Johansen, Pablo Grinjot, Vitor Ramil, Marcelo Delacroix, Richard Serraria, Daniel Drexler, Jorge Drexler, Dani López, Ana Prada, dentre outros.

⁹ Ainda que a milonga tenha suas origens na cultura africana dos povos bantos, ela encontrou terreno fértil no nativismo gaúcho, especialmente sul-rio-grandense, e passou a ser concebida como canção tipicamente rural. Sobre a milonga, ver Ayestarán (1985).

imaginário do frio e da cultura branca de matriz europeia (SERRARIA, 2017).

Faltaria acrescentar a essa importante “geografia da música” em território platino, nos termos de Panitz (2017), os grupos que praticam o candombe de rua (candombe de *llamada*), observando também o modo como as *comparsas* traçam suas próprias redes em parceria com os grupos do Brasil, parceria essa que só recentemente começou a ser formada.

Seguindo os tambores

Os tambores *chico*, *piano* e *repique* constituem como a mais legítima expressão da cultura afro-uruguaia. Ainda que tenham passado por transformações ao longo dos séculos, marcaram sobremaneira a música popular do país. São, portanto, considerados instrumentos autóctones do Uruguai, feitos inicialmente com pesadas madeiras de roble extraídas dos barris de erva-mate, *whisky* e outros insumos que chegavam ao Porto de Montevideo até meados do século XX (AYESTARÁN, 1967; FERREIRA, 1997). Atualmente, a maioria dos tambores são compostos por materiais distintos, como aduelasde madeira, couro e metais.

Tamborileiros uruguaiois comentam que os metais (ferro e alumínio) foram incorporados recentemente, mais precisamente a partir dos anos 1970. O couro, também chamado de *lonja*, é em sua maioria proveniente da pele de vacas, mas há também alguns tambores que se utilizam da pele de cavalo (potro). A escolha do tipo de madeira vai determinar o peso, a sonoridade e a durabilidade do instrumento. E a qualidade e espessura da *lonja* vão incidir diretamente na qualidade do som, variando do grave ao agudo.

Figura 1 - Tambores de candombe.



Foto do autor.

Os tambores afro-uruguaiois são concebidos pelos próprios *candomberos* como instrumentos compostos por organismos vivos: vegetais (madeira), animais (peles) e humanos (tamborileiros). Por isso, podemos dizer que são forças vivas ou

dotadas de “agência” (GELL, 2018)¹⁰. Se repararmos bem, essa maneira de lidar e conceber os materiais que confluem na fabricação dos tambores contrapõe-se à clássica divisão entre natureza e cultura, o que está de acordo com a cosmologia *multiversa* dos povos bantos de que a vida está em tudo o que existe.

Em seu belíssimo “ensaio inclinado ao tambor,” o professor, músico e poeta Tiganá Santana (2020) certifica essa indistinção entre natureza e cultura na cosmologia bantu, a qual encontramos também na percepção dos tamborileiros do candombe afro-uruguaio. Conforme as palavras de Santana (2020, p. 153), “o tambor, enquanto entidade negra em comunidade, é, a um só tempo, pessoa e natureza; acontecência e buraco; artifício e substrato orgânico”. As coisas que existem no campo material ou espiritual se manifestam, para os bantos, por meio de sua

¹⁰ O conceito do antropólogo Alfred Gell ajuda a entender a importância que tambores têm para a vida da população *candombera* do Uruguai. Gell (2018) está preocupado com o papel prático dos objetos artísticos, ou seja, com aquilo que os objetos fazem no mundo. Daí sua ênfase na “agência” que os artefatos adquirem no tecido das relações sociais. Um agente social é “aquele que faz com que os eventos aconteçam em torno de si” (GELL, 2018, p. 45).

energia vital (*Ntu*), cujo comportamento é

de uma força cantante que faz tudo o quanto possível viver, alicerçada na pele do animal compartilhado pelo estômago comum do coletivo, como também na madeira de árvore que caiu na hora certa porque era tempo de sua encantação para virar música. Árvore e animal tombam, entregando-se à ancestralidade protegida pela terra, para que se levante a música-tambor como se deve erguer uma pessoa, segundo a cosmologia *bantu-kongo*, no centro da sua ocupação existencial (*telama mu didi*) e faça toda uma conjuntura se levantar por uma espécie de ressonância simpática (SANTANA, 2020, p. 154).

Se nas sociedades ocidentalizadas as coisas são concebidas como inertes e mudas, como mostrou Appadurai (2008), aqui elas pensadas como forças vitais capazes de criarem situações sociais específicas. Quando seguimos as coisas materiais em si mesmas, atentos às suas trajetórias de circulação, conseguimos pensar também as ações humanas e o contexto social em que se inserem, como já mostrou Appadurai (2008). Foi assim, seguindo a rota dos tambores por entre fronteiras, na participação prática junto aos tamborileiros das

comparsas do interior do Uruguai, que pudemos aprender a ouvir, a identificar e a praticar o diálogo polirrítmico dos tambores *chico*, *repique* e *piano*, bem como pudemos elucidar os efeitos ressonantes de suas sonoridades no ambiente urbano.

A relação que os agentes culturais do Ponto de Cultura vieram a ter com a prática do candombe afro-uruguaio teve início, mais precisamente, após a realização de um evento intitulado *Tambor, Canção e Poesia*¹¹, organizado em agosto de 2015 pelo Ponto de Cultura Pampa Sem Fronteiras. A atividade trouxe à Bagé os músicos porto-alegrenses Mimmo Ferreira e Richard Serraria, que estavam acompanhados dos tambores de candombe, além do tambor sopapo. A programação foi organizada em três momentos distintos: oficinas de percussão para estudantes da Universidade Federal

do Pampa (Unipampa)¹² e do Instituto Federal Sul-rio-grandense (IFSul), palestras musicadas¹³ para docentes da rede municipal, estadual e federal e um show de encerramento¹⁴ na Sociedade Uruguaia, espaço cultural originado em 1928 e mantido até hoje por sócios e dirigentes, dentre os quais estão os integrantes do Ponto de Cultura Pampa Sem Fronteiras. A realização do evento cultural foi uma oportunidade de revivermos a história do Rio Grande do Sul através de ritmos afro-diaspóricos e de repensarmos os caminhos da mitologia gaúcha na cidade fronteiriça, reconhecendo o legado deixado por

¹¹ O projeto só foi possível graças ao envolvimento de pessoas ligadas ao NEABI do IFSul Campus Bagé, ao curso de música da Unipampa, ao Laboratório de Leitura e Produção Textual (LAB e Junipampa), à Secretaria Municipal de Educação, ao Ponto de Cultura Pampa Sem Fronteiras e tantos outros parceiros(as) que ouviram o chamado dos tambores.

¹² A Oficina de Sopapo e Candombe aconteceu no turno da noite do dia 19 de agosto de 2015, sob responsabilidade do prof. Matheus Leite, professor da Unipampa. O público presente era, na maioria, estudantes do curso de Licenciatura em Música da Unipampa.

¹³ A palestra musicada aconteceu na manhã do dia 19 de agosto de 2015, no Teatro Santo Antônio, localizado no Centro Histórico Vila de Santa Thereza. Intitulada *Cultura afro-brasileira: artigo Sopapo*, foi ministrada por Richard Serraria e destinada especialmente a professores e professoras da rede pública municipal de ensino.

¹⁴ O ciclo de palestras, oficinas e intercâmbio cultural proporcionado pelo Ponto de Cultura Pampa Sem Fronteiras, foi encerrado na noite do dia 20 de agosto de 2015 com o show e confraternização com os músicos Richard Serraria, Mimmo Ferreira, professores e alunos do Curso de Música da Unipampa.

ícones da cultura popular do estado (MOURA; CARVALHO LEITE, 2015).

Logo após o término das atividades, o músico percussionista Mimmo Ferreira colocou os agentes do Ponto em contato com Fred Parreño e outros *candomberos* de Rivera. Alguns meses depois, o grupo deu início ao projeto *Tambor Sem Fronteiras*, e com a venda de roupas usadas em brechós beneficentes, conseguiram adquirir os três primeiros tambores de candombe (uma *cuerda*, ou seja, o conjunto dos três tambores)¹⁵.

¹⁵Esse feito deveu-se muito à iniciativa e esforço de Adriana Gonçalves Ferreira, ativista cultural e coordenadora do Ponto de Cultura, e de Matheus Leite, professor de Música da Unipampa. Adriana articulou a compra dos primeiros tambores com a *Comparsa Elumbé*, de Montevideo, fabricados pelo artesão e luthier uruguaio Marcelo Pulga, por intermédio de Fred Parreño. Matheus, por sua vez, despertou o interesse dos seus alunos e alunas para a prática do candombe durante as aulas de percussão ministradas na Universidade. Dentre esses alunos, destaco a importante participação de Felicíssimo Franco, que esteve presente desde o início da formação do grupo.

Figura 2. Piano, repique e chico. Primeira cuerda do grupo Grillos Candomberos.



Foto do autor.

Depois de prontos, os tambores saíram de Montevideo em direção à cidade de Rivera (UY), na fronteira com Santana do Livramento, sendo recebidos na rodoviária por integrantes do Ponto de Cultura e tamborileiros de Rivera. Na ocasião o grupo já participou dos primeiros *talleres* (oficinas) intensivos, gravados em vídeo, com a finalidade de dar início à aprendizagem da prática musical dos tambores. Posteriormente, num contato permanente com grupos de candombe de Rivera, Melo e Montevideo, teve início o processo de criação e formação do grupo de candombe de Bagé, a *Grillos Candomberos*¹⁶.

¹⁶ O grupo mantém um perfil em rede social: <https://www.instagram.com/grilloscandomberos/>

A *cuerda* de tambores foi "batizada" pelo grupo de Rivera, que tempos de depois foi a Bagé para realizar mais oficinas e inaugurar um primeiro toque de candombe aberto ao público, na Sociedade Uruguaia, local onde acontecem hoje os encontros semanais. Com o passar dos anos o grupo foi crescendo, mais integrantes aderiram ao projeto e os encontros na Sociedade passaram a acontecer com mais frequência e sempre com a presença de um público expressivo. Até o momento, a *Grillos Candomberos* conta com um total de onze tambores (dois *pianos*, três *repiques* e seis *chicos*) e figurinos típicos para tamborileiros(as) e bailarinas. O grupo envolve hoje a presença de professores, músicos percussionistas, estudantes do curso de Música e de Letras da Unipampa, bailarinas, agentes culturais, ativistas do movimento negro local e simpatizantes da cultura popular uruguaia¹⁷.

¹⁷ Faço questão de mencionar os nomes dos integrantes do grupo, a saber: Lisandro Moura, Adriana Ferreira, Matheus Leite, Felicíssimo Franco, Andresa Xavier, Rosiméri Goulart, Danieli Geissler, Antoniel Lopes, Greice kvietinski, Rodrigo Bordón, Andressa Correa, Roger Gomes e Kika Simoni.

De 2016 em diante foi possível estabelecer uma série de eventos que visavam a formação musical do coletivo *Grillos Candomberos*, desde oficinas, apresentações musicais e a realização de *llamadas*, *salidas* de tambores, desfiles, festas e bailes de candombe. Esses eventos são realizados tanto em Bagé como em Melo, Rivera (cidades uruguaias próximas) e envolvem a presença de brasileiros e uruguaiois, com suas respectivas *comparsas*. Dentre os eventos que foram chave para a formação do grupo, destaca-se a Homenagem Global ao Candombe, realizada em 28 de abril de 2019. O evento contou com um desfile de tambores pelas ruas da cidade de Bagé com a participação de tamborileiros e bailarinas de candombe de Bagé, Rivera, Melo e Montevideo. A convocatória, proposta pelo *Consejo Consultivo de Los Angeles*, reuniu 50 cidades de diferentes países e marcou a entrada de Bagé no mapa global do candombe¹⁸.

¹⁸ A esse respeito, ver matéria publicada no Jornal Minuano, de Bagé: <https://www.jornalminuano.com.br/noticia/2019/04/27/bage-tera-programacao-de-homenagem-global-ao-candombe>

Controvérsias, ressonâncias e afectos

No momento em que os tambores passam a ser deslocados do seu lugar de origem (Montevideo) para adentrar no lado brasileiro (Bagé), ganham uma conotação nova, gerando afetos, efeitos e controvérsias a respeito dos fundamentos de sua prática, bem como das formas de aprendizagem¹⁹ que estavam ao alcance dos integrantes, gerando processos de resignificação e ressemantização²⁰. Os deslocamentos e cruzamentos de fronteiras implicam não apenas a restrição legal e geográfica entre nacionalidades

¹⁹ Dediquei atenção às noções e práticas de aprendizagem no candombe afro-uruguaio em minha tese de doutorado, defendida em março de 2021 no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pelotas (UFPeL), sob orientação da prof.^a Dr.^a Claudia Turra Magni. Grande parte dos temas trazidos neste artigo são partes das reflexões realizadas ao longo dessa pesquisa. Ver Moura, 2021.

²⁰ As pesquisas etnomusicológicas de Mario Maia apontam também esses processos de resignificação e ressemantização ocorridos a partir da circulação e deslocamentos do tambor de sopapo. Segundo Maia, “após transpor fronteiras do Atlântico, o tambor foi apropriado nas celebrações dos escravos e reapropriado no século seguinte pelos percussionistas das baterias das escolas de samba em Pelotas e, por fim, reapropriado mais uma vez e ressemantizado por músicos populares gaúchos e grupos de dança afro em Pelotas e Porto Alegre, a partir do ano 2000. (MAIA, 2013, p. 220).

distintas e controles aduaneiros, mas também a existência de fronteiras subjetivas, linguísticas, éticas, de *ethos*, de ritmos, de códigos e corpos diferentes.

Apesar de estarmos tão próximos do Uruguai, a cultura do candombe era completamente desconhecida dos bajeenses. Ao chegarem em Bagé, os tambores *chico*, *repique* e *piano* provocavam estranhamento na população dos arredores da Sociedade Uruguaia, onde se realizam os ensaios e toques abertos ao público. O termo “candombe” é ainda hoje confundido com “candomblé”, religião de matriz africana. Para uma parcela significativa da população bajeense, a sonoridade dos tambores era, inicialmente, percebida moralmente como perturbadora da ordem e da boa convivência. A simples junção e exposição dos tambores na rua já causava certo impacto ao ambiente e à vizinhança do bairro. Alguns moradores, indignados com os ensaios constantes e com as junções na rua, chamavam a polícia, faziam abaixo assinado e reclamavam para as autoridades locais, referindo-se à

prática sempre em tom pejorativo como “baderna”, “bagunça” etc.

Para os aprendizes da prática, o candombe era visto, de início, tão-somente como um ritmo musical desprovido da conotação com a ancestralidade que o originou e com as formas de vida que tornaram possíveis a sua sobrevivência como prática habitual em Montevideo e em outras cidades do interior do Uruguai. Se o candombe pressupõe um conjunto de conhecimentos próprios, com um vocabulário específico e atitudes imprescindíveis que são compartilhadas por todos que querem se tornar “bons tamborileiros”, esses conhecimentos são modificados ou realocados quando praticados em solo brasileiro. Um exemplo disso é a maneira diferente com que brasileiros e uruguaiois tocam o tambor *repique*, considerado um instrumento que permite maior liberdade de improviso, como veremos mais adiante. As frases de improviso e o acento dado pelo *palo* (baqueta) e não pela mão, como recomenda a tradição, lembra aos uruguaiois a forma e o gesto de tocadores de “repinique”, instrumento das escolas de samba.

Além disso, era possível observar que não havia, de nossa parte, a necessária disposição em responder às demandas do tambor, em termos de cuidado, concerto, manutenção, transporte, disponibilidade de tempo e comprometimento com ensaios mais frequentes. Seu uso dependia mais do aprendizado de algumas técnicas musicais do que da experimentação de outro modo de vida, com devidos compromissos e responsabilidades. Os vínculos afetivos com os instrumentos e o conhecimento sobre as técnicas de reparo e de trocas dos couros foram sendo construídos e ressignificados lentamente, à medida que a prática dos toques e o intercâmbio com *comparsas* do Uruguai foram se tornando mais frequentes e mais significativos para os integrantes do projeto.

No processo de iniciação da *Grillos Candomberos*, era fundamental, portanto, levar em consideração o reconhecimento dos fundamentos sociais, históricos e políticos que perpassam a cultura dos tambores afro-uruguaiois, pois conforme dizem os tamborileiros mais referentes, “*los tambores no suenan*

sin razón". Entender essas razões era, ao mesmo tempo, evitar apropriações indevidas e a reprodução de atitudes colonialistas e fetichistas que concebem esse movimento cultural e político nos termos do exotismo suscitado pelos tambores. Entretanto, mesmo que o fascínio incorra a todos os que se deparam com o ritmo sincopado dos tambores, surgem também questionamentos profundos aos modos de vida hegemônicos, colonialistas e racistas propiciados pela presença dos tambores. Veremos mais adiante que o candombe é, fundamentalmente, a possibilidade concreta de repensar nosso modo de viver e de estar presente com o outro, um novo regime da atenção e da percepção das relações sociais marcado pela atitude antirracista expressa na própria estrutura rítmica dos tambores.

Num primeiro momento, é possível dizer que nossa própria relação com o candombe era de uma admiração superficial e de uma curiosidade insistente para entender a dinâmica rítmica dos toques. Para quem cresceu com o ouvido formado por outros compassos e outros tambores, compreender o tempo

rítmico e a conversação entre *chicos*, *repiques* e *pianos*, é um exercício extremamente difícil. Os toques de candombe são normalmente percebidos como confusos e enigmáticos, demasiado entrecruzados e difíceis de decifrar. É provável que essa sensação advenha da pouca familiaridade com a música afro-americana unicamente percussiva, fruto do processo de colonização da escuta musical a que somos constantemente submetidos²¹. Nossos amigos não uruguaio comunicavam a mesma sensação de estranhamento quando ouviam pela primeira vez o som dos tambores na rua. A constância rítmica sincopada e sem variações melódicas lhes provocava certo incômodo.

Outras pessoas, que comunicavam sua impressão sobre o candombe uruguaio, demonstravam ter dificuldades de distinguir a função

²¹ O antropólogo Evans-Pritchard (2014 [1928], p. 24), que tinha consciência do seu "pouco conhecimento musical", reconhecia que as melodias africanas parecem, ao ouvido destreinado, ter pouca variação de sons. Em sua análise clássica sobre a dança da cerveja (*gberebuda*) praticada pelos *azande* do norte da África Central (também acompanhada por tambores), o antropólogo britânico reconhecia nossa equivocada tendência a "estimar a diferença melódica pelo seu grau de semelhança com canções europeias".

específica de cada tambor durante a execução musical. A impressão delas era de que cada músico toca o que bem quiser e da forma como quiser, de modo que a noção de musicalidade, técnica e fundamento rítmico não lhes parecia familiar, dificultando assim a apreciação. “Candombe é puro barulho”, como disse Miguel Gonzales, cubano que hoje vive em Bagé. A frase foi proferida em tom jocoso e provocativo, na ocasião em que discutíamos as relações da música cubana com o candombe uruguaio. Miguel referia-se, obviamente, ao candombe de *comparsa* e de *llamada*, realizado por cortejo de tambores na rua, e não ao *candombe canção* ou *candombe fusión*, este considerado mais familiar ao ouvido devido à presença de instrumentos melódicos que acompanham os tambores. Em outra ocasião, um morador dos arredores da Sociedade Uruguaia estabeleceu uma curiosa associação entre o toque dos tambores de candombe na rua com uma “carreira de cavalos em cancha reta”, prática tradicional da população gaúcha que vive no campo.

Mesmo que esses exemplos tenham sido lançados em conversas

de tom descontraído, eles têm relevância por conta de sua recorrência em diferentes situações e com distintas pessoas. Diferentes musicólogos que se dedicaram ao estudo do candombe manifestam a mesma impressão: “La configuración rítmica del candombe puede ser de difícil decodificación para un oyente no familiarizado con esta manifestación musical” (JURE, 2013, p. 263). Os exemplos nos falam de condições variadas de escuta, provocadas por sensações inusuais que levam, por vezes, a julgamentos curiosos e um tanto etnocêntricos. Por outro lado, é preciso dizer que não há juízo depreciativo na comparação do ritmo candombe com o movimento galopante dos cavalos em carreira, desde que se considere a ideia de força que esses movimentos evocam. E a força tem tudo a ver com o candombe, conforme mostrou Plastino (2013). A noção de “barulho”, invocada e compartilhada na experiência social da escuta dos tambores, não deve ser necessariamente confundida com um tipo de agressão explícita e inadequada decorrente de uma má execução musical. Ela é, ao contrário, uma forma de expressar o

estranhamento causado pela complexidade rítmica dos tambores e pela apresentação de novos registros sensíveis para a experiência da escuta, mais dissonantes e intensos (ou galopantes).

Essa percepção da escuta tem a ver, pois, com o efeito próprio da estrutura polirrítmica do candombe. Trata-se de uma informação pouco acessível e não disponível a qualquer pessoa, ainda que esta seja uruguaia, escute candombe e assista às *llamadas*. Podemos dizer que o que acontece na música do candombe é uma combinação complexa de dois modelos rítmicos assimétricos que bagunçam as percepções convencionais de escuta musical. De um lado, há a presença constante e regular da métrica (tambor *chico*) e da base (tambor *piano*), e, de outro, uma improvisação de frases e figuras rítmicas (tambor *repique*). O tambor *chico*, de som agudo e penetrante, entra com golpes repetitivos e regulares (como um metrônomo), tendo ao lado o acompanhamento do grave do tambor *piano*, o qual apresenta bases diferentes também repetitivas, tocadas sempre em

relação assimétrica com o *chico*. O tambor *repique* entra para improvisar frases rítmicas sincopadas e sobrepostas aos outros dois tambores, ora confirmando a métrica do *chico*, ora criando frases contrapostas a essa métrica (JURE, 2013). Esse jogo envolve, assim, o diálogo sincopado entre os três tambores, realizado por meio de perguntas e respostas, de entradas e saídas, de subidas e baixadas, *arreglos* e cortes. Segundo o antropólogo e etnomusicólogo Luis Ferreira (2001), esse modo de execução é característico dos sistemas simbólicos musicais da cultura afro-atlântica presente nas Américas²².

A relação entre a base, a métrica e o improviso acontece de maneira permanentemente contrastante ou entrecruzada. Essa presença simultânea de diferentes estruturas rítmicas forma o que a etnomusicologia denomina de "polirritmia" (ARON, 1985). Na discussão proposta por Aron (1985, p. 379), a respeito da organização do

²² A síncope, a antífona (chamado e resposta), a polirritmia, a improvisação, a dramaturgia e um sistema próprio de comunicação (*doblo voz*) fazem parte daquilo que Ferreira (2008) denomina de "artes performáticas negras".

tempo na música centro-africana, a polirritmia é definida pela articulação de dois ou mais elementos e figuras rítmicas que se sobrepõem de tal forma a criar um efeito de entrelaçamento. A característica dominante do ritmo consiste, assim, em "uma tendência muito forte à contrametricidade, causando uma relação conflituosa permanente entre a estrutura métrica do período e os eventos rítmicos que ocorrem a" (AROM, 1985, p. 434).²³

Essa configuração polirrítmica, observada em diferentes tradições musicais não ocidentais, especialmente aquelas oriundas de diferentes povos africanos, está presente no candombe afro-uruguaio. Ao improvisar de forma sobreposta ao *piano* e ao *chico*, o fraseado do *repique* faz com que os outros dois tambores sejam ouvidos de uma maneira nova. A sensação que temos é que, embora haja sempre uma repetição inerente de frases e figuras, elas são percebidas como sendo

diferentes (WISNIK, 2016). Essa diferença é tão saliente e repetitiva a ponto de ser traduzida, na percepção leiga, como desordem. Além disso, só podemos compreender de fato a função rítmica de cada tambor quando colocados em relação uns com os outros. Trata-se de uma unidade formada pela diferença, já estudada e descrita por Ferreira (2013), o que dificulta a distinção nítida do que cada tambor faz, posto que, no conjunto dos três, a impressão é de que ouvimos algo sempre variante. Gerhard Kubik (1962; 2008) denominou de "*inherentor subjective patterns*" esse fenômeno subjetivo e subjacente aos ritmos africanos, e cujo sentido depende da intenção da escuta, oferecendo muitas maneiras de leitura e percepção (KUBIK, 2008, p. 94).

Outras formas de habitar as ruas

Além da complexa organização musical polirrítmica, a prática do candombe requer também formas sociais não habituais de participar e experienciar a música dos tambores. Isso porque o candombe é realizado, como dissemos, no ambiente da rua e envolve, assim, junções públicas e formas coletivas de expressão, um

²³ A característica predominante da música polirrítmica centro-africana consiste "*en une très forte tendance à la contramétrie, suscitant une relation conflictuelle permanente entre la structure métrique de la période et le sévènements rythmiques qu'ils y produisent*" (AROM, 1985, p. 434).

fazer partilhado, o que atesta a importância do ambiente e da recepção na composição da experiência sonora. Conceber o candombe exclusivamente como um gênero musical seria um tanto restrito, pois não abarca a maneira e o contexto local em que essa música é produzida. Turino (2008) chamou esse tipo de performance musical de "*participatory music*", isto é, uma prática musical aberta e participativa, não restrita aos músicos profissionais. O sucesso da experiência não se limita ao universo estritamente musical, mas se estende ao ato mesmo de fazer música de forma coletiva.

Ao contrário das apresentações musicais ensaiadas e previsíveis, com diferenciação nítida entre os músicos e a audiência (*presentational music*, nos termos de Turino), o candombe é uma prática musical que convida à participação, ou melhor, que *llama* o público à rua. Ainda que essa participação não contemple a inserção na *cuerda* de tambores, ela possibilita que o público se junte à *comparsa*, dançando, batendo palmas e acompanhando o grupo na frente ou atrás dos tambores.

Desse modo, a qualidade do desempenho geral da *comparsa* durante um desfile ou *llamada* tem a ver com a capacidade de produzir no público o efeito de *goze* e *desfrute*, ou seja, o quanto são capazes de fazer os tambores "*sonar bien*", fazer "*erizarlapie*" ou "*romper todo*" ("quebrar tudo"). Assim, as expressões "*sonar*" ou "*suenar*", amplamente proferidas no contexto *candombero*, não se referem unicamente ao diálogo musical dos tambores ou às habilidades específicas dos tamborileiros, mas se estendem ao ambiente e ao modo como o público reage ao som. Existe uma troca dinâmica, em termos de afetação, entre a *comparsa* e o público. Quanto mais o público *goza* e *disfruta*, tanto mais a *cuerda suena*, e vice-versa.

As *llamadas* de tambores são, portanto, eventos performáticos marcados por uma maneira coletiva de praticar a música, um acontecimento feito para ser experimentado, ouvido e sentido. Daí sua força para tensionar a normalidade cotidiana, alterando a rotina da cidade e as relações no bairro e na rua. Para que a marcha dos tambores avance é necessário, portanto, saber negociar o uso do

espaço público com os moradores das redondezas, dos transeuntes e, principalmente, dos automóveis. Diferentemente de Montevideo e de algumas cidades do interior do Uruguai, a prática do candombe no lado brasileiro da fronteira não está totalmente consolidada, e por isso os praticantes precisam lidar com situações que repousam ainda num velho e conhecido dispositivo de controle acionado sempre que os corpos sinalizam outras formas de habitar as ruas.

Nassaídas de tambores protagonizadas pela *Grillos Candomberos* de Bagé, realizadas em conjunto com *comparsas* do Uruguai que cruzam a fronteira rumo ao Brasil, fazer candombe envolve aderir a uma verdadeira disputa pelos domínios da rua. Isso ocorre desde o ato de fazer o fogo na beira da calçada para afinar os tambores, antes de iniciar a marcha. Depois, pelo tempo que se leva para *armar la cuerda*, ou seja, para dispor os tambores conforme a posição de cada tamborileiro e tamborileira. E quando os integrantes iniciam o percurso por algumas quadras do centro da cidade, os automóveis vão se acumulando atrás da *cuerda*.

Apenas quando estão em número reduzido de tambores é que o grupo ocupa a calçada, para evitar barrar o trânsito, o que destoa muito das marchas realizadas no contexto uruguaio. O percurso abarca uma região bastante movimentada do centro de Bagé, nos arredores da Sociedade Uruguaia. Existe um acordo implícito entre tamborileiros de que durante o toque não se pode parar de tocar para dar passagem aos veículos, ou qualquer outro motivo. As motos costumam subir a calçada para poder ultrapassar o grupo, mas os carros devem esperar. Muitos motoristas buzina pedindo passagem; outros esperam pacientemente ou retornam para pegar outra via. Ser *candombero*, nesse caso, é manter um tipo ideal de comportamento guerreiro, traduzido na força, na persistência e na coragem para desafiar os caminhos sinuosos do trânsito e da cidade orientada para os valores utilitários do trabalho e do consumo. Se o projeto colonial se fundamenta na domesticação do corpo, como lembra Simas (2019), o corpo que *candombea* é a expressão de resistência a esse projeto colonial. Resistir é, na percepção *candombera*, não parar de tocar até que se vença

por completo o trajeto, custe o que custar.

Considerações finais

Vimos ao longo do texto que a criação e formação de um grupo de candombena fronteira do Brasil com o Uruguai trouxe questionamentos importantes sobre a própria prática do candombe. Desvinculada de seu lugar de origem, dos bairros tradicionais de Montevideo e de seus contextos discursivos hegemônicos, a prática do candombe se movimenta e se transforma conforme a dinâmica processual dos territórios e das relações sociais estabelecidas entre o grupo de Bagé e as *comparsas* do interior do Uruguai. Como consequência, os agentes culturais do Ponto de Cultura traçam conexões entre lugares comumente vistos como equidistantes e separados por fronteiras geográficas, bem como entrelaçam suas vidas à vida dos tambores afro-uruguaiois.

Os efeitos gerados pelo deslocamento de tambores para além-fronteiras foram pensados nos termos do próprio fundamento sonoro dos tambores *piano*, *chico* e *repique*, e suas execuções polirrítmicas

assentadas, respectivamente, na base, na métrica e no improvisado. Além disso, as ações que compõem o ritual das *llamadas*, praticadas no ambiente da rua, suspendem o tempo ordinário e esperado, provocando um corte no curso normal do cotidiano. Esse corte repercute no próprio ritmo da cidade, no trânsito de veículos, no funcionamento dos negócios comerciais, na rotina do trabalho, rompendo assim com os limites impostos pela normalidade cotidiana e pela domesticação dos corpos.

Como pudemos observar, o movimento de integração proporcionado por coletivos *candomberos* está permeado por atravessamentos históricos, por relações transnacionais e por cruzamentos rítmicos, um exemplo de que os tambores não respeitam fronteiras, ao menos no sentido usual do termo. Aqui estamos de acordo com Mbembe (2009), para quem a verdadeira função de uma fronteira “é a de ser cruzada”. Nas palavras do filósofo camaronês: “Não há fronteira concebível fora desse princípio, a lei da permeabilidade” (MBEMBE, 2009, s/p). Sendo assim, as relações de troca agenciadas pelo deslocamento

de tambores, do Uruguai ao Brasil, estão de acordo com essa “lei da permeabilidade” que concebe a fronteira como zona de passagem. A expressão remete à prática do movimento, do deslocamento, da confluência e da integração de pessoas, mercadorias, insumos ou mesmo a de tambores, ideias, lutas e sonhos.

Por outro lado, como mencionado no início do texto, dizer que a fronteira entre Brasil e Uruguai é local dos fluxos de mobilidade não significa ignorar o controle intenso exercido nessas margens pelas autoridades estatais, seja na presença do exército ou agências de controle aduaneiro. Isso mostra que os deslocamentos por parte dos grupos *candomberos* do Brasil e do Uruguai não ocorrem sem dificuldades. As assimetrias de poder que constituem as práticas de mobilidade (FREIRE-MEDEIROS; LAGES, 2020) podem ser facilmente observadas no impasse provocado por fiscais aduaneiros no momento de cruzarmos a fronteira de ônibus ou de carro, levando grande quantidade de tambores e artefatos típicos das *comparsas*. Na zona de fronteira, somos todos considerados

“criaturas perigosas”, suspeitas de estarmos cometendo alguma infração, levando ou trazendo algo indevido.

Ademais, as oportunidades de mobilidade estão, muitas vezes, restritas aos sujeitos que possuem condições materiais e econômicas para realizar viagens constantes, com a finalidade de participar de oficinas e de *llamadas* em Rivera, Melo ou Montevideo. Para que o processo de intercâmbio não se limite às atitudes voluntaristas e altruístas de uma ou outra pessoa com “capital de rede” (URRY, 2007), é necessário que esses projetos de integração binacional se fortaleçam enquanto partes de uma política pública voltada para populações em faixa de fronteira, uma luta constante da rede de Pontos de Cultura do sul do Brasil.

Nos últimos dois anos, as condições desfavoráveis e os processos desiguais que constituem as práticas de mobilidade foram ainda mais acentuadas devido às restrições de circulação e do fechamento das fronteiras entre estados-nações, em decorrência da pandemia do coronavírus. Essas medidas sanitárias, necessárias para evitar o contágio, impossibilitaram a ida e a vinda dos

coletivos para realizarem eventos e atividades em conjunto, como era de costume. Isso implicou na busca por alternativas à distância, via comunicação por redes sociais e envio de material audiovisual. É precisamente por conta dessa impossibilidade de haver um convívio presencial permanente entre os grupos do Brasil e do Uruguai que as contradições atuais do processo de multiplicam. Cada mais vez mais, essas contradições enfrentadas por coletivos *candomberos* envolvem a reflexão permanente sobre os fundamentos culturais e rítmicos da prática do candombe, com devido reconhecimento e respeito aos sistemas de conhecimentos próprios da população afro-uruguaia, e as novas circunstâncias e condições locais de adaptação.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Ricardo. Fronteiras culturais: metáforas ou realidades? *Revista P2P e Inovação*, v. 5, n. 1, p. 260-275, 2018. DOI: 10.21721/p2p.2018v5n1.p260-275
Acesso em: 24 jul. 2021.

APPADURAI, Arjun. *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

AROM, Simha. *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale*. Structure et méthodologie, 2 tomes. Ethnomusicologie 1. Paris: SELAF, 1985.

AYESTARÁN, Lauro. *El folklore musical uruguayo*. Montevideo: Arca, 1985.

AYESTARÁN, Lauro. El tamboril afro-uruguayo. Segunda Conferencia Interamericana de Etnomusicología realizada em La Universidad de Indiana, em 1965. In: LIST, George; ORREGO-SALAS, Juan (comp.). *Music in the Americas*, Indiana: Ed. Indiana University Research Center in Anthropology, Folklore, and Linguistics ; La Haya: Ed. Mouton & Co., 1967. p. 23-40.

CLIFFORD, James. *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Harvard: Harvard University Press, 1997.

CÔRTEZ, Paixão. *Folclore Gaúcho: festas, bailes, música e religiosidade rural*. Porto Alegre: Editora CORAG, 2006.

CORUJA, Antônio Alvares P. *Antigualhas: reminiscências de Porto Alegre*. Porto Alegre: Tipografia do Jornal do Comércio, 1881.

DORFMAN, Adriana. A condição fronteiriça diante da securitização das fronteiras do Brasil. In: NASCIMENTO, D.; PORTO, J. *Fronteiras em perspectiva comparada e temas de defesa da Amazônia*. Belém: EDUFBA, 2013.

EVANS-PRITCHARD, Edward Evan. A dança. In: CAVALCANTI (org.). *Ritual e Performance: 4 estudos clássicos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

FERREIRA, Luis. Concepciones cíclicas y rugosidades del tiempo en la

práctica musical afroamericana: un estudio a partir del candombe en Uruguay. In. AHARONIÁN, Coriún (coord.). *La música entre África y América*. Centro de Documentación Musical Lauro Ayestarán (CDM), Montevideo: Biblioteca Digital, 2013. p. 231-261.

FERREIRA, Luis. La Música Afrouruguaya de Tambores em la Perspectiva Cultural Afro-Atlántica. *Anuário de Antropologia Social y Cultural em Uruguay*, Montevideu, v. 1, p. 41-57, 2001.

FERREIRA, Luis. *Los tambores del candombe*. Montevideo: Ediciones Colihué – Sepé, 1997.

FERREIRA, Luis. Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales. Área de estudios de la presencia africana en América Latina. In.: *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro*. Buenos Aires: CLACSO, 2008.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca; LAGES, Mauricio Piatti. A virada das mobilidades: fluxos, fixos e fricções, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 123, p. 121-142, 2020.

GELL, Alfred. *Arte e agência: uma teoria antropológica*. [Tradução de Jamille Pinheiro Dias] [Coleção Argonautas]. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. [Tradução de Cid Knipel Moreira]. São Paulo: Editora 34 ; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

JURE, Luis. Principios generativos del toque del repique del candombe. In

AHARONIÁN, Coriún (ed.). *La música entre África y América*. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, Ministerio de Educación y Cultura del Uruguay, 2013.

KUBIK, Gerhard. Pesquisa musical africana dos dois lados do Atlântico: algumas experiências e reflexões pessoais. *Revista USP*, (77), p. 90-97, 2008.

KUBIK, Gerhard. The Phenomenon of Inherent Rhythms in East and Central African Instrumental Music. *African Music*, vol. 3, no. 1, 1962.

MACHADO, Lia; NOVAES, André; MONTEIRO, Lício. Building Walls, Breaking Barriers: territory, integration and rule of law in frontier zones. *Journal of Borderlands Studies*, vol. 24, nº 3, 2009.

MACIEL, Carla Michele S. *Mãe Rita como símbolo de poder sócio-religioso a partir de seus axós e ilequês*. (Graduação em Artes). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

MAIA, Mario de Souza. *O Sopapo e Cabobu: etnografia de uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil*. (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

MAIA, Mario de Souza. Transpondo fronteiras, migrando de contextos: etnografando uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil. In.: LUCAS, Maria Elizabeth. *Mixagens em campo: etnomusicologia, performance e diversidade musical*. Porto Alegre: Marca visual, 2013.

MBEMBE, Achille. A ideia de um mundo sem fronteiras. Tradução de Stephanie Borges. *Revista Serrote*,

São Paulo/Instituto Moreira Salles, março de 2019.

MOURA, Lisandro L. L. *Aprender com tambores: o candombe afro-uruguaio como prática de educação*. (Doutorado em Antropologia). Universidade Federal de Pelotas/UFPel, 2021.

MOURA, Lisandro L. L.; DE CARVALHO LEITE, Matheus. Tambor, Canção e Poesia, com Mimmo Ferreira e Richard Serraria. *Revista Diálogos Culturais*, Bagé, v. 1, p.24-27, 04 dez. 2015.

NANCY, Jean-Luc. *À l'écoute*. Paris: Éditions Galilée, 2002.

OLIVERA CHIRIMINI, Tomás; VARESE, Antonio. *Candombe*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2018.

PANITZ, Lucas Manassi. *Redes musicais e [re]composições territoriais no Prata: por uma Geografia da Música em contextos multi-localizados*. (Doutorado em Geografia). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

PICÚN, Olga. Cambio, identidad y crítica: el candombe en el movimiento de la Música Popular Uruguaya. In: Dossier thématique: Exils, migrations et identité dans l'imaginaire ibéro-américain, coord. par Michel Boëglin, *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines* – CECIL, no 2, ano 2016.

PLASTINO, Virna V. *FUERZA! Os tambores de candombe e suas pessoas*, em Ansina, Montevideu. (Doutorado em Antropologia Social). Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.

RAMIL, Vitor. *A Estética do Frio: Conferência de Genebra*. Porto Alegre: Satolep, 2004.

SANTANA, Tiganá. Ensaio inclinado ao tambor. *Revista Claves*, João Pessoa/UFPB, volume 9, número 14, , 2020.

SERRARIA, Richard. *Mais Tambor Menos Motor e a Criação de Canções*. (Doutorado em Literatura Brasileira). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

SERRARIA, Richard. *Mormaço do sopapo: carne de sal, canção e cansaço*. Blog do autor. Porto Alegre, 20 jul. 2011.

SILVEIRA, Flávio L. A. As complexidades da noção de fronteira, algumas reflexões. *Caderno Pós Ciências Sociais*, São Luís, v. 2, n. 3, p.17-38, jan./jun. 2005.

SIMAS, Luis Antonio. *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

TURINO, Thomas. *Music as social life: the politics of participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

URRY, John. *Mobilities*. Cambridge: Polity Press, 2007.

VIDAL E SOUZA, Candice; GUEDES, André Dumans. *Antropologia das mobilidades*. Brasília: ABA Publicações, 2021.

WISNIK, José Miguel. Sincopação do Mundo: Dinâmicas da Música e da Cultura - PGM 02. São Paulo: UNIVESP TV [S.l.: s.n.], Ano: 17, jan. 2016.

Estética e resistência em rede na cena do Teatro das Oprimidas

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v12i22.51149>

Marcos Horácio Gomes Dias¹

Maria Bernardete Toneto²

Resumo: O objetivo deste artigo é contextualizar o surgimento do Teatro Madalena no debate sobre os direitos das mulheres e na cena artística brasileira. Este artigo pretende entender como a luta pelo direito e pela inclusão é possível por meio da arte, mesmo quando a realidade e os momentos são desfavoráveis. Serve também para pensarmos quais as escolhas que são feitas nesse projeto, quais propostas e os discursos que foram privilegiados.

Palavras-chave: teatro Madalena, mulher; gênero, Teatro do Oprimido, direitos civis, inclusão.

Estética y resistencia en red en el Teatro das Oprimidas

Resumen: El propósito de este artículo es contextualizar el surgimiento del Teatro Madalena en el debate sobre los derechos de las mujeres y en la escena artística brasileña. Este artículo pretende comprender cómo la lucha por los derechos y la inclusión es posible por medio del arte, incluso cuando la realidad y los momentos son desfavorables. También sirve para reflexionar sobre qué elecciones se hacen en este proyecto y cuáles propuestas y discursos se privilegiaron.

Palabras clave: Teatro Magdalena, mujer; teatro, derechos civiles, inclusión.

Aesthetics and resistance in network in the scene of the Teatro das Oprimidas

Abstract: The purpose of this article is to contextualize the emergence of *Teatro Madalena* in the debate on women's rights and in the Brazilian artistic scene. This article intends to understand how the struggle for rights and inclusion is possible through art, even when reality are unfavorable. It also serves to think about what choices are made in this project, what proposals and discourses were privileged.

Keywords: Madalena Theater, woman; gender, Theater of the Oppressed, civil rights, inclusion.

¹ Marcos Horácio Gomes Dias. Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP. Professor de pós-graduação e graduação no Centro Universitário Assunção (UNIFAI) e Universidade São Judas Tadeu (USJT) e no Museu de Arte Sacra de São Paulo (MAS), Brasil. E-mail: marcos.dias@saojudas.br - <https://orcid.org/0000-0003-4815-8360>

² Maria Bernardete Toneto. Doutoranda em Ciências, linha de pesquisa em Comunicação e Cultura, pelo Programa de Pós Graduação em Integração da América Latina, da Universidade de São Paulo (Prolam/USP), Brasil. E-mail: bernatoneto@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-7002-2534>

Recebido em 09/08/2021, aceito para publicação em 25/01/2022 e disponibilizado online em 01/03/2022.

Estética e resistência em rede na cena do Teatro das Oprimidas

— *Minha primeira pergunta,
que por último enuncio, será:
Ó maravilha! Sois humana ou
divina? Que sois?*
— *Não maravilha, não divina,
senhor; mulher, decerto.
Diálogo entre Ferdinando e
Miranda, em A Tempestade.*

Introdução

O tema da participação das mulheres nas artes e na política permeia diversas discussões políticas, sociais e acadêmicas, assim como a ação de organizações e movimentos da sociedade civil, que em suas articulações incluem análises sobre questões de gênero, autodeterminação, dignidade e igualdade. Esse debate reitera práticas sociais e políticas que, além de preocupações individuais imediatas, enfocam a totalidade das condições sociais, em que a mudança fundamental da ordem social envolve as dimensões simbólicas e as relações delas decorrentes.

Formalmente, a discussão sobre a condição de subalternidade feminina cresceu na Europa e Estados Unidos a partir das lutas de

emancipação das mulheres travadas a partir do século XIX. Mas esse movimento não é exclusivo dos países do Norte; em todo mundo o debate e as lutas conectam-se às realidades imediatas locais, à situação da mulher naquele espaço, aos direitos civis específicos e aos movimentos relacionados à liberdade de comportamento e expressão. Consequentemente, são diagnosticados conflitos entre os princípios que envolvem a luta por equidade para todas as pessoas, de todos os gêneros, e a realidade cotidiana concreta nos tempos e nos espaços geográficos onde elas vivem, sobrevivem e resistem. Neste jogo que envolve idealismo e práxis, não se trata apenas de formalmente postular igualdade entre mulheres e homens, até porque os sujeitos não são uniformes, dadas suas diferentes culturas e condições sociais. Esta conjuntura envolve contestar as condições concretas nas quais a promessa de igualdade não é realmente cumprida.

O processo da resistência das mulheres não ocorre em um cenário linear. Desenvolve-se em um palco em que acontecem encontros e confrontos entre tempo, espaço e condições. Neste jogo de cena, desde sempre é preciso considerar as condições concretas e simbólicas das mulheres, em especial as latino-americanas – incluídas aí as brasileiras. Elas estão alijadas da política, ausentes em cargos de comando, sub-representadas nas escolas e universidades, maioria entre os desempregados, exploradas como mão de obra barata, vítimas de estereótipos de gênero. Nas relações socioafetivas ainda são submetidas ao marido “chefe da família”, socialmente definido como tal e detentor do autodireito de decidir sobre a rotina, a economia, a posse do corpo e da vida.

Como romper o silêncio imposto às mulheres? A ação da Rede Ma(g)dalena Internacional/Teatro das Oprimidas vai além do empoderamento do corpo e da voz pelas mulheres. “Provoca” os homens, e a própria sociedade, para não avançarem com a discriminação. Alerta que as próprias estruturas de representação social são reflexos de

uma estrutura social dominada por homens. Nos laboratórios e em suas produções, desnudam as diversas formas de desigualdade institucionalizada. Divisão de trabalho, atribuição de papéis, padrões de representação, leis, monopólios de teoria e interpretação, papel sexual e heterossexismo são dimensões dessa desigualdade que são tematizadas de maneira constante pelos coletivos, de maneira provocativa ou mediadora; radical ou moderada. Para falar sobre as mulheres e as suas diversas condições, não basta repetir o velho: novas propostas estéticas precisam ser inventadas. O que há de novo nesse momento é a condição de rede que as Madalenas assumem, atingindo todos os continentes, em que o Brasil e América Latina têm muito a compartilhar.

Teatro

Em 1611, ao escrever e encenar a peça *A Tempestade*, o dramaturgo inglês William Shakespeare inseriu apenas uma personagem feminina: Miranda. No drama, a ingênua filha de Próspero, mago e duque de Milão, é apresentada como uma jovem sem opinião,

submissa aos mandos masculinos. Enquanto o pai utiliza a magia para provocar uma tempestade e o conseqüente naufrágio do navio onde viajam seus inimigos, a jovem de 15 anos se vê envolvida em estratégias de conquista de poder, em um cenário povoado de seres etéreos.

Exilada em uma ilha com o pai por 12 anos, Miranda é desejada sexualmente por três personagens masculinos: o próprio pai, que pensa em violentá-la; Ferdinando, filho do rei de Nápoles e por quem se apaixona; e por Caliman, um ser disforme e selvagem, nascido na ilha, filho da finada bruxa Sycorax e escravizado por Próspero. Antes de ser violada pelo amado e futuro marido, ela confessa:

Não conheço ninguém do meu sexo, não me recordo de nenhum rosto de mulher a não ser o meu próprio ao espelho. Nunca vi ninguém que pudesse chamar de homem além de você, bom amigo, e do meu querido pai. Ignoro as feições das pessoas fora daqui. (SHAKESPEARE, 2014, p. 127).

Tomando a liberdade de reinterpretar o drama shakespeariano, é pertinente afirmar que o teatro traduz a realidade, no jogo cênico em que confluem vida e arte. Ou, como

escreveu o teórico, dramaturgo e diretor teatral Augusto Boal em seu último artigo, publicado em 2009: "Teatro é a verdade escondida". Desnudar essa verdade é ato de resistência, assim como se afirmar mulher é movimento de rebeldia, como comprova a experiência revolucionária da Rede Ma(g)dalena Internacional/Teatro das Oprimidas.

Quatro séculos após a primeira encenação de *A Tempestade* ao rei da Inglaterra, continuam atuais as práticas de violência que permeiam as relações de poder no processo de domínio não apenas territorial, mas cultural e simbólico. É revelador o fato de a personagem Miranda se reconhecer mulher, sem saber o que a diferencia dos homens. É mulher com nome, sobrenome, ascendência reconhecida, status econômico e social comprovado, detentora de letras que, mesmo com aversão, se permite tentar "ensinar" a Caliban as boas maneiras. Mas mulher sem voz, sem protagonismo, acessório do homem, objeto de intenção de violência masculina. Acima de tudo: mesmo se definindo como gênero feminino, não reconhece qualquer outra mulher, do passado e do presente, nesta mesma

condição de subalternidade à autoridade masculina.

Pode-se considerar uma afronta relacionar o texto de Shakespeare ao processo de silenciamento das mulheres, o que, paradoxalmente, leva ao reconhecimento de um ser que tem corpo, expressão e voz, só que cerceados e calados. Neste contexto, Miranda representa a mulher que usa a voz para dizer o silêncio. De forma indireta, dá corpo à inexistência a ela imposta. Nesta trama, a protagonista contextualiza as invisíveis a quem não conhece. Faz um jogo revelador, mas subalterno, diferente das dinâmicas do Teatro das Oprimidas, que objetiva a resistência por meio do corpo, do gesto, da emoção, traçando a dança das existências femininas que são invisibilizadas.

A invisibilidade sistêmica não significa inexistência, muito pelo contrário. Basta ver que em resposta à exclusão que tem origem em práticas consolidadas por paradigmas masculinistas expressos em ações de dominação, as mulheres continuam se articulando de forma específica, transversal, horizontal e

interseccionalmente³. Ocupam arenas a partir de ações multifacetadas e da valorização de práticas históricas de expressão, acolhimento e de partilha de conhecimentos. Neste sentido, por meio do corpo e da voz revela-se a importância da cultura do feminino como instrumento de reavaliação das contradições dos modelos de ser e estar no mundo, com impactos no reconhecimento da identidade do ser mulher.

A invisibilidade feminina é ontológica, no sentido de existir um consenso construído em torno de uma suposta inferioridade humana, expresso inclusive em não reconhecimento social. Afinal, os modelos de ser mulheres no mundo

³ É usado o conceito de interseccionalidade desenvolvido pela francesa Silma Bilge, de uma "teoria transdisciplinar que visa apreender a complexidade das identidades e das desigualdades sociais por intermédio de um enfoque integrado. Ela [teoria] refuta o enclausuramento e a hierarquização dos grandes eixos da diferenciação social que são as categorias de sexo/gênero, classe, raça, etnicidade, idade, deficiência e orientação sexual. O enfoque interseccional vai além do simples reconhecimento da multiplicidade dos sistemas de opressão que opera a partir dessas categorias e postula sua interação na produção e na reprodução das desigualdades sociais" (BILGE, 2009, p. 70)

não estão dados, e sim construídos na História⁴.

Nascer e ser mulher

Após a Revolução Francesa e a promulgação da Declaração dos Direitos dos Homens e dos Cidadãos (1789), as relações de gênero no mundo ocidental tornaram-se cada vez mais um tema politicamente discutido. A ascensão das práticas do capitalismo moderno, novas formas para velhas práticas de exclusão e exploração, provocaram o surgimento do socialismo e diversas críticas à sociedade que nascia. As mulheres também faziam parte dessa mão de obra explorada pelo sistema industrial e enfrentavam a batalha da construção e da manutenção da família. Ganhavam menos que os homens e participavam de trabalhos pesados. O embrutecimento de pais e companheiros por esse mesmo sistema fazia com que sofressem amplamente na luta pela sobrevivência. Poderiam ser vitimadas

⁴ Aqui se utiliza o plural "mulheres", elaborado por Mohanty (2008) em oposição ao conceito de "mulher". Conforme a autora, o segundo, no singular, refere-se ao "outro" ideológico e cultural, construído discursivamente, enquanto o primeiro, no plural, refere-se aos sujeitos reais.

no mundo familiar e no mundo do trabalho. A luta travada por vários setores sociais de então permitiram assim a criação de um vocabulário político que poderia ser usado também pelas mulheres como crítica à uma sociedade dominada pelos homens.

No século XX, após duas guerras mundiais, buscou-se a restauração de papéis de gênero rígidos e o modelo de casamento e família nuclear como o modo de vida padrão para que pudesse ocorrer uma suposta "normalização" das condições de vida. Embora as mulheres tivessem lidado com o mundo imediato por conta própria nas condições mais difíceis durante as guerras tiveram que lidar com a instrução clara para retornar ao lar e à família como o verdadeiro lugar e destino próprio à sua condição de gênero.

Em 1949, cenário da reconstrução política, econômica, social e cultural da Europa pós Segunda Guerra Mundial, a filósofa Simone de Beauvoir abre o segundo volume de sua obra mais famosa, *O Segundo Sexo*, com uma afirmação: "Não se nasce mulher, torna-se mulher". A constatação desnuda uma

realidade até a época pouco abordada: não se trata de nascer “menino” ou “menina”, mas de assumir uma identidade que, historicamente, nega o determinismo de subalternidade de metade da população mundial. Também em *O segundo sexo*, Beauvoir escreve: “Nunca se esqueça que basta uma crise política, econômica ou religiosa para que os direitos das mulheres sejam questionados. Esses direitos não são permanentes. Você terá que manter-se vigilante e atuante durante toda a sua vida” (BEAUVOIR, 2016, p.36).

No capítulo “Os mitos” de *O Segundo Sexo*, Beauvoir argumenta que desde o começo do patriarcado os homens tiveram nas suas mãos “todos os poderes concretos; eles trabalharam também para manter as mulheres em estado de dependência; seus códigos estabeleceram-se contra ela; e assim foi que ela se constituiu concretamente como o outro”.

Um movimento para as mulheres

A obra fundante do feminismo europeu pós-movimento sufragista do início do século XX reconhece a fragilidade das mulheres na sociedade a partir da perspectiva da identidade

feminina e dos direitos constituídos, tornando-se propulsora da teoria crítica feminista nos países centrais do capitalismo, onde a genealogia das demandas de gênero é registrada desde o final do século XIX.

Embora não haja consenso sobre a gênese do movimento feminino/feminista organizado, convencionou-se que o final do século XIX é o período em que as questões de gênero, a luta pela equidade e a reflexão sobre o papel das mulheres passam a ganhar espaço na pauta política. A partir dessa época as postulações relacionadas aos direitos de mulheres começam a ocorrer de maneira mais estruturada, com a criação de entidades coletivas e o surgimento de demandas uniformes, bem como de esforços teóricos para dar sustentação às cobranças políticas relacionadas à sua situação social mulheres.

Aos ciclos de mobilização das mulheres, surgidos nos países do Norte⁵, convencionou-se chamar

⁵ Utiliza-se aqui a divisão entre Norte e Sul em vez da classificação entre Primeiro e Terceiro Mundo. A opção baseia-se na atual divisão das ordens nacional e internacional provocada pelo processo de globalização neoliberal e os movimentos de posicionamento político e social para além da ideia civil global.

“ondas do feminismo”, contextualizando tempos de efervescência ativa e reflexiva em que questões específicas dominaram o debate social. A primeira onda data do final do século XIX. Alves e Pitanguy (1981) classificam esse ciclo como de ações contra o capitalismo estatal, marcado pelos movimentos sufragista e operário. Sob a inspiração da Revolução Francesa, em especial na França tem por fundamento a reivindicação de direitos a partir da discrepância entre os princípios universais de igualdade e a realidade de desigual divisão de poderes entre homens e mulheres.

Nos Estados Unidos e na Europa, a segunda onda se desenvolve nos anos 1960 a 1990. Detecta-se, nos países do Norte, três vertentes da segunda onda: a corrente igualitária, com foco na igualdade de direitos políticos, educacionais e na esfera do trabalho; a corrente radical, centrada na libertação da mulher da obrigatoriedade do papel e deveres biológicos e de subalternidade; e a corrente da femitude, com foco nos problemas de ética e de identidade do sujeito feminino.

Fruto do pós-guerra, a segunda onda pode ser classificada como a do feminismo contra o capitalismo militarizado. Marcado pelo movimento da contracultura, baseia-se principalmente pela reivindicação por espaço na esfera pública, que gera um projeto intelectual e político para o pensamento e ação.

O movimento da contracultura foi um fenômeno cultural antissistema que se desenvolveu em grande parte do mundo ocidental entre meados da década de 1960 e meados da década de 1970. O movimento agregado ganhou ímpeto à medida que o Movimento dos Direitos Civis dos EUA continuava a crescer e, com a expansão da extensa intervenção militar do governo estadunidense no Vietnã. À medida que os anos 1960 avançavam, tensões sociais generalizadas também se desenvolveram em relação a outras questões, e tendiam a fluir ao longo das linhas geracionais em relação à sexualidade humana, aos direitos das mulheres, aos modos tradicionais de autoridade, experimentação com drogas psicoativas e diferentes interpretações do que seria a verdadeira realização pessoal.

A afluência do pós-guerra permitiu que grande parte da geração da contracultura pensasse além das necessidades materiais da vida que preocuparam tantos seus pais nas eras anteriores. Esse momento gerou um número sem precedentes de jovens potencialmente insatisfeitos como possíveis participantes dessa sociedade e denunciavam o autoritarismo das “sociedades democráticas”. Foram colocados em discussão processos de contracepção e a pílula, nudez pública, normalização do sexo antes do casamento, homossexualidade e legalização do aborto. Muitos movimentos importantes relacionados a essas questões nasceram e avançaram nas décadas seguintes.

A segunda onda do movimento de mulheres nos países centrais permitiu que se aprofundasse o debate sobre o papel das mulheres que, para além da biologia, tinham algo em comum, nomeadamente uma história violenta de danos e exclusão que as marginalizava, as definia como pessoas inferiores, excluídas da participação pública, e as expunha à violência cotidiana. Um grande catalisador para essas discussões foi

justamente o já citado trabalho de Simone de Beauvoir. As suas perguntas ainda estavam pertinentes: O que é uma mulher? Por que a mulher é a *outra*?

A diferença entre os sexos, que ao mesmo tempo serve de justificativa para a opressão das mulheres, não é natural, mas cultural. A construção das mulheres como o sexo oposto só pode ser explicada a partir dos conceitos morais, normas e costumes predominantes de uma cultura. De acordo com essa concepção, não existe algo como “tipicamente masculino” ou “tipicamente feminino”, mas apenas diferenças de comportamento entre os sexos baseadas na socialização específica de gênero e na divisão de tarefas. O objetivo dessa luta pela emancipação seria a abolição de todas as injustiças e diferenças sociais específicas de gênero, a fim de permitir que as pessoas vivessem de acordo com suas habilidades e preferências individuais, em vez de se adequarem à papéis de gênero socialmente prescritos. Em sua obra, Beauvoir exorta as mulheres a não se contentarem com sua condição de complemento do homem e a

reivindicarem sua igualdade na sociedade em todos os aspectos, ao mesmo tempo em que busca desmitificar a maternidade e defende o direito ao aborto.

Um livro da americana Betty Friedman, por sua vez, marca um novo debate nos movimentos internacionais. Friedman delinea uma análise crítica da sociedade norte-americana. Mostra que a publicidade, os meios de comunicação de massa e outras instituições de transmissão de ideologia trazem a ideia de uma existência plena como dona de casa e mãe. Por meio de inúmeras entrevistas, a pesquisadora mostra quão pouco essa ideologia correspondia à experiência real das mulheres.

Friedman viu a redução ao papel de donas de casa e mães como a causa do descontentamento e insatisfação de muitas das mulheres de classe média. Ela defende que uma mulher só poderia alcançar a si mesma se também considerasse suas próprias necessidades. Assim, encontra a chave central para a autoliberação no emprego das mulheres, embora isso não exclua o casamento e a maternidade.

Os debates ocorridos na segunda onda do movimento de mulheres levam literalmente à “redescoberta” de problemas como estupro, violência doméstica e abuso sexual. Coletivos e organizações de mulheres passam a discutir publicamente assuntos privados; mostram seus hematomas, cuidam das vítimas e nomeiam os perpetradores. Ativistas de vários grupos criam instalações de proteção, como chamadas de emergência, abrigos para mulheres e cursos de autodefesa.

Por outro lado, grupos progressistas e vinculados à transformação social continuam a ver a questão das mulheres como uma “contradição secundária”. A luta primordial seria contra a desigualdade socioeconômica que geraria por si só as outras contradições. A principal questão a ser resolvida seria aquela entre trabalho assalariado e capital que, por consequência, resolveria e aboliria a opressão às mulheres, já que essas movimentações se estabeleceriam por si mesmas. Não valeria a pena fundar grupos específicos para discutir a questão feminina, mas sim recrutá-las para a

luta maior contra os valores do capitalismo dominante.

Contra esse argumento levanta-se o exemplo do patriarcado como uma relação fundamental de exploração e opressão, visto que ocorre como uma constante em quase todas as formações sociais, inclusive as socialistas. Está, portanto, acima da contradição de classe. Essa discussão apela ao combate imediato contra o patriarcado, sem esperar por uma revolução socialista que não estivesse na ordem do dia. Nos debates culturais, analisa-se até os mitos antropológicos e religiosos que justificam a opressão das mulheres. A produção cultural também é atacada, revelando a humilhação e a submissão das mulheres com o seu erotismo patriarcal. Com esse último tópico surge assim o debate sobre a relação entre a sexualidade e a pornografia.

Imaginem. Como seria possível determinar a paternidade e manter o princípio de herança familiar, se a mulher resolvesse sair do controle masculino e se apoderar de seu corpo, de sua liberdade sexual e de expressão? Sair do "tal lugar de mulher"? Sair do lugar da culpa, da dívida, da mutilação, da burka? Sair da Eva e também da Cinderela, da Branca de Neve, da Barbie? (VANNUCCI, 2010, p. 108)

O mundo contemporâneo, já herdeiro das questões levantadas por essa história de luta e resistência, apresenta outro desafio. Com a ascensão do neoliberalismo, o processo de conscientização torna-se mais difícil pois, segundo alguns autores, o movimento das mulheres está caindo como uma marionete no modelo do novo capitalismo desregulamentado. Dentro do sistema neoliberal, os esforços do movimento das mulheres por mais participação no mercado de trabalho acabaram levando a um aumento das horas trabalhadas por família, juntamente com a queda simultânea nos salários e condições de trabalho precárias. Para muitos, as mulheres não foram integradas ao mercado de trabalho por razões emancipatórias, mas apenas para aumentar o crescimento econômico.

Essas estruturas hierárquicas e dogmáticas, dentro também dos próprios setores engajados, abafaram muitas vezes o potencial rebelde das questões femininas, como também as sufocaram. O movimento de mulheres e outros grupos que lutam por cidadania buscam então se reinventar e buscar caminhos onde poderiam

contemplar suas próprias questões. A luta dessas mulheres passa a ser, além de convencer a população que seguia os padrões da sociedade dominante, o convencimento dos próprios grupos sociais engajados.

Esse é o cenário da terceira onda de organização das mulheres nos países centrais, nos anos 1990, que envolve a nova fase do capitalismo neoliberal relacionada ao processo de globalização do capital. É no seio da terceira onda que Butler, em 1990, desenvolve a teoria de gênero enquanto performance/performatividade (que rompe o paradigma da divisão entre natural e social, sexo e gênero).

Butler (2003) define a terceira onda como de reconhecimento de que as opressões atingem as mulheres de modos diferentes. Há a desconstrução da categoria “mulher” como um sujeito coletivo unificado que partilha as mesmas opressões, os mesmos problemas e a mesma história. Trata-se de reivindicar a diferença dentro da diferença. Desse princípio surgem conceitos de redes e interseccionalidades do feminino com questões étnicas, sexuais, etárias e de renda.

O reconhecimento da diversidade aponta para especificidades das mulheres negras e indígenas e o racismo, da não imposição da heteroafetividade e a violência de identidade sexual e a exploração no trabalho que vitima operárias e trabalhadoras rurais, em oposição ao essencialismo e universalidade verificados até então. A reivindicação da diferença dentro da diferença também abre olhares para o outro, a outra distante, geográfica e culturalmente. As mulheres dos países centrais se veem diante de questões até então inexistentes para elas: o que a “diferente” tem a falar e que se deve ouvir? O que corpos distintos e suas expressões africanas, indígenas, latino-americanas têm a ensinar?

A América Latina e a condição da mulher

No caso da América Latina, a condição era – e é – muito mais difícil, baseada em extremos. As mulheres poderiam estar em grandes centros urbanos e fazer parte de uma rede de informações ocasionada, no mínimo, pelas precárias condições de trabalho e pela cultura de massa, ou poderiam estar ainda em situações rurais que

lembravam os antigos padrões do período colonial ibérico. Situação essa muito semelhante às periferias das grandes cidades. Além de pensarem na situação da mulher no mundo, ainda tinham que superar condições não mais existentes em países da América do Norte ou da Europa ocidental.

Considera-se que no continente latino-americano, as ações das mulheres, para além de um sistema simbólico que reúne um conjunto de ações estruturadas e estruturantes de caráter de gênero/sexo, tem papel fundamental na desconstrução dos processos de exploração e dominação. Por suas características é uma categoria a ser inserida no movimento de decolonialidade do poder e da cultura, que conforme Aníbal Quijano (1997) pode se expressar em subversão radical e massiva, que conduz a uma revolução.⁶

⁶ Quijano diferencia colonialidade de colonialismo. O segundo refere-se estritamente a uma estrutura de dominação/exploração em que o controle da autoridade política, dos recursos de produção e do trabalho de uma população determinada domina outra de diferente identidade e cujas sedes centrais estão, além disso, localizadas em outro local. Ou seja, o colonialismo revela uma relação política e econômica, na qual a soberania de um povo depende do poder de um outro povo ou nação. Já a colonialidade,

Quijano detecta que a colonialidade do poder surge com a colonização, quando o homem branco questiona se os indígenas tinham ou não alma. O mesmo se aplica aos negros, mestiços, e de forma ainda mais acentuada às mulheres, desde sempre consideradas sujeitos inferiores e sem capacidade de pensamento e de expressão. Assim, elas são seres invisíveis em uma escala vertical de validação de uma suposta humanidade completa.

O aspecto relacional homem *versus* mulher que fundamenta a relação de gênero, cujo conceito nasce nos países ocidentais hegemônicos, não consegue abarcar a complexidade da América Latina, continente multirracial e pluricultural, em que a colonização impôs uma forma de distinção muito mais avançada – e cruel: a do humano *versus* o não humano. Não foi à toa que a colonização da América Latina e

que tem na América Latina um eixo central, implica relações racistas e androcêntricas de poder, sendo mais profunda e duradoura que o colonialismo. Sustenta-se na imposição de uma classificação, primordialmente racial e étnica da população, como pedra angular do referido padrão de poder e opera em cada um dos planos, meios e dimensões, materiais e subjetivos, da existência social cotidiana e de escala social.

Caribe tentou negar o caráter humano do colonizado a serviço do homem ocidental, mesmo após a publicação da bula papal *Sublimis Deo*, emitida em 1537 pelo Papa Paulo III, que determinou que os indígenas são seres capazes de compreender a fé cristã, portanto humanos. A mesma lógica foi aplicada em outras distinções hierárquicas, entre elas as referentes a homens e mulheres, neste caso as mulheres brancas. Lugones (2014) exemplifica:

A “missão civilizadora” colonial era a máscara eufemística do acesso brutal aos corpos das pessoas através de uma exploração inimaginável de violações sexuais, do controle da reprodução e o terror sistemático (alimentando cachorros com pessoas vivas ou fazendo bolsas e chapéus das vaginas de mulheres indígenas brutalmente assassinadas, por exemplo). (LUGONES, 2014, p. 937)

A resistência das mulheres da América Latina, consideradas como não-seres humanos, percorreu caminho distinto daquele das mulheres dos países centrais. A gênese do movimento feminino/feminista latino-americano teve a marca da luta pela igualdade política, expressa no direito ao voto. Foi organizada por mulheres das classes médias e altas, com

preponderância de filhas de políticos e intelectuais que tiveram a chance de estudar em outros países. O posicionamento social gerou um caráter internacionalista do movimento, configurado na participação de encontros internacionais e culminando com a realização do Primeiro Congresso Feminino, em 1910, em Buenos Aires, e da 6ª Conferência Internacional dos Estados Americanos, em 1928, em Havana, Cuba, em que foi criada a Comissão Interamericana da Mulher. Nesta fase não são consideradas as lutas das mulheres no cenário do fim da escravidão negra e das indígenas no mundo hispano-americano contra os latifundiários que começam a consolidar as formas de coronelismo.

Na segunda metade do século XX, a América Latina viveu a reação política conservadora das ditaduras militares que se instalaram em países “em desenvolvimento” e que entendiam qualquer forma de crítica ou contestação às normas sociais como rebeldia. Os regimes militares latino-americanos são particularmente importantes para entender o desenvolvimento político do continente: são caracterizados pela

repressão da oposição política por meio de medidas violentas como tortura, assassinatos e o "desaparecimento" de pessoas politicamente ativas. A legitimação do poder é propagada contra uma suposta ameaça ao Estado e à sociedade promovida pelos chamados grupos antissistema ou subversivos, que via de regra, mas não só, pertenceriam à luta política de esquerda. As ditaduras militares apareciam como supostas salvadoras do Estado, da economia e da cultura e promoviam um discurso de ordem e manutenção dos costumes sociais tradicionais. Não lidavam bem com a liberação dos costumes dos anos 1960 e dos debates teóricos promovidos pela contracultura. A nação deveria ser "reorganizada" de acordo com os ideais cristãos ultraconservadores e depois "devolvida" à democracia. Os elementos essenciais dessa visão de mundo estariam no tradicionalismo católico, na educação escolar baseada na autoridade, em valores norte-americanos e europeus de civilização (o que deixava exposto o racismo) e o anticomunismo.

Por conta disso, as mulheres latino-americanas não surfaram na

segunda onda do feminismo central. Sua articulação esteve ligada à resistência às ditaduras, conforme Doris Lamus Canavae (2009):

O perfil organizacional nos anos 1970 a 1980 estava relacionado ao ambiente político que envolvia os movimentos sociais progressistas em um período de repressivos regimes militares (Argentina, Brasil, Chile, Peru e Uruguai) e as democracias formais restritas ou de autoritarismo civil que se estendiam pelo continente. Em tal contexto, não apenas desafiavam o patriarcado e seu modelo de dominação estatal militarista mas também denunciavam, junto com outras correntes da oposição, a opressão e a exploração econômica e política. (LAMUS CANAVAE, 2009, p. 99).

Nos anos 1970, destaca-se o papel de resistência política das mulheres aos regimes políticos da região, à clandestinidade da sociedade civil e aos condicionamentos da esquerda revolucionária a que elas estavam vinculadas. Mas há pouco registro, por exemplo, sobre o papel das indígenas e negras que assumiram todas as tarefas de suas comunidades depois que os homens se juntaram (ou foram obrigados a se juntar) à luta armada, sofrendo inclusive violência sexual de ambas as partes do conflito.

Na América Latina, a movimentação da resistência das mulheres, no que poderia ser classificado como “terceira onda”, ganha fôlego no cenário de redemocratização das nações, da revisão do papel do Estado e das subsequentes crises fiscais, e sob impacto das consequências da implantação de projetos neoliberais. Essa linha do tempo estende-se até ascensão de governos progressistas liberais da América Latina nos primeiros anos do século XXI. Verifica-se uma ênfase sobre processos de institucionalização e discussão das diferenças intragênero.

Defrontando-se com novas maneiras de se organizar coletivamente, as mulheres passam por “novas” articulações de resistência. Alvarez (2003, p. 548) observa que, como resposta às dificuldades do contexto marcado pelo empobrecimento e violência, em contraste à face branca/mestiça e de classe média do movimento de mulheres nos seus primeiros tempos, nos anos 1980 floresce uma composição predominante de mulheres pobres, trabalhadoras, e/ou negras e indígenas. Ao mesmo tempo,

despontam ações que levam em conta a complexidade da existência feminina, com a sensibilidade para as relações com o Cosmo, a terra, com os seres vivos e o inorgânico, entes cuja expressividade erótica, estética e linguística, cujos saberes, noções de espaço, expectativas, práticas, instituições e formas existir não eram para ser simplesmente substituídas, mas sim encontradas. Essas ações são sistematizadas em uma frase da artista aimará boliviana Julieta Paredes Carvajal: “Nós mulheres somos metade do todo”:

Essas condições eram também compartilhadas por mulheres na África, Ásia, ou mesmo no leste da Europa que saía do socialismo. Essas mulheres precisavam ir além do debate dos grandes centros da democracia dos países ocidentais centrais e entender a sua realidade próxima de autoritarismo proclamado, censura, machismo tradicional e luta pela sobrevivência econômica. Como ex colonizadas, as ativistas pelos direitos das mulheres tiveram que incluir ainda o debate sobre o eurocentrismo que vinha sempre carregado de racismo e discriminação na produção intelectual desses

centros. As necessidades específicas das mulheres das diferentes regiões culturais dos países periféricos não seriam consideradas se o discurso eurocêntrico continuasse monopolizando essa luta e essa fala.

Nos países periféricos ainda se luta por uma maior participação no mercado de trabalho e a tradição patriarcal barra ao máximo um movimento de autodeterminação sexual. Mesmo assim, os modelos e os projetos de vida das mulheres desses lugares também mudam e imagens tradicionais de feminilidade não combinam mais com aquilo que é almejado por elas. O reconhecimento conseguido com muitas dificuldades e o escândalo público da violência contra as mulheres promovem a consciência de alguns grupos deixando claras as relações estruturais de opressão dessas sociedades. Em nível internacional, o debate provindo das mulheres desses países começou a chamar a atenção. As mulheres do “terceiro mundo” começaram a criar muitas e diversas plataformas e iniciativas que estavam cada vez mais conectadas ao redor do globo e começavam a atrair a atenção mundial para o tema dos direitos femininos.

Olhares culturais

Pensar a resistência das mulheres sob a perspectiva cultural remete a um novo espelho, com imagem de complexa definição. Para além das conceituações, várias vertentes de pensamento convergem na dimensão societária da cultura, que não é apenas um significado produzido para ser decifrado como um “texto”, mas sim um instrumento de intervenção no mundo e um dispositivo de poder.

Chauí (2014) lembra que, até antes mesmo do Iluminismo as sociedades passaram a ser avaliadas segundo a presença ou não de alguns elementos, cuja ausência indicava ausência de cultura, introduzindo assim um conceito de valor para distinguir formas culturais, legitimando e justificando a colonização e o imperialismo. É preciso lembrar que, desde o início dos tempos, o ser humano se faz três perguntas fundamentais – De onde venho? Quem sou? Para onde vou? – questões que articulam passado, presente e futuro, ou seja, sentidos da origem, da identidade e do destino, que demandam pensamento,

sentimento, ato criativo e recriação da realidade concreta e simbólica.

A pergunta de fundo não está vinculada às diferenças em relação às mulheres de várias partes do mundo, mas sim às convergências no modo de ser, estar e viver. As mulheres latino-americanas mostram isso por meio dos processos de viver e partilhar, valorizar o ser em lugar do possuir, a ideia de igualdade relacionada ao desenvolvimento do bem comum. Rompem, na prática, a ideia de que são limitadas por falta de conhecimento formal, teórico e acadêmico, desconsiderando assim o saber originado da práxis. Essa prática é expressa pelo corpo e pela voz em cena – no trabalho, nas ruas, nas organizações comunitárias, nos palcos.

É inconteste que, nos setores populares, bairros da periferia, no meio rural, na rua e no lar, negras, indígenas e brancas empobrecidas sempre estiveram vinculadas ao mundo do trabalho e à violência, fomentado pelos rescaldos das ditaduras, desaparecidos, militares e paramilitares, guerrilhas e mortes seletivas, fome, desemprego, desesperança. Mas é fundamental

lembrar que a resistência criou redes de acolhimento e solidariedade, ações de partilha, produções culturais compartilhadas, busca do reconhecimento de saber e construção de uma cultura de paz.

Não se trata de carta de intenções. Na arte, vale o princípio defendido por Boal ao falar de teatro, em que interagem em condições de igualdade o ator e o espectador, considerado por ele como o grande ator social, pois tem o livre arbítrio em escolher o seu destino.

Essa é a fundamentação do Teatro do Oprimido⁷. Boal dá a deixa para a arte em cena das mulheres ao afirmar que, ao ver o mundo além das

⁷ O Teatro do Oprimido começou a ser gestado após a prisão, tortura e expulsão de Augusto Boal pela ditadura militar brasileira, em 1971. Durante a primeira fase de exílio (1971-1976), em cinco países da América Latina (sequencialmente Argentina, Peru, Colômbia, Venezuela e Bolívia), e depois na França (1979-1986), Boal desenvolve experiências que combinam o fazer político com o fazer teatral, por meio de diversas técnicas teatrais. O objetivo do método é fazer o público (considerado ator) repensar a realidade e reformulá-la, uma vez que se conscientize que a sociedade está dividida entre opressores e oprimidos. Depois disso estará apto a assumir seu real papel, passando a ser sujeito da transformação social. Para que o processo se concretize, é proposto um novo conceito de autoria, em que o ator é destituído de seu papel de profissional de arte para a criação de um espaço de transformação comunitária e de escrita coletiva do mundo.

aparências, vê-se opressores e oprimidos em todas as sociedades, etnias, gêneros, classes e castas, o mundo injusto e cruel. Assim surge a obrigação de inventar outro mundo pois outro mundo é possível, “mas cabe a nós construí-lo com nossas mãos entrando em cena, no palco e na vida” (BOAL, 2009).

Palco da Vida

Em seu último livro, *A estética do oprimido*, editado e lançado postumamente, Augusto Boal sistematiza não apenas os princípios do Teatro do Oprimido, mas uma concepção de estética democrática e subjuntiva que, por meio da arte, permite a cidadão questionar dogmas e certezas, hábitos e costumes suportados na vida. Para isso, recorre ao exemplo da violência contra as mulheres:

Todo poder autoritário é violência. Aquela mulher indiana que disse “Meu marido não me bate mais do que o necessário, portanto não sou oprimida!” revela a existência de um poder marital que não é maior nem menor do que aquele que sofre aquela mulher nórdica que justificou seu esposo: “É verdade que, no meu país, pelo mesmo trabalho e mesmas condições, os homens ganham mais do que nós, mulheres. Mas isso não é opressão porque nossos homens são bons para nós!”. Elas não

percebiam que a violência do poder não está apenas no seu exercício – está na sua existência”.

Como a violência pode se manifestar sem que seja exercitada? Pelo espetáculo, pela estética. Como se revela e pode ser combatida? Pela estética e pelo espetáculo, que se extrapolará para a realidade onde se torna real e nela se completa. Uma nova estética é urgente. A estética do oprimido é um ensaio de revolução” (BOAL, 2009, p. 158).

O palco – da arte e da vida – é onde acontecem os movimentos que transformam a realidade. É espaço de relações, de redes, compostas por nós e laços. É importante perceber que a ideia de rede é parte constitutiva da existência das latino-americanas. Redes de lutas, redes de resistência, redes de acolhimento, redes de convivência, redes de expressão, redes de sentimentos.

As potencialidades das articulações em rede estão presentes na Rede Ma(g)dalena Internacional (RedMa(g)dalena Internacional), composta por arte-ativistas e organizações feministas organizada em cinco regionais (América Central, México e Equador; América do Sul de fala hispânica; Brasil; África; e Europa). A partir da metodologia do

Teatro das Oprimidas⁸, a rede desenvolve projetos teatrais de denúncia e de busca de estéticas feministas.

A rede é integrada por indígenas, afro-latinas, migrantes, imigrantes, lésbicas, não binárias, com diversidades funcionais e diferentes experiências em saúde mental, entre outros fatores que as classificam como “oprimidas” político-sociais. Como afirmam o manifesto da Rede Ma(g)dalena Internacional/Teatro das Oprimidas: “Somos oprimidas porque reconhecemos as opressões que vivemos e temos o desejo de mudá-las. Nosso desejo e nossa necessidade são urgentes e é por meio de nossa criatividade teatral que encontramos caminhos para ser as protagonistas de nossas histórias”.

Apesar da dimensão internacional das Madalenas e dos grupos que utilizam a metodologia do Teatro das Oprimidas, é fundamental ressaltar que foi no Brasil, e em seguida nos países latino-americanos e africanos, que surge a proposta de feminilizar as técnicas do Teatro do Oprimido. A primeira experiência

ocorre em 2010 no Rio de Janeiro, liderado por Barbara Santos, dando origem à ação conjunta e em rede.

Em 2009, resolvemos fazer uma experiência de um laboratório só para mulheres, porque algumas discussões eram difíceis em grupos mistos. Tudo que tem a ver com sexualidade, medos, culpas, em grupo misto, fica nebuloso, porque a mulher logo sente que tem que se justificar. A experiência foi fascinante. Fizemos o primeiro em janeiro de 2010. As mulheres que participaram começaram a trabalhar com outros grupos, e foi se multiplicando. Fiz laboratórios na Europa, na Índia. Na América Latina foi impressionante.

[...] Acho que a única explicação é a necessidade. O que faz uma coisa avançar não é que seja original. O importante é que chegue na pessoa certa e as pessoas se apropriam disso. (SANTOS, 2016)

Embora a concepção e pesquisa estética se baseie no método teatral de diálogo desenvolvido por Boal, o Teatro das Oprimidas recusa o rótulo de “feminino plural” do projeto boaliano. E, se por um lado a Rede Ma(g)dalena Internacional/Teatro das Oprimidas baseia sua ação na sororidade, reconhecendo a universalidade da opressão e a especificação das realidades locais, por outro resalta questões que devem particulares da realidade latino-

americana que devem estar no radar em qualquer parte do mundo: a violência originada na desigualdade social, a inexistência de políticas públicas que garantam a vida, o racismo e a xenofobia que vitimam de forma contundente as mulheres negras, indígenas e imigrantes.

Madalenas em teatro

As Madalenas do Teatro das Oprimidas oferecem outra forma de engajamento: a estética. A mesma estética que também pode ser entendida como algo secundário por vários membros de grupos considerados progressistas. Todas essas descobertas só foram possíveis porque os coletivos femininos que originaram a Rede Ma(g)dalena Internacional foram estruturados de forma diferente dos tradicionais grupos políticos de então e da atualidade. A sua formação trazia consigo o exemplo da estética/Teatro do Oprimido e o poder de recorrer a tópicos de sua verdadeira escolha:

Juntas queremos fazer real o sonho de uma sociedade baseada na justiça, livre da ideologia capitalista, de competição, de exploração da pessoa humana e de destruição da natureza. Uma sociedade sem

racismo, sem machismo, sem homofobia, sem lesbofobia, sem estereótipos ou mandatos sociais. Uma sociedade sem patriarcas, na qual seja possível reinventar e multiplicar os espaços de poder e diversificar quem os ocupa. (Primeiro Manifesto da Rede Ma(g)dalena Internacional, 2016, p. 13)

Cada coletivo individualmente e em rede pensa a conscientização por meio de produções artísticas que são resultantes desses encontros sistemáticos como peças de teatro, performances, instalações, a utilização de pinturas e esculturas; a expressão por meio de poesias e músicas, além da promoção de discussão e debates em torno desses eventos. A produção estética seria o processo pelo qual ocorre a conscientização e o empoderamento das mulheres.

A estratégia é trazer a percepção que as mulheres podem aumentar seu grau de autonomia e autodeterminação e capacitá-las para que sejam agente transformador de sua realidade imediata, de sua família e de sua comunidade. O objetivo é promover uma sensibilização adequada que gere uma cultura de confiança e a capacitação para assumir responsabilidades ditas “não femininas”. O protesto é dirigido

principalmente contra a imagem comercializada e estereotipada do corpo feminino idealizado, principalmente no mundo da moda, contra a homofobia contínua na sociedade (no caso das lésbicas), contra o racismo e contra as oportunidades educacionais desiguais. Em relação ao racismo, estrutural no Brasil e em outros países latino-americano, podemos pensar:

[...] a. resgatar os valores da cultura africana, marginalizados por preconceito à mera condição folclórica, pitoresca ou insignificante; b. Através de uma pedagogia estruturada no trabalho de arte e cultura, tentar educar a classe dominante "branca", recuperando-a da perversão etnocentrista de se autoconsiderar superiormente europeia, cristã, branca, latina e ocidental; c. Erradicar dos palcos brasileiros o ator branco maquiado de preto, norma tradicional quando a personagem negra exigia qualidade dramática do intérprete; [...] (NASCIMENTO, 2016, p. 161)

Busca-se assim uma série de conhecimentos culturais de raízes não europeias que resgatam estruturas espirituais, esotéricas ou não cristãs que foram e são moldadas pelo feminino e por tradições matriarcais. Lembram constantemente dos arquétipos da "grande deusa" em suas

três formas: menina, mãe e a sábia anciã. A histórica caça às bruxas é metaforicamente interpretada como a lembrança de uma tentativa de destruição do conhecimento feminino sobre o mundo.

O encontro de mulheres é usado como um momento gerador de autorresponsabilidade e autode-terminação. A luta é não deixar que o conhecimento morra ou resgatar aquele que já foi perdido. Por isso, acoplada a essa percepção, está a necessidade e a percepção da alteridade do feminino, que é pelo menos igual, senão superior ao masculino (pensamento da diferença). A abordagem parte de uma intervenção orientada em biografias, autobiografias, narrativas e histórias de vida. O empoderamento é um conceito central na promoção da saúde mental e corporal das participantes e se refere ao processo de emancipação frente aos valores patriarcais, à busca profissional, a percepção da falta de influência nas decisões da sociedade e, por consequência, sua sub-representação sociopolítica. O trabalho pensa no contexto de uma formação política e democrática e essas atividades são

entendidas como instrumentos para aumentar a cidadania.

A proposta estética do Teatro das Oprimidas desenvolvida pelos coletivos da Rede Ma(g)dalena defende uma estrutura social no qual a opressão às mulheres seja eliminada como norma social. As Madalenas consideram as ordens sociais prevaletentes como androcêntricas e interpretam esta circunstância como estrutural e como resultado de uma dominação patriarcal gerada há séculos. Suas intervenções abrem espaço para que os homens não tenham sua autoimagem vinculada à dominação sobre as mulheres. Esta afirmação vai ao encontro e faz coro às propostas de vários grupos atuais que defendem que a própria visão do mundo que temos e o conhecimento construído pela humanidade estão baseados em um olhar masculino e que as mulheres precisam ocupar esse espaço, mostrando uma observação feminina do vivido. A sociedade teria como tarefa tornar visíveis as conquistas das mulheres e revelar as omissões anteriores sobre a história feminina. A pesquisa desse grupo fala, além de tudo, sobre tornar visível o trabalho privado feminino que

fora sempre invisível. Essa feminilidade do conhecimento pode, nesse sentido, compreender também o mundo intuitivo, o esotérico e o pensamento não racional que são considerados alijados do ponto-de-vista masculino.

Reflexões finais

A Rede Ma(g)dalena Internacional/Teatro das Oprimidas busca a implementação dos princípios sociais básicos modernos que têm se espalhado enquanto ideal desde a Revolução Francesa, da modernização econômica e da proclamação dos Direitos Humanos. Uma luta que vai além do solo europeu ou estadunidense. Trata-se do princípio básico do reconhecimento de sua igual dignidade humana por meio do qual os princípios fundamentais de liberdade e igualdade para todas as pessoas traz, objetivamente, o reconhecimento para as mulheres. Essa busca permite um debate aberto sobre a igualdade política e jurídica, a educação, a autodeterminação sexual, os direitos humanos para mulheres e a emancipação de currículos prescritos e modelos de comportamento tradicional.

A invocação da dignidade humana provoca uma remoção de costumes arraigados e construídos pelas ordens sociais de gênero assimétricas, nas quais a dignidade é um conceito definido por gênero. Com base nos costumes tradicionais, a dignidade dos homens é considerada “honrosa” e a dignidade das mulheres como “modéstia”. Na vida cotidiana, o comportamento é então classificado como *digno* ou *indigno* com a ajuda de estereótipos de papéis “gênero avaliativos”. Se, por outro lado, a dignidade humana é considerada inviolável, independentemente do sexo, não há justificativa para violar a dignidade das mulheres. O princípio básico da dignidade humana promove uma melhor observância dos direitos fundamentais à liberdade e à igualdade.

Esse debate abraça temas como os direitos civis de afro-americanos e afro-europeus, populações indígenas, diferentes cores de pele ou de origem ocidental e não ocidental, situações de pobreza ou a luta pela independência dos corpos e das mentes nas áreas que foram colonizadas pelos europeus. Além de sua condição de mulher, sua situação

econômica, étnica e cultural pode estar ligada a alguma dessas realidades, o que dificulta sua percepção, sua luta e sua realização como pessoa.

Como uma rede de discussão feminina espalhada por diversos países e continentes, o Teatro das Madalenas se percebe trabalhando bastante com a internet e atuando de forma on-line, de uma maneira orientada a objetivos em projetos interseccionais, debatendo constantemente o machismo e a heteronormatividade. Esse debate interseccional se desenvolve principalmente a partir das críticas de mulheres negras e indígenas no Brasil, África e Europa que observam o racismo na sociedade onde vivem e também no próprio movimento atuante de mulheres. Suas bases incluem plataformas a partir da visão de um mundo decolonial que se une a uma rede de mulheres de países não centrais. O que se pretende é uma rede intencional de parcerias e a identificação de uma luta em comum, mesmo em situações geográficas dispersas e afastadas. Todas as envolvidas, além de sua condição feminina, trazem como registro as cicatrizes da colonização de seus

povos. Nesse sentido, lutam de uma forma diferenciada em comparação às mulheres europeias ou estadunidenses.

Mesmo assim, sua rede também está instalada em países desenvolvidos. Essa situação faz com que percebamos que não estamos falando apenas das periferias do mundo, mas também das periferias dos grandes centros, das cidades enriquecidas e dos países com alta qualidade de vida. Nesses espaços encontramos refugiados, imigrantes, migrantes, trabalhadores de baixa renda, violência doméstica e, sobretudo, mulheres que formam uma parte significativa de todo esse caleidoscópio. Elas, em cena e em rede, podem e estão presentes em todos esses lugares.

A questão central indiscutível de toda essa produção é a desigualdade nos campos da participação política, econômica e intelectual, bem como a crítica à violência. As mulheres envolvidas nesse projeto consideram ser capazes de levar uma vida autodeterminada sem violência, com a condição e a possibilidade de uma real existência de liberdade e igualdade. Criticam a falta de valorização da

subjetividade feminina, que se expressa na desvalorização dos corpos e mentes. Desnudem sobretudo o modelo de individualidade universal, supostamente neutra em termos de gênero. Algumas lembram que a mulher incorpora uma moralidade diferente do homem por causa da experiência da maternidade e da experiência feminina do cuidado. A partir dessa vivência estética, examina-se a construção do termo "gênero" nos diversos contextos, seu significado e seus efeitos na distribuição do poder político, nas estruturas sociais e na produção de conhecimento, da cultura e da arte. O aumento da consciência dessas mulheres seria explorar os aspectos políticos de sua própria vida pessoal.

Referências bibliográficas

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. *O que é feminismo*. [Coleção Primeiros Passos]. São Paulo: Brasiliense, 1981.

BALLESTRIN, Luciana. Feminismos Subalternos. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 25, n. 3, p. 1035-1054, 2017.

BALLESTRIN, Luciana. Feminismo De(s)colonial como Feminismo Subalterno Latino-Americano. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 28, n. 3, e75304, 2020. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=>

sci_arttext&pid=S0104-026X2020000300200&lng=pt&nrm=iso . Acesso em: 25 jul. 2021.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: Fatos e Mitos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BILGE, Sirma. *Théorisations féministes de l'intersectionnalité*. Paris: Diogené, 2009.

BOAL, Augusto. *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009a.

BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

BOAL, Augusto. *O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

BOAL, Augusto. *O teatro como arte marcial*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009b.

BOAL, Augusto. *O Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BOURDIEU, Pierre. *Sociologia*. [org.: Renato Ortiz]. São Paulo: Ática, 1983.

BUTLER, Judith P. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia*. O discurso competente e outras falas. São Paulo: Cortez, 2009.

CHIARI, Gabriela Serpa. *Laboratório Madalena: Inovação pedagógica para o gênero feminino*. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO, 2013.

COUTO, Mia. *E se Obama fosse africano?* Ensaios. Lisboa: Ed. Caminho, 2009. Disponível em <http://pt.calameo.com/read/0020230234ec7bf740203>. Acesso em: 21 jul. 2013.

CRUZ, Carmen de la. Guia metodológica para integrar la perspectiva de gênero en proyectos y programas de desarrollo. Emakunde. Instituto Vasco de La Mujer. Vitoria Gasteiz, dezembro, 1998. Disponível em: http://www.emakunde.euskadi.net/contenidos/informacion/pub_guias/es_emakunde/adjuntos/guia_genero_es.pdf. Acesso em: 19 jul. 2021

DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do teatro*. provocação e dialogismos. São Paulo: Hucitec, 2006.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. *Estudos avançados*, vol. 17, n. 49, dez. 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142003000300010&script=sci_arttext. Acesso em: 19 jul. 2021

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FIORATTI, Gustavo. Teatro do oprimido atrai mulheres no Oriente. *Folha de São Paulo*, 13/11/2012. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1184289-teatro-do-oprimido-atrai-mulheres-muculmanas-no-oriente.shtml>. Acesso em: 21 jul. 2021.

FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler*. Em três artigos que se completam. [Coleção Polêmicas de Nosso Tempo, vol. 4]. São Paulo: Autores Associados/ Cortez, 1989.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

GANGYLY, Sanjoy. Aprendendo com as pessoas. *Metaxis: a revista do Teatro do Oprimido*, Rio de Janeiro, Teatro do Oprimido de ponto a ponto, nº6, p.18-22, 2010.

GARCIA, Carla Cristina. *Breve história do feminismo*. São Paulo: Editora Claridade, 2011.

ICLE, Gilberto. *Pedagogia teatral como cuidado de si*. São Paulo: Hucitec, 2010.

LAMUS CANAVAE, Doris. Localización geohistórica de los feminismos latino americanos. *Polis – Revista de la Universidad Bolivariana*, vol. 8, n. 24, p. 95-109, 2009.

LUGONES, Maria. Colonialidade e gênero. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

LUGONES, Maria. Rumo a um feminismo descolonial. *Hypatia*, v. 25, n. 4, 2010.

MOHANTY, Chandra Talpade. Bajo los ojos del Occidente: academia feminista y discursos coloniales. In: NAVAZ, Lilian Suárez; HERNANDEZ, Rosalva Aída (eds.). *Descolonizando el feminismo – teorías y prácticas desde los márgenes*. [Instituto de La Mujer] Valencia: Ediciones Cátedra, 2008.

MURGUIALDAY, Clara. Gênero. In: *Diccionario de acción humanitária y cooperación al desarrollo*. [Bilbao]: Hegoa, c2005.

NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro*:

processos de um racismo mascarado. São Paulo: Perspectivas, 2016.

NASCIMENTO, Abdias do. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. *Estudos Avançados*. 2004.

PRIORE, Mary Del. *Ser bela e sedutora no passado*. Ciclo de Palestras Um Olhar sobre o Feminino. Itaú Cultural. www.itaucultural.org.br/educacao/download/Mary.doc. Acesso em: 5 jul. 2021.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina. *Anuario Mariateguiano*, Lima, vol. IX, n. 9, 1997.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, cultura, y conocimiento en América Latina. *Ecuador Debate*, n. 44, p. 227-238, ago. 1998.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade de poder: Eurocentrismo e América Latina. In: *Colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino americanas*. Buenos Aires: Clacso, 2005.

QUIJANO, Aníbal. *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: Clacso, 2014.

RED MA(G)DALENA INTERNACIONAL (Diversos Países). RedMa(g)dalena Internacional. 2016. Disponível em: <https://teatrodelasoprimidas.org/red-magdalenal> Acesso em: 30 jul. 2021.

RODRIGUES, Almira. Mulheres, femininos e feminismos: construindo igualdades e afirmando diferenças. Disponível em: http://www.cfemea.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=15

73:mulhe res-femininos-e-feminismos-construindo-igualdades-e-afirmandodiferencas&catid=212:artigos-e-textos&Itemid=146. Acesso em: 21 jul. 2021.

SANCTUM, Flávio. *A estética de Boal: odisseia pelos sentidos*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2012.

SANTOS, B.; VANNUCCI, A. Madalena. O Teatro das Oprimidas. *Metaxis: a revista do Teatro do Oprimido. Teatro do Oprimido de ponto a ponto*, Rio de Janeiro, n°6, p 101-103, 2010.

SARAPECK, Helen. É Brasil adentro, é mundo afora! *Metaxis: a revista do Teatro do Oprimido. Teatro do Oprimido de ponto a ponto*, Rio de Janeiro, n°6, p. 34 - 37, 2010.

SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. *Estudos Feministas*. Florianópolis, v. 12, n. 2, p. 35-50, maio/ago. 2004.

SCOTT, Joan Wallach. *Gênero e História*. México: FCE, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008.

SHAKESPEARE, William. *A tempestade*. [tradução Rafael Raffaelli]. Florianópolis: Editora UFSC, 2014.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

VANNUCCI, Alessandra. Lugar de Madalena. *Metaxis: a revista do Teatro do Oprimido. Teatro do Oprimido de ponto a ponto*, Rio de Janeiro, n°6, p. 108 - 110, 2010.

A reinvenção do lugar social do trabalho pela cultura na Zona Sul de São Paulo: ativistas culturais e seus trabalhos políticos

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v12i22.51379>

Marta de Aguiar Bergamin¹

Resumo: O campo da cultura é aqui investigado como trabalho. Os processos laborais da cultura vão produzindo possibilidades nas contra estéticas periféricas para perfazer um sentido do trabalho dado pela política instituída na vida comum. Os trabalhos militantes da cultura na periferia da Zona Sul de São Paulo são abordados no texto através de entrevistas com ativistas da cultura, que contam suas trajetórias de trabalho e ativismo na última década, mostrando um percurso político de composição da vida.

Palavras-chave: Trabalho; cultura; ativismo cultural; periferia.

La reinvencción del local del trabajo en la cultura de la Zona Sur de São Paulo: activistas culturales y sus trabajos políticos

Resumen: El campo de la cultura se investiga aquí como trabajo. Los procesos de trabajo de la cultura producen posibilidades en la contra estética periférica de rehacer un sentido del trabajo dado por la política establecida en la vida común. Las obras militantes de la cultura en la periferia de la zona sur de São Paulo se abordan en el texto.

Palabras clave: Trabajo; cultura; periferia.

The reinvention of the social labor place through culture in the South Region of São Paulo: cultural activists and their political labors

Abstract: The field of culture is investigated here as a labor. The labor processes of culture produce possibilities, in the peripheral counter aesthetics, of remaking a sense of labor given by the policy established in common life. The militant cultural labor from the periphery of the south region of São Paulo is addressed in the text.

Keywords: Labor; culture; periphery.

¹ Marta de Aguiar Bergamin. Doutora em Sociologia pela Universidade Federal de São Carlos. Professora na FESP/Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, Brasil. E-mail: mbergamin@fespsp.org.br - <https://orcid.org/0000-0002-0015-6676>

Recebido em 29/08/2021, aceito para publicação em 25/01/2022 e disponibilizado online em 01/03/2022.

A reinvenção do lugar social do trabalho pela cultura na zona sul de São Paulo: ativistas culturais e seus trabalhos políticos

Introdução

A pandemia de Covid-19, com início em 2020, definitivamente abre um contexto mundial de crise, um “tempo das catástrofes” (STENGERS, 2017), e mostra, como consequência e sintoma, um sistema mundo que não tem conseguido combater as desigualdades. No Brasil, vimos agravar alguns processos no mundo do trabalho na cultura, o que mostra as facetas da brutal desigualdade do país e faz visível, nesse campo, as dificuldades das relações laborais mais instáveis, também por conta da precariedade dos vínculos constituídos na informalidade, que muitos agentes na cultura mantêm.

Na área da cultura, que constitui um importante campo de trabalho, o baque da interrupção provocada pela pandemia ressignificou o meio. As estratégias de produção e de formação de público sofreram mudanças radicais, mas, principalmente, foi sentida uma crise de financiamento nesse momento tão difícil. A crise é agravada pelas escolhas políticas da

extrema-direita no governo brasileiro desde 2019, que percebe a cultura como um campo de embate ideológico e faz minguar as verbas para seus trabalhadores. Conseguimos mapear alguns aspectos desse embate ao olhar para quem está, e quem esteve, na lida cotidiana à frente das produções culturais na Zona Sul da cidade de São Paulo, onde o coletivo da Agência Solano Trindade desenvolve suas atividades, além de outros entrevistados ligados ao campo cultural que traçam seus percursos de trabalhos e ativismos².

O campo da cultura na periferia se tornou uma parte importante do mercado de trabalho no Brasil nas últimas décadas. Trata-se de uma área de atuação social que se fortaleceu também como expressão identitária,

² A pesquisa teve financiamento da Fundação Escola de Sociologia e Política, no programa PIPED de 2019/ 2020. Foram realizadas pesquisas de observação participante, entrevistas gravadas, uma entrevista coletiva aberta com um dos ativistas culturais, que também foi entrevistado mais detidamente, além de conversas informais com ativistas da Zona Sul de São Paulo; todos ligados historicamente aos movimentos de cultura do Campo Limpo na última década.

assim, promovendo uma profissionalização de produções culturais em diversos territórios das cidades brasileiras. Esse processo se fortaleceu em consequência da descentralização dos financiamentos culturais, que ocorreu a partir dos anos 2003, com Gilberto Gil à frente do MINC (Ministério da Cultura), permitindo a expansão e consolidação da produção cultural como um elemento gerador de trabalho e de renda.

Com teatros, cinemas, museus, centros culturais e outros equipamentos operando em ritmo mais lento, os postos de trabalho na área da cultura (atividades artesanais, artes cênicas e artes visuais, cinema, música, fotografia, rádio e TV e museus e patrimônio) foram os mais afetados pela retração, com recuo de 18% no período analisado. No quarto trimestre de 2019 havia 773.962 postos de trabalho para profissionais de cultura no país. No final do quarto trimestre de 2020, o número havia baixado para 634.297.³

O discurso do empreendedorismo não deixa de encontrar ecos em quem trabalha de maneira informal, através de projetos,

³ Painel de Dados do Observatório Itaú Cultural. Disponível em: <https://culturaemercado.com.br/observatorio-itaucultural-divulga-dados-de-emprego-e-desemprego-do-4o-trimestre-de-2020/>.

convivendo com a intermitência de trabalhos, por vezes pautada em fatores sazonais.

Nessa medida, existe um cenário conflitante, de combate à essa produção emergente que arriscou deslocamentos das concepções da própria cultura, alargando sua influência e, assim, balançando o que estava estabelecido. Existia até então, um tipo de domínio da cultura no Brasil, exercido por uma elite cultural que, caminhando junto com o mercado de arte, estabelecia os padrões gerais ligados à essa área. Dessa forma, algumas dessas estruturas e disputas têm sido mexidas consistentemente nas últimas duas décadas.

Na Zona Sul da cidade de São Paulo, a cultura se torna um efervescente caminho de mobilização social, de participação em movimentos e de produção de identidades, gerando uma participação política que permite produzir curas, saídas e novas possibilidades para a profunda experiência da violência cotidiana que a periferia produz. Nesse exercício de narrar as próprias questões, as mudanças são experimentadas, representando uma marca de risca de

giz para toda a produção simbólica da margem da cidade.

Nessa medida, estar em um coletivo se mostra potente como um movimentador de diferentes afetos sociais que mobilizam os corpos, propondo uma superação dos modos hegemônicos de estar no centro (do que é ser o centro) e transformando, portanto, o significado do que é estar na margem. Esse processo também balança os retratos que negam o pertencimento à cidade, como a mídia e os centros de poder, invertendo e criando narrativas próprias da periferia e interrompendo sua contínua exposição somente como território da violência.

Assim, ao pensarmos a expressão cultural nessa chave de mudança social, estamos expondo os mecanismos de reprodução que mantinham continuamente a periferia atrelada a uma representação, em grande medida, negativa. Capturando, assim, nessas representações, definições de tudo o que o "centro" da cidade não quer ser, criando como lugar social um negativo: a periferia como negativo da cidade.

Os territórios da periferia carregam essa negatividade da

composição da margem, uma vez que se empurrou para as bordas a violência, a segregação territorial, o crime organizado em espaços onde a presença do Estado se configura especialmente por sua ausência. A partir disso, o conceito de branquitude permite vislumbrar, através da composição social estabelecida, como é (para os brancos) deixar para o Outro (os negros), tudo o que não se quer ser (KILOMBA, 2019). Assim é o mecanismo da violência: os jovens negros e da periferia são a violência que a cidade não quer assumir como sua, e devem, portanto, ser combatidos. A expressão cultural também empenha essa concepção: a produção da margem não era considerada centralmente como relevante. Dessa forma, compreende-se o conflito como aparato político para novos estabelecimentos.

Como "destinos" sociais traçados por este "centro" (financeiro, de poder, de cultura), as estruturas, produzidas e reproduzidas de forma incessante, repõem a desigualdade, que, afinal, se encontra inteiramente caracterizada na periferia. As consequências se apresentam nos adoecimentos mentais e do corpo, que

acabam por suprimir a potência de outras mobilizações que a vida poderia permitir. A recusa de organizar inteiramente a vida ligada a um trabalho precário, desqualificado, de remuneração irrisória e que não perfaz sentido subjetivo forte, produz outros corpos; aqui, a produção cultural participa da concretização de subjetividades mais profundas.

O campo da cultura pode encontrar caminhos que guiam outros fazeres; pela crítica, pela busca de raízes ancestrais, pela renovação proveniente da construção de outros elos com a cidade, remontando-se trajetórias ou produzindo-se identidades. Às vezes, partindo de escombros para encontrar outros caminhos do fazer da vida.

Vamos examinar neste texto algumas experiências de trabalho através de percursos de atores sociais ligados ao campo da cultura da Zona Sul da cidade de São Paulo na última década, para, assim, pensarmos sobre essa ligação entre trabalho e cultura e investigar como essas experiências constituíram, para os percussores, formatos de trabalho que permitissem o sustento da vida e as lutas que o campo cultural exigiu de cada um.

Nessa medida, a proposta é discutir como trabalhos podem produzir sentidos identitários, sociais e políticos, agregando sentidos subjetivos aos seus percursos, mas também abrindo caminhos para outros modelos de trabalhos, que hoje são fundamento para desbloquear as lutas políticas na periferia. As práticas de trabalho mais conectadas com a coletividade e com realizações subjetivas ficam suprimidas nos cotidianos violentos, que sem vitalidade social, adoecem a população e reprimem os desejos de realização, encontrando modos de canalização, por exemplo, nas Igrejas Evangélicas. A cultura se firmou nesse lugar social que fundamenta outras perspectivas.

O trabalho da cultura na margem da cidade

Esta diferença em relação ao espaço criando esta cooperação no conflito e este conflito na cooperação, porque numa cidade estamos condenados a viver juntos. A cidade produz um destino coletivo que vem do fato exatamente desta cooperação no conflito e deste conflito na cooperação. (...) São os pobres, são os migrantes, as minorias que são mais capazes de ver, porque mais capazes de sentir. Por conseguinte, é um equívoco

imaginar que o futuro é portado pelos mais fortes. São os mais fracos, no espaço, que têm a força de portar o futuro (SANTOS, 1996).

Ao mirar a cultura produzida como trabalho na periferia de São Paulo, muitos temas importantes se apresentam para compor a reflexão. Na periferia, a produção cultural, constantemente, forma na margem novas sociabilidades, inclusive novas sociabilidades de trabalho, que vamos propor investigar a partir da cultura.

A margem periférica provoca, nesse universo de produção no campo da cultura, o surgimento de possibilidades de rompimento com os fluxos de poder (PARDUE, 2013). A produção estética, por vezes uma contra estética, forma-se como desvio, se estabelecendo, então, como conflito, significando uma quebra da ordem – do que já está estabelecido – e fazendo surgir, assim, algo novo, conseqüentemente promovendo um choque de versões do mundo, que com Rancière (1997) chamaremos de Política.

A produção da cultura na margem promove outros parâmetros para a luta política do cotidiano, que vão sendo forjados nas leituras do

mundo pelas franjas, onde enxergamos as dificuldades e emergências como o que dão forma a uma contra estética. Podemos tomar a recepção interna da participação da Agência Solano Trindade, na 31ª Bienal Internacional de São Paulo, em 2014, na apresentação de abertura da exposição como retrato dessa contra estética. Como a Bienal é a exposição de arte mais importante do país, a Agência levou a instalação sonora Treme-Terra para abrir o evento, que contava com o mestre de cerimônia, músicos, dançarinos, poetas e o coral jovem Xondaro Guarani, em uma apresentação grandiosa. Entretanto, para a produção interna da Bienal, nenhum deles estava trajado como imaginavam que deveriam estar em uma abertura. Estavam como sempre se apresentavam; com suas roupas, o que parecia ali, naquela noite, algo amador, e os membros da produção da própria Bienal se frustraram com essa suposta falta de “preparação” para a grande abertura do evento da Agência Solano Trindade. Era a própria contra estética em jogo no mundo estabelecido da arte, criando uma fenda: um evento com grande reconhecimento internacional que

convida grupos das periferias brasileiras para integrar a exposição, causando um desencontro estético e por que não, de trabalho.

A estética do precário ali presente era resultado de muito trabalho de todos os produtores e artistas da Agência Solano Trindade. Levar as pessoas até o Parque do Ibirapuera e alimentar quem tinha enfrentado um longo percurso, como os Guarani que vinham da aldeia Tenondé Porã, localizada no extremo sul da cidade. Em entrevista, falando sobre a apresentação, Thiago Vinicius relata: "As nossas roupas não eram as esperadas, a apresentação estava aquém do que o evento 'demandava'".

Lefebvre (2008) se interessava por essas frestas de sentido que podem emergir do encontro e da festa, uma práxis revolucionária que realoca o direito à cidade, preenchendo de significação, pela invenção política, o que estava vazio, ou somente preenchido pelo lado já instituído de poder. Assim, é sempre preciso perceber as lacunas que o ordenamento dos campos deixa para uma disputa de outra vida possível, e ali na Bienal, se confrontaram mundos. Centro e periferia. Centro e margem.

Estética estabelecida e antiestética. Movimento do dinheiro e um movimento sem dinheiro. Dessa experiência linda, por um lado, de desencontro, por outro, foi também de mobilização de novos afetos, que naquele momento da apresentação puderam ganhar existência.

Aline Maria participou do processo de composição da produção dessa participação da Agência Solano Trindade na Bienal e conta como essa experiência foi importante por trazer uma presença da cultura de Terreiro, dos Guarani, com seu coral jovem presente nas apresentações semanais da exposição, misturando as periferias estéticas ao consagrado mundo da arte. Ela fala da sua constituição como mulher negra nessa produção de uma contra estética. As roupas não foram preparadas especialmente para as apresentações e os agentes da própria Bienal se incomodaram, viram isso como certo desleixo. Um choque das estéticas da margem, de uma estética precária trazendo outras configurações na mistura de mundos.

Como mostra sua trajetória, Aline Maria conheceu um trabalho engajado na entrada em uma organização não governamental que

modificou inicialmente toda sua estrutura subjetiva. Abriu-se um mundo para ela que não estava presente na sua vida até então. “Foi uma libertação!”, diz ela. Aline iniciou um curso universitário de Artes Plásticas, com bolsa do PROUNI, tornando-se primeira da família a chegar a um curso universitário, que ainda não conseguiu concluir. Filha de doméstica, foi conhecer a diversidade da periferia com outro olhar a partir do seu trabalho na União Popular de Mulheres. Conhecer os povos indígenas de São Paulo e ampliar sua espiritualidade conhecendo as religiões de matriz africana, mostram para ela uma outra realidade desconhecida. Participou da produção da Agência Solano Trindade na Bienal em questão. O tema da exposição aquele ano era: “Como falar de coisas que não existem”. Os coletivos que participaram eram o que não existia. Aline ainda conta sobre relação da composição dos grupos com o tema, em que a periferia não produz cultura para estar no centro:

Foi um projeto muito legal porque foram mais de 25 atividades que aconteceram na Bienal, um em cada final de semana. De quinze em quinze dias tinha sarau. E em todas essas atividades a gente

colocou em contato o povo da periferia, o povo indígena e o povo tradicional de candomblé. Em todos esses encontros eles estavam lá, comercializando produtos, artesanatos, se apresentando com o coral. Foi muito maravilhoso! E foi muito intenso. Foi um ano assim muito intenso de convívio, de contato. (Aline Maria, entrevista em 21/08/2020).

O convite para a participação da Agência Solano Trindade abriu muitas portas para ela e para o grupo de pessoas que participou da programação da Bienal de forma remunerada, mostrando sua produção cultural autêntica. Foram 25 atividades ao todo e Aline trabalhou na produção desse evento. Para ela, foi um acontecimento muito grande que correspondia a esse novo mundo descoberto em que se juntam trabalho, espiritualidade e as sociabilidades produzidas no processo.

Trabalho e produção subjetiva

A principal questão no momento que atravessamos passa por entender como superar a crescente retirada de sentido do trabalho numa certa ponta das atividades, mas que é preponderante para a maioria da população ativa, tanto pela redução da

renda do trabalho, quanto pela diminuição do alcance subjetivo do trabalho individual e coletivo para cada um. Esses tempos são caracterizados por trabalhos sem sentido, um pós-taylorismo “modernizado” pelos algoritmos – a uberização do trabalho surge como expoente máximo desse processo de contínua desqualificação dos sentidos do trabalho e, nessa medida, construir e manter atividades laborais que produzam subjetivação e significação é luta.

A produção cultural da Zona Sul de São Paulo pode ser caracterizada como política, já que mexe com as sociabilidades jovens e adultas da cidade, a partir de faíscas culturais físgadas por atuações coletivas. Iniciado pelos saraus, desde a Cooperifa (2001) e o Sarau do Binho (2004), maturou-se o desenvolvimento da produção literária, que veio esteado no fenômeno musical dos Racionais MCs – que montaram um estúdio de gravação na favela no auge do sucesso do grupo, no próprio Capão Redondo, que na época conhecido como um dos bairros mais violentos da cidade de São Paulo. Dessa forma, a importância dos Racionais nesse conjunto de eventos da década de

2000 faz surgir uma virada de como retratar a periferia, mudando a rota da produção cultural a partir da própria periferia (D’ANDREA, 2013). Outros caminhos que foram surgindo a partir dessas primeiras manifestações constituem um campo da cultura mobilizado na Zona Sul de São Paulo, e multiplicam a atuação social na periferia.

Os processos de institucionalização das associações de bairro e das ONGs profissionalizaram os atores políticos dos movimentos sociais, e aqui se pode localizar um encontro dos campos da política e da cultura que se misturaram também na entrada dos anos 2000.

As experiências da Agência Popular de Fomento à Cultura Solano Trindade, iniciadas em 2011, combinam esses processos na sua constituição e em toda sua atuação nessa última década. A construção dessas experiências veio dos desdobramentos políticos que a Associação do bairro do Campo Limpo União Popular de Mulheres proporcionou. Com a chegada de Rafael Mesquita na associação, as práticas políticas ganham outros interlocutores no bairro e permite-se a

constituição do Banco Comunitário União Sampaio⁴. Uma experiência que ganha visibilidade e permite outros voos, como a constituição de uma agência cultural da periferia que conectava os movimentos já corporificados, mas também incentivando novas experiências.

Thiago Vinicius coordena a Agência Solano Trindade, fazendo diversas atividades no território, com um escritório coletivo com impressora, internet, um estúdio de som e também um restaurante na sua sede o Rango Organicamente. Anualmente, produzem o Festival Percurso, recebendo convidados para debates, shows e uma feira de alimentos orgânicos. Durante a pandemia, em 2020, a emergência tomou as atividades das associações; ONGs pela cidade e a Agência como restaurante se voltaram à confecção de quentinhas e à distribuição de cestas básicas. Com parcerias estabelecidas com editoras começaram também a distribuir livros nas cestas.

A gente fez uma ação na pandemia de distribuição de livros

⁴ Essa experiência foi analisada em Bergamin (2011; 2015).

em parcerias com grandes editoras como a Cia. das Letras e Cobogó, que fortaleceram nossa ação mandando livros de literatura negra. A gente mandou junto com as quentinhas, Emicida, o da Grada Kilomba, foi o livro mais lido na FLIPE do ano passado, que fala sobre o racismo; o da Djamilia. As pessoas pediam primeiro o livro, depois a cesta. Mas não me surpreendi, porque a periferia é um território de leitores. A periferia sempre leu. (Thiago Vinicius, 32 anos, Informação Verbal⁵, 2020).

Thiago ganhou um prêmio internacional em 2021, o 50 NEXT, de jovem empreendedor em gastronomia do World's 50 Best, destinado a jovens empreendedores que contribuem para a gastronomia no mundo. O que mostra a visibilidade do trabalho da Agência e do trabalho de Thiago na periferia. As ações promovidas na Agência frequentemente ganham visibilidade midiática e permitem com que novos financiamentos e atividades ganhem corpo.

Na sede da Agência, tem uma venda de verduras orgânicas de

⁵ "Trabalho e ativismo se encontram na produção de cultura", Informação Verbal, Live, Atividade dessa pesquisa no Canal da FESPSP. Participação de Marta Bergamin e Thiago Vinicius, setembro de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jC3NrVHBOWc&t=203s>.

agricultura familiar, com parcerias com produtores como Rafael Mesquita e Aline Maria, que saíram da participação do cotidiano da Agência e foram produzir alimentos orgânicos em um sítio na Grande São Paulo, assim, acionando a relação com a terra, como potência política, com outras articulações de trabalho e política. “Uma sustentabilidade da vida, que uma terra fértil pode promover”, diz Rafael. O cansaço com o cotidiano das atividades do terceiro setor na periferia acaba vencendo, e mesmo com a importante liderança que Rafael exercia na Zona Sul no período anterior, acabaram se mudando, compondo um caminho que pôde inventar no modo de se relacionar com a cultura pelos alimentos e contato com a terra.

Os trabalhos ligados à cultura na periferia de São Paulo ganharam um lugar social de ativismo, produzindo novas conformações de trabalho – um comum, no entrelaçamento das lutas cotidianas periféricas e dos diversos ativismos. Alguns dos sentidos do trabalho no campo da cultura estão relacionados aos trabalhos que permitem perfazer vínculos políticos na produção da vida

comum. Aqui apresentando uma hipótese da pesquisa realizada, postula-se que, aos mais jovens, essas experiências culturais partilhadas abrem possibilidades de constituição da vida social que passa pelo trabalho, para além do trabalho sem significação, que compõe em grande medida os discursos e práticas sobre o labor dos pobres, dos que habitam as margens sociais, como a única forma de construção da vida.

Essa multiplicação das experiências de trabalho na cultura formou uma geração na Zona Sul de São Paulo. O ativismo político que a produção cultural exigiu pode ser observado como trabalho, mostrando as faíscas que as sociabilidades da margem produzem na periferia ou a exigência da conversão social para que a significação e a produção de subjetividade faça parte da vida de trabalho. Aqui temos um ponto importante, posto que o trabalho é experienciado na casa familiar, nas experiências dos pais ou dos familiares primários, que formam a primeira impressão na vida de cada um. Se a experiência passa por desempregos longos ou grave precariedade laboral, a impressão

geracional pode se consumir como destino social.

Temos reproduzido a desigualdade desse modo no Brasil. As primeiras gerações a chegar aos cursos universitários são verdadeiras revoluções nas histórias familiares. É um rompimento geracional com os trabalhos mais precarizados e sem qualificação. O campo da cultura acrescenta, ainda, a produção de sentido a esse trabalho ao romper com trajetórias unicamente precárias, na luta por outra inserção social vinda das atividades laborais que possa sair dessa constituição que a produção neoliberal do mundo social determina para os mais pobres (TELLES, 2006).

Os trabalhos ativistas, e muitos atores sociais desse campo da cultura, precisam manter um ativismo para construir seus percursos; se constroem como inspiração para se contrapor aos trabalhos que seguem meramente reproduzindo a desigualdade, que são engajamentos dos processos neoliberais de reprodução social. O rebaixamento da subjetividade do trabalho da população das periferias das cidades, por conta de atividades laborais de baixa significação, suprime uma existência

política. As experiências que desviam das imposições socioeconômicas compostas pelos dispositivos espalhados em cada canto das margens da cidade (a moradia precária, o aluguel custoso, o medo de adoecer, a extrema violência da sociabilidade periférica exposta na atuação policial, os trabalhos degradados sem perspectiva), mostram como uma potência de luta por uma vida mais significativa pode estar contida nessas formas de trabalho no campo da cultura.

Os percursos desses trabalhos na última década de ativistas mostram, nas trajetórias, como seus arranjos de militância e trabalho no campo da cultura foram produzindo um potente processo que se multiplica nos lugares sociais periféricos. Mostrando assim, a reveladora abertura de novos fluxos de trabalho que a produção cultural representa com as novas estéticas do século XXI. São novas formas de vida.

Crítica à cultura e a formação da subjetividade política

Algumas análises criticam radicalmente uma composição neoliberal da chegada de alguns programas, conformando modelos de

cultura, mas deixando de fora muitos outros que não se encaixaram. Como aponta Augusto (2010), em programas empresariais que apelam para a responsabilidade social e que, por vezes, mais do que tirar os jovens da pobreza da periferia, acabam por performar a reprodução incessante da criminalização dos jovens negros periféricos, constituindo esse desastre social brasileiro.

Os grupos que acessam financiamentos muitas vezes precisam ter um CNPJ próprio e conseguir preencher os formulários *online* de prestação de contas, como foi o caso do Programa REDES (Redes de Cooperação Solidária – Secretaria Nacional de Economia Solidária, edital lançado em 2012), no qual a Agência Solano Trindade participou, que apresentava uma prestação de contas complexa, que só um coletivo bastante estruturado como era a Agência Solano Trindade podia realizar. Nessa experiência, formada por uma grande rede de empreendimentos da Zona Sul de São Paulo, coletivos muito variados de alimentação, de dança, de música, saraus etc. fizeram parte. A prestação de contas, feita por Rafael Mesquita na época, era muito complexa e exigia

especialização, tomando um tempo grande do projeto. Essas características já excluem muitos empreendimentos e experiências de conseguir buscar recursos e eles tinham uma reflexão bastante elaborada sobre a participação no projeto.

De qualquer forma, essa nova formatação de um campo cultural permitiu vislumbre de novos trabalhos para muitos jovens. Circular no meio cultural, convivendo com quem mantém atividades de trabalho, o que antes era só marginalizado ou visto como “coisa de jovem”, “coisa de periferia”, permite formar novas concepções e dimensões de trabalho. Parece interessante notar esse aspecto para avançar na discussão da produção desse campo.

Fernando Ferrari é hoje co-deputado da Mandata Ativista na Assembleia Legislativa de São Paulo, desde 2019, na primeira experiência de mandato coletivo do Brasil. Ele conta sobre a imbricação entre a militância e a luta pela cultura, iniciando coma abertura do Sarau da Vila fundão, no Capão Redondo:

Enfim, aí com o Sarau a gente foi criando outros mecanismos, o

Sarau Vila Fundão, fez um resgate das lutas do território, dos movimentos populares de mulheres, do movimento de moradia, do próprio movimento Rap, que lá na nossa região foi a primeira região que teve a primeira posse de Rap, Conceitos de Rua, que tinham mais ou menos uns 14 grupos de rap, que eram Racionais e outros vários grupos. Então a gente começou a fazer esse resgate dos movimentos populares, e aí a gente começou, parece que era uma sina, né? Quando a gente abre a boca as coisas vêm, né? Quando você quer e você fala, as coisas surgem.

Então a gente começou a criar movimentos, então a gente criou o Luta Popular, que hoje está no Brasil todo, ajudamos a construir a Agência Solano Trindade. Começamos a também interferir nas lutas do território, no Parque Santo Antônio, fazer também ocupação de terras em terras que estavam abandonadas historicamente, pela questão da moradia. Começamos a fazer a luta pelo transporte pela ampliação M-boi Mirim, obra hoje concluída, travamos a avenida pelo menos umas quatro vezes, começamos a limpar terreno para fazer praça pública. (...) Na Cultura comecei a entender como que funcionavam outros territórios e acho que meu tempo está acabando, acho que não vai dar tempo de tudo, mas a gente cria um processo extremamente novo, que é trabalhar em Rede, eu não sabia, eu ainda não sei trabalhar em Rede, a gente está aprendendo, é um negócio muito novo, mas esse novo para nós deu a possibilidade da gente aprovar a Lei de Fomento à Cultura da Periferia, que hoje a gente já conseguiu 32 milhões de

reais, que contemplou pelo menos aí uns 120, 130 coletivos com 315 mil cada um, as casas de Cultura que a gente conseguiu fazer, voltar para a Secretaria Municipal de Cultura, os Espaços Públicos de Gestão Comunitária, fomos criando coisas, formas e histórias.” (FERRARI, Fernando, Informação Verbal, Seminário “Economia da Cultura: aprendizados a partir da Zona Sul de São Paulo” na FGV, 19/03/2019).

O trabalho tem um lugar social que se desloca no tempo. Tanto os agentes de produção da cultura, muito variados com seus múltiplos interesses, como o Estado, interessado na “isca cultural” (ARANTES, 2000) do desenvolvimento econômico das cidades a partir do que a cultura apresenta, mais tardiamente descobrem a periferia. Dessa forma, ocupam territórios das periferias para buscar o seu público-alvo: os jovens, pedindo um enquadramento nas práticas empreendedoras, mas também, como aponta Augusto (2010), muitas vezes com práticas segregadoras. Nessa medida, o ativismo cultural parece constituir certo “antídoto” necessário para formar as lutas desse campo como lutas contra a desigualdade racial, de gênero e de classe, que marcam as periferias da

cidade; lutas que possam romper uma continuidade perversa dos ciclos que a desigualdade produz incessantemente (SOUZA, 2018).

Para aqueles que participam de iniciativas culturais como trabalho, surge nova implicação. Ao investigar o trabalho como localização e dimensão política de quem produz, participa ou amplia a noção de cultura, afirmamos ser esse um trabalho que perfaz trajetórias de vida, ganhando uma dimensão política de trabalhos implicados com a produção de vida mais significativa. São ativismos políticos guiados pelos trabalhos ou mesmo para além do trabalho remunerado.

Na pandemia de 2020, que se estende em 2021, ficou evidente que muitos profissionais da cultura da periferia não têm trabalhos fixos; em grande medida, trabalham por projetos e na informalidade. Pertencer ao precariado pode ser por escolha, como afirma Standing (2013), mas aqui, confrontados com uma precariedade que marca os trabalhadores da periferia, as oportunidades profissionais na área cultural envolvem a informalidade, muito comumente. Mas não muito diferente nesse

aspecto, vale ressaltar, de outros trabalhos disponíveis a quem é da periferia.

Os afetos como fagulhas para a construção de um trabalho com sentido forte na margem da cidade

Perguntar sobre um agenciamento individual das construções objetivas e, sobretudo, subjetivas do trabalho, sempre supõe um questionamento sobre como recebemos as diretrizes coletivas do trabalho, a partir das nossas socializações, e vamos processando e traduzindo individualmente esse agenciamento social. De qualquer forma, a composição da socialização primária, acaba por se firmar como a base essencial na qual se referencia a construção da subjetividade e a construção social da realidade para cada um, como colocam Berger e Luckmann (1978). Ou seja, a socialização da casa e as referências familiares, materna e paterna, são fundamentos da vida social do trabalho. A sociedade é uma realidade objetiva e subjetiva ao mesmo tempo. Três movimentos dialéticos definem isso para os autores: a interiorização, a exteriorização e a objetivação. Estar

em sociedade nessa articulação dialética é processo que ocorre tanto para as sociedades, como para os indivíduos. Um indivíduo exterioriza seu ser no mundo e interioriza o mundo como realidade objetiva, em movimentos simultâneos. Nessa medida, um sentido produzido sobre o mundo se torna comum aos membros de uma sociedade por uma expansão das subjetividades nas objetividades, o que pode ser um modo de começar a definir a cultura.

Nesse alargamento das concepções culturais, se mexe nas concepções juvenis de cultura e, portanto, de trabalho. Com a cultura, essas mudanças acontecem como dinâmica, com o grafite, o teatro, a música (campos mais reconhecidos, mas sempre com novas vertentes artísticas/culturais), como foi o caso dos saraus na Zona Sul de São Paulo. Como disse Fernando Ferrari, co-deputado da Mandata da Bancada Ativista, contando como montou o Sarau da Vila Fundão: “Nosso Sarau era um Levante Popular em solidariedade aos excluídos”.

Outro ingrediente importante é o território. A cultura consagrada tem financiamentos naturalizados nas

dinâmicas elitistas de hierarquização da produção da cidade, mas que carregam concepções do que é boa cultura e, portanto, do que não é, constituindo tijolo a tijolo as expressões celebradas da cultura. Todavia, os movimentos e agentes dos territórios periféricos ousaram balançar esse edifício, constituindo novas concepções de cultura como construções identitárias, que buscam as raízes familiares, sociais, raciais e de gênero para remontar a cidade, pela margem. Assim, mexendo com as arrumações forjadas da história da cidade – que afinal permanecem como fundamento da desigualdade. Narrar a contrapelo passa por romper ciclos para deixar novas afetações emergirem.

No fim se trata de decolonizar o conhecimento, que passa por reconhecer a branquidade como produtora de um epistemicídio, diz Paterniani (2020), que anula corpos por rebaixamentos, por fim uma constante subalternização de grupos que podem fazer frente ao capitalismo. Para reduzir a desigualdade, é preciso reconhecer em primeiro lugar esses bloqueios como estruturas racistas que a branquidade forma e reproduz como

esse racismo estrutural. Processo longo e doloroso para mexer nas estruturas de reprodução social que marcam os percursos de ativismos e trabalho dos nossos entrevistados, se configurando, nessa medida, como políticos.

A quebrada tem isso, você conhece pessoas lendárias, como em Cuba, com Compay Segundo ou Chapéu Mangueira com Cartola, lá conheci o Binho, acho que em 1994, porque morava ali no Campo Limpo. Eu e meu irmão Marcelo, o Sá, eramos clientes do bar do Binho. De forma inconsciente fui marcado pelo lado cultural do Bar, porque como jovem eu não lia até aquele momento, esse encontro mudou minha vida, foi um encontro que me fez anos depois ter outros óculos para ver o mundo mais ampliado. É muito interessante, porque o que me incentivou a perdoar, foi ler o mundo para além do que você vê, teve um caso que perdoei uma pessoa que me deu uma facada, que era uma pessoa bem próxima, um amigo, e esse levar facada me fez morar no Ceará na casa desse meu tio Francis, com a minha tia Leny, que lá tinha uma biblioteca, por exemplo. Então lá eu comecei a ler, e aí quando eu voltei pro bairro, com meus livros, foi uma surpresa para meus amigos, eu lendo Che Guevara, Olga Benário, Feliz Ano Velho. (...) Era isso, lendo com novos olhos e com o mesmo corpo em um bairro que era o mais violento do mundo. Estava liberto! (Fernando Ferrari, Intervenção Verbal, Seminário "Economia da Cultura: aprendizados a partir da

Zona Sul de São Paulo", 18/03/2019).

O encontro com a leitura, depois com o sarau, acendeu uma faísca que veio por afetividades familiares como fundamento de um percurso de militância na área da cultura para Fernando. São essas relações que podem produzir uma sedimentação para trabalhos que, por vezes, rompem com trajetórias de precarização, de trabalhos com pouca criatividade, sem qualificação. Os percursos de trabalho de produtores de cultura, nesse caso de um militante por financiamentos de cultura para a periferia, como é a trajetória de Fernando, não são fáceis, mas se mostram potentes.

Acontece que também precisamos levar em conta a localização de cada um no mundo social e as idiosincrasias localizadas na biografia individual. São como filtros da vida social que fazem com que as experiências de vida tenham cortes de classe, de raça e de gênero e cada um absorva na socialização primária (infantil) cortes subjetivos e objetivos.

Nossos entrevistados apresentam relatos da composição

familiar com chaves de profunda ligação com o familiar afetivo. Quando Dêssa, atriz e cantora, fala de sua vocação artística, aponta para afetos de proximidade com seus tios como fundamento da sua ligação com a música e com o mundo das artes. Lembra das festas que promoviam no quintal com música, comida, dança: “Toda infância, tinha lembranças na fogueira com viola. São meus tios pretos, sempre falo assim, que são os pretos da família”.

A condução da vida profissional foi um novelo de afetos familiares: a música, com a descoberta tardia de um tio luthier, as músicas ouvidas em casa; a profissão de desenhista de móveis pela formação técnica, que fez a ligação das primeiras incursões profissionais à marcenaria do avô e depois do tio, onde furava os pés na oficina quando criança, e posteriormente o trabalho, depois deformada, em técnica em edificação. Essa profissão possibilitou uma estabilidade financeira logo no início da vida profissional, e perdurou bastante tempo como fonte de um rendimento seguro para poder desenvolver outros projetos, daí, sim, absolutamente ligados à arte e à

produção cultural. Dêssa, tem 38 anos na data da entrevista, é cantora e atriz, participante de um grupo de teatro. Entrou na companhia de teatro para fazer cenários das peças e acabou se encantado e descobrindo seu lado atriz. A trajetória artística se encontrou com a técnica de desenho. A veia artística para ela vem da família, “da parte preta da família”, como ela fala. A possibilidade de ser cantora e atriz na periferia de São Paulo vem dessa mescla dos trabalhos artísticos com o irmão mais novo, e essa profissão técnica pôde manter essa tripla realização.

Então enxergo essa ligação primeira: essa efervescência que tinha em Barueri. Os artistas que estavam em Barueri não tinham espaço em Barueri. Então, o Vento Forte foi o primeiro para mim, eles estavam se apresentando na Augusta, na Brigadeiro, na Roosevelt, eles já estavam nesse meio. E a partir daí rolou... lembrei a conexão com a zona sul. Um amigo de Embú das Artes e que trabalhava em Alphaville que indicou a Banda Preto Soul para mim. – Meu, tem uma banda muito legal da zona sul que você vai curtir estão precisando de guitarrista. E o Sandro [seu irmão] veio tocar na banda. [...] A gente já estava num processo de cantar em bares. Eu e ele. Cantando em Barueri, em Pinheiros. Mas os bares não tinham espaço para música autoral, pelo menos não

esses que a gente conseguiu acessar. A gente não queria mais cantar músicas dos outros, cantar o que todo mundo queria ouvir. A gente queria fazer um trabalho mais autoral (Dêssa).

O equilíbrio entre a percepção da realidade e o desejo interno de realização é incerto, posto que corresponde a uma dinâmica, como nos lembra Dejours (2000). Se torna um imperativo obedecer ao que vem de fora como determinação de organização da subjetividade. Mas como os elementos da vida social chegam para os indivíduos de forma fragmentada, organizar o desejo interno acaba esquecido no torvelinho incessante de manter a vida "ocupada", sem nenhum "tempo morto" (GAULEJAC, 2007). As diferentes temporalidades da vida podem produzir um tempo criativo. A oposição disso seria uma vida que só reproduz um produtivismo que perde conexão com as forças internas, com a produção da subjetividade e da personalidade.

As redes sociais são as novas exigências compulsórias do uso do tempo em um consumo desenfreado. Desse modo, se está laborando sem uma distinção precisa das divisões

entre descanso, lazer, trabalho e consumo. Com isso, o tempo gasto com produtividade do trabalho não é remunerado, muitas vezes. E esse tempo misturado abala o equilíbrio psíquico. Quem trabalha com cultura precisa estar nas redes sociais e muitas vezes não consegue monetizar esse tempo de trabalho.

Quando olhamos para trabalhos artísticos ativistas, concebemos um trabalho que imprime sentido, que foge de um trabalho destinado à reprodução da desigualdade brasileira. É um bonito fio que com que faz as escolhas de trabalho e as conjunções das trajetórias de trabalhos sejam umbilicalmente ligadas às trajetórias familiares. Na periferia nada é simples, as trajetórias não são meritocráticas, são sempre resultadas de luta. Para as mulheres, as barreiras de oportunidades são maiores, e podemos aqui nomear de lutas políticas, para fazer parte da vida social com produção de sentido. No caso de Dêssa essa composição de trabalhos artístico e profissional foi acontecendo:

Já estava enfiada até o pescoço. [...] Minha filha nasceu em 2009, uma coisa é você atravessar a cidade para fazer coisas, ensaiar

só você. Depois que nasce o baby fica um pouco diferente. Aí tem um processo também... em 2008 me desliguei da empresa do meu tio, porque eu trabalhava com marcenaria... me formei técnica em edificações e aí vim trabalhar com uns arquitetos aqui em São Paulo, mas meu tio me chamou, vem trabalhar comigo. Cinco minutos de casa, falei: - vou. Fiquei 7 anos, de 2001 até 2008. (Dêssa).

Quando pensamos sobre o trabalho ligado ao exercício da política, como ativismo social⁶, também é preciso ponderar alguns aspectos a respeito da produção de renda e a associação social de todo esse agenciamento entre atividade política e produção da vida.

Para Dêssa, a primeira profissão foi importante como um fundamento para novos voos depois da juventude: tornou-se cantora e depois atriz. Os processos formativos, as novas iniciativas para fazer acontecer coisas simultâneas, foram acontecendo. A participação em uma ocupação artística ganha esse teor político que um coletivo de teatro tem na periferia. O grupo ocupou um terreno público, antiga sede da subprefeitura do Campo Limpo,

enfrentando uma longa disputa para permanecer no local. Foi na gestão da ocupação do espaço Cita, espaço ocupado por coletivos de cultura na antiga sede da Sub-Prefeitura do Campo Limpo, que muitos trabalhos do coletivo de teatro foram sendo produzidos. Dêssa conta que ainda permanecem 11 coletivos compondo a ocupação do espaço, mas a gestão da ocupação, sempre trabalhosa, não faz parte agora de seus planos.

Suas várias atuações profissionais como desenhista, cantora, atriz e produtora fazem uma diversificação que pode compor um processo de conhecimento dos trâmites completos da feitura de um espetáculo, por exemplo. *“Não tem como atravessar a cidade sem ser atravessada por ela”* (Dêssa, Intervenção Oral, Live do Instagram, em 2020, durante a pandemia).

Considerações finais

A produção de cultura é objeto de análise sociológica e urbana desde o início do capitalismo. Arantes (2002) chama atenção de que, nesse momento pós-fordista de gestão das cidades, se adere a uma lógica que vai transformando a própria cidade em

⁶ Ver definição de Lavallo (2020).

mercadoria a partir da cultura. Uma sofisticação do processo que torna a gestão da cidade uma busca por vendas. O que está sendo vendido? Qual é o produto? A cidade-mercadoria produz certo tipo de cidade.

O lugar reservado aos pobres nesse grande negócio, no geral, envolve perdas, nos deslocamentos de população e na negação do desenvolvimento de novos modos de vida mais justos nas periferias. A separação entre centro e periferia marca padrões de desenvolvimento das cidades brasileiras, de modo que em uma só cidade se tenha lógicas muito diversas e desiguais. Assim, a cidade se torna foco do desenvolvimento cultural falseado, sem lugar para uma produção que enfrente essas forças estabelecidas na produção de uma contra estética.

Quando se discute a cultura nas periferias, torna-se essencial olhar para esse processo a fim de se ter um entendimento de como as decolonizações podem produzir novas expressões culturais, de como fugir da captura constante ou de como se reinventam. Os movimentos feministas, negros e de moradia, se

articulam nos movimentos de cultura. São movimentos importantes de serem destacados para compreensão da periferia Sul de São Paulo e de como os atores sociais foram produzindo novos enlacs. A crise do sindicalismo, dos partidos políticos e das institucionalidades conhecidas foram mostrando outros caminhos para novos atores sociais: as feministas, os feminismos negros, os movimentos negros, os movimentos LGBTQI+ podem ser definidos como institucionalidades socioculturais, como diz García Canclini (2020). E a dimensão política do trabalho na cultura pode ser aqui afirmada.

Entretanto, também na periferia aparece um agenciamento neoliberal da cidade-mercadoria que chega com força. O agenciamento neoliberal pode, ainda assim, produzir articulações e experiências que movem coisas, mas também podem se perder em uma funcionalização da pobreza a partir da cultura.

A cultura virou um mercado de trabalho nada desprezível. Ora bastante conectado às lógicas lucrativas dos agenciamentos mais neoliberais, que chegam na periferia também, ora também produzindo

renda e trabalhos significativos para muitos a partir de outras matrizes de sociabilidade. Esses aspectos de um trabalho conectado a sentidos que produzem subjetividades fortes e produzem cidade, podem realizar uma cidade comum. Essa é uma discussão que fundamenta os trabalhos na cultura na periferia.

Onde as forças do comum se esvaem em processos que perdem conexão com a produção deixada à margem, se perdem esses processos de conexão com uma produção mais potente de significações coletivas e subjetivas individuais. O ataque à cultura nesse momento pela extrema-direita no governo não parece ser algo feito de forma aleatória, temos aqui potências de transformação, ao menos, construções de significações maior da vida.

Mas é preciso olhar cada processo para identificar as diferenças, as positivities e também o que escapa e escorrega na cidade-mercadoria – tornando a falta de financiamentos para projetos a própria crise. E agora, mais contemporaneamente, o ataque à cultura por grupos que enxergam na diversidade da produção cultural algo

a ser combatido, sem reconhecer a dimensão econômica da cultura para as cidades. Sem dúvida, um setor que se torna um grande empregador e gerador de renda com uma abertura de novos agenciamentos de trabalho. Um choque cultural é promovido como tentativa de fazer recuar as mudanças sociais que estavam em curso. Na pandemia, em 2020 e 2021, para quem trabalha com cultura na periferia, foi uma situação dramática; os trabalhos por projetos de editais, já bastante precários, sem garantias de um trabalho formal, foram a expressão da crise desse período e ficaram ainda mais inacessíveis.

Esse campo cultural foi expandido nas periferias, e uma das dimensões disso são os associativismos engajados que caminham para formar mercados de trabalhos compostos por essa expressão sociocultural. Daí a importância do trabalho na área para manter um enraizamento social que a cultura pode promover. A Agência Cultural Solano Trindade, formada em 2011, mostra uma experiência de formar redes e coletivos, captando os anseios presentes na sociabilidade

engajada que se firmava na periferia sul da cidade desde os anos 2000.

O empreendedorismo ganhou corpo como um processo de convencimento que foi invadindo as novas gerações, que não conseguem mais planejar a vida em um tempo longo. Só o curto prazo consegue ser administrado. Como se implicar na vida social sem acessar um planejamento de vida mais a longo prazo? O futuro parece bloqueado aos jovens sem a abertura de novos trabalhos que o campo cultural pode trazer.

Referências bibliográficas

ABILIO, Ludmila Costhek. *Uberização: subsunção real da viração*. Blog da Boitempo. 22.fev.2017. Disponível em <https://blogdaboitempo.com.br/2017/02/22/uberizacao-do-trabalho-subsuncao-real-da-viracao/>

ADORNO, Theodor W.;
HORKHEIMER, Max. *A dialética do esclarecimento* – fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009. p 25-51.

ARANTES, Otília. Uma estratégia fatal: a cultura nas novas gestões urbanas. In: *A cidade do pensamento único*. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

AUGUSTO, Acácio. Para Além da prisão-prédio: as periferias como campos de concentração a céu aberto. *Cadernos da Metrópole*, PUC, São Paulo, vol. 12, n. 23, 2010. Disponível em:

https://www.academia.edu/12796548/Para_al%C3%A9m_da_pris%C3%A3o-pr%C3%A9dio_as_periferias_como_campos_de_concentra%C3%A7%C3%A3o_a_c%C3%A9u_aberto.

BERGAMIN, Marta de Aguiar. Juventude, trabalho e cultura periférica: a experiência da Agência Popular de Cultura Solano Trindade. *Cadernos Adenauer*, Rio de Janeiro, n.1, 2015.

BERGAMIN, Marta de Aguiar. Lutas na cidade de São Paulo: Mutirão Recanto da Felicidade e Banco Comunitário União Sampaio. (Doutorado em Sociologia). defendida na Universidade Federal de São Carlos, 2011.

BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. *A Construção Social da Realidade* – Tratado de Sociologia do Conhecimento. Petrópolis: Vozes, 1978.

BONDUKI, N. *Origens da Habitação social no Brasil*. Disponível em: <http://www.ufpel.edu.br/faurb/prograu/documentos/artigo1-habitacaosocial.pdf>

CALABRE, Lia. Política Cultural em tempos de democracia a Era Lula. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 58, p. 137-156, jun. 2014.

CHAIA, Miguel. *Arte e Política*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril: cortiços e epidemias na Corte Imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CORROCHANO, Maria Carla; DOWBOR, Monika; JARDIM, Fabiana. Juventudes e participação política no Brasil do século XXI: quais horizontes? *Laplage em Revista*, Sorocaba, 2018.

CORTÉS, José Miguel G. *Políticas do espaço*: Cidades masculinas, ou a negação dos gêneros. São Paulo: SENAC, 2008.

D'ANDREA, Pablo Tiajurú. *A formação dos sujeitos periféricos*: cultura e política na periferia de São Paulo. (Doutorado em Sociologia). Universidade de São Paulo, Paulo, 2013.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo*: ensaio sobre a sociedade neoliberal. São Paulo: Boitempo, 2016.

DEJOURS, Cristophe. *A banalização da injustiça social*. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

DEJOURS, Cristophe. *A Loucura do trabalho*. São Paulo: Oboré; 2017.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa – mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017. [p. 237-284].

FOUCAULT, Michel. *Segurança, Território, População*. São Paulo: Martins Fontes; 2008.

FRASER, Nancy. A justiça social na globalização: Redistribuição, reconhecimento e participação. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 63, p. 7-20, out. 2002.

FREUD, Sigmund. Psicologia dos processos oníricos. In: *A interpretação dos sonhos*. São Paulo: Cia das Letras, 2019.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. Instituições culturais versus

aplicativos. *Folha de São Paulo*, 04 out. 2020.

GAULEJAC, Vincent. *Gestão como Doença Social*. Aparecida: Ideias e Letras, 2007.

HOOKS, bell. *Olhares negros – raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.

ILUSTRÍSSIMA CONVERSA. Entrevista com Fernanda Peixoto. Arte é tanto produto quanto produtora de cidades. 19 dez. 2019. Podcast da *Folha de São Paulo*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/12/arte-e-tanto-produto-quanto-produtora-de-cidades-diz-antropologa.shtml>

JARDIM, Fabiana; CARROCHANO, Maria Carla; DOWBOR, Mônica. Juventudes e participação política no Brasil do século XXI: quais horizontes? *Laplage em Revista*, Sorocaba, vol.4, n.1, p.50-66, jan.–abr, 2018.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação – episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó. 2019.

LAVALLE, Adrian Gurza. Engajamento e participação – Glossário. *Nexo*, São Paulo, 24 jul. 2020.

LEFEBVRE, Henri. *Espaço e política*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

LIMA, Lívia. Coletivos se mobilizam para desenrolar lei de incentivo à cultura da periferia. Blog da *Folha de São Paulo*, 28 abr. 2016.

MARQUES, Eduardo; TORRES, Haroldo (orgs.). *São Paulo: Segregação, pobreza e desigualdades sociais*. São Paulo: Editora Senac, 2005.

PARDUE, Derek. Uma perspectiva marginal. Contemporânea. *Revista de Sociologia da UFSCar*, São Carlos, v. 3, n. 2, p. 447-466, 2013.

PATERNIANI, Stella Zagatto. Raça e cidade: para decolonizar a produção de conhecimento sobre São Paulo. *Revista da pós-graduação da Escola da Cidade*, n. 1, 2020.

PATERNIANI, Stella Zagatto. São Paulo cidade negra: branquidade e afrofuturismo a partir de lutas por moradia. [Parte 1: Crítica da branquidade na economia política da urbanização; p 49-109]. (Doutorado em Antropologia Social), Universidade de Brasília, 2019.

PEÇANHA, Érica. *Polifonias marginais*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. Rolezinho no shopping: aproximação etnográfica e política. *Revista Pensata*, vol. 3, n. 2, 2014.

PIERUCCI, Flávio. A religião como solvente – uma aula. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 75, 2006.

PINHEIRO-MACHADO, Rosana; SCALCOL, Lucia Mury. Rolezinhos: marcas, consumo e segregação no Brasil. *Revista de Estudos Culturais*, EACH-USP, n. 1, 2014.

PISCITELLI, Adriana. Gênero: a história de um conceito. In: ALMEIDA, Heloísa Buarque de; SZWAKO, José Eduardo (orgs.) *Diferenças, igualdade*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2009.

ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: N-1 edições, 2018.

SANTOS, Milton. Por uma geografia cidadã: por uma epistemologia da existência. Conferência publicada originalmente no *Boletim Gaúcho de Geografia*, UFRGS, Porto Alegre, n. 21, p. 7-192, 1996. Disponível em: https://www.revistaprosaveroarte.com/por-uma-geografia-cidada-por-uma-epistemologia-da-existencia-texto-fabuloso-do-professor-milton-santos/?fbclid=IwAR0qvkf2-kwebZSCE3Osy13rPdPnv1Uj3nAeoGtVReAp-xn38VwR_WQnmvE

SENA, Eduardo Augusto. políticas culturais e diversidade na cidade de São Paulo - trajetórias e institucionalização. (Relatório de qualificação, nível doutorado em Ciência da Informação), Universidade de São Paulo, 2020.

SENNETT, Richard. *A Corrosão do caráter*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SILVA, Gleicy Mailly. Cultura negra e empreendedorismo: Sensibilidades políticas a reivindicações econômicas e o engajamento através do mercado Black. In: *Anuário Antropológico I*. São Paulo: Hucitec, 2018. Disponível em: <file:///C:/Users/marta/OneDrive/Área%20de%20Trabalho/Marta/Fesp/sociologia%20e%20política/Sociologia%20V/Cultura%20negra%20e%20empreendedorismo.pdf>

SOUZA, Pedro H. Ferreira. *Uma história da desigualdade: a concentração de renda entre os ricos no Brasil 1926 - 2013*.

STANDING, Guy. *O Precariado: a nova classe perigosa*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

STENGERS, Isabelle *No tempo das catástrofes – resistir à barbárie que se aproxima*. São Paulo: Cosac Naify, 2017.

TELLES, Vera. *A cidade nas fronteiras do legal e ilegal*. Belo Horizonte: Argumentvm, 2010.

TELLES, Vera. *Nas tramas da cidade: trajetórias urbanas e seus territórios*. São Paulo: Humanitas, 2006.

TOMMASI, Livia de. Nem bandidos nem trabalhadores baratos: trajetórias de jovens da periferia de Natal. *DILEMAS: Revista de Estudos de Conflito e Controle Social*, vol. 5, n. 1, p. 101- 129, 2012.

VINICIUS, Thiago; GOMES, Amanda; Barcellos, Alex. O futuro das periferias no pós-pandemia. Blog do Fausto Macedo no *Estadão*, São Paulo, 29 set. 2020.

Rumo a uma *epistemologia das quebradas*? ativismos culturais para além da resistência

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v12i22.51098>

Bruna Pegna Hercog¹

Carlos Bonfim²

Natureza Acácio França³

Verena Vieira⁴

Resumo: Buscamos neste texto apresentar, por um lado, resultados parciais de um mapeamento realizado junto a coletivos de jovens de bairros periféricos de Salvador, Bahia, que atuam com arte e comunicação. Por outro, procuramos esboçar algumas considerações a respeito do que vem se tecendo nas quebradas, estes nossos outros centros. Destacamos de saída uma opção: as vozes e timbres se misturam e se confundem neste texto; se alternam à maneira de um sarau e dão conta de um eu que é nós, de um nós que é somos e estamos. E seguimos.

Palavras-chave: Periferias, ofensivas culturais, emancipação.

¿Hacia una “*epistemología de las quebradas*”? activismos culturales más allá de la resistencia

Resumen: Buscamos en este texto presentar, por un lado, resultados parciales de un mapeo realizado con colectivos de jóvenes de barrios periféricos de Salvador, Bahía, que trabajan con el arte y la comunicación. Por otro lado, intentamos esbozar algunas consideraciones sobre lo que se está tejiendo en las barriadas, estos otros centros nuestros. Destacamos una opción: las voces y los timbres se mezclan y se confunden en este texto; se alternan a la manera de un *sarau* (una tertulia) y dan cuenta de un yo que es nosotros, de un nosotros que es somos. Y seguimos.

Palabras clave: Periferias, ofensivas culturales, emancipación.

¹ **Bruna Pegna Hercog.** Doutoranda em Cultura e Sociedade na Universidade Federal da Bahia/UFBA, Brasil. E-mail: bhercog@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-0215-4025>

² **Carlos Bonfim.** Doutor em Integração da América Latina pela Universidade de São Paulo/USP. Professor do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof. Milton Santos, da Universidade Federal da Bahia/UFBA, Brasil. E-mail: latitudea@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-0073-3875>

³ **Natureza Acácio França.** – Mestra em Dança pela Universidade Federal da Bahia/UFBA, Brasil. E-mail: naturezartesponte@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-3053-0200>

⁴ **Verena Vieira.** Estudante do Bacharelado Interdisciplinar em Humanidades pela Universidade Federal da Bahia/UFBA, Brasil. <https://orcid.org/0000-0002-3986-6114> E-mail: vieiraverena@yahoo.com.br

Recebido em 07/08/2021, aceito para publicação em 25/01/2022 e disponibilizado online em 01/03/2022.

Toward an epistemology of the “quebradas”? cultural activisms beyond resistance

Abstract: This text aims to present, on the one hand, partial results of a mapping carried out with youth collectives from peripheral neighborhoods in Salvador, Bahia, that work with art and communication. On the other hand, we try to outline some considerations about what is being woven in the “quebradas”, these other centers of ours. We highlight an option: the voices and timbres mix and mingle in this text; they alternate in the manner of a sarau [a poetry slam] and give an account to fan “I” that is actually an “us”.

Keywords: Peripheries, cultural offensives, emancipation.

Rumo a uma *epistemologia das quebradas?* ativismos culturais para além da resistência

“Nossos passos vêm de longe”⁵

Ambrósio, Bateeiro, Quariterá, Curukango, Catucá, Osenga, Dambraganga e um longo etcétera... Nomes pouco conhecidos, histórias silenciadas. Histórias... esquecidas? De modo algum. Espalhados por todo o país, estes e tantos outros mocambos/quilombos não costumam figurar nem nos manuais didáticos que nos alfabetizaram, nem nas “histórias oficiais” que nos contaram e que nos contamos. Nessas versões truncadas, apenas breves (e muitas vezes superficiais e estereotipadas) referências a Palmares e a uma ou outra liderança.

A história dos povos africanos que foram trazidos como escravos ao

Brasil ao longo de quase quatrocentos anos é predominantemente contada a partir de omissões e da produção de estigmas diversos, quando não de estereótipos a respeito daqueles povos. Não apenas as narrativas, mas também as imagens produzidas ao longo do século XIX, particularmente, corroboram a produção de registros que tinham pouco de documental e muito de constituição de uma “política de anonimato e de invisibilidade” (SCHWARCZ; GOMES, 2018, s/p). Ou seja, tal como apontam estes autores, “na imensa maioria das vezes não sabemos (ou não nos é dado conhecer) a identidade dos “modelos”; trata-se somente, na visão desses artistas, de escravos em suas funções” (SCHWARCZ; GOMES, 2018s/p). E mais: eram “escravos” ou “africanos”,

⁵Jurema Werneck (2010, p. 76).

não ashanti, mina, fon, hauçá, benguela, rebolo ou bakongo, por exemplo. Em artigo publicado no site da Fundação Cultural Palmares, Daiane Souza apresenta dados de um censo realizado em 1872 no Brasil. Tal censo, diz ela,

aponta o total da população de estrangeiros no Brasil: 382.132. Separa os brancos por origem. São 125.876 portugueses, 40.056 alemães e 8.222 italianos, entre outras nacionalidades. Os negros eram considerados todos do mesmo grupo: africanos. Segundo o documento eram 176.057 africanos vivendo no país, porém, divididos apenas entre escravos (138.358) e alforriados (37.699)" (SOUZA, 2013, s/p.).

Neste mesmo sentido, imagens produzidas por artistas como Johann Moritz Rugendas e Jean-Baptiste Debret (que são fundamentalmente as reproduzidas nos livros didáticos), por exemplo, dão conta de um olhar que, por um lado, traz corpos "representados em estilo clássico, os traços suavizados e europeizados (e nos quais) [...] a situação dos escravizados é amenizada: o trabalho é mostrado como atividade quase lúdica em pranchas como *Preparação da Raiz de Mandioca* e *Colheita de*

Café" (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, *online*, s.d.). Por outro lado, adverte-se também uma representação dos escravizados apenas e tão somente a partir das diferentes formas de violência intrínsecas ao sistema escravocrata, além, é claro, de eventuais referências a algumas poucas das muitas e tantas insurgências, que eram muito mais recorrentes do que se costuma contar nos manuais didáticos. São, do mesmo modo, escassas, episódicas, as referências a artistas, intelectuais, lideranças de origem africana.

Falamos, portanto, de uma história feita de apagamentos, de omissões, de produção de ausências. E falamos também do início de um processo que o colombiano Adolfo Albán Achinte, referindo-se a dinâmicas similares em seu país, chamou de "visibilidade negativa" (ALBÁN ACHINTE, 2006, p. 60). Isto é, para além da produção de silenciamentos, houve, do mesmo modo, um processo no qual aspectos socioculturais, econômicos e políticos dos povos escravizados foram sistematicamente deturpados e convertidos em estereótipos e em estigmas. Trata-se, neste sentido, de

uma história que parece dar boas pistas de como foi se constituindo no país o “racismo estrutural” tal como discutido por Silvio Almeida (ALMEIDA, 2019).

Assim, quando hoje lemos os informes publicados no Atlas e no Mapa da Violência e no Anuário Brasileiro de Segurança Pública⁶, quando acessamos as notícias cotidianas que circulam sobre as periferias e sobre as pessoas que ali habitam, quando consultamos nossas ilustradas agendas culturais, é possível advertir muitas continuidades com aquele nefasto sistema. Mas é possível, por outro lado – e aqui está um dos propósitos centrais deste escrito – advertir também continuidades outras; continuidades que contrastam com políticas de silenciamento, com processos de produção de estigmas, que se insurgem contra a desmemória, contra as tentativas de apagamento. Daí nossa opção por reiterar, com Jurema Werneck, que “nossos passos vêm de

longe.” Mesmo. Afinal, nós também canto-bailamos o necessário lembrete (que é também mantra) de Emicida: “sempre foi quebra de corrente”⁷. Porque falamos aqui de uma memória longa de resistências, de uma vasta aprendizagem sobre modos de organização para as nossas lutas todas de hoje. Porque, como nos recorda o historiador João José Reis, “onde houve escravidão, houve resistência. E de vários tipos” (REIS, 1996, p. 47). E é desses “vários tipos” de resistência que trataremos neste escrito. Sobretudo porque interessa sublinhar o que há de potências tecendo-se hoje nas ações desenvolvidas pelos coletivos que integram uma inspiradora rede que já deixou clara sua disposição para combater crônicos e perversos apagamentos como os que mencionamos na abertura deste escrito.

Neste sentido, mais do que resistências – que, seguem sendo, evidentemente, fundamentais e urgentes, embora tragam ainda algum elemento de caráter mais reativo –

⁶ Links para as versões mais recentes do Atlas da Violência: <https://ipea.gov.br/atlasviolencia/>; Mapa da Violência: <https://forumseguranca.org.br/atlas-da-violencia/> e Anuário Brasileiro de Segurança Pública: <https://forumseguranca.org.br/anuario-brasileiro-seguranca-publica/>

⁷ Emicida. “Yazuke (Bendito, Louvado seja)”. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=kvAWTrLU0k

optamos por falar sobretudo do que poderia ser caracterizado como uma série vigorosa de *ofensivas culturais emancipadoras*. Buscamos enfatizar uma abordagem mais propositiva, que contribua de alguma maneira para a disseminação do que vem sendo gerado por coletivos nascidos nas periferias das nossas cidades - estes nossos outros centros. E o fazemos atentas tanto ao que hoje se gesta nas *quebradas*⁸ quanto ao legado inspirador que nutre diversos destes coletivos com os quais trabalhamos.

Assim, acolhemos, por exemplo, contribuições como as de Abdias Nascimento, que com a noção de quilombismo nos traz fecundas possibilidades para reconhecer no trabalho que vem sendo realizado pelos coletivos que abordamos aqui, mais que inspiradores subsídios para seguir. Uma “consciência de luta político-social”, uma “ideia-força”, o quilombismo, tal como pensado por Nascimento, seria uma “energia que inspira modelos de organização

dinâmica desde o século XV” (NASCIMENTO, 2009, p. 203).

Pois bem, se uma das táticas mais recorrentes nas lutas de resistência dos povos escravizados consistia na fuga e na constituição de territórios relativamente autônomos a partir de onde resistir (falamos aqui concretamente da conformação de mocambos/quilombos), caberia apontar também algumas formas outras de insurgência. E neste sentido, vale retomar João José Reis, que diz que, entre as diversas maneiras de negociar e de batalhar por espaços de autonomia, havia - além de fugas e de suicídios - expedientes diversos: “o escravo [...] fazia corpo mole no trabalho, quebrava ferramentas, incendiava plantações, agredia senhores e feitores, rebelava-se individual e coletivamente” (REIS, 1996, p. 47). Formas de insurgência praticadas no micro, nas rotinas corriqueiras da roça, do garimpo, dos engenhos, da cozinha, enfim, nas frestas do cotidiano.

No que se refere especificamente às táticas às quais recorriam mulheres escravizadas que atuavam nas Casas Grandes, Ochy Curiel destaca as chamadas

⁸ O termo “quebrada” é muito utilizado por moradores/as das regiões consideradas periféricas de Salvador para identificar os seus territórios com orgulho e pertencimento.

“operações tartaruga”, que incluíam “desperdício de produtos domésticos [e] abortos auto induzidos para evitar que seus filhos e filhas fossem escravizados” (CURIEL, 2007, p. 16). A táticas como estas, Celsa Albert denominou “cimarronaje doméstico”⁹ (*apud* CURIEL, 2007, p. 16), uma categoria que dá conta de formas cotidianas de insurgência mais sutis, mas não menos relevantes no que se refere às diferentes formas de fazer frente às opressões próprias dos poderes instituídos.

E é também dessa esfera cotidiana do micro que fala Lélia Gonzáles ao abordar o papel da mãe preta. Ora, se a sinhá, a “chamada legítima esposa [...] só serve pra parir os filhos do senhor”, a maternidade propriamente dita será então exercida pela negra. Por isso, segue Lélia, a mãe preta é a mãe (GONZÁLES,

1984, p. 235). E será ela quem “vai dar a rasteira na raça dominante”: “Ela passa pra gente esse mundo de coisas que a gente vai chamar de linguagem¹⁰ (GONZÁLES, 1984, p. 236). E com a linguagem, sabemos, vêm a “internalização de valores [...] e uma série de outras coisas mais que vão fazer parte do imaginário da gente” (GONZÁLES, 1984, p. 236).

Ou seja, falamos aqui de algumas das tantas formas de organização da insurgência, falamos do que pode a astúcia dos “ninguéns”, falamos dos “gestos hábeis do ‘fraco’ na ordem estabelecida pelo ‘forte’, [da] arte de dar golpes no campo do outro, astúcia de caçadores, mobilidades das manobras, operações polimórficas, achados alegres, poéticos e bélicos”, falamos, enfim, de *táticas*: sutis, sagazes movimentos “dentro do campo de visão do inimigo [...] e no espaço por ele controlado” (CERTEAU, 1998, p. 100-104).

Em suma, ao mobilizarmos aqui uma noção como a de quilombismo,

⁹Empregado desde o século XVI para se referir a tudo que fosse silvestre ou selvagem, o termo *cimarrón* passou a ser utilizado em diversos países latino-americanos para se referir – pejorativamente - a escravizados fugitivos. Maroon, jíbaro são outros dos termos empregados com sentido similar. *Cimarronaje*, portanto, diz respeito a práticas relacionadas aos *cimarrones*. De modo similar, o que no Brasil chamamos quilombos tem seus equivalentes nos países vizinhos e entre os termos empregados para se referir a eles estão: palenques, cumbes etc.

¹⁰Vale sublinhar que Lélia Gonzáles está se referindo, entre outras coisas, ao “pretuguês”, que, em nosso entendimento, vem a ser, do mesmo modo, uma forma outra de insurgência.

temos presente que se trata de um modo de entender

formas associativas que tanto podiam estar localizadas no seio de florestas de difícil acesso que facilitavam sua defesa e sua organização econômico-social própria, como também assumiram modelos de organizações permitidas ou toleradas, frequentemente com ostensivas finalidades religiosas (católicas), recreativas, beneficentes, esportivas, culturais ou de auxílio mútuo. Não importam as aparências e os objetivos declarados: fundamentalmente, todas elas preencheram uma importante função social para a comunidade negra, desempenhando um papel relevante na sustentação da comunidade africana. Genuínos focos de resistência física e cultural. Objetivamente, essa rede de associações, irmandades, confrarias, clubes, grêmios, terreiros, centros, tendas, afochés [*sic*], escolas de samba, gafieiras foram e são os quilombos legalizados pela sociedade dominante; do outro lado da lei se erguem os quilombos revelados que conhecemos (NASCIMENTO, 2009, p. 203).

Assim, tomamos como eixo de nossas reflexões o que vem se tecendo junto a estes “genuínos focos de resistência física e cultural” que são os quilombos urbanos contemporâneos: os saraus, os coletivos que canto-bailam-batalham, que constroem possíveis sins ante

crônicos não e que no processo dão conta de inspiradores “modelos de organização dinâmica”, para retomar os termos de Abdias Nascimento. E destacamos particularmente modos de organização que, pela via das artes em especial, corroboram a rima certa do poeta baiano Giovane Sobrevivente¹¹: “a poesia precisa chegar antes da bala”.

Antes de seguir, no entanto, importa contar também quem somos as vozes e as sensibilidades que juntas tecem este texto –que, por sua vez, ecoa as diversas outras vozes e sensibilidades com quem caminhamos. O convite é para que enxerguemos este texto como uma teia, que vai sendo tecida à medida que escolhemos nossas fitas coloridas, entramos e caminhamos por ela, com nossos corpos, trajetórias, vivências, memórias. Nesta teia, nunca estamos sós. As vozes e sensibilidades com quem caminhamos estão presentes nos nós que se formam com os caminhos trilhados, representados pelas fitas coloridas. Também nunca estamos estáticos. A teia é movente. E não tem fim. É um exercício

¹¹https://www.instagram.com/giovane_sobrevivente/

metodológico para, como sugere Luiz Rufino,

praticar Exu e suas encruzilhadas que miram a transformação radical, impulsionando-nos para horizontes pluriépistêmicos e para a prática de ações comprometidas com o combate às injustiças cognitivas/sociais (LOPES; FACINA; SILVA, *apud* RUFINO, 2019, p. 115).

Te convidamos, portanto, a entrar nesta teia conosco. Escolha a cor da tua fita e se lance numa leitura engajada e voltada para enxergar as potências das quebradas.

Nós, pontos, tramas (e agendas)

Meu nome é 'autora 3', trago na mão uma fita de chita, colorida como a minha saia. Sou sambadeira, natural de Cachoeira, no Recôncavo da Bahia. Cresci à beira da Baía de Todos os Santos, no Subúrbio Ferroviário de Salvador, solta, brincando na rua, subindo na mangueira do quintal, tomando banho e catando marisco na maré.

Na juventude não tive grandes questionamentos, não fui educada para entender sobre mim ou refletir sobre o contexto sociocultural ao qual pertencia. Aos 19 anos eu dei à luz meu filho e guardei num cantinho

escuro um tanto de sonhos, dentre deles, o ensino superior, que eu consegui iniciar sete anos depois. Hoje eu sou também Bacharela Interdisciplinar em Artes, Mestra em Dança e estudante de Pedagogia pela UFBA. Estrategicamente, vivo em trânsito entre a academia e a periferia. Sou mulher suburbana, artista e educadora gestora e produtora cultural. Aprendi a pescar soluções na maré das adversidades e que em todas as rodas da vida tem o que se aprender e o que se ensinar.

Desde 2004, em Tubarão, a educação e a arte colorem de alegria e esperança os meus dias. Das heranças do Recôncavo e do envolvimento orgânico com a educação, nasce em 2013 o grupo A Corda Samba de Roda (que encerrou as atividades em 2020). Através do samba que segue firme e forte por aqui, nós fortalecemos tradições que estavam quase desaparecendo, como as caretas e o Boi Estrela de Tubarão. O samba de roda é a expressão mais presente nas datas festivas do calendário tradicional da comunidade. Através dele aprendemos e ensinamos sobre história, arte, patrimônio, memória, trabalho coletivo, celebração

e outros insumos para colocar em prática as nossas *ofensivas culturais emancipadoras*.

Em 2015 fundamos o Quilombo A Corda que, em 2019 foi nomeado QUIAL Centro Cultural Quilombo Aldeia Tubarão. Atualmente o QUIAL sedia projetos como a Plataforma Multimídia Favela Revela, onde dez jovens de periferias de Salvador e Rio de Janeiro pesquisam, criam, produzem e promovem conteúdo de valorização das ações e potenciais das periferias em todo o Brasil.

Conhecer a minha história é uma responsabilidade que tenho para com a minha família e com minha comunidade. “A consciência adquirida a partir da compreensão do contexto vivido, compromete a escrita como lugar de autoafirmação de particularidades e especificidades do sujeito”, já disse a querida Conceição Evaristo (EVARISTO, 2007). Eu cresci em Tubarão e ao mesmo tempo longe de Tubarão, longe de histórias e tradições que eu desconhecia ou ignorava e que iam e vão chegando com o samba em meu corpo, surpreendendo, sincopando e transgredindo a cada roda nas tentativas de existir através do poder

gerado pelo conhecimento sobre mim mesma, sobre a própria história, resistir ao fazer, poder dançar e escrever em primeira pessoa.

Me chamo ‘autora 4’ e trago nas mãos a fita branca. Há alguns anos, passei a integrar a equipe de uma Organização Não Governamental que atua com comunidades em situação de vulnerabilidade social com foco na realização de projetos de infraestrutura. Identifico muitos pontos positivos no trabalho realizado por meio da parceria entre a organização e os(as) moradores(as) das regiões periféricas onde as atividades eram realizadas. Mas, a partir de determinado momento, a ausência de investimento em projetos artísticos começou a me inquietar. Sentia que poderíamos dialogar – e trabalhar – a partir de outras potencialidades locais, mas não o fazíamos, pois o foco sempre estava nas problemáticas concretas geradas pela pobreza. Saí da organização, mas a inquietação permaneceu e, atualmente, além de fazer parte de um coletivo de juventude anticapitalista, estou no espaço universitário enquanto estudante do Bacharelado

Interdisciplinar em Humanidades, em transição para o curso de Pedagogia.

E foi justamente dentro desse contexto – o acadêmico – que pude entrar em contato com o Rede ao Redor, que nos convida a conhecer as culturas e as narrativas dos sujeitos a partir de outras lentes e perspectivas. Ou melhor, a partir de suas próprias lentes, vozes e perspectivas. Mais do que isso, entendo que um chamado para a mediação é feito para que possamos transitar entre as diversidades e cruzar saberes para que, desse modo, possamos produzir impactos potentes em nosso entorno e agir valorizando as alteridades, mas também as singularidades que nos permeiam.

Os primeiros espaços que tive a oportunidade de frequentar através do Rede ao Redor foram as aulas do curso “A Periferia É O Centro: Ofensivas Culturais Emancipadoras”¹². Nessa ocasião, pude viver na universidade a experiência de ouvir – e de dialogar com – representantes de

¹² O Curso foi oferecido pelo ‘autor 2’ como componente curricular do Bacharelado Interdisciplinar de Humanidades da UFBA no primeiro semestre de 2020. Foi elaborado e ministrado em conjunto com uma série de artistas, ativistas culturais e educadores de Salvador.

coletivos localizados não apenas em Salvador, mas também em outras cidades do Brasil e da Colômbia. Os temas eram variados: política, arte, educação, economia, comunicação etc. e serviram de estímulo para que eu buscasse me informar a partir de outras fontes. Não exclusivamente a partir das principais agências de notícias da minha cidade e do meu país, nem necessariamente através da bibliografia usualmente adotada dentro das universidades e que, em sua maioria, não possui um compromisso com a apresentação de histórias múltiplas. Afinal, as informações podem ser acessadas diretamente através das páginas dos coletivos, projetos, movimentos sociais e associações que ocupam determinadas territorialidades. Contudo, vale lembrar que essa é apenas uma via possível e que nas ruas, nos becos e nas vielas de nossas cidades há muitas respostas sendo produzidas.

Tendo isso em vista, as universidades precisam ser espaços de fomento à diversidade cultural. E para isto é fundamental incluir no debate aqueles conhecimentos que historicamente vêm sendo aniquilados.

Entretanto, vale ressaltar que não defendo aqui a substituição dos conhecimentos e, conseqüentemente, dos(as) autores(as) que predominam hoje – tanto no ambiente acadêmico quanto nos meios de comunicação – por aqueles que citei anteriormente, e sim que exista – de forma equitativa – espaço para essas outras narrativas em nossas formações. A expectativa é de que possamos ter histórias sendo contadas por outras vozes e por diferentes perspectivas, o que vale para a vida em ambientes como universidades e escolas, mas também para nossa vida em sociedade.

Cabe também questionar se as universidades conseguem dialogar com os diversos segmentos sociais que as rodeiam, já que não é incomum escutar relatos de pessoas que possuem uma visão negativa sobre essas instituições ou que simplesmente não percebem uma relação direta entre as suas vidas e aquilo que é produzido por esses espaços acadêmicos. Isso se deve, em parte, aos trabalhos e às pesquisas realizadas em campo que iniciam com a promessa de oferecer retorno ou continuidade aos participantes e que, no final, sequer

entregam o produto final às pessoas que disponibilizaram seu tempo e seus dados para a realização daquela atividade, estudo etc.

Nota-se, portanto, que os dados sobre as periferias interessam às universidades. Então por que será que, muitas vezes, o resultado acaba sendo o isolamento social dessas instituições? Trago essa provocação para que não caiamos na armadilha de nos fecharmos dentro dos muros das universidades sem que estejamos efetivamente em diálogo com a comunidade. É inegável que o conhecimento científico produzido nos ambientes acadêmicos pode beneficiar sujeitos e territórios e que, atualmente, percebe-se um novo perfil de estudantes universitários(as) – há a presença de mais negros(as) e favelados(as), por exemplo – mas o conhecimento científico não está apenas nas universidades e nem é o único modo de saber que é relevante. Além disso, não basta que as universidades estejam sendo compostas por um público mais plural se as epistemes valorizadas continuam sendo as mesmas.

Por isso, a proposta do Rede ao Redor me contempla: este é um

espaço para fortalecer as trocas entre universidade e comunidade, entre grupos e, finalmente, entre pessoas que se mobilizam pelas causas coletivas e que acreditam que podem se fortalecer em conjunto.

Aqui, autor 2, entrando suave na trama com a fita vermelha (ou encarnada, se quisermos multiplicar um pouco mais os sentidos) para seguir a teia tecida por tantos *sentipensares*. Cria do Capão Redondo, periferia de São Paulo, trago comigo as memórias das histórias tecidas “da ponte pra cá”, na contundente e hoje clássica formulação dos Racionais. E nestas memórias estão amigos que ficaram pelo caminho, tragados pela máquina que cava as covas onde caem corpos há muito descartados. (Negro) drama que é também cotidiano em diversas outras latitudes deste país, deste continente que parece que padece *desmemórias*. Mas estão também na memória as muitas e tantas histórias de que estamos feitas/os, a longa história de insurgências, de aprendizagens coletivas sobre como lidar e o que fazer com a raiva digna de quem se reconhece sujeito de direitos. Assim, com a certeza de que

há mesmo muitas outras histórias sendo vividas-contadas, seguimos a trama contando um pouco do tanto que vem se tecendo nestes nossos outros centros – gestos que terminam sendo outro exemplo contundente daquilo que Raul Zibecchi (2018) chamou de “desbordes desde abajo”. E vamo arriba.

Peço licença para entrar nessa teia. Sou a ‘autora 1’. Tenho em mãos a fita azul, que me conecta à força das águas. Sou nascida e criada em Salvador. Bisneta, neta e filha de mulheres que – cada qual ao seu modo – subverteram os lugares pré-estabelecidos para as mulheres de suas épocas. Delas, herdei o espírito inquieto, a capacidade de sonhar e a coragem para me indignar com as injustiças sociais e agir para enfrentá-las.

Tive a grata oportunidade de me descobrir jovem, mulher, pesquisadora, jornalista no diálogo com crianças, jovens, adultos, anciãs, anciãos de Fazenda Coutos, Plataforma, Nordeste de Amaralina, Sussuarana, Cajazeiras, Uruguai e tantos outros centros de uma Salvador tão múltipla. Com elas e eles aprendi desde cedo que buscar por justiça

social em um país como o Brasil – constituído por estruturas racistas e patriarcais – pressupõe, obrigatoriamente, se comprometer com lutas antirracistas e feministas.

E, assim, sigo atuando em várias frentes, mas numa mesma tessitura. Especificamente na área acadêmica – arena de disputa que considero muito estratégica e necessária - desde 2017 estou dedicada ao processo de doutoramento¹³. Com o acompanhamento e parceria afetiva e comprometida do 'autor 2' e de forma enredada com muita gente me lancei ao desafio de pesquisar com (e não sobre) jovens que atuam em grupos culturais em regiões consideradas periféricas de Salvador e de Santiago de Cali, na Colômbia. O que move o estudo é fazer uma reflexão aprofundada sobre a contundência e a consistência das construções de

conhecimento produzidas pelos coletivos culturais nessas "quebradas".

E foi trilhando esse caminho que nos cruzamos: eu, o 'autor 2', a 'autora 4' e a 'autora 3'. E nesse escrito, apostamos nos nós do nosso encontro, para refletirmos sobre o que vem se tecendo nos quilombos urbanos contemporâneos e quais são os "modelos de organização dinâmica" que se apresentam.

Rede ao Redor: uma cartografia em movimento

Para nos acercarmos mais a esses quilombos urbanos que entendemos como produtores de potentes ofensivas culturais emancipadoras, nos lançamos ao desafio de ampliar e fortalecer uma rede com os coletivos e tecer intervenções de forma cada vez mais articulada. Assim, demos início em 2016, ao projeto *Rede ao Redor: cartografia de iniciativas em arte e comunicação nas periferias de Salvador*¹⁴.

¹³ Até o momento, a tese está intitulada como "Epistemologias das Quebradas: um estudo com jovens ativistas em Salvador (BA), Brasil e Santiago de Cali (Valle del Cauca), Colômbia". É realizada no Programa de Pós Graduação em Cultura e Sociedade na Universidade Federal da Bahia (Poscultura/UFBA), sob orientação dos professores Carlos Bonfim e Gisele Nussbaumer.

¹⁴ O Rede ao Redor foi criado com o propósito de realizar um mapeamento de iniciativas em arte e comunicação idealizadas e lideradas por jovens das periferias de Salvador. Coordenado pelo 'autor 2' e pela 'autora 1', do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof. Milton Santos (IHAC/UFBA), o Rede conta com uma

Sabe-se que as periferias de nossas cidades vivem dinâmicas que vão muito além do que habitualmente se difunde nos meios hegemônicos de comunicação. Sabe-se, do mesmo modo, que os bairros periféricos – e com eles seus habitantes – são tratados de modo recorrente a partir de clichês que perpetuam uma visão estigmatizadora da periferia. Se é verdade que nossos espaços urbanos – e neles de modo particular, as periferias - ostentam indicadores sociais que demandam especial atenção, também é verdade que na contramão do que cotidianamente se difunde sobre essas regiões, existem diversas iniciativas que vêm se constituindo como espaços privilegiados de formação de artistas, de cidadãos, de público e de produção de conhecimento.

O Rede ao Redor nasce e segue com esse objetivo. Difundir, conectar, ampliar, fortalecer esta rede que se tece entre muitas sensibilidades. Sabemos que o que conseguimos mapear até o momento certamente está muito aquém do que

equipe de pesquisadores composta por integrantes de coletivos culturais de Salvador, estudantes de graduação e de pós-graduação.

de fato existe de iniciativas espalhadas por esses nossos outros centros, mas já nos permite reiterar o quão potentes são estes territórios e o quão diversas são as *ofensivas culturais emancipadoras* construídas neles.

A partir do mapeamento inicial realizado em 2016 – e que está sendo atualizado agora em 2021¹⁵ - foram identificadas 106 iniciativas, entre coletivos autônomos, pontos de cultura, associações, projetos e ONGs. Do total, 51 (47%) se definiram como coletivo autônomo. A maioria (83%) realiza ações voltadas para o público em geral, com enfoque nas populações dos bairros onde moram e/ou atuam seus integrantes.

Com relação às linguagens utilizadas, aparecem com maior frequência a poesia e a comunicação (audiovisual, cinema e fotografia). E

¹⁵ Em parceria com a ONG CIPÓ- Comunicação Interativa e de forma articulada com a pesquisa de doutorado da 'autora 1', voltamos a disponibilizar um formulário eletrônico para mapear as iniciativas em arte e comunicação nas periferias de Salvador e, assim, atualizar e ampliar o banco de dados que já temos. O processo segue em andamento. Até o dia 30 de julho de 2021, 52 coletivos haviam feito o cadastro. A grande parte não constava no primeiro levantamento, o que aponta para um aumento significativo de iniciativas mapeadas, bem como de uma maior abrangência territorial das ações. O cadastro pode ser feito por meio do link: <https://forms.gle/19iVujQCzrsbbm9G6>.

também: capoeira, teatro de rua, dança, hip-hop, samba de roda, maracatu, circo, literatura e música. A maioria utiliza várias linguagens artísticas em sua atuação. Encontramos também iniciativas que atuam com ativismo político e outras que trabalham com a temática do empoderamento estético e utilizam a moda como linguagem para trabalhar o fortalecimento identitário de jovens negros e negras.

No que se refere à abrangência da atuação, 79 coletivos mapeados têm algum bairro ou região onde concentram suas ações que são as localidades onde moram seus integrantes. Os demais coletivos (27) têm atuação descentralizada, realizando atividades em praças, ônibus, redes digitais e espaços culturais em toda a cidade.

O bairro que concentrou maior número de iniciativas foi Sussuarana, em seguida, a região do Subúrbio Ferroviário e em terceiro lugar o bairro de São Caetano. O mapeamento também registrou iniciativas em: Cajazeiras, São Cristóvão, Itapuã, Cosme de Farias, Pituaçu, Itapuã, Liberdade, Nova Brasília, Tubarão, Jardim Cruzeiro, Escada, Fazenda

Grande do Retiro, Nordeste de Amaralina, Rio Vermelho, Mussurunga. Periperi, Mata Escura, Baixa do Fiscal, Calabar, Engenho Velho de Brotas, Barroquinha, Arenoso, Alto da Sereia, entre outros.

Sobre o perfil dos grupos, a maioria é formada por jovens e adultos autodeclarados negros e negras. Em muitos casos, os adultos começaram sua atuação ainda adolescente e/ou jovem. Observamos que, em geral, havia um equilíbrio de gênero entre as/os participantes.

As motivações dos/as jovens para criar uma iniciativa cultural ou se juntar a ela partem, em geral, de sentimentos semelhantes: descontentamento, desesperança, indignação. Para Castells (2017, p. 29), muitos destes processos de ação coletiva são enraizados na indignação, propélidos pelo entusiasmo e motivados pela esperança. Como apontam algumas falas das/dos nossas/os interlocutores/as:

Criamos o JACA para estar com poesia (...) para a juventude comunicar seus erros, seus problemas, suas dores. Para a gente crescer junto e construir formas estratégicas para vencer.
(Marcos Paulo Silva – Juventude Ativista de Cajazeiras, Salvador)

O Levante nasce porque queríamos apresentar uma alternativa, apresentar que era possível a gente continuar em uma outra realidade que pudéssemos apresentar ao povo brasileiro que a gente poderia tomar as rédeas da nossa vida em nossas próprias mãos. (Júlia Hirsberg – Levante Popular da Juventude¹⁶)

Muitos/as jovens com quem dialogamos localizam esta indignação na necessidade de criar e/ou se associar a movimentos, coletivos, grupos de arte e comunicação para enfrentar as marcas de estigmatização, decorrentes do racismo. Dizem também que quando o/a jovem negro/a começa a tomar consciência do racismo que marca e encarcera seu corpo, essa indignação vira vontade de “gritar”. E nos grupos que criam e/ou se associam, encontram um espaço de acolhimento para que esse grito seja coletivo.

Comecei a fazer teatro com o Oloruns da Arte, de Danúbia Santos. O primeiro espetáculo que ela criou chamava: ‘Onde está o seu racismo?’, no qual ela trazia várias questões e eu comecei a me inteirar disso e sentir essa necessidade de ter essa leitura mais próxima de mim, de coisas que falassem da minha realidade. E aí fomos

fazendo, continuamos a fazer mobilizações, criamos um projeto chamado: ‘Perifa é arte: um olhar diferente’, já pensando na forma como as pessoas olhavam para a periferia [...] então um dos objetivos era [...] de saber em como a gente estava formando outros jovens para enfrentar o racismo, o machismo. (Sandro Sussuarana - Sarau da Onça¹⁷).

Aconteceu um evento chamado Encrespa Geral, promovido aqui em Salvador ou pela Elseve ou Loreal. Eles tinham convidado uma de nós para recitar. Uma foi marcando a outra. Nós fomos e tinha uma artista da Globo que fazia comerciais de cabelos cacheados. No fim, a gente odiou o evento porque os seguranças eram muito agressivos conosco [...]. A performance foi muito legal, mas rolaram alguns estresses com os seguranças [...] várias coisas nós observávamos: por exemplo essas coisas dos cosméticos com seus produtos para cabelos cacheados, quase lisos. Participar desse evento foi muito importante porque nós percebíamos essas coisas todas, e quando terminou a apresentação, a gente decidiu não parar mais [...]. A princípio seria um grupo para se formar politicamente, enquanto um grupo de jovens negras para instrumentalizar as mulheres também na questão da música [...] então eu chamei as meninas para aprender a tocar os instrumentos e foi nessa ideia que se iniciou o Coletivo ZeferinaS. Vamos nos juntar! Vamos nos apropriar dessas questões políticas e ideológicas e também nos instrumentos

¹⁶<https://www.instagram.com/levantedajuventude/>

¹⁷<https://www.instagram.com/saraudaonca/>

musicais! (Mariana dos Santos de Souza – Coletivo ZeferinaS¹⁸).

Outro fator referente à motivação por criar os grupos é a busca pela sustentabilidade. Para muitos/as jovens, a arte e a comunicação são caminhos possíveis para a construção de uma carreira e para a inserção no mercado de trabalho de uma forma mais digna, sem precisar se submeter a atividades de natureza precária. Isto também reforça a motivação anterior que citamos: a de utilizar as ferramentas de comunicação e arte para enfrentar o racismo - uma vez que é o racismo que estrutura as relações socioeconômicas e estabelece os "pontos de chegada" para as pessoas brancas e as não-brancas: "para os negros, a produção cultural pode ser tomada como esteio para as maneiras de 'buscar a liberdade', em um contexto social que decidiu desumanizá-los, torná-los coisas" (SOUZA, 2011, p. 42). Não aceitar o lugar "pré-estabelecido", pode ser uma forma de enfrentar o racismo estrutural:

[...] em 2015, quando fui olhar minha carteira de trabalho - um livro chamado carteira de trabalho - só tinha: telemarketing, vendedora. Eu sabia que eu era uma potência, em termos de criatividade, de inteligência. Eu me enxergava como uma pessoa potente e aí quando eu me dei conta que aos 24 anos o que tinha na minha carteira era telemarketing e vendedora, e que essa era a oferta para a gente na época, tipo, se você vai hoje procurar emprego para uma pessoa que não é formada, uma pessoa negra, só é ofertado isso. É muito louco isso. Isso ocorre até se você é formado. Salvador é a cidade do desemprego, né? Essa oferta de emprego quando as pessoas se formam só é para pessoas brancas. Isso é uma coisa muito clara, ou escurecida, sei lá. Enfim, eu já estava cansada de depositar minha inteligência em outras empresas e aí Mai (outra integrante do coletivo) também já estava nessa, a gente já queria empreender. (Lívia Suarez – Casa La Frida)

A organização dos grupos, de forma geral, se dá por meio de processos de autogestão, com tomadas de decisões coletivas, num modelo mais horizontalizado de distribuição de poder entre os/as integrantes dos grupos. A internet é uma ferramenta muito utilizada para garantir o debate e facilitar a

¹⁸<https://www.instagram.com/coletivozeferinas/>

realização de ações coletivas. Por meio dela, são divulgadas as atividades e conteúdos produzidos pelos grupos e também articulados eventos como manifestações de rua, audiências públicas, campanhas de financiamento coletivo, entre outras.

Todas as iniciativas desenvolvem processos formativos, alguns mais sistemáticos (escolas comunitárias, formações continuadas etc.) e outros mais pontuais (oficinas, rodas de conversa, seminários etc.). Investir na formação de multiplicadores/as é prioridade de todas as iniciativas mapeadas.

Esse foco na formação de novos quadros pode ser um dos motivos pelos quais hoje seja possível advertir mais amplamente o aumento do número de coletivos juvenis autônomos. Há uma evidente intensificação do processo de ramificação das ações, uma trama que se tece via coletivos como, por exemplo, o Sarau da Onça, Juventude Ativista de Cajazeiras (JACA)¹⁹ e o Resistência Poética²⁰, que foram inspirados no Sarau Bem Black,

idealizado pelo poeta Nelson Maca²¹, que por sua vez se inspirou na Cooperifa²², de São Paulo. O Coletivo ZeferinaS já é uma “cria” do sarau do Jaca. E nesta dinâmica, vão se esboçando pedagogias, abordagens, leituras que dão conta de saberes, de táticas, de sensibilidades conectadas com uma memória ancestral. E os espaços, os territórios físicos e simbólicos em que atua esta juventude aquilombada são também lugares privilegiados de mobilização, de acolhimento, de pertencimento.

E, neste sentido, o próprio sarau é fecundo espaço pedagógico, como aponta o poema “Sarau é formação”, de Marteluz de Jesus²³:

Sarau é formação
Artística, Política e Identitária.
Nos Saraus em que tenho ido, tenho
sentido em mim
Reafirmação...
Artística, Política e Identitária.
A Glória de ser Preto,
O Orgulho de ser Favela.
Periferia sopra em
mim os ventos da revolução.
Do meu povo que transborda em uma
juventude poetizada,
Nas senhoras e senhores que nos
ensinam a caminhar.

¹⁹<https://www.instagram.com/jacanoinsta/>

²⁰<https://www.instagram.com/resistenciapoetica/>

²¹https://www.instagram.com/nelson_maca/

²²https://cooperifa.com.br/?page_id=9

²³ Poema publicado no livro: O diferencial da favela: dos contos às poesias de quebrada. Sarau da Onça (org.). Vitória da Conquista: Editora Galinha Pulando, 2019.

O Sarau é
expressão de quem quer viver diferente
E na arte transcende sua mente.
Saraus como os
que conheci, me encham de Esperança.
Somos tudo aquilo que a grande mídia
não mostra.
Somos Liberdade, Criatividade, Força,
Inteligência
Negritude em
verso e prosa,
Somos o que os Opressores não querem,
Somos a voz consciente da nossa gente,
Somos Luta Consistente que não
pretende se calar.
Vamos lacrar em
todo lugar que chegar.

Encontramos também entre as iniciativas, quatro que funcionam como espaços culturais na comunidade: o JACA oferece no seu galpão-sede uma série de atividades para as crianças, adolescentes e jovens do bairro; o Acervo da Laje²⁴ é um espaço que abriga centenas de obras artísticas e históricas sobre o Subúrbio Ferroviário de Salvador e também oferece em sua casa-escola atividades educativas e culturais gratuitas; a Casa La Frida²⁵ é um espaço feminista que pensa soluções para a inclusão de mulheres negras e periféricas na mobilidade urbana a partir da bicicleta e a Biblioteca Comunitária Zeferina

²⁴<https://www.acervodalaje.com.br/>

²⁵<https://www.lafridabike.com/>

Beiru²⁶ é um espaço que foi ocupado e ressignificado por jovens do bairro do Arenoso e hoje abriga uma biblioteca e uma rádio comunitária.

Mas queremos nos deter ainda numa outra iniciativa com a qual temos estreitado diálogos e feito partilhas e parcerias diversas. E para ouvir-sentir de perto e com mais detalhes um tanto do muito que se tece em Tubarão (e além), trazemos novamente a voz da 'autora 3', que com sua fita de chita retoma o fio desta prosa e nos conta algo do que se gesta nas comunidades que nasceram e abrigam mais este quilombo:

Eu vivo em Tubarão e é daqui que escrevo, onde teço os fios desta corda de sambas entrelaçada com a história do lugar através dos corpos que dançam movimentos de resistência para a manutenção das tradições locais. "Tubarão é pré-colonial", disse o Professor José Eduardo Ferreira Santos em uma *live* realizada durante o mês de junho de 2020, na série *Subúrbio Ancestral*, a última atividade promovida pelo grupo A Corda Samba de Roda. Cofundador do Acervo da Laje, José Eduardo é

²⁶https://www.instagram.com/bibliotecazeferina_beiru/

inspiração para a juventude suburbana. A afirmação convicta do professor me chamou a atenção para a urgência de acessar a história das nossas comunidades de periferia, das resistências silenciadas e lutas distorcidas.

As expressões culturais, as atividades de lazer e todas mais que acontecem no território estão em cruzo constante com as dinâmicas sociais deste lugar. Não há como separar a vida e a celebração. Os corpos compõem o organismo da comunidade e suas práticas são os movimentos que fazem acontecer a dinâmica local. Todos são movimentos das relações humanas que tecem o organismo de Tubarão e cada movimento é referência para o desenvolvimento de uma compreensão mais substancial sobre o território e sobre os sujeitos que nele vivem.

Ao transitar entre a academia e a periferia busco garantir espaços para as nossas narrativas expressas em fala, canto, dança e tradições enraizadas na memória do território e de nossas ancestrais. Afinal, aqui não somos começo e nem fim, somos a continuidade. Por isso a gente conta a própria história e vai preenchendo os

vãos vazios das nossas memórias individuais e coletivas. E assim, nestes movimentos, tece-se essa teia que enlaça histórias que nos devemos e histórias que nos constituem e que protagonizamos.

Rumo a uma epistemologia das quebradas? ativismos culturais para além da resistência

Mas o que apontam os nós dessa teia, dessa rede repleta de potência? Que criativos cruzos tramam as fitas que tecem essa teia? Acreditamos que esses quilombos urbanos se configuram - mais que espaços de resistência, que também o são, evidentemente - sobretudo como ofensivas culturais que, em sintonia com uma memória longa de dignas insurgências, vêm buscando, criando, dando forma a vias possíveis por onde seguir. E no percurso, além de cura, de reconstituição de laços comunitários, de acolhimento, de partilhas, adverte-se um processo a partir do qual categorias e abordagens são postas em xeque.

Essas ofensivas constroem intelectualidades tecidas na luta e sustentadas por ela, como nos diz Nilma Lino Gomes (2017).

Intelectualidades que se constroem a partir do desenvolvimento de uma capacidade de leitura de si próprio/a como agente de transformação, para que possam atuar como catalizadores/as deste processo junto aos seus pares, construindo, ativando e se retroalimentando de “subjetividades desestabilizadoras” (GOMES, 2017, p. 129). Ora, não seria similar ao que o poeta Carlos Meneses chama de “virar o jogo”?

E antes que o jogo acabe, ainda vou salvar meus irmãos! Tirar os manos da função, levar no sarau. Se precisar, vou ensinar improvisação! Livrá-los dos cadeados mentais e virar o jogo²⁷

Quando as juventudes à frente de coletivos de comunicação, teatro, música, poesia, audiovisual etc. assumem-se como produtoras de intelectualidades que vão na contramão daquelas às quais tiveram acesso nas instâncias de sociabilidade que forjam suas identidades, há uma intencionalidade de disputa. E são os marcadores de raça, gênero e classe que – numa perspectiva interseccional

- conduzem e sustentam essa intencionalidade que tece um conjunto potente de práticas culturais contestatórias assentadas nos chãos do cotidiano. Mas, com que lentes estamos olhando para elas? As categorias com as quais temos trabalhado ao abordar dinâmicas como as que mencionamos aqui, conseguem dar conta do que estas práticas culturais movimentam, deslocam? Ante a profusão de iniciativas, e sobretudo o que elas vêm gerando nos entornos em que se realizam, não poderíamos talvez animar-nos a considerar que está esboçando-se nesses territórios algo que poderíamos chamar de uma *epistemologia das quebradas*?

As *quebradas* são territórios violentados física e simbolicamente, mas que apesar dos cacos e corpos tombados produzem cultura, vida, práticas de insubordinação. Não por acaso, iniciamos este escrito com breve referência a mocambos/quilombos do período colonial e, através deles, aos saberes que ali se gestaram e à sua longa história de insurgências. Afinal, como apontam Schwarcz e Gomes, “os escravizados foram vítimas, sim, [mas]

²⁷ Trecho do poema Na Mira, de Carlos Meneses, publicado no livro: Poéticas Periféricas: novas vozes da poesia soteropolitana. Vitória da Conquista: Editora Galinha Pulando, 2018.

também trataram de fazer muito mais que “sobreviver”. Trouxeram, traduziram e modificaram culturas africanas, já em territórios tropicais.” (SCHWARCZ; GOMES, 2018, s/p) Ou seja, “sempre foi quebra de corrente”, reiteramos o verso de Emicida, citado mais acima.

Olhar para a potência da produção dos coletivos abordados aqui é um convite, portanto, para mudarmos as lentes, para olharmos os problemas estruturais das sociedades juntamente com essas juventudes que se organizam comunitariamente nestes outros centros a partir de iniciativas culturais. São jovens que pegaram para si o termo periferia e o assumiram, assim como tomaram para si a tarefa de contar a própria história (D’ANDREA, 2013).

O que vislumbramos como uma possível *epistemologia das quebradas*, portanto, assenta-se no reconhecimento de que o primeiro passo para construir outras intelectualidades – que precisam romper com as histórias únicas – é se apropriar de si, da memória dos seus, das histórias e raízes arrancadas violentamente. Uma vez reconectados com essa memória que é viva, estes

grupos, utilizando a arte e a comunicação como vetores - à medida que publicam, batalham, sambam, grafitam outras versões da história e mobilizam seus pares para que se somem a este processo - colocam-se na linha de frente da produção de intelectualidades comprometidas como enfrentamento a este apagamento sistemático.

Constroem, assim, outros centros que irradiam narrativas que tensionam os lugares estabelecidos e a forma “aceita” de saber válido, de voz autorizada, de produção de conhecimento, em suma. A memória, a linguagem e o corpo são os fios condutores desta teia de insubordinações. A memória é o nó que costura tudo. O uso político da palavra é ferramenta de luta e o corpo é território fértil de (re)existências.

Tal como aponta Erica Peçanha do Nascimento ao referir-se à visibilidade obtida pela produção literária das quebradas (e que podemos estender a parte expressiva das produções realizadas por coletivos como os aqui abordados), temos hoje a possibilidade de

[...] rever os parâmetros críticos que determinam o que é boa ou

má literatura, pois os escritores da periferia oferecem contribuições estéticas que não se encaixam nos cânones estabelecidos. Por enquanto, parece haver um reconhecimento mais político do que estético dessa produção, embora isto, por si só, estimule reflexões fundamentais, como o papel social das obras literárias, a universalização da escrita e da leitura, a necessidade da ampliação do número de leitores e o lugar dos grupos marginalizados na literatura brasileira. (NASCIMENTO, 2012, p. 22)

Trata-se, como se adverte, de uma dinâmica que tem trazido mais que fecundos subsídios para um exame mais acurado dos “parâmetros críticos”, das perspectivas metodológicas e teóricas a partir das quais se aproximar destes fenômenos. Poderá objetar-se que talvez seja prematuro falar de uma *epistemologia das quebradas*, pelo menos se o que se tem em mente é um esboço mais ou menos sistematizado de uma teoria do conhecimento. Mas uma compreensão aproximada do que vem se tecendo pelas quebradas demanda considerar as reconfigurações hoje em curso no mundo – e, para os propósitos deste escrito, nesse mundo “*de los abajos*” de que tratamos aqui. Daí que para pensar em processos

como os que discutimos neste trabalho, valha a pena ter em mente o que propõe um autor como Raul Zibechi que, amparado na noção de “heterogeneidade histórico-cultural” do peruano Anibal Quijano, propõe que mais que falar de “movimentos sociais”, caiba falar de “sociedades em movimento”:

[...] existem na América Latina muitos movimentos sociais, mas junto a eles, superpostos, entrelaçados e combinados de formas complexas, temos sociedades outras que se mobilizam não apenas para reclamar ou para fazer valer seus direitos ante o Estado, mas que constroem realidades distintas às hegemônicas (ancoradas em relações sociais heterogêneas frente à homogeneidade sistêmica) que incluem todos os aspectos da vida, desde a sobrevivência até a educação e a saúde (ZIBECCHI, 2003, s/p).

E ocorre que essa construção de “realidades distintas às hegemônicas” se dá frequentemente a partir de lógicas e de modalidades heterogêneas, complexas, se dá a partir de “redes pequenas e flexíveis, com o mínimo necessário, que trabalham em silêncio, muitas vezes de modo invisível” (APPADURAI, 2007, p. 163). Mil fitas, dizemos na quebrada. Uma teia de fitas multicores

que se enlaçam em trama discreta, mas potente, viva, alegre, disruptiva, intensa. Estamos, portanto, ante um convite, quem sabe um chamado a reconhecer que coletivos como os que abordamos aqui estão indo muito além das resistências. Falamos de iniciativas que mais do que resistir, vêm mantendo vivas perguntas, vêm colocando em xeque cânones diversos, vêm produzindo respostas criativas e coletivas às demandas de seu entorno. Falamos, em suma, de iniciativas que estão promovendo substanciais reconfigurações nos modos como entendemos a produção de conhecimentos hoje. E as vozes das quebradas advertem:

hora Chegou a nossa
hora. ²⁸ Agora é a nossa

Referências bibliográficas

ALBÁN ACHINTE, Adolfo. Conocimiento y lugar: más allá de la razón hay un mundo de colores. In: *Texiando Textos*. Cinco hilos para pensar los Estudios Culturales, La Colonialidad y la Interculturalidad. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2006.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro; Polen, 2019.

APPADURAI, A. *El rechazo de las minorías*. Barcelona: Tusquets, 2007.

ARANA, Diana Paola Salazar. Barrismo social y política pública para la convivencia en el fútbol: Experiencias transformadoras en las ciudades de Bogotá y San Juan de Pasto. *Trans-Pasando Fronteras*, n. 13, 2019.

CASTELLS, Manuel. *Redes de indignação e esperança*: movimentos sociais na era da internet. 2. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Vol. 1: Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998.

CURIEL, Ochy. La Crítica Postcolonial desde las Prácticas Políticas del Feminismo Antirracista. *Revista Nomadas*, Bogotá, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos-Universidad Central, n. 26, 2007

D'ANDREA, Tiaraju Pablo. *A Formação dos Sujeitos Periféricos*: Cultura e Política na Periferia de São Paulo. (Doutorado em Sociologia). Universidade de São Paulo, 2013.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa707/johann-moritz-rugendas>. Acesso em: 06 jul. 2021.

EVARISTO, Conceição. Da Grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento da minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (org.). *Representações Performáticas Brasileiras*: teorias, práticas e suas interfaces. Belo

²⁸ Versos do poema "Progresso", de Isadora Nascimento, incluído em Jesus (2018, p. 71).

Horizonte: Mazza Edições, 2007. p 16-21.

GOMES, Nilma Lino. *O Movimento Negro Educador: Saberes construídos nas lutas por emancipação*. Petrópolis: Vozes, 2017

JESUS, Valdeck Almeida de [org]. *Poéticas Periféricas: novas vozes da poesia soteropolitana*. 1 ed. Vitória da Conquista: Editora Galinha Pulando, 2018.

NASCIMENTO, Beatriz In: BORGES, Juliana. *Encarceramento em massa*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. Produzir, publicar e difundir: a experiência dos escritores da periferia de São Paulo. In: FACINA, Adriana *et alli* (org.). *Poesia Favela in livro*. Rio de Janeiro: Encarte, 2012.

RUFINO, Luiz. In: LOPES, Adriana Cristina; FACINA, Adriana; SILVA, Daniel (orgs.). *Nó em Pingo D'água: sobrevivência, cultura e linguagem*. Rio de Janeiro: Mórula ; Florianópolis: Insular, 2019. p. 115-132.

SANTOS, Milton. O retorno do território. *OSAL - Observatorio Social de América Latina*, Buenos Aires, CLACSO, año 6, n. 16, jun. 2005. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/osal/osal16/D16Santos.pdf>. Acesso em 25 jul. 2021.

SARAU DA ONÇA (org.). *O diferencial da favela: poesias e contos de quebrada*. Vitória da Conquista: Editora Galinha Pulando, 2019.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flávio dos Santos (orgs.). *Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos*

críticos. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. *Letramentos de reexistência: poesia, grafite, música, dança: Hip-Hop*. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

SOUZA, Daiane. População escrava do Brasil é detalhada em Censo de 1872.

<http://www.palmares.gov.br/?p=25817>

WERNECK, Jurema (org.). *Mulheres negras: um olhar sobre as lutas sociais e as políticas públicas no Brasil*. Rio de Janeiro: Criola, 2010.

ZIBECHI, Raúl. Los movimientos sociales latinoamericanos: tendencias y desafíos. *OSAL - Observatorio Social de América Latina*, Buenos Aires, CLACSO, n. 9, ene. 2003). Disponível em:

<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/osal/osal9/zibechi.pdf>

Poesia para existir e resistir: a experiência dos saraus na educação básica do município de São Paulo - possíveis contribuições na construção das identidades étnico e racial dos estudantes.

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v12i22.51123>

Paula Renata S. Gomes Santino¹
Carlos Antonio Giovinazzo Junior²

Resumo: O artigo apresenta, com base nos referenciais da teoria crítica da sociedade, sobretudo os conceitos de autonomia e formação cultural de T. W. Adorno, a experiência de escolas públicas que desenvolvem saraus no município de São Paulo, sua presença nos currículos escolares e nos Projetos Políticos Pedagógicos. Duas escolas pertencentes à Diretoria Regional do Campo Limpo, cidade de São Paulo/SP, foram objetos de estudo da pesquisa que originou este artigo, de modo a identificar como se desenvolvem os saraus nos seus currículos e como estão relacionados a outras ações pedagógicas; considerando que a presença dos saraus nas escolas da DRE Campo Limpo é resultado do crescimento de ações culturais e artísticas realizadas pelos coletivos de cultura popular e periférica nesse território, procurou-se identificar, por meio da observação dos saraus promovidos pelas instituições selecionadas, se de fato sua realização foi incorporada como elemento da identidade da escola e como as possibilidades de trabalho são desenvolvidas no cotidiano escolar. Os dados produzidos na pesquisa empírica permitem afirmar que os saraus, utilizados como recurso metodológico e conteúdo curricular, produzem uma tendência que possibilita um ambiente e um espaço para a formação cultural, política, étnica e racial como nos aponta uma das escolas observadas, por meio da experiência com a arte, a poesia e a literatura e cultura da periferia.

Palavras-chave: Saraus; literatura periférica; cultura periférica e escolar; autonomia; identidades.

La poesía para existir y resistir: la experiencia de veladas en educación básica en la ciudad de São Paulo - posibles contribuciones a la construcción de las identidades étnicas y raciales de los estudiantes.

Resumen: El artículo presenta, a partir de las referencias de la teoría crítica de la sociedad, especialmente los conceptos de autonomía y formación cultural de T. W. Adorno, la experiencia de las escuelas públicas que desarrollan veladas en la ciudad de São Paulo, su presencia en los currículos escolares y en los Proyectos Políticos Pedagógicos. Dos escuelas pertenecientes a la Junta Regional de Campo Limpo, ciudad de São Paulo/SP, fueron estudiadas en la investigación que

¹ Paula Renata S. Gomes Santino. Mestre em Educação: História, Política, Sociedade pela PUC-SP. Professora da Secretaria Municipal de Educação de São Paulo, Brasil. E-mail: paula.renata@sme.prefeitura.sp.gov.br - <https://orcid.org/0000-0003-2633-3172>

² Carlos Antonio Giovinazzo Junior. Doutor em Educação: História, Política, Sociedade da PUC-SP. Professor da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo PUCSP, Brasil. E-mail: cgiovinazzo@pucsp.br - <https://orcid.org/0000-0001-9314-4406>

Recebido em 05/08/2021, aceito para publicação em 25/01/2022 e disponibilizado online em 01/03/2022.

originó este artículo, con el fin de identificar cómo se desarrollan las veladas en sus planes de estudio y cómo se relacionan con otras acciones pedagógicas. Considerando que la presencia de veladas en las escuelas DRE Campo Limpo es resultado del crecimiento de las acciones culturales y artísticas realizadas por colectivos de cultura popular y periférica en este territorio, se buscó identificar, a través de la observación de veladas promovidas por instituciones seleccionadas, si en dehecho, su realización se incorporó como un elemento de la identidad de la escuela y a medida que se desarrollan las posibilidades de trabajar con ellos en la vida escolar diaria. Los datos producidos en la investigación empírica permiten afirmar que las veladas, utilizadas como recurso metodológico y contenido curricular, producen una tendencia que brinda un ambiente y un espacio para la formación cultural, política, étnica y racial, como lo demuestra uno de los escuelas observadas, a través de la experiencia con el arte, la poesía y la literatura y la cultura de la periferia.

Palabras clave: Sarasus; literatura periférica; cultura periférica y escolar; autonomía; identidades.

Poetry to exist and resist: the experience of soirees in basic education in the city of São Paulo - possible contributions to the construction of the students' ethnic and racial identities.

Abstract: The article presents, based on the references of the critical theory of society, especially the concepts of autonomy and cultural formation of T. W. Adorno, the experience of public schools that develop soirees in the city of São Paulo, their presence in school curricula and in Pedagogical Political Projects. Two schools belonging to the Regional Board of Campo Limpo, city of São Paulo/SP, were studied in the research that originated this article, in order to identify how soirees are developed in their curricula and how they are related to other pedagogical actions. Considering that the presence of soirees in DRE Campo Limpo schools is a result of the growth of cultural and artistic actions carried out by popular and peripheral culture collectives in this territory, we sought to identify, through observation of soirees promoted by selected institutions, if - in fact - their realization was incorporated as an element of the school's identity and as the possibilities of working with the same developed in the daily school life. The data produced in the empirical research allow us to state that the soirees, used as a methodological resource and curricular content, produce a trend that provides an environment and a space for cultural, political, ethnic and racial formation, as shown by one of the observed schools, through from the experience with art, poetry and literature and culture from the periphery.

Keywords: Sarasus; peripheral literature; peripheral and school culture; autonomy; identities.

Poesia para existir e resistir: a experiência dos sarasus na educação básica do município de São Paulo: possíveis contribuições na construção das identidades étnico e racial dos estudantes.

Introdução: Os sarasus e a relação com a educação

Um sol lindo lá fora, Outro dentro do peito.
Sei não, acho que hoje
Vou demorar para anoitecer
(Sérgio Vaz).

Este artigo origina-se da pesquisa que buscou observar durante os anos de 2018 e 2019, a realização de sarasus e sua influência nas práticas pedagógicas das escolas da Diretoria Regional de Educação (DRE) do

Campo Limpo; este fato parece ser resultado do crescimento de ações culturais e artísticas realizadas pelos coletivos de cultura popular e periférica nesse território. Observa-se que concomitantemente ao crescimento dos coletivos de cultura popular e periférica com a realização de saraus, há um número significativo de pesquisas acadêmicas desenvolvidas em torno dessa temática nos últimos anos.

Nesse sentido, constatada a existência da realização frequente de saraus nas escolas públicas da Rede Municipal de Ensino (RME), indaga-se como esse processo se desenvolve e a partir de quais ações por parte da escola e do território periférico.

Interessou saber como a prática de saraus se materializa na documentação curricular pedagógica das escolas e entender sua dinâmica em cada escola investigada, partindo-se da hipótese de que as escolas possuem modos diferentes de realizar saraus e, dessa forma, esse movimento influencia também de modos distintos a relação dos alunos com professores, pares, escola e as possíveis produções da identidade leitora, escritora e racial.

Para responder aos objetivos da pesquisa, que procurou identificar e analisar a presença dos saraus nos currículos e no projeto pedagógico de duas escolas selecionadas; examinar de que forma a realização frequente de saraus no ambiente escolar contribui com a formação e a educação oferecida aos alunos; e, por fim, descrever e analisar a dinâmica dos saraus e as interações entre alunos e professores e entre os próprios alunos, foram empregados os seguintes procedimentos de coleta dos dados: análise criteriosa da documentação pedagógica das unidades escolares; emprego de questionários para os estudantes e duas professoras responsáveis pelos saraus, buscando identificar, na interação professores e alunos, a própria experiência dos saraus; e observação da realização dos saraus, especialmente a mediação pedagógica ocorrida.

Um fator relevante que compõe a relação dos saraus com o território escolar é a constatação de que a Rede Municipal de Ensino de São Paulo, dispõe de 1.570 unidades educacionais, sendo a Diretoria Regional do Campo Limpo – DRE-CL

a que contém o maior número na cidade de São Paulo (190 unidades educacionais distribuídas entre escolas de educação infantil; ensino fundamental I e II e escolas específicas para a modalidade de educação de jovens e adultos); os bairros onde estão as escolas que pertencem a esta Diretoria são o berço dos coletivos precursores de saraus, especialmente a Cooperifa e o Sarau do Binho, dois dos mais conhecidos e influentes.

Foi também a DRE Campo Limpo, objeto de estudo, que ensejou este artigo: observou-se que mais da metade³ no número total de escolas de ensino fundamental realizam práticas de saraus e tem ou teve contato com os coletivos de cultura precursores do movimento de saraus nas periferias.

A experiência dos saraus como recurso e conteúdo nas escolas produz uma tendência que possibilita um ambiente e um espaço para a formação cultural e política dos

envolvidos, tal como apontado por Adorno (1995), em Educação após Auschwitz, de modo que, ao promover experiências para a emancipação, por meio dos saraus, os alunos conscientes e com a identidade fortalecida possam se tornar sujeitos de sua aprendizagem.

É exatamente isso que os promotores da chamada cultura periférica defendem:

Favelados, periféricos, suburbanos, marginais e marginalizados, que sempre foram tema ou inspiração de criações artísticas, passam de objetos a sujeitos e esforçam-se para transformar suas próprias experiências em linguagens específicas. E tudo aquilo que um dia faltou – acesso, infraestrutura, bens, técnica, dentre outros – torna-se matéria-prima para a estética que está sendo edificada (NASCIMENTO, 2011, p. 11).

A relação do trabalho com os saraus e a construção da identidade étnica e racial têm sido articuladas de modo a valorizar produtos da cultura produzida na periferia em ações como o seminário formativo para professores, estudantes e comunidade “*FeirÁfrica*” no território da DRE Campo Limpo. Este curso organizado, e pensando por uma ampla equipe de

³Entre os anos de 2018 e 2019 durante o levantamento de dados, das 70 EMEF pertencentes à DRE Campo Limpo, 37 escolas declararam, por meio da coordenação pedagógica, realizar as práticas de saraus durante o ano letivo. Para a pesquisa, observaram-se duas Escolas de Ensino Fundamental.

profissionais da educação, consiste em modos de fazer literários, especificamente no que diz respeito à prática pedagógica e sua transformação em conteúdo a ser ensinado nas escolas.

Nesse sentido, os saraus passam a ser considerados, no território da DRE Campo Limpo, também como ação articulada a trabalhos que desenvolvem as temáticas étnicas e raciais.

Faz-se necessário pontuar que desde os anos 1990 há um crescente desenvolvimento nas periferias das cidades brasileiras de diferentes expressões artísticas, seguidas de modos de agir, se relacionar, se identificar etc. O qual tem sido nomeado de cultura periférica. Portanto, é de extrema importância recorrer a Nascimento (2011) para uma melhor definição desse conceito.

Cultura da periferia pode ser descrita como um conjunto simbólico próprio dos membros das camadas populares que habitam em bairros periféricos quanto a alguns produtos e movimentos artísticos-culturais por eles protagonizados. A cultura da periferia seria, então, a junção do modo de vida, comportamentos coletivos, valores, práticas, linguajares e vestimentas dos

membros das classes populares situados nos bairros tidos como periféricos. E dela ainda fazem parte manifestações artísticas específicas, como as expressões do hip hop (break, rap, grafite) e a literatura marginal, que reproduziriam tal cultura no plano artístico não apenas por retratarem suas singularidades, mas por serem resultados da manipulação dos códigos culturais periféricos (como a linguagem com regras próprias de concordância verbal e uso do plural, as gírias específicas, os neologismos etc.). (NASCIMENTO, 2011, p. 11)

De outra parte, os saraus no espaço escolar podem viabilizar a socialização entre os diferentes agrupamentos, não apenas divididos em séries ou ciclos, colocando em contato indivíduos com distintas formas de pensamento e hábitos culturais e sociais. Apesar das ações de festividade e possibilidade do convívio social ser conhecidas e praticadas implícita ou explicitamente por diversos grupos, o sarau, que carrega em sua etimologia inicial esses mesmos significados, avança para a oportunidade de compartilhamento de experiências culturais e artísticas e porque não, possibilidade de construção de

identidades.

Em outros momentos da história, os saraus foram ligados a valores da alta sociedade paulistana. “Diversas músicas, romances, cartas, crônicas e memórias doséculo XIX, da Europa e da América, fazem referência a essas luxuosas reuniões de amigos” (TENNINA, 2013, p. 11). É interessante mencionar que o próprio termo sarau, como observa a autora, deriva etimologicamente do latim *sérum*, que significa “tarde”, período em que aconteciam os encontros (TENNINA, 2013, p. 11).

Reconhecida a existência de pomposos saraus tocados por uma elite, é interessante observar que em nada se parecem com os saraus na atualidade. Para Walter Benjamin (1994, p. 51), “toda época sonha a seguinte, e ao sonhá-la a faz despertar”. O despertar de uma parte periférica da sociedade paulista nos anos 1990 trouxe questionamentos importantes a respeito de que tipo de arte e literatura querem consumir.

Se no início do século XX, com o objetivo de convívio social e entretenimento, as manifestações culturais e artísticas pertenciam a classe média paulistana branca,

reprodutora de uma herança eurocêntrica construída também em torno da escravização dos povos originários da diáspora Africana, é a partir da década de 1980 e especialmente em 1990 que o fenômeno dos saraus como expressão cultural e identitária da periferia começa a ganhar espaço no próprio território: “os saraus promovidos, ainda que privilegiem a poesia, agregam diferentes linguagens artísticas, tais como a música e o cinema” (NASCIMENTO, 2011, p.14). E o objetivo declarado é o de emancipação social, política, econômica, cultural e artística.

A influência do movimento dos saraus nas periferias, por meio dos dois principais coletivos, Sarau do Binho e Cooperifa, pode ser contabilizada por meio da quantidade significativa de escolas pertencentes à DRE Campo Limpo que desenvolveu ou desenvolve saraus nos últimos três anos. Trinta e sete (37) escolas do total de unidades da DRE Campo Limpo. O trabalho pedagógico com os saraus pode ir além do espetáculo e da fruição poética e literária. Por meio do diálogo entre a arte e a educação, pode apresentar com autonomia

outras perspectivas sobre o processo escolar ao estimular a participação ativa dos estudantes, o que leva a experiências fundamentais com o território periférico, com os sujeitos que nele vivem, com os conteúdos escolares e o fortalecimento da identidade racial e étnica.

Nessa realização cultural, artística e educacional, tal como se verificou que acontece na periferia de São Paulo, há infinitas possibilidades de transmissão de conhecimentos que podem romper com a passividade e o desencantamento no espaço escolar. Trata-se de uma espécie de resistência curricular: as escolas, a despeito dos currículos oficiais que regem a educação no município de São Paulo, reconhecem os saraus em sua história, antes desse processo perpassar os documentos legais (ainda que superficialmente) e as Diretorias de Ensino. Nesse sentido, enfatizam suas práticas e modos de fazer, defendem e viabilizam sua realização, como mostra a documentação oficial das escolas analisadas na dissertação *“Poesia para existir e resistir: A experiência de escolas que desenvolvem saraus na educação básica de São Paulo”*.

Aborda-se a relação entre cultura e educação sob o viés principal da teoria crítica da sociedade como referencial, especialmente Adorno (1995) e Horkheimer e Adorno (1985). Estes autores proporcionaram as condições para se discorrer sobre o uso dos saraus na prática pedagógica e o quanto tal uso pode contribuir para a emancipação social e política dos sujeitos envolvidos. Emancipação não somente dos estudantes, mas também daqueles que, mesmo sem escolarização e vivendo nas periferias das grandes cidades, lutam por autonomia e por uma existência efetivamente humana.

Ossaraus, a escola e o caminho da autonomia

(...) O fenômeno saraus poéticos
Que invade a periferia
É sinônimo de desejo
Do distanciamento
Daquilo que nos priva
Do direito
A interiorização
E a harmonização do ser.
(...) nas bordas e nas pontas
Há uma tendência à brutalização do ser
Via negação ou dificuldade
Ao acesso aos meios de cultura.
Os saraus poéticos
São resultado
De lutas indormidas
Pelo direito de ser humano.
(Maria Vilani)

A trajetória por entre os trabalhos desenvolvidos no tema saraus e seus subtemas, assim como o contexto histórico dos saraus, principalmente nas periferias de São Paulo, levou a questionamentos: de que modo os saraus estão incluídos nos currículos escolares identificados nos Projetos Políticos Pedagógicos (PPP) das escolas municipais de ensino que os desenvolvem? Estão associados a outras atividades e componentes? Para entender essa relação é preciso antes perceber como a educação e as práticas educativas como o letramento, por exemplo, se desenvolvem tal como apresentadas nas pesquisas voltadas às temáticas dos saraus.

É preciso assinalar que a relação dos saraus com a educação envolve uma série de subtemas com os quais foram desenvolvidas investigações sobre a temática. São eles: arte e educação; arte e formação humana; poesia; leitura e jovens; jovens e poesia; literatura periférica; jovens e leitura; literatura e saraus; jovens/juventude; leitura; EJA; ensino médio; arte; poesia; formação humana; experiência; escola pública; educação. Tomando como objeto de investigação

os saraus, os trabalhos vão desde as concepções de letramento e aquisição de identidade leitora até a ocupação de espaços periféricos afim de se promover arte e cultura de maneira equânime para todos.

Muitos trabalhos trouxeram em suas contribuições pontos importantes para o andamento da pesquisa que originou este artigo, como, por exemplo, as questões de violência, preconceito e segregação presente na sociedade capitalista e que, conseqüentemente, aparecem com alguma força no ambiente escolar, dada a diversidade de sujeitos frequentando o mesmo espaço. Nesse sentido, busca-se vislumbrar os saraus e toda a diversidade cultural e artística que esse movimento agrega ao ambiente escolar, como um componente forte para a conquista da autonomia dos estudantes.

Rebelo (2018) buscou investigar a relação da literatura marginal e periférica com as salas de leitura da rede municipal de ensino de São Paulo. Para a autora, é importante incluir a literatura periférica nas escolas, partindo do território onde essa literatura tem nascido. A pesquisa traz importantes

contribuições a respeito da formação dos professores, afinal este é o “parceiro incondicional desta ação deefetivação” (REBELO, 2018, p. 17). Chama a atenção também para a importância do letramento para além da literatura cânone, rompendo com a alfabetização que se baseia apenas em textos hegemônicos.

Do ponto de vista sociológico, é interessante observar que em muitos trabalhos a ideia de resistência, isto é, permanecer nos espaços resistindo mesmo às duras penas para que os projetos culturais ligados aos saraus e à literatura não morram é um diferencial na narrativa presente nas pesquisas. O mesmo acontece em outros trabalhos que desenvolvem a temática dos saraus em outros estados brasileiros.

A cidade de São Paulo é o lugar mais pesquisado no que tange a produção acadêmica dos últimos anos. Sobretudo no que diz respeito à investigação destes espaços que são chamados de locais de resistência (NASCIMENTO, 2010) e de propagação artística, cultural e literária. Muitas vezes se observa um viés político, o que é interessante, pois há a identificação da posição de onde

os estudiosos tratam e investigam o tema. Esse conjunto de trabalhos procurou estudar os saraus e suas especificidades do ponto de vista da cultura, das relações nos espaços que produzem ou acolhem os saraus, que podem ser, segundo Chamone (2016), lugares de cultivo de amizade e liberdade, que podem ir além do ambiente escolar, muitas vezes rígido e demasiadamente engessado. Fica claro que esses estudos não focalizam os saraus na instituição escolar; são observados à parte da escola e investigam os espaços que viabilizam a sua realização e como se desenvolvem as atividades atinentes.

Do campo da educação, as pesquisas que se dedicam a explorar o universo dos saraus e da literatura periférica também indicam o poeta Sérgio Vaz como um dos percursores desse movimento nas periferias da zona sul de São Paulo. Uma das autoras deste artigo é professora e moradora da região. Conhece os espaços de promoção dos saraus e o trabalho do escritor, além de acompanhar suas parcerias e sua ascensão, com discussões no meio acadêmico. Cite-se como exemplo o evento Centralidades Periféricas:

Reflexões Sobre Literatura Periférica e Universidade, ocorrido na Universidade de São Paulo em 2018, com uma mesa composta por pesquisadores e poetas interessados na produção cultural nas periferias.

De outra parte, é interessante pontuar que a maioria dos artistas, escritores e leitores vorazes das periferias não possuem formação acadêmica (muitos não terminaram a educação básica), um indicador importante para a pesquisa em sua relação com a educação: toma-se uma prática, promovida por pessoas que não possuem a escolarização convencional, como forma de realizar o letramento que os saraus oportunizam. Tal fato nos coloca diante de reflexão a cerca da função social da escola.

Dessa perspectiva, Assis (2014) aponta a prática de letramento nesses espaços (leitura de si e do outro como aprendizado das relações sociais que se estabelecem nesses locais). A autora cita a poesia das ruas como um marco importante nesse processo educativo dos sujeitos. Entretanto, a relação dos saraus com a instituição escolar, como prática escolar e, portanto, componente tanto do

currículo quanto dos Projetos Políticos Pedagógicos das escolas, quando aparecem são apenas mencionadas de forma superficial em alguns trabalhos ou partem de outros pontos de interesses, não investigados com aprofundamento, como pretendeu esta pesquisa.

Amaral (2012) investiga as potencialidades da literatura poética na constituição da consciência crítica em jovens do ensino médio, usando como base a teoria crítica da sociedade. O que norteia o trabalho é a ideia de que sujeitos com maior recepção poética, isto é, acesso à poesia e seus efeitos na formação humana, tendem a ter um maior nível de autoconsciência. Portanto, o objeto de estudo é a literatura poética em relação à recepção dela por alunos de uma escola pública da rede estadual de São Paulo.

Segundo Amaral (2012), existe a necessidade de se oferecer uma diversidade de atividades artísticas, sobretudo, em cursos extracurriculares e espaços públicos. Nesse sentido, a autora parte de uma análise da arte e de como as mudanças na sociedade capitalista vem alterando seu conceito no aspecto social. As contribuições da

autora encontram-se com os interesses desta pesquisa, especialmente pelo uso dos autores da teoria crítica da sociedade. A ideia aqui foi realizar análise da presença dos sarasus nas escolas, como elemento de alfabetização e do letramento.

É inegável que ao pensar em escola, logo pensamos nos processos envolvidos. Um dos mais citados, pesquisados e, conseqüentemente, o primeiro que vem à mente são as práticas que envolvem a alfabetização e o letramento. Tais processos na instituição escolar são frequentemente analisados e discutidos sob as mais variadasteorias. Nessa direção, Bezerra (2009) discorre sobre a relação do ambiente escolar com a formação da identidade leitora dos indivíduos desde o ensino fundamental I, período voltado a crianças de 7 a 11 anos. Esse papel consegue ser cumprido pela escola? Pensando nos jovens, uma vez que essa identidade está em constante processo de formação e mudanças ao longo da vida, como poderia a escola articular e despertar os interesses pela leitura desses sujeitos? Essas são as perguntas que busca responder.

É necessário que a instituição escolar proporcione a apropriação da língua edas variadas formas de linguagens aos seus alunos. Os sarasus em tese contribuem para isso, uma vez que o próprio movimento, da forma como acontece, colabora para que os sujeitos se desenvolvam como leitores das poesias que irão declamar, posterior ou concomitantemente ao processo de desenvolvimento pelo gosto à leitura. Abrindo caminhos para práticas de letramento cada vez mais imbuídas de sentido, eles se descobrem nos seus gostos, gestos e naquilo que faz uma audição empática. Esse processo também ocorre na Educação de Jovens e Adultos (EJA). Simões e Fonseca (2015) contribuem com o debate acerca de como os jovens, público frequentador da EJA, se apropriam das práticas de letramento e escrita durante o seu processo escolar. A formação da identidade leitora e escritora, mesmo que tardia, possui relação indissociável com uma identidade crítica e com alguma autonomia.

Queiroz (2017, p. 6) buscou indagar “em quais territórios de periferias os jovens acessam e fruem a arte literária?” Para responder a esse

questionamento, a pesquisadora parte da hipótese de que espaços não escolares como os saraus contribuem na formação leitora desses jovens em muitos aspectos, em especial o letramento. Além da experiência leitora, a fruição poética é estratégia na militância contra as desigualdades dos territórios periféricos. Há envolvido nesse processo o aspecto estético vinculado ao conteúdo político: a declamação poética e literária torna-se também, e principalmente, um momento de crítica às injustiças sociais.

Não se pode deixar de enfatizar o aspecto identitário ou as possibilidades de construção de identidades. Rodrigues (2014) aponta que existe uma forte tendência de os jovens frequentadores de saraus se apropriarem de uma identidade leitora condizente com sua origem, isto é, costumam se representar por determinados gêneros textuais que indiquem um forte movimento de identificação com sua cultura e ancestralidade, criando uma identidade de subsistência e resistência nos espaços utilizados para a promoção de práticas culturais como os saraus. Nesse sentido, de acordo

com Barbosa (2007), esses jovens encontram um meio de distinção e inserção social nos ambientes periféricos.

Estes trabalhos conversam entre si e se destacam em suas especificidades. Um ponto interessante é que evidenciam, de forma implícita ou explicitamente, a importância de se trazer para a escola experiências que levem os estudantes a experimentarem a arte, a cultura e os processos de alfabetização e letramento por meio da literatura periférica. Os saraus na contemporaneidade são manifestações típicas das periferias; esses movimentos de promoção artística, cultural e literária são identificados como espaços de relevância social para se trabalhar aspectos e temas como identidade, gênero, raça, cultura popular e periférica, produção cultural e econômica das periferias, desigualdades sociais, violência, racismo etc.

Segundo Chamone (2016, p. 56), "no ano de 2010, o projeto Pontos de poesia realizou um mapa da poesia paulistana e terminou com o apontamento de 60 espaços com

eventos que envolvem poesia na cidade". Nesses espaços encontram-se ações não apenas voltadas aos saraus e suas apresentações semanais em locais fixos. Portanto, referem-se a um movimento cultural que cada vez mais tem se ampliado e incorporado outras formas de expressões artísticas. Pode-se afirmar que se trata de um movimento político e educacional (no sentido de proporcionar experiências de formação para quem dele participa).

De outra parte, é importante enfatizar que há uma forte relação das escolas da rede municipal de São Paulo das regiões pertencentes a DRE Campo Limpo com os saraus. Ações como as idas dos coletivos Sarau do Binho e Cooperifa às escolas, fato mencionado por boa parte das coordenadoras pedagógicas quando realizado o levantamento, por meio de contato telefônico, da quantidade de escolas que desenvolvem saraus na região. Provavelmente é um fator que explica a grande presença dos saraus na região do Campo Limpo. Não apenas as idas às escolas, pode-se citar os saraus promovidos semanalmente por esses dois principais percursos da cultura

popular e periférica da região e as ações promovidas durante o ano, em parcerias firmada entre a rede SESC, em especial a unidade do Campo Limpo, e a DRE-Campo Limpo.

A respeito dessas experiências formativas para além dos saraus, a Cooperifa tem realizado uma mostra de cultura promovendo por alguns dias mesas de debates, apresentações artísticas, atividades com escolas e formação para um público maior a utilizar o espaço do SESC Campo Limpo. Além disso, no ano de 2019, o Sarau Heranças Afro se apresentou durante um dia da mostra cultural da Cooperifa. É importante mencionar, ainda, que há professores artistas da rede municipal, o que contribui para a disseminação dos saraus nas escolas da região. São pessoas que desenvolvem trabalhos sobre a produção cultural destes coletivos, viabilizam o diálogo entre as escolas de atuação e a DRE, atuam na produção literária, acadêmica e artística.

Em 2015, na gestão do prefeito Fernando Haddad, a Diretoria Regional de Ensino do Campo Limpo (DRE-Campo Limpo) estabeleceu com o coletivo Sarau do Binho interlocução,

com objetivo de formar os professores. Foi realizada a Feira Literária da Zona Sul (FeliZS). É importante mencionar que a FeliZS:

[...] nasce de um processo de reflexão sobre o movimento cultural que tem sido estabelecido e vivenciado ao longo dos últimos 10 anos. [...] Temos hoje um panorama pulsante de múltiplas linguagens artísticas na periferia, acontecendo em diversos pontos destes territórios, em parte impulsionado pelos saraus. Há uma multiplicação de iniciativas e estas reverberam cada vez mais nos espaços comunitários, culturais e educacionais. O desejo de produzir um evento que tivesse a literatura como eixo e, também, abarcasse as diversas linguagens que estão presentes nesta história, foram razões que nos instigaram a realizar uma feira literária, a FeliZS, que já traz no nome um indicativo a que veio, sugerindo felicidade. (MINCHONE; PADIAL; TAVARES *apud* SANTINO, 2021, p. 140).

O exame das implicações do relatado e destacado está embasado nos apontamentos que se seguem.

Ateoriacriticadasociedadecomobase paraareflexãosobresaraus,educação earte

Escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro (Theodor Adorno).

Fica nítido que, na busca por difundir a arte e a cultura, os coletivos de saraus das periferias procuram relacionar-se com a educação em um movimento de formação continuada oferecido aos docentes. A entrada dos saraus nas escolas só se torna possível com o protagonismo dos professores, os coordenadores pedagógicos, os gestores e os supervisores que, por meio do contato com os coletivos dos saraus, estreitam os laços com eles; muitos acabam se incorporando aos movimentos.

A educação pode auxiliar na transformação do indivíduo. Isso se for caracterizada por experiências que produzam a formação nos termos definidos por Adorno (2006): formação cultural como possibilidade de crítica e resistência à ordem social estabelecida. Talvez essa seja a única forma de se caminhar na direção da autonomia ou, em outros termos, autonomia e resistência, que nesse sentido podem ser interpretados como a mesma coisa.

A experiência, para Adorno (2008), requer ter consciência em relação àquilo que causou sua impossibilidade no processo histórico: a perda da espontaneidade por conta

da necessidade de se agir em função da integração total ao aparato produtivo e tecnológico e da repetição do sempre igual, uma vez que é isso que garantirá desempenhos eficientes. Mas a consciência pode ter um preço: “[...] quanto mais se compreende a sociedade, tanto mais difícil é tornar-se útil nesta sociedade” (ADORNO, 2008, p. 47).

É interessante pontuar que a intrínseca relação entre educação, formação cultural e autonomia como processos que se entrelaçam devem (e poderiam) estar presentes na escola. Entretanto, para Adorno, existe um impedimento relacionado ao modo como a cultura se configura: propagação em massa dos produtos para o consumo oriundos da indústria cultural. Além disso, as classes mais pobres são impossibilitadas de superar a dependência econômica e absorvemos valores culturais dominantes, desapropriadas das condições de compreensão de sua própria situação social e, assim, do papel que podem exercer no sentido de transformá-la.

Por essas razões, o acontecimento dos saraus nos bairros periféricos das grandes cidades pode

se constituir no esforço para recuperarem o que foi perdido e resistir à aceitação do lugar social destinado aos pobres. Para que isso aconteça, é preciso transpor a pseudoformação (a falsa formação), o resultado de um processo sistemático de dominação que também atinge as pessoas ditas cultas (ADORNO, 1996).

Pensar a relação entre educação, formação cultural e autonomia como processos que se entrelaçam, sob a perspectiva dos autores da Escola de Frankfurt, requer pensar a importância de elementos que caracterizam a educação, como por exemplo a arte e a poesia. Ambas têm um papel importante no processo de emancipação e a primeira “[...] amplia a consciência e a sensibilidade para problemas que atingem a todos” (AMARAL, 2012, p. 56). Dessa forma é possível despertar do estado de irracionalidade e frieza ao qual todos estão submetidos.

É inegável a importância da arte na formação da consciência e, portanto, da formulação da crítica a sociedades que incitam a barbárie. Nesse sentido, é possível compreender que apesar de no século XXI não vivermos em estado bélico

oficial, temos, por outro lado, a violência presente cotidianamente na vida das pessoas: preconceito, racismo, autoritarismo, desigualdade social, repressão policial e extermínio de parte da população, que acabam se multiplicando nos espaços públicos e privados. A escola é um dos locais que sofre com isso, pois é uma instituição com forte tendência a se assemelhar à sociedade. Ela é constituída pelos mesmos sujeitos que estão diante da irracionalidade que a pobreza de experiências produz.

Portanto, é possível afirmar que a relação da educação com a arte é um fator importante de combate à violência. Entretanto, não é incomum perceber certa confusão em relação ao significado da arte, se é que podemos encontrá-lo de maneira tão concreta. Para Adorno, existe uma série de dificuldades em definir o conceito de Arte, em parte pelo seu dinamismo.

A definição do que é arte é sempre dada previamente pelo o que ela foi outrora, mas apenas é legitimada por aquilo em que se tornou, aberta ao que pretende ser e aquilo que poderá talvez se tornar. Enquanto é preciso talvez tornar a sua diferença em relação à simples empiria, ela modifica-se em si qualitativamente. Muitas obras, por exemplo, representações culturais,

metamorfosaiam-se em arte ao longo da história, quando o não tinham sido; e muitas obras de arte deixaram de o ser (ADORNO, 2006, p. 13).

Nesse sentido, se aquilo que hoje é considerado arte amanhã pode não ser mais, fica mais difícil definir ou classificar o que é entendido como arte na modernidade, principalmente diante da numerosa produção, tanto fruto da indústria cultural, quanto da resistência a ela. Nesse aspecto, pode-se remeter à literatura periférica e sua relação com a poesia e os saraus. É evidente que a importância da arte não deve estar no valor de mercadoria, uma vez que isso já é feito pela indústria cultural. Talvez um elemento importante a considerar seja sua capacidade de desenvolver nos indivíduos a realização da crítica ante aquilo que a arte os faz sentir. Ela possibilita a percepção daquilo que olhamos e não conseguimos enxergar, daquilo que falamos sem pensar, daquilo que pensamos mecanicamente e não refletimos, do ouvir sem escutar, conforme define Chauí (2012).

A experiência com os processos formativos da arte pode contribuir para o desenvolvimento da autonomia. Para Adorno (1995), autonomia está

atrelada a uma subjetividade fortalecida capaz da autorreflexão. Nesse sentido, é necessário que o desenvolvimento da autonomia ocorra prioritariamente desde a primeira infância.

Segundo o autor, é “necessário que, desde o início, já na educação da primeira infância, o processo de conscientização se desenvolva paralelamente ao processo de promoção da espontaneidade” (ADORNO, 1995, p. 147). O conceito de autonomia para Adorno tem raízes em Kant, que afirma que o “esclarecimento é a saída do homem de sua menoridade, da qual ele próprio é culpado” (KANT *apud* ADORNO, 1995, p. 169).

Desse modo, ser autônomo significa pensar e agir sem a tutela de outros. Entretanto, a indústria cultural constitui em forte obstáculo à constituição da autonomia, pela imposição de padrões normativos e estandardizados mesmo nas artes. Isso porque prevalece a tendência de submeter a cultura à lógica do consumo. No lugar de expansão acontece a regressão dos sentidos.

A arte responsável orienta-se por critérios que se aproximam muito

dos do conhecimento: o lógico e o ilógico, o verdadeiro e o falso. De resto já não há campo para a escolha; nem sequer se coloca mais o problema, e ninguém exige que os cânones da convecção sejam subjetivamente justificados; a existência do próprio indivíduo, que poderia fundamentar tal gosto, tornou-se tão problemática quanto no polo oposto, o direito à liberdade de uma escolha que o indivíduo simplesmente não consegue mais viver empiricamente (ADORNO, 1991, p. 79).

Os indivíduos passam a se expressar por uma falsa consciência, deixando de se posicionar de maneira crítica na sociedade. Nesse sentido, faz-se urgente uma educação que mire a autonomia dos indivíduos, capaz de propiciar experiências autônomas e de desenvolver a criticidade nos sujeitos.

A escola possui grande responsabilidade em combater as pobres experiências que são conduzidas pela indústria cultural. No processo de alienação que a esta impõe, seja por meio da música, da literatura da arte etc., a subjetividade é corrompida pelo consumo, padronizando comportamentos e gostos; limitando o acesso a tudo que é contrário à alienação, na qual o

sujeito não tem consciência sobre o seu processo de formação. A escola diante desse cenário tem a oportunidade de oferecer formação cultural por meio dos saraus com o objetivo de desenvolver a autonomia.

Segundo Adorno (1995), a autonomia é parte de uma educação para a emancipação, que só poderá se materializar por meio de forte resistência ao que a sociedade impõe; para o autor, “os chamados fenômenos da alienação” têm origem na estrutura social. “O defeito mais grave com que nos defrontamos atualmente consiste em que os homens não são mais aptos à experiência, mas interpõem entre si mesmos e aquilo a ser experimentado aquela camada estereotipada a que é preciso se opor” (ADORNO, 1995, p. 148).

Ao pensarmos nas possibilidades formativas do sarau no ambiente escolar, levando em consideração que na atualidade são realizados em sua maioria nas periferias, é possível pensar que a experiência com a literatura periférica, a poesia, a arte na escola contribui para a formação cultural que pode tornar cada indivíduo ávido de mais

formação, mais experiência, mais cultura, enfim, mais vida. Esse processo se desenvolve pela incorporação crítica e autônoma da cultura e, nesse sentido, “a educação para a experiência é idêntica à educação para a emancipação” (ADORNO, 1995, p. 151).

É necessária a formação cultural para se opor aos efeitos maléficos da indústria cultural. Nesse sentido, os saraus na escola podem se constituir em processo de esclarecimento, o que, por sua vez, aponta para a autonomia. Isso porque tal movimento pode proporcionar as condições para a reflexão nos estudantes acerca dos problemas sociais, como pobreza, desigualdade, preconceito, violência, racismo etc. Vividos por grande parte da população moradora das periferias.

Se os estudantes, em seu desencantamento com a escola, com os muitos problemas de relacionamento com seus pares, professores, com dificuldade de identificação com o outro e consigo mesmo – e nesse ponto é importante não nos esquecermos que, para Adorno, “a incapacidade para a identificação foi sem dúvida a condição

psicológica mais importante para tornar possível algo como Auschwitz em meio a pessoas mais ou menos civilizadas e inofensivas” (ADORNO, 1995, p. 134) – conseguem perceber algum sentido na experiência com os sarasus (contato com escritores e obras, produção de textos e audição atenta), o primeiro processo de rompimento com a alienação produzida pela indústria cultural terá sido dado.

Portanto, a realização dos sarasus no espaço escolar tem potencial para se constituir em possibilidade real de articulação da narrativa pessoal com a coletiva e de imersão em uma literatura que pode apontar para a emancipação nos seus mais variados aspectos políticos, econômicos, sociais e, sobretudo, de uma constituição da identidade seja étnica ou racial, fortalecida.

Pertencimento étnico-racial dos estudantes nas apresentações dos sarasus: possíveis caminhos pedagógicos

Eles combinaram de nos matar.
E nós combinamos de não morrer.
(Conceição Evaristo)

A negligência em se trabalhar com a temática afro-brasileira nas escolas é um fato já apontado em inúmeras pesquisas desde a educação infantil até o ensino superior. Haja vista a necessidade de se garantir a obrigatoriedade do ensino por meio das leis 10.639/2003 e 11.645/2008, que do ponto de vista tempo histórico são recentes na educação brasileira. As consequências dessa negligência alimentam processos de desigualdade e racismo dentro do ambiente escolar.

Optou-se por descrever e analisar a maneira como os sarasus são incorporados no currículo escolar de apenas uma das escolas investigadas. O processo de pertencimento a sua identidade para os estudantes perpassa a identidade do espaço escolar. Nesse sentido, é importante mencionar que durante análise da documentação pedagógica de uma das escolas que contribuiu para esta pesquisa, apenas o Projeto Político Pedagógico da EMEF Anna Silveira colocou em destaque na redação de seu texto a necessidade de se trabalhar com essas leis.

Quanto às diretrizes curriculares para a diversidade Étnico-racial, a Lei 10.639/03 e nº 11.645/08 estabelece a obrigatoriedade do

ensino da história e cultura Afro-brasileiras, Africanas e Indígenas nos currículos escolares em toda rede de ensino pública ou privada e sinaliza para um modelo educacional que prioriza a diversidade cultural presente na sociedade brasileira e, portanto, na sala de aula, de modo que as ideias sobre reconhecimento, respeito à pluralidade cultural, democracia e cidadania prevaleçam em todas as relações que envolvem a Educação e a comunidade escolar. A adoção da Lei 10.639/03 e 11.645/08 pressupõe a capacitação de educadores e educandos para a correção de injustiças e práticas de valores excludentes no espaço escolar (PROJETO POLÍTICO PEDAGÓGICO EMEF ANNA SILVEIRA PEDREIRA, 2019, p. 10).

Durante o período de formação em trabalho para os docentes, é possível encontrar descrição detalhada de materiais de estudos e condução da formação. Ações como: a leitura e discussão de uma entrevista da escritora e professora Dr^a Conceição Evaristo “a revista nexo: minha escrita é contaminada pela condição de mulher negra” (PROJETO ESPECIAL DE AÇÃO EMEF ANNA SILVEIRA PEDREIRA, 2019, p. 4), para que os professores reflitam a respeito de representatividade da mulher negra na

academia, na literatura e na sociedade de um modo geral.

Esse item do Projeto Especial de Ação da escola Anna Silveira merece destaque, pois o debate a respeito do conceito de “escrivência” da escritora é relacionado às práticas pedagógicas dos docentes no projeto Mais Educação São Paulo, a saber: o projeto Sarau Heranças Afro.

Nesse sentido, as práticas de saraus da EMEF Anna Silveira estão totalmente ligadas à identidade pedagógica da unidade escolar materializada pelo PPP, e procura por meio da valorização da identidade Afro-brasileira, utilizando-se de escritoras(os), artistas, acadêmicos, constituir uma identidade fortalecida nos estudantes que participam do projeto sarau Heranças Afro.

Em entrevista concedida a Grilo (2019), a professora Lidiane Lima justifica a importância do seu trabalho pedagógico com os sarau:

O projeto “Sarau Heranças Afro” surge de uma necessidade de construir uma identidade positiva do que é ser negro, e aí a metodologia que escolhi para isso foi escolher histórias, poesias, em que pessoas negras fossem protagonistas. A gente sabe que tem toda uma história que conta

como eles sofreram, mas não o quanto resistiram. Isso afeta a construção da autoestima da criança e talvez é um dos motivos para não se declarar negro. Aí eu fui tentando trabalhar o negro na história de forma positiva. Até na arte eu me embrenhei um pouco: fiz um estudo de como o negro era retratado em obras de arte e algumas formações no MASP sobre Histórias Afro-Atlânticas. Fiz um estudo minucioso de cada obra, fomos ao MASP também (junto com os alunos) e agora estou conversando com eles, já que não há tanta representatividade, sejamos nós a representatividade, né? Então a gente tem feito um trabalho com autorretrato dentro de um bloco de aulas que eu falo sobre identidade. Até chegar na cor que representa seu tom de pele, eles vão se reconhecendo como pessoas negras... (GRILO, 2019, p. 95).⁴

O trabalho que a professora desenvolve por meio da pedagogia dos saraus envolve a resistência curricular, ao combater a imagem da sujeição do povo negro ao processo cruel da escravização. Comente

⁴Em 2018 o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand realizou a exposição "Histórias Afro-Atlânticas" com a curadoria de 450 obras que retratavam convergência entre África, Américas e Caribe. O Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand MASP ofereceu formação aos professores da rede pública que desejassem levar os estudantes até o museu.

esse é o único recorte histórico ensinado nas escolas. Há uma resistência curricular, estética, cultural, mas sobretudo, política e social. A identidade dos estudantes é constituída na resistência. A respeito desse processo as ideias de Paulo Freire contribuem para um entendimento do que poderá vir a ser a metodologia da pedagogia dos saraus que vem sendo desenvolvidas nas escolas da DRE Campo Limpo.

No fundo, as resistências – a orgânica e/ou cultural – são manhas necessárias à sobrevivência física e cultural dos oprimidos. O sincretismo religioso afrobrasileiro expressa a resistência ou a manha com que a cultura africana escrava se defendia do poder hegemônico do colonizador branco. É preciso, porém, que tenhamos na resistência que nos preserva vivos, na compreensão do futuro como problema e na vocação para o ser mais como expressão da natureza humana em processo de estar sendo, fundamentos para a nossa rebeldia e não para nossa resignação em face das ofensas que nos destroem o ser. Não é na resignação, mas na rebeldia em face das injustiças que nos afirmamos (FREIRE, 1996, p. 8).

Além da reconhecida importância de se valorizar e

desenvolver trabalhos pedagógicos de qualidade e com relevância social a respeito da cultura Afro-brasileira, Africana e Indígena, no PPP da EMEF Anna Silveira podemos identificar a prática atrelada aos estudos teóricos que o grupo de professores desenvolvem em seus horários de formação, na realização dos saraus, sobretudo, no projeto idealizado pela professora Lidiane Lima, os saraus Heranças Afro.

Portanto, o sarau nesse cenário surge como mediador no processo formativo tanto dos professores – que precisam buscar integrar-se daquilo que pretendem propor – e quanto dos estudantes – que se beneficiam de um maior período dentro do ambiente escolar realizando atividades artísticas, literárias e poéticas, e não qualquer literatura escolhida indiscriminadamente, mas uma prática imbuída de sentido e intenção de valorização à identidade da jovem e do jovem negro.

A principal característica do sarau Heranças Afro é sem dúvida o viés étnico eracial, que procura por meio da valorização da cultura afro-brasileira contribuir na consolidação da identidade dos estudantes que fazem

parte do projeto. Existe um forte sentimento de pertencimento e orgulho durante as declamações poéticas, o que segundo a professora responsável, nem sempre foi assim.

A respeito da constituição dessa identidade: Raça, em seu uso contemporâneo, é um termo que traz à tona relações de poder e de dominação. É entendido ideologicamente e politicamente. É uma categoria que agrega etnia e formação cultural, tendo significado variável em diversos lugares e sociedades.

As noções de diferença, de pertencimento, de reconhecimento histórico e sociológico apresentam-se com variações, e o mesmo ocorre no que diz respeito ao significado de ser branco, negro ou mestiço (ROSA, 2019, p. 34). Assim, o pertencimento étnico e racial dos estudantes que participam do sarau "*Heranças Afro*" é percebido e vivido por meio da estética dos estudantes: todos com uma camiseta com o nome do sarau em meio a uma imagem de uma mulher negra, além de outras peças da indumentária e dos cabelos.

Mas também ocorre na leitura dos poemas de escritoras e escritores

negros, na identificação cultural e artística que os saraus desenvolvem. A maioria são meninas que, assim como a professora que conduz o sarau, trazem no corpo, por meio dos turbantes e dos cabelos crespos e cacheados, a satisfação de responder, ao “gritarem negra”, “sim sou negra.”

É importante mencionar que grande parte dos estudantes das escolas públicas de São Paulo são jovens negros, e ao pensarmos a herança histórica brasileira decorrente da escravização, a população negra foi deixada às margens. Desse modo, é nas periferias de São Paulo onde se encontra o maior número de jovens negros. É também nas periferias onde ocorre o maior índice de “violência praticada por alguns agentes de segurança pública. Essas instituições de segurança pública nacionais não estão livres do racismo, que criminaliza as pessoas pela cor de suas peles” (GOIZ, 2016, p. 120). Nesse sentido, o racismo é um fenômeno estrutural contra o qual se luta nos saraus. Os atos que envolvem o racismo comumente são de violência; é nas periferias de São Paulo que a morte é companhia constante de um número significativo

de jovens. A violência cometida pelo Estado ocorre das mais variadas formas, implicando em segregação cultural, geográfica e econômica, além, é claro, dos atos de violência explícita, grande parte das vezes praticada por agentes de segurança pública estatais.

Com isso, reforça-se o estereótipo de periculosidade racial associado à população negra, o racismo é intensificado e o medo passa a ser um sentimento constante. A criminalização da população negra não é um dado apenas contemporâneo, a nação brasileira nasceu a partir da marginalização desta população, que primeiro foi escravizada e posteriormente abandonada à própria sorte (GOIZ, 2016, p. 112).

Para não haver confusões em associar raça e racismo como um fenômeno único, Kabengele Munanga (1999) propõe uma distinção necessária: “o racismo é um fato e uma realidade, enquanto que a ‘raça’ é apenas um conceito, ao qual, aliás, os biólogos modernos nem sequer recorrem para explicar as diversidades biológicas dentro da espécie humana” (MUNANGA, 1999, p. 110).

Portanto, combater o racismo e o genocídio da juventude negra é uma das funções sociais da educação incorporadas pelos saraus investigados durante a pesquisa *“Poesia para existir e resistir: a experiência de escolas que desenvolvem saraus na educação básica de São Paulo”*.

O sarau Heranças Afro é uma intervenção pedagógica e política que vai além do recital poético. É também uma experiência de constituição da identidade étnica e racial; é o momento de elaborar novas perspectivas culturais, artísticas e educacionais a respeito de um futuro que outrora parecia incerto. Cena: Sarau Heranças Afro e o território escolar da DRE Campo Limpo.

Outro ponto bastante interessante no Sarau Heranças Afro é o fato de os estudantes se apresentarem em outras unidades educacionais da DRE Campo Limpo. Por exemplo, em duas apresentações em datas distintas e em unidades diferentes. Ao se apresentar para públicos que em sua maioria é composta por adultos (alunos de EJA), os estudantes transparecem sentimentos de pertencimento,

expectativa e ansiedade que se misturam com a leveza da idade. Não é incomum percebê-los rindo, discretamente, de si mesmos e às vezes dos colegas quando acontece algum “erro” de pronúncia ou de ordem da poesia declamada.

O interessante nesse caminho pavimentado pela professora responsável é a possibilidade de se trabalhar a autonomia desses alunos, pois eles decidem conjuntamente a agenda do ano, onde e quando irão se apresentar. Conhecer o próprio território e perceber outras possibilidades de formação escolar (como o caso das apresentações em um CIEJA) parece impactar de maneira positiva esses estudantes.

No dia de suas apresentações, mesmo com todo o nervosismo envolvido, eles interagem de maneira espontânea e receptiva com os adultos que os abordam para parabenizá-los. Estar em outros espaços, em contato com outros poetas, estudantes e professores também viabiliza os encontros regulares e a produção poética, como previstos no calendário escolar anual e no projeto do sarau na escola. Mencione-se também que outros frutos são decorrentes, como a

publicação de um livro de poesias autorais, projeto em andamento no ano de 2019.

A respeito da Diretoria Regional do Campo Limpo, é importante mencionar a atuação de seus dirigentes, que tornam possível a experiência dos sarasus, tendo em vista a educação pública de qualidade. Nesse sentido, o crescimento dos sarasus nas escolas das regiões atendidas por essa DRE não é um fato que vem ocorrendo ao acaso. Muitos profissionais que atuaram e atuam nessa diretoria são frequentadores dos sarasus há muitos anos, são pesquisadores atuando “no chão” da escola pública, chegando a trabalhar nos núcleos técnicos educacionais da DRE.

Nesse movimento de intersecção entre a cultura da periferia e a educação, a DRE Campo Limpo desenvolveu parcerias, como já citado, com os dois grandes coletivos de sarasus da zona sul. Além disso, há alguns anos o movimento intitulado “*FeirÁfrica*” iniciado por um grupo de professoras do CEU Paraisópolis, tem desenvolvido seminários, oficinas, apresentações artísticas e principalmente de sarasus desde 2017.

Com o crescimento dessas ações em todos os oito Centro Educacionais Unificados da região, essa ação passa a ser pensada em parceria com a Divisão Pedagógica com o objetivo de ampliação dessas ações por todo o território educador da DRE Campo Limpo. De modo que, oferecendo formação aos professores, reconhecida pela Secretária Municipal de Educação, promove-se uma maior difusão dos sarasus como produto das periferias e ferramenta pedagógica importantíssima ao combate ao racismo valorizando a identidade escritora, artística étnica e racial dos estudantes e professores.

Em 2020, a necessidade de se articular os sarasus, produtos da cultura produzida na periferia e a “*FeirÁfrica*”, consistiu em modos de fazer literários, e a educação, especificamente no que diz respeito à prática pedagogia dos sarasus e sua transposição que virá a ser encontrado nas escolas. Fica nítido que, assim como uma boa parte das escolas, professores e alunos têm apreciado os sarasus como forma de fruição poética, cultural e artística, mas também como ação política e pedagógica. Assim como a DRE Campo Limpo, outra Diretoria Regional

da zona leste da cidade tem estabelecido parcerias com professores que atuam em sarasus. É o caso do professor e escritor Rodrigo Ciríaco⁵, um dos percursores da pedagogia dos sarasus.

É possível afirmar que algumas diretorias de ensino, sobretudo presente nas periferias, não negam a existência e a realização de sarasus e, muito pelo contrário, incentivam a sua promoção por meio de formações para os professores, que têm como objeto a pedagogia dos sarasus e a literatura periférica. Entretanto, assim como em todas as redes públicas de ensino do Estado de São Paulo, existe um currículo que é pensado e formulado para orientar as práticas pedagógicas, muitas vezes, sem a possibilidade de interlocução com

⁵Rodrigo Ciríaco é um educador, escritor e produtor cultural com livros publicados. Atualmente, além de professor da Rede Municipal de Ensino, é coordenador artístico e pedagógico na empresa Mesquiteiros – Um por todos, todos por um. O escritor trouxe a público por meio de formações para professores o conceito de pedagogia dos sarasus. Entretanto, ainda não há publicações do que seria especificamente, segundo a visão do autor, a pedagogia dos sarasus. Ao que tudo indica, com base nas práticas de sarasus observadas nesta pesquisa, uma das possíveis definições deve incluir a ideia de fazer o uso dos sarasus como ferramenta no processo de alfabetização e letramento, um dos mais significativos no curso escolar de crianças e adolescentes.

outras práticas e outros conhecimentos.

Na história educacional da prefeitura de São Paulo esse currículo se adapta às mudanças políticas e governamentais, mantendo ou substituindo conceitos, orientações, materiais teóricos etc. Atualmente, a Rede Municipal de Ensino tem sido regida pelo Currículo da Cidade, e isso desde 2017, que apresenta concepções de educação e traz orientações de práticas que podem ser adotadas no cotidiano escolar. A respeito dos sarasus, após uma leitura analítica e criteriosa dos currículos de Língua Portuguesa e de Artes, tanto do Ensino Fundamental, quanto na modalidade de Educação de Jovens e Adultos, foi encontrada uma breve menção, no currículo de Língua Portuguesa, que incentiva a prática dos sarasus.

Faz-se necessário pensar na elaboração de um Projeto Político-Pedagógico que articule as diferentes culturas estabelecidas no meio escolar, criando espaços e momentos de diálogo, estudo e reflexão sobre as contribuições que elas trazem para o território no qual a escola está inserida. Para tanto, a interlocução com os sujeitos e grupos é essencial para a

efetivação de tal tarefa: seja articulando a participação de estudantes em festas, saraus, slams, rodas de samba, festividades locais, grafiteagem de muros, entre outros momentos de produção de conteúdos artístico-culturais (SÃO PAULO. CURRÍCULO DA CIDADE, 2019, p. 83).

Após essa breve menção, o sarau aparece pela segunda vez no eixo Prática de leitura de texto, dessa vez nos seguintes termos: “[...] definição de capacidade leitora, capaz de identificar a finalidade da leitura apresentada e as características de práticas sociais de leitura nas quais irá interagir (sarau, rodas de leitores, clubes de leitura, seminários etc.)” (SÃO PAULO. CURRÍCULO DA CIDADE, 2019, p. 97).

Nos documentos direcionados à modalidade de Educação de Jovens e Adultos, a referência aos sarau aparece em outro contexto, exatamente no eixo Oralidade.

A realização de sarau literários, que combinam a leitura em voz alta de textos em prosa ou verso, declamações e apresentação de canções ou dramatizações, é outra atividade que favorece o desenvolvimento da oralidade. Para tanto, os estudantes precisam compreender o que é um sarau e

quais são as modalidades de participação em uma atividade como essa, em que a preparação é fundamental. Normalmente, os sarau são coordenados por uma ou mais pessoas que introduzem e organizam as apresentações. Os sarau podem ter temas específicos ou mais amplos. Para eleger os temas, é essencial analisar os interesses e necessidades dos estudantes da EJA e as características do entorno escolar, aliando-as aos objetos de conhecimento e objetivos de aprendizagem e desenvolvimento que estiverem em foco (SÃO PAULO. CURRÍCULO DA CIDADE, 2019, p. 160).

É também no eixo Oralidade que o documento incentiva as práticas de sarau na EJA como possibilidade de interação nas “rodas de conversa, sarau, relatos, depoimentos, testemunhos, que favoreçam o compartilhamento de experiências de vida, levando-se em conta diferentes contextos históricos e fatores geracionais” (SÃO PAULO. CURRÍCULO DA CIDADE, 2019, p. 108).

Em tese, entende-se que os documentos oficiais curriculares da Secretaria Municipal de Ensino de São Paulo devem orientar as práticas pedagógicas dos docentes, trazendo

em seus textos indícios da concepção de educação que o município (ou o atual governo) visa promover. Como podemos perceber, os cadernos referentes às disciplinas que mais teriam relação direta com as práticas de saraus apenas os mencionam superficialmente. Isto é, não negam sua existência e realização nas escolas, sendo inclusive indicados, mas não se verifica uma discussão aprofundada ou o reconhecimento que os saraus são manifestações culturais que estão atualmente relacionadas com as periferias da cidade e envolvem questões étnicas, raciais, de gênero e de classe.

Ao citar de maneira superficial os saraus, os documentos oficiais destoam do documento mais importante das escolas, o PPP. Como observou-se nesta pesquisa, os PPPs das duas unidades escolares não somente reconhecem os saraus como práticas pedagógicas; referenciam sua origem e pertencimento e sua relação com os coletivos de cultura percussores do movimento de saraus nas periferias da zona sul de São Paulo.

Portanto, apesar de trabalhos riquíssimos de saraus e as

possibilidades de contribuição na constituição de uma identidade étnica e racial saudável dos estudantes, as contribuições documentais no que tange os currículos educacionais, ainda negam com menções superficiais dos saraus, a literatura e a cultura da periferia.

Considerações finais

quando andar aos avessos
raspando os dentes ansiosos
transparecendo excessos mente
a mil por hora
procure a poesia
e quando a poeira baixar
procure as poetas agradeça
fortaleza
(Ryane Leão).

A experiência de escolas públicas que desenvolvem saraus no município de São Paulo, sua presença nos currículos escolares, especificamente nos Projetos Políticos Pedagógicos e a parceria com as diretorias de ensino tem sido explorada pela DRE Campo Limpo como um recurso importante e valioso na constituição da identidade étnica e racial dos estudantes. Sobretudo, na valorização dessas identidades e o combate a violências de gênero e raciais. O acontecimento frequente de saraus no ambiente escolar contribui

para a formação e a educação oferecida aos alunos por meio da dinâmica de sua realização e das interações entre alunos e professores e entre os próprios alunos.

Se a realização de recitais poéticos e literários é um movimento bastante conhecido na história paulistana e promovidos a princípio pela elite, os saraus na sua configuração atual é um produto da cultura periférica, e por meio da sua itinerância pelo território chegou às escolas da DRE Campo Limpo com a proposta de ressignificar o trabalho escolar com a literatura marginal e periférica, a arte e a palavra poética, o que visa a valorizar as experiências dos indivíduos e a cultura popular.

Isso por meio de intervenções artísticas e pedagógicas variadas, as quais somadas aos conteúdos curriculares tradicionais possibilita a oportunidade de uma educação para a emancipação, capaz de desenvolver sujeitos políticos que se engajam na luta pela garantia de direitos sociais e o combate à opressão e às violências. É importante lembrar que a escola pública vem, ao longo dos anos, sofrendo crescente desencantamento não apenas por parte dos estudantes,

mas também do grupo de professores. Nesse espaço rico em diversidade e possibilidades tem-se assistido de maneira passiva o fracasso escolar de seus alunos. Se é assim, resistir, valorizando a própria identidade, é um dos trabalhos árduos da escola pública presente nas periferias da cidade de São Paulo. E não é possível resistir sem conhecer a história desse lugar e das pessoas que o habitam, bem como as possibilidades de vida nesse espaço geográfico marcado pela exclusão, violência, preconceitos e desigualdades.

Nesse sentido, a cultura popular e periférica surge por meio dos coletivos de saraus como um importante marco na constituição da identidade desse território, que atinge a escola e conseqüentemente os estudantes. As manifestações culturais e artísticas dos distritos periféricos do Campo Limpo, do Capão Redondo e suas imediações, na figura do Sarau do Binho e da Cooperifa, promovem a autoestima de indivíduos que passaram anos negando a própria origem e, quando consumiam "arte", faziam-no a partir das manifestações vindas de outros lugares, na maioria das vezes com viés machista, racista e

eurocêntrico.

Aliás, é uma das propostas desses coletivos de cultura, que hoje são muitos, constituir uma identidade forte e consciente que não nega sua origem e seu território, entende quais problemas os rodeiam e por isso mesmo luta por uma emancipação.

Os saraus são um dos frutos mais reconhecidos na contemporaneidade dessa produção cultural das periferias e disseminam-se para além do seu território de origem. Os movimentos de saraus têm se tornado objeto de curiosidade de muitos pesquisadores nos últimos anos, e esse crescimento no número de estudos ajuda a consolidar a cultura periférica.

O aumento de escolas públicas do município de São Paulo que realizam saraus, especificamente nos territórios que abrangem a DRE Campo Limpo, não é um feito isolado. Paralelamente ao crescimento dos coletivos de cultura precursores do movimento de saraus nas periferias foi sendo tecida uma teia de relações pessoais, artísticas, acadêmicas e pedagógicas. Não é incomum professores da rede que atuam também no ensino superior como

pesquisadores, sejam oriundos da cultura periférica ou de outros espaços da educação, frequentarem os espaços de realização de saraus como admiradores ou como artistas. Essa teia se estendeu às escolas de modo que os saraus estão com frequência presentes na configuração do cotidiano pedagógico. Além da influência verificada, destaque-se das 72 EMEFs pertencentes a DRE Campo Limpo, quando perguntados se conheciam os coletivos de saraus das periferias, todos informaram sim (a Cooperifa ou o Sarau doBinho, ou os dois).

Os dados da pesquisa realizada em 2019-2020 que orientou este artigo, confirmam que 37 escolas (exatamente metade) realizou saraus nos últimos dois anos, incluindo-os em suas atividades anuais. Conclui-se que as escolas da DRE Campo Limpo estão realizando e aproveitando as inúmeras possibilidades que a sua realização pode oferecer ao trabalho pedagógico. Como por exemplo, a "FeirÁfrica" que vem reconhecendo os saraus como caminho pedagógico ao combate ao racismo e valorização da cultura afro-brasileira.

As escolas, ao se apropriarem

da identidade cultural e periférica que esses coletivos desenvolvem, indicam que estamos diante de uma prática que é literária, pedagógica e política. Esse movimento que aos poucos vem sendo intitulado como pedagogia dos sarasus, como alguns autores já estão fazendo, traz a impressão de que tal noção, ainda em desenvolvimento, remete à necessidade de promoção da autonomia, especialmente por meio da valorização da identidade de cada escola e da subjetividade dos indivíduos que nela estão inseridos.

Os professores aproveitam o que já foi consolidado pelos coletivos de cultura percursos desse movimento, como o aspecto lúdico e o dinamismo impresso na declamação poética, e por meio daquilo que a escolarização possibilita, usam os sarasus no processo de ensino e aprendizagem dos estudantes.

Ao pensarmos na prática pedagógica, especialmente na figura do professor, não se pode negar que este sujeito pode se utilizar dos sarasus para chegar aos objetivos escolares que deseja desenvolver nos seus alunos. A pedagogia dos sarasus pode ir além do espetáculo e da fruição poética e literária. Por meio do diálogo

entre a arte e a educação, pode apresentar com autonomia outras perspectivas sobre o processo escolar ao estimular a participação ativa dos estudantes, o que leva a experiências fundamentais como território periférico, com os sujeitos que nele vivem e com os conteúdos escolares. Nessa realização cultural, artística e educacional, tal como se verificou que acontece na periferia de São Paulo, há infinitas possibilidades de transmissão de conhecimentos que podem romper com a passividade e o desencantamento no espaço escolar.

Trata-se de uma espécie de resistência curricular: as escolas, a despeito dos currículos oficiais que regem a educação no município de São Paulo, reconhecem os sarasus em sua história, enfatizam suas práticas e modos de fazer, defendem e viabilizam sua realização, como mostra a documentação oficial das escolas analisadas.

Nesse sentido, trabalhos a respeito dos sarasus em suas múltiplas possibilidades de existência e resistências, abrem caminhos para continuidade de investigações a respeito do que parece ser um dos desafios da pedagogia dos sarasus:

desenvolver o conhecimento da cultura periférica e incorporá-lo no currículo oficial.

Ao reconhecer a importância dos movimentos dos saraus nas escolas há a possibilidade de mudança curricular tanto no modo de fazer da escola quanto, sobretudo, introduzindo temas presentes e que definem as periferias, como o racismo, o preconceito, a desigualdade social e de gênero, entre outros. A EMEF Anna Silveira, com o trabalho dos saraus, em especial o Heranças Afro, consegue desenvolver experiências de fortalecimento na construção da identidade dos estudantes e cumprir o estabelecido nas leis 10.639/03 e 11.645/08 (valorização da história e a cultura afro-brasileira e indígena). Nesse sentido, uma espécie de transgressão curricular pode ser identificada na pedagogia dos saraus.

O trabalho com os saraus em situações em que se encontra possibilidades de combate a opressão levam à possibilidade de autonomia. Caminha-se na direção da defesa não somente da cultura periférica, que tem ganhado notoriedade por meio dos saraus na figura dos coletivos, mas também da escola pública e da

necessidade de diálogo constante com esses coletivos, promovendo uma das tríades mais importantes no combate a barbárie: educação, cultura e arte. Os resultados da pesquisa *“poesia para existir e resistir: a experiência de escolas que desenvolvem saraus na educação básica de São Paulo”* revelam que a experiência dos saraus como recurso e conteúdo nas escolas produz uma tendência que possibilita um ambiente e um espaço para a formação cultural e política dos envolvidos, tal como apontado por Adorno (1995) em Educação após Auschwitz.

Nesse sentido, as escolas podem se constituir em lugares de contraposição e resistência à pseudoformação socializada que caracteriza as sociedades submetidas ao capitalismo avançado (monopolista, agressivo, violentador, produtor contínuo de desigualdade e devastador em relação ao meio ambiente e aos povos e grupos sociais que de algum modo se tornam obstáculo ao progresso material), proporcionando outra forma de relação e apropriação da cultura, especialmente a produzida nas periferias. Os saraus no ambiente escolar alimentam o debate sobre a

relação fundamental entre educação, cultura e arte. É o aprofundamento dessa relação que de fato pode realizar a formação plena dos indivíduos das novas gerações que integram a diversidade de grupos que compõe a sociedade brasileira. De outra parte, dificuldades que fazem parte do cotidiano escolar, como a indisciplina e o fracasso materializado na evasão, são desafios constantes que as escolas enfrentam.

Possivelmente, pode-se utilizar o trabalho com saraus como meio para debater acerca daquilo que precisa ser transformado tanto na organização do trabalho pedagógico, quanto socialmente e as discussões propostas que podem ser levantadas na poesia de protesto por exemplo. Por fim, defende-se que a realização dos saraus no ambiente escolar é um caminho fértil para “a constituição da aptidão à experiência” (ADORNO, 1995, p. 149), o que aponta para a emancipação social e política necessária, sobretudo, aos indivíduos que resistem à opressão.

Referencias bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Educação e emancipação*. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

ADORNO, Theodor W. *Introdução à sociologia*. São Paulo: UNESP, 2008.

ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: HORKHEIMEIR, Max; ADORNO, Theodor W. *Textos escolhidos*. [Col. Os pensadores]. São Paulo: Nova Cultural, 1991. p. 79-105.

ADORNO, Theodor W. Teoria da Semicultura. *Educação e Sociedade*. Campinas, ano XVII, n. 56, p. 388-411, dez./1996.

AMARAL, Isabel. *A literatura poética nas escolas de ensino médio: uma análise das potencialidades da poesia na formação do jovem*. (Doutorado em Educação). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2012.

ASSIS, Mariana. *Poesia das ruas nas ruas e estantes: eventos de letramentos e multiletramentos nos sarauliterários da periferia de São Paulo*. (Mestrado em Educação). Universidade Estadual de Campinas, 2014.

BARBOSA, Lucia. *A leitura no currículo do ensino médio como meio de inserção social*. (Mestrado em Educação). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Magia e técnica, arte e política*. [Obras escolhidas, vol. I]. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BEZERRA, Maria. *Formação do leitor: a escola cumpre a tarefa?* (Mestrado

em Educação). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2009.

CHAMONE, Aline. *Um estudo sobre os sarasus da cidade de São Paulo: espaços para "aprender na amizade e na liberdade"*. (Mestrado em Educação). Universidade de São Paulo, 2016.

CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia*. Salvador: Secretaria de Cultura, Fundação Pedro Calmon, 2012.

EMEF ANNA SILVEIRA PEDREIRA. *Projeto Político Pedagógico*. São Paulo, 2019.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GOIZ, Juliana de Almeida. Das teorias racialistas ao genocídio da juventude negra no Brasil contemporâneo: algumas reflexões sobre um país nada cordial. *Aedos*, Porto Alegre, v. 8, n. 19, p. 108-127, dez. 2016.

GRILO, Juliana A. F. *Percurso de grupos populares na escolarização: conflitos, resistências, perspectivas decoloniais em escolas públicas de São Paulo*. (Mestrado em História Social). Pontifícia Universidade de São Paulo, 2019.

HORKHEIMER, Max;
ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1999.

NASCIMENTO, Érica P. A popularização dos sarasus é um feito da periferia. *Revista Cooperifan*, 1, São Paulo, 2010.

NASCIMENTO, Érica P. *É tudo nosso! Produção cultural na periferia paulista*. (Doutorado em Antropologia Social). Universidade de São Paulo, 2011.

QUEIROZ, Helen A. *A poesia em territórios improváveis: jovens de periferia em cena*. (Doutorado em Educação). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.

REBELO, Sandra S. C. *A inserção da literatura marginal-periférica nas salas de leitura da rede municipal de São Paulo: os anos iniciais em foco*. (Mestrado Profissional em Educação). Universidade Municipal de São Caetano do Sul, 2018.

RODRIGUES, Jéssica. *Juventude e literatura: um estudo sobre práticas literárias, ações e representações sociais juvenis na periferia da zona leste*. (Mestrado em Ciências Sociais). Universidade Federal de São Paulo, 2014.

ROSA, Allan. *Pedagogia, autonomia e mocambagem*. São Paulo: Pólen, 2019.

SANTINO, Paula Renata S. G. *Poesia para existir e resistir: a experiência de escolas que desenvolvem sarasus na educação básica de São Paulo*. (Mestrado em Educação: História, Política, Sociedade). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2020.

SANTINO, Paula Renata S. G. Poesia para existir e resistir: sarasus como movimento de emancipação literária e social nas periferias de São Paulo. In: JARDIM, Giovane Rodrigues; SOUZA, Cristiéle Santos de Souza (orgs.). *Pluralidade, mundo e política: interlúdios em tempos sombrios*. Porto Alegre: Mundo Acadêmico, 2021. p. 133-144.

SÃO PAULO (Município). Portaria SME Nº 901/2014. *Projeto Especial de Ação: gestão das aprendizagens e das relações interpessoais nos espaços – tempos da aula EMEF Anna Silveira Pedreira*. São Paulo, 2019.

SÃO PAULO. SECRETARIA MUNICIPAL DA EDUCAÇÃO. Coordenadoria Pedagógica. *Currículo da cidade: Educação de Jovens e Adultos. Componente curricular: Língua Portuguesa*. São Paulo, 2019.

SÃO PAULO. SECRETARIA MUNICIPAL DA EDUCAÇÃO. Coordenadoria Pedagógica. *Currículo da cidade: Educação de Jovens e Adultos. Componente curricular: Arte*. São Paulo, 2019.

SÃO PAULO. SECRETARIA MUNICIPAL DA EDUCAÇÃO. Coordenadoria Pedagógica. *Currículo da cidade: Ensino Fundamental. Componente curricular: Língua Portuguesa*. São Paulo, 2019.

SÃO PAULO. SECRETARIA MUNICIPAL DA EDUCAÇÃO. Coordenadoria Pedagógica. *Currículo da cidade: Ensino Fundamental. Componente curricular: Arte*, São Paulo, 2019.

SIMÕES, Fernanda M.; FONSECA, Maria da Conceição F. R. Apropriação de práticas de letramento escolares por estudantes da Educação de Jovens e Adultos. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 63, p. 869-884, out.-dez. 2015

TENINA, Lucia. Saraus das periferias de São Paulo: poesia entre tragos, silêncios e aplausos. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 42, p. 11-28, 2013.

Criminalização da cultura e identidade negra no Brasil: reflexões a partir das práticas do Coletivo Empodera Jovem

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v12i22.51423>

Priscila Duarte dos Reis¹

Bruno Borja²

Jenifer Stéfani Silva³

Karine Rezende⁴

Resumo: As reflexões aqui apresentadas acerca da criminalização da cultura e identidade negra no Brasil são os resultados dos espaços de formação e atividades do Coletivo Empodera Jovem, atuante na socioeducação no Estado do Rio de Janeiro. Para estruturar o debate teórico apresentado, o artigo se organiza na apresentação do coletivo e dos espaços de socioeducação; na conexão entre racismo estrutural e criminalização da cultura e identidade negra; no histórico da criminalização da cultura e identidade negra no Brasil; e por fim, na criminalização da cultura e identidade negra no Brasil contemporâneo.

Palavras-chave: Criminalização da Cultura, socioeducação, Empodera Jovem.

Criminalización de la cultura e identidad negra en Brasil: reflexiones a partir de las prácticas del Coletivo Empodera Jovem

Resumen: Las reflexiones que aquí se presentan sobre la criminalización de la cultura y de la identidad negra en Brasil son resultado de los espacios de formación y de las actividades del Coletivo Empodera Jovem, que actúa en la socioeducación en el Estado de Rio de Janeiro. Para estructurar el debate teórico presentado, el artículo se organiza en la presentación del colectivo y de los espacios de socioeducación; en la conexión entre racismo estructural y criminalización de la cultura y de la

¹ Priscila Duarte dos Reis. Doutoranda em Educação pela UERJ/Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Membro do Coletivo Empodera Jovem, Brasil. E-mail: prisciladrtavares@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-7472-3370>

² Bruno Nogueira Ferreira Borja). Doutor em Economia pela UFRJ/Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro/UFRRJ, Brasil. E-mail: borja.bruno@gmail.com - <http://orcid.org/0000-0002-4813-7001>

³ Jenifer Stéfani Silva. Mestranda em Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas pela UERJ. Membro do Coletivo Empodera Jovem, Brasil. E-mail: jenifer.s.s30@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-3227-9443>

⁴ Karine Rezende Barata. Mestranda em Educação pela UNIRIO/Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro). Membro do Coletivo Empodera Jovem, Brasil. E-mail: rezendekari@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0003-4132-6122>

Recebido em 31/08/2021, aceito para publicação em 25/01/2022 e disponibilizado online em 01/03/2022.

identidad negra; en la historia de la criminalización de la cultura y de la identidad negra en Brasil; y, finalmente, en la criminalización de la cultura y de la identidad negra en el Brasil contemporáneo.

Palabras clave: Criminalización de la cultura, socioeducación, Empodera Jovem.

Criminalization of Black culture and identity in Brazil: reflections from the practices of the Coletivo Empodera Jovem

Abstract: The reflections presented here on the criminalization of black culture and identity in Brazil are the results of the formation spaces and activities of the Coletivo Empodera Jovem, a group active in socioeducation in the State of Rio de Janeiro. To structure the theoretical debate presented, the article is organized in the presentation of the group and the spaces for social education; in the connection between structural racism and criminalization of black culture and identity; in the history of the criminalization of black culture and identity in Brazil; and finally, in the criminalization of black culture and identity in contemporary Brazil.

Keywords: Criminalization of culture, socioeducation, Empodera Jovem

Criminalização da cultura e identidade negra no Brasil: reflexões a partir das práticas do Coletivo Empodera Jovem

Introdução

Com o objetivo de contribuir com este dossiê temático sobre coletivos culturais, o presente trabalho tem como propósito discutir a criminalização da cultura e identidade negra no Brasil a partir de reflexões construídas durante os espaços de formação e a prática do Coletivo Empodera Jovem, atuante na socioeducação no Estado do Rio de Janeiro.

Indo além da escravidão colonial, a classe social dirigente e o governo enxergaram no encarceramento e na judicialização de

jovens negros instrumentos eficazes para tentar alcançar o modelo de sociedade que se pretendia construir, baseado em costumes e tradições eurocentrados, brancos e elitizados, expurgando das ruas todos aqueles que pudessem colocar em risco o modelo pretendido. O resultado histórico disso é um mecanismo de exclusão e segregação de raça e de classe, que propiciou, desde o período colonial, o encarceramento, a institucionalização e a “marginalização” da infância e da juventude negra, através da

criminalização de sua cultura e identidade.

Para tal análise, desenvolveremos os argumentos em quatro seções. Na primeira faremos uma apresentação do *Coletivo Empodera Jovem e um breve relato das atividades desenvolvidas*, sendo um dos principais espaço que proporcionou a construção do debate a ser apresentado; na segunda seção faremos uma conexão entre *racismo estrutural e criminalização da cultura e identidade negra*; na terceira seção traçaremos um breve *histórico da criminalização da cultura e identidade negra no Brasil*; e, por fim, na quarta levantaremos alguns elementos para o debate sobre a *criminalização da cultura e identidade negra no Brasil contemporâneo*.

1. Coletivo Empodera Joveme um breve relato das atividades desenvolvidas

1.1 Fundação do coletivo

O *Empodera Jovem* nasce como um coletivo no ano de 2015, idealizado pela então Chefe do Setor de Promoção de Eventos e Ações Sociais (SPEAS) do Instituto

Multidisciplinar da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), a servidora Priscila Reis. A motivação principal foi questionar por quê uma universidade situada na Baixada Fluminense não desenvolvia nenhuma atividade com os jovens em condição de “menores infratores” situados na unidade do Departamento Geral de Ações Socioeducativas (DEGASE) de Nova Iguaçu (REIS, 2018, p 17). A mesma procurou o Centro de Recursos Integrados de Atendimento ao Adolescente (CRIAAD) de Nova Iguaçu a fim de saber como poderia contribuir com a socioeducação da cidade, enquanto servidora de uma universidade que está situada a menos de 2 km dessa unidade do DEGASE.

Feito isso, o coletivo surge com o encontro de estudantes do *campus* de Nova Iguaçu da UFRRJ que viram uma oportunidade de desenvolver atividades diversas com jovens socioeducandos. No início, as atividades eram realizadas apenas enquanto Coletivo, e, em maio de 2016, o mesmo se institucionalizou como projeto de extensão da UFRRJ.

A diversidade dos cursos de graduação – história, pedagogia,

turismo, letras, entre outros – que as/os integrantes cursavam na época foi de grande importância para que o coletivo conseguisse promover atividades das mais diversas temáticas, metodologias e práticas pedagógicas, trazendo diferentes olhares tanto sobre a realidade de uma universidade situada na Baixada Fluminense e sua relação com o entorno, quanto para a realidade dos jovens que estavam cumprindo as medidas socioeducacionais que lhes foram impostas.

Vale também destacar que ao longo do tempo o coletivo se modificou, tanto por ser aberto para que novas/os integrantes pudessem participar, como também por vezes em que algumas integrantes precisaram se ausentar por questões pessoais, porém em todas as composições do grupo, o mesmo tinha maioria de mulheres e de pessoas negras. É importante evidenciar também que a maior parte de integrantes que passaram pelo *Empodera Jovem* e que ainda permanecem, são estudantes e pesquisadoras/es da área da educação, que não apenas estudaram e estudam em universidades da Baixada Fluminense,

como nasceram e foram criados em ambientes periféricos do Rio de Janeiro.

Quando, em 2016, o coletivo se institucionalizou como projeto de extensão da UFRRJ, essa institucionalização teve uma considerável importância no sentido de provocar uma melhor organização, desde as reuniões semanais para pensar as atividades futuras, debatê-las e fazer uma avaliação das atividades anteriores, até mesmo na construção de atas das reuniões e relatórios das atividades que serviam de acervo para o coletivo e para o projeto, mas também como uma forma de prestar contas à universidade através da Pró Reitoria de Extensão.

O coletivo, enquanto projeto *Empodera Jovem*, teve como seu objetivo geral auxiliar em uma melhor integração social de jovens socioeducandos que se encontravam sob a tutela do Estado, atuando e cooperando no que se refere à compreensão crítica da própria realidade, na construção de identidade étnico-racial, de gênero, da diversidade sexual e religiosa. A metodologia utilizada desenvolveu-se através de abordagens

primordialmente relacionadas ao cotidiano e às vivências dos jovens, utilizando-se assim de oficinas, cine debates, rodas de conversa e saídas de campo.

1.2 Atividades pedagógicas realizadas pelo Coletivo Empodera Jovem

A atuação do Coletivo Empodera Jovem como projeto de extensão permaneceu vigente no período de maio de 2016 a janeiro de 2017, e neste período foram realizadas no total 15 atividades em unidades do DEGASE, sendo 11 na Unidade de Nova Iguaçu e 4 na Unidade de Barra Mansa.

	Unidade de Nova Iguaçu	Unidade de Barra Mansa
Número de atividades feitas	11	4
Média de jovens participantes por dia de atividade	22	15
Média de jovens atendidos no período Maio/2016 - Janeiro/2017	100	40

Dentre essas foram realizadas as seguintes atividades descritas:

	Unidade de Nova Iguaçu	Unidade de Barra Mansa
Cine debate	8	2
Jogos poéticos	0	1
Oficinas	1	0
Rodas de conversa	2	1

Ao inscrever o Projeto no edital N°01/ Ano 2015 na PROEXT da UFRRJ, a previsão era realizar oito atividades no *DEGASE* de Nova Iguaçu e oito atividades no *DEGASE*

de Barra Mansa. Na primeira unidade realizamos o total de 11 atividades, superando as estimativas. Já na unidade de Barra Mansa, o número de atividades foi menor que o estimado

devido a problemas relacionado ao transporte oferecido pela universidade, e também devido à greve de professores, técnicos e estudantes, que paralisou nossas atividades no período de um mês e meio entre início

de novembro e a primeira metade do mês de dezembro de 2016.

Os dados mencionados são evidenciados na tabela abaixo, mostrando detalhadamente as datas, unidades e os tipos de atividades realizadas.

Data	Unidade	Tipo de atividade
12/05/2016	Barra Mansa	Cinedebate
19/05/2016	Nova Iguaçu	Cinedebate
24/05/2016	Nova Iguaçu	Cinedebate
01/06/2016	Nova Iguaçu	Cinedebate
09/06/2016	Barra Mansa	Cinedebate
23/06/2016	Nova Iguaçu	Cinedebate
07/07/2016	Nova Iguaçu	Oficina
25/08/2016	Barra Mansa	Jogos poéticos
30/08/2016	Nova Iguaçu	Roda de Conversa
14/09/2016	Nova Iguaçu	Cinedebate
15/09/2016	Nova Iguaçu	Cinedebate
18/10/2016	Barra Mansa	Roda de Conversa
14/12/2016	Nova Iguaçu	Roda de Conversa
25/01/2017	Nova Iguaçu	Cinedebate
08/02/2017	Nova Iguaçu	Cinedebate

Durante a realização do projeto, o coletivo pôde abordar temáticas que perpassam diretamente a vida e o cotidiano daqueles adolescentes, como o debate acerca do direito de ir e

vir, que foi feito após a exibição do documentário *Hiato*, produzido em 2008. O enredo aborda a ação organizada por diversos movimentos sociais, entre eles, o Movimento dos

Trabalhadores Sem Teto (MTST) em agosto de 2000, quando ocuparam um grande shopping da Zona Sul carioca. Este documentário foi exibido na primeira atividade do coletivo como projeto de extensão, no dia 12 de maio de 2016.

Também foi realizado, na unidade de Barra Mansa, um debate sobre um documentário intitulado *Porque temos esperança*, que traz a história de Marli Márcia, uma mulher pernambucana que constrói uma trajetória pelos presídios de Pernambuco, na intenção que pais reconheçam seus filhos em seus registros, abordando após a exibição temas como o abandono parental e as relações familiares.

Na unidade de Nova Iguaçu, a primeira atividade como projeto foi a exibição do documentário *Abraço de Maré*, que aborda a história de vida de uma família ribeirinha, que mora às margens do Rio Potengi, no Rio Grande do Norte. Debatendo questões como o direito à educação, direito à moradia e o combate à pobreza.

Também nesta unidade, foram abordados assuntos como o descaso com a população carcerária, características comuns a presos, e a

condição da população negra no Brasil, assuntos estes que foram levados através da música *Jesus Chorou*, do grupo musical *Racionais Mc's*.

Uma das atividades que mais despertou interesse dos jovens foi o debate realizado após a exibição do longa metragem *Cidade de Deus*, produção audiovisual consagrada por sua relevância social, e que fomentou o debate acerca da formação dos núcleos urbanos periféricos no Rio de Janeiro, disputa e pertencimento territorial, assim como o surgimento das facções criminosas neste estado.

No mês de agosto de 2016, os jogos olímpicos aconteceram na cidade do Rio de Janeiro movimentando grandes obras e dinheiro público. Aproveitando o contexto, o coletivo realizou uma atividade no CRIAAD Nova Iguaçu, no qual fizemos análises sobre notícias previamente escolhidas pelos integrantes do projeto, em relação a esses grandes eventos, trazendo assim o debate sobre a atuação das mídias nas representações dos grandes eventos e suas escolhas de narrativas.

As atividades do *Empodera Jovem* eram realizadas também com o intuito de trabalhar a formação das crianças e dos adolescentes que se encontravam em privação parcial de liberdade, entendendo aqui formação a partir do conceito de Semiformação e/ou Semicultura trabalhado por Theodor Adorno (1996). Para Adorno, a crise da formação cultural é alimentada por uma alienação onipresente, pois, se na ideia de formação ressoam momentos de finalidade, esses deveriam, em consequência, tornar os indivíduos aptos a se afirmarem como racionais numa sociedade racional, como livres numa sociedade livre.

A partir disso, são construídas indagações: quais são as condições de formação que um jovem, já marginalizado pela sociedade, pode encontrar numa situação de restrição de liberdade, vigiado 24 horas por dia e em ambientes com condições estruturais precarizadas? Como promover uma formação de pessoas autônomas deixando jovens atrás de grades em boa parte do dia e com poucas atividades recreativas? São muitas as contradições de uma política pública que tem como missão

“Promover socioeducação no Estado do Rio de Janeiro, favorecendo a formação de pessoas autônomas, cidadãos solidários e profissionais competentes, possibilitando a construção de projetos de vida e a convivência familiar e comunitária” (DEGASE, 2021).

É importante problematizar que a precarização da socioeducação no Rio de Janeiro atinge majoritariamente jovens negros, do sexo masculino (SINASE, 2017). Assim como a população negra é a maioria no encarceramento de maiores de 18 anos e os que mais morrem no país. A cada 23 minutos morre um jovem negro no Brasil, segundo a ONU e os dados do *Mapa da Violência* (MARQUES, 2017). Esta realidade está diretamente ligada às bases sociais e culturais de uma sociedade que teve por quase 400 anos uma tradição escravocrata e que está longe de realizar uma reparação histórica com as pessoas negras do país.

O *Empodera Jovem* surge como uma alternativa para que esses jovens tenham contato com atividades que os façam pessoas autônomas e críticas, através de uma troca no qual as/os integrantes do coletivo não

procurem assumir o papel de possuidores de conhecimento, que estão ali apenas para transmitir. Mas que seja uma criação mútua de aprendizagens no qual as/os integrantes do coletivo e os adolescentes estão ali tanto para ensinar, quanto para aprender, assim como a ideia trabalhada por Paulo Freire (1969, p. 52), no livro *Pedagogia do Oprimido*:

A ação política junto aos oprimidos tem de ser, no fundo, "ação cultural" para a liberdade, por si mesmo, ação com eles. A sua dependência emocional, fruto da situação concreta de dominação em que se acham e que gera também a sua visão inautêntica do mundo, não pode ser aproveitada a não ser pelo opressor. Este é que se serve desta dependência para criar mais dependência.

A ação libertadora, pelo contrário, reconhecendo esta dependência dos oprimidos como ponto vulnerável, deve tentar, através da reflexão e da ação, transformá-la em independência. Esta, porém, não é doação que uma liderança, por mais bem-intencionada que seja, lhes faça. Não podemos esquecer que a libertação dos oprimidos é libertação de homens e não de "coisas". Por isto, se não é autolibertação – ninguém se liberta sozinho –, também não é libertação de uns feita por outros.

Diante dessa perspectiva político-pedagógica, e com o objetivo

de construir práticas culturais libertadoras, o Coletivo Empodera Jovem se pôs a refletir e pesquisar as causas históricas e sociais do encarceramento em massa da população negra no Brasil. Na construção do presente artigo, buscou-se fazer uma conexão entre racismo estrutural e criminalização da cultura e identidade negra no país, reflexões maturadas a partir das atividades desenvolvidas pelo coletivo, tema da próxima seção.

2. Racismo estrutural e criminalização da cultura e identidade negra

O racismo se coloca de forma histórica e de longa duração na formação social brasileira. Silvio Almeida (2018), o qualifica de *racismo estrutural*, dado que está entranhado na estrutura social do país, se perpetua e se reproduz institucionalmente, se materializando em práticas institucionais racistas, discriminatórias e segregacionistas.

O Estado, maior instituição no âmbito nacional, não está imune a isso. Pelo contrário, é talvez seu principal meio de propagação. Especialmente através de seu aparato

repressivo, isto é, o sistema judiciário e policial. A repressão estatal atua no sentido de controlar e domesticar os grupos sociais subalternos, proibindo e criminalizando suas práticas de organização. A cultura se coloca, nesse ponto, como um dos principais meios de organização dos subalternos. Espaços de congregação e convivência, de expressão coletiva da identidade cultural do grupo, são ao mesmo tempo espaços de organização política (GRAMSCI, 1991).

Daí percebemos a necessidade estrutural do grupo dominante reprimir a cultura dos grupos subalternos: a cultura tem um potencial crítico e contestador da ordem social. Essa dinâmica perpassa diferentes esferas da sociedade, enquanto conflito racial, de classe e de gênero. Em todas elas, os grupos subalternos desenvolvem uma cultura de resistência (WILLIAMS, 2005), permanentemente cerceada e perseguida pelos grupos dominantes através do aparelho estatal de repressão.

Isso faz parte da luta para legitimar o poder dominante e estabelecer uma hegemonia política e cultural na sociedade, na qual a

questão racial joga um papel central. Almeida (2018) nos dá outra contribuição determinante nesse quesito, ao traçar dois registros básicos pelos quais o conceito de raça opera:

- 1- *como característica biológica*, em que a identidade racial será atribuída por algum traço físico, como a cor da pele;
- 2- *como característica étnico-cultural*, em que a identidade será associada à origem geográfica, à religião, à língua, ou outros costumes, “a uma certa forma de existir”. À configuração de processos discriminatórios a partir do registro étnico-cultural, Frantz Fanon denomina *racismo cultural*. (ALMEIDA, 2018, p. 24, itálicos no original)

Portanto, fica evidenciada a origem estrutural da repressão policial às práticas culturais negras e periféricas no Brasil. Tais práticas apresentam um potencial de subversão da ordem, a partir da organização da população negra. A fim de manter a hegemonia do grupo racial dominante, mobiliza-se o aparato estatal e se reproduz o racismo através da repressão, nestes dois registros básicos em que opera o conceito de raça: a identidade negra e suas práticas culturais. Ou seja, a criminalização da negritude e suas

diferentes formas de expressão cultural.

Clóvis Moura em seu texto *O Racismo como arma ideológica de dominação* (2014) nos atenta para o fato de que o racismo não é uma dominação apenas étnica, mas também ideológica e política. O racismo é um multiplicador ideológico que se nutre das ambições políticas das classes e nações dominantes (MOURA, 2014).

Não surpreende, então, a recorrente tipificação das práticas culturais afro-brasileiras como crime ao longo da história. As construções do imaginário popular e da política institucional que caracterizam o perfil do criminoso no Brasil são estruturadas pelo racismo, têm na questão racial um pilar central, identificando o corpo negro à criminalidade. É importante compreender que a punição e o controle penal, tal qual as instituições ligadas a esse controle, não devem ser dissociadas das dinâmicas do capitalismo e do racismo institucionalizado.

Apesar dessa legitimação ideológica, instituições de controle social não administram atualmente o crime como um

fenômeno que é antitético ao imaginário "interesse geral" da sociedade; preferivelmente, por apoiar um aparato ideológico que reforça a ordem social existente e as suas estruturas subjacentes de desigualdade racial e de exploração de classe, essas instituições contribuem para ocultar as contradições estruturais endógenas à ordem social do capitalismo racial. Qualquer sistema penal é, por definição, a expressão específica de uma configuração de poderes de classe e de raça, e é ultimamente encarregado da tarefa de preservar a estrutura social existente contra qualquer ato coletivo ou individual de insubordinação contra ele. (GIORGI, 2019, p.5)

Assim, podemos apontar uma seletividade penal no sistema judiciário (BORGES, 2018) e uma filtragem racial nos mecanismos de suspeição do sistema policial (BARROS, 2008). O que gera uma sobre-representação da população negra no contingente total da população carcerária do país, especialmente acentuada nessa era do encarceramento em massa.

No que se refere à raça/etnia, segundo dados do *Levantamento Anual do Sistema Nacional de Atendimento Socioeducativo* de 2017, 56% dos adolescentes assistidos no sistema socioeducativo eram considerados negros no momento da

pesquisa, sendo que 21% eram da cor branca, um pouco menos de 1% da cor amarela, e cerca de 1% de adolescentes indígenas. O que chama atenção nos dados é que cerca de 22% dos adolescentes e jovens não tiveram registro quanto a sua cor, sendo classificados na categoria “sem informação” (SINASE, 2017). Essa categoria demonstra mais um dado incompleto que não nos dá um panorama absoluto, porém mesmo com os dados insuficientes, o número de jovens negros é 35% maior que o de jovens da cor branca.

O *Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias* de 2019, indica que negros e negras representam 64% da população carcerária do país (INFOPEN, 2019). De forma geral, há no sistema judiciário e policial um racismo institucional que associa o estereótipo do negro das periferias do Brasil ao criminoso. Neste sentido, o racismo estrutural se coloca como elemento central para o encarceramento de negros/as, criminalizando sua cultura e identidade ao longo da história, desde a tipificação da contravenção da capoeiragem, presente no Código Penal de 1890, até a criminalização

dos bailes funks no Rio de Janeiro nos dias atuais.

3. Histórico da criminalização da cultura e identidade negra no Brasil

A fim de compreendermos o alto e crescente índice de apreensão de jovens negras e negros no sistema socioeducativo, assim como a sobrerrepresentação de negras e negros no sistema carcerário brasileiro, se faz necessário traçar um breve panorama histórico da criminalização da cultura e identidade negra no Brasil. Destacando que costumes e legislações de Portugal trazidas e incorporadas à colônia serviram como um instrumento de poder, correspondente a um saber, resultando em um histórico mecanismo de exclusão e segregação de raça e de classe, que propiciou, desde o período colonial brasileiro, o encarceramento, a institucionalização e a “marginalização” da infância e da juventude pobre, sobretudo negra, através da criminalização de sua condição social, suas culturas e suas origens.

Controlar a força de trabalho, impedindo que o cidadão saudável se recusasse a fornecer sua mão de obra,

era a forma mais eficaz como o Estado podia controlar a sociedade e a economia de forma rápida e imediata. Esse controle era mais facilmente feito com aqueles que possuíam ocupações ilegais, ou que, desprovidos de meios de produção da subsistência, não se ocupavam de nada. Como exemplo disso temos os pedintes e as prostitutas, ou outras categorias que dependiam da assistência do Estado e da caridade, por lei ou por tradição, para se manterem, como o caso de órfãos.

O instrumento de controle ao qual o parágrafo anterior faz menção é o controle penal. A forma como o Estado controlava essa força de trabalho através do direito de punir e restringir direitos. Por conta disso, não há que se falar em analisar a história das políticas de segurança pública, aprisionamento de jovens negros e a evolução do direito penal juvenil no Brasil, sem analisarmos e relacionarmos com a formação econômica e social do país, alicerçada na escravidão e no racismo estrutural e institucional. Ao estabelecermos tais conexões, percebe-se que o tratamento penal destinado a esses sujeitos se mantém, ou se altera, de

acordo com as mudanças efetivadas ou que se pretende efetivar no modelo econômico e social.

Analisando o histórico do direito penal do Brasil, é possível perceber que desde antes do período colonial brasileiro, a Coroa Portuguesa possuía como praxe o esforço de “transformar” a infância pobre e desvalida em corpos úteis à servidão e dóceis ao sistema, aproveitando-se desse mecanismo para, além da criação de mão de obra barata, expurgar das ruas todos os grupos que pudessem macular a imagem de uma sociedade ideal, de acordo com uma visão branca, elitista, eurocentrada. Crianças negras, crianças órfãs, crianças ciganas, crianças bastardas, todas sem seu lugar na sociedade, eram cooptadas/dirigidas com fundamento legal, cultural e institucional a locais/estabelecimentos onde sua mera existência “ingrata” seria de alguma forma aproveitada para prover algum retorno produtivo à sociedade.

De acordo com o artigo 399, do Código Criminal da República, de 1890, constituiria crime

deixar de exercer profissão, officio, ou qualquer mister em que ganhe a vida, não possuindo meios de subsistencia e domicilio

certo em que habite; prover a subsistência por meio de ocupação proibida por lei, ou manifestamente ofensiva da moral e dos bons costumes. (BRASIL, 1890)

É necessário ressaltar que essa cominação legal atinge direta e amplamente crianças e jovens abandonados (expostos, vadios), bem como a população negra recém liberta, transformando em crime ser negro, ser menor abandonado ou ser um adulto livre pobre sem moradia. Chegando a ser incoerente, visto que o problema da "ociosidade" negra àquela época foi fruto da própria política do Estado, baseada durante séculos em uma sociedade escravocrata e excludente, onde o negro escravizado sempre esteve à margem do sistema de garantias, bem como excluído do sistema de oportunidades, tendo suas chances de mobilidade vertical ascendente reduzidas a números ínfimos.

Analisando a partir dessa perspectiva, parece-nos que o encarceramento da juventude negra foi, desde sempre, um projeto do Estado burguês, enquanto um Estado de classe (MARX; ENGELS, 2007). Outra forma de criminalização da

população ex-escravizada trazida pelo referido dispositivo legal, foi a tipificação do crime de *Capoeiragem*, em seu artigo 402 e em seu artigo 404, bem como os seguintes, com a referida redação:

Art 402: Fazer nas ruas e praças publicas exercicios de agilidade e destreza corporal conhecidos pela denominação **capoeiragem**; andar em correrias, com armas ou instrumentos capazes de produzir uma lesão corporal, provocando tumultos ou desordens, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou incutindo temor de algum mal [...]

Art 404: Si nesses exercicios de capoeiragem perpetrar homicidio, praticar alguma lesão corporal, ultrajar o pudor publico e particular, perturbar a ordem, a tranquillidade ou segurança publica, ou for encontrado com armas, incorrerá cumulativamente nas penas comminadas para taes crimes. (BRASIL, 1890)

Ao refletirmos sobre a letra da lei no que tange ao crime de capoeiragem, percebemos enormes lacunas, brechas à subjetividade do julgador, que abrem espaço para uma facilidade no enquadramento do sujeito ao tipo legal, como por exemplo, na definição de "instrumentos capazes de produzir uma lesão corporal", onde a redação deixa aberta uma definição na qual, de acordo com a cabeça do julgador,

pode-se considerar um berimbau como um instrumento apto a produzir uma lesão corporal.

Outro exemplo que dá brecha à subjetividade do julgador é a passagem “provocando tumultos ou desordens”, que, de acordo com essa redação, poderia se considerar como tal uma aglomeração de pessoas cantando e participando de uma roda de capoeira em local público. Temos ainda outro exemplo no trecho “ultrajar o pudor público”, onde praticar a capoeira sem camisa, por exemplo, em um país com clima tropical, poderia ser um ultraje à moral e aos bons costumes. Percebemos, assim, um esforço público legal, nesse período republicano, no que se refere à criminalização da população negra, seja através de seus costumes, de sua cultura, de suas crenças ou de suas desgraças.

Na perspectiva de uma preocupação com a ordem social, onde crianças abandonadas nas ruas, entregues à mendicância, assim como os vadios, eram uma ameaça à sociedade que se tentava construir, de acordo com os padrões das sociedades ditas mais desenvolvidas da época, o Código Criminal de 1890

veio para tentar limpar, ou melhor dizendo, esconder o que se tinha como mácula à pretendida sociedade limpa e europeizada. Cumpre ressaltar que esse dispositivo legal foi criado antes da Constituição da República recém proclamada, tamanha era a urgência de controlar as massas de negras e negros recém-libertos que se encontravam entregues à própria sorte no país.

Neste sentido, nutria profunda preocupação em extirpar das ruas as prostitutas, os mendigos, os vadios, os negros e as crianças abandonadas. Merece especial atenção esse último grupo, tendo em vista que à época disseminava-se o discurso de que as crianças eram o futuro da sociedade, logo era necessário torná-las úteis desde cedo, disciplinando-as, para que não se destinassem à vadiagem, nem à delinquência quando em idade madura.

Apesar do discurso supostamente destinado ao bem-estar da infância, a verdade é que havia uma grande preocupação com a manutenção da ordem social de um país recém-lançado à modernização, onde havia uma associação direta dos menores moradores de rua (ou

pobres) com a delinquência urbana, visto que muitos se entregavam a pequenos delitos a fim de sobreviver. Pairava sobre a sociedade um novo modelo burguês de família e trabalho, onde os que fugissem a essa regra eram considerados "marginais".

4. Criminalização da cultura e identidade negra no Brasil contemporâneo

Considerando a judicialização do jovem negro cada vez mais precoce, e considerando que esses jovens representam cerca de 60% do total de jovens em cumprimento de medida socioeducativa de restrição ou privação de liberdade no Brasil (SINASE, 2017), faz-se necessário entender de que forma se dá a penalização desses adolescentes, para que então possamos prosseguir com a discussão a respeito de quais atos infracionais mais encarceram jovens negros no estado do Rio de Janeiro.

A Lei Federal número 8.069 de 09 de setembro de 1990, que estabelece o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), passa a diferenciar claramente entre o que é criança/adolescente em situação de

vulnerabilidade socioeconômica e o que é infância em conflito com a lei, prevendo o que se chama de medida socioeducativa e definindo que o jovem de 12 até 18 anos incompletos não comete crime, mas sim ato infracional análogo a crime. Entende-se por socioeducação, em sua acepção jurídica, o ato de preparar o jovem em conflito com a lei para o exercício da cidadania.

Se considerarmos o termo cidadania como o gozo de plenos direitos e deveres civis, políticos e sociais e a função da socioeducação como sendo a de preparar o adolescente em conflito com a lei para esse exercício, passamos a entender que é, também, função do sistema em questão trabalhar com esse jovem os temas da diversidade étnico-racial e da diversidade cultural. Tendo em vista o direito constitucional à igualdade (artigo 5º) e ao pleno exercício dos direitos culturais (artigo 215), são uma reflexão da cidadania. Assim como o direito a conhecer suas origens, expressar-se artisticamente, professar uma religião e não ser discriminado por raça, cor ou pertencimento religioso.

Partindo desse princípio, analisamos que essa discussão se torna importante, tendo em vista os índices crescentes de encarceramento da juventude negra e periférica, bem como seu extermínio. É necessário que entidades que trabalham com populações privadas de liberdade (ou semiprivadas) estejam em constante contato com esses temas, que se encaixam no rol de direitos humanos. Sendo a cultura a expressão da forma de viver de determinada sociedade, tem grande ingerência em sua construção de subjetividade, apresentando-se, portanto, como fator de empoderamento da identidade coletiva e, também, de desenvolvimento humano. Nas palavras de José Márcio Barros,

cultura refere-se tanto ao modo de vida total de um povo – isso inclui tudo aquilo que é socialmente aprendido e transmitido, quanto ao processo de cultivo e desenvolvimento mental, subjetivo e espiritual, através de práticas e subjetividades específicas, comumente chamadas de manifestações artísticas (BARROS, 2007).

Partindo da ideia de que em todas as sociedades, em qualquer época, há um sistema central de

condutas, significados e valores, que se apresentam como dominantes, podemos perceber que as manifestações culturais provenientes de periferias são frequentemente questionadas, criminalizadas e, por vezes, desqualificadas pela classe social dominante, que, através de determinados aparelhos e processos, dita os padrões do que vem a ser considerado cultura ou não.

Para tanto, levaremos em consideração o que Williams (2005) chama de *tradição seletiva*, ou seja, de que forma determinadas manifestações culturais, padrões de conduta e linguagens se legitimaram como sendo o que se espera de um cidadão. E como foi feita essa seleção, dentro de um vasto campo de possibilidades, de determinados significados e práticas que se tornam representação oficial de um todo, que deve ser lembrado, repassado e cobrado como tradição – ao passo que outros são negligenciados, excluídos e até mesmo criminalizados.

Consideramos o funk, o linguajar marginal, o campo semântico próprio construído por esses jovens, através de resignificação de palavras e criação de outras como sendo uma

cultura de resistência aos padrões de comportamento, moralidade e linguagem impostos pela ideologia dominante.

Um ponto importante a se destacar são as músicas do gênero funk por eles ouvidas e muitas vezes produzidas e escritas. O funk ouvido comumente é produzido em sua comunidade (ou comunidades com as quais possuem bom relacionamento), difundido no local pelo boca-a-boca, pelos bailes e pela internet, dificilmente popularizado para quem não comunga da mesma realidade. Há quem chame de *proibições*, em um esforço de criminalizar sua produção cultural e rebaixá-la a um status de *não-cultura*.

O que observamos nas letras trazidas pelos meninos são fortes críticas sociais, aliadas ao que chamamos de crônica de seu cotidiano e exaltação de suas vivências. Muitos falam, sim, da guerra do tráfico, das atividades das facções, da hipersexualização, no entanto isso nada mais é do que cantar o cotidiano no qual estão inseridos. Pode parecer absurdo o paralelo a ser feito, mas assim como muitos cantores da considerada Música Popular Brasileira

(MPB) e da própria Bossa Nova retrataram em suas canções seu cotidiano branco, classe média, regado a imagens da Zona Sul carioca, embebidos e mergulhados nas suas rotinas comuns à hegemonia, os cantores/MC's de comunidades retratam a imagem que veem através de sua janela. Nem sempre retratam e exaltam condutas consideradas criminosas, visto que a favela não se faz somente disso. No entanto são quase sempre chamadas de proibições as músicas por eles cantadas, independente do que se canta, importando apenas quem o fez e de onde vem. Se uma música com uma letra qualquer é feita por um MC que canta músicas que exaltam o tráfico, ela será um proibidão.

Nos resta, então, uma dúvida: o proibidão é a apologia ao crime ou o que é proibida é a poesia de um poeta marginal? A criminalização é da tipicidade do fato, ou do seu executor? Há de se pensar nessas questões, levando em consideração fatos históricos legais, como por exemplo o fato de até pouco tempo atrás o samba e a capoeira serem considerados contravenções penais pelo direito criminal brasileiro. É necessário

refletirmos sobre tal assunto tendo em mente que existe um potencial criativo e propulsor da engrenagem social na transgressão, na marginalidade. Neste sentido, ressalta Adriana Facina (2009, p. 1):

Ao criminalizarem o funk, e o estilo de vida daqueles que se identificam como funkeiros, os que hoje defendem sua proibição são os herdeiros históricos daqueles que perseguiram os batuques nas senzalas, nos fazendo ver, de modo contraditório, as potencialidades rebeldes do ritmo que vem das favelas.

Temos no conjunto de normas penais um título denominado "Dos crimes contra a paz pública", que prevê que incitação ao crime (artigo 286) e apologia de crime ou criminoso (artigo 287) devem ser punidos com pena de detenção de 3 a 6 meses ou multa. No entanto, essa norma não descreve quais fatos devem ser enquadrados, ficando a cargo das autoridades competentes definirem quais condutas se enquadram nesse comando legal de 1940. Assim, podemos perceber que o agente do Estado que fará esse trabalho, o fará de acordo com a lógica estatal e social que se insere num contexto do racismo estrutural e institucional, como

apontamos ao longo deste artigo. Isso dá margem a julgar como criminoso, por exemplo, uma cultura, como vemos ocorrendo com as representações culturais de periferias, onde o funk vem sendo considerado por muitos um delito enquadrado nesses dois artigos. Na verdade, se analisarmos à luz de tudo o que foi discutido, nada mais é do que uma realidade cantada, uma manifestação cultural que canta o cotidiano de determinado grupo social, não algo que deve ser considerado criminoso em si.

Por isso, dizemos que a lei é castradora e não reconhece no suposto "criminoso" um potencial criativo, posto que tenta padronizar condutas, pensamentos, identidades. Pensando bem, ela não só é castradora, mas também é um instrumento de seleção nas mãos de uma sociedade elitista, branca, produtivista e que criminaliza a pobreza.

A autora Adriana Facina em seu texto "*Não me bate doutor*": funk e criminalização da pobreza, expõe que o funk carioca desde sua ascensão foi visto como um ritmo marginal por boa parte da mídia e por diversos

segmentos da sociedade. Porém, recentemente, todo um aparato legal foi construído para legitimar o funk como problema de segurança pública (FACINA, 2009). Segundo a autora, o processo de criminalização da pobreza posto pelo Estado capitalista requer que se convença a sociedade que o pobre é uma ameaça, e isso envolve também criminalizar seu modo de vida e sua cultura.

É dentro desta lógica, que em 2006, a lei Álvaro Lins, estipulava que a realização dos bailes funk dependeria da aprovação dos comandantes de batalhões da polícia militar responsáveis pela área, fazendo com que fosse praticamente impossível a organização desses eventos (FACINA, 2009, p. 7).

Já em setembro de 2009, é sancionada a lei nº 5543/09, que define o funk carioca como movimento cultural e musical de caráter popular, estipulando em seu segundo artigo:

Art. 2º Compete ao poder público assegurar a esse movimento a realização de suas manifestações próprias, como festas, bailes, reuniões, sem quaisquer regras discriminatórias e nem diferentes das que regem outras manifestações da mesma natureza. (Rio de Janeiro, 2009)

Porém, apesar dessa estipulação, a livre elaboração de bailes funk não é uma realidade que observamos nas favelas cariocas, pelo contrário, frequentemente esses bailes são invadidos pela polícia militar tendo seu público disperso e muitas vezes agredidos e presos, já que os agentes de lei se apoiam no parágrafo único desse mesmo artigo que diz: "Não se enquadram na regra prevista neste artigo conteúdos que façam apologia ao crime".

Considerações finais

Para além da possibilidade de proporcionar debates e espaços de reflexão nas unidades socioeducativas, o *Coletivo Empodera Jovem* compreende como uma de suas tarefas a produção intelectual acerca dessas reflexões construídas em nossa prática. Durante todos os anos de atuação do coletivo, uma diversidade de questões atravessou o nosso fazer político e pedagógico. Entre elas, o debate sobre a produção cultural sempre esteve presente, compreendendo que o empoderamento da juventude negra e periférica encarcerada é essencial para sua autoestima e sua

representatividade, para que se apropriem de sua identidade étnico-racial, para que valorizem e cobrem que o outro valorize suas manifestações culturais, para que se reconheçam enquanto produtores de cultura.

Tomar conhecimento de sua história, sua cultura, suas origens e reconhecer o valor de tudo isso é de suma importância para que haja um reajuste social. Tratar seu encarceramento e a criminalização de suas expressões culturais como um problema ligado a questões raciais históricas é fundamental para que superem essa condição, para a qual foram histórica e socialmente empurrados.

Nesse sentido, o presente artigo trouxe a síntese das reflexões proporcionadas pelo fazer político e pedagógico das atividades realizadas nas unidades socioeducativas, com intuito de demonstrar que os debates acerca do racismo estrutural e da criminalização da cultura e identidade negra estão na história do encarceramento e da privação de liberdade. Essas temáticas surgiram, a princípio, nos debates realizados com os jovens socioeducandos dentro das

unidades, atores sociais que são diretamente atingidos pelo racismo estrutural produzido pelo sistema capitalista, que os priva de liberdade.

Através da faísca surgida dos debates nas unidades socioeducativas que construímos aqui um histórico da criminalização da cultura e identidade negra no Brasil, fazendo uma ponte entre a prática político-pedagógica direta e a produção de conhecimento no meio acadêmico. Com isso, pretende-se demonstrar que essa criminalização ocorre há um longo período e tem caráter histórico-estrutural na sociedade brasileira. Além do mais, tal criminalização tomou forma em diversos marcos legais, que perpassam desde o crime de capoeiragem no século 19, no imediato pós-abolição e proclamação da República, até o debate contemporâneo acerca da proibição dos bailes funks nas favelas cariocas. Registra-se, assim, um forte impacto negativo sobre percepção da sociedade e do sistema judicial sobre a cultura e a identidade negra, que, ao serem criminalizadas, geram situações de privação de liberdade e legitimam o encarceramento em massa desse grupo da população.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. *Teoria da Semicultura*. [S.l.]: Edufro, 1996. p. 2-20. Disponível em: http://www.primeiraversao.unir.br/atigos_pdf/191_.pdf. Acesso em: 15 de jul. 2021
- ALMEIDA, Silvio. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- BARROS, Geová. Filtragem racial: a cor na seleção do suspeito. *Revista Brasileira de Segurança Pública*, ano 2, edição 3, jul./ago. 2008.
- BARROS, José Márcio. *Diversidade Cultural e Desenvolvimento Humano – Curso de Gestão e Desenvolvimento Cultural Pensar e Agir com Cultura, Cultura e Desenvolvimento Local 2007*.
- BORGES, Juliana. *O que é encarceramento em massa?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- BRASIL. Código Criminal da República Federativa do Brasil. 1890. Disponível em: www.planalto.gov.br. Acesso em: ago. 2020.
- BRASIL. *Lei nº 8.069 de 13 de julho de 1990*. Dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente e dá outras providências. Brasília: Presidência da República, 1990. Disponível em: <https://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/91764/estatuto-da-crianca-e-do-adolescente-lei-8069-90>. Acesso em: ago. 2021.
- BRASIL. Ministério da Justiça e Segurança Pública. *Depen atualiza dados sobre a população carcerária do Brasil*. Disponível em: <https://www.novo.justica.gov.br/news/depem-lancapaineis-dinamicos-para-consulta-do-infopen-2019>. Acesso em: 25 jun. 2021
- BRASIL. Secretaria Nacional dos Direitos da Criança e do Adolescente. *Relatório Anual do SINASE 2017*. Brasília, 2019. Disponível em: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/navegue-por-temas/crianca-e-adolescente/LevantamentoAnualdoSINASE2017.pdf> Acesso em: 29 fev. 2020.
- DE GIORGI, Alessandro. Estruturas Sociais e Reformas Penais: Críticas Marxistas à Punição no Capitalismo Tardio. *RDU*, Porto Alegre, vol.16, n. 89, p. 29-57, set-out 2019.
- FACINA, A. "Não me bate doutor": funk e criminalização da pobreza. *V Enecult - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Salvador, 2009. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19190.pdf>. Acesso em: jul. 2021.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- HEYWOOD, C. *Uma história da infância: da idade média à época contemporânea no ocidente*. Porto Alegre: Artmed, 2004.
- MARQUES, Marília. 'A cada 23 minutos, um jovem negro morre no Brasil', diz ONU ao lançar campanha contra violência. *Portal G1*. 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/a-cada-23-minutos-um-jovem-negro-morre-no-brasil-diz-onu-ao-lancar-campanha-contra-violencia.ghtml>. Acesso em: 15 jul. 2021.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. Porto Alegre: L & PM, 2007.
- MOURA. Clóvis. O racismo como arma ideológica de dominação. *Revista Princípios*, São Paulo, edição 34, 1994.

REIS, Priscila Duarte dos. *CRIAAD Nova Iguaçu: relações históricas de poder e jovens em conflito com a lei*. (2018). Disponível em <https://www.bdt.d.uerj.br:8443/handle/1/10053>. Acesso em: 10 jun. 2020.

SHECAIRA, Sérgio Salomão; CORRÊA JUNIOR, Alceu. *Teoria da pena: finalidades, direito positivo, jurisprudência e outros estudos de ciência criminal*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2002.

WILLIAMS, Raymond. Base e superestrutura na teoria cultural marxista. *Revista USP*, Brasil, n. 66, p. 209-224, ago. 2005. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/articloe/view/13448>. Acesso em: 15 jul. 2021.

A influência da educação popular freireana na Associação dos Moradores e Amigos do Bairro Itinga em Joinville/SC

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v12i22.51467>

Charles Henrique Voos¹

Bruna Eloize Taborda Ribas²

Resumo: Considerando a atual conjuntura política nacional e a crescente onda neoliberal conservadora, que aliena e ameaça os direitos dos cidadãos, objetivou-se com este trabalho explorar a temática da educação popular sob a visão de Paulo Freire, e buscou-se fazer a relação entre esta teoria e as práticas realizadas na Associação de Moradores e Amigos do Bairro Itinga, a Amorabi. Para tanto, foi realizada uma pesquisa bibliográfica e um resgate histórico sobre a associação, bem como coleta de entrevistas e imagens que ilustrassem esta trajetória. Também foi analisada a importância e relevância dos projetos da Amorabi para a comunidade. Concluiu-se que a Associação, desde sua fundação realiza uma ação política que condiz muito ao que propunha Paulo Freire, e que as atividades realizadas na e pela Amorabi tem em Freire uma influência direta e indireta.

Palavras-chave: Educação popular; Paulo Freire; política; cultura popular.

La influencia de la educación popular freireana en la Asociación de Residentes y Amigos del Barrio Itinga En Joinville/SC

Resumen: Considerando la actual coyuntura política nacional y la creciente ola neoliberal conservadora, que aliena y amenaza los derechos de los ciudadanos, el objetivo de este trabajo fue explorar el tema de la educación popular desde el punto de vista de Paulo Freire, y buscó hacer la relación entre esta teoría y las prácticas realizadas en la Asociación de Residentes y Amigos del Barrio Itinga, Amorabi. Para ello, se realizó una búsqueda bibliográfica y una revisión histórica de la asociación, así como la recopilación de entrevistas e imágenes que ilustran esta trayectoria. También se analizó la importancia y relevancia de los proyectos de Amorabi para la comunidad. Se concluyó que la Asociación, desde su fundación, ha realizado una acción política muy en línea con lo propuesto por Paulo Freire, y que las actividades realizadas en y por Amorabi tienen una influencia directa e indirecta en Freire.

Palabras clave: Educación popular; Paulo Freire; política; cultura popular.

¹ Charles Henrique Voos. Doutor em Sociologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professor da Faculdade Guilherme Guimbala – Joinville/SC, Brasil. charleshenriquevoos@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0003-3170-744X>

² Bruna Eloize Taborda Ribas. Licenciada em Pedagogia pela Faculdade Guilherme Guimbala – Joinville/SC, Brasil. brunaribas23@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-5699-7415>

Recebido em 01/09/2021, aceito para publicação em 25/01/2022 e disponibilizado online em 01/03/2022.

The influence of Freire's popular educational in the Association of Residents and Friends of Itinga's Neighborhood in Joinville/SC

Abstract: Considering the current national political situation and the growing conservative neoliberal wave, which alienates and threatens the rights of citizens, this work aimed to explore the theme of popular education from the perspective of Paulo Freire, and sought to make the relationship between this theory and practices carried out in the Association of Residents and Friends of the Itinga's Neighborhood, Amorabi. Therefore, a bibliographic research and a historical review of the association were carried out, as well as interviews and images were collected to illustrate this trajectory. The importance and relevance of Amorabi's projects for the community was also analyzed. It was concluded that the Association, since its foundation, carries out a political action that is very consistent with what Paulo Freire proposed, and that the activities carried out in and by Amorabi have a direct and indirect influence on Freire.

Keywords: Popular education; Paulo Freire; politics; popular culture.

A influência da educação popular freireana na Associação dos Moradores e Amigos do Bairro Itinga em Joinville/SC

Introdução

A educação formal é como é atualmente, devido a um longo processo histórico que envolve questões sociais, políticas e econômicas, e que, apesar disso, ainda se encontra presa a valores ultrapassados e autoritários. As possibilidades de acesso e de qualidade educacional variam muito, a depender da classe econômica dos estudantes. Mesmo que nas últimas décadas a educação nacional tenha caminhado a passos lentos para reduzir as desigualdades existentes, por meio de políticas públicas conquistadas com muita luta popular, o

atual cenário político vem acarretando retrocessos preocupantes.

A especialista em alfabetização Magda Soares, em uma entrevista para a revista Nova Escola, afirmou que, mesmo tendo mais de 60 anos de experiência na educação, nunca viveu um período tão assustador quanto o atual (SEMIS, 2019). Isto porque a ascensão do pensamento neoliberal ultraconservador na política, e consequentemente na população, tem afetado diretamente o campo educacional, e inclusive, atacado explicitamente um dos principais contribuintes da luta por uma

educação mais justa e igualitária, Paulo Freire.

A educação proposta por Paulo Freire é uma educação libertadora, que busca desvelar a realidade, romper com mitos estabelecidos pelas elites opressoras e resgatar a humanidade das pessoas. Os conteúdos precisam dialogar com a vida cotidiana, com a realidade e interesses dos estudantes, e o educador deve assumir o papel de mediador destes conhecimentos, sempre através do diálogo problematizador, buscando a superação de todas as formas de violência.

A escolha do tema da educação popular ocorreu justamente pela necessidade de se pensar em formas de educação baseadas nos princípios freireanos, reforçando a sua importância para a sociedade como um todo, buscando exemplos reais, que dão certo, e que façam parte da cidade de Joinville.

O local escolhido para realizar esta pesquisa foi a Associação de Moradores e Amigos do Bairro Itinga (Amorabi), onde desde 1981 a educação é o principal alicerce para a busca de melhorias e transformações

sociais através do engajamento popular nas mais diversas atividades.

Localizada em uma região periférica da cidade, a Amorabi atinge hoje um público de crianças, adolescentes e adultos, muitos em situação de vulnerabilidade social, com atividades culturais e educativas, como teatro, capoeira, cursinho pré-vestibular, entre outras, todas oferecidas gratuitamente através de trabalho voluntário e projetos de incentivo público (editais).

No presente trabalho buscou-se pensar a Educação Popular não como um método, mas como uma filosofia educacional, como um processo revolucionário, que exige reflexão crítica, exige pesquisa e rigor metodológico, mas também exige respeito aos saberes do educando, exige liberdade, alegria e esperança (FREIRE, 2016). Pretendeu-se investigar a relação do pensamento freireano com as ações da Amorabi e qual a sua importância para a comunidade.

Para embasar cientificamente esta pesquisa, além de estudos da bibliografia de Paulo Freire, foi realizado um balanço de produção acadêmica nos portais da Scielo

(Scientific Electronic Library Online) e da Anped (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação), onde pesquisou-se dez artigos publicados dentro do tema escolhido, neste caso a Educação Popular.

Produziu-se um resgate histórico acerca da resistência e da educação popular da Amorabi, tendo como fontes as entrevistas realizadas com os educadores, e também o livro “O Teatro em Comunidades Periféricas”, de Cristóvão Petry. Depois, mais especificamente, relatou-se sobre algumas atuações no Residencial Trentino, através dos relatos das entrevistas de educadores e alunos, bem como as imagens coletadas com auxílio do Roteiro de Análise Documental, e por fim foi realizada a análise do tema, fazendo a relação entre as práticas da Amorabi e a teoria de educação freireana.

A Pedagogia de Paulo Freire

Paulo Freire ficou conhecido como um dos mais importantes educadores do século XX, por criar um método de alfabetização, que, aliado ao pensamento crítico, à leitura, e à interpretação do mundo, foi capaz de

alfabetizar 300 trabalhadores adultos em 40 horas. Neste método, Freire partia de palavras geradoras que faziam parte do cotidiano dos alunos. Palavras como tijolo, máquina, farinha, e conceitos de trabalho e pobreza eram contextualizados e debatidos. Com a divisão das sílabas, os estudantes aprendiam a ler cada palavra e em seguida aprendiam as famílias silábicas, para formar novas palavras (BURLAN, 2019).

Porém, toda a contribuição de Paulo Freire para a educação e diversas áreas do conhecimento vai muito além do método. Freire colocou a educação a serviço da justiça social, da transformação, da emancipação e da liberdade. Para ele, o conhecimento deveria ser acessível a todos, sem distinções, e partir sempre da realidade dos sujeitos, onde todo conteúdo deve ser dialogado e problematizado de forma horizontal, tendo o educador a humildade de aprender com os conhecimentos de vida e cultura dos estudantes.

Como um compromisso político com aqueles que se encontram a margem da sociedade, a educação proposta por Freire deve conter a ação dialógica, tendo como objetivo “[...]”

proporcionar que os oprimidos, reconhecendo o porquê e como de sua 'aderência', exerçam um ato de adesão à práxis verdadeira de transformação da realidade injusta" (FREIRE, 2012, p. 184).

A escola regular, de uma forma generalizada, está longe de praticar sistematicamente a Pedagogia de Paulo Freire, ainda que inclua em seus Planos Políticos Pedagógicos diversas citações do autor. Freire era um crítico rigoroso do que ele chamou de educação bancária, que é esta onde os conhecimentos são transferidos de forma autoritária e meritocrática, perpetuando diversos mitos criados pela elite com intuito manipulatório, sob falso discurso de neutralidade. Segundo ele, esta forma de educação está a serviço da manutenção do *status quo*, das opressões da elite sobre os trabalhadores, onde os conteúdos não dialogam com a vida dos estudantes, e onde seus conhecimentos prévios são praticamente ignorados. Transformar esse quadro fica a serviço dos professores em "chão de sala", enquanto a estrutura educacional como um todo não for realmente reformulada.

Porém a escola em si não é o único local de aprendizado, de educação. A própria LDB, em seu artigo 1º diz que:

A educação abrange os processos formativos que se desenvolvem na vida familiar, na convivência humana, no trabalho, nas instituições de ensino e pesquisa, nos movimentos sociais e organizações da sociedade civil e nas manifestações culturais. (BRASIL, 1996).

E é neste sentido que este trabalho buscará ampliar as noções de educação, trazendo visibilidade para a importância da participação popular nos processos educativos, e como locais fora da escola podem contribuir para a formação de cidadãos conscientes e críticos de sua realidade, através do que podemos chamar de Educação Popular.

A Educação Popular

A educação é um projeto político, que dependendo a serviço de qual classe ela está, pode manipular e alienar, mas também pode ser libertadora e humanizadora, dentro e fora da escola. A ideia de educação popular surge a partir da crítica à educação alienante, e propõe despertar o potencial dos estudantes e

da comunidade para criar alternativas libertárias à lógica de opressão do capital. Um processo coletivo que articula o saber popular e o científico, tendo como ponto de partida a realidade local e concreta dos participantes.

Não existe uma definição única para o conceito de Educação Popular, mas pode-se afirmar que ela é uma construção histórica fundamentada em muito estudo e trabalho de base.

A década de 1960, no Brasil, foi um marco do surgimento do que se podem chamar movimentos de cultura popular, que consistiam em atuações educacionais organizadas e promovidas por movimentos sociais com apoio do Estado, que buscavam a valorização dos saberes populares, das tradições, das músicas, das medicinas naturais etc.

A história da educação popular geralmente é contada a partir da década de 1960, que no Brasil coincide com uma forte mobilização popular na qual se encontrava inserida a educação, em especial a alfabetização de adultos. A referência mais marcante desse movimento pedagógico-político-cultural é o projeto de Paulo Freire em Angicos, no Rio Grande do Norte, em 1963. (STRECK, 2010, p. 301)

A história da educação popular no Brasil e a história de Paulo Freire se misturam, pois toda a visão pedagógica, política e ética deste professor contribuiu para a consolidação da forma de pensar a educação popular, que hoje ainda se encontra em processo de construção.

Após o golpe militar de 1964, a educação passou por fortes transformações, onde muitos movimentos sociais que eram responsáveis pelas iniciativas de educação popular foram criminalizados, e Freire foi exilado do país. Durante este período até a década de 1980, a educação popular acontecia através dos trabalhos de base dos movimentos sociais, que tinha como sua principal meta a conscientização dos trabalhadores sobre sua condição de explorados, e a crítica ao governo ditatorial.

Na década de 1990, o país inicia seu processo de redemocratização, e a educação passa a assumir constitucionalmente novas perspectivas. Segundo Gohn (2017, p.30),

a educação popular desempenhou diferentes papéis junto ao sujeito coletivo "movimento social", ora atuando

como agente de formação e conscientização (décadas de 1970-1980), ora atuando via o 'empowerment' da comunidade – visando a processos de inclusão social (1990-2010), ora sendo recriada pelos movimentos dos indignados nas marchas e manifestações da atualidade (década de 2010 em curso).

Atualmente, a educação popular ainda opera nas comunidades do campo, como é o caso do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), ou nas periferias das grandes cidades, através de movimentos sociais e organizações diversas, mas também mais do que nunca, busca se recontextualizar, e resistir frente ao cenário político e social em que o Brasil se encontra, onde o pensamento de Paulo Freire é repudiado pelos principais líderes governamentais, e onde qualquer método educacional voltado para o pensar crítico e valorização da cultura popular é perseguido e rechaçado pelo governo neoliberal, com apoio de uma parcela da população.

Para se manter viva e ser libertadora, a educação precisa da ação política, precisa se concretizar através de ações culturais que partam dos símbolos e dos significados das próprias raízes culturais populares da

comunidade na qual se está trabalhando. Todo e qualquer pensamento opressor, classista e sexista, deve ser problematizado e dialogado, buscando a superação de crenças e mitos naturalizados pela sociedade, estabelecidos pelas elites opressoras.

Nas palavras de Paulo Freire:

[...] a Educação Popular pode ser socialmente percebida como facilitadora da compreensão científica que grupos e movimentos podem e devem ter acerca de suas experiências. Esta é uma das tarefas fundamentais da educação popular de corte progressista, a de inserir os grupos populares no movimento de superação do senso comum pelo conhecimento mais crítico, mais além do "penso que é", em torno do mundo e de si no mundo e com ele. (FREIRE, 2014, p. 35).

Com base nestes conhecimentos aqui resumidos, buscar-se-á resgatar a importância e urgência da educação popular em todos os espaços, na perspectiva da atual conjuntura e partindo de uma experiência concreta que acontece na cidade de Joinville.

Metodologia

A presente pesquisa realizada possui caráter descritivo, pois segundo

Antônio Gil, a pesquisa descritiva é aquela que tem como objetivo

a descrição das características de determinada população ou fenômeno ou o estabelecimento de relações entre variáveis. São inúmeros os estudos que podem ser classificados sob este título e uma de suas características mais significativas está na utilização de técnicas padronizadas de coleta de dados. (GIL, 2008, p. 28)

No que se refere aos métodos de investigação, foi realizada uma pesquisa de campo, que consiste em estudar “um único grupo ou comunidade em termos de sua estrutura social, ou seja, ressaltando a interação de seus componentes” (GIL, 2008, p. 57), e juntamente com as observações em campo foi utilizado o método de pesquisa documental, onde são realizadas análises de “materiais que não receberam ainda um tratamento analítico, ou que ainda podem ser reelaborados de acordo com os objetivos da pesquisa” (GIL, 2008, p. 51), como por exemplo, reportagens de jornal, fotografias, gravações, etc. e também a aplicação de questionários (entrevistas).

O local escolhido para realizar esta pesquisa foi a Associação de Moradores e Amigos do Bairro Itinga (Amorabi), que oferece gratuitamente

para a comunidade diversas atividades culturais educativas como teatro, capoeira, cursinho pré-vestibular, corte e costura, entre outras.

Para realizar a coleta dos dados nesta pesquisa, serão utilizadas duas ferramentas: Roteiro de Entrevista e Roteiro de Análise Documental (encontram-se no apêndice). Devido a pandemia de Covid-19 e a necessidade do distanciamento social, as perguntas foram enviadas via mensagem, e respondidas através de áudios. Três professores e três alunos que participam das atividades da associação responderam o questionário.

Com base na análise dos dados coletados através destes procedimentos metodológicos, pretende-se buscar a relação existente entre a pedagogia freireana e as práticas da associação.

Amorabi: 40 Anos de Educação e Luta

O bairro Itinga é situado na região extremo sul de Joinville, em divisa com o município de Araquari, estando a quilômetros de distância do centro urbano e das principais indústrias da cidade, portanto, um

bairro periférico. Relativamente novo em termos legais, o bairro Itinga foi oficialmente criado em 1977, e ainda hoje possui alguns aspectos rurais, devido a seus processos colonizatórios, mas isso não significa que na região não exista pluralidade cultural. Conforme Freire (2014, p. 28): “A Cidade é cultura, é criação, não só pelo que fazemos nela e dela, pelo que criamos nela e com ela, mas também é cultura pela própria mirada estética ou de espanto, gratuita, que lhe damos. A Cidade somos nós e nós somos a Cidade”.

Onde o poder público não investe, o povo se organiza, e foi dessa forma que nasceu a Associação de Moradores e Amigos do Bairro Itinga, no ano de 1981.

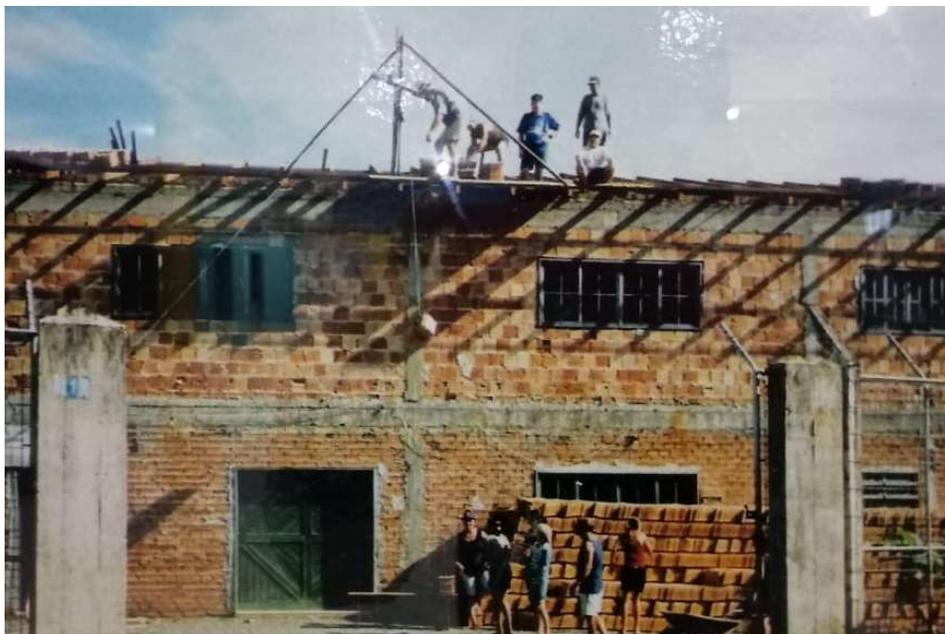
Segundo Cristóvão Petry, Mestre em Teatro pela UDESC e ex-presidente da associação, além de ter

sido sediada em unidades escolares, a Amorabi sempre esteve ligada à luta pela educação.

A Amorabi se destacou por ter sido porta-voz da comunidade em importantes vitórias como a construção do CEI Eliane Kruguer (bairro Boehmerwald) e CEI Pedro Paulo Hings Colin, conquista do terreno para a construção da nova sede da Escola Municipal Lacy Luiza da Cruz Flores [...] criou o primeiro centro de Educação Infantil no Itinga chamado Centro Comunitário de Educação Infantil - Cecei Vovó Juliana. (PETRY, 2020, p. 28)

Atualmente, a associação cede o andar térreo de seu prédio (construído pelos moradores através de mutirões) para o CEI Vovó Juliana, que em 2013 foi assumido pela Secretaria Municipal de Educação, após muitos anos de organização comunitária e luta para continuar atendendo as famílias da comunidade.

Figura 1 - Construção voluntária da sede que hoje possui salas de aula, cozinha, banheiros, biblioteca, arquibancada e palco no andar de cima, e o CEI no andar térreo.



Fonte: Acervo Amorabi cedido aos autores.

Durante cerca de 10 anos, a Amorabi funcionou de forma completamente voluntária, sem recursos públicos para executar seus projetos, onde o teatro comunitário foi marcante para interação e diálogo entre a comunidade, sendo não apenas uma forma de entretenimento cultural, mas também um instrumento de conscientização política.

Somos um grupo que fazemos teatro comunitário e teatro político. Somos fruto deste trabalho da associação. Quando a gente lá na década de 80 resolve montar um CEI, resolve montar essa educação

comunitária, nós estamos fazendo uma ação política, estamos fazendo inclusive o trabalho do poder público né. (FRANÇA, 2021)

Após o ano de 2008, quando a Amorabi foi reconhecida como Ponto de Cultura pela Fundação Catarinense de Cultura, os editais públicos da associação passam a ser aprovados, possibilitando a realização de atividades gratuitas para a comunidade, como apresentações e curso de teatro, aulas de karatê, capoeira, costura, curso preparatório para o Exame Nacional de Jovens e

Adultos, eventos como sarais, manifestações da cultura popular, apresentações musicais, oficinas, bazares e diversas ações beneficentes, na sede da associação e na comunidade como um todo, envolvendo também as aldeias indígenas da região. Muitas doações

de cestas básicas, roupas, produtos de higiene, móveis etc. já foram prestadas pela associação, que está sempre dialogando e vivenciando com o povo, para compreender suas necessidades e ajudar de forma consciente e politizada, e para não se limitar ao simples assistencialismo.

Figura -: Amorabi sempre presente em manifestações a favor dos direitos dos cidadãos



Fonte: <https://www.facebook.com/AssociacaoItinga>. Acessado em 15 jul. 2021.

A atual presidenta da associação, Letícia Helena, que desde que estudava no CEI Vovó Juliana tem sua história envolvida com a Amorabi, afirma que

[...] a educação ela se dá para além do espaço formal, vamos dizer assim né, ou seja, com CEI, com as professoras na sala, mas nestes outros vários espaços né

seja nos cursos, seja na própria vivência da associação. Então acredito que a educação na amorabi ela está envolvida em vários ângulos, em vários pedaços desse nosso corpo assim. (MAIA, 2021).

Durante os últimos anos a juventude tem ocupado espaços de liderança na associação, que vem

dialogando cada vez mais com os movimentos sociais e expandindo suas ações para além dos arredores da Amorabi. Em 2016, a associação começa a se aproximar dos moradores do Residencial Trentino 1, e do coletivo PinteLute, que já realizava ações no local desde 2015.

O Trentino fica a 2 quilômetros de distância da associação, na zona limítrofe entre os bairros Escolinha e Itinga. Trata-se de um conjunto habitacional do programa Minha Casa Minha Vida, em parceria com a Caixa Econômica Federal e gerenciado pela Secretaria Municipal de Habitação, inaugurado em 2012 com o intuito de solucionar um problema social de moradia na cidade. Porém, os apartamentos, de menos de 50 metros quadrados que poderiam abrigar confortavelmente no máximo quatro pessoas, possuem famílias com cerca de sete integrantes residindo.

A estrutura física dos prédios também é precarizada, constantemente o abastecimento de gás e de água é comprometido, o tratamento de esgoto apresenta problemas recorrentes e três incêndios iniciados por curto-circuito já aconteceram no local. Com problemas

quase que inerentes às periferias, fica evidente que o poder público, fortemente influenciado pelo setor empresarial, não busca uma real solução para a questão habitacional na cidade, onde "a desigualdade persiste e a segregação socioespacial se mantém intacta" (VOOS, 2016, p. 78).

No ano de 2016, os militantes do coletivo PinteLute, que hoje também integram a Associação de Moradores do Itinga, estiveram presentes na ocasião de um incêndio. O fogo destruiu grande parte do apartamento de um casal com sete filhos, e a Defesa Civil interditou todo o bloco, impedindo os moradores de entrarem em suas casas. Sem ter para onde ir, muitas famílias abrigaram-se no salão de festas do condomínio, dividindo um espaço limitado para dormir e organizando uma cozinha comunitária, enquanto aguardaram por uma semana a devolutiva da Caixa e da Secretaria da Habitação (na época os apartamentos ainda estavam na garantia). A Amorabi e outros movimentos contribuíram com doações de cestas básicas, colchões e cobertores, e articularam com os moradores a realização de uma manifestação em frente ao

Centreventos Cau Hansen, onde acontecia a Feira da Sapatilha, uma das atrações do Festival de Dança.

Este foi apenas um dos momentos em que a Amorabi e o PinteLute estiveram presentes na luta juntamente com os moradores do Trentino, e durante esta conjuntura a preocupação com as crianças sempre foi preponderante, e as atividades que mais renderam e rendem frutos dessa parceria foram as aulas de artes, de teatro e capoeira voltada para as crianças e adolescentes do Itinga e do Trentino.

“As Aulinhas” e o Pensamento Freireano

*Eles fazem de tudo para deixar você
alegre e se sentir de casa,
tipo confortável e eu aprendi bastante lá.*
(Katia³, 14 anos)

Para Paulo Freire (2014, p. 20), “você só trabalha realmente em favor das classes populares se você trabalha com elas, discutindo com respeito seus sonhos, seus desejos, suas frustrações, seus medos, suas alegrias”.

As “aulinhas”, como são carinhosamente chamadas pelas crianças que participam, fazem parte de uma educação popular que desde o início teve a intenção de partir da realidade e do contexto da comunidade, dos reais interesses das crianças e adolescentes, suas inquietações e seus saberes, e onde, durante todo o projeto, as experiências foram moldando e conduzindo a execução das atividades.

Quando em 2015, o coletivo de muralismo político, PinteLute, formado por militantes (sendo a maioria professores e estudantes de licenciatura) decide iniciar um trabalho de base na comunidade do Trentino, as primeiras ações foram exposições de filmes com debates, realizadas no salão de festas. Tudo organizado e divulgado com parceria entre moradores e apoiadores de fora da comunidade.

Após algumas práticas, percebeu-se uma maior aproximação e interesse por parte do público infantil, então os filmes selecionados passaram a ser voltados para eles. As últimas exposições foram seguidas por produções de desenhos, que posteriormente evoluíram para oficinas

³ Nomes fictícios para preservar a identidade das crianças/adolescentes.

de desenho, onde as crianças aprendiam o passo-a-passo para desenhar os personagens e super-heróis que gostavam. Depois outras técnicas começaram a ser incorporadas e mais brincadeiras motoras, o que transformou estas oficinas nas "aulinhas de artes". Estas aulas aconteciam no próprio salão de festas e nos espaços do residencial, todos os sábados.

Com pouca experiência pedagógica e muita vontade de aprender, estes educadores buscaram ampliar seu repertório de atividades com os professores de teatro da Amorabi, que começaram a participar das aulinhas de artes, onde faziam diversas brincadeiras teatrais e trouxeram muito da cultura popular para agregar aos saberes das crianças. Eles levaram à comunidade o Mestre Fernando, estudioso das

manifestações culturais, para ensinar para as crianças a dança do pau-de-fita e o cacuriá. Também foram realizadas oficinas de cordel, boi de mamão, e várias atividades com temática folclórica.

Outra experiência muito rica que os educadores da Amorabi proporcionaram para as crianças do Trentino foi a visita do escritor Otávio Jr, do Rio de Janeiro, autor da obra "O Livreiro do Alemão", onde o mesmo realizou uma roda de conversa, contação de história e oficina de poesia com as crianças das aulinhas.

Através desta parceria, as crianças e adolescentes do Trentino começaram a frequentar mais a Amorabi e participar dos cursos de capoeira e teatro oferecidos lá no espaço, como também oficinas de cultura popular e várias outras atividades.

Figura 3 - Pau-de-fita com Mestre Fernando no Trentino



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 4 - Contação de história com o autor Otávio Júnior



https://www.instagram.com/amorabi_itinga/. Acessado em 15 jul. 2021.

Figura 5 - Apresentação da peça "É o Tren", na UDESC em Florianópolis



Fonte: <https://www.facebook.com/Associacaoltinga>. Acessado em 15 jul. 2021.

Além de toda essa diversidade que veio a agregar ao repertório cultural das crianças do Trentino, sempre buscou-se interseccionalizar com o conhecimento cultural que já partia o repertório deles, como por exemplo o funk. “A questão da identidade cultural, de que fazem parte a dimensão individual e a de classe dos educandos cujo respeito é absolutamente fundamental na prática educativa progressista, é problema que não pode ser desprezado” (FREIRE, 2016, p. 42).

Um dos exemplos de atividade que surgiram a partir das ideias dos alunos foi a gravação do clipe de uma paródia. As crianças recorrentemente pediam para que os educadores dessem aulas de maracatu, uma manifestação cultural pernambucana, que já tinha sido apresentada e experienciada por eles. Então em uma das aulas de artes (que já estavam acontecendo em parceria com a Amorabi) foi proposto que as crianças escrevessem uma paródia, reivindicando que o maracatu acontecesse, e a partir de um funk que

escreveram, foi produzido um videoclipe. Após alguns meses, as aulas de maracatu começaram a ser realizadas na Escola Municipal Pauline Parucker, onde as crianças da comunidade estudam.

Na entrevista realizada com David¹, 14 anos, que é morador do Trentino e participante ativo de diversas atividades da Amorabi, ele relata:

A atividade que mais teve relação em minha vida foi a atividade que nós fizemos sobre o Pantera Negra, onde nós fizemos as máscaras do Pantera Negra, e também fizemos o teatro do Pantera Negra. Essa foi a que mais teve relação com o meu dia-a-dia.

Na ocasião citada pelo entrevistado, foram realizadas diversas atividades que se estenderam por algumas semanas, envolvendo o super-herói Pantera Negra, desde a exibição do filme e confecção de máscaras de papel machê (etapas

realizadas no Trentino), à escrita de uma poesia sobre o tema, ensaios e apresentação (realizada no espaço de teatro da Amorabi). Durante todo este processo foi dialogada a questão racial envolvida na representatividade do super-herói negro, onde as crianças e adolescentes que participaram puderam, enxergando-se pertencente àquela representatividade, expressar um sentimento de auto-estima e empoderamento.

Aqui é o Trentino, tipo Wakanda,
somos tudo Pantera Negra
Aqui não passa nem 'os cana'
Tamo na Amorabi, pra mandar
um som
Pantera Negra de verdade aqui é
tudo irmão
[...]
Nós canta, nós dança, nós fala
em rima
Nós respeita todo mundo
Então respeita as mina
Eu gosto de preto porque é a
minha cor
Os brancos se acham muito mas
eles não tem amor

(Trecho da poesia composta pelos alunos)

Figura 6 - Apresentação do "Rap do Pantera Negra", no Sarau de 1º de Maio, realizado em 2018 na Amorabi



Fonte: https://www.instagram.com/amorabi_itinga/. Acessado em 15 jul. 2021.

Além de trabalhar a criatividade, escultura, pintura, leitura, escrita e atuação, as crianças e adolescentes que participaram desta atividade puderam refletir, expressar-se e discutir sobre aquilo que os oprime.

Segundo Freire, (2016, p.41), “Está errada a educação que não reconhece na justa raiva, na raiva que protesta contra as injustiças, contra a deslealdade, contra o desamor, contra a exploração e a violência, um papel altamente formador”. Ainda conforme as palavras de Freire (2014, p. 111), “o educador progressista é leal à radical

vocação do ser humano para a autonomia, e se entrega aberto e crítico à compreensão da posição de classe, de sexo e de raça para a luta de libertação”.

Conscientes desse quadro, os educadores da Amorabi atuam politicamente para que as crianças e adolescentes desenvolvam sua consciência crítica através de referências próprias. A importância que a associação tem neste processo de politizar as minorias é notável, tanto por parte da militância como também dos próprios participantes diretos. Na

visão da Contramestra Karla Reis, professora de capoeira da associação,

A amorabi em si é um local extremamente político, todas as ações da amorabi são políticas. Não consigo enxergar esse espaço fora dessa concepção. E de uma forma positiva, extremamente positiva né. Porque eu vejo que a gente tem aí uma política negativa e a positiva, e a forma da amorabi se colocar politicamente é extremamente positiva, tem só a agregar, não é a toa que está aí a tantos anos. (REIS, 2021).

Para Letícia, professora de teatro e presidenta da Amorabi,

A política tá presente nas nossas ações. Não uma política partidária né, inclusive isso é até vedado dentro do nosso estatuto, mas a política em si. Nós somos seres políticos, nós pensamos politicamente, nós agimos. Então fazer política é necessário, tanto nas lutas pelas reivindicações do bairro, as questões de políticas públicas na área da educação, na área da cultura, acho que está presente no nosso respirar, no nosso caminhar aqui dentro, fazemos política. (MAIA, 2021).

Para Danilo, aluno da capoeira, educador de artes no Trentino e tesoureiro da Associação, as atividades da Amorabi “servem como espaços de conexão e convivência entre todos nós e essas atividades reverberam em tudo que fazemos ao longo da nossa vida. E criam uma

autoestima de nos reconhecermos como uma comunidade”. (MENDOZA, 2021).

Investigando sobre a educação popular freireana dentro da Amorabi, é possível realizar várias conexões entre a teoria e a prática. A professora de capoeira relata que não tinha conhecimentos muito aprofundados sobre a teoria de Paulo Freire, porém,

A filosofia dele faz parte da filosofia da amorabi com certeza. A minha forma de ensinar eu percebi que é através deste pensamento pedagógico freireano, né porque é a forma da gente conseguir atrair nossas crianças, nossos adolescentes, nossos jovens, pra proposta que a gente tá oferecendo. (REIS, 2021)

O professor de teatro e aluno da capoeira, João França, fala sobre a relação das suas práticas com o que Freire chamou de Pedagogia do Oprimido:

A questão da pedagogia do oprimido né, nós estamos aqui na associação, aqui na periferia de joinville, nós lidamos com diversas situações né, com crianças e principalmente adolescentes que estão por exemplo no processo da descoberta da sua sexualidade e acabam colocando as suas opressões né, e como a gente encontra meios da liberdade dentro disso. (FRANÇA, 2021).

Quando indagada sobre a influência de Paulo Freire, a presidenta da associação afirma:

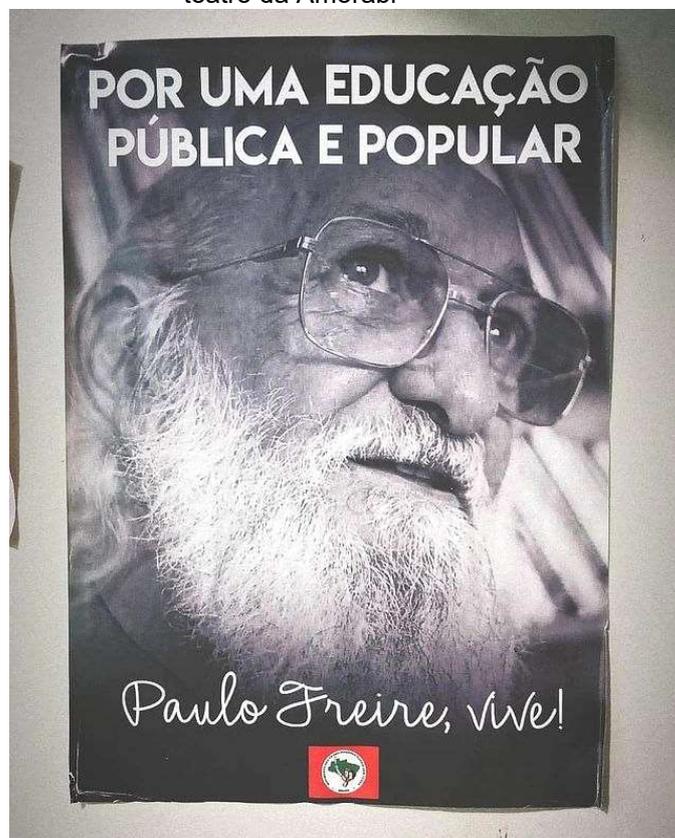
Eu tenho muita admiração, acho que é uma das principais referências pedagógicas de educação que a gente tem, sobre uma educação emancipadora, uma educação para a liberdade, que realmente envolva um pensamento crítico sobre as coisas, então eu acredito que ela esteja sim em vários espaços e atuação da associação assim frente a luta, seja de reivindicações, seja de espaços, até na nossa sala de teatro existe um cartaz, uma foto dele. E também tive experiência de alguns anos junto com o João, de ser professora de teatro ali na associação, e a gente sempre tentou trazer muito disso né trazer muito do diálogo né da escuta, através das aulas a consciência do porquê a gente tá fazendo aquilo, a consciência crítica. Embora eu acho que a gente possa estar muito mais dentro. Acho que temos muito ainda a aprender e colocar em prática dos ensinamentos que essa referência tem e nos deixou. (MAIA, 2021).

Apesar de não possuir uma metodologia sistemática, o modelo de educação popular vivenciado na Amorabi ao longo dos anos nas mais diversas ações, estão à serviço da cidadania e da emancipação da sua comunidade.

O que quero dizer é que uma mesma compreensão da prática educativa, uma mesma

metodologia de trabalho não operam necessariamente de forma idêntica em contextos diferentes. A intervenção é histórica, é cultural, é política. É por isso que insisto tanto em que as experiências não podem ser transplantadas mas reinventadas. [...] Daí a necessidade fundamental que tem o educador popular de compreender as formas de resistência das classes populares, suas festas, suas danças, [...] seus medos, suas semânticas, suas sintaxes, sua religiosidade. Não me parece possível organizar programas de ação político-pedagógicas sem levar seriamente em conta as resistências das classes populares. (FREIRE, 2014, p. 56 e 57)

Figura 7 - Cartaz colado na porta da sala de teatro da Amorabi



Fonte: Acervo Pessoal.

Os alunos das Amorabi, quando questionados sobre a relevância das atividades da associação para seu desenvolvimento enquanto cidadão, responderam positivamente.

Isso memo. Eu considero que as atividades contribuíram ao meu desenvolvimento. Eu aprendi muitas coisas legais com as aulas da amorabi e com todos os outros professores. (DAVID¹, 2021).

Para Danilo,

Esse processo de estar alinhado com uma associação que tem a história de luta que a Amorabi tem, e ser uma das pontas pra dar a continuidade a essa história, ser aluno, professor, companheiro, é ser uma peça nessa engrenagem que se move pra um ideal de organização comunitária, de amor, ação direta, educação e afeto faz com que a gente cresça muito como ser humano e como cidadão. (MENDOZA, 2021).

Mesmo que a pandemia de Covid-19 tenha interrompido temporariamente a maioria das atividades, a Amorabi continua ativa e realizando arrecadação e distribuição de cestas básicas e cestas verdes para a comunidade, bem como para as aldeias e ocupações da região, que também são atendidas pela associação. Durante a pandemia

também foi iniciado um projeto de produção de sabão artesanal, que recicla óleo de cozinha usado, revertendo em doações de sabão para a comunidade, ação muito relevante principalmente no contexto de prevenção ao coronavírus. Ou seja, a luta não pára. As demandas e possibilidades mudam e a ação política continua. Eis o exemplo de trabalho de base educacional, político e consistente que toda cidade e todo bairro necessita para possíveis melhorias na qualidade de vida da sociedade.

Considerações Finais

A riqueza e relevância do legado de Paulo Freire para a educação deveria ser algo indiscutível na nossa sociedade, levando em consideração que suas maiores contribuições estão de acordo com as concepções de direitos humanos, de igualdade, liberdade, autonomia, vida digna. Porém é necessário ainda hoje estudá-lo e defendê-lo, visto que toda concepção anti capitalista de educação é rejeitada pelo Estado.

Refletindo sobre a educação popular freireana e analisando a história de luta política da Amorabi, é

possível encontrar muitas relações e influências, desde a sua fundação, participação comunitária, trabalho de base, conquista de direitos e melhorias, até a prestação de serviços à comunidade através da educação e da cultura.

Tendo como referências as pesquisas bibliográficas, as respostas dos questionários e as fotos coletadas, obteve-se um relato valioso sobre práticas significativas e comprometidas com a emancipação humana, produzidas pelos educadores e educadoras, alunos e alunas da Amorabi. Concluiu-se que as atividades propostas por eles não seguiam uma metodologia de projeto sistemática, que tivesse como base a educação popular freireana, porém todas as suas ações convergem com as teorias estudadas, bem como percebem Paulo Freire como uma referência pedagógica, que influencia direta e indiretamente na sua luta política dentro da comunidade.

A Associação de Moradores e Amigos do Itinga tem tanta potência transformadora, que se cada bairro seguisse este modelo de organização, aconteceria uma verdadeira revolução cultural na cidade de Joinville.

Esta pesquisa foi de grande importância para registro e documentação das vivências de educação popular, principalmente na comunidade do Trentino. Trazer à tona a inter-relação existente entre esta prática e a teoria de Paulo Freire e refletir sobre ela, pode ser o pontapé inicial para pesquisas mais aprofundadas nesta temática, e até mesmo para a criação de novos projetos estruturados na associação, tendo sempre em vista o objetivo maior de transformação social e liberdade para todo e qualquer ser humano.

Referências bibliográficas

BRASIL. *Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional*, LDB. 9394/1996.

BURLAN, Cristiano. *Paulo Freire, Um Homem no Mundo*. Ep 2: As 40 horas de Angicos. Serviço Social do Comércio Sesc São Paulo, 2019. Disponível em: <https://sesctv.org.br/programas-e-series/paulo-freire/>. Acesso em: 01 set 2020.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: Saberes Necessários à Prática Educativa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Edição especial. [Saraiva de Bolso]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

FREIRE, Paulo. *Política e Educação*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

GAGLIOTI, Patrícia Stahl. *Quando a Arte Sopra - O papel cultural da Amorabi e da Casa Iririú*. Secretaria de Cultura e Turismo de Joinville, 2019. Disponível em: [youtube.com/watch?v=mmbUD2DBAI4](https://www.youtube.com/watch?v=mmbUD2DBAI4). Acesso em: 14 mar. 2021.

GIL, Antônio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. São Paulo: Atlas, 2008.

GOHN, Maria da Glória. Retrospectiva sobre a educação popular e os movimentos sociais no Brasil. *Movimento: Rev. de Educação*, Niterói, ano 4, n. 7, p. 10-32, jul./dez, 2017. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistamovimento/article/download/32624/18759>. Acesso em: 05 maio 2020.

PETRY, Cristóvão. *O Teatro em Comunidades Periféricas*. Uma trajetória desenvolvida no bairro Itinga (Joinville-SC). Joinville: Areia, 2020.

PRADO, Windson. Moradores do Trentino fazem protesto neste domingo, no 34º Festival de Dança de Joinville. *Jornal ND Notícias do Dia*, 24 jul 2016. Disponível em: <https://ndmais.com.br/danca/moradores-do-trentino-fazem-manifestacao-durante-o-34o-festival-de-danca-de-joinville/>. Acesso em: 01 maio 2021.

SEMIS, Laís. Vivi o Estado Novo e passei pela ditadura, mas nunca vi um período tão assustador como este na Educação. *Revista Nova Escola*, 10 jan 2019. Disponível em: <https://novaescola.org.br/conteudo/15004/vivi-o-estado-novo-e-passei-pela-ditadura-mas-nunca-vi-um-periodo-tao-assustador-como-este-na-educacao>. Acesso em: 01 set. 2020.

STRECK, Danilo R.. Entre emancipação e regulação: (des)encontros entre educação popular e movimentos sociais. *Revista Brasileira de Educação* [online]. 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-24782010000200007&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 07 abr. 2020.

VOOS, Charles Henrique. *Quem Manda Nesta Cidade? Poder e rent-seeking urbano em Joinville/SC após o Estatuto da Cidade*. Porto Alegre: 2016.

A intervenção teatral e a construção de subjetividades no espaço escolar

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v12i22.51091>

Luciane Leipnitz¹

Edilza Maria Medeiros Detmering²

Elisângela Bruce da Silva³

Mariana de Andrade Barbosa⁴

Uliana Gomes da Silva⁵

Resumo: Este artigo apresenta reflexões sobre a intervenção teatral realizada no ano de 2019, em uma escola pública da cidade de João Pessoa, Paraíba, dentro da proposta do Setembro Amarelo (campanha de prevenção ao suicídio). A intervenção da Cia. Artística Alotropicus, em parceria com o projeto extensionista Janelas da Interculturalidade da Universidade Federal da Paraíba, buscou promover a reflexão e o diálogo a partir de atividades cênicas que pensassem a valorização da vida. Para contextualizar o ambiente escolar de realização das ações extensionistas e, mais especificamente, da atividade teatral da Cia., fez-se necessário resgatar e problematizar questões da estrutura da nação brasileira, marcada por desigualdades econômicas, políticas, culturais e sociais. As análises propostas pretendem auxiliar na compreensão do preconceito estrutural no Brasil e pensar o teatro como dispositivo de reflexão, resistência e combate a desigualdades, para buscar o desenvolvimento da cidadania pelo empoderamento do indivíduo e consolidar a democracia. Com este objetivo, o aporte teórico do texto foi construído a partir das contribuições de Augusto Boal (1980, 2002, 2005), Grotowski (1971), Bourdieu (1996, 2003) e Paulo Freire (1987, 2000, 2006) para pensar o teatro e a educação. A apresentação do Projeto contextualiza o ambiente escolar e o grupo alvo das ações desenvolvidas na Escola Chico Xavier. A intervenção teatral se insere neste ambiente e apresenta o *bullying* em esquete conduzido a partir dos conceitos do Teatro do Oprimido, do Teatro-Fórum e do Teatro Pobre, apresentando a figura do curinga e chamando o alunado à proposição de desfechos para a cena apresentada. Ao final da ação, uma roda de conversa convida à reflexão sobre as escolhas individuais e o respeito ao outro e a sua diversidade. Como conclusão, é

¹ Luciane Leipnitz, Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora Associada, Universidade Federal de Pelotas, Brasil. E-mail: luciane.leipnitz@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-7425-2089>.

² Edilza Maria Medeiros Detmering, Doutoranda em Antropologia, Universidade Federal da Paraíba, Brasil. E-mail: detmering@sti.ufpb.br - <https://orcid.org/0000-0002-1693-7661>.

³ Elisângela Bruce da Silva, Licenciada em Letras Língua Portuguesa, Universidade Federal da Paraíba, Brasil. E-mail: elisangelabruce@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-5845-621X>.

⁴ Mariana de Andrade Barbosa, Graduada do Bacharelado em Tradução, Universidade Federal da Paraíba, Brasil. E-mail: maryandrade909@hotmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-7812-309X>.

⁵ Uliana Gomes da Silva, Doutoranda em Antropologia, Universidade Federal da Paraíba, Brasil. E-mail: ulianagomes@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-3983-0912>.

Recebido em 04/08/2021, aceito para publicação em 25/01/2022 e disponibilizado online em 01/03/2022.

possível afirmar que as artes cênicas influenciam as práticas sociais e individuais, no sentido de proporcionar condições para o empoderamento de sujeitos cujos papéis sociais são constantemente questionados e confrontados. O teatro conforma-se como pedagogia e técnica no processo de construção de relacionamentos afetivos e/ou interpessoais, na busca por individuação e pertencimento a um espaço educacional e social.

Palavras-chave: Artes cênicas; Teatro do Oprimido; educação; *bullying*; valorização da vida.

Intervención teatral y construcción de subjetividades en el espacio escolar

Resumen: Este artículo presenta reflexiones sobre la intervención teatral realizada en 2019, en una escuela pública de la ciudad de João Pessoa, Paraíba, dentro de la propuesta de *Setembro Amarelo* (campana brasileña para prevenir el suicidio). La intervención de la *Cia. Artística Alotropicus*, en alianza con el proyecto de extensión de la Universidade Federal da Paraíba, *Janelas da Interculturalidade*, buscó promover la reflexión y el diálogo a partir de actividades escénicas que pensarán en valorar la vida. Para contextualizar el ambiente escolar de las actividades de extensión y, más específicamente, la actividad teatral de la *Cia.*, fue necesario responder y cuestionar preguntas sobre la estructura de la nación brasileña, marcada por las desigualdades económicas, políticas, culturales y sociales. Este análisis tuvo el objetivo de ayudar a comprender el prejuicio estructural en Brasil y pensar en el teatro como un medio de reflexión, resistencia y combate a las desigualdades, buscando la ciudadanía para el empoderamiento del individuo y la consolidación de la democracia. Con este objetivo, el aporte teórico del texto se construyó a partir de los aportes de Augusto Boal (1980, 2002, 2005), Grotowski (1971), Bourdieu (1996, 2003) y Paulo Freire (1987, 2000, 2006) para pensar el teatro y la educación. La presentación del proyecto de extensión *Janelas da Interculturalidade* contextualiza el entorno escolar y el grupo objetivo para el desarrollo de actividades en la escuela Chico Xavier en João Pessoa, Paraíba, Brasil. En este entorno, hay una intervención teatral y presentación o acoso en una obra teatral basada en de las concepciones del Teatro del Oprimido, el Teatro-Foro y el Teatro Pobre, introduciendo la figura del comodín y llevando a los estudiantes a la basura propuesta para la cena presentada. Al final de la acción, una rueda de conversación invitó a la reflexión sobre las elecciones individuales y el respeto por los demás y su diversidad. En conclusión, es posible afirmar que las artes escénicas inciden más en las prácticas sociales e individuales, sin el sentido de brindar condiciones o empoderamiento de sujetos cuyos roles sociales son constantemente cuestionados y confrontados. El teatro se ajusta a la pedagogía y la técnica en el proceso de construcción de relaciones afectivas y / o interpersonales, en busca de la individualización y el pertenecimiento a un espacio educativo y social.

Palabras-clave: Artes escénicas; Teatro del Oprimido; educación; acoso; apreciación de la vida.

Theater intervention and the construction of subjectivities in the school environment

Abstract: This paper presents reflections on the theatrical intervention carried out in 2019, in a public school in the city of João Pessoa, Paraíba, Brazil, within the proposal of *Setembro Amarelo* (Brazilian campaign to prevent suicide). The intervention of *Cia. Artística Alotropicus*, in partnership with the extension project of the Federal University of Paraíba, *Janelas da Interculturalidade*, sought to promote reflection and dialogue based on scenic activities that thought of valuing life. To contextualize the school environment in which actions were carried out, it was necessary to rescue and problematize issues related to the structure of the Brazilian nation, marked by economic, political, cultural and social inequalities. The proposed analyzes aims at trying to understand structural prejudice in Brazil and to think theater as a device for reflection, resistance and combating inequalities, in order to seek the development of citizenship through the empowerment of the individual, and consolidate democracy. So, the text was built from the contributions of Augusto Boal (1980, 2002, 2005), Grotowski (1971), Bourdieu (1996, 2003) and Paulo Freire (1987, 2000, 2006) to think about theater and education. The presentation of the Project contextualizes the school environment and the target group of the actions developed at *Escola Chico Xavier*. The theatrical intervention fits into this environment and presents bullying in a sketch conducted from the concepts of

the Theater of the Oppressed (TO), Forum Theater and Poor Theater, presenting the figure of the joker, and calling students to propose outcomes for the scene presented. At the end of the action, a round of conversation invites reflection on individual choices and on respect for others and their diversity. Concluding, it is possible to affirm that the performing arts influence social and individual practices, in the sense of providing conditions for the empowerment of subjects whose social roles are constantly questioned and confronted. Theater is pedagogy and technique in the process of building affective and/or interpersonal relationships, in the search for individuation and belonging to the educational and social environment.

Keywords: Performing arts; Theater of the Oppressed; education; bullying; appreciation of life.

A intervenção teatral e a construção de subjetividades no espaço escolar

1. Considerações iniciais

Este artigo apresenta análises sobre a intervenção teatral coordenada pela Cia. Artística Alotropicus⁶ em atividade desenvolvida na Escola Municipal de Ensino Fundamental Chico Xavier, localizada no Bairro Bessa, João Pessoa-PB, Brasil, no mês de setembro de 2019. A ação fez parte das atividades desenvolvidas pelo Projeto de Extensão Janelas da Interculturalidade: ações culturais para o desenvolvimento da cidadania da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). A atividade ocorreu a partir de parceria entre o projeto, a escola e o grupo de teatro, com o intuito de problematizar e refletir sobre a valorização da vida.

Para o ano de 2019, o Projeto Janelas da Interculturalidade definiu ações mensais integradas aos conteúdos programáticos das

disciplinas do currículo regular da Escola Chico Xavier. As ações do Projeto foram desenvolvidas no turno da tarde, horário destinado pela Escola às oficinas, e o grupo-alvo foi o do 8º ano. A participação nas ações aconteceu com grupos de cerca de 20 jovens com idades entre 13 e 16 anos. Para a parceria com a Cia. Artística Alotropicus foi organizada uma ação baseada no Teatro do Oprimido (BOAL, 1980), que buscou atuar no enfrentamento de dificuldades identificadas naquele espaço educativo. O mês de setembro, definido para a promoção de atividades de valorização da vida, foi o escolhido para a execução da ação em parceria.

No ambiente escolar, este visto como poder constituído⁷, em que a ação foi desenvolvida, foram

⁶A atividade do grupo, até o desencadeamento da pandemia de Covid-19, pode ser acompanhada no seu Instagram (<https://www.instagram.com/ciaalotropicus/>).

⁷ O Poder Constituído é descrito como aquele exercido pelos representantes do povo em um ambiente de normalidade institucional, real ou aparente, sempre limitado pelos termos e fundamentos postos pela atividade constituinte (CARVALHO, 2015).

identificados, em coexistência, alguns marcadores sociais, que norteiam as análises apresentadas neste artigo – gênero, sexualidade, classe social e, marcadamente, etnia. Por este motivo, é trazida uma breve explanação sobre etnia e a estrutura da nação brasileira – macro contexto no qual a escola se insere.

Auxiliam no desenvolvimento das análises as contribuições de Augusto Boal (1980, 2002, 2005), Grotowski (1971), Paulo Freire (1987, 2000, 2006), Bourdieu (1996, 2003), para citar alguns. A partir deste aporte teórico, as análises deste artigo buscam auxiliar na compreensão do preconceito como estrutural no Brasil e do teatro como dispositivo de reflexão e combate às desigualdades. Após esta reflexão introdutória, o texto traz as características das artes cênicas para apresentar o grupo de teatro que atuou na ação extensionista na Escola, apresenta o projeto de extensão, sua trajetória e as atividades no ano de 2019 com o grupo alvo na Escola Chico Xavier, analisa o contexto em que a atividade foi inserida e destaca alguns dos resultados obtidos, finalizando com considerações que sistematizam as reflexões apresentadas.

1.1. Reflexões sobre a estrutura da sociedade brasileira

Para contextualizar o ambiente de realização das ações e a atividade desenvolvida na Escola, faz-se necessário abordar algumas das especificidades do macro contexto

sociopolítico da nação brasileira. É preciso resgatar e problematizar determinadas questões da estrutura do país (marcado por desigualdades econômicas, políticas, culturais e sociais) e mencionar o fazer teatral enquanto instrumento capaz de proporcionar mudanças individuais e coletivas.

A estrutura formativa da sociedade brasileira é perpassada por preconceitos e desigualdades que interferem diretamente no processo de socialização dos indivíduos, desnudando questões racistas, homofóbicas, machistas, dentre outras. Essas questões colocam os sujeitos frente a uma realidade marcada por exclusões, sofrimentos sociais e marginalizações. De acordo com Souza (2017), a herança escravocrata abarca esferas econômicas, políticas, culturais e sociais. Ademais, a sociedade brasileira é guiada pelo sistema econômico capitalista, que se caracteriza pela concentração de poder nas mãos de poucos – legitimando que 57% da renda gerada no país concentrem-se nas mãos de 10% das pessoas mais ricas, segundo a Organização das Nações Unidas (ONU, 2021).

Segundo Almeida (2018), no Brasil, contamos com a produção estrutural do racismo. O autor destaca que a sociedade normaliza no seu dia a dia a atribuição de menores salários às pessoas negras, a ausência destas nas universidades, sujeição a subempregos, não presença nas

esferas de poder em posições de destaque, fixação de residência em regiões periféricas e perda da vida pelas mãos do Estado (ALMEIDA, 2018, p, 142). Uma sociedade que se diz democrática parece não estender os ideais de fraternidade, igualdade e liberdade para toda a população, pois não cumpre alguns artigos da Declaração Universal dos Direitos Humanos, adotada pela ONU no ano de 1948. Por exemplo, no artigo primeiro, está posto que “todos os seres humanos nascem livres e iguais em dignidade e direitos”; no terceiro, “todo ser humano tem direito à vida, à liberdade, à segurança pessoal” (UNICEF, 1948). Florestan Fernandes (1972) afirma que não se pode falar em democracia racial enquanto não houver igualdade para a população negra dentro da sociedade brasileira. As estruturas racistas alicerçam relações, as quais são cruéis, seletivas e letais.

Em uma sociedade que insiste, cada dia mais, em tirar do armário o racismo (EVARISTO, 2019), é necessário manter-se atento e atuante. A negação de direitos e a legitimação de ideias não apenas racistas, como também machistas, homofóbicas e sexistas precisam ser questionadas e banidas do meio social para que se consiga vivenciar os ideais de uma democracia. Além do fator racial, a *Mental Health Foundation* (Reino Unido) também afirma que problemas de saúde mental são mais comuns em pessoas

LGBTQIAPN+⁸. A discriminação através do racismo e da homofobia geram eventos traumáticos, apontados como fatores que influenciam no desenvolvimento de transtornos mentais.

No Brasil, em 2014, a Associação Brasileira de Psiquiatria (APB), em parceria com o Conselho Federal de Medicina, criou a campanha Setembro Amarelo, propondo prevenir e conscientizar a população contra a morte autoprovocada. Segundo boletim epidemiológico do Ministério da Saúde de 2017⁹, estariam entre os fatores geradores de morte autoprovocada: sentimentos de desesperança, desamparo, impulsividade, idade (ressaltando o aumento de casos entre jovens envolvendo motivações como problemas familiares e sociais, negligência e rejeição familiar).

Quando se busca por meio do teatro (especificamente, do Teatro do Oprimido – TO, doravante) verbalizar, ouvir e sentir como as pessoas marginalizadas se sentem frente às estruturas, estruturantes e estruturadas (BOURDIEU, 1996; 2003), o objetivo é fortalecer e contribuir com as lutas de resistência

⁸ LGBTQIAPN+ é a sigla que engloba pessoas que são Lésbicas, Gays, Bi, Trans, Queer/Questionando, Intersexo, Assexuais/Arromânticas/Agênero, Pan/Poli, Não-binárias e mais.

⁹ Mais informações em <https://portaldeboaspraticas.iff.fiocruz.br/wp-content/uploads/2021/03/2017025PerfilepidemiologicodastentativaseobitosporsuicidionoBrasil earededeatenaoasade.pdf>.

frente a uma sociedade machista, patriarcal, racista e homofóbica. O teatro possibilita experiências e percepções sobre a realidade, diálogos necessários para os enfrentamentos de problemas estruturais da formação brasileira, construindo ligações entre diversos públicos, provocando reflexões e questionamentos sobre as relações sociais, permitindo que um espaço de voz e acolhimento aconteça. Cabe destacar o papel importante do teatro no processo educacional dos indivíduos, sua relação com a educação, que o configura enquanto instrumento para contribuir com o desenvolvimento do público a ser alcançado.

2. O teatro

O teatro se faz presente na vida humana desde tempos pré-históricos, uma vez que antes mesmo do aparecimento da linguagem, a mímica era responsável pela transmissão do pensamento. Inicialmente, imitando os trejeitos dos animais de seu entorno e, em seguida, fazendo uso de danças e do desenho para narrar seus feitos, os seres humanos usavam seus corpos para teatralizar atividades rotineiras (AIDAR, 1999).

A história do teatro ocidental tem início no século VI a.C. na Grécia, época em que se cultuava o deus mitológico da fertilidade e do vinho, Dionísio. Naquele país, aconteciam festas que duravam muitos dias, com procissões ou ditirambos (canto coral

em tom apaixonado, com narração do cantor principal). Da Grécia, a atividade teatral se estendeu para outras sociedades, acontecendo sempre ao ar livre, em um espaço em forma de concha encostado em montes, destinado ao palco e à troca de figurinos (o que hoje se denomina 'camarim') (AIDAR, 1999).

A atividade teatral chegou ao Brasil no século XVI trazida pelos jesuítas com o objetivo de disseminar ensinamentos católicos, passou gradualmente por reformulações, variou em suas expressões, influenciada pelo que acontecia em outros países do mundo. Transportada para espaços fechados, elitizou o seu público. Não se pode pensar o teatro no nosso país sem mencionar Augusto Boal (1931-2009), diretor e dramaturgo, cuja obra é conhecida e aplicada no mundo inteiro. Para ele, "o teatro pode ser uma arma de libertação, de transformação social e educativa" (BOAL, 1980, p. 28). Inspirando-se na filosofia de Paulo Freire, Boal foi o criador do TO, "um sistema de exercícios físicos, jogos estéticos, técnicas de imagem e improvisações especiais, que tem por objetivo resgatar, desenvolver e redimensionar essa vocação humana" (BOAL, 2002, p. 28-29). Boal criou também todas as subdivisões conhecidas do TO, elencadas adiante.

A vocação teatral, como afirma Boal (1980), pertence a todos/todas e não a grupos sociais hegemônicos específicos. A atividade teatral se constitui em "instrumento eficaz na

compreensão e na busca de soluções para problemas sociais e interpessoais” (BOAL, 1980, p. 29). A partir do TO, entende-se que a linguagem teatral é a linguagem humana do dia a dia, que cria a condição para que o sujeito oprimido assenhore-se do fazer teatro para expressar seus sentimentos, angústias e quaisquer conteúdos que deseje comunicar, relacionando-se diretamente com seus espectadores. Pode-se entender o TO como um sistema que faz uso de exercícios teatrais para formar e transformar política e esteticamente indivíduos oprimidos em sujeitos, um importante instrumento de formação política a partir dos sentidos produzidos pelas expressões humanas coletivas.

O TO oferece vasto leque de possibilidades, exigindo a criação de grupos para sua aplicação. Podem-se desenvolver técnicas do TO a partir de quaisquer das especificidades a seguir elencadas: Teatro-Jornal, Teatro Imagem, Teatro Invisível, Teatro-Fórum, Arco-Íris do Desejo, Teatro Legislativo e da Estética do Oprimido. Entre estas, a que recebe destaque neste artigo é o Teatro-Fórum (TF, doravante), por se aproximar da atividade desenvolvida na Escola Chico Xavier. No TF, apresenta-se uma temática em forma de peça teatral, que pode ser um ‘modelo’ ou ‘anti-modelo’, sendo o ‘curinga’ a peça-chave para a execução das ações. É o curinga quem explica ao público o que é apresentado no palco, e convida os espectadores a entrarem em cena

para performatizar possíveis modificações no ato cênico, e problematizar ou apresentar soluções para a opressão apresentada. O intuito é, segundo Desgranges (2006, p. 70), “ajudar o espectador a se transformar em protagonista da ação dramática, para que, em seguida, utilize em sua vida as ações que ensaiou na cena”.

No ato cênico do TO, o sujeito/ator é o detentor da voz, é aquele que coloca em prática suas ideias para superar uma situação que o oprime, em busca de possibilidades que o permitam atuar no seu contexto social. Sendo frequentemente acionado por grupos sociais os mais diversos, o TF vem sendo empregado em empresas, escolas, em coletivos ativistas, para citar alguns espaços. Advêm de seus resultados, o sucesso que alcança em vários países e a frequência com que esse recurso teatral vem sendo acionado.

O desenvolvimento de múltiplas direções do Teatro-fórum em tantos países do mundo determina, inevitavelmente, uma revisão de todos os conceitos, de todas as formas, estruturas, técnicas, métodos e processos. [...] Dentro das múltiplas formas e maneiras de se praticar o Teatro-fórum, contudo, surgem muitas dúvidas, mas também muitas certezas (BOAL, 2005, p. 319).

Trata-se de uma forma mais intimista de fazer teatro, derrubando a chamada ‘quarta parede’. Além da figura icônica de Augusto Boal, é preciso referenciar Constantin Stanislavski (1863-1938), cujas propostas cênicas são utilizadas por

artistas de teatro, cinema e televisão. Seus ensaios e estudos são literatura obrigatória para quem estuda ou é profissional das artes cênicas. Stanislavski foi ator, diretor, pedagogo e escritor russo de grande destaque entre os séculos XIX e XX, que desenvolveu um sistema de preparação de atores que leva seu nome e fundou o Teatro de Arte de Moscou.

Quanto a esse sistema, Benedetti (1988) nos reporta que “não é uma construção teórica, é um processo. Os textos de Stanislavski que possuímos são um guia para esse processo e um convite para vivê-lo direta, pessoal e criativamente” (BENEDETTI, 1988, p. ix, tradução nossa). O autor explica que, para se apreender a atividade mais madura de Stanislavski, é necessário entendê-la enquanto baseada na certeza de que o teatro é um instrumento moral, cuja função é civilizar, aumentar a sensibilidade e a percepção, abrilhantar a mente e elevar o espírito. Um dos mais renomados discípulos e propagadores das teorias de Stanislavski foi Grotowski (1933–1999), diretor polaco, figura central no teatro do século XX e criador do chamado ‘Teatro Pobre’ (TP, doravante). Sinceridade e autenticidade são palavras-chave para a proposta de Grotowski.

(O ator) não deve representar para a platéia, e sim se confrontar com ela, em sua presença. Deve cumprir um ato autêntico, tomando o lugar dos espectadores, experimentando

participar de um ato de extrema sinceridade e autenticidade, ainda que disciplinado. Ele deve doar-se, e não se controlar; abrir-se, e não se fechar, pois isto terminaria no narcisismo. (GROTOWSKI, 1971, p. 169)

A partir das teorizações de Boal e Grotowski foi pensada a atividade teatral no contexto aqui apresentado, no intuito de refletir e problematizar a realidade dos indivíduos, sujeitos e protagonistas de suas vidas. O teatro se apresenta como uma forma de contribuir com o processo reflexivo da condição de sujeito, das opressões provenientes do sistema capitalista, da luta por direitos e das questões ligadas à luta de classe. Ele parte de elementos dessas realidades para a construção de diálogos entre os públicos envolvidos nas apresentações. As reflexões ocorrem no conjunto, pois o processo de libertação não acontece de forma isolada e solitária, “ninguém liberta ninguém, ninguém se liberta sozinho: os homens se libertam em comunhão”, alerta Freire (1987, p. 52).

2.1. O teatro como ferramenta pedagógica

A escola é reconhecida como um poder constituído, um território que afeta subjetividades e atua na construção de identidades. Cientes da importância do papel que desempenham no espaço escolar, pedagogos, arte-educadores, fonoaudiólogos, psicólogos etc. vêm mobilizando o fazer teatral pelos mais diversos motivos e das mais variadas

formas. Este fato pode ser verificado a partir de um breve acesso à Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) que, com seu vasto sistema de informação, constituiu-se como um renomado repositório de trabalhos acadêmicos, permitindo-nos afirmar que o teatro vem se conformando cada vez mais como um sério acessório pedagógico.

A vivência na dramatização de *A Farsa de Inês Pereira* do autor português Gil Vicente em disciplina cursada no ano de 2017, relatada por Bruce da Silva (2019) em seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), expressa o impacto do teatro na formação profissional, apontando-o como instrumento importante e decisivo para o âmbito acadêmico e para a formação de professores. Essa experiência na trajetória acadêmica veio a fazer parte da própria trajetória de vida, quando a aluna aderiu à Cia. Artística Alotropicus, dois anos após a experiência em sala de aula.

Algumas narrativas da aluna, que interessam à discussão neste artigo, corroboram sua alegação de que o teatro foi um dispositivo fundamental na execução de suas atividades acadêmicas. Destacam-se os seguintes trechos de seu TCC: a) “o teatro me proporcionou perder o medo de me expressar e falar em público”; “através da performance, pude ir me aprimorando nas apresentações dos seminários propostos pelos professores”; “pude vencer o bloqueio de falar em público e controlar outros sintomas que vinham junto a ele, como

o nervosismo (sudorese, calafrios, etc.)”; “passei a ter resultados mais positivos, boas avaliações dos professores e isso fez com que eu pudesse adquirir mais experiência e solidez nas apresentações, o que foi extremamente importante para minha formação” (SILVA, 2019, p. 23). Esses relatos demonstram quão fundamental e transformadora é a atitude de docentes que utilizam o fazer teatral enquanto instrumento de ensino-aprendizagem. Por fim, em defesa de uma pedagogia que empodere os/as discentes, a graduanda pondera:

O educador que oferece atividades lúdicas como jogos, brincadeiras, leituras compartilhadas, música e teatro desperta em seus alunos motivação, autonomia, confiança e aprendizagem satisfatória e em segundo lugar vem o prazer, curiosidade, responsabilidade e socialização (SILVA, 2019, p. 11).

Freire (1987) serviu de inspiração para muitos educadores pelo mundo afora, e para arte-educadores também, como o caso de Augusto Boal. Freire (2006, p. 100) defendia a máxima do “não sou se você não é, não sou, sobretudo, se proíbo você de ser”, desnudando a verdadeira vocação do ser humano. A reflexão crítica sobre a realidade conduz a problematizações acerca da estrutura formativa social, buscando romper com os processos de alienações que oprimem indivíduos, conduzindo-os à libertação das correntes opressoras e dos padrões da engrenagem capitalista. Essa

libertação se dá mediante uma práxis pedagógica que parte da conscientização das pessoas sobre como são conduzidas pelo sistema dominante, entendendo-se que a práxis “é reflexão e ação dos homens sobre o mundo para transformá-lo. Sem ela, é impossível a superação da contradição opressor-oprimido” (FREIRE, 1987, p. 38).

2.2. Cia Artística Alotropicus – um coletivo artístico cultural

A Cia Artística Alotropicus desenvolve suas atividades desde o ano de 2018, reunindo artistas profissionais e amadores/as. Composta, majoritariamente, por pessoas que frequentam/frequentaram a universidade, a Cia. começou a desenvolver um teatro que poderia ser considerado amador, mas que buscava se profissionalizar. Seu maior desejo é trazer ludicidade para os espaços acadêmicos (ou vinculados a eles), dialogando com o público ali encontrado, ao problematizar questões sociais presentes na cultura brasileira. Mesclando o TO com o TP de Grotowski (1971), já abrigou 12 artistas nesses anos de existência, com apresentações em várias cidades da região metropolitana de João Pessoa-PB e em vários Campi da UFPB. Compõem ou compuseram o grupo professoras, pedagogas, antropólogas, turismólogos, tecnólogos em Redes de Computadores e tradutoras.

As ações desenvolvidas pela Cia. têm sido perpassadas pelas ideias

freirianas, buscando dialogar com as realidades, problematizando o modo como se estrutura a sociedade, e objetivando chegar aos sujeitos e provocar reflexões críticas sobre sua condição. Concordando com Freire (2000, p. 85), “onde quer que haja mulheres e homens há sempre o que fazer, há sempre o que ensinar, há sempre o que aprender”. A prática teatral conduzida pela Educação Libertadora (FREIRE, 1987) colabora com o processo de construção da consciência crítica (motivada pelos ideais de rompimento da opressão) dos sujeitos sobre a sociedade. Essa prática volta-se para os sujeitos inseridos nas classes populares em que são oprimidos, violentados, que têm direitos negados no meio social, político, econômico e cultural.

A Cia. Artística Alotropicus vem exercendo seu papel educativo em várias atividades e espaços propícios ao fazer teatral, utilizando o TP, que pressupõe a utilização de poucos recursos cênicos, num movimento que coloca o corpo em evidência. Esse corpo é o comunicador da essência e do âmago da personagem a que dá vida. A Cia. já desenvolveu várias ações junto ao PET/Conexões de saberes – Acesso e permanência de jovens de origem popular à universidade: diálogos universidade-comunidade, da UFPB (ver Figura 1). Esta iniciativa é responsável por levar educação gratuita e de qualidade a jovens da comunidade paraibana que desejem adentrar a universidade.

Figura 1 – Apresentação da Cia. Alotropicus no Campus I UFPB – João Pessoa/2019.



Fonte: Arquivo Cia. Artística Alotropicus.

O PET é desenvolvido por estudantes no formato de grupos tutoriais de aprendizagem, sob a orientação de um professor, organizados em nível de graduação e que consolidam ações extracurriculares orientadas pelo princípio da indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão. O PET iniciou suas atividades em 1992 e conta com a atuação de oito grupos

em diversas áreas do conhecimento. O trabalho desenvolvido tem como objetivo promover a qualificação da educação superior, em sintonia com a formação social e acadêmica científica (SIGEVENTOS-UFPB, 2021).

Cabe frisar que o PET/Conexões de saberes se configura como um espaço de diálogos e de ações frente às necessidades de seu público alvo. Ainda, valoriza os indivíduos envolvidos no processo de construção do projeto e assume um compromisso político-social, objetivando a democratização do saber e do ensino, no que dialoga com os interesses da Cia. Alotropicus.

As ações da Cia. Artística, nos anos de 2018 e 2019, visavam incentivar alunos e alunas de ensino médio ou cursistas do pré-universitário da Educação de Jovens e Adultos (EJA) do PET à preparação para o Exame Nacional do Ensino Médio (Enem). Foram realizadas também apresentações do grupo em outros Campi da UFPB (ver Figura 2).

Figura 2 – Apresentação da Cia. Alotropicus no Campus III UFPB – Bananeiras/2019.



Fonte: Arquivo Cia. Artística Alotropicus.

Ainda no ano de 2019, em parceria com o projeto Janelas da Interculturalidade, a Cia. Artística buscou trabalhar a valorização da vida na Escola Chico Xavier, através de esquetes que abordassem desde questões étnicas às de gênero (já trabalhadas com o PET), demandas identificadas entre discentes, docentes e coordenação daquele espaço pedagógico. Os/as jovens, em processo de descoberta e de afirmação de suas identidades e subjetividades vivenciavam, a partir de seus corpos, conflitos diários tanto no ambiente doméstico quanto no escolar, sendo as ações desenvolvidas no ano de 2019 destinadas a auxiliar a reflexão sobre tais conflitos. A partir dessa compreensão sobre o próprio corpo, percebe-se a atividade teatral – em que o corpo é protagonista – como dispositivo de grande importância para se pensar a construção social dos marcadores da diferença, sejam eles etnia, gênero ou outro.

A Cia. Alotropicus surge nesse contexto, mas o ultrapassa e alcança outros espaços. Por exemplo, ao buscar o diálogo com a literatura, criou o projeto Literando, em parceria com um ator e jornalista, seu colaborador. Os encontros de literatura brasileira foram momentos que proporcionaram reflexões, leituras, análises, alcançando um público diversificado. Outro exemplo a ser citado diz respeito a uma apresentação de alguns membros da Cia., alunos de uma disciplina do curso de Pedagogia da universidade. *Navalha na carne*, peça

de Plínio Marcos, foi adaptada para a sala de aula e ganhou proporção além do esperado, devido à elogiada performance daqueles artistas não profissionais. A peça foi então pensada para apresentação no teatro, o que não se concretizou por conta da pandemia (o mesmo acontecendo com os demais projetos da Cia. Alotropicus, que serão retomados no futuro). Tratando-se de pessoas que não vivem do teatro, que são profissionais e estudantes de outras áreas, as ações do grupo foram afetadas pelo contexto pandêmico, escancarando as dificuldades de se fazer arte no nosso país.

3. O Projeto Janelas da Interculturalidade

As ações mensais do Projeto de Extensão Janelas da Interculturalidade: ações culturais para o desenvolvimento da cidadania na Escola Municipal de Ensino Fundamental Chico Xavier, com o grupo do 8º ano do ensino fundamental, ocorreram no turno da tarde, e a participação do alunado nas ações era voluntária. As 06 (seis) ações, desenvolvidas entre os meses de maio e novembro, buscaram integrar a grade curricular e os conteúdos programáticos para o nível/ano escolar.

Buscou-se a integração social entre o alunado da comunidade escolar e destes com professores, familiares e amigos, por meio do resgate da cidadania e do acolhimento das diversidades. Por meio da oferta

de atividades lúdicas e culturais, o Projeto objetivou apresentar temáticas atuais, presentes no dia-a-dia na Escola, em família e em sociedade, selecionadas a partir de observações e vivências no ambiente escolar, mas também de comentários do alunado nos debates promovidos durante as ações no ano de 2019. O Projeto buscou, através do debate, da conversa informal, conscientizar o alunado sobre a necessidade do combate a quaisquer formas de preconceito, por meio da aceitação e do respeito ao outro.

As ações tomaram como ponto de partida a exibição de curtas-metragens de animação, que geraram debates, a partir dos quais foram propostas as atividades do Projeto. Nos três primeiros encontros, trabalhou-se com o tema do não preconceito ao diferente, da aceitação da diversidade física em diferentes contextos sociais. A partir da apresentação de animações que não exibiam diálogos, na primeira ação, propôs-se, na segunda ação, trabalho em grupos com a produção das sequências de fala das cenas das curtas no formato de histórias em quadrinhos. Na terceira ação, apresentou-se curta-metragem em língua alemã para abordagem do tema do não preconceito de raça e cor, a partir do qual se buscou identificar diferenças culturais presentes em ditados populares e provérbios relacionados às cores. No encontro do mês de setembro, o tema compreendeu a valorização da vida,

com intervenção teatral da Cia. Artística Alotropicus, parceira do Projeto, e posterior trabalho em grupos de alunos para a produção de propostas de desfecho do enredo apresentado. A ação do mês de outubro foi conduzida por outro projeto de extensão parceiro – Empoderamento da Mulher – com exibição de curta de animação, debate e apresentação de conceitos-chave relacionados ao machismo. Na ação final, no mês de novembro, buscou-se o resgate da ancestralidade dos alunos com apresentação de um estudante e músico negro e de um estudante de origem indígena, para conversa informal e roda de música com o alunado.

Questionários aplicados pelo Projeto no início e ao final do desenvolvimento das ações na Escola permitiram subsidiar a condução das atividades, a geração de relatórios e a produção acadêmica por parte de estudantes e professores da Universidade. Estes questionários ofereceram um perfil inicial do alunado (faixa-etária 13-16 anos, a maior parte indicava apenas a figura materna na composição familiar, baixa renda familiar declarada), mas também apontaram problemas que impactavam o alunado a serem contemplados pelas ações do Projeto numa tentativa de amenização de seus efeitos sobre a comunidade escolar.

A participação foi um dos grandes desafios enfrentados pelo Projeto. Dos aproximadamente 40 alunos que compunham a turma do 8º

ano da Escola Chico Xavier, apenas de 20 a 27 participaram efetivamente das ações. O contexto socioambiental aparentemente contribuía para o esvaziamento das ações. Outras atividades ocorriam simultaneamente e não havia intervenção dos gestores da Escola para incentivar a participação nas ações.

As ações desenvolvidas buscaram integrar diferentes projetos de extensão universitária da UFPB. Integraram também grupos artísticos e culturais da cidade de João Pessoa, na forma de trabalhos em parceria que promovessem o desenvolvimento contínuo de seus participantes pela integração das diversidades e em prol da divulgação de novas possibilidades de expressão alinhadas com propostas multiculturais de acolhimento do outro.

3.1. Refletindo sobre a ação implementada

A Cia. Artística Alotropicus se encarregou de preparar uma atividade direcionada a discutir o *bullying*¹⁰ no espaço escolar, a fim de conscientizar o alunado sobre as consequências de sua prática. Foram utilizadas diversas técnicas que possibilitaram uma abertura, o chamado 'quebra-gelo', para estabelecer interação e promover confiança no grupo de facilitadores – artistas. Estas técnicas teatrais permitiram um primeiro diálogo com o alunado, que possibilitou a oferta de

um tema para reflexão e a posterior adesão às problemáticas apresentadas.

Após a exibição de uma cena que representava um caso de *bullying*, foi aberta uma roda de conversa, com cadeiras dispostas em círculo no centro da sala. É digno de destaque que não se está considerando a intervenção como um exemplo da técnica do TF, uma vez que não foram apresentadas nem desenvolvidas todas as especificidades que esta modalidade contempla. Por ser considerado um dispositivo que favorece a discussão sobre preconceitos, foram utilizadas algumas técnicas do TO para debater a problemática do *bullying*, que aparecia como queixa do alunado em conversas informais e nos questionários aplicados pelo Projeto.

Participaram dessa ação 27 estudantes, sendo as atividades divididas em dois momentos: i) dinâmica introdutória I – na chegada dos alunos ao auditório da escola, onde eram desenvolvidas as ações do Projeto Janelas. Sentados/as em círculo, todos/as se apresentaram de uma maneira divertida, se dirigindo até o centro e dizendo seu nome, por meio de um gesto/uma ação que demonstrasse uma qualidade ou adjetivo que lhes representasse, de modo a expressarem a visão que cada qual possuía de si. Esse recurso buscou romper a timidez e propiciar a confiança no grupo de artistas, gerando maior adesão às atividades; ii) dinâmica introdutória II – consistiu

¹⁰ *Bullying* é um "anglicismo que se refere a atos de intimidação e violência física ou psicológica, geralmente em ambiente escolar" (MEC, 2017).

em uma variação da brincadeira de pega-pega (ver Figura 3), cuja mensagem era de que a união os/as fazia mais fortes.

Figura 3 – Dinâmica introdutória II.



Fonte: Autoria Própria.

A Cia. Artística Alotropicus, contando com a participação de discentes do projeto de extensão da UFPB, encenou uma realidade vivida pelo alunado e, em seguida, abriu debate em que os presentes puderam apresentar experiências e opiniões. A partir deste debate, foram organizados grupos compostos por artistas, alunado e curinga, e cada grupo propôs um desfecho para a realidade encenada. A ideia foi dar espaço, após a reflexão sobre o tema apresentado, para que cada grupo pudesse encenar a realidade da maneira que desejasse.

A peça (um esquete denominado 'modelo', que segue a proposta do TF) mostrava algumas situações de *bullying* em sala de aula (ver Figura 4). Naquele espaço encenado, algumas alunas eram vítimas de preconceito por conta de

sua aparência (no caso, uma das atrizes personificou uma aluna que possuía cabelos crespos e que, por isso, era discriminada pelas colegas) e/ou não respondiam corretamente às várias perguntas feitas pela professora (uma atriz personificou a professora e outra atriz personificou uma aluna que não conseguia responder corretamente às perguntas da mestra, sendo frequentemente repreendida e tornando-se alvo de provocação por parte das colegas).

Figura 4 – Esquete 'modelo' dramatizado pela Cia. Artística Alotropicus.



Fonte: Autoria Própria.

O curinga, ator convidado pelo grupo de teatro com experiência em apresentações com o TO, ficou responsável por dirigir a ação e exortar as pessoas a participarem ativamente nas diversas etapas. Após a encenação, curinga, artistas e gestores do projeto dialogaram com o alunado para saber o que haviam entendido do enredo, se concordavam

com a atitude da professora e das alunas.

Todas/os que assistiram ao esquete foram convidadas/os a escrever em papéis no formato de maçãs algum conselho, frase ou palavra destinada a quem costuma praticar o *bullying*. As maçãs portando mensagens foram coladas na 'Árvore dos Desejos',¹¹ confeccionada em papel cartolina e afixada (ver Figura 5) no auditório da Escola, local de desenvolvimento das ações. A ideia de utilizar a árvore nesta intervenção surgiu do desejo de dar visibilidade às mensagens produzidas pela turma do 8º ano. Após a ação, a árvore foi mantida no local e pode ser revisitada pelos/as alunos/as da Escola, prolongando os efeitos da ação daquela tarde.

Figura 5– Alunos/as depositando suas maçãs na Árvore dos Desejos.



Fonte: Autoria Própria.

Na etapa seguinte, quem assistiu passou a atuar. A turma foi dividida em grupos de quatro pessoas que, com a ajuda de participantes do projeto, alteraram o final da peça, reconstruíram a história e cada grupo encenou sua versão para os demais. Em geral, as propostas apresentadas não reproduziram a opressão. Quando isto ocorreu, foi por meio da reprovação ao preconceito. Em seguida, puderam avaliar tanto a peça como a atuação dos/das demais colegas. Nessa discussão avaliativa, percebeu-se a ausência do 'perdão'. Nas reconstruções da cena, quem praticava o *bullying* não pedia perdão a quem machucava, e quem se machucava não perdoava. Discutiu-se

¹¹ A árvore utilizada nesta intervenção faz alusão a uma fábula de mesmo nome de autoria da escritora Katherine Applegate, publicada no ano de 2020. Nela, a autora mostra a importância do respeito às diferenças e o poder da amizade, da empatia e do afeto, sugerindo que árvores não sabem contar piadas, mas contam ótimas histórias.

a importância do perdão e, naquele momento, o alunado, por iniciativa própria, se abriu e contou experiências pessoais.

Para encerrar a ação, os/as alunos/as da escola foram convidados/as novamente a escrever para quem sofre ou já sofreu o *bullying*. Escreveram novas mensagens nas maçãs de papel e colocaram-nas na Árvore dos Desejos. A maioria posicionou suas maçãs na copa da árvore, porém uma das adolescentes depositou a sua ao pé da árvore. Quando questionada sobre o porquê de tê-la colocado naquele espaço, ela justificou que era assim que se sentia, isolada, não fazendo parte do grupo, e reportou que já havia sofrido *bullying*. Toda a proposta da ação se voltou exatamente para a discussão do *bullying* que, infelizmente, faz parte do cotidiano daqueles/as adolescentes, segundo os diversos relatos registrados.

Acredita-se que a metodologia do TO promoveu o debate de maneira sensível, contribuindo para a valorização da vida e auxiliando na tomada de consciência por parte das/os alunas/os de que são capazes de mudar suas próprias histórias e agir contra uma situação de opressão. Quando foi aberta uma roda de conversa para compartilhar os diálogos, surgiram narrativas que expunham questões de racismo, lgbtphobia e problemas familiares, entre outras questões.

Nesse momento posterior à ação com o esquete teatral, quando da

conversa e da exposição das opiniões, as reações das/os alunas/os da Escola foram consideravelmente emocionantes. Os/as participantes queriam falar e serem ouvidos/as. A proposta de cada grupo de alunos/as, que criou soluções para o enredo apresentado pelo grupo de teatro, proporcionou um sentimento de acolhimento, como se uma espécie de portal dentro da realidade silenciosa da escola se abrisse.

Percebeu-se, a partir das falas elencadas, que foi presente a questão do protagonismo. Houve uma reflexão acerca dos problemas discutidos e encenados e da importância dos sujeitos e sujeitas naquele ambiente escolar. Aquela experiência levou o grupo a refletir sobre problemáticas urgentes que surgiam naquele espaço e que não eram discutidas da maneira acolhedora como aconteceu à ocasião. Pode-se considerar que o objetivo do projeto e do grupo de teatro foi alcançado de forma satisfatória, pelo menos no que se refere ao protagonismo das pessoas envolvidas, e cada indivíduo pode, junto com o grupo, buscar novas maneiras de superar e solucionar os conflitos de seu cotidiano.

4. Considerações finais

Neste trabalho, apresentou-se a intervenção desenvolvida pela Cia. Artística Alotropicus em sua participação em uma das ações do Projeto de Extensão da UFPB, Janelas da Interculturalidade, no ano de 2019, na Escola Chico Xavier em João

Pessoa. A partir da apresentação do Projeto, do referencial teórico que embasa a construção e o desenvolvimento das ações da Cia. Artística e do relato da ação desenvolvida na Escola, buscou-se trazer à discussão a inserção de atividades teatrais para a construção de subjetividades no espaço escolar.

No que concerne à prática pedagógica envolvida no desenvolvimento das ações, partiu-se dos princípios norteadores defendidos pelo saudoso Paulo Freire, acreditando-se na necessidade e na importância de diálogos e práticas que valorizem a realidade de cada indivíduo. O perceber e o refletir sobre o contexto no qual se está inserida/o precisam ocorrer de modo crítico, conforme alerta o pensador. Destacam-se também as contribuições de Evaristo (2019), que ajudaram a pensar a intervenção na Escola Chico Xavier, junto ao grupo de alunas/os do 8º ano, a partir de pressupostos como governamentalidade, racismo e educação. As definições e as propostas do TO foram pensadas a partir das proposições de Boal e de Grotowski, que muito auxiliam a pensar atividades direcionadas ao empoderamento de indivíduos oprimidos ou invisibilizados, e permitiram importantes reflexões sobre o papel do teatro como forma de aproximação às realidades individuais e coletivas não manifestas e como ferramenta para a produção de sentidos, para se combater toda e qualquer forma de preconceito por

meio do reconhecimento, da aceitação e do respeito ao outro.

Entende-se que a intervenção apresentada, assim como o trabalho do Projeto Janelas da Interculturalidade desenvolvido no ano de 2019 em escola pública de bairro de classe média baixa do município de João Pessoa, constituiu-se como uma parcela bastante reduzida no amplo espectro das necessidades latentes da sociedade brasileira. Entretanto, percebe-se, a partir da diversidade de propostas de desfechos por parte do grupo de alunos/as e de seus relatos no momento do debate final, o impacto de tais propostas e a necessidade de novas e reiteradas intervenções integradas à realidade escolar como meio de identificação e combate a formas enraizadas de preconceito no seio da sociedade.

As percepções das/os participantes nas ações desenvolvidas naquele espaço – discentes e docentes da UFPB, projetos e grupos culturais parceiros – apontaram a necessidade de incremento de atividades que busquem o combate a qualquer expressão de preconceito. Percebeu-se a necessidade de identificação de realidades específicas, a exemplo do ambiente escolar no ensino fundamental em escola pública em João Pessoa, como forma de construção de uma sociedade mais igualitária, edificada a partir do respeito ao outro, à diversidade e a sua individualidade. Apoiando a reflexão dos pressupostos de Freire (2006), destaca-se:

É preciso que a educação esteja - em seu conteúdo, em seus programas e em seus métodos - adaptada ao fim que se persegue: permitir ao homem chegar a ser sujeito, construir-se como pessoa, transformar o mundo, estabelecer com os outros homens relações de reciprocidade, fazer a cultura e a história (FREIRE, 2006, p. 45).

A atividade teatral – a exemplo do que foi apresentado pela Cia. Artística Alotropicus na Escola Chico Xavier, fundamentando-se nos conceitos de TO e de TP– mostrou-se um importante dispositivo de reflexão sobre a construção de subjetividades, pois contou com o engajamento do alunado nas sugestões de desfecho. Ao final da intervenção, muitas foram as críticas positivas na roda de conversa, a qual gerou ampla discussão sobre situações adversas enfrentadas pelo alunado no seu dia a dia, tanto na Escola quanto em suas residências e em outros ambientes. Na avaliação final das ações desenvolvidas pelo Projeto Janelas na Escola, tanto alunos/as quanto participantes do Projeto referiram a atividade da Cia. Artística Alotropicus como a que pareceu exercer maior impacto e contar com o maior engajamento de participantes, entre todas as ações realizadas em 2019.

Fica perceptível a conexão entre os princípios e as práticas do TO com a Pedagogia do Oprimido (FREIRE, 1987), uma vez que Freire e Boal partem de ideias que visam um processo de formação de consciência

crítica que permita ao sujeito se perceber dentro da realidade da qual faz parte. O desenvolvimento de reflexões críticas sobre o sistema capitalista e as condições opressivas da estrutura social, econômica, política e cultural do país são objetivos das teorias de ambos os autores. O TO contribui com a educação na medida em que possibilita aos sujeitos desenvolverem concepções sobre o poder transformador desta. O teatro é um acessório de combate permanente à insidiosa e preconceituosa sociedade brasileira. Fazer teatro nesse contexto é permitir que os sentimentos que são, em grande parte, influenciados pelos diversos prismas sociais, sejam sentidos, sejam ouvidos. O acolhimento que acontece durante a abordagem teatral também serve como dispositivo de cura.

Os/as alunos/as da Escola Chico Xavier, em resposta ao questionário de avaliação aplicado ao final das ações, no mês de novembro de 2019, ao serem questionados/as sobre o que aprenderam com as ações do Projeto Janelas, apontaram o respeito ao próximo e à sua opinião, o respeito às diferenças e às diferentes culturas, a aprendizagem de outros idiomas, a importância e o valor de cada ser humano, independente de cor, raça e gênero, a beleza da diversidade e a importância do conhecimento de nossas origens. Quando questionados/as sobre a permanência do Projeto na Escola no ano de 2020, foram unânimes por sua manutenção. Ao sugerirem o que

gostariam que o Projeto levasse à Escola, apontaram atividades lúdicas, dinâmicas, de discussão e debate e de atuação¹².

Tais apontamentos e constatações devem servir de mola propulsora para a organização e a execução de novas propostas lúdico-pedagógicas de inserção de projetos extensionistas e atividades teatrais no ambiente escolar. Tal iniciativa é pensada como forma de resgate e construção da cidadania, a partir da identificação de demandas internas e externas, de informações consistentes, do incentivo à reflexão e ao posicionamento crítico, conduzido com respeito ao outro e à diversidade.

Referências bibliográficas

AIDAR, Laura. A história do teatro. *Toda Matéria* [site]. Unesp. 1999. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/historia-do-teatro/>. Acesso em: 17 jul. 2021.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte (MG): Letramento, 2018.

APPLEGATE, Katherine. *Árvore dos Desejos*: Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.

BENEDETTI, Jean. *Stanislavski*. A biography. NY: Routledge, 1988.

BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2005.

BOAL, Augusto. *O arco-íris do desejo: o método Boal de teatro e terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1980.

BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus, 1996.

CARVALHO, Harley Sousa. Da relação entre poder constituinte e poder constituído no Estado plurinacional da Bolívia. *Revista de Estudos Jurídicos UNESP*, Franca, ano 19, n. 30, p. 1-16, ago-dez, 2015. Disponível em: <http://seer.franca.unesp.br/index.php/estudosjuridicosunesp/index>. Acesso em: 26 jul. 2021.

CFM - Conselho Federal de Medicina. 6.2. Destacam-se outros fatores de risco. 6. Fatores de risco e de proteção: como identificar o paciente suicida. *CFM Publicações: Manuais, protocolos e cartilhas*. Edição 2014. Disponível em: <http://www.flip3d.com.br/web/pub/cfm/index9/?numero=14#page/14>. Acesso em: 28 jul. 2021.

CFM - Conselho Federal de Medicina. 6. Fatores de risco e de proteção: como identificar o paciente suicida. *CFM Publicações: Manuais, protocolos e cartilhas*. Edição 2014. Disponível em: <http://www.flip3d.com.br/web/pub/cfm/index9/?numero=14#page/12>. Acesso em: 28 jul. 2021.

¹² Em 2020, o Projeto Janelas não pôde dar continuidade à parceria com a Escola Chico Xavier devido à pandemia e ao isolamento social que impactaram sobremaneira a comunidade escolar devido à necessidade de adequação do ensino/aprendizagem ao formato remoto.

CIA. ARTÍSTICA ALOTROPICUS. *Instagram*. Disponível em: <https://www.instagram.com/ciaalotropicus/>. Acesso em: 20 jul. 2021.

DESGRANGES, Flávio. *Pedagogia do Teatro: Provocação e Dialogismo*. São Paulo: Ed. Hucitec, 2006.

EVARISTO, Conceição. Cada vez mais o racismo no Brasil sai do armário. [Entrevista concedida a] *Carta Capital*, São Paulo, 23 março 2019. Disponível em <https://www.cartacapital.com.br/cultura/conceicao-evaristo-cada-vez-mais-o-racismo-no-brasil-sai-do-armario/>. Acesso em: 16 jul. 2021.

FERNANDES, Florestan. *O Negro no Mundo dos Brancos*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da esperança*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da indignação: cartas pedagógicas a outros escritos*. São Paulo: UNESP, 2000.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

MEC – Ministério da Educação (Brasil). *Bullying*. Especialistas indicam formas de combate a atos de intimidação. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/ultimas-noticias/211-218175739/47721-especialistas-indicam-formas-de-combate-a-atos-de-intimidacao>. Acesso em: 20 set. 2019.

MHF - Mental Health Foundation. *Black, Asian and Minority Ethnic*

(*BAME*) *Communities*. Reino Unido. Disponível em: <https://www.mentalhealth.org.uk/a-to-z/b/black-asian-and-minority-ethnic-bame-communities>. Acesso em: 26 jul. 2021.

MHF - Mental Health Foundation. *Mental health statistics: LGBTIQ+ people*. Reino Unido. Disponível em: <https://www.mentalhealth.org.uk/statistics/mental-health-statistics-lgbtq-people>. Acesso em: 26 jul. 2021.

MS - Ministério da Saúde (Brasil). Secretaria de Gestão Estratégica e Participativa. Painel de Indicadores do SUS. *Temático Saúde da População Negra*. n. 10, v. VII. Disponível em: https://bvsms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/tematico_saude_populacao_negra_v._7.pdf. Acesso em: 28 jul. 2021.

MS - Ministério da Saúde (Brasil). Secretaria de Vigilância em Saúde. *Boletim Epidemiológico*. n.30, v.48, 2017. Disponível em: <https://portaldeboaspraticas.iff.fiocruz.br/wp-content/uploads/2021/03/2017025PerfilEpidemiologicoDastentativaseobitosporSuicidioNoBrasilearededeatenaoasade.pdf>. Acesso em: 26 jul. 2021.

NÓS MULHERES DA PERIFERIA. *Site*. Disponível em: <https://nosmulheresdaperiferia.com.br/noticias/jurema-werneck-o-racismo-faz-com-que-pessoas-negras-adoecam-mais/>. Acesso em: 16 jul. 2021.

ONU - ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. *Brasil. 2021*. Disponível em: <https://brasil.un.org/pt-br>. Acesso em: 20 jul. 2021.

SETEMBRO AMARELO®. Disponível em: <https://www.setembroamarelo.com/>. Acesso em: 28 jul. 2021.

SIGEVENTOS - Sistema Integrado de Gestão de Evento. *INSCRIÇÃO - Processo Seletivo para Professor Tutor do PET Indígena da UFPB*. 2021. Disponível em: <https://sigeventos.ufpb.br/eventos/public/evento/IPSPPTPIU2021>. Acesso em: 29 jul. 2021.

SILVA, Elisângela Bruce da. *O impacto do teatro e sua influência na formação de professores universitários: um relato de experiência*. (monografia de Licenciatura em Letras – Língua Portuguesa). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019.

SOUZA, Jessé. *A elite do Atraso: Da Escravidão à Lava Jato*. São Paulo: LeYa, 2017.

UNICEF. *Declaração Universal dos Direitos Humanos*. 1948. Disponível em: <https://www.unicef.org/brazil/declaracao-universal-dos-direitos-humanos>. Acesso em: 20 jul. 2021.

Quando o afoxé e a academia se encontram: reflexões sobre a parceria Filhos de Gandhi-ESPM Rio para uma atuação mais conectada ao território

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v12i22.51068>

Carolina Marques Henriques Ficheira¹

Sílvia Borges Corrêa²

Celio dos Santos Oliveira³

Resumo: Este artigo se propõe a descrever e refletir sobre a construção de uma relação de parceria entre um coletivo cultural, a Associação Cultural Recreativa Filhos de Gandhi, e uma instituição de ensino superior, a ESPM Rio. A parceria, estabelecida em 2021, ano em que ambas as instituições celebram seus 70 anos de existência, tem por objetivo estreitar laços de intercâmbio visando, entre outras questões, a cooperação para a estruturação de uma gestão da Associação que seja mais conectada com o território. A parceria estabelecida entre os Filhos de Gandhi e a ESPM Rio, bem como as pesquisas e os trabalhos realizados no âmbito dessa parceria, têm como base os aportes teóricos da economia criativa e foram desenvolvidos na perspectiva de uma pesquisa-ação. Os desafios de gestão da Associação, que tem caráter cultural e religioso, envolvem aspectos de resgate e registro da sua memória, de atração da comunidade e dos antigos filiados, e de comunicação com a sociedade.

Palavras-chave: Território; gestão cultural; memória; afoxé; Filhos de Gandhi

Quando afoxé y academia se encuentran: reflexiones sobre la alianza Filhos de Gandhi -ESPM Río para una acción más conectada con el territorio

Resumen: Este artículo tiene como objetivo describir y reflexionar sobre la construcción de una relación de asociación entre un colectivo cultural, la Associação Cultural Recreativa Filhos de Gandhi, y una institución de educación superior, ESPM Rio. El acuerdo, establecido en 2021, año en el que ambas instituciones celebran sus 70 años de existencia, apuntan a fortalecer los lazos de intercambio, buscando la cooperación en la estructuración de una gestión de la Asociación más conectada con el territorio. La alianza establecida entre Filhos de Gandhi y ESPM Rio, así como la

¹ Carolina Marques Henriques Ficheira. Doutora em Ciência da Literatura pela UFRJ/Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora na ESPM/Escola Superior de Propaganda e Marketing, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: carolina.ficheira@espm.br; carolinaficheira@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-7851-8705>

² Sílvia Borges Corrêa. Doutora em Ciências Sociais pela UERJ/Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Professora do Mestrado Profissional em Gestão da Economia Criativa (MPGEC) da ESPM Rio. E-mail: sborges@espm.br - <http://orcid.org/0000-0001-7879-1218>

³ Celio dos Santos Oliveira. Vice-presidente da Associação Filhos de Gandhi. E-mail: filhosdegandhioficial@gmail.com

Recebido em 30/07/2021, aceito para publicação em 25/01/2022 e disponibilizado online em 01/03/2022.

investigación y el trabajo realizado en el ámbito de este acuerdo, se basan en los aportes teóricos de la economía creativa y se desarrollaron desde la perspectiva de una investigación-acción. Los retos de gestión de la Asociación involucran aspectos de recuperación y registro de su memoria, de carácter cultural y religioso, de atracción de la comunidad y ex miembros, y de comunicación con la sociedad.

Palabras clave: Territorio; gestión cultural; memoria; afoxé; Filhos de Gandhi

When afoxé and academia meet: reflections on the partnership Filhos de Gandhi -ESPM Rio for an action more connected to the territory

Abstract: This article aims to describe and reflect on the construction of a partnership between a cultural collective, the Associação Cultural Recreativa Filhos de Gandhi, and a higher education institution, ESPM Rio. The relationship established in 2021, the year in which both institutions celebrate their 70 years of existence, and aim to strengthen exchanges for cooperation in structuring the Association's management that is more connected with the territory. The partnership established between the Filhos de Gandhi and Rio, as well as the research and work carried out within the scope of this partnership, are based on the theoretical contributions of the creative economy and were developed from the perspective of an action-research. The management challenges of the Association involve aspects of recovering and recording the memory of this cultural and religious institution, of attracting the community and former members, and of communicating with society.

Keywords: Territory; cultural management; memory; afoxé; Filhos de Gandhi

Quando o afoxé e a academia se encontram: reflexões sobre a parceria Filhos de Gandhi-ESPM Rio para uma atuação mais conectada ao território

Introdução

Este artigo se propõe a descrever e refletir sobre a construção de uma relação de parceria entre um coletivo cultural, a Associação Cultural Recreativa Filhos de Gandhi, e uma instituição de ensino superior, a ESPM Rio. A parceria, estabelecida em 2021, ano em que ambas as instituições celebram seus 70 anos de existência, tem por objetivo estreitar laços de intercâmbio visando, entre outras questões, a cooperação para a

estruturação de uma gestão da Associação que seja mais conectada com o território, na perspectiva da economia criativa.

A Associação Cultural Recreativa Filhos de Gandhi, daqui em diante referida como Filhos de Gandhi, é o bloco de afoxé mais antigo do Rio de Janeiro. Cientes da complexidade dos aspectos raciais e religiosos presentes na história, na estrutura, nas atividades e na performance dos Filhos de Gandhi, neste artigo os

autores querem enfatizar a dimensão territorial que perpassa e impacta a história e a gestão dessa septuagenária associação cultural carioca.

O primeiro passo desse percurso que estabeleceu a parceria entre Filhos de Gandhi e ESPM Rio foi a realização de uma pesquisa de abordagem quantitativa sobre os blocos de carnaval caracterizados como associações de base comunitária da zona portuária da cidade do Rio de Janeiro e de uma chamada pública da ESPM Social – braço didático-pedagógico de responsabilidade socioambiental corporativa da ESPM – para a formação livre e gratuita na área da gestão cultural. Ganhadores da chamada pública, os Filhos de Gandhi, representados por seu presidente e seu vice-presidente, passaram a participar de conversas, encontros e reuniões que visavam instituir a parceria e definir os problemas a serem investigados e os trabalhos a serem realizados.

Inspiradas na pesquisa-ação, as atividades realizadas no âmbito da parceria estabelecida contaram com a participação de professores e

estudantes de diferentes disciplinas de graduação e de pós-graduação *stricto sensu* da ESPM Rio e do presidente, do vice-presidente, da diretora cultural e da lalorixá dos Filhos de Gandhi. É importante registrar que o contexto da pandemia de Covid-19 e a situação de isolamento social dificultaram o estabelecimento de contatos diretos com outros integrantes da associação. Sendo assim, coube às autoras e ao autor deste artigo a coordenação e supervisão das atividades realizadas no âmbito da parceria firmada. As autoras, ambas professoras da ESPM Rio, coordenaram as pesquisas realizadas pelos estudantes de graduação e de pós-graduação. Além disso, a primeira autora foi responsável pela chamada pública da ESPM Social e pela formação em gestão cultural oferecida aos representantes de instituições inscritas na chamada em conjunto com a coordenadora do núcleo Luciana Cruz. O autor, então vice-presidente dos Filhos de Gandhi⁴, participou da definição do escopo das pesquisas,

⁴ Após a conclusão da parceria, em função de problemas de saúde do então presidente dos Filhos de Gandhi, o vice-presidente assumiu o comando das ações na associação.

esteve presente em vários encontros com as professoras e com os estudantes, sendo interlocutor privilegiado e atuando na mediação entre os estudantes e os membros dos Filhos de Gandhi.

A pesquisa-ação faz parte de um conjunto de métodos e procedimentos, tais como a pesquisa-ação participativa, a pesquisa-ação colaborativa, a pesquisa comunitária participativa e a investigação colaborativa, entre outros, que tem em comum o espírito democrático, com participação e cooperação entre as partes envolvidas, compartilhando uma visão de transformação social. Em comum, essas propostas de pesquisa preveem a inserção do pesquisador no ambiente social do grupo ou do fenômeno pesquisado e a interação do pesquisador com o grupo pesquisado, são vistas por seus adeptos como alternativas à pesquisa "convencional" e seu uso é propício no caso de pesquisas com grupos, instituições ou coletividades de pequeno ou médio porte (PERUZZO, 2006).

Especificamente sobre a pesquisa-ação, e sobre aquilo que a diferencia de outros métodos de pesquisa, além de se inserir no

ambiente e de interagir com o grupo pesquisado, na pesquisa-ação o pesquisador possibilita que os pesquisados participem do processo de realização da pesquisa e que os seus resultados revertam em benefício do grupo.

O método de pesquisa-ação consiste essencialmente em elucidar problemas sociais e técnicos, cientificamente relevantes, por intermédio de grupos em que encontram-se reunidos pesquisadores, membros da situação-problema e outros atores e parceiros interessados na resolução dos problemas levantados (THIOLLENT, 2011, p. 7)

Trata-se, portanto, de uma estratégia de pesquisa reflexiva, na qual é essencial o trabalho em grupo, reunindo atores sociais dispostos a agir, a aprender e a transformar, e pesquisadores prontos a formular conceitos e buscar informações sobre situações concretas, e que prevê engajamento em um processo colaborativo de transformação social que compreende elaboração de diagnóstico, identificação de problemas e solução de problemas. Tradicionalmente, a pesquisa-ação é utilizada em áreas como Educação, Formação de Adultos, Serviço Social,

Extensão ou Comunicação Rural, mas também em Desenvolvimento Local, Direitos Humanos, Práticas Culturais e Artísticas, Ciências Ambientais, Ciências da Saúde, Estudos Organizacionais, Estudos Urbanos, Economia Solidária, Ergonomia, Engenharia de Produção, Projetos e Programas de Extensão Universitária. Mais recentemente, também passou a ser adotada em organizações empresariais, como estratégia para resolução de problemas complexos e não estruturados, envolvendo inovação e mudança (PERUZZO, 2006).

Por fim, cabe destacar que, na pesquisa-ação, os pesquisadores têm papel ativo no equacionamento dos problemas encontrados, no acompanhamento e na avaliação das ações desencadeadas em função dos problemas.

Foi com essa perspectiva, que envolve aspectos de tomada de consciência, de resolução de problemas e de produção de conhecimento, que se desenvolveu a parceria entre Filhos de Gandhi e ESPM Rio visando a uma atuação mais conectada ao território. É indiscutível que essa parceria

envolveu instituições que representam saberes distintos, mas que, numa perspectiva epistemológica que se coaduna com a pesquisa-ação, são entendidos como complementares: o saber popular e o saber científico. Evidentes também são as assimetrias entre as duas instituições e seu membros, considerando elementos como classe social e "raça"/etnia. Assimetrias que não podem ser desconsideradas diante da complexidade das relações estabelecidas no processo de pesquisa e de construção de conhecimento.

Contextualizando o território no qual os Filhos de Gandhi estão inseridos: a Zona Portuária do Rio de Janeiro

A região portuária da cidade do Rio de Janeiro é formada pelos bairros Gamboa, Saúde e Santo Cristo. Historicamente possui uma marcante presença de negros descendentes de africanos escravizados, em grande parte vindos da "diáspora baiana" (BARBOSA, 2016; PINTO, 2006), ocorrida no final do século XIX. O berço da cultura negra no Rio de Janeiro também é considerado por

muitos um dos berços do samba, pois ali eram – e ainda são – realizadas rodas de samba que são uma marca da cultura musical da cidade (JOSÉ, 2017).

É na região portuária que se encontra o Circuito Histórico e Arqueológico da Celebração da Herança Africana, que estabelece importantes marcos da cultura afro-brasileira: Cais do Valongo, Jardim Suspenso do Valongo, Largo do Depósito, Pedra do Sal, Centro Cultural José Bonifácio e Cemitério dos Pretos Novos (IPHAN, 2021).

Entre os anos de 1983 e 1988 foi implementado o Projeto SAGAS (GUIMARÃES, 2016, p. 2), que tinha como recorte os bairros da Saúde, da Gamboa e do Santo Cristo. Seu escopo principal era a delimitação dos símbolos e marcos histórico-culturais, cumprindo um papel de legitimação social. Esse projeto desencadeou efeitos diversos, como o incentivo ao turismo e a reabilitação de espaços públicos e habitacionais. Foi, por exemplo, o caso da Pequena África⁵,

⁵Pequena África, expressão cunhada por Heitor dos Prazeres, se refere ao um território cultural imaginário associado a categorias, expressões e memória afrodescendentes, que se estende da Praça Onze à região portuária,

que passou por “pretexto processo de higienizar física e moralmente espaços e habitantes” (GUIMARÃES, 2016, p. 314), promovendo uma reforma urbana que deslocou a população negra para os subúrbios da cidade. Isso levou a um processo de gentrificação da região portuária, provocando diversas violências, inclusive as simbólicas, fruto de um discurso higienizador e da marginalização dos residentes em prol de movimentações imobiliárias e políticas (MARCO, SANTOS; MOLLER, 2020).

Criado com o intuito de revitalizar a zona portuária do Rio de Janeiro, o projeto popularmente conhecido como “Porto Maravilha” pretendia atribuir à cidade do Rio de Janeiro um perfil mais próximo das cidades ditas “globais”. Projetos de revitalização desse tipo vêm sendo implementados em outras cidades da Europa, dos EUA e da América Latina que sofreram com o esvaziamento econômico de suas áreas portuárias e industriais. Harvey (2014) analisa essas intervenções urbanas como algo cujo objetivo é atender às demandas

no centro da cidade do Rio de Janeiro (BITTER, 2015).

daqueles que têm capacidade de consumo, e nem sempre – quase raramente – à população originalmente residente ou usuária daqueles locais. Segundo Couto (2015), o projeto para a zona portuária do Rio seria, ainda, uma maneira de criar um novo “cartão-postal” da cidade, um novo ponto turístico. De fato, o Porto Maravilha trouxe consigo a construção e/ou a revitalização de equipamentos culturais que atraem visitantes e moradores locais, tais como o Museu do Amanhã, o Museu de Arte do Rio (MAR), o Centro Cultural José Bonifácio e a Igreja de São Francisco da Prainha.

É também na zona portuária que se localiza o já referido Cais do Valongo, principal porto de entrada de africanos escravizados trazidos ao país, que, em 2013, tornou-se Patrimônio Cultural da Cidade do Rio de Janeiro e, em 2017, Patrimônio Mundial da Humanidade pela UNESCO (IPHAN, 2021).

A partir do ano de 2009, com a institucionalização da Lei complementar nº 102/2009, a Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro (CDURP) foi criada para gerir

Operação Urbana Consorciada Porto Maravilha. Com o intuito de promover desenvolvimento econômico para a região, a Gerência de Relações com Investidores e Mercado (GERIM) contribui para apoiar empresas interessadas em investir no Porto. Segundo relatório de operações de 2020 da CDURP, o percentual acumulado de avanço de todas as obras da Parceria Público-Privada (PPP) até março do mesmo ano estava em 87,77%, representando um significativo avanço das obras planejadas. Já em relação à urbanização e à infraestrutura, o avanço em relação ao estabelecido no projeto estava em 53,5% e 57,5%, respectivamente (CDURP, 2020).

Para entender melhor a região, recorre-se aqui ao Índice de Progresso Social (IPS), que possui uma abordagem de mensuração direta do desenvolvimento humano a partir de indicadores selecionados em três dimensões e doze componentes definidos globalmente⁶. A saber, eixo necessidades humanas básicas:

⁶ ÍNDICE DE PROGRESSO SOCIAL.
Disponível em:
<http://ipsrio.com.br/metodologia>. Acesso em:
23 jun. 2021.

nutrição e cuidados médicos básicos, água e saneamento, moradia e segurança pessoal; eixo fundamentos para o bem-estar: acesso ao conhecimento básico, acesso à informação e comunicação, saúde e bem-estar e sustentabilidade dos ecossistemas; eixo oportunidades: direitos individuais, liberdade individual e de escolha, tolerância e inclusão e acesso à educação superior.

A partir deste recorte para a cidade do Rio de Janeiro, a gestão pública pode entender localmente as necessidades humanas básicas de suas comunidades locais para que consiga melhorar e criar condições para o pleno exercício dos seus direitos.

Ainda que tenha havido avanços em algumas reestruturações da região, o Índice de Progresso Social do Rio de Janeiro, lançado em 2021, apresenta a região portuária, no centro do Rio de Janeiro, como detentora de um dos piores IPS da cidade. A região possui 45,25 pontos e uma renda per capita de R\$ 733,04. Possui ainda pontos socialmente debilitados como Segurança Pública, que aumenta ou dificulta o desenvolvimento de outros índices.

Outros dois pontos muito debilitados no local seriam a Tolerância e a Inclusão, nos quais se destacam, negativamente, a violência contra a mulher e a vulnerabilidade familiar. Outro destaque negativo para a região seria a falta de Direitos Individuais, nos quais se destacam, negativamente, os pontos de homicídios por intervenção policial e a baixa aderência a eleições por parte da população do local. Já o que tange ao acesso ao conhecimento básico (o IPS inclui nessa categoria formação básica e ensino médio), nota-se que a região atinge o patamar de 41,34, ainda abaixo do nível médio encontrado em outras regiões.

Sejam pelos novos equipamentos culturais criados ou pela maior presença na mídia dos locais históricos e artísticos, a vida cultural da zona portuária vem atraindo crescente atenção dos moradores de outras áreas da cidade e de outras cidades do país e do exterior. É nesse cenário de complexidade social, política e econômica e de diversidade cultural que se encontram os Filhos de Gandhi.

Os Filhos de Gandhi

Os Filhos de Gandhi são uma associação cultural recreativa fundada em 1951 e que completa 70 anos de existência em 12 de agosto de 2021. O ano de 2021 é, portanto, especial na história desse bloco de afoxé, que é o mais antigo do Rio de Janeiro. Sua sede está localizada na Rua Camerino, números 7 e 9, no bairro da Saúde. O prédio da sede, que pertence à Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, é tombado como patrimônio cultural e arquitetônico, e foi cedido à associação há aproximadamente 20 anos, mas atualmente encontra-se em estado bastante precário e necessitando de reformas (FICHEIRA; CORRÊA, 2021). Essas reformas começaram a ser realizadas em 2021 e a diretoria da associação está em busca de apoio financeiro para que possam ser continuadas e finalizadas de modo que a sede seja um espaço realmente adequado às atividades e ações dos Filhos de Gandhi.

Fundado dois anos após a criação dos Filhos de Gandhi de Salvador (BA), ambos homenageiam o líder indiano Mahatma Gandhi, mas são duas organizações distintas, tendo

inclusive estatutos e CNPJ diferentes. A atual diretoria tomou posse no mês de outubro de 2020, para um mandato de quatro anos. Seu presidente e seu vice-presidente fazem parte do bloco há vinte anos. De acordo com o vice-presidente, vários desafios se impõem à atual gestão, entre eles: atrair as comunidades localizadas no entorno da sede a participarem do bloco, bem como trazer de volta os antigos filiados que estão afastados; repensar as comemorações dos 70 anos de existência em função das restrições impostas pela pandemia (algumas comemorações presenciais estão sendo organizadas, como uma missa ecumênica e a lavagem da estátua de Mahatma Gandhi, na Praça Mahatma Gandhi, no centro do Rio); resgatar a memória da associação (existem poucos registros históricos, em textos ou imagens, em posse da diretoria); melhorar a comunicação da associação com a sociedade; trazer de volta as festividades ligadas à religião (candomblé), considerando o conselho religioso composto por catorze babalorixás (FICHEIRA; CORRÊA, 2021).

Além dos desfiles pelas ruas da cidade nos dias de Carnaval, os Filhos

de Gandhi participam de outros eventos e datas comemorativas do calendário cultural da cidade, destacadamente o Dia de Iemanjá, data na qual o bloco participa do cortejo que percorre as ruas da cidade até Copacabana, onde são feitas as oferendas, e o Dia da Consciência Negra, quando cabe ao bloco realizar a alvorada no Monumento a Zumbi dos Palmares, localizado na Avenida Presidente Vargas, no centro do Rio de Janeiro (FICHEIRA; CORRÊA, 2021).

A chamada pública e o *survey* sobre blocos de carnaval da Zona Portuária

Entendendo as mazelas e desigualdade sociais da região da zona portuária, especialmente no que toca a educação cidadã e a formação dos indivíduos nessa região da cidade, a ESPM Rio, que tem, ao longo dos anos, se posicionado como uma instituição de ensino superior com ênfase em cursos ligados aos setores da Economia Criativa, lançou uma chamada pública voltada aos blocos de carnaval caracterizados como associações de base comunitária localizados na região portuária. A

chamada tinha os seguintes objetivos: (i) realizar atividades acadêmicas em parceria com estudantes, professores e integrantes das organizações culturais selecionadas pela chamada, (ii) promover uma formação livre e gratuita na área da gestão cultural para todos os participantes da chamada, e ainda (iii) entender o perfil dessas organizações culturais, a partir de um mapeamento feito por meio de pesquisa quantitativa.

A fim de entender o universo e o perfil dos blocos de carnaval caracterizados como associações de base comunitária oriundos ou com sede estabelecida na zona portuária, foi realizada uma pesquisa de abordagem quantitativa (MALHOTRA *et alli*, 2005) em parceria com a ESPM Social, a fim de levantar dados primários que se tornariam alicerces para a construção de uma ação em rede com os parceiros comunitários. O método de pesquisa utilizado foi o *survey*, com aplicação de questionário (BRYMAN, 1984), que consiste na coleta de dados de forma uniforme, por um período de tempo determinado para entender variações, necessidades, impactos e deficiências do grupo determinado. O questionário

se baseia no autopreenchimento (LAKATOS; MARCONI,1996), sem a presença do pesquisador e de forma declarada.

Foi possível alcançar todos os participantes, já que o método *survey* funciona bem a partir de dispositivos móveis. Reitera-se que a popularização e o aumento do uso da ferramenta WhatsApp, em época de isolamento social, facilitaram o contato com gestores para que pudessem responder ao questionário. Utilizou-se o QuestionPro, software de pesquisa on-line, para a aplicação da pesquisa. Recorreu-se à amostragem probabilística (ALON; SPENCER, 2008), por *clusters*, tendo em vista que houve recorte por região e por setor da Economia Criativa. Assim sendo, foi possível obter contato com grande parte dos blocos/associações de carnaval da zona portuária.

O resultado da pesquisa evidenciou que apenas 9 agremiações⁷, de um total de 20 blocos de carnaval existentes na região de interesse, responderam ao

⁷ Não foi possível averiguar e entender o motivo da baixa quantidade de respondentes (45% do universo), mas uma hipótese é referente à extensão do questionário a ser respondido.

questionário, cujo preenchimento levava, em média, 20 minutos. Destaca-se como uma das principais descobertas que 47,5% dos respondentes identificaram a ESPM Social como importante aliado na capacitação de suas organizações, sinalizando, assim, para um possível caminho para estreitamento institucional entre a ESPM e os blocos de carnaval da zona portuária.

Outro ponto revelado foi que 36,11% das organizações possuem recorte cultural e apenas 16,67%⁸ identificam-se como uma organização que promove desenvolvimento territorial local, evidenciando uma baixa compreensão da sua importância social em relação ao território ao qual está vinculada. O somatório de organizações que se identificam por esses dois recortes – o cultural e o de desenvolvimento territorial local – ratifica a vocação da Economia Criativa como importante aliada para o desenvolvimento da região.

⁸ Importante destacar que embora esses percentuais possam parecer baixos, trata-se dos maiores percentuais de respostas. As outras opções de resposta – educação, empreendedorismo, esportivo, religioso e ambiental – tiveram percentuais bem mais baixos, entre 11,11% e 5,56%.

Já 76,92% dos respondentes informaram que não conseguiram captar recursos, revelando a fragilidade da gestão financeira das organizações e a necessidade de uma formação específica na área de gestão de recursos. No caso dos blocos de carnaval que afirmaram conseguir poucos recursos, esses eram oriundos de pessoas físicas.

Outro ponto importante é que mais da metade dos representantes dos blocos que vieram a se tornar alunos do curso de formação livre oferecido pela ESPM Social (previsto na chamada pública) possui ensino médio e quase a metade são pardos e negros, ratificando as informações do Índice do Progresso Social, bem como a importância do trabalho promovido pela ESPM Social, como relevante e potencial aliado no desenvolvimento da zona portuária, através da capacitação de pessoal na área da Economia Criativa. É também significativo relatar que todos os respondentes se interessaram pela capacitação nas áreas de elaboração de projetos culturais e de captação de recursos. Em relação ao acesso à internet, 77,78% afirmaram poder conseguir acesso on-line, seja nas

suas residências, na residência de vizinhos ou no trabalho, fundamental para a participação na capacitação, que é uma formação livre e gratuita on-line e ao vivo (aulas síncronas), que possui 45 horas de duração nas áreas de Elaboração de projetos culturais, Captação de recursos, Comunicação e Marketing.

Além das informações que permitiram compreender melhor o perfil dos blocos de carnaval da zona portuária, o *survey* foi a porta de entrada para que os blocos de carnaval/associações de base comunitária participassem da chamada pública. Entre os respondentes da pesquisa, duas organizações foram selecionadas, para atuarem em conjunto com os corpos docente e discente da ESPM, no âmbito da graduação, uma em cada semestre de 2021. Um desses blocos foi, como sinalizado desde o início deste artigo, os Filhos de Gandhi, por sua capacidade de ser agente de mudança para o local, considerando os seus 70 anos de história e a sua contribuição para o território no qual está inserido.

Desde o início dos contatos e da parceria entre Filhos de Gandhi e ESPM, foram percebidas algumas

dificuldades na gestão do bloco de afoxé que dificultavam o avanço de suas ações. A nova diretoria, eleita em outubro de 2020, percebeu uma fragilidade estrutural na gestão do bloco que iam desde o pagamento de impostos, passando pela necessidade de constituição de uma conta jurídica da instituição, pela falta de uma organização sobre toda a estruturação de pesquisa e documentação ao longo dos 70 anos de existência, até a dificuldade de sustentabilidade financeira – uma característica recorrente em organizações culturais independentes, não vinculadas a um sistema hegemônico.

Os estudos de Figueiredo e Grand (2017) constataam as delicadas relações de trabalho, a inoperância de projetos culturais, a informalidade dos trabalhadores e a falta de uma formação específica na área, como evidenciado também por Costa (2014), que traça diversas perspectivas da profissão e do profissional, ora denominado de produtor cultural, ora denominado de gestor cultural, ao longo do tempo. Os dados evidenciados pelo Censo 2000 (IBGE, 2000) são preocupantes, pois, ainda que a média da informalidade do

trabalho no campo cultural nos anos 2000 tenha sido de 62,9% (BARBOSA, 2010), existe um “declínio gradual das taxas de informalidade de 42,5% em 2002 para 30,34% em 2011 e sua estabilidade nos anos seguintes, com ligeiro aumento para 30,89% em 2014” (BARBOSA, 2017, p. 21), evidenciando uma significativa melhora no país. Isso se nota também na relação de contrato com artistas/técnicos “por meio de pessoa jurídica constituída pelo profissional unicamente para prestar serviço subordinado, ou seja, como forma de mascarar a relação de emprego, constitui fraude à legislação trabalhista” (LUNDGREN; RODRIGUES, 2019, p. 92), sendo essa situação danosa para o gestor cultural.

A pandemia da Covid-19 acirrou as desigualdades sociais no país, retratando a extrema vulnerabilidade socioeconômica na qual o setor tem se apresentado nesse ano de isolamento social. No relatório apresentado pelo Itaú Cultural são destacadas as seguintes necessidades para o setor cultural: “políticas de financiamento, reforço da presença digital, fortalecimento da gestão, auxílio

emergencial, pesquisa e capacitação” (ITAU CULTURAL, 2019, p. 130).

A partir de um estudo sobre as formas de sustentabilidade que o setor social desenvolveu ao longo dos anos (FICHEIRA, 2020), foram identificados arranjos financeiros passíveis de serem replicados na área cultural, que vão além dos consolidados fomentos, diretos e indiretos, promovidos pelo Estado. Ambos são necessários e importantes, como apontam as 5.478 inscrições recebidas no Programa de Fomento Carioca (A NOVA CARA, 2021), em 2021, e o Pacto Cultural do Rio de Janeiro, que congrega R\$ 75 milhões estaduais e federal (GOVERNO DO ESTADO, 2021), voltado para o incentivo ao setor cultural durante a pandemia.

Para além disso, são identificados outros mecanismos que facilitam a diversificação de fontes que podem facilitar a sobrevivência das organizações de base comunitária. Três possibilidades foram elencadas (FICHEIRA, 2021): crowdfunding – responsável por captar recursos de pessoas físicas, através de plataformas especializadas na área, com o aditivo que há a previsão de recompensas em produtos/serviços, a

depende do valor aportado pelo doador; *matchfunding* – responsável por captar recursos diretos de pessoas físicas em conjunto com uma empresa, que financia parte do orçamento, a partir de uma definição percentual prévia e com um recorte de interesse de envolvimento com a sociedade. Também nessa estratégia, a entidade deverá apresentar contrapartidas somente a seus doadores pessoas físicas. Um exemplo factível ao Filhos de Gandhi é o Matchfunding BNDES, focado em patrimônio cultural. Para além dessas duas, evidenciamos as organizações ligadas à entidade GIFE (grupo de investidores sociais do Brasil), que se valem de uma aprendizagem mútua na alocação de recursos nas áreas sociais, a fim de auxiliá-las na construção de uma governança socialmente responsável. Segundo Brettas (2021, p. 28), o Censo GIFE 2020 indicou a alocação de R\$ 5,3 bilhões utilizados nas áreas sociais, ganhando destaque ações de “mobilização, conscientização e articulação”, com 78% dos recursos alocados (BRETTAS, 2021, p.78), vindo ao encontro das ações já desenvolvidas, por exemplo, pelos Filhos de Gandhi.

A parceria em ação

Diante desse quadro mais geral do setor cultural e da situação específica dos Filhos de Gandhi foi que se estabeleceu a relação entre os representantes do bloco e os professores e alunos da ESPM Rio. Os alunos de graduação dos cursos de Administração e de Design desenvolveram produtos socioculturais, a partir das necessidades postas pelos Filhos de Gandhi. O trabalho foi realizado por professores e alunos de várias disciplinas – Mercado Cultural, Negócios do Turismo, Design de Estamparia, e Eventos e Leis de Incentivo. Com isso, foram apresentadas soluções de projetos incentivados, os quais se tornam possíveis mecanismos financeiros na contratação de pessoal, na captação de recursos para a instituição e para o território, e na valorização da representatividade histórica dos Filhos de Gandhi na zona portuária. Sob esse aspecto foram criadas duas propostas com possíveis soluções: um projeto de exposição focado nos 70 anos de história dos Filhos de Gandhi, reunindo gravuras, letras de músicas, fotos,

estandartes, figurinos, músicas e baluartes para contar esta trajetória do bloco de afoxé. O outro projeto foi a concepção e estruturação de oficinas de dança e de percussão para jovens moradores do entorno da sede do bloco. Essas oficinas culminariam com um espetáculo em algum espaço cultural do centro da cidade, a ser transmitido ao vivo e on-line, em telões em espaços públicos do entorno e pelas redes sociais.

É essencial destacar novamente que a parceria entre Filhos de Gandhi e ESPM Rio acontece no contexto de pandemia da Covid-19, que acelerou e acentuou todas as formas de relacionamento mediado pela tecnologia, contribuindo para uma expansão territorial, indo além das fronteiras geográficas. Sobre isso, Castells (2010) postula o conceito de rede: “redes são estruturas abertas capazes de expandir de forma ilimitada, integrando novos nós desde que consigam comunicar-se dentro da rede, ou seja, desde que compartilhem os mesmos códigos de comunicação” (CASTELLS, 2010, p. 566).

É neste sentido que toda estrutura da formação livre e gratuita, dos trabalhos desenvolvidos e da

apresentação dos resultados desses trabalhos foram mediadas pela tecnologia. Não somente isso, mas também a construção das redes de apoio para que estas atividades fossem realizadas. Castells (201, p. 108) afirma que “a morfologia da rede parece estar bem adaptada à crescente complexidade de interação e aos modelos imprevisíveis do desenvolvimento derivado do poder criativo dessa interação”. Entende-se que há uma alteração da vivência de espaço e tempo na era informacional, uma tendência que perpassa diversos setores da sociedade em todo o mundo (e por conta dos processos culturais e das relações sociais, a exemplo dos coletivos, organizações sociais, fóruns e grupos virtuais, que se mostram difusos e ao mesmo tempo interligados), impactada decisivamente pelo amplo acesso à internet, levando à reestruturação do capitalismo no mundo, sem deixar existir nisto as disputas entre as partes envolvidas neste processo. Como afirma Castells (2010, p. 42), “entendendo que todas as maiores tendências de mudanças em nosso mundo novo e confuso são afins e que podemos entender seu inter-

relacionamento”, o que não elimina ou desconsidera as assimetrias decorrentes de uma sociedade desigual. Ainda assim, a internet se tornou um dos meios para a produção de cultura no país. Nos dias de hoje vemos um aumento ainda maior da fruição artística, através do uso da internet nas interações “ao vivo”, como em diversos festivais on-line e *lives* presentes nas redes sociais.

Nesse contexto de redes e de digitalização da vida cotidiana, enfatiza-se a importância dada por todos os grupos de trabalho formados por alunos da ESPM Rio nas estratégias desenvolvidas na área de mídias digitais, evidenciando as mudanças aguçadas pela pandemia de Covid-19, para atrair mais frequentadores e para gerar maior engajamento nas redes sociais dos Filhos de Gandhi.

Acrescido disso, os alunos também desenvolveram um plano de captação de recursos com empresas que possuem experiências na alocação de recursos incentivados e que promovem desenvolvimento territorial local. Concomitantemente, empresas de diversos setores foram convidadas a participar da

apresentação dos projetos dos alunos, a fim de qualificar a entrega desta atividade acadêmica e de promover o espaço de troca tanto para alunos como para os Filhos de Gandhi, cujo vice-presidente também esteve presente.

A partir da percepção das dificuldades enfrentadas pelas instituições, os trabalhos executados por alunos de graduação contribuem para a construção de propostas culturais passíveis de enquadramento fiscal, ao final do processo, são entregues à instituição sociocultural. Cabe ressaltar que a defesa oral dos trabalhos é assistida por uma banca externa composta por representantes de sete empresas/marcas investidoras, capazes de influenciar e contribuir ainda mais na qualidade das propostas apresentadas. A escolha das propostas se pauta principalmente na apresentação de possibilidades na diversificação de fontes de recursos, princípio necessário às instituições socioculturais para driblar as instabilidades econômicas, que por vezes apontam falhas recorrentes em seu sistema de gestão cultural. Foi pensando nisso que a escolha dos representantes das empresas/marcas

presentes na defesa oral das propostas se pautou por serem: gestores que se beneficiam de incentivos fiscais federal, estadual e município na área da cultura no Rio de Janeiro; empresas focadas na captação de recursos coletivos com pessoas físicas (crowdfunding) e até mesmo a reunião de pessoas físicas e jurídicas (*matchfunding*); e fundos que captam recursos internacionais e fomento direto privado. A construção dessa articulação institucional culmina no acesso direto dessas instituições socioculturais periféricas aos gestores de patrocínio, auxiliando-as a driblar as redes de acesso privilegiado, como ambienta Borzel (2008) a respeito da chamada "Escola de Interesses de Redes Políticas", que afetam as instituições periféricas. A busca por uma estabilidade financeira pode permitir uma ascensão econômica das instituições que, por sua vez, podem proporcionar um maior número de trabalhos diretos gerados na comunidade e, por conseguinte, propiciar acesso cultural das camadas em vulnerabilidade social.

Nas duas propostas apresentadas também foram identificadas que as ações sugeridas

poderiam estar acopladas a desdobramentos nas áreas do Turismo, valorizando as questões identitárias intrínsecas aos Filhos de Gandhi, tais como o turismo religioso e o turismo cultural, considerando a dança e a música percussiva que são características do afoxé e da origem étnico-racial do bloco. Foram também desenvolvidas criações artísticas a serem usadas em produtos licenciados, como camisetas, que podem se tornar elementos geradores de novas receitas para o bloco.

Cabe registrar que a parceria permitiu também estreitar laços entre a graduação e a pós-graduação *stricto sensu* da ESPM Rio. Alunos do Mestrado Profissional em Gestão da Economia Criativa da instituição também participaram da parceria com os Filhos de Gandhi e desenvolveram um projeto de *branding* cujo objetivo foi realizar uma análise da marca, de outros elementos de identidade e da presença digital do bloco no Instagram. A partir da pesquisa realizada, foi possível apresentar a proposta de uma nova identidade visual e de uma renovação da presença digital da entidade que possa gerar maior proximidade entre a

direção dos Filhos de Gandhi e seus filiados e colaboradores, e a comunidade presente no território de influência. A oportunidade de conhecer os Filhos de Gandhi e a presença do seu vice-presidente em algumas aulas da disciplina Ferramentas de Pesquisa Social para Gestão de Projetos foi fundamental para que os alunos compreendessem a aplicação prática de conhecimentos teóricos e metodológicos em um caso real, e para que o trabalho da disciplina também fosse uma contribuição do Mestrado para uma associação cultural da cidade do Rio de Janeiro.

Todo o material resultante da pesquisa realizada, materializado em relatórios técnicos escritos em linguagem clara e objetiva, foi pautado em ferramentas da administração e do marketing para auxiliar a associação na valorização dos seus saberes e das suas práticas, e na sistematização das ações já executadas e das ações que podem vir a ser executadas. Pensado como uma tecnologia social, esse material pretende contribuir para a estruturação de uma gestão profissionalizada, pautada nos princípios norteadores da administração, adaptado à estrutura da

associação e às especificidades comunitárias locais.

A parceria entre o afoxé e a academia, realizada no contexto de um projeto que envolveu a extensão universitária, aconteceu a partir das demandas e necessidades do primeiro e daquilo que a segunda foi capaz de ofertar, pactuando e repactuando o processo de troca de conhecimentos, a pesquisa e as entregas entre os corpos discente e docente e o corpo de diretores e integrantes da associação cultural, sem perder de vista aquilo que alerta Fraga (2017):

A universidade, de maneira geral, sempre esteve voltada para os interesses das elites. Isso não significa que não haja outros projetos em disputa, mas sim que esses outros projetos sempre estiveram subjugados a um projeto hegemônico. E é desse ponto de vista que a extensão deve ser compreendida: como um espelho que reflete as contradições da sociedade e que atua nelas também. Disso decorre a compreensão da extensão como contentora dos ânimos progressistas, mas também como espaço histórico de resistência e disputa. É nesse contexto que está inserida a ideia de transferência de conhecimento (FRAGA, 2017, p. 415).

Considerações finais

A proposta deste artigo foi a de descrever e refletir sobre a construção

de uma relação de parceria entre um coletivo cultural, a Associação Cultural Recreativa Filhos de Gandhi, e uma instituição de ensino superior, a ESPM Rio. Com a parceira ainda em andamento, pois a relação não se esgotou na finalização das pesquisas e na apresentação e entrega dos trabalhos desenvolvidos, as considerações finais possíveis neste momento são no sentido do apontamento dos aprendizados e das conquistas percebidas pelas duas partes.

Do lado dos Filhos de Gandhi, a associação experimentou uma aproximação com o universo acadêmico que trouxe novos conhecimentos contidos nos relatórios e nas apresentações dos trabalhos de pesquisa que podem ser úteis para a gestão da atual diretoria. A participação na formação livre e gratuita, focada nas áreas de gestão cultural e de economia criativa, ampliou esses conhecimentos. Combinadas, essas duas ações favorecem a valorização de uma gestão profissionalizada, sem eliminar o caráter coletivo e comunitário da associação.

Do lado da ESPM, os aprendizados foram e estão sendo avaliados de forma extremamente positiva no que se refere aos aspectos acadêmicos, seja no que se diz respeito aos conhecimentos “técnicos” adquiridos pelos alunos, seja no que tange a competências de ética e responsabilidade. Entende-se por isso o respeito às normas éticas da sociedade e a compreensão dos impactos sociais de suas decisões quando se comprometem a realizar uma determinada atividade. Também é preciso pontuar a capacidade de lidar com o “outro”, a partir da prática da empatia e do respeito à diversidade de pensamentos. Não menos importante foi o estímulo à criatividade – a partir da capacidade de identificar problemas, elaborar e propor soluções inovadoras, apresentando-as de forma clara para o interlocutor – e à autonomia, para que o conhecimento seja significativo para o estudante. Ao mesmo tempo em que alunos construíam soluções, solicitadas pelos Filhos Gandhi, também tiveram aulas nas áreas de elaboração de projetos culturais e captação de recursos a fim de ajudá-los na estruturação da entidade, bem como no estreitamento

das relações institucionais dos Filhos de Gandhi com as empresas presentes no dia da apresentação dos projetos.

Assim, quando os autores deste artigo se referem a uma parceria que possibilita uma atuação mais conectada ao território, atuação que se estabelece de forma coletiva e colaborativa, claro está que se trata de uma questão que importa e interessa às duas instituições: aos Filhos de Gandhi, que têm sua trajetória muito ligada ao contexto histórico e cultural da zona portuária da cidade, e à ESPM, que tem, até o ano de 2021, seu campus situado no Centro do Rio de Janeiro

Referências bibliográficas

A NOVA CARA da produção cultural carioca, segundo o resultado do Foca - Fomento à Cultura Carioca. Secretaria Municipal de Cultura. 30 nov. 2021. Disponível em: <https://www.rio.rj.gov.br/web/smc/exibe conteudo?id=13841738>. Acesso em: 12 dez. 2021.

ALON, Noga; SPENCER, Joel. *The probabilistic method*. Wiley-Interscience, 2008.

BARBOSA DA SILVA, Frederico A.; ARAÚJO, Herton Ellery. In: IPEA. *Indicador de Desenvolvimento da Economia da Cultura (Idecult)*. Brasília: Ipea, 2010.

BARBOSA, Frederico. Análise do mercado de trabalho cultural. In: BARBALHO, Alexandre; ALVES, Elder Patrick Maia; VIEIRA, Mariella Pitombo (org.). *Os trabalhadores da cultura no Brasil: criação, práticas e reconhecimento*. Salvador: EDUFBA, 2017. p. 11-40.

BARBOSA, João Paulo. *O pós-abolição no Rio de Janeiro: Representações do negro na imprensa (1888-1910)*. (Mestrado em História). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: http://www.unirio.br/cch/escoladehistoria/pos-graduacao/ppgh/dissertacao_joao-paulo-barbosa. Acesso em: 26 jun. 2021.

BITTER, Daniel. Narrativas de memória e performances musicais dos judeus cariocas da "Pequena África". *Revista Antropolítica*, Niterói, n. 39, p.121-149, 2º sem. 2015. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/antropolitica/article/view/41734>. Acesso em: 07 jul. 2021.

BÖRZEL, Tanja A. Organizando babel: redes de políticas públicas. In: DUARTE, F.; QUANDT, C.; SOUZA, Q. (org.). *O tempo das redes*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BRETTAS, Gabriela. *Censo Gife*. São Paulo: Gife, 2021. Disponível em <https://sinapse.gife.org.br/download/censo-gife-2020>. Acesso em: 10 dez. 2021.

BRYMAN, Alan. *Research methods and organization studies*. Great Britain: Routledge, 1989.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

CDURP. Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro. *Relatório Trimestral de Atividades – Julho, Agosto e Setembro 2020*. Rio de Janeiro: CDURP, 2020. Disponível em: https://portomaravilha.com.br/conteudo/relatorios/2020/_RELATORIO_JUL_AGO_SET%202020_FINAL.pdf?t=1608055800. Acesso em: 08 jul. 2021.

COUTO, Caroline Peres. Cultura como recurso: como agentes de cultura traçam estratégias no processo de reurbanização da região portuária. In: XXX Congresso ALAS – Pueblos en movimiento: un nuevo diálogo en las ciencias sociales, 2015, San José/Costa Rica. *Anais...* San José/Costa Rica, 2015.

FICHEIRA, Carolina Marques Henriques. Fundos patrimoniais, matchfunding e o blockchains para as artes e a cultura. *Diálogo com a Economia Criativa*, v. 6, n.17, 2021. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.22398/2525-2828.61745-58>. Acesso em: 10 dez. 2021.

FICHEIRA, Carolina Marques Henriques. *Os escombros do setor do livro, da leitura, das feiras literárias, da capacitação de pessoal na literatura: a captação de recursos incentivada federal*. Apontamentos sobre problemas e soluções no e para além do sistema instaurado. (Doutorado em Ciência da Literatura - PACC/Programa Avançado de Cultura Contemporânea). UFRJ/Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2020.

FICHEIRA, Carolina Marques Henriques; CORRÊA, Sílvia Borges. *Integrado Social: uma experiência de ensino, pesquisa e extensão com parceria de organizações*

socioculturais atuantes no estado do Rio de Janeiro. Paper aprovado no XVII ENECULT-Encontro de Estudos Multidisciplinares de Cultura. Salvador (BA), 27 a 30 jul. 2021.

FIGUEIREDO, João Luiz de; GRAND, João. Caminhos do desenvolvimento: contradições e possibilidades da economia criativa para a cidade do Rio de Janeiro In: FIGUEIREDO, João Luiz de; JESUS, Diego Santos Vieira de (orgs.). *Cidades criativas: aspectos setoriais e territoriais*. Rio de Janeiro: E-papers, 2017. p.69-87.

FRAGA, Laís Silveira. Transferência de conhecimento e suas armadilhas na extensão universitária brasileira. *Avaliação*, Campinas/Sorocaba, v. 22, n. 2, p. 403-419, jul. 2017. Disponível em:

<https://www.scielo.br/rj/aval/a/849jNsn5kVYkDzPgKjdHWHB/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 13 dez. 2021.

GOVERNO DO ESTADO lança pacotes de R\$ 75 milhões de fomento à cultura. Secretaria de Cultura e Economia Criativa. Rio de Janeiro, 27. Ago. 2021. Disponível em: <http://cultura.rj.gov.br/governo-do-estado-lanca-pacote-de-r-75-milhoes-de-fomento-a-cultura/>. Acesso em: 10 dez. 2021.

GUIMARAES, Roberta Sampaio. Patrimônios e conflitos de um afé na reurbanização da região portuária carioca. *Mana* [online], vol. 22, n. 2, p.311-340, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/3B9gK5XwYqg5d55GHNVlyyd/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 07 jul. 2021.

HARVEY, David. *Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/rj/pagina/detalhes/644>. Acesso em 06 jul. 2021.

ITAÚ CULTURAL. *Dez anos de Economia da Cultura no Brasil e os impactos da Covid-19: um relatório a partir do painel de dados do Observatório Itaú Cultural*. São Paulo: Itaú Cultural, 2020.

JOSÉ, Jaime. *Caminhos do samba carioca*. Rio de Janeiro: edição do autor, 2017.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. *Técnicas de pesquisa: planejamento e execução de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisas, elaboração e interpretação de dados*. São Paulo: Atlas, 1996.

LUNDGREN, Pedro; RODRIGUES, Gabriel. O trabalho e a cultura: as formas de contratação do profissional artista e as disposições legais aplicáveis. *Revista Observatório Itaú Cultural*, São Paulo, n. 26, p. 88- 95, dez. 2019-jun. 2020.

MALHOTRA, Naresh *et alli*. *Introdução à pesquisa de Marketing*. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2005.

MARCO, Christian Magnus de; SANTOS, Paulo Junior Trindade dos; MOLLER, Gabriela Samrsla. Gentrificação no Brasil e no contexto latino como expressão do colonialismo urbano: o direito à cidade como proposta decolonizadora. *urbe. Revista Brasileira de Gestão Urbana*, 12, e20190253. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2175-3369.012.e20190253>. Acesso em: 08 jul. 2021.

PERUZZO, Cicilia Maria Krohling. Observação participante e pesquisa-ação. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (org.). *Métodos e técnicas de*

pesquisa em comunicação. São Paulo: Atlas, 2006.

PINTO, Ana Flávia Magalhães. *De pele escura e tinta preta: A imprensa negra no século XIX (1833-1899)*. (Mestrado em História). Universidade de Brasília, 2006. Disponível em: [http://www.repositorio.unb.br/bitstream/10482/6432/1/Ana Flavia Magalhaes Pinto.pdf](http://www.repositorio.unb.br/bitstream/10482/6432/1/Ana%20Flavia%20Magalhaes%20Pinto.pdf). Acesso em: 26 nov. 2017.

THIOLLENT, Michel. Action Research and Participatory Research: An Overview. *International Journal of Action Research*, Vol. 7, Issue 2, p. 160-174, 2011.

WEYNE, Raquel Gadelha, [Rachel de Sousa Gadelha Costa]. *O campo da produção cultural no Ceará: conformações, configurações e paradoxos*. (Mestrado em Políticas Públicas e Sociedade). Universidade Estadual do Ceará. Fortaleza, 2013.

Quem deve lembrar e o que deve ser lembrado: disputas simbólicas pela memória social no quilombo Machadinho/RJ

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v12i22.49971>

Ricardo Moreno de Melo¹

Resumo: Este texto tem como objetivo refletir acerca das disputas simbólicas em torno da memória tomando como base empírica um equipamento cultural do quilombo Machadinho, na cidade de Quissamã, RJ. No momento em que a comunidade vivia um período de tomada de consciência de sua condição quilombola, o referido espaço, denominado Memorial, recebeu um conjunto de objetos vindos de Angola para compor uma cenografia. Os objetos foram trazidos por uma equipe coordenada pela então presidente da Fundação de Cultura, com a intenção de estabelecer uma relação entre os moradores daquela comunidade e uma determinada etnia angolana de uma região chamada *kissama*. Esta relação está expressa em uma história muito difundida na região acerca da origem do nome da cidade: Quissamã. Para dar conta da parte analítica do trabalho eu mobilizei teóricos da Antropologia e da História que lidam com o tema da memória, tais como Johannes Fabian, Richard Handler, Michael Pollak e Andreas Huyssen.

Palavras-chaves: Quilombo; memória; Quilombo Machadinho; processos de identificação.

Quién debe recordarse y qué debe ser acordado: disputas simbólicas por la memoria social en el Quilombo Machadinho/RJ

Resumen: Este trabajo pretende plantear una reflexión sobre las disputas simbólicas en torno a la memoria eligiendocómosu base empírica unequipamiento cultural delpalenque Machadinho, enlaciudad de Quissamã (RJ). Enel momento en que lacomunidadvivíaun período de concienciarse de sucondición histórica, elespacio mencionado, nombrado Memorial, recibióun conjunto de objetos de Angola para componer una escenografía. Los objetos fueron traídos por un equipo coordinado por elentonces presidente de laFundación de Cultura, conlaintención de establecer una relación entre lapoblación de esacomunidad y una etnia angoleña específica en una regiónllamadakissama. Esta relación se expresaen una historiamuy difundida enlaregión sobre elorigendelnombre de laciudad: Quissamã. Para sostenerla parte analítica deltrabajo, movilicé teóricos de Antropología e Historia que tratandel tema de la memoria, como Johannes Fabian, Richard Handler, Michael Pollak y Andreas Huyssen.

Palabras clave: Palenque, memoria, Quilombo Machadinho, procesos de identificación.

¹ Ricardo Moreno de Melo. Doutor em Antropologia pela Universidade Federal Fluminense. Professor no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro, IFRJ, Brasil. E-mail: ricardo.melo@ifrj.edu.br - <https://orcid.org/0000-0002-1305-0723>

Recebido em 21/08/2021, aceito para publicação em 25/01/2022 e disponibilizado online em 01/03/2022.

Who should remember and what should be remembered: symbolic disputes over social memory in Quilombo Machadinha/RJ

Abstract: This text aims to reflect on the symbolic disputes around memory taking - as an empirical basis - the cultural equipment Quilombo Machadinha, in the city of Quissamã, RJ. At a time when the community was experiencing a period of awareness of its quilombola condition, the afore mentioned space, called Memorial, received a set of objects from Angola to compose a scenography. The objects were brought by a team coordinated by the president of the Fundação de Cultura at the time, with the intention of establishing a relationship between the residents of that community and a specific Angolan ethnic group in a region called Quissamã. This relationship is expressed in a widespread history in the region about the origin of the city's name: Quissamã. In the analytical part of the work, it's mobilized theorists from Anthropology and History to deal with the theme of memory, such as Johannes Fabian, Richard Handler, Michael Pollak and Andreas Huyssen.

Keywords: *Quilombo; Quilombo Machadinha;* memory, identification processes.

Quem deve lembrar e o que deve ser lembrado: Disputas simbólicas pela memória social no quilombo Machadinha/RJ

Introdução

A vontade e a necessidade dos grupos sociais, étnicos ou de gêneros, entre outros, de contarem as suas próprias histórias têm se expandido a medida em que se desenvolve um certo tipo de consciência, por vezes chamada de pós-colonial, e na medida também em que se percebe a necessidade da construção da narrativa como uma forma de expressar uma visão de mundo. Ou, em poucas palavras: há cada vez mais a consciência entre os mais variados grupos sociais de que contar uma história é um ato de poder.

Em 2017 eu fiz uma pesquisa em uma comunidade quilombola

denominada Quilombo Machadinha, situada a poucos quilômetros da cidade de Quissamã no norte do estado do Rio de Janeiro. Esta localidade foi em 2006 reconhecida como "comunidade remanescente de quilombo" pela Fundação Palmares. Antes desse reconhecimento ela era conhecida na região como "Fazenda Machadinha". A sua história está ligada em termos econômicos ao ciclo da cana-de-açúcar do Norte do estado do Rio de Janeiro. Ela é composta por 46 casas de uma antiga senzala; ruínas da casa-grande da antiga fazenda; uma capela do início do século XIX; e um conjunto de quatro pares de casas novas, formando um total de 08 (oito)

unidades, denominadas “casas de passagem”. Dentre as casas da antiga senzala, uma delas veio a se tornar o Memorial de Machadinha, equipamento público que será objeto de descrição e análise desse trabalho.

Meu objetivo principal nessa pesquisa de 2017 era descrever e analisar as formas e os processos através dos quais os moradores estavam assumindo a condição de quilombolas. Chamei esse movimento de “processo de quilombolização”. Nessa perspectiva eu procurei compreender as estratégias levadas a cabo pelo grupo para a consecução de seu objetivo, qual seja, o reconhecimento da comunidade como grupo quilombola. Teoricamente me apoiei na ideia de que toda comunidade é uma “comunidade imaginada”, e que esse processo se dá a partir da “invenção” de uma cultura cuja corporificação ocorre a partir de um conjunto de símbolos que transitam no contexto intersubjetivo do grupo, através das mais diversas e variadas interações. A perspectiva teórica foi a de perceber os pertencimentos étnicos como processuais e situacionais, e por essa trilha procurei entender as complexas

tramas de tensão e acomodação que se dão no âmbito das relações intersubjetivas do grupo, e também as interações do grupo com os diversos atores com os quais a comunidade dialoga: Universidades, agências governamentais em suas várias esferas, turistas e poderes locais, como a prefeitura da cidade de Quissamã.

Foi justamente esta última relação mencionada, a saber: da comunidade, personificada nas pessoas de suas lideranças, com a prefeitura, através de sua Fundação de Cultura, que despertou meu olhar para as questões que compõem a escrita deste artigo. O que apresentarei nele diz respeito a uma construção cenográfica elaborada pela prefeitura para o Memorial², construindo um espaço semelhante a um museu, com alguns aquários dentro dos quais um conjunto de objetos vindos de Angola, bem como fotos de pessoas e animais africanos estavam dispostos. Então, pude ver

²Trata-se de um equipamento público, o qual foi “entregue” à comunidade em 2008 no processo de reforma do casario das antigas senzalas e passou a integrar, junto com a “Casa de artes” as “Ruínas do solar de Machadinha” e a “Capela Nossa Senhora do Patrocínio”, um “circuito de visitas turísticas”.

posto em cena o estabelecimento de uma relação na qual a memória era o centro da questão, pois as lideranças quilombolas não aceitaram a cenografia proposta pela então gestora da Fundação de Cultura, Sr.^a Alexandra Moreira. No momento em que escrevo esse artigo ela ocupa o cargo de vereadora, tendo sido empossada em janeiro de 2021.

Um dos eixos teóricos que vi como importante para a minha análise foi a formulação de Andreas Huyssen (2000) a qual se consubstancia na expressão "políticas da memória". Esta expressão usada por Huyssen define um processo através do qual algumas memórias são acionadas com o objetivo de estabelecer determinadas verdades históricas, e que estas, através da força simbólica do passado, possam servir para a construção de políticas públicas de naturezas diversas. No caso em questão havia o esforço de um grupo, liderado por Alexandra Moreira, em estabelecer um vínculo histórico entre a formação étnica da cidade de Quissamã, em particular a comunidade de Machadinha, e a etnia *kissama* de Angola. Por outro lado, havia a compreensão de algumas lideranças

do quilombo em não aceitar aquele acervo como representativo de sua história e de seu passado.

O que se pretende, portanto, descrever e analisar nas páginas seguintes desse texto é a colocação em atos, mas também em ideias, das relações entre cultura e poder através da memória social.

O "Memorial" do quilombo Machadinha, como dito acima, é um espaço que foi "entregue" à comunidade em 2008 no processo de uma reforma do casario das antigas senzalas e passou a integrar, junto com a "Casa de artes"; as "Ruínas do solar de Machadinha" e a "Capela Nossa Senhora do Patrocínio", um circuito de visitas turísticas. Este conjunto também encerra em si um complexo de tensões e acomodações entre as lideranças comunitárias e a Coordenadoria de Cultura da Prefeitura de Quissamã. No momento da pesquisa empírica estava ocorrendo uma mudança na gestão municipal, fato que ensejou uma alteração de gestores. Na nova gestão – liderada pela prefeita Maria de Fátima Pacheco, a qual parece ter contado com bastante apoio eleitoral no quilombo –, a Coordenadoria de

Cultura, gestora do Memorial, ficou subordinada à Secretaria de Desenvolvimento Econômico e Turismo, cujo secretário era o Sr. Armando Queiroz Mattoso, figura política tradicional no cenário político da cidade e antigo prefeito do município.

Figura 1 - Banner de apresentação do Espaço do Memorial



Fonte: Acervo autor (2017)

A coordenação do Memorial era feita por Dalma dos Santos desde 2014. Ela ao mesmo tempo em que é funcionária concursada da prefeitura na condição de professora da escola Francisca Felizarda em Machadinha, é nascida na própria localidade e atualmente integra o grupo que está à frente do processo das lutas políticas da comunidade. Suas atividades à frente da coordenação se desdobram

em muitas ações, dentre elas as seguintes oficinas: contação de histórias, “fuxico”³, leitura, jongo⁴ e fado⁵ mirins. Algumas dessas oficinas estavam inicialmente integradas a um projeto desenvolvido em Machadinha denominado “Territórios Criativos”, uma iniciativa da UFF – Universidade Federal Fluminense e do MinC, Ministério da Cultura, cujo objetivo era de estabelecer parcerias com três territórios quilombolas no Estado do Rio de Janeiro e uma comunidade indígena no Estado do Ceará, estimulando seus potenciais criativos. Machadinha foi um dos lugares contemplados pelo projeto e sua coordenação, na figura da antropóloga Mônica Dias e da professora da UFF Rai Soares, estabeleceu uma estreita

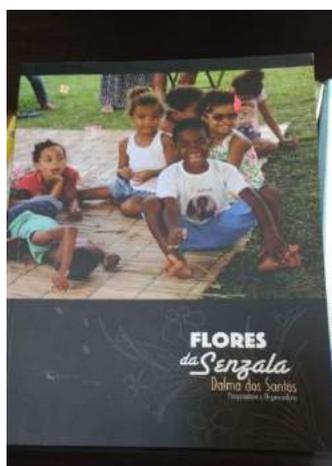
³ “fuxico” é uma técnica artesanal a qual se utiliza de retalhos de tecido para a confecção de peças tais como cobertores, bolsas, tapetes, roupas, etc. Os retalhos são dispostos em uma forma de pequenas trouxas as quais uma vez articuladas umas as outras, vão compor um novo tecido.

⁴ Utilizo aqui as palavras “jongo” e “tambor” como expressões sinônimas. Trata-se de uma dança de roda acompanhada de três tambores. Segundo as lideranças locais este é o principal item artístico-cultural da comunidade.

⁵ Trata-se de uma outra dança local possivelmente de origem portuguesa com a presença de elementos afro-brasileiros. O acompanhamento do baile é feito com violas e pandeiros.

ligação com as lideranças da comunidade. Como disse acima, parte dessas oficinas já eram feitas antes da chegada do projeto, mas acabou sendo incorporada por este, e além dessas atividades outras ainda foram elaboradas, como a edição de um livro intitulado *Flores na Senzala* (SANTOS, 2016). Este livro teve como objetivo “resgatar” as histórias orais locais dando-lhes a fixidez da escrita impedindo assim que as mesmas se perdessem no esquecimento, como me disse Dalma.

Figura 2 – Capa do livro “Flores da senzala”



Fonte: Acervo do autor

Figura 3 – Dalma organizando a mesa com o artesanato local



Fonte: Acervo da pesquisa

Uma das oficinas realizadas no contexto do projeto Territórios Criativos foi a Oficina de memória, no dia 16 de junho de 2016. No momento em que cheguei havia 13 pessoas, além de mim e da equipe do projeto. Depois chegaram mais quatro ou cinco pessoas. A mesma tinha como objetivo fazer o registro das narrativas das pessoas mais velhas da comunidade. A partir daí se buscava elaborar uma espécie de composição da memória local a partir de várias vozes daqueles que via de regra, trabalhavam nos segmentos socialmente inferiores da produção canavieira de Machadinha. Os depoimentos e seus respectivos registros foram feitos no espaço do Memorial, e a proposta era de que além desses testemunhos orais, os diversos moradores envolvidos com o projeto trouxessem fotografias antigas que tivessem consigo em suas casas.

Muitas fotos foram trazidas e esse fato atuou como um dispositivo mnemônico fazendo com que vários moradores já falecidos fossem lembrados, bem como muitas situações passadas fossem trazidas à memória. Dois temas recorrentes nas falas dessa noite foram o trabalho na lavoura de cana-de-açúcar descrito por Sr. Santuzo e Dona Preta, e o próprio espaço no qual estávamos: o Memorial de Machadinha. Irei me deter no segundo tema por conta de ser o objeto desse texto. A discussão em torno do espaço do Memorial veio à tona por conta das indagações feitas pelos organizadores da oficina aos presentes, acerca do papel dessa instituição no contexto atual da comunidade. Estavam no momento realizando a dinâmica a antropóloga Mônica Dias e o fotógrafo Pedro Gradella. Como já dito, o Memorial ocupa uma das casas do conjunto das antigas senzalas de Machadinha que compõe o conjunto do casario do lugar e antes de ser designado a ser o que é hoje, este espaço era o salão de baile, ou salão comunitário. Ali aconteciam os bailes, as festas, a dança do fado

etc. Em 2005, quando lá estive na minha primeira pesquisa⁶, pude perceber que este era, de fato, um local de intensa sociabilidade. Efetivamente aquele era um lugar de muitas memórias afetivas, como mencionado na fala de Sr. Eupídio que lembrou como eram os bailes feitos com músicos que vinham de fora, ou as memórias da própria Dalma que disse que foi ali que conheceu seu atual marido. Ela era viúva e ele separado.

Figura 4 – Vista interna do Memorial durante a “oficina da memória”



Fonte: Acervo da pesquisa

A partir desses relatos, muitos emocionados, a equipe do projeto indagou se aquele espaço sendo um lugar de memória, ou se propondo a isso, era de fato um lugar no qual eles se viam representados, um lugar no

⁶Refiro-me aqui a minha primeira pesquisa na comunidade iniciada em 2004, com vistas a consecução de um mestrado na área de Etnomusicologia.

qual eles viam a memória da coletividade de Machadinha. A tendência do grupo foi no sentido de achar que era importante um lugar como aquele, mas que o salão de baile também era importante, e dada a sua importância deveria ter havido uma conversa com os moradores antes de se tomar uma decisão tão relevante. Reclamaram, portanto, que a decisão foi “de fora pra dentro”, como salientou Leandro⁷. Este acrescentou que “a memória do povo não está aqui(...) isso confunde as pessoas”. No contexto situacional⁸ no qual esta fala estava inserida, foi possível perceber que ele estava se referindo ao fato de que a cenografia elaborada pela prefeitura para o Memorial, assemelhando-se a um museu, com alguns aquários dentro dos quais um conjunto de objetos vindos de Angola, bem como fotos de pessoas e animais

africanos, não retratava a realidade de Machadinha. Em outro momento a Dalma me confidenciou que ela na condição de pessoa responsável por guiar os visitantes do memorial e dar explicações sobre o acervo ali exposto, ficava sem saber responder quando alguém perguntava: “e aquele ali, quem é?” se referindo a alguma pessoa que aparecia na fotografia. Ela disse que respondia um sonoro “sei lá(...) é alguém lá da África, conheço não”. Havia um misto de jocosidade e rebeldia na fala de Dalma.

Essa questão dos motivos africanos presentes na cenografia museologizada do Memorial se explica por conta de uma iniciativa, que aqui denomino afrocentrista, na qual o grupo gestor da então Fundação de Cultura de Quissamã, coordenada pela atual vereadora Alexandra Moreira e então presidente da Fundação, de fazer uma viagem a Angola, na África, para encontrar as supostas raízes originárias da formação étnica de Quissamã, mas em particular de Machadinha. A essa altura do texto preciso trazer à consciência do leitor uma história corrente na cidade de Quissamã a qual dá conta das seguintes informações:

⁷Leandro é atualmente o mestre de jongo do quilombo. Ele é irmão de Wagner, presidente da ARQUIMA – Associação dos remanescentes do quilombo Machadinha.

⁸Utilizo aqui o termo “situacional” no sentido que lhe deu o antropólogo Max Gluckman para quem a “análise situacional” constitui uma parte muito importante da atividade do antropólogo, pois são os eventos que observa. É a partir das situações sociais e de suas inter-relações numa dada sociedade que se pode abstrair a estrutura social, as relações sociais, as instituições, etc. daquela sociedade. (GLUCKMAN, 2010).

Figura 5 – Vista externa do Memorial de Machadinha



Fonte: Acervo do autor

Conta a história (MALDONADO; PINTO, 1893) que em 1632 sete chefes militares fizeram uma viagem à região norte-fluminense para tomar posse e combinar a sua partilha. A razão dessa tomada de posse deveu-se ao fato de que os referidos chefes foram lideranças importantes na luta contra franceses, holandeses e ingleses na cidade do Rio de Janeiro, e como recompensa obtiveram da corte portuguesa, em regime de sesmaria, essas vastas extensões de terra que iam desde o que é hoje a cidade de Rio Bonito até a cidade de Campos dos Goytacazes. Os sete capitães, como ficaram conhecidos os tais chefes militares, andaram por esta grande extensão de terra e no melhor estilo nomear é poder, percorreram as terras com a intenção de fundar os

primeiros estabelecimentos e dar nomes aos lugares por onde passavam. Dessa forma, quando chegaram à localidade onde é hoje o município de Quissamã, eles deram com um negro entre os índios locais. O fato causou muita perplexidade aos capitães. Indagaram o negro de onde ele era e o que estava fazendo por “aquelas terras incultas”. A estas indagações o negro respondeu ser forro, não ser crioulo da terra, e ser originário da nação Quissamã ou *Kissama*. Este grupo étnico é originário de Angola mais precisamente às margens do Rio Kwanza, região a qual hoje abriga o Parque Florestal da Kissama. De toda maneira, o relato do negro não convenceu os capitães, que concluíram ser ele efetivamente um negro fugido. Por sua parte, o negro não esperou para saber do veredito dos capitães e tão logo pôde se embrenhou no mato em fuga.

Documentos e *folders* oficiais da prefeitura confeccionados à época evidenciam a intenção de estabelecer uma relação cultural na qual a cidade de Quissamã, em particular a comunidade de Machadinha, seria herdeira culturalmente da etnia

Kissama de Angola. Esses textos oficiais bem como matérias jornalísticas as quais pude ter acesso afirmam categoricamente que foi desse lugar na África que vieram os antepassados dos atuais moradores da comunidade. Essa perspectiva parece desconsiderar, ou não dar muita relevância, a um fenômeno de grande impacto no Brasil dezenovista, qual seja, o tráfico interprovincial de escravos.

A expedição, como assim foi designada pelo jornalista Aloysio Balbi (2011), composta pelo pesquisador Leonardo Vasconcellos, o fotógrafo Wellington Cordeiro, além da própria Alexandra Moreira, tinha como objetivo encontrar descendentes do suposto angolano encontrado pelos sete capitães. A busca pelas presumidas raízes da história de Quissamã parece ter tido êxito, segundo Balbi, uma vez que a equipe chegou a fotografar dois homens que seriam, a partir de um retrato falado, descendentes do negro forro contatado pelo capitão Maldonado.

Essa busca pelo que seria as origens da formação do povo quissamaense ou em particular o povo de Machadinha despreza episódios

marcantes da circulação dos escravizados nos períodos coloniais e imperiais do Brasil. Para compreender isso é importante saber que em função da prosperidade do cultivo da cana, a região norte da província do Rio de Janeiro se tornou um grande concentrador de mão-de-obra escrava e a presença desse contingente na região não parou de crescer, mesmo com o advento da lei Eusébio de Queiróz em 1850, que tornava ilegal a importação de contingentes negros da África. Nesse momento aumenta o comércio interprovincial de escravizados, que proporcionará o deslocamento de grandes quantidades de negros para a região Sudeste do país. Essa movimentação interprovincial já era uma realidade desde o final do século XVII quando, em função do declínio da cultura açucareira no nordeste brasileiro, grupos de negros escravos são deslocados para as regiões do sudeste e centro-oeste, onde estava em curso um novo ciclo de desenvolvimento econômico: a mineração. O professor e etnomusicólogo Kazadi Wa Mukuna, interessado em estudar a contribuição de elementos da cultura bantu na música popular brasileira, salienta que

após 1850 a importação de negros da África continuava acontecendo, ainda que na forma de tráfico ilegal. Mas, amparado nas pesquisas de Virgílio de Noya Pinto, Mukuna salienta que “a maior parte dos escravos veio de outras partes do Brasil” (MUKUNA, 2000, p. 75), compondo, como foi referido acima, o movimento interprovincial.

Em 1887, segundo o historiador Robert E. Conrad, o município de Campos, que a essa altura compreendia o atual município de Quissamã, registrou a entrada de 35.668 novos escravos, e nove anos depois, em 1882, contavam-se mais 29.387 (Conrad, 1975). É preciso lembrar aqui que esse último ano citado está a apenas seis anos do fim da instituição escravista no Brasil, momento em que esse regime já se encontrava em franco declínio em muitas regiões brasileiras. Para se ter uma ideia da presença negra escrava em Quissamã em 1845, a socióloga Alayde Wanderley Mariani (1987), citando o *Dicionário Geográfico do Império do Brasil*, afirma que dos 2.500 habitantes da freguesia de Quissamã àquela altura, 1800 eram

negros, ou seja, setenta e dois por cento da população.

Esse processo de constituição de uma genealogia étnico-histórica buscada pela equipe da expedição, que aqui tomo como representativa da elite quissamaense, realiza uma operação que é exemplar de que “a história é jogo de revelação e encobrimento, de manifestação e ocultação” (ROSSI, 2010). Não é tão incomum na construção de discursos públicos a supressão de eventos ou personagens. Tais eventos e protagonistas, como apontam Burke (2012), Pollak (1989) e Todorov (2008) entre outros, são ocultados das narrativas não porque a recordação seja obrigatoriamente traumática para o grupo, mas porque pode ser “politicamente inconveniente” se referir a eles”. Vê-se aqui o esquecimento como ação positiva e não como mero reverso da memória, como uma falha ou uma ausência inopinada.

Nesse sentido talvez seja importante trazer à cena uma antinomia muito cara ao pensamento grego antigo, a saber: verdade e esquecimento. Essa perspectiva articula a memória à verdade, e esta não é tomada como oposição ao que é

falso, como no pensamento clássico que virá na sequência histórica, e que de certa maneira compõe o quadro antinômico tal qual pensamos hoje, com o verdadeiro em oposição ao falso. Como informa o helenista francês Marcel Detienne (1988), na Grécia arcaica o termo que se deve colocar em oposição à verdade é esquecimento. O termo grego para verdade evidencia claramente essa antinomia. *Alethéia* ou verdade está em oposição a *léthe*, potência identificada com o esquecimento. Há uma outra conexão, ainda no contexto do pensamento mítico grego, segundo nos diz Mircea Eliade (1972), que estabelece uma relação interessante entre memória e esquecimento, ou entre *léthee Mnemósine*. Esse liame está contido nas prescrições feitas, no âmbito do culto órfico-pitagórico, para as almas se guiarem no pós-morte. Assim, é indicado que as mesmas sigam beirando o rio do esquecimento (*léthe*) e vá subindo seu curso até encontrar um lago que é a nascente do rio. Este é o lago da memória (*Mnemósine*). São dessas águas que as almas devem beber, implorando aos guardiões da nascente que lhes deem um pouco, para que dessa

forma se tornem almas superiores. Destaco desse pequeno excerto mítico um elemento caro às diversas reflexões acerca do tema da memória (Rossi, 2010; Ricoeur, 2007; Pollak, 1989). Refiro-me aqui ao fato de que não obstante parecerem termos antinômicos, memória e esquecimento constituem um par que se poderia chamar de oposto complementar. Parece-me possível compreender o excerto mítico acima como indicativo do pressuposto de que não há esquecimento sem memória e vice-versa, um implicando sempre a outra. O que deveria estar em franca oposição, como argumenta Tzvetan Todorov (2008) são os termos “conservação” e “supressão”, sendo que a memória se constituiria justamente na articulação desses dois termos.

Retornando agora ao caso em questão, reflito que em um jogo deliberado ou não de ocultação, oblitera-se um conjunto de informações que se não desautoriza de toda a narrativa genealógica montada pelos membros da equipe expedicionária, ao menos complexifica e matiza com outras cores o processo sobre o qual se reflete. Um

esquecimento é produzido e uma “verdade” aparece. Não é demais lembrar aqui que um dos integrantes da equipe é um historiador, Leonardo Vasconcellos, que junto com o fotógrafo Wellington Cordeiro e Alexandra Moreira compunha a equipe. Parece aqui estar em jogo aquilo que Andreas Huyssen (2000) chamou de “políticas da memória”. Trata-se, portanto, daquele processo através do qual determinadas memórias são acionadas com o objetivo de estabelecer certas verdades históricas e que essas verdades, uma vez evidenciadas, possam servir para a elaboração de políticas públicas de reparação ou de outra natureza. No caso em questão havia o esforço de um grupo em estabelecer um vínculo histórico entre a formação étnica da cidade de Quissamã, em particular a comunidade de Machadinha, e a etnia *kissamade* Angola, possivelmente para produzir, através de uma performance narrativa e museológica, um elemento de “autenticidade” (HANDLER, 1986), que supostamente ajudaria nos projetos de turismo cultural que a prefeitura pretendia levar a cabo na época. Essa expedição a Angola além de

supostamente localizar descendentes do negro que compõe a narrativa de origem dessa cidade fluminense, também trouxe em suas bagagens um conjunto de objetos que viriam a compor a cenografia do Memorial. Esse movimento me parece inserido naquilo que Richard Handler (1984) chamou de “objetificação cultural”, processo através do qual uma cultura é “inventada” por meio, entre outras coisas, de um conjunto de objetos que supostamente lhes são específicos. Máscaras, instrumentos musicais, pinturas, fotografias e sementes de baobá vieram a compor o acervo da instituição em uma espécie de construção do tipo “memorabilia”, tal como argumenta Johannes Fabian (2010) para se referir a esse tipo de conteúdo de coleções de cultura material. Nesse sentido, creio que seja importante lembrar aqui que o museu é um ato de comunicação e de construção social e cultural, na medida em que os objetos ali expostos cumprem um roteiro de produção de sentido através do qual um conjunto de valores e significados são mobilizados.

Para o que interessa nesta descrição e análise, todo esse acervo

material tem um caráter de dispositivo simbólico que incorpora e materializa sentidos mobilizando todo um imaginário que a África exerce no senso comum, e não só neste, mas também em movimentos sociais em torno da questão do negro e até mesmo em certos meios acadêmicos. Um espaço-tempo longínquo e passado é trazido para a contemporaneidade para dar substância e sentido a uma experiência hodierna através de um conjunto de objetos que atestariam uma suposta verdade histórica e com isso um sentido simbólico profundo. Uma narrativa "afrocentrista" foi produzida para que esse sentido simbólico profundo fosse alcançado. Não é demais observar que o grupo que fez essa viagem à África era composto por pessoas identificadas com a elite quissamaense, e que os supostos herdeiros dessa aventura transatlântica, que são as pessoas comuns de Quissamã ou de Machadinha não puderam tomar parte nesse grupo. Fui informado, e aqui omitirei o nome de quem fez esse comentário por motivos de que a mesma, ou o mesmo, me solicitou o anonimato, de que no início das

tratativas que originaram a viagem a Angola, algumas pessoas mais velhas e/ou lideranças locais foram indagadas se gostariam de tomar parte do grupo. Posteriormente, foram informados de que não haveria recurso financeiro suficiente para que eles tomassem parte. A (o) informante me disse em tom de crítica, que "dinheiro para os mais pobres nunca tem", e chamou atenção para o fato de que um ano depois da realização dessa expedição a Angola, um grupo de angolanos veio, em retribuição, visitar Quissamã e Machadinha. Ela (ele) observou que um país mais pobre "que o nosso" teve condições de enviar professores pra cá, e que de cá pra lá foi só "gente da alta".

Os questionamentos seguiram firme por parte das lideranças de Machadinha e evoluiu até um ponto crítico. Esse ponto a que me refiro constitui uma situação que começa a tomar corpo no dia 17 de junho de 2016. Por um acaso eu estava hospedado em uma pensão na qual também estavam as duas coordenadoras do projeto Territórios Criativos: Mônica Dias e Rai Soares. Esta última eu já conhecia por ter participado com ela em uma mesa na

Semana do Patrimônio Fluminense no final de 2015. Mônica, por puro acaso da vida, vem a ser esposa de um professor que foi meu colega de trabalho. Enfim, essas coincidências e outras afinidades tornaram nossa conversa muito fluida, animada e cordial. Falamos sobre questões e percepções inerentes à comunidade de Machadinha, e ao final do café da manhã no qual estávamos, elas me convidaram (ou eu me ofereci, não lembro bem) para um encontro com a então coordenadora de cultura, Mariana Barcellos. Mariana é arquiteta e estava interinamente nessa função. A reunião tinha como objetivo discutir as demandas da comunidade no que diz respeito a organização, que talvez eu possa chamar de curadoria, do espaço do Memorial. Haveria no dia seguinte o lançamento do livro de Dalma, *Flores da Senzala*, além de um conjunto de atividades tais como apresentação do jongo mirim e palestras de pesquisadores envolvidos com a comunidade.

Era perto de dez horas da manhã quando eu, Rai, Mônica e Pedro, este último responsável principalmente pela confecção de vídeos e fotos, entramos no gabinete

da coordenadoria de cultura. Fomos muito bem recebidos e em princípio eu estaria ali apenas para observar como se desenrolaria a conversa entre as partes. Acabei por interferir e emitir juízos favoráveis a demanda trazida pelo grupo em nome da comunidade. Mariana começou por indagar qual a razão do pedido de reunião, e sem delongas Mônica respondeu que se tratava de um questionamento acerca da organização da exposição permanente do espaço do Memorial. Rai acrescentou que era uma demanda da comunidade surgida a partir das oficinas de memória que foram lá realizadas. A professora da UFF disse ainda que a partir dessas oficinas foi possível constatar que a comunidade tinha dificuldade em “se reconhecer naquele espaço”. Havia também a necessidade de realizar ali uma exposição de um outro material fotográfico originado no percurso do projeto. O fotógrafo, Pedro, e em seguida eu mesmo, insistimos que os processos de narrativas da memória são dinâmicos e plurais, cabendo assim a introdução de outros olhares.

Mariana logo de início se mostrou refratária a quaisquer alterações que viessem a ser feitas no

espaço, afirmando que não queria entrar em discussões de natureza teórica e que entendia o pleito que estava sendo ali realizado. Mas alegou razões de natureza política, porque quem realizou aquilo que lá estava era alguém muito presente na cena política da cidade, e nos lembrou que naquele momento a cidade vivia um processo eleitoral, e uma ação dessa natureza poderia parecer algum tipo de provocação, e que ela na condição de interina em um cargo como aquele no qual estava, não gostaria de protagonizar nenhum tipo de ação que pudesse causar melindres. O nome de Alexandra Moreira que foi responsável por aquela curadoria, e que no momento era candidata a vereadora e parte de um importante grupo político da cidade, não foi mencionado por nenhuma das partes. O grupo ainda insistiu na necessidade da mudança, mas como solução do impasse Mariana ofereceu a possibilidade de se fazer acréscimos à exposição fixa, e chegou a oferecer um mobiliário para ser levado para lá e ele abrigar o material produzido durante o projeto. Ela nos levou até onde estavam esses móveis e ficou mais ou menos acertado que eles seriam úteis, uma

vez que não se poderia alterar nada da exposição fixa.

Nesse mesmo dia aconteceria o evento “Encontro de saberes” que seria uma espécie de culminância do projeto Territórios Criativos. Constaria de um almoço; palestras de pesquisadores envolvidos com a comunidade de Machadinha, inclusive eu próprio; lançamento do livro *Flores da senzala* e uma roda de jongo mirim. A ideia, no que diz respeito aos palestrantes era de indagar-lhes acerca do que eles, os pesquisadores, aprenderam com a comunidade que era seus objetos de estudo. Um fato inesperado, até mesmo para mim, foi que ao entrar no memorial vi que os aquários não estavam mais ornamentados como antes. Na ornamentação original havia um grande painel com imagens de zebras, girafas, homens e mulheres com indumentária comum aos países africanos numa perspectiva, que a meu ver parecia francamente exotizante, típica de propagandas turísticas. “O pessoal tirou tudo”, me disse Rai. Rimos um riso de cumplicidade, mas não ficou claro, nem fiz questão de saber, quem de fato tinha realizado aquilo. Rai me

disse ainda que àquela altura a Mariana já tinha visto o que tinha sido feito e teria afirmado que foi um rompimento de acordo. Foi argumentado por parte das coordenadoras do projeto que não foram elas que tinham feito as mudanças e sim a “comunidade” que não via sentido naquilo. Mais tarde a própria Alexandra Moreira, segundo relatos de algumas pessoas presentes, esteve lá no momento do lançamento do livro. Eu estava dentro do Memorial e não pude ver sua reação, mas segundo me foi informado posteriormente ela chegou só até a porta do espaço e não entrou, o que foi interpretado pelos envolvidos no evento como um gesto que denota desaprovação⁹.

Em síntese, o que aconteceu, e aqui tento fazer uma ponte para a parte em que aprofundo os aspectos mais analíticos desta seção, é que uma instituição foi pensada, o Memorial, para ao mesmo tempo integrar um circuito turístico que

comporia o que viria a ser chamado de Complexo Cultural de Machadinha¹⁰, mas também ser uma espécie de instituição mantenedora ou guardiã da memória local. Desde a minha primeira pesquisa, que em conversa com Darlene Monteiro, então integrante da ONG 3H, responsável pela reativação de várias práticas culturais tradicionais da comunidade com intenção de geração de renda mas também na intenção de ser uma espécie de retomada de práticas históricas ou tradicionais da comunidade, que havia a intenção de se construir um espaço dessa natureza. Lembro que ainda nessa época o nome “memorial” já estava definido. Acontece que a instituição foi outorgada à comunidade e esta teve pouca ingerência nos modos através dos quais a memória iria ser produzida e gerida. A pergunta que estava subliminarmente colocada era: o que deve ser lembrado? Junto com a instituição veio um pacote de

⁹Tempos depois estive com a própria Alexandra para uma entrevista e ela me disse que não esteve lá naquela noite. Eu lhe disse que as pessoas da comunidade tinham me dito que a viram, e que, na perspectiva deles, ela não quis entrar no Memorial. Ela disse-me que essa informação não procedia.

¹⁰A expressão “Complexo Cultural de Machadinha” foi um termo cunhado pelo poder público municipal com vistas a finalidades turísticas. Ela envolve o casario da antiga senzala, as ruínas da casa grande e a capela Nossa Senhora do Patrocínio. Como aponta Soneghetti (2016), esta expressão encontra pouco uso entre os moradores, sendo mais utilizada pela Prefeitura de Quissamã e pelas pessoas da comunidade que estão mais envolvidas em um diálogo com a prefeitura.

memória cujo eixo estou chamando aqui de “afrocentrista”, em referência explícita ao termo cunhado pelo sociólogo Paul Gilroy (2012). Através deste termo Gilroy tenta demonstrar como um conjunto de discursos, as vezes até mesmo levados a cabo por movimentos negros, são mobilizados no sentido de estabelecer uma antinomia entre modernidade e identidades negras. Estas estariam assentadas em uma idealização de uma tradição que remontaria a uma África original. A noção aí subjacente daria conta de uma concepção de tradição invariante de cunho essencialista que por sua vez estaria em oposição à lógica da modernidade. O esforço de Gilroy é o de demonstrar que tradição e modernidade não compõem um par antinômico, antes pelo contrário, trata-se de um par que só faz sentido em sua complementaridade.

Não é possível deixar de perceber certa elaboração mítica nesses discursos. Eles apontam para o que o historiador das religiões Mircea Eliade (1972) chamou de “prestígio mágico das ‘origens’”. Por essa operação, encontra-se no *in illo tempore*, ou no tempo das origens, as

ocorrências significativas que dão sentido à existência presente. É possível que esses discursos sejam utilizados estrategicamente, como afirma Paul Gilroy, por intelectuais “afrocêntricos” que, elaborando um conceito de tradição em oposição à modernidade – pois viam nesta as marcas da tragédia da escravidão – constroem a ideia de uma África original e pura, não tributária do Ocidente. Essa perspectiva vê na modernidade o molde cultural que sustentou a lógica do cativo e deveria, portanto, ser rejeitada, mantendo os afrodescendentes “por trás dos biombo cerrados da particularidade negra” (GILROY, 2012 p. 352). A tradição seria, então, o lócus onde se atualizariam as formas e os estilos culturais locais como desdobramentos de suas origens africanas, que lhes confeririam autenticidade. Na sua crítica a esse conceito de tradição, Gilroy parece ir ao encontro do filósofo Michel Foucault na medida em que ambos assinalam que as características de permanência e imutabilidade embutidas no conceito de tradição a “retiram dos fluxos erráticos da história” (GILROY, 2001 p. 358), ou só “permite[m] repensar a

dispersão da história na forma do mesmo” (FOUCAULT, 1971, p. 31). Pelo exposto até aqui sobre o tema da “afrocentricidade”, está claro que no debate sobre esta questão, no qual se veem envolvidos de um lado Paul Gilroy, e por outro os referidos intelectuais afrocêntricos, me inclino teoricamente às perspectivas abertas por Gilroy. Percebo em suas formulações uma orientação mais convergente com as noções de processualismo, e contingência nos movimentos de pertencimentos étnicos, bem como vislumbro em suas elaborações uma visão que não essencializa nem reifica os processos históricos e sociais.

Não obstante o estabelecimento dessa posição teórica, eu gostaria de acrescentar que considero algumas formulações advindas das reflexões teóricas “afrocêntricas” como importantes e necessárias. Refiro-me principalmente aos esforços teóricos com vistas a uma tentativa de superação da condição marginalizada a qual os variados povos do continente africano, bem como seus descendentes diaspóricos, foram submetidos. O próprio termo “afrocêntrico” já revela em si a posição

política de oposição a todo um conjunto de saberes hegemônicos radicados no termo “eurocêntrico” (ASANTE, 2009). A título de dar uma maior transparência a este debate, apresento uma definição do “afrocentrismo” produzida por um de seus expoentes, Molefe Kete Asante:

A ideia afrocêntrica refere-se essencialmente à proposta epistemológica do lugar. Tendo sido os africanos deslocados em termos culturais, psicológicos, econômicos e históricos, é importante que qualquer avaliação de suas condições em qualquer país seja feita com base em uma localização centrada na África e sua diáspora. Começamos com a visão de que a afrocentricidade é um tipo de pensamento, prática e perspectiva que percebe os africanos como sujeitos e agentes de fenômenos atuando sobre sua própria imagem cultural e de acordo com seus próprios interesses humanos (ASANTE, 2009, p. 19).

Do ponto de vista de uma reflexão que objetiva a construção de uma *práxis* contra-hegemônica no âmbito sociocultural e político, as proposições epistemológicas afrocêntricas me parecem, repito, não só necessárias como também desejáveis. Os pensadores afrocêntricos procuram elaborar uma agenda na qual primeiramente

estabelece-se uma denúncia na qual se revela o quanto que o projeto científico-racional construído na Europa a partir do século XVI está intimamente ligado a um modelo de dominação. Quer seja dominação da natureza, ou dominação de outros homens. Na esteira desse processo de subjugação do outro/diferente, vai se dar entre outras coisas um brutal processo colonial no qual as populações não europeias vão sofrer a ação de uma máquina de guerra que essa ciência ajudou a criar.

Após a etapa da denúncia, os pensadores afrocêntricos buscam construir um pensamento, e mesmo uma ciência, descentrada, isto é, uma episteme que se desloque de seu eixo exclusivista europeu e de seus compromissos políticos, hierarquizantes e dominadores, e se pluralize compondo aquilo que Boaventura Souza Santos (2009) chamou de "epistemologias do sul". Essa perspectiva de uma ação político-epistemológica positiva e insurgente não é o objeto das críticas de Paul Gilroy, e nem a que eu faço nesse trabalho. O problema estaria na questão que trata principalmente das culturas negras em diáspora, na

medida em que há pouca ênfase nas formas interativas que as mesmas estabeleceram ao longo dos períodos coloniais e por vezes criando vínculos imaginários entre grupos negros diaspóricos e uma suposta matriz africana. O núcleo das críticas estaria, portanto, na pouca ênfase às contingências nas quais esses grupos estiveram inseridos, e ao pouco relevo aos processos históricos através dos quais esses grupos tiveram que elaborar novas sínteses culturais que surgiram como resultado das fricções étnicas as quais esses grupos estiveram sujeitos. Para finalizar essa digressão teórica na qual refleti acerca das proposições teóricas afrocêntricas, acrescento que utilizei o termo "afrocêntrico" com relação às ações da Secretaria de Cultura de Quissamã, no que diz respeito à viagem feita a Angola, não no sentido político-epistemológico que lhe dá os teóricos afrocentristas, mas tão somente pela ênfase dada ao continente africano, em particular Angola, no processo de formação de Machadinha.

A tese que dá base a ação expedicionária me parece que joga luz sobre um suposto passado africano que origina a comunidade de

Machadinha, desprezando os referidos “fluxos erráticos da história”, e aqui me refiro diretamente ao tráfico interprovincial ocorrido em vários momentos da história brasileira. Uma “memória indireta” (POLLAK, 1992) é elaborada com o fito de produzir uma identidade social e cultural para Quissamã, mas em particular para Machadinha. Uma “política da memória” está aí embutida na medida em que de “fora para dentro”, como dito na expressão do mestre Leandro, uma memória e uma identidade tentou ser estabelecida. Outro aspecto que remete à expressão de Leandro é a queixa, e aqui deliberadamente não cito o nome de quem a fez por solicitação da própria pessoa, de que nenhum integrante da comunidade foi nessa expedição à África. Nenhum morador mais velho, nenhuma liderança, nem a juventude... enfim, nenhum morador. Entendo que nas críticas feitas pelas lideranças comunitárias à forma como a Fundação de Cultura produziu a cenografia do Memorial, sobressai uma percepção de que está em jogo uma ação, por parte dos poderes hegemônicos, daquilo que Bourdieu denominou “violência simbólica”

(2005), uma vez que aquele espaço se torna uma seara de disputas simbólicas nas quais os atores estão posicionados de forma assimétrica, e a constituição do acervo do Memorial acaba por ser percebido como uma imposição que ao fim e ao cabo vão servir, como aponta o sociólogo, para que uma determinada visão do mundo social seja estabelecida.

Por último, mas não menos importante, quero salientar, valendo-me da chave interpretativa desenvolvida pelo historiador francês Michel de Certeau, que as ações levadas a cabo pela comunidade de Machadinha se inscrevem dentro de um quadro tático de resistência às forças advindas dos setores hegemônicos do município de Machadinha. Chamo a atenção também para as evidências de uma assimetria envolvida no processo referido e, por outro lado, a forma deslizante através da qual as lideranças da comunidade Machadinha trataram o assunto. De um lado uma Fundação de Cultura responsável formalmente pela gestão do espaço do Memorial, e do outro aqueles cuja cenografia supostamente representava. A curadoria do Memorial

feita após a expedição a Angola remete a um passado supostamente originário da comunidade estabelecendo uma ligação histórica, que, segundo a crítica local feita pelas lideranças quilombolas, oblitera o passado e o presente da localidade. O sentido embutido na ação “estratégica” da expedição encontra a reação “tática” dos representantes da comunidade de Machadinha. Na visão crítica da “tática” local, os objetos integram uma materialidade figurativa que comporiam núcleos semânticos operadores de sentidos que remetem a um esvaziamento do protagonismo local, na medida em que os invisibiliza e, dessa forma, os “desempodera”. Usei deliberadamente os termos “tática” e “estratégia” aludindo o universo conceitual de Michel de Certeau (1994), para quem é na cotidianidade que se tecem por parte do que ele chamou de “o homem ordinário”, as táticas deslizantes que evitam, ou tentam minimizar os impactos da efetivação das racionalidades dominantes. As práticas cotidianas do homem ordinário são do tipo que ele definiu como “táticas”, em oposição às práticas advindas das

racionalidades organizadoras, definidas como “estratégias”.

Nesse sentido, creio que as ações táticas levadas a cabo pela comunidade de Machadinha através de suas lideranças foram exitosas na medida em que mesmo frente a um quadro assimétrico no que diz respeito a distribuição de poder, ela soube se posicionar e se articular com outras forças para elaborar uma crítica e encetar uma ação.

Conclusão

A análise realizada acima tentou dar conta de uma questão que tem se apresentado como uma tendência forte naquilo que tem sido chamado de modernidade tardia. Com essa expressão quero me referir a uma temporalidade que mais ou menos tem início nas últimas décadas do século XX. Foi bastante sintomático que disciplinas como a História, a Antropologia e em menor grau a Sociologia tenham se voltado para o tema da memória de uma forma antes não usual. Este retorno à memória, se assim posso chamar, possui certamente razões diversas para a sua consecução. No caso que aqui apresentei eu acredito que um fator

importante foi um fenômeno definido no campo da Antropologia como “etnogênese”. Esse termo emerge da obra do antropólogo Fredrik Barth e dá conta de um processo através do qual determinados grupos étnicos elaboram um conjunto de signos selecionados do passado, cujo uso está voltado para a solução dos enfrentamentos cotidianos. Ou seja, a construção de uma memória ou mesmo de uma tradição com vistas à busca de um determinado posicionamento social do grupo.

Nesse processo de reemergência étnica a memória desempenha um papel crucial. No caso de Machadinha houve em 2006, por parte do governo federal através da Fundação Palmares, o reconhecimento da comunidade como “remanescente de quilombo”, e este processo funcionou como uma espécie de um ativador das memórias locais. Foi nesse contexto que se deu a constituição da cenografia do Memorial tal qual descrito acima, realizado pela Fundação de Cultura de Quissamã. A tentação em tornar o invisível do passado em um visível presente é uma tentação que acomete muitos atores sociais que lidam com a gestão do

patrimônio público, bem como também ocorre no âmbito do fazer acadêmico. A “transparência” do passado parece ser facilmente enunciado através de uma coleção de objetos, ou de um texto através do qual as vivências pretéritas são objetivadas e mostradas à sociedade. A chamada “virada linguística” da década de 1970 produziu grande impacto tanto na História quanto na Antropologia no sentido de perceber no construto textual as diversas implicações de ordem política e epistemológica. A partir desse momento vai ocorrer nas duas disciplinas um reposicionamento que aponta para uma atitude menos positivista, digamos assim, e que irá tratar o resultado textual da pesquisa de modo mais problematizado.

Creio que, por fim, devo salientar a tomada de posição comunitária frente as ações institucionais, não como um ato de rebeldia puro e simples, mas sobretudo como uma forma dos atores subalternos refletirem e infletirem um caminho que frequentemente parece já estar dado e se que constitui como aparentemente como irrecusável. A recusa neste caso está na negação do grupo social e politicamente

subalterno, os quilombolas de Machadinha, em aceitar a ser um mero efeito das estratégias organizadoras dos setores dominantes.

Efetivamente nunca vim a saber quem de fato tratou de operar as modificações do memorial, e, sobre isso, não fiquei indagando muito, pois entendi que “taticamente” o silêncio era de grande importância. Mas das poucas vezes que perguntei recebi sempre como resposta um sorriso de canto de lábio.

Referências bibliográficas

ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). *Afrocentricidades: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 2009.

BURKE, Peter. *História e teoria social*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FABIAN, Johannes. Memória da memória: uma história antropológica In: REIS, Daniel Aarão *et alli.* (orgs). *Tradições e modernidades*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2010.

GILROY, Paul. *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34 ; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes – Centro de estudos afro-asiáticos, 2012.

GLUCKMAN, Max. Análise de uma situação social na Zululândia moderna. In: FELDMAN- BIANCO, Bela (org.) *Antropologia das sociedades contemporâneas: métodos*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

HANDLER, Richard; LINNEKIN, Jocelyn. Authenticity. *Anthropology Today*, Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, vol. 2, n. 1, 1986.

HANDLER, Richard; LINNEKIN, Jocelyn. On sociocultural discontinuity: nationalism and cultural objetification in Quebec. *Current Anthropology*, n. 1, 1984.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

MALDONADO, Miguel Ayres; PINTO José de Castilho. Descrição dos capitães Maldonado e Pinto. *Revista do Instituto Histórico*, Rio de Janeiro, tomo 56, parte 1, vol. 87, 1893.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

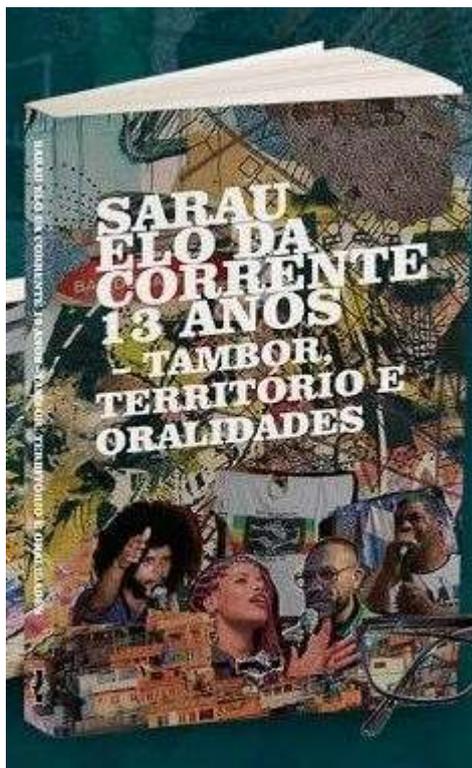
ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

SANTOS, Boaventura Sousa. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. Porto: Edições Afrontamento, 2006.

SANTOS, Dalma (org.). *Flores da senzala*. Rio de Janeiro: Mundo da Ideias, 2016.

SONEGHETTI, Pedro Moutinho Costa. *Comunidade, Fazenda, Complexo Cultural, Quilombo: transformações do espaço e discursos do patrimônio em Machadinha (Quissamã – RJ)*. (Mestrado em Sociologia e Antropologia). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

TODOROV, Tvetan. *Los abusos de La memoria*. Barcelona: Paidós, 2008.



Resenha: Sarau Elo da Corrente 13 anos: tambor, território e oralidades. Organização: Coletivo Literário Sarau Elo da Corrente. São Paulo, Avangi Cultural, 2021.

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v12i22.51374>

Autor: Michel Yakini¹ (

O coletivo Sarau Elo da Corrente foi criado em 2007 em Pirituba, zona noroeste de São Paulo, na cena da Literatura Periférica, movimento que tem como base os saraus de poesia falada, a publicação de livros e a formação de novos escritores e leitores. Essa cena ganhou força com o Sarau da Cooperifa, idealizado

¹ Michel Yakini (Michel da Silva Ceriaco). Mestrando em Educação da UFSCar (Universidade Federal de São Carlos) - Campus Sorocaba (PPGEd-So). Escritor, poeta, editor, produtor cultural e artista-educador. Fundador do Coletivo Literário Sarau Elo da Corrente. Email: michelyakini@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0003-2251-9084>

Recebido em 31/08/2021, aceito para publicação em 25/01/2022 e disponibilizado online em 01/03/2022.

em 2001 por Sérgio Vaz e Marco Pezão, e o Sarau do Binho, idealizado em 2004 por Robson Padiá (Binho) e Suzi Soares, ambos da zona sul de São Paulo.

Nesse contexto, o Elo da Corrente lançou, em 2021, o livro *Sarau Elo da Corrente 13 anos: tambor, território e oralidades*, publicado pelo selo Elo da Corrente Edições, com recursos da Lei de Fomento à Cultura da Periferia, do município de São Paulo. Essa obra contém textos dos organizadores; de pesquisadores; além de poesias, prosas curtas e fotografias que ilustram a história do coletivo.

O projeto gráfico do livro é de Carol Zeferino e a concepção editorial é de um conselho formado por: Douglas Alves, Érica Peçanha do Nascimento, Michel Yakini, Raquel Almeida, Sergio Ballouk e Walner Danziger.

A obra inicia com *Entre Ladeiras e Lembranças: pequenas memórias periféricas*, de Douglas Alves, no qual ele relata sua chegada no Elo da Corrente. Numa caminhada pelo bairro, voltando da faculdade, ele percebeu um silêncio que pairava numa noite de quinta-feira no bar do Santista, "mas não era um silêncio vazio e opaco sem palavras, não era o silêncio autoritário que alguns agentes do estado impõem na quebrada, era o silêncio de respeito" (p.12). Para Douglas, a experiência como ouvinte e organizador do sarau é equiparável a "de cursar um ensino formal, pois para além do acúmulo intelectual, podemos também nos formar enquanto sujeitos de ação a partir de nosso lugar no mundo" (p.16).

Em *Mulheres viajantes, entre bairros, coletivos e sonhos*, Raquel Almeida, fundadora do coletivo, analisa a presença das mulheres no sarau, e sua relação com o coletivo. Ela tensiona as relações de gênero, afirmando que "nós mulheres não tínhamos tal reconhecimento; porque na maioria das vezes, éramos tidas como a mulher do cara que ajuda no sarau, a amiga do cara que ajuda no sarau e nunca como a organizadora, a poeta" (p.20). Assim, surgiu uma parceria que fomentou debates, trocas de conhecimento e articulação numa "rede de mulheres pretas periféricas" (p.25), que garantiu maior visibilidade e equidade da presença feminina nesses encontros.

Michel Yakini, também fundador, apresenta *Flores de Xique-xique - Colheitas matutas de um sarau*, onde analisa a poética nordestina do cordel, do aboio e da rima sertaneja nos encontros do Elo da Corrente, já que "a presença de nordestinos em Pirituba é tão marcante que uma parte do Jd. Nardini (...) é chamada de

Remanso, em alusão a cidade do interior da Bahia, por abrigar muitas pessoas vindas dessa cidade" (p.38). Os símbolos dessa presença são os poetas João do Nascimento e Zé Correia, conterrâneos de Chorrochó (BA), que se conheceram no bar do Santista. Esse encontro resultou na participação de 18 poetas do sarau à Festa de São Benedito em Chorrochó (BA), em 2010.

Nesse sentido, a escrita dos organizadores, abrindo a primeira parte da obra, ilustra os eixos que orientam as ações e pesquisas do Sarau Elo da Corrente, que primam pela difusão e valorização das culturas periféricas, negras e nordestinas, assumindo um pertencimento territorial e ancestral, também ligado aos movimentos migratórios vindos do nordeste ao longo do século XX .

A segunda parte do livro é dedicada aos textos de Dinha (Maria Nilda de Carvalho Mota), Érica Peçanha do Nascimento e Salloma Salomão Jovino da Silva, que representam a parceria entre o Coletivo Elo da Corrente e os pesquisadores acadêmicos.

Em *Os muitos elos de um sarau periférico*, a antropóloga Érica Peçanha situa o Sarau Elo da Corrente no movimento literário das periferias, mas também aponta suas especificidades "como os raps, os sambas, as músicas de capoeira, a declamação de textos de escritores negros icônicos, bem como a valorização da identidade racial nos corpos e nas performances" (p.47). Além disso, destaca como os participantes do sarau ampliam sua participação profissional no campo educacional e cultural, numa "corrente que é, a um só tempo, cultural, comunitária, pedagógica e política" (p.50).

Maria Nilda de Carvalho Mota, conhecida como Dinha, contribui com *Elo da Corrente: uma estética toda nossa*, numa visão de quem é articuladora de coletivos e possui uma trajetória literária precursora nas periferias. Por isso ela considera o Sarau Elo da Corrente como "irmãs e irmãos que, na verdade há tempos estavam ao meu lado - e eu dos seus - por meio dos livros, dos versos replicados oralmente, vídeos e performances que circulam de mão em mão" (p.53-54). Na segunda parte do texto, intitulado *Espólio e angu*, Dinha faz um paralelo entre a arte canonizada da branquitude e a arte periférica, afirmando que "de posse das técnicas brancas classemedianas (...) revolucionamos o fazer literário, reinventamos a oralitura,

demos nova vida às canções ditas populares e eruditas" (p.56-57), porque "a cultura branca, no Sarau, vira espólio de guerra: é útil, mas perde lugar de destaque".

Já Salloma Salomão, artista e intelectual afroperiférico, nos brinda com *Literatura afroperiférica e saraus da paulicéia*, fazendo análises históricas, políticas, estéticas, e refletindo as contradições desse movimento. Salloma cita que algumas lideranças culturais como Mário Pazzini, Sérgio Vaz e Marco Pezão, surgiram "justamente no momento em começaram a desaparecer, fazer falta ou perder força de mobilização popular, as lideranças comunitárias advindas dos movimentos sociais e sindicais ativos nos anos 1970/1980" (p.69). Também aponta a importância do movimento *hip hop* e de ícones como a escritora Carolina Maria de Jesus, que trouxeram possibilidades de "se contrapor a tendência de apagamento, esquecimento e invisibilidade" (p.80) das pessoas negras. Para ele, os poetas dos saraus "encontraram na escrita criativa um motor que lhes permite se deslocar no tempo e espaço, sem sair do lugar onde estão confinados pela condição e hierarquia sociais" (p.73).

Por fim, o livro destina espaço para a força motriz do sarau, a poesia e a prosa curta, seja de escritores com vasta publicação autoral, como Sergio Ballouk e Walner Danziger, ou de estreantes como Susana Malu Córdoba e Jandir Nascimento, bem como acontece nas noites de sarau, onde o espaço é aberto a todas as pessoas, independente da trajetória. Há também uma seção destinada ao catálogo do Elo da Corrente Edições, apresentando 14 títulos, e um "salve!" de agradecimento.

Portanto, essa obra documental simboliza um importante registro não só do Coletivo Elo da Corrente, mas de todo movimento literário das periferias, que vem sendo construído de forma autônoma e criativa, mesmo em cenários adversos, garantindo que a arte e o conhecimento, produzidos num fazer local, faça parte dos territórios e das pessoas que sobrevivem e se reinventam nos arrabaldes da grande metrópole.

'I am no man': a presença feminina no universo nerd e geek

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v12i22.51057>

Flávia Lages de Castro¹

Stephany Lins Pereira²

Luiza Carvalho³

Resumo: A cultura nerd e geek vem crescendo cada vez mais nos últimos anos, conquistando seu espaço nas telas, nas páginas e nas lojas, saindo de um contexto de cultura de nicho e se consolidando como *mainstream*. E com o aumento de sua popularidade, aumenta também a demanda por representatividade não apenas em personagens de suas produções, mas também dentro dos próprios grupos e espaços de fãs e consumidores. Este artigo é parte das pesquisas realizadas pelas autoras e busca dar conta de uma análise da toxicidade do comportamento masculino em relação à presença feminina nos fazeres nerds. Assim buscaremos fazer uma breve definição do que é considerado nerd e geek atualmente, entender suas divisões como grupo social, e analisar especialmente a presença feminina no contexto deste universo: como ela é percebida e recebida e quais as dificuldades enfrentadas por mulheres nerds. O título possui referência a uma frase dita no filme O Senhor dos Anéis: O Retorno do Rei (2003).

Palavras-chave: cultura nerd, representatividade feminina, identidade, machismo.

'No soy hombre': la presencia femenina en el universo nerd y geek

Resumen: La cultura nerd y geek sigue creciendo cada vez más en los últimos años, adquiriendo espacio en las pantallas, páginas y tiendas, saliendo de un contexto de cultura de nicho y consolidándose como *mainstream*. Con el aumento de su popularidad, aumenta la demanda por representatividad no solo en personajes de las producciones sino también en los grupos y espacios de fans y consumidores. Este artículo es parte de las investigaciones realizadas por las autoras y busca dar cuenta de un análisis de la toxicidad del comportamiento masculino en relación a la presencia femenina en los haceres nerds. Así buscaremos establecer una breve definición de lo que es considerado nerd y geek actualmente, entendiendo sus divisiones como grupo social, y analizar especialmente la presencia femenina en el contexto de este universo: cómo es percibida y recibida y cuáles son las dificultades enfrentadas por mujeres nerds. El título del artículo posee referencia a una frase dicha en la película El Señor de los Anillos: El Retorno del Rey (2003).

¹ Flávia Lages de Castro. Doutora em Sociologia e Direito pela UFF. Professora do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense, UFF, Niterói/RJ, Brasil. E-mail: flavialages@id.uff.br - <https://orcid.org/0000-0002-8182-5201>

² Stephany Lins Pereira. Mestranda em Cultura e Comunicação na Universidade de Lisboa, Portugal. E-mail: stephanylins@id.uff.br - <https://orcid.org/0000-0002-9659-5154>

³ Luiza Carvalho. Mestranda em Cultura e Territorialidades na Universidade Federal Fluminense, Brasil. E-mail: ml_carvalho@id.uff.br - <https://orcid.org/0000-0002-7465-4213>

Recebido em 05/08/2021, aceito para publicação em 25/01/2022, disponibilizado online em 01/03/2022.

Palabras clave: cultura nerd; representación femenina; identidad; machismo.

'I am no man': the female presence in the nerd and geek universe

Abstract: The nerd and geek culture has been growing constantly each year through movie productions, comic books and in stores, crawling the way out from being a niche culture to mainstream. And with its increasing popularity, so does the demand for representation not only in characters inside the productions but also within its own groups, fandoms and as consumers. This article is part of a series of researches carried out by the authors and seek to present an analysis of the toxic environment created by male behaviour towards the female presence in nerd collectives. Thus, we will seek to make a brief definition of what is considered nerd and geek nowadays, understand its divisions as a social group and analyze especially the female presence in the context of this universe: how it is perceived and received and what are the difficulties faced by nerd women. The title is a reference to a line said in the movie *The Lord of the Rings: The Return of the King* (2003).

Key words: nerd culture; female representation; identity.

'I am no man': a presença feminina no universo nerd e geek

Introdução

Inicialmente considerados “perdedores” e vistos de uma forma negativa, os nerds foram aos poucos conquistando seu espaço na sociedade, e, com a popularização de seus interesses, ser nerd deixou de ser motivo de constrangimento. Por ter sido, durante muito tempo, um título de um *outsider* – conceito elaborado por Becker (2008) para definir aqueles que não estão em conformidade com os padrões de comportamento estabelecidos pela sociedade –, era possível inferir que o universo nerd fosse um ambiente acolhedor, sobretudo por seus participantes entenderem as dificuldades de lidar

com rejeições e diferenças. Contudo, este não é o caso.

Bourdieu (2012) afirma que uma das formas de manutenção da hegemonia é a recusa da existência legítima e pública de um grupo que reivindica sua visibilidade. Essa é uma das estratégias aplicadas pelos nerds para manter a dominação masculina, branca, cisgênera e heterossexual nas manifestações de seus interesses. Ao recusarem a entrada de mulheres no seu grupo, reafirmam a rejeição que eles próprios sofreram durante muito tempo – e, não raro, radicalizam esse comportamento.

É neste contexto que podemos apontar o crescimento de uma

misoginia⁴ por parte dos homens nerds, que se utilizam de ataques, ofensas e assédio para afastar as mulheres e tornar o ambiente desagradável para elas. Portanto, esse artigo tem como objetivo desnudar parcialmente a cultura nerd, seus múltiplos âmbitos de interesse, analisar a reação à participação feminina nesse universo e tentar entender qual é origem desses discursos de ódio propagados por eles.

Como o universo de interesse desse grupo é vasto, para delimitar nossa análise e realizá-la de forma mais precisa, decidimos por estudar apenas alguns grupos específicos como recorte de pesquisa. Optamos por apresentar exemplos de misoginia em relação às personagens femininas em filmes considerados nerds, em fóruns de discussão, casos dentro da comunidade gamer, e, por fim, em jogos eletrônicos e de tabuleiro. É importante salientar, entretanto, que esta é uma pesquisa em andamento, e que essas são discussões recorrentes levantadas por esse grupo de

pesquisadoras, que busca analisar o espaço feminino dentro do universo nerd e geek nas mais diversas instâncias.

O que é ser nerd/geek?

Essencial é iniciar fazendo uma breve análise sobre o que significa ser nerd e geek, o surgimento das nomenclaturas, as diferenças entre conceitos e as implicações ao redor deles. No geral, os autores de pesquisas no campo (CARVALHO, 2017; LINS, 2017; MATOS, 2014; SILVA, 2014) concordam que a origem do termo é imprecisa. Alguns registros do primeiro uso apontam o livro infantil *If I ran the zoo* de Dr. Seuss, publicado em 1950, no qual esta palavra era utilizada para designar um estranho ser do zoológico (MATOS, 2014, p. 90). Contudo, a versão que é mais replicada em estudos sobre cultura nerd são dois pressupostos de nascimento do termo relacionado à ciência. O primeiro deles, tem origem no Canadá, onde “um grupo de jovens cientistas passava noites inteiras na divisão de pesquisa e desenvolvimento da Northern Electric, então um atuante laboratório de tecnologia. Mais conhecido pela sigla NERD, ou seja,

⁴ Ódio, aversão ou preconceito contra mulheres ou performances de gênero ligadas ao feminino.

Northern Electric Research and Development (...)” (MATOS, 2014, p. 20). Outros defendem que o termo surgiu nos Estados Unidos, mais precisamente no Massachusetts Institute of Technology – o MIT –, em um momento no qual alguns estudantes apelidavam aqueles que preferiam ficar no instituto estudando ao invés de participar das festas universitárias como *knurd – drunk*, que significa bêbado em inglês, escrito ao contrário (MATOS, 2011).

A origem do termo, seja ela qual for, carrega consigo uma significação pejorativa. Sua utilização servia para não somente designar um indivíduo que tivesse grande fascínio pelos estudos ou uma inteligência acima da média, mas para designar alguém que, em razão dessas características, enfrentasse dificuldades em estabelecer relações sociais. Por também ter sido associado a um padrão físico, muitas vezes o estereótipo do nerd é associado a um homem, branco, esguio, de óculos, aparelho ortodôntico e sem tato social para lidar com mulheres (MATOS, 2014; LINS, 2017). Alguns autores também adicionam ao imaginário criado sobre o nerd a forma

desajeitada de agir, indiferença sobre o que acontece ao seu redor e ingenuidade (GALVÃO, 2009), um estereótipo reforçado diversas vezes pelo cinema das décadas de 1980 a 2000, especialmente em obras sobre o ensino médio americano, o *high school* – como os filmes *Clube dos Cinco* (1985) e *Mulher Nota 1000* (1985), ambos de John Hughes (LINS, 2017, p. 41).

Devido a essa visão pejorativa do rótulo de nerd, e com o avanço da tecnologia após a grande virada eletrônica dos anos 2000, o termo geek começou a ser bastante empregado para tratar de pessoas que poderiam ser consideradas nerds, mas que em vez de focar tanto em estudos e aptidões acadêmicas, fossem mais voltados para os avanços tecnológicos, tais como computadores e videogames, assim como para o consumo de produções de cultura popular massiva - a cultura pop -, tais como “histórias em quadrinhos, filmes, livros e séries que abordam temas de ficção científica, desenhos, jogos eletrônicos e até mesmo de tabuleiro, dentre outros” (CARVALHO, 2017). Para além desse interesse em tecnologia, os geeks eram percebidos

como possuidores de maiores habilidades sociais do que os nerds, com maior facilidade de comunicação e carisma (MATOS, 2011). Atualmente, os limites entre nerd e geek são cada vez mais difusos devido à grande influência da tecnologia em nosso cotidiano, e ao apreço de ambos os grupos pela cultura pop, que se torna cada vez mais *mainstream*. Para fins deste artigo, entendemos nerd e geek como sinônimos, termos pares que designam um grande grupo social.

A identificação como nerd, por permear outras diversas etiquetas sociais que o indivíduo toma para si, tange conceitos apresentados nos trabalhos de Stuart Hall (2006), que defende que as identidades são múltiplas, complexas e fluidas, e que estão sempre em diálogo com fatores internos e externos. Segundo Carvalho (2017), é possível afirmar que a identidade nerd e geek é construída nesse mosaico dentro de um grande espectro de opções nos quais os indivíduos, a partir de observação do que existe como parte da cultura nerd e geek, constrói sua identidade como parte dos nichos presentes nesse

grande universo, que pode parecer unificado, mas é bastante diverso.

O consumo é, nesse universo nerd e geek, uma das formas de representação da sua identidade. Existem, em primeira instância, as disputas simbólicas por legitimação presentes neste âmbito. Essa legitimação vem através não somente das produções consideradas nerds na literatura, cinema e artes – os bens simbólicos, de acordo com Bourdieu (2007) – mas sobretudo de bens materiais, para que esses itens possam ser uma forma, segundo Carvalho (2017, p. 31), “de expressar sua apreciação por determinada produção e mostrar isso para os outros, até mesmo na esperança de encontrar outras pessoas que compartilhem dessa admiração”. Ademais, existe um processo de reafirmação presente nesse consumo, uma maneira de se reafirmar como fã.

É importante, aqui, fazer uma apóstrofe para explicar um conceito significativo para o universo nerd e geek: o fã. O autor mais relevante para tratar do assunto é Henry Jenkins, por não apenas estudar o que isso significa, mas também por se considerar como tal. O pesquisador se

declara como fã e, como um *insider*, oferece uma pesquisa mais envolvida e engajada com o objeto, na medida em que estuda muitas vezes sua própria vivência. Em razão da origem do termo, criou-se um imaginário sobre o fã que Jenkins tenta revogar: o termo vem da palavra em latim *fanaticum*, que tinha relação com devoção a um templo e ser um devoto, também relacionado ao entusiasmo excessivo religioso. (JENKINS, 1992).

O fã, então, era visto como alguém irracional. Segundo o próprio autor, essa concepção mudou, a partir do momento que o fã passou a ser uma parte cada vez mais presente e influenciadora nas produções, no que ele chama de cultura participativa (JENKINS, 2015). O impacto desses admiradores se tornou tão forte que passaram a designar-se como *fandom* – união das palavras de origem inglesa *fan* (fã) e *kingdom* (reino), ou seja, reino dos fãs. Também é possível corresponder a cultura nerd como um fenômeno estudado pelo autor: o *media fandom*, ou seja, uma cultura que existe na interseção entre a cultura de massa e a vida cotidiana, e que elabora sua identidade e artefatos a partir de textos já presentes no

imaginário (JENKINS, 1992, p. 3). E, segundo Matos (2014), essa é a razão para essas conexões intertextuais entre uma enorme variedade de textos midiáticos e não de um gênero ou texto determinado (p. 68), como dito anteriormente sobre esse vasto leque de subgrupos que a cultura nerd abrange.

Em virtude dessa relação profunda dos nerds e geeks com consumo, identidade e legitimidade, o mercado viu uma oportunidade, e se aproveitou dela. É possível, atualmente, encontrar produtos de diversos temas considerados nerds em grandes redes, lojas de departamento e até mesmo em supermercados. Além disso, o mercado de produtos especificamente nerd tem crescido progressivamente nos últimos anos. No Brasil, por exemplo, a venda de licenciamento de produtos – ou seja, os direitos para se utilizar certas marcas para confecção de itens – relacionados à cultura nerd gera 18 bilhões por ano, segundo a Associação Brasileira de Licenciamento (ABRAL), um crescimento de 50% nos últimos cinco anos.

Outro fator que exemplifica essa relação com o consumo e também com o fato do nerd estar se tornando cada vez mais “descolado” – nos termos de Matos (2014) – é o cinema. Atualmente, entre as dez maiores bilheterias do mundo⁵, seis desses filmes são considerados narrativas da cultura pop, apreciadas pelo público nerd e geek – Os Vingadores (2012), em 8º; Jurassic World (2015) em 6º; Vingadores: Guerra Infinita (2018) em 5º; Star Wars – O Despertar da Força (2015) em 4º; Avatar (2009), em 2º; e Vingadores: Ultimato (2019) em 1º. Ou seja, o impacto cinematográfico das narrativas desse estilo é percebido por serem produzidos diversos filmes com alta lucratividade, especialmente com a grande popularidade do Universo Cinematográfico da Marvel e a sua culminância nos filmes dos Vingadores, que ocupam três posições nessa lista. É importante citar que Vingadores: Ultimato (2019), ultrapassou Avatar (2009) que permaneceu no topo desta lista por quase dez anos.

⁵ De acordo com levantamento atualizado no ano de 2021. Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/cultura-geek/210429-10-maiores-bilheterias-todos-tempos-cinema.htm>. Acesso em: 30/04/2021

Assim, conclui-se que essa tríade – consumo, identidade e representatividade – é, de fato, pertinente quando se trata de pesquisa sobre cultura nerd e geek. Apesar de múltiplo, o consumo é uma forma de reafirmar seus interesses, e pode gerar identificação por outrem, o que fortalece a confluência como um grupo. Foi possível perceber, também, que o nerd tem se tornado foco do mercado, em razão dessa construção identitária ser pautada pelo consumo. O nerd e o geek são consumidores ávidos e utilizam-se de seu capital simbólico para reafirmar seu papel de fã entre indivíduos e também validar seu espaço e poder perante outras subculturas.

Uma cultura múltipla: os nichos presentes no universo nerd e geek

Embora a considerada “cultura nerd” seja vista como um grande universo abrangente, é importante frisar que os que se identificam como nerds e geeks nem sempre têm os mesmos gostos e opiniões. O universo nerd é uma espécie de guarda-chuva, que abriga diversas comunidades e nichos com interesses diversos. É possível que uma pessoa que se

considera nerd seja parte de diversos grupos dentro desta cultura, ou que participe ativamente de apenas um, e nenhuma dessas opções o tornaria mais ou menos nerd (CARVALHO, 2017).

Para citar alguns exemplos que serão trabalhados mais adiante, podemos destacar os aficionados em cultura pop, especialmente os universos de histórias em quadrinhos, super-heróis, filmes e séries de ficção científica e grandes sagas épicas. E nesse contexto, a ideia de *fandom* trabalhada por Jenkins (1992) é essencial, visto que há uma grande variedade de gêneros, estilos e empresas que são responsáveis por essas produções. Dentre as mais populares podemos destacar a *Marvel* e a *DC Comics*, que produzem conteúdos de quadrinhos, super-heróis e suas adaptações, nas mais diversas plataformas. Há também a saga *Star Wars* da *LucasFilm*, as histórias de J. R. R. Tolkien - em especial *O Senhor dos Anéis* e *O Hobbit* -, a série britânica *Doctor Who*, as histórias do universo de *Star Trek*, e diversas outras produções.

Há também os chamados *otakus*, que em seu contexto original

era um termo usado para designar os jovens japoneses que “preferem isolar-se em um mundo virtual, onde imperam os comics e mangás (...), as bonecas barbies e os desenhos animados, os games, a internet e o mundo pop” (ENNE, 2006), mas que no atual contexto nacional se entende como os que apreciam a cultura pop japonesa, especialmente suas histórias em quadrinhos e desenhos animados, chamados respectivamente de mangás e animes.

Outra grande porção da comunidade nerd é constituída pelos entusiastas de jogos, e neste contexto podemos destacar especialmente três categorias: jogos eletrônicos, jogos de tabuleiro e jogos de interpretação de papéis.

Em relação aos jogos eletrônicos, os videogames, temos os jogos dos mais diversos gêneros elaborados para consoles ou computador, que podem ser jogados individualmente ou em grupo e que geram constantes debates e trocas entre seus apreciadores. Uma prática comum atualmente para os *gamers* é a de fazer transmissões de suas sessões de jogos - chamadas de *streams* - para que eles possam

comentar sobre suas partidas enquanto jogam.

Os jogos de tabuleiro são assim denominados com base nos jogos nos quais existe um quadro ou placa de base, e a partida acontece em cima dele, com base em percursos, objetivos ou desafios. Porém, atualmente o termo é amplamente utilizado, “abrangendo jogos que se jogam sobre uma mesa, mesmo os que não têm tabuleiros propriamente ditos - como os jogos de cartas tradicionais e os muitos jogos de cartas modernos” (DUARTE, 2012). É bastante comum a prática de colecionar jogos, e existem até mesmo locais específicos para locação dos mesmos - chamadas ludotecas - e restaurantes que se propõem a disponibilizar jogos para seus clientes pelo tempo em que estiverem no local.

Já os jogos de interpretação de papéis, os chamados RPGs⁶, trabalham um aspecto mais lúdico. Neles, é necessário que cada jogador crie uma ficha de personagem, contendo todas as informações sobre o mesmo. Após a criação dos personagens, o mestre do jogo os

conduz por uma história na qual suas decisões serão tomadas e a eficácia de suas ações é determinada de forma aleatória através de rolagens de dados, definindo se obteve sucesso ou fracasso em seu objetivo, dependendo do sistema em que o jogo é ambientado. Chamamos de sistema o modo de jogo, que determina o contexto no qual os jogadores estão inseridos e a aventura será realizada. Cada sistema contém as regras que regem a lógica do jogo (LINS, 2017) e do mundo no qual ele se ambienta. Eles podem variar de aventuras medievais e épicas, a histórias futuristas ou distópicas.

Desta maneira, é possível perceber que embora exista uma ideia de generalização da cultura nerd, ela é extremamente ampla, e possui diversas vertentes dos mais variados assuntos, temas e gêneros narrativos. Mas apesar de tantos espaços e nichos dentro deste universo, na maioria deles um denominador comum é perceptível: a presença feminina pode causar incômodos e reclamações.

⁶ Abreviação do termo em inglês *Role Playing Game*.

“Menina não entra!”: o machismo e suas implicações

Como mencionado, o aumento das possibilidades de consumo e a ampliação dos contatos através das tecnologias digitais redundaram num crescimento deste grupo de interesses comuns. Não é de estranhar, portanto, que a participação feminina neste nicho tenha crescido o suficiente para criar algumas situações que no passado eram inimagináveis. Se antes era um espaço ocupado por pessoas que, sofrendo pressões sociais, se juntavam entre semelhantes até como forma de reforço de identidade e gostos, agora o reforço permanece e, como ser nerd caiu no “*mainstream* e no que se considera *cool*” (TOCCI, 2009), a popularização redundou em uma necessidade destes grupos estabelecerem fronteiras de forma rotineira e, algumas vezes, agressiva. No sentido acima indicado temos provas quotidianas de validação e revalidação de pertencimento destes grupos em contatos sociais mediados ou não por computadores e smartphones.

Tendo sido um “Clube do Bolinha”⁷ por muito tempo, o lugar de meninos e nunca de meninas, que ali só entravam em seus sonhos, percebe-se com força desproporcional - para os avanços sociais e de respeito mútuo e de diversidade que temos nos esforçado para ter nos dias de hoje - o estranhamento dos coletivos que podem ser rotulados nerds com figuras femininas.

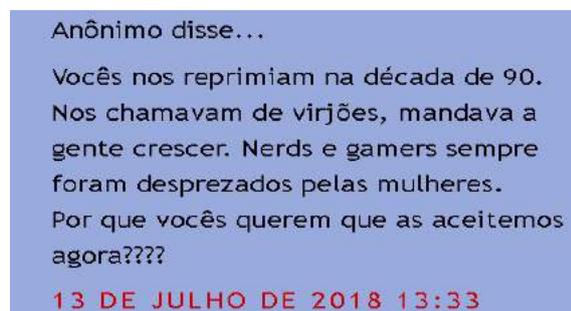
Essa “revolução *nerd*” acabou gerando rivalidades entre os diversos tipos de apreciadores da cultura *pop*. Antes um grupo unido, a comunidade *nerd* agora se compartimentaliza em diversas tribos, gerando um ambiente tóxico, rancoroso e preconceituoso. Um dos grupos que mais sofre preconceito dentro da comunidade *nerd* é o das mulheres. (MESQUITA, 2018)

Então se considera: uma sociedade machista beirando a misoginia, um grupo que tornou-se tóxico com o tempo, e uma participação mais efetiva do público feminino no nicho anteriormente masculino contabilizado em 2016

⁷ Bolinha é um personagem das histórias de Luluzinha, uma série de histórias em quadrinhos e desenhos animados baseados na personagem homônima criada pela cartunista Marjorie Henderson Buell no ano de 1935. Ele era o líder do clube dos meninos que possuía o lema: “Menina não entra!”, que dá o título a este item.

(PUIG, 2018) mostrando que a participação feminina em games no Brasil era de 52%, e nos E.U.A. 43% dos consumidores de quadrinhos eram mulheres. Com isso, não é incomum que a misoginia se torne explícita no anonimato e seja justificada pelos desejos dos próprios interlocutores - o que a psicologia chama de inversão de culpa. Neste sentido, o que mulheres sofrem com o machismo é considerado culpa delas mesmas.

Imagem 1 - Culpabilização da vítima.⁸



É então comum que as mulheres sejam tratadas como não pertencentes a este mundo de nerds que, pela definição de alguns, é masculino exclusivamente. Também há as críticas às mulheres que não apenas consomem, mas buscam por uma melhor representatividade dentro das

⁸ Comentário encontrado em <https://escrevalolaescreva.blogspot.com/2018/07/misoginia-vinganca-dos-nerds.html>

produções, que são chamadas de “lacradoras”, em referência ao jargão popular que significa “arrasar”, mas que neste sentido assume uma conotação de deboche, insinuando que elas só buscam essa representatividade para aparecer e tomar o lugar masculino.

Imagem 2 - Comentário afirmando que mulheres não pertencem à cultura nerd.⁹



Ao considerarmos que os limites do “ser nerd” passam pelo consumo, sendo um fenômeno inserido no capitalismo, a questão que se traz à baila é: quem é o sujeito, o alvo destas produções/objetos de consumo.¹⁰

⁹ Comentário de 03.08.2019 no Blog Jovem Nerd: <https://www.jovemnerd.com.br>.

¹⁰ Conforme já discutido em CASTRO, F. L. A arte dos quadrinhos e a Comic Con 2018: uma análise da participação feminina. XV Enecult -

Observando os exemplos apresentados, não resta dúvida que este sujeito é homem, branco, heterossexual e cisgênero, enquanto as mulheres apenas existem nesse meio para dar sentido aos desejos e ideais do mesmo, mas nunca como suas pares, o que Laura Mulvey chama de *Male Gaze*.

A mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando lingüístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado. (MULVEY, 2008, p. 7).

A figura feminina usada como chamariz para o público é uma prática comum, pois a sua presença auxilia no objetivo de obter boas bilheterias. Um estudo divulgado em 2018¹¹, baseado em 350 das melhores bilheterias no cinema mundial de 2014 a 2017 indica que do total, 105 tiveram protagonistas mulheres e 245 homens, e a média

encontro de estudos multidisciplinares em cultura. Disponível em: <http://www.xvenecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-484/111624.pdf>. Acesso em: 30 set. 2019.

¹¹ Disponível em: <https://shift7.com/media-research>

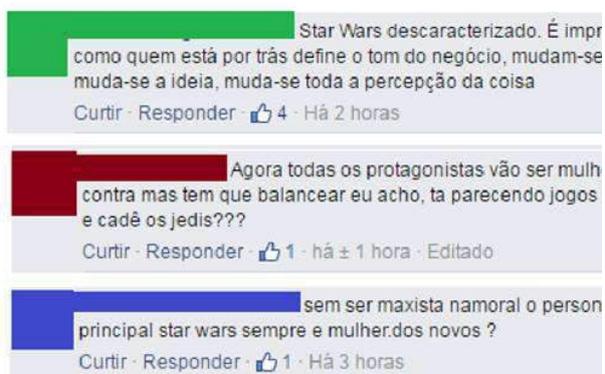
entre investimento e bilheteria apontou um lucro mais robusto em filmes protagonizados por mulheres. Não obstante, o protagonismo não é o único indicativo que importa para nossa análise. O estudo acima indicado tomou os filmes cujas atrizes são as principais em detrimento dos homens e os fez passar pelo Bechdel Test¹², que consiste em considerar três elementos: possuir duas ou mais personagens femininas com nomes e espaço na história, e a existência de um diálogo entre mulheres sobre algo que não sejam homens. Daí supomos estar o incômodo de alguns indivíduos do sexo masculino acostumados com a naturalização do protagonismo masculino.

Os filmes para o público nerd, entretanto, encontram muita resistência - do público masculino - quanto a feminilização das produções cinematográficas. Cada vez que uma produção de cinema ou de TV traz protagonistas mulheres, vê-se uma enxurrada de lamúrias e oposição nas redes sociais, notadamente nas brasileiras. As reclamações são

¹² Pode-se conferir uma lista de filmes que passaram por este crivo em <https://bechdeltest.com/>.

maiores e mais frequentes em casos de produções consagradas e/ou que possuíssem elencos majoritariamente masculinos, como é o caso da saga *Star Wars*, criada pelo cineasta George Lucas. Em 2015 foi anunciado o retorno da franquia, após 10 anos de seu último lançamento, com o filme *O Despertar da Força*, trazendo uma personagem feminina como protagonista, o que causou muitas reclamações de fãs antigos da saga. Em 2016 foi lançado mais um filme, *Rogue One: Uma História Star Wars*, que novamente apresentou uma protagonista feminina, causando uma nova leva de contestações pela escolha de protagonista, como exemplificamos abaixo:

Imagem 3 - comentários do facebook (<https://facebook.com/>) no lançamento de *Rogue One: Uma História Star Wars*



E não é apenas nos papéis de protagonismo que a presença feminina causa incômodo, ocasionalmente uma simples cena pode causar estranhamento ou dificuldade de aceitação, como é o caso da cena cuja fala dá título a este artigo. A cena em questão é parte do filme *O Senhor dos Anéis: O Retorno do Rei* (2003), na qual o Rei Bruxo de Angmar se gaba de que enfrentá-lo é inútil pois existe uma profecia que afirma que nenhum homem mortal poderá matá-lo (como dito pelo próprio personagem no filme: "Seu tolo, nenhum homem pode me matar."), e com isso a personagem Éowyn tira seu capacete e diz "I am no man" – "Eu não sou um homem", em tradução livre –, e consegue golpeá-lo, culminando em sua morte. A cena tornou-se clássica para a saga, e extremamente significativa, especialmente para mulheres que gostam da história. Entretanto, existe uma postagem no site Reddit, um fórum online, na qual um usuário afirma que considera a cena simples demais:

A cena próxima ao fim da trilogia onde a garota estava falando com o Rei Bruxo e ele disse 'Nenhum homem pode me matar', e ela foi toda "mas eu não sou homem" e então matou o Rei, foi meio brega

pra mim. (...) Por favor, notem que eu não li os livros (embora ainda planeje ler), e se existe alguma coisa que eu esteja perdendo por ter só assistido os filmes, estou aberto a novas ideias. Acredite, se eu estou falhando em ver algo e não é só o fato de ela ser mulher que permite que ela mate o Rei Bruxo, eu aceitaria no mesmo instante e mudaria completamente minha visão sobre a cena. Só pareceu meio...simples demais pra mim (REDDIT, 2012.)¹³.

Em jogos eletrônicos, dada a extensão das possibilidades de análise do sexismo nestes, são apresentados dois casos relevantes para que se possa ter ideia da toxicidade masculina neste meio. Tendo início em 2014 após uma desenvolvedora de jogos ser acusada de estar se relacionando com jornalistas para conseguir boas resenhas, o *Gamergate* foi um movimento de ódio contra o desenvolvedor que espalhou-se principalmente para mulheres com ataques misóginos e devastadores.

Na prática, o Gamergate investiu muito mais no ataque principalmente misógino, mas também homofóbico, transfóbico e racista a trabalhadoras/es da indústria, crítica e demais

membros da cultura de jogos digitais (BURGESS; METAMORO - FERNANDÉZ, 2016). Suas principais vítimas, além de Zoë Quinn, foram a crítica feminista de jogos Anita Sarkeesian e a game designer Brianna Wu. Enquanto ambas sofreram as mesmas ameaças e vazamento de informações de Quinn, Sarkeesian teve cancelar uma palestra que daria na Utah State University por essa sofrer uma ameaça de tiroteio em massa (AHMED; MARCO, 2014), enquanto Wu teve de fugir de sua casa após receber ameaças de estupro citando seu endereço residencial – algo que também aconteceu com seus parentes próximos (TOTLO, 2014). (GOULART; NARDI, 2017, p. 255)

Em um exemplo mais recente, em setembro de 2020 a jogadora brasileira Isadora Basile estreou como apresentadora do canal da marca Xbox no Youtube. Apenas um mês depois, em outubro, ela anunciou que desde que começou seu trabalho, estava sendo criticada por não jogar determinados jogos e que por isso ela não seria “digna” de seu cargo, além de estar recebendo diversas ameaças de morte e estupro, e sofrendo perseguição em suas redes sociais, e por isso havia sido desligada do cargo

¹³ Tradução própria. O comentário original em inglês pode ser encontrado em https://www.reddit.com/r/lotr/comments/128qc3/the_whole_i_am_no_man_line/

pela Microsoft, para evitar sua exposição a esse tipo de assédio¹⁴.

No mundo dos jogos de tabuleiro para jovens e adultos não é diferente¹⁵. Em entrevista com o produtor de conteúdo e colecionador de jogos Átila Kawauti, dono de mais de trezentos jogos, ele afirmou que jogos estadunidenses não apresentam muitos personagens femininos e estes, quando muito, perfazem menos de 20% do elenco. Kawauti tem predileção por jogos com miniaturas a serem pintadas e estas são, geralmente com temática medieval que, a exemplo de produções como Senhor dos Anéis e Game of Thrones, a participação feminina é pífia e muitas vezes sexualizada.

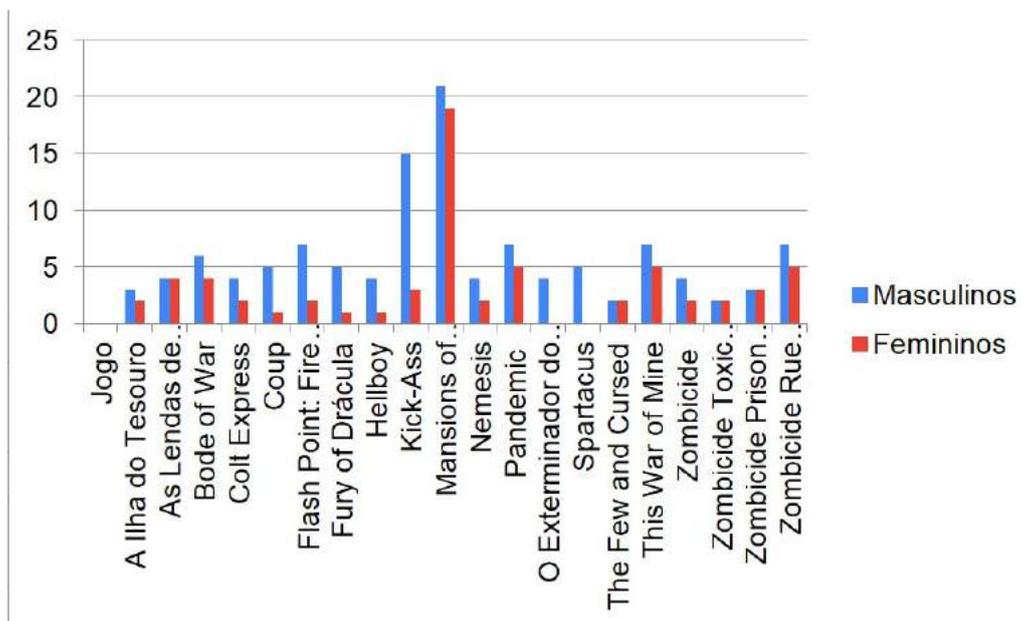
Entrevistamos também o dono da loja de jogos Excelsior Board Games da cidade de Jundiaí em São Paulo, Rogério Rotiroti que, em concordância com Kawauti indicou que os jogos dos anos 90 apresentavam, em geral, somente uma mulher, causando o

fenômeno conhecido como “Princípio da Smurfette”, termo cunhado por Katha Pollitt em um artigo do New York Times em 1991, que consiste em ter uma personagem feminina no meio de vários personagens masculinos.

¹⁴ Matéria sobre o caso disponível em: <https://www.uol.com.br/start/ultimas-noticias/2020/10/16/microsoft-demite-apresentadora-apos-assedio-e-ameaca-de-morte.htm>. Acesso em: 30/04/2020.

¹⁵ Não estamos contando aqui também jogos infantis que partem de uma divisão de gênero contundente.

Imagem 5 - Jogos de tabuleiro adulto/juvenis mais vendidos em 2020/2021 e relação personagens masculinos e femininos`.



Rotiroti indica que somente dois jogos de tabuleiro nos catálogos de jogos vendidos no Brasil têm como protagonista única uma personagem feminina: Cleópatra e The Few and Cursed. Mas ele também afirma que jogos bastante vendidos nos últimos anos como Zombicide, Mansions of Madness, Kick-Ass e Nemesis não têm exatamente um protagonista possui um certo equilíbrio entre os personagens masculinos e femininos”.

Imagem 6 - capa do jogo de tabuleiro The Few and Cursed.



Jogos de tabuleiros infantis, em geral não enquadrados como objeto de desejo de nerds, carregam um sexismo ainda mais aparente em cores e temas. Para meninas, princesas e muito rosa e lilás. Para meninos, ação e tons de azul. O problema é que as meninas estão crescendo querendo a ação, e os meninos estão considerando este fato uma invasão de “seu” território, por terem sido ensinados de que aquele espaço é apenas deles.

Conclusão

Muito da identidade Nerd/geek passa pelo consumo, conforme já elencado neste artigo, dando a estudiosas e estudiosos desta expressão pública de identidade uma gama bastante grande de meios para estudo de seu objeto. Assim temos consciência que o escopo deste artigo não poderia dar conta de tão variadas possibilidades; entretanto, é um ponto de partida para um debate necessário de uma pesquisa que cada vez mais se mostra relevante.

Percebe-se, portanto, que considerando “mundo” nerd no que mais este admira, ele é um algo feito para homens e, não obstante termos

mudanças acontecendo, a resistência que ainda existe a elas tem sido bastante nociva a mulheres. A rejeição ao gênero feminino apenas atrasa, mas não impede a entrada cada vez mais notável das mulheres nesse grupo.

Finalmente, sabemos que para os que vendem os produtos nerds - filmes, jogos, camisetas etc. - o público interessante é aquele que compra, não importando seu gênero. Prevemos então que a reação tóxica masculina a longo prazo não surtirá o efeito desejado e por este motivo temos elaborado através desta pesquisa ramificações em estudos acerca da presença das mulheres no mundo nerd.

Referências bibliográficas

- BECKER, Howard. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. São Paulo: Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- CARVALHO, Luiza. *Identidade e representação dos fãs de cultura nerd/geek: analisando a comic con experience*. (Monografia de graduação

em Produção Cultural). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.

DUARTE, Luiz Cláudio. *Jogos de Tabuleiro no Design de Jogos Digitais*. XI SBGames, Brasília, 2 a 4 de novembro de 2012.

ENNE, Ana Lucia Silva. À perplexidade, a complexidade: a relação entre consumo e identidade nas sociedades contemporâneas. *Comunicação, mídia e consumo*. São Paulo, vol. 3, n.7 p. 11-29. Jul. 2006

GALVÃO, Danielle Pini. Os nerds ganham poder e invadem a TV. *Intr@ciência*, Uniesp, p. 34-41, 2009.

GOULART, Lucas; NARDI, Henrique. Gamergate: cultura dos jogos digitais e a identidade gamer masculina. *Revista Mídia e Cotidiano*, Niterói, v. 11, n. 13, p. 250-268, dez. 2017.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JENKINS, Henry. *Textual poachers: Television fans and participatory culture*. New York ; London: Routledge, 1992.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2015

LINS, Stephany. *Meu cosplay, minhas regras: uma análise sobre o cosplay feminino e do espaço da mulher no universo nerd e geek*. (Monografia de graduação em Produção Cultural). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.

MATOS, Patrícia. *O nerd virou cool: consumo, estilo de vida e identidade em uma cultura juvenil em ascensão*. (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

MATOS, Patrícia. *O nerd virou cool: identidade, consumo midiático e capital simbólico em uma cultura juvenil em ascensão*. XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste-Intercom, 2011.

MESQUITA, B. *Por que o mundo nerd é machista?* Disponível em: <http://farofageek.com.br/videos/por-que-o-mundo-nerd-e-machista/>. Acesso em: 12. jun. 2020.

MULVEY, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Berlin: Grin Verlag, 2008.

POLLITT, Katha. The Smurfette Principle. *The New York Times Magazine*, 1991. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1991/04/07/magazine/hers-the-smurfette-principle.html>.

PUIG, Rebeca dos Santos. *Machismo e 'orgulho nerd': o que temos para comemorar?* Disponível em: <https://www.comunicaquemuda.com.br/orgulho-nerd-e-machismo/> Acesso em: 30 nov. 2018.

TOCCI, J. *Geek cultures: media and identity in the digital age*. 2009. 449 f. Dissertação (PhD em Comunicação). University of Pennsylvania, Philadelphia, 2009.

O Teatro contra o Estado: clivagens, armadilhas e reinscrições entre as artes cênicas e as ciências sociais

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v12i22.50347>

Manoel Silvestre Friques¹

Resumo: Neste ensaio, refletimos sobre a clivagem epistemológica que separa as teatralidades amefricanas e ameríndias daquelas de herança eurocêntrica, cisão que funda, a nosso ver, o regime historiográfico colonial do teatro brasileiro. Para isso, mobilizamos um conjunto de referências advindas das ciências sociais (em especial, a sociologia econômica e a antropologia da arte e da cultura), buscando, a partir da apropriação do teatro por estes campos epistemológicos, reinscrever as práticas performativas das “sociedades contra o Estado” como práticas fundamentais para a história das teatralidades brasileiras e para os agenciamentos performativos contemporâneos sob o signo do desmantelamento das políticas culturais.

Palavras-Chaves: Estudos da performance; sociologia econômica; antropologia da arte; Amefricanidade; teatro descolonial.

Teatro contra el Estado: escisiones, trampas y reinscripciones entre las artes escénicas y las ciencias sociales

Resumen: En este ensayo, reflexionamos sobre la división epistemológica que separa las teatralidades amefricanas y amerindias de las de herencia eurocéntrica, una escisión que funda, a nuestro juicio, el régimen historiográfico colonial del teatro brasileño. Para ello, movilizamos un conjunto de referentes de las ciencias sociales (en particular, la sociología económica y la antropología del arte y la cultura), buscando, a partir de la apropiación del teatro por estos campos epistemológicos, reinscribir las prácticas performativas de “sociedades contra el Estado” como prácticas fundamentales para la historia de las teatralidades brasileñas y para las agencias escénicas contemporáneas bajo el signo del desmantelamiento de las políticas culturales.

Palabras clave: Estudios de performance; sociología económica; antropología del arte; Amefricanidad; teatro descolonial.

Theater against the State: cleavages, traps and reinscriptions between the performing arts and the social sciences

Abstract: In this essay, we reflect on the epistemological cleavage that separates Amefrican and Amerindian theatricalities from those of Eurocentric heritage, a split that founds, in our view, the colonial historiographical regime of Brazilian theater. We mobilized a set of references from the social sciences (in particular, economic sociology and the anthropology of art and culture), seeking, based

¹ Manoel Silvestre Friques. Doutor em História da Arte pelo Programa de História Social da Cultura da Pontifícia universidade Católica do Rio de Janeiro (Puc-Rio). Professor adjunto do Departamento de Engenharia de Produção da UNIRIO e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (UFRJ), Brasil. E-mail: manoel.friques@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-0106-2006>

on the appropriation of the idea of theater by these epistemological fields, to re-inscribe the performative practices of “societies against the State” as fundamental practices for the history of Brazilian theatricalities and for contemporary performing agencies under the sign of the asphyxiated cultural policies.

Keywords: Performance studies; economic sociology; anthropology of art, Amefricanity; descolonial theater.

O Teatro contra o Estado: clivagens, armadilhas e reinscrições entre as artes cênicas e as ciências sociais

Nota preliminar

Neste ensaio, refletimos sobre a clivagem epistemológica que separa as teatralidades amefricanas e ameríndias daquelas de herança eurocêntrica, cisão que funda, a nosso ver, o regime historiográfico colonial do teatro brasileiro. Dada a complexidade do assunto, tramamos aqui alguns fios de modo a oferecer uma tessitura que nos permita vislumbrar a hipótese do que seria um “Teatro contra o Estado”. Esses fios organizam-se em tópicos, quais sejam: Em primeiro lugar, partimos da constatação da colonialidade do regime historiográfico teatral através da leitura de seus principais representantes. Em seguida, refletimos sobre a possibilidade do conceito “arte” ser encarado como uma categoria transcultural, considerando, sobretudo, as discussões recentes encontradas na

Antropologia da Arte.

Complementarmente, o terceiro tópico reflete sobre a apropriação da noção de “teatro” por determinados antropólogos, o que fundaria uma “Antropologia da Performance” por meio da qual observamos uma expansão do teatro para além de seus limites eurocêntricos. Com isso, estaremos preparadas para refletir sobre “o espetáculo do mundo descolonial”, onde a noção de performatividade ganha centralidade para uma reflexão das interdições e das transgressões da colonialidade. Por fim, chegamos ao último tópico, onde a armadilha economicista é desmontada, em proveito de um pensamento que reflita sobre as performatividades brasileiras sob a perspectiva descolonial.

Um regime historiográfico colonial do teatro brasileiro

“O teatro desestruturou cosmovisões ancestrais, valores ancestrais, valores sagrados. Ele desestruturou o modo de pensar e o modo de os índios se relacionarem com a realidade, em nome de uma suposta verdade maior”: com estas palavras, o líder indígena Kaká Werá (2017, p. 102) oferece uma leitura cirúrgica do teatro brasileiro enquanto instrumento de desestruturação.² Contudo, em nossa historiografia tradicional, o “nascimento” e a “formação” do teatro estão condicionados à ficção do

descobrimento, operando o espelhamento entre a história do teatro e a formação do Estado brasileiro. Por esta via, o teatro de “evangelização” concebido por um espanhol e judeu convertido, José de Anchieta (1534-1597), funciona como o marco fundador das artes cênicas brasileiras.

O teatro colonial dispõe de dois elementos hereditários da corte: de um lado, a ausência de “uma tradição de dramaturgia ou de encenação” portuguesa (HELIODORA, 2013, p. 369); de outro lado, o imperativo da conversão cristã mobilizado pelos padres jesuítas. As apresentações cênicas se traduziam em um “veículo ameno e agradável” (MAGALDI, 2001, p. 16), ou seja, “uma forma didática apta a conquistar corações e mentes” composta por, dentre outros elementos, “pequenos autos de ação objetiva e pensamento fácil, em tupi, usando com habilidade nomes usados por tribos inimigas, para identificar diabos ou elementos do mal” (HELIODORA, 2013, p. 369-370). Fundados em conflitos dicotômicos entre o bem e o mal, estes autos de “transfiguração étnica” (RIBEIRO, 2010, p. 51) reafirmavam sempre “a

² Achile Mbembe (2016, p. 135) descreve detalhadamente este processo: “A ‘ocupação colonial’ em si era uma questão de apreensão, demarcação e afirmação do controle físico e geográfico – inscrever sobre o terreno um novo conjunto de relações sociais e espaciais. Essa inscrição (territorialização) foi, enfim, equivalente à produção de fronteiras e hierarquias, zonas e enclaves; a subversão dos regimes de propriedade existentes; a classificação das pessoas de acordo com diferentes categorias; extração de recursos; e, finalmente, a produção de uma ampla reserva de imaginários culturais. Esses imaginários deram sentido à instituição de direitos diferentes, para diferentes categorias de pessoas, para fins diferentes no interior de um mesmo espaço; em resumo, o exercício da soberania. O espaço era, portanto, a matéria-prima da soberania e da violência que sustentava. Soberania significa ocupação, e ocupação significa relegar o colonizado em uma terceira zona, entre o status de sujeito e objeto”. Articulada à inscrição colonial do espaço, há a “colonização do tempo” (MIGNOLO, 2017) tematizada pelo artista sul-africano William Kentridge em sua ópera de câmara *Refuse the hour*.

obediência ao rei, com a sua consequente ordem no Estado” (HELIODORA, 2013, p. 371).

Nos dois séculos seguintes, o paralelo historiográfico se mantém. As manifestações cênicas e os experimentos dramatúrgicos esparsos fazem com que os historiadores diagnostiquem questionáveis³ vazio (MAGALDI, 2001, p. 27) e silêncio (HELIODORA, 2013, p. 374) teatrais. Mesmo que Prado (1993, p. 71), a propósito do mesmo período histórico, se esforce por reconstituir, a partir de documentos dispersos⁴, a vida teatral

³ Os próprios autores que lançam as hipóteses do vazio e do silêncio teatrais oferecem contra-argumentos. Se Magaldi conjectura a respeito de um hiato de documentos e não de acontecimentos (2001, p. 27), Heliodora observa que, sob a perspectiva da história das vilas, “existe farta documentação sobre os cantos e danças dos folguedos populares [durante o século XVIII], dos quais o Brasil é particularmente rico” (2013, p. 373). A exclusão de determinadas manifestações cênicas não europeias, mesmo a despeito da existência de documentos comprobatórios, desvela as premissas do que se denomina aqui de “regime historiográfico teatral colonial”. Em boa medida, este regime é textocêntrico, isto é, norteia-se pela prevalência do texto literário em detrimento da cena. Se a “nova história do teatro brasileiro” organizada por Faria (2012, p. 17) tem o mérito de considerar o teatro “simultaneamente em seus aspectos literários e cênicos”, ela ainda parece reservar aos estudos antropológicos uma investigação a respeito das teatralidades amefricanas e ameríndias. Propõe-se aqui justamente a rasura deste regime dicotômico.

⁴ Muitos destes documentos são os relatos de viajantes como Thevet, Staden, Von Martius, Vanhagen, Fernão Cardim, sendo também

colonial caracterizada pelo “amalgama *pobre* de três dramaturgias *ricas*: a espanhola, a francesa e a italiana”, há ainda aí uma perspectiva colonial tornada explícita pelo contraste entre culturas dramatúrgicas pobres e ricas no fragmento anterior e neste que segue:

O teatro concorreria para o avanço da civilização e seria o termômetro pelo qual se media o grau de adiantamento de um país. Cumpria ainda uma missão cívica, aproximando as pessoas comuns das autoridades, ao ensejar que as primeiras homenageassem as segundas em ocasiões especiais [...] O teatro, em seu plano mais elevado, nunca passou de uma forte mas inexecutável aspiração nacional. Sonhávamos em ingressar no recinto das grandes obras universais, reduto e apanágio das nações civilizadas, sem dispor dos recursos extraliterários, propriamente teatrais, para isso necessários (PRADO, 1993, p. 83-87).

A civilização europeia seria, portanto, o único sonho possível e o crivo por meio do qual se poderia

fontes importantes para os rituais ameríndios ocorridos no Brasil. Estas crônicas são determinantes para uma abordagem metodológica expandida, que considere acontecimentos cênicos e teatralidades de variadas naturezas. A este respeito, ver a reconstrução de nossa “epopeia mítica” ameríndia realizada por Mussa (2009) a partir dos relatos dos viajantes e também a contribuição de Friques (2017) para uma análise das pinturas rupestres piauienses em fricção com a história da arte.

julgar o nascimento de um “teatro nacional”. Elevado, forte, mas inexecuível: o olhar do historiador narra mais um sonho impossível sem julgar necessário provincializar (CHAKRABARTHY, 2000) um imaginário europeu que se deseja universal. Já no século XIX, desperta-se a consciência teatral na terra de Pindorama. Tomada de empréstimo de Antonio Candido⁵, a metáfora da consciência nacional ressurgue nos escritos de Heliodora e Magaldi, sem perder a força ao longo do século XX. Com o decorrer do tempo, a função catequética é transfigurada em ímpeto civilizatório, sendo o teatro “considerado como uma das expressões da cultura nacional, e sua finalidade é, essencialmente, a elevação e a edificação espiritual do povo”, conforme se constata no decreto-lei de 1937 que institui o Serviço Nacional de Teatro no país (apud CAMARGO, 2017, p. 44-45). Catequisar, civilizar, elevar, edificar: do século XVI em diante, o teatro seria um instrumento ascético para a

consolidação da identidade nacional, estando a serviço de um Estado (monárquico, imperial ou republicano), conforme propõe Abirached (2005, p. 52):

O teatro, em particular, se está intimamente fundado nas noções de ordem e hierarquia, pode ser um dos cimentos de um Estado que se trata de unificar em torno de uma linguagem predominante e de uma sociedade que queremos ordenar sob o poder de um rei colocado no topo e no centro.⁶

O ponto de vista do colonizador pressuposto nesta historiografia do teatro brasileiro faz com que seus marcos históricos mais reconhecidos estejam totalmente vinculados à formação do Estado. Este marcos são concebidos a partir dos modelos teatrais desenvolvidos nas Metrôpoles – Espanha, França, Itália –, diante dos quais a produção da colônia se revelaria, via de regra, como cópia risível, infiel e desbotada. O fato de este regime historiográfico trair uma perspectiva eurocêntrica não invalida, contudo, seus esforços. Uma vez

⁵ Este empréstimo é discutido em Friques (2018). Azevedo (2016, p. 159) também demonstra que a “perspectiva da formação nunca se estabeleceu como modelo de interpretação da experiência do teatro no Brasil”.

⁶ Tradução do autor para o trecho: “Le théâtre, en particulier, s’il est fondé intimement sur les notions d’ordre et de hiérarchie, peut être l’un de ciments d’un Etat qu’il s’agit d’unifier autour d’une langue prédominante et d’une société qu’on veut ordonner sous le pouvoir d’un roi placé à son sommet et en son centre. »

reconhecido este ponto de vista, é possível relativizá-lo, delimitá-lo, enfim, entrecruzá-lo com outros regimes de visibilidades e inteligibilidades fundados em outras cosmologias. Desse modo, lançamos aqui uma estratégia menos fundada nas ideias de ruptura e de mudança definitivas do que na reconfiguração de um campo. Neste sentido, o regime historiográfico teatral colonial será reencenado sob uma perspectiva que o coloque, como propõe Hall (2013, p. 132), sob rasura.

No regime historiográfico tradicional, o teatro é abordado por meio de funções exógenas civilizatórias e/ou catequéticas. A narrativa historiográfica desta prática cultural parte da premissa de que o teatro é uma ferramenta de transformação sociopolítica a serviço da colonização cristã, com o propósito único de integrar “bárbaros” e “primitivos” no seio da civilização, em torno da imagem unificada do Estado. Mesmo que nos últimos séculos as práticas teatrais tenham se desvinculado da fé cristã, elas, ainda assim, são interpretadas sob a perspectiva de uma crença civilizatória. Constata-se, portanto, um entrelaçamento entre as funções

religiosa e política, mediante o qual o teatro se constitui como um dispositivo crucial de engenharia social.

É possível justapor as práticas teatrais – concebidas a partir de suas funções político-didático-religiosas em torno da figura única do Estado – às demais teatralidades rituais amefricanas⁷ e ameríndias que também estão assentadas – por outros meios e modos – em um entrelaçamento entre as dimensões mágico-religiosas e aquelas sociopolíticas de integração social. É posta em movimento uma outra engenharia social, descrita por Ailton Krenak (2015, p. 162) como “a capacidade de viver junto sem se matar, reconhecendo a territorialidade um do outro como elemento fundador também da sua identidade, da sua cultura e do seu sentido de humanidade”. Neste contexto, prevalece a íntima relação entre as performances rituais e cada momento da vida socioeconômica – nascimento,

⁷ Adotaremos aqui a categoria de amefricanidade concebida por Lelia Gonzalez (2019, p. 351), para quem tal noção nos permite, de um lado, esquivar do imperialismo estadunidense e, de outro lado, “reafirmar a particularidade de nossa experiência na América como um todo, sem nunca perder a consciência de nossa dívida e dos profundos laços que temos com a África”.

morte, vida adulta, guerra etc. –de uma determinada sociedade. Talvez seja por este motivo que Darcy Ribeiro (2012, p. 141-2), a quem Krenak se refere ao conceituar a engenharia social indígena, tenha observado a “vontade de beleza” que permeia estas sociedades do seguinte modo:⁸

Aos poucos fui percebendo que as sociedades singelas guardam, entre outras características que perdemos, a de não ter despersonalizado nem mercantilizado sua produção, o que lhes permite exercer a criatividade como um ato natural da vida diária. Cada índio é um fazedor que encontra enorme prazer em fazer bem tudo o que faz. É também um usador, com plena consciência das qualidades singulares dos objetos que usa. [...] Não havendo para os índios fronteiras entre uma categoria de coisas tidas como artísticas e outras, vistas como vulgares, eles ficam livres para criar o belo. Lá uma pessoa, ao pintar seu corpo, ao modelar um vaso, ou ao trançar um cesto, põe no seu trabalho o máximo de vontade de perfeição e um sentido de beleza só comparável com o de nossos artistas quando criam.

Nas sociedades indígenas, a produção artística não se distingue de outros tipos de produção, sejam elas

sociais ou econômicas. A dança, a pintura e a música se manifestam no seio da vida social, política e econômica. A título de esclarecimento, é válido aqui recorrer a um exemplo paradigmático: a antropofagia ritual. Seria possível mencionar outros “atos de transferência vitais” (TAYLOR, 2013, p. 27) de conhecimento, memória coletiva e identidade social – o *Kuarup* dos povos xinguanos, o *Reahu* dos Yanomami, *A festa da moça nova* dos Ticuna, o *Apaapatai* dos Wauja, dentre dezenas deles – mas a antropofagia ritual resta emblemática sobretudo pelo contraponto que ela impõe ao regime historiográfico delineado acima e seu diagnóstico de vazio teatral nos séculos posteriores ao “descobrimento”.

Quando da invasão portuguesa, o território brasileiro era povoado abundantemente por sociedades indígenas. Diferentemente da ideia de unificação pressuposta na noção de Estado, esses povos se distribuíam e se organizavam pelo território americano em sociedades distintas. Por esta razão, Pierre Clastres os batizou de sociedades contra o Estado. Contrariando a interpretação

⁸ Note-se neste trecho que a “plena consciência” indígena nada tem a ver com a “tomada de consciência” do espírito nacional, sendo mais aproximada da noção de agência conceituada por Gell explicada a seguir.

eurocêntrica segundo a qual estas sociedades seriam incompletas por não estarem agrupadas em torno de um único governante, Clastres afirma que, nestes casos, o “Estado é impossível”, devido a uma série de fatores, dentre os quais se destacam a atomização dos povos tribais e, sobretudo, ao fato de a figura do chefe estar submetida aos imperativos e anseios de seu grupo social:

a tribo não possui um rei, mas um chefe que não é chefe de Estado. O que significa isso? Simplesmente que o chefe não dispõe de nenhuma autoridade, de nenhum poder de coerção, de nenhum meio de dar uma ordem. O chefe não é um comandante, as pessoas da tribo não têm nenhum dever de obediência. O espaço da chefia não é o lugar do poder, e a figura (mal denominada) do “chefe” selvagem não prefigura em nada aquela de um futuro déspota. Certamente não é da chefia primitiva que se pode deduzir o aparelho estatal em geral (CLASTRES, 2012, p. 218).

Não é possível, portanto, afirmar que o Tupi, apesar de ser uma importante classificação macro-étnica e linguística, se refira a um Estado indígena unificado em torno da figura de um soberano. De fato, conforme esclarece Ribeiro, “os índios do tronco tupi não puderam jamais unificar-se

numa organização política que lhes permitisse atuar conjugadamente”. Tendo atingido determinado tamanho, uma dada sociedade se dividia em “novas entidades autônomas que, afastando-se umas das outras, iam se tornando reciprocamente mais diferenciadas e hostis” (RIBEIRO, 2006, p. 29).⁹ Neste contexto, desponta a antropofagia ritual enquanto poderoso dispositivo de regulação e de organização social tupinambá ao qual a guerra estava também submetida, “ocupando uma posição que, em outros sistemas nativos, caberia à circulação de bens de prestígio e utilidades” (FAUSTO, 2010, p. 79-80).

Conforme nos esclarece Florestan Fernandes, o elemento disparador de todo o processo é a necessidade de vingança. Uma tribo tupinambá deve necessariamente obedecer aos anseios de vingança de seus ancestrais, sob o risco de, caso contrário, por em marcha a

⁹ O modo de constituição dos terreiros contemporâneos parece seguir o mesmo princípio, como salienta a antropóloga Yvonne Maggie, a partir da teoria de Victor Turner: “Embora, eu sempre tivesse sabido, pelas leituras dos clássicos sobre cultos afro-brasileiros, que a criação de um novo terreiro foi sempre feita por briga, por fissão interna, era ousado estudar exatamente esse momento que era meio tabu na literatura.” (CAVALCANTI *et alli.*, 2013, p. 364).

desestruturação social de toda uma comunidade. Em resposta ao chamado do “espírito beneficiário do sacrifício” (FERNANDES, 2006, p. 358), a tribo então se prepara para a expedição guerreira, com o objetivo de capturar o responsável pela morte de seu antepassado. Ressalte-se aí que a guerra não era realizada em razão de fatos puramente econômicos:

As tribos tupi se dividiam em aliadas e inimigas. Faziam guerras constantes, anuais. Os vencedores não tomavam o território dos vencidos, não cobravam tributos, não faziam escravos, não saqueavam riqueza, não buscavam obter nenhuma vantagem econômica. Capturavam inimigos apenas para matar e comer [...] Matar, comer, ser morto e vingado. [...] Se no plano imediato um homicídio tinha um valor negativo, o canibalismo o transfigurava, simbolicamente, em algo positivo. No jogo canibal, cada grupo depende totalmente de seus inimigos, para atingir, depois da morte, a vida eterna de prazer e alegria. O mal, assim, é indispensável para a obtenção do bem; o mal, portanto, é o próprio bem (MUSSA, 2009, p. 18-73).

Neste processo de transfiguração das dicotomias, uma tribotupinambá não se apropriava do território, nem da riqueza, nem de toda a comunidade dos inimigos, não raro, unidos à ela por laços de parentesco.

Por meio da identificação entre o capturado e seu grupo, a tribo guerreira não apenas acalmava a ira de seus ancestrais como também permitia que seu povo capturasse, por meio da antropofagia ritual, as qualidades subjetivas do cativo, restando “bens imateriais: nomes, cantos, memória” (FAUSTO, 2010, p. 80). Assim,

As cerimônias se destinavam a assegurar a cooperação de um agente sobrenatural, o “espírito” beneficiário do sacrifício, o qual comumente atua como um espírito tutelar. De modo que a “luta” se operava, graças ao estado de participação e ao consequente poder miraculoso das ações, *através dos agentes humanos*. É preciso que se tenha em mente que aqueles ritos não eram exclusivamente negativos; se de um lado eles procuravam enganar e afastar a “alma imortal” da vítima, de outro, eles tinham por objetivo o domínio da substância dela que podia ser captada através do sacrifício e da antropofagia. Daí a necessidade de um intercâmbio tão profundo com o sagrado e o estabelecimento de relações cíclicas com os espíritos tutelares, a ponto de um sacrifício humano engendrar ou se encadear em outro, e assim por diante (FERNANDES, 2006, p. 358).

Foge ao escopo deste texto um detalhamento minucioso de todas as fases da antropofagia ritual. O que nos

interessa pontualmente nesta discussão é, dentre as etapas que compõem este acontecimento cênico-ritual, aquela referente aos “ritos de vingança simbólica da vítima” (FERNANDES, 2006, p. 322). Depois de prepararem ritualmente o capturado conforme os padrões estético-sociais da tribo, seus integrantes reafirmavam uma vez mais a distinção do cativo por meio do que poderíamos chamar de *reencenação da captura*. A partir de relatos de Thevet e Cardim, Fernandes (2006, p. 328) descreve esta etapa do ritual na qual, após as cerimônias de purificação do cativo, os membros da tribo se organizavam em duas filas paralelas a partir da entrada das cabanas, formando um corredor no interior do qual o capturado deveria correr até que fosse apanhado uma vez mais pelos enfileirados, seguindo-se daí os ritos de vingança simbólica que precedem, por sua vez, a execução. Esta etapa simbólica é bastante sugestiva, na medida em que evidencia uma espécie de teatralidade ritual de um processo ocorrido anteriormente: a captura propriamente dita. É digno de nota que um acontecimento total como a antropofagia ritual seja composto por

etapas distintas que se auto-referem, a partir de uma alternância entre o prático e o simbólico, o natural e o sobrenatural. A exemplo do rito de vingança simbólica, as reencenações presentes no ritual, evocam, por sua vez, a condição mágica das pinturas rupestres, consideradas por estudiosos como a primeira etapa da captura, uma armadilha visual. Ela nos serve, com isso, como um contraponto histórico ao teatro catequético cujas funções político-religiosas visavam suprimir outras teatralidades rituais absolutamente integradas às sociedades ameríndias.

A complexa multidimensionalidade da antropofagia ritual nos permite considerá-la como um “fato social total”, a partir da conceituação concebida por Marcel Mauss.¹⁰ À propósito do ritual do *potlatch* encontrado em algumas tribos da Melanésia e do Noroeste norte-americano, Mauss observa uma forma de troca que não pode ser reduzida a uma perspectiva meramente mercantil. O *potlatch* é um fato social total na medida em que as tribos trocam todo

¹⁰ Para um estudo detalhado deste ensaio comparando-o com algumas propostas teóricas da Estética Relacional, remete-se a FRIQUES (2013).

tipo de coisas e de seres humanos. O ritual põe em ação todos os domínios da vida tribal, seja religioso, moral, econômico, jurídico etc. Esta multidimensionalidade corresponde também à mistura entre coisas e seres humanos, visto que as coisas possuem um *mana*, o espírito das coisas. A antropofagia ritual parece se adequar ao conceito de Mauss, sendo reforçada ainda mais quando se considera o perspectivismo e o multinaturalismo da América indígena descritos por Castro (2015). Estas duas últimas noções propõem uma relativização absoluta do binômio fundamental da Antropologia – a distinção entre natureza e cultura – ao indicarem que, no âmbito das cosmologias ameríndias, todos os seres – humanos e não-humanos – são considerados em sua origem como seres humanos.¹¹ Nas palavras

¹¹ O pensamento de Philippe Descola (2016, p. 14) a respeito das sociedades da Amazônia reforçam esta ótica: “[...] Essa expressão [“seres da natureza”] não faz o menor sentido para os achuar. Os seres que são concebidos e tratados como pessoas, que têm pensamentos, sentimentos, desejos e instituições em tudo parecido com os humanos, não são mais seres naturais. Os achuar desconhecem essas distinções, que me pareciam tão evidentes, entre os humanos e os não humanos, entre o que pertence à natureza e o que pertence à cultura”. Walter Mignolo (2017, p. 7), ao argumentar sobre a

de Ailton Krenak, (2019, p. 40) “o rio Doce, que nós, os Krenak, chamamos de Watu, nosso avô, é uma pessoa, não um recurso, como dizem os economistas”. Tal questionamento também se impõe aos estudos do teatro, em especial, ao regime historiográfico colonial aqui delineado, uma vez que problematiza um enquadramento baseado na clivagem entre sociedades primitivas e civilizadas.

Levando em consideração o “fato social total” concebido por Mauss, é surpreendente o fato de, no âmbito da sociologia do teatro, esta prática ser compreendida do mesmo modo por Wallon (2008), visto esta manifestação engendrar estudos voltados à gradação da dimensão social à psíquica:

Se há “um fato social total”, segundo a definição que Marcel Mauss propôs em seu *Ensaio sobre a dádiva*, [...] este é o teatro. [...] A coletividade constitui o poder que a funda, o cadinho em que é forjada, o receptáculo de seus efeitos. Como forma, tudo nesta arte se presta à análise das relações entre os indivíduos e as relações entre os grupos: a construção do discurso, a estrutura dialógica, a disposição

falta de sentido do conceito europeu de natureza entre os aimarás e os quíchuas endossa o coro: “a cultura era natureza e a natureza era (e é) cultura”.

dos lugares, a troca de olhares, a inclinação para o jogo, a gramática gestual, a polissemia de representações.¹²

Conforme a ótica de Wallon, o teatro pode ser considerado, a exemplo dos rituais indígenas, como um fato social total por entrelaçar distintas dimensões da sociedade ocidental. Nesta linha, o teatro se aproxima de outros fatos sociais totais, como o *potlatch* e a antropofagia ritual, justamente naquilo que estas práticas cênico-rituais são capazes de mobilizar nos diversos e complementares âmbitos da sociabilidade. Mas se o teatro pode ser considerado como um fato social total, por que não haveria movimento inverso? A este respeito, indaguemos: poderia a arte em geral (e o teatro, especificamente) ser considerada como uma categoria transcultural?¹³

¹²Tradução do autor para a seguinte passagem: “S’il existe « un fait social total », selon la définition que Marcel Mauss en proposa dans son Essai sur le don [...] c’est bien le théâtre. [...] La collectivité constitue la puissance qui le fonde, le creuset où il se forge, le réceptacle de ses effets. En tant que forme, tout en cet art prête à l’analyse des rapports entre les individus et des relations entre les groupes : la construction du discours, la structure dialogique, l’agencement des lieux, le commerce des regards, l’inclination au jeu, la grammaire gestuelle, la polysémie des représentations”.

¹³ Maria Laura Cavalcanti (2014, p. 9) esclarece que “os estudos antropológicos do

Arte, uma categoria transcultural?

Ao longo de todo o século XX, observa-se uma fértil aproximação entre os campos da arte e da antropologia. Mário Pedrosa (2015, p. 480-481) registra que o desenvolvimento da arte moderna durante o século XX está condicionado ao contato das sociedades imperialistas do Ocidente com os chamados “povos primitivos”. Contudo, é somente às vésperas do século XXI que se observa formas de aproximação que não se reduzem ao primitivismo moderno, e que instituem aquilo que Hal Foster (1996) denominou, em meados dos anos 1980, de “virada etnográfica”. Nesta década, duas megaexposições ocorridas em dois reconhecidos templos ocidentais da arte suscitaram um conjunto de questionamentos a respeito do etnocentrismo artístico.

ritual se confundem com a própria constituição da disciplina”, refletindo, a partir daí, sobre as semelhanças e diferenças entre o teatro e os rituais festivos da cultura popular (Escolas de Samba e Bumba Meu Boi). Contudo, o teatro a que se refere a autora é aquele “erudito”, baseado em um texto e com arco dramático bem definido, definição que julgamos limitadora para a diversidade das práticas teatrais brasileiras. A despeito disso, a contribuição da antropóloga é fundamental para uma reflexão a respeito das mútuas conexões entre ritual, performance e teatro.

Inaugurada em setembro de 1984 no Museum of Modern Art (MoMA), Nova York, *“Primitivism” in 20th Century art: affinity of the Tribal and the Modern* propôs, pelo viés formal, uma aproximação entre as obras de arte modernas e os artefatos etnográficos das demais sociedades, tática bastante questionada naquele contexto histórico justamente pela premissa aí subjacente de uma concepção universalista e humanista da criação artística elaborada conforme um olhar moderno e ocidental (LAFUENTE, 2013, p. 10).

Cinco anos mais tarde, em 1989, o Centre Georges Pompidou inaugura *Magiciens de la Terre*, substituindo o conceito de forma de *Primitivism* pelos de magia e espiritualidade como uma “experiência abstrata transhistórica” (BUCHLOH, 2013, p. 228). A mostra, autoproclamada como a “primeira exposição mundial de arte contemporânea” (STEEDS, 2013, p. 24), era composta por obras de cerca de cem artistas, sendo a metade originária de outras regiões que não os países do eixo euroamericano. É possível considerar estas duas exposições emblemáticas justamente

pelos debates e polêmicas suscitados a partir delas. Ao retomar a discussão a respeito dos primitivismos modernistas (caso do MoMA) e justapor práticas contemporâneas de povos ocidentais e não-ocidentais (caso do Pompidou), estas mostras catalisam um movimento de reflexão tão fecundo quanto necessário.

O duplo movimento – que busca reavaliar as aproximações já realizadas entre arte e antropologia ao longo de todo o século XX na mesma medida em que propõe novos olhares e posturas epistemológicas a esta empreitada – parte das desconfianças em relação ao uso indiscriminado de conceitos (forma e magia), pressupostos (centralidade do objeto; artista como gênio criador; as distinções entre um objeto cotidiano e uma obra de arte, entre espiritualidade e instrumentalidade etc.) e enquadramentos teóricos e historiográficos ocidentais em diálogo com a produção cultural de sociedades não-ocidentais. Estética, forma, arte, performance, teatro: seriam estas noções transculturais? Esta indagação requer uma resposta dicotômica pautada pelo princípio de exclusão? Caso afirmativo, como lidar com as

especificidades culturais de cada sociedade? Caso negativo, tais noções são interdadas em proveito do quê?

Do ponto de vista da Antropologia da Arte, encontramos formuladas, de modo mais explícito, tais problemáticas. Este é o caso, por exemplo, do debate ocorrido na Universidade de Manchester, na Inglaterra, em 1993, em função da viabilidade de se considerar a estética enquanto uma categoria universal.¹⁴ Mais do que endossar os defensores ou os detratores desta noção, salienta-se aqui a constatação da existência de uma arena discursiva como principal efeito deste debate. Neste campo, autores como Alfred Gell (que esteve presente no debate de Manchester) e Carlo Severi contribuem decisivamente para se repensar as aproximações entre as cosmologias ocidentais e não-ocidentais.

Partindo da premissa de que uma antropologia da arte não se resume à compreensão do esquema de avaliação estética de uma dada cultura, Gell (2009, p. 245) ressalta a importância do “contexto social da

produção, da circulação e recepção da arte” para o exercício antropológico. A tarefa do antropólogo não deve ser compreendida como uma tentativa de identificação e de descrição dos princípios estéticos que fazem com que um objeto seja considerado uma obra de arte em uma determinada cultura, mas como um esforço por compreender as relações sociais inscritas neste mesmo objeto. A bem dizer, uma antropologia da arte deveria colocar em perspectiva suas próprias premissas, neste caso, duas distinções ocidentais recorrentes: obra de arte *versus* objeto cotidiano; objeto *versus* sujeito. Tendo isto em mente, Gell (2009, p. 255) propõe que os objetos sejam considerados como agentes sociais, reconhecendo aí sua dívida intelectual em relação a Mauss: “Dado que as prestações ou ‘dons’ são tratados na teoria da troca de Mauss como (extensões de) pessoas, então claramente faz sentido ver, do mesmo modo, os objetos de arte como ‘pessoas’”. Se um objeto é um agente social, ele tanto possui um *mana* quanto é atravessado por uma rede de intencionalidades e de agenciamentos que institui, por assim dizer, o seu “drama social”. Um caso emblemático

¹⁴ O debate está registrado no livro organizado por Tim Ingold (1996).

discutido por Gell é o da armadilha de caça Zande que a curadora Susan Vogel expôs enrolada na exposição *Arte/Artefato* ocorrida em 1988 no Center for African Art (Nova Iorque).

Em sua contribuição ao catálogo desta exposição, o estadunidense Arthur Danto prossegue em sua empreitada filosófica de definir uma “ontologia da obra de arte” (DANTO, 2005, p. 20), dando continuidade aos esforços plasmados no livro “A transfiguração do lugar-comum”, publicado inicialmente em 1981. Desde os anos 1960, quando tomou conhecimento da *Pop Art* – conforme relata repetidas vezes em seus escritos (DANTO, 2005; 2006; 2012) – Danto se dedicou ao problema filosófico referente à distinção entre um mero objeto e uma obra de arte. Revogadas as distinções perceptivas e decretada a insuficiência da teoria institucional – segundo a qual um objeto de arte adquiriria tal atributo por se localizar no mundo da arte – a resposta ao dilema anunciado sobretudo pelas obras de Andy Warhol deveria ser formulada da seguinte maneira:

Minha hipótese é que o fenômeno das contrapartes indistinguíveis

que pertencem a ordens ontológicas distintas somente ocorre quando pelo menos uma das coisas equivalentes tem propriedades representacionais, quando pelo menos uma das contrapartes *diz respeito* a alguma coisa, possui um conteúdo, um assunto ou uma significação (DANTO, 2005, p. 209).

Neste trecho, é possível notar o destaque dado por Danto à representação e ao significado de uma obra de arte, em contraposição ao uso de um artefato. De fato, ele propõe uma equação na qual uma obra de arte seria resultante da soma entre um objeto e seu significado incorporado. No caso de Warhol, suas obra e própria figuragiram em torno de uma “alma americana” da sociedade de consumo, que busca em vão satisfazer seus desejos e encontrar a felicidade por meio da publicidade. As obras de Warhol significariam, com isso, a promessa de uniformidade universal prometida pela produção industrial de mercadorias como a Coca-Cola (DANTO, 2012, p. 85).

Como bem demonstra a apreciação crítica da obra de Warhol, a investigação filosófica proposta por Danto, quando contextualizada em solo estadunidense, apresenta um

conjunto pertinente de argumentos para se pensar os caminhos e descaminhos da produção artística ali desenvolvida. De fato, pode-se dizer que o problema filosófico do autor – a distinção entre um artefato e uma obra de arte – possui uma tradição modernista de peso, caso se considere, por exemplo, o debate em torno da *avant-garde* e do *kitsch* proposto por Clement Greenberg em 1939, ou então o ensaio *Art and Objecthood*, elaborado por seu discípulo, Michael Fried, em 1967¹⁵. Com isso, no contexto específico do mundo da arte estadunidense, a preocupação de Danto encontra pares e dissidentes, inserindo-se em uma tradição literária que busca refletir sobre a especificidade da criação artística modernista. O problema surge quando o enquadramento filosófico ocidental do autor se dirige à produção material e imaterial de sociedades não ocidentais, em âmbito intercultural e antropológico, como é o caso da rede de caça Zande.

Em “A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras

de arte como armadilhas”, Gell discorre justamente sobre a insuficiência da interpretação filosófica de Danto quando o assunto foge às cosmologias ocidentais. De fato, a divisão entre instrumentalidade e espiritualidade proposta por Danto em sua ficção etnográfica explicita o desconhecimento do filósofo em relação aos estudos antropológicos africanos, por meio dos quais se constata a mútua implicação entre os termos do binômio. Em outras palavras, uma rede de caça não apresenta apenas um componente instrumental, sendo também ritualmente significativa. Gell demonstra, a partir de estudos etnográficos, que muito da eficácia de um “mero artefato” provém diretamente de sua dimensão metafísica, espiritual. Em suma, “Gell supera a clássica oposição entre artefato e arte, introduzindo agência e eficácia onde a definição clássica só permite contemplação” (LAGROU, 2010, p. 17).

À inseparabilidade entre as dimensões instrumental e espiritual, articula-se também a proposta de Gell em constatar as agências inscritas nas obras de arte. Além de se situar em

¹⁵ Para uma reflexão sobre o conceito de teatralidade nos escritos de Michael Fried e Rosalind Krauss, consulte-se Friques (2018).

uma zona fronteiriça entre a instrumentalidade e a espiritualidade, a armadilha Zande deve ser considerada como um duplo modelo, tanto do caçador quanto da caça. Do ponto de vista do caçador, a armadilha substitui o predador, conservando suas intencionalidades, suas habilidades e seus conhecimentos. O modo de operação da armadilha é correlato, com isso, ao comportamento do próprio caçador no ato da caça. Mas não apenas isso: a armadilha também conserva em si o movimento da presa, caso contrário esta não poderia ser capturada. Sendo assim, pode-se dizer que a armadilha Zande é um *objeto fecundo* que projeta, em sua constituição estrutural, o “nexo dramático que liga os dois protagonistas e que os alinha no tempo e no espaço” (GELL, 2001, p. 184).

É bastante significativa a utilização por Gell da expressão “nexo dramático” na cena da captura, havendo aí uma ressonância do “momento fecundo” teorizado por Lessing no trata do *Laoconte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte*

antiga, aproximação que parece bastante pertinente à teoria teatral. Para o dramaturgo e teórico alemão, o momento fecundo não significa o ápice patético da dor ou a plenitude da expressão, sendo caracterizado por um comedimento desta, pois

É certo que aquele momento único e único ponto de vista desse único momento não podem ser escolhidos de modo fecundo demais. Mas só é fecundo o que deixa um jogo livre para a imaginação [...] Se esse momento único recebe graças à arte uma duração imutável, então ele não deve expressar o que não se possa pensar senão enquanto transitório.

Lessing, então, exemplifica com a Medeia pintada por Timomaco, pintor grego de 300 a.C., que

não tomou a Medeia no momento em que ela efetivamente assassina os filhos; mas antes, alguns momentos antes, quando o amor maternal ainda luta com o ciúme. Nós prevemos o fim dessa luta. Trememos antecipadamente pelo simples fato de logo ver a horrível Medeia, e a nossa imaginação vai muito além de tudo o que o pintor poderia mostrar nesse terrível momento (LESSING, 2011, p. 101-102).

Esta aproximação entre Lessing e Gell não pretende anular as diferenças inegáveis de seus contextos históricos bem como de

seus campos de atuação. Enquanto Lessing elabora o seu texto em meados do século XVIII tendo em vista uma discussão literária ocidental específica que pretendia estabelecer os limites representativos da pintura e da poesia a partir de seus suportes expressivos, Gell é um pensador do século XX que se esforça por estabelecer parâmetros para a antropologia da arte. Salvaguardando tais distinções, talvez possamos afirmar que, ao mediar uma agência social, a armadilha de Gell instaure um *momento pregnante* que motiva o jogo livre da imaginação pautado pelo *nexo dramático* que articula as intencionalidades da presa e do predador no ato da captura. Conseqüentemente, o animal capturado assemelhar-se-á a grandes heróis trágicos, conforme sugere Gell na seguinte passagem:

Considere o hipopótamo condenado, tranquilo com a sensação de falsa segurança decorrente apenas de seu tamanho e majestade. Quantos heróis trágicos sofreram das mesmas ilusões de presunção e atraíram o mesmo destino? Se o chimpanzé que cai na armadilha de Boyer for Fausto, talvez este hipopótamo seja Otelo. O fato de que todos os animais que caem vítimas das armadilhas sempre provoquem suas quedas por meio

da própria autoconfiança complacente demonstra que a caça com armadilhas é uma forma muito mais poética e trágica do que a simples perseguição (GELL, 2001, p. 184).

Nestes fluxos entre Otelos e chimpanzés, não apenas as armadilhas de povos não ocidentais apresentariam agência social. As obras de arte ocidentais poderiam, para Gell, também ser consideradas armadilhas. O autor se refere aqui à produção artística contemporânea, trazendo à discussão as obras *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991) e *High Moon* (1991), criadas respectivamente por Damien Hirst e Rebecca Horn que, de fato, encenam armadilhas. No aquário de formol de Hirst, encontra-se, não peixes vivos, mas um tubarão – isto é, um predador – capturado. Na instalação de Horn, duas espingardas, penduradas e apontadas uma contra a outra, atiram fluidos vermelhos com certa frequência. Como se pode perceber, estes dois trabalhos lidam diretamente com o *drama da captura*, implicando reflexões de variadas naturezas. A estas obras, seria possível justapor uma série

inesgotável de outras, como o filme *O Peixe* (2016), de Jonathas Andrade, onde pescadores do nordeste brasileiro abraçam suas presas até a morte; ou a performance em vídeo *Sem Título (Gaiolas)* (1977), onde Sonia Andrade, sentada no chão, “veste” partes de seu corpo com gaiolas de passarinho; o *Estojo de Geometria* (1977) de Cildo Meirelles, no qual objetos cortantes têm suas funções neutralizadas por objetos semelhantes através de operações de adição ou oposição; ou ainda diversas ações de artistas brasileiros como Laura Lima, Carmela Gross, Rodrigo Braga, Ivens Machado, dentre outros.

Se as obras mencionadas lidam literalmente com o *drama da captura*, não seriam apenas elas que poderiam ser justapostas às armadilhas não ocidentais. De fato, estas obras, muitas delas criadas com objetos excluídos a priori do campo artístico tradicional, também encenam de outros modos a captura. Gell sugere, levando em consideração o pluralismo da produção artística contemporânea bem como as teorias institucional e interpretativa concebidas pelo próprio Danto, que o espaço expositivo funciona, ele mesmo, como um local

de captura, propondo, por meio das obras de arte, armadilhas ao pensamento. Sendo assim, tanto a rede de caça Zande quanto uma performance artística apresentariam suas respectivas redes de intencionalidades e relacionamentos, cabendo ao antropólogo investigar as conexões entre elas.

Em âmbito brasileiro, as redes de intencionalidades inscritas nos objetos artísticos ameríndios têm sido alvo de férteis investigações antropológicas, como bem comprovam os estudos de Els Lagrou (2003; 2010; 2011; 2013; 2015). Tomando por base o pensamento de Clastres, Lévi-Strauss e Gell, Lagrou aborda a produção artística das sociedades ameríndias, ressaltando nelas seu caráter indicial, produtivo, agentivo. Para isso, recorre a artefatos de diversas etnias, com destaque para os Kaxinawá, Bororo, Kayapó-Gorotire, Araweté, Wayana, Wauja, Pirahã etc. De Clastres, Lagrou toma de empréstimo a *revolução copernicana*, que propõe uma inversão de perspectiva em relação às sociedades ameríndias, não mais vistas pela retórica da falta (sem Estado, mas contra o Estado). Se Lévi-Strauss

participa desta mesma revolução – e, em certo sentido, até a anuncia por meio de estudos como *Pensamento Selvagem* e as *Mitológicas* –, nutre também uma desconfiança em relação à arte moderna ocidental, ensimesmada em sua incomunicabilidade. Lagrou parte desta crítica, identificando na produção ameríndia uma indissociação entre arte e artefato que impede ao artista ameríndio de se encerrar sobre si mesmo de modo a abortar a comunicabilidade. A partir da mútua implicação entre arte e instrumentalidade, a capacidade agentiva da obra é o que Lagrou retoma de Gell, notando aí que nem mesmo a arte contemporânea é pautada pela beleza, impondo armadilhas conceituais resultantes de um emaranhado complexo de intencionalidades.

Para Lagrou (2003, p. 102), “pensar sobre a arte entre os ameríndios equivale a pensar a noção de pessoa e de corpo”. Tendo como foco principal a sociedade Kanixawá, com a qual conviveu em pesquisas de campo, a antropóloga reflete sobre a produção artística ameríndia levando em consideração a mútua interação

entre os artefatos, as relações sociais, as pessoas e o esquema conceitual destes povos. A partir daí, ela constata a inadequação de certas premissas ocidentais, em especial a do gênio criativo e a da representação. Quanto ao primeiro aspecto, Lagrou (2010, p. 8) salienta que

dificilmente se responsabilizará a ‘criatividade’ do artista pela produção de novas formas de expressão. O artista é antes aquele que capta e transmite ao modo de um rádio transistor do que um criador. Prezam-se mais suas capacidades de diálogo, percepção e interação com seres não-humanos, cuja presença se faz sentir na maior parte das obras de aspecto figurativo, do que a capacidade de criação *ex nihilo*, criação do nada. Esta ideia de ser mais receptor, tradutor e transmissor do que criador vale para a música, a performance e a fabricação de imagens visuais e palpáveis.

No fragmento acima, é possível entrever uma relação íntima entre arte e xamanismo na cosmologia Kaxinawá. Neste contexto, o artista ameríndio, tal qual o xamã, atua menos como uma fonte expressiva a emitir, por meio da produção cultural, as particularidades do seu mundo interior – os significados privados de sua existência – do que como um mediador entre mundos humanos e

não-humanos, visíveis e invisíveis. Não à toa, Lagrou, ao partir de uma passagem de Castro (2015, p. 49), ressalta o caráter *performativo* do xamã ameríndio, conforme se pode constatar também nesta que segue:

O xamanismo ameríndio pode ser definido como a habilidade manifesta por certos indivíduos de cruzar deliberadamente as barreiras corporais entre as espécies e adotar a perspectiva de subjetividades “estrangeiras”, de modo a administrar as relações entre estas e os humanos. Vendo os seres não-humanos com estes se veem (como humanos), os xamãs são capazes de assumir o papel de interlocutores ativos no diálogo transespecífico; sobretudo, eles são capazes de voltar para contar a história, algo que os leigos dificilmente podem fazer.

Esta perigosa habilidade diplomática é compartilhada entre xamãs e artistas indígenas, uma vez que estes últimos, tais como os primeiros, realizam a mediação entre universos humanos e não-humanos. Neste contexto, não se pode dizer que os grafismos indígenas representam retratos, paisagens ou naturezas-mortas da realidade, mas, pelo contrário, possuem atributos agentivos que a transformam. Assim como os xamãs *performatizam* sem encarnar subjetividades estrangeiras, os

grafismos indígenas possuem também um atributo *performativo* ao tornarem o corpo permeável aos fluxos de alteridade. Os grafismos são como “portais” por meio dos quais o estatuto dos corpos seria transformado, ou seja, “os grafismos agem mais do que representam, produzem um corpo em relação construtiva com os fluxos que o atravessam” (LAGROU, 2011, p. 762). Devido à esta capacidade de mediação entre os mundo visível e invisível, os grafismos são considerados por Lagrou como “quimeras abstratas”, a partir do conceito de “representação quimérica” formulado por Carlo Severi (LAGROU & SEVERI, 2013). De modo análogo, os artefatos ameríndios apresentam atributos agentivos baseados não na representação dos seres, mas na emulação de suas capacidades, como o *tipiti* que, para os Wayana, espreme a mandioca tal qual uma cobra faz com sua presa (LAGROU, 2010).

Por meio das quimeras concebidas por Severi e Lagrou, é possível deslizar-se ao problema concernente ao exercício historiográfico da arte. Segundo os autores, as imagens quiméricas resultam de uma interação instável

entre atributos materiais – registrados nos suportes físicos – e mentais – projetados por aqueles que as percebem. No contexto fenomenológico ameríndio, as quimeras abstratas se caracterizam “por uma tensão constitutiva entre o que é e o que não é dado a ver, levando a economia indicial a tal ponto que o olhar é ativamente engajado naquilo que é dado a ver, sendo obrigado a completar motivos que foram apenas esboçados” (LAGROU & SEVERI, 2013, p. 14). Considerando a tensão constitutiva de uma quimera abstrata, observa-se certa ressonância com os estudos mais recentes de Hans Belting (2011, p. 3), em especial, *An anthropology of images: Picture, medium, body*, no qual o autor propõe uma “inter-relação (e até mesmo uma interação) próxima e fundamental entre imagem, corpo e *medium* enquanto componentes de toda tentativa de fabricação de imagens”.¹⁶ A partir da triangulação entre corpo, imagem e *medium*, Belting esforça-se por desfazer o dualismo entre visões internas e externas, pondo-se a

investigar as mútuas implicações entre as imagens físicas e mentais.

A empreitada antropológica de Belting resulta, por sua vez, do que o autor denominou, à semelhança de Danto, de *o fim da História da Arte*. Porém, se Danto estava preocupado em redefinir a ontologia da arte, Belting, por sua vez, localiza historicamente a noção ocidental de arte, expondo alguns de seus impasses conceituais, como atribuir a objetos e imagens o estatuto de arte mesmo que eles não tenham sido concebidos originalmente como tais. O fim a que se refere o autor baseia-se na assunção da provincialização da Europa (CHAKRABARTHY, 2000), ou seja, na constatação da insuficiência de um enquadramento específico segundo o qual uma história da arte ocidental teleológica teria validade universal, a partir de uma divisão assimétrica do mundo entre centro e periferia pressuposta na indissociação entre a ideia de modernidade e sua contraparte sombria, a colonização (MIGNOLO, 2017).¹⁷

¹⁶Tradução do autor para o trecho: “interrelation (and even interaction) of image, body, and medium as components in every attempt at picture-making”.

¹⁷ Ao nos referirmos à constatação de Mignolo (2017, p. 1), para quem “a pauta oculta (e o lado mais escuro) da modernidade era a colonialidade”, ecoamos sua formulação de que o eurocentrismo é uma questão

Paralelamente à insuficiência de um enquadramento ocidental, tem-se a valorização de novos mundos da arte anteriormente suprimidos pelo ideal modernista euroamericano, conforme sugere Belting no estudo-exposição realizado em 2011-12 em parceria com Andrea Buddensieg e Peter Weibel.¹⁸ Assim, “a arte global não apenas acelera a saída da arte contemporânea das diretrizes de uma história da arte linear, como também floresce em partes do mundo onde a história da arte nunca fora praticada ou apenas seguia modelos coloniais” (BELTING *et alli.*, 2013, p. 184). Este

epistemológica e que a matriz colonial de poder opera por meio de nós históricos-estruturais difusos que instituem hierarquias, sendo algumas destas transversais a esta discussão: racial, sexual, estética, religiosa e epistêmica. Este texto deve, com isso, ser considerado como uma opção descolonial, isto é, “um inexorável esforço analítico para entender, com o intuito de superar, a lógica da colonialidade por trás da retórica da modernidade”.

¹⁸O duplo movimento de Belting – em relação, de um lado, à antropologia das imagens, e, de outro lado, à emergência de novos mundos da arte – provém, portanto, de sua constatação do fim do modernismo enquanto um enquadramento e uma imagem específicos: eurocêntricos, assimétricos e umbilicalmente conectados ao colonialismo. Contudo, ao se considerar a bienalização global compreendida enquanto o processo de industrialização das artes visuais (FRIQUES, 2016), seria possível indagar, com Barriandos (2015, p. 12), em que medida a retórica da globalidade apenas substituiu aquela da modernidade, deixando intactas “as fundações meta-geográficas do colonialismo”.

diagnóstico é pertinente também para o regime historiográfico do teatro brasileiro. É possível, com isso, observar o florescimento de acontecimentos cênicos apesar de (ou mesmo contra) um enquadramento colonial pautado na ficção do descobrimento. Não à toa, os trechos acima de Lagrou e Castro confirmam os esforços, no âmbito da antropologia brasileira, de reconhecer a produção artística não ocidental e a dimensão *performativa* de situações ritualísticas. Tais esforços evocam outra cena: a expansão do teatro, como metáfora antropológica, para além do recorte delimitado pelo regime historiográfico colonial.

O teatro como analogia antropológica

Para se compreender o uso metafórico do teatro, consideremos o processo de institucionalização dos Estudos da Performance ocorrido em duas universidades estadunidenses – Northwestern University, em 1955, e New York University, em 1979 – capitaneadas, respectivamente, por Wallace Bacon e Richard Schechner. Por ora, focalizemos o segundo caso: quando o departamento de Estudos da

Performance foi fundado, rebatizando o programa de pós-graduação em Drama da NYU, Schechner já demonstrara havia algum tempo um forte interesse pela teoria da performance, como comprovam o nome de seu grupo de teatro experimental – *The Performance Group* – e também seus seminários semestrais interdisciplinares sobre o tema (SCHECHNER, 2012). Estes dois deslocamentos paralelos – rumo à artes visuais e à antropologia – são determinantes aos Estudos da Performance.

De um lado, o grupo de teatro experimental de Schechner, em consonância com o fértil momento vanguardista das criações dos anos 1960 e 1970, buscava rever e questionar, por meio de suas práticas e apresentações, os cânones teatrais ocidentais. Tome-se o caso do espetáculo *Dionysus in 69*.¹⁹ Quando o público adentra a garagem, os performers já se encontram no recinto, o orientando a se sentar onde quiser: no chão ou nas plataformas de madeira, de diversas alturas, espalhadas pelo local. A

permeabilidade entre os espaços de atuação e da plateia é investigada em muitos momentos do espetáculo, sobretudo naqueles onde os performers convidam todos a se juntarem nas danças rituais das bacantes. A porosidade se manifesta em outros procedimentos, como quando os performers anunciam seus nomes, se distanciando de seus personagens. Em um momento marcante, o diálogo entre Dionísio (William Finley) e Penteu (William Shepherd) revela bem o desnudamento ficcional: quando Penteu está diante de Dionísio e anuncia a si mesmo (“Eu sou Penteu, filho de Équion e Agave”), quem responde é Finley: “Que nada. Você é William Shepherd e pertence ao *Performance Group*”. Os figurinos, por sua vez, antes de remeterem à Tebas – já que se trata de uma livre adaptação de *As Bacantes* – são compostos de vestes neutras, que valorizam o acontecimento cênico por meio da presença dos corpos despídos dos performers. Todos estes procedimentos convergem para uma criação que, antes de ser uma montagem servil do texto de Eurípedes, revela-se como um

¹⁹ A análise aqui empreendida se baseia no filme realizado em 1968 por Brian de Palma.

experimento teatral que – em sintonia com os *happenings*, a *performance art*, dentre outras táticas artísticas dos anos 1960 e 1970 – problematiza as convenções teatrais tradicionais.²⁰

É esta abordagem experimental da performance que nos ajuda a estabelecer uma distinção precisa entre os estudos da performance de Schechner e aqueles capitaneados por Wallace Bacon (1914-2001), o “pai dos estudos da Performance”. Inicialmente batizado de “Departamento de Interpretação” e criado no seio dos estudos de literatura inglesa, a residência pioneira dos Estudos da Performance guardava íntima relação com os textos de William Shakespeare²¹, autor pelo qual Bacon

nutria uma inegável admiração (algo que também o conecta a Kenneth Burke (1978), outro pioneiro dos Estudos da Performance). Estes três termos – Interpretação, Literatura, Shakespeare – muito informam a respeito da abordagem de Bacon para a performance: pode-se dizer sem exageros que seu interesse repousa nos desafios da elocução, compreendida enquanto uma relação harmônica e orgânica entre o intérprete e o texto, conforme se constata na descrição abaixo:

O performer aproxima-se do texto pronto (espera-se) para responder a ele. A resposta, quando completa, envolve todo o ser do performer. O que acontece, no decorrer do ensaio para uma apresentação, é o que chamei – e ainda chamo – de processo de *matching*. [...] O que acontece no processo de *matching* é uma fusão gradual de dois corpos em um terceiro corpo que se torna a performance. [...] Texto e intérprete se encontram, e cada vez saem um pouco diferentes, mas o “lugar” de onde

²⁰ Taylor (2013, p. 37) esclarece que a ênfase conferida por estas práticas vanguardistas aos conceitos de originalidade e de ruptura, “reencenam as omissões de laços entre práticas ocidentais e não ocidentais”. Apesar de concordarmos com a autora, compreendendo, com Krauss (1986) que a cópia é um dispositivo fundamental ao discurso historiográfico da arte, pretendemos ressaltar tão somente o questionamento contemporâneo das normas teatrais tradicionais, conferindo instabilidade e hibridismo a esta prática.

²¹ Nesta passagem, Bacon explicita tanto seu interesse por Shakespeare quanto sua perspectiva para performance baseada na interpretação de um texto: “Se alguém preza pelo ensino da leitura de Shakespeare aos alunos, é porque acha que Shakespeare tem muito a dizer a todos (eles e a ele), e também porque aprender como realizar uma

exploração completa do texto de Shakespeare parece-lhe a melhor maneira de aprender a como ouvir Shakespeare”. Tradução nossa para o trecho: “If one values teaching the reading of Shakespeare to students, it is because he thinks Shakespeare has so much to say to them and to him, and because learning how to enter into a full exploration of the text of Shakespeare seems to him the best way of learning how to listen to Shakespeare” (BACON, 1960, p. 152).

saem é criado pela interação (BACON, 1996, p. 356-7).²²

A descrição acima explicita sem grandes rodeios o critério básico de Bacon para a definição de sua “estética da performance”. Enfatizando o ensino da literatura, a pedagogia de Bacon tem sua raiz na elocução oitocentista e propõe uma dupla significância para a interpretação: a compreensão de um texto e seu processo enunciativo; a leitura silenciosa e a apresentação oral. Enquanto professor de oratória, Bacon enfatiza o primeiro pólo da interpretação, retirando daí os critérios para o ajuizamento de uma boa performance. Em suas palavras, “o corpo, em uma boa performance, confere proeminência ao ato corporal e ao corpo do poema” (BACON, 1980, p. 2).

²²Tradução nossa para o trecho: “The performer comes to the text ready (one hopes) to be responsive to it. The response, when it is full, involves the whole being of the performer. What goes on, during the course of rehearsal for a performance, is what I have called – and still call – a process of matching. [...] What goes on in the matching process is a gradual merging of two bodies into a third body which becomes performance. [...] Text and performer meet, and each time they come out somewhat differently, but the “place” where they come out is created by the interaction”. Em seguida: “the body, in a good performance, gives prominence to the body act and to the body of the poem”.

Se a performance de Bacon é a favor da interpretação –compreendida como “o estudo da literatura por meio da performance oral”²³ (BACON, 1960, p. 149) –, pode-se dizer que a performance de Schechner seria contra a interpretação, no sentido proposto por Susan Sontag (1966). No caso de Schechner, a desconfiança em relação à interpretação é constatada tanto pela sua trajetória no *Performance Group* quanto por seu diálogo, a partir de agora tematizado, com antropólogos anglo-saxônicos. Sendo assim, no campo circunscrito pela tensão entre estética e antropologia, tal qual delineia Gell, Bacon se localizaria, como o título de um de seus ensaios bem explicita, no polo de uma “estética da performance”, enquanto Schechner mergulharia nos mares de uma “antropologia da performance”.²⁴

²³Tradução nossa para o trecho: “the study of literature through the medium of oral performance”.

²⁴ Enquanto Wallace Bacon endossa os fundamentos estéticos tradicionais, Erika Fischer-Lichte (2011), ao notar o giro performativo das artes a partir dos anos 1960, aposta em uma redefinição da estética levando em consideração tanto as experimentações artísticas quanto a contribuição das ciências sociais. Por este motivo, a “estética do performativo” de Fischer-Lichte estaria mais próxima da

Ao lado da experimentação teatral sintonizada com as investigações artísticas vanguardistas do século XX, há os seminários ministrados por Schechner que indicam uma abordagem transdisciplinar cada vez mais saliente. Nestes encontros ocorridos a partir de 1971 na NYU, o fundador do Departamento de Estudos da Performance convidava diversos especialistas – em especial, antropólogos como Erving Goffman, Victor Turner e Roberto DaMatta²⁵ –

“antropologia da performance” de Schechner do que a “estética da performance” de Bacon.

²⁵ Roberto DaMatta recorda-se de uma conferência de Victor Turner – quem conheceu ainda como estudante de Harvard na década de 1960, mantendo com ele uma relação de amizade – ao lado de Richard Schechner em 1978, e da vinda de Turner ao Brasil em 1979, quando ficou em sua casa. Repisando os vínculos epistemológicos de Turner, DaMatta esclarece que a centralidade do conflito em suas obras se deve, sobretudo, a Max Gluckman, antropólogo sul-africano responsável pela fundação da Escola de Antropologia de Manchester e orientador de Turner. Gluckman dirigiu o Instituto Rhodes-Livingstone, onde Turner também trabalhou por alguns anos. Gluckman e Turner integram a escola antropológica britânica – em grande parte, reconhecida por uma abordagem estrutural-funcionalista – composta também por nomes como Radcliffe-Brown, Evans-Pritchard, Meyer Fortes e Edmund Leach. Tais autores desenvolveram estudos sobre rituais africanos, considerado por Cavalcanti (2014) como fundamentais para os estudos da performance atuais. A propósito da contribuição de Turner, afirma DaMatta: “Todo mundo estava falando em estrutura e aparece um cara que diz que a estrutura tem um outro

para que juntos operassem uma reconsideração da esfera teatral. Os seminários reforçavam uma tendência de aproximação entre as artes cênicas e as ciências sociais, constatada, sobretudo, nos estudos de Goffman, Turner e de Clifford Geertz, nos quais se observa o uso da figura do teatro enquanto chave antropológica das relações sociais.

Ao compartilharem o interesse da metáfora teatral enquanto chave analítica de sociedades e culturas, os três autores podem ser agrupados sob a égide simbólica. Contudo, o aparente interesse comum pelos processos simbólicos esconde importantes diferenças entre as respectivas abordagens. Tome-se, primeiramente, o caso de Erving Goffman, cuja trajetória heterodoxa influenciada por fontes literárias (incluindo-se aí Kenneth Burke, a quem retornaremos mais tarde) resiste a um dócil enquadramento nas tradições sociológicas existentes (MARTINS, 2011). Conforme negrita o prefácio de

lado! [...] Toda a estrutura tem um processo, tem os interstícios” (CAVALCANTI *et al.*, 2013, p. 356). Constatações do intercâmbio entre Turner e DaMatta se encontram na coletânea póstuma de Turner – *The Anthropology of Experience* – organizada por Schechner, onde se observa também o diálogo entre o autor e Yvonne Maggie.

A Representação do Eu na vida cotidiana (1959), o livro do sociólogo canadense é formulado enquanto um manual de análise sociológica de interações sociais específicas que ocorrem em estabelecimentos domésticos, comerciais ou industriais. O emprego da metáfora teatral é aí fundamental:

A perspectiva empregada neste relato é a da representação teatral. Os princípios de que parti são de caráter dramático. Considerarei a maneira pela qual o indivíduo apresenta, em situações comuns de trabalho, a si mesmo e a suas atividades às outras pessoas, os meios pelos quais dirige e regula a impressão que formam a seu respeito e as coisas que pode ou não fazer, enquanto realiza seu desempenho diante delas (GOFFMAN, 1985, p. 9).

Note-se no fragmento acima duas menções à performance que a edição brasileira optou por traduzir como “representação” e “desempenho”. Esta escolha é reveladora por indicar a natureza de performance considerada por Goffman: a representação dramática. Daí, constatamos que o sociólogo canadense aborda as interações intersubjetivas ocorridas em contextos específicos enquanto performances

nas quais os indivíduos se expressam de dois modos complementares: pela transmissão verbal, por meio da qual são transmitidos os aspectos controláveis; e pela emissão gestual, a qual o emissor não detém inteiramente o controle. Nesta cena intersubjetiva ocorrida face-a-face – tal qual um diálogo, motor do drama absoluto teorizado por Szondi (2001) – a interação põe em funcionamento um “jogo de informação, um ciclo potencialmente infinito de encobrimento, descobrimento, revelações falsas e redescobertas” (GOFFMAN, 1985, p. 17). Pautada por uma dinâmica de expectativas – atendidas e frustradas – em relação aos papéis sociais desempenhados por cada agente, a performance seria então “toda atividade de um determinado participante, em dada ocasião, que sirva para influenciar, de algum modo, qualquer um dos outros participantes” (GOFFMAN, 1985, p. 23).

Focalizando o processo interacional, o pensamento de Goffman descreve a vida cotidiana por intermédio da metáfora teatral. Contudo, por mais que o modelo dramático seja reconhecidamente

uma de suas contribuições mais importantes às ciências sociais, para Geertz, seus estudos baseiam-se menos na analogia teatral do que na analogia dos jogos. Pois, visto que, para Goffman, “o teatro é uma forma meio estranha de jogo interativo – um jogo de pingue-pongue usando máscaras – seu trabalho não é básico e essencialmente dramático” (GEERTZ, 1997, p. 41). Jogo, texto ou teatro, o fato é que, com o desmoronamento das supostas barreiras que compartimentavam os campos disciplinares, o exercício do cientista social e do antropólogo aproximou-se, nas últimas décadas, do ofício literário. Se há em Goffman tanto uma menção a fontes literárias quanto uma sensibilidade ensaística (MARTINS, 2011), é Geertz quem decreta, em *Mistura de gêneros: configuração do pensamento social*, a queda do muro disciplinar nas ciências sociais a partir do uso recorrente de analogias ao jogo, ao texto e ao teatro por parte de sociólogos e antropólogos. De sua parte, ele propõe, desde a publicação de *A Interpretação das Culturas*, um tratamento semiótico da cultura, desviando-se da amplitude

conceitual tradicionalmente associada a este termo.

Dando sua contribuição à corrente de antropologia cultural estadunidense inaugurada por Franz Boas²⁶ (e investigada por seus discípulos reunidos em torno do grupo Cultura e Personalidade, em especial Ruth Benedict e Margareth Mead²⁷),

²⁶ Uma das contribuições mais marcantes de Boas (2015, p. 16) é seu livro *Arte Primitiva*, onde, recusando a existência de uma “mentalidade primitiva”, se esforça por comprovar a universalidade da expressão artística e do prazer estético decorrentes, sobretudo, do apuro formal: “O juízo da perfeição da forma técnica é essencialmente um juízo estético”. A abordagem formalista de Boas não exclui o componente de significação, sendo ambos elementos compartilhados por todas as sociedades. É quase ao final de seu livro que Boas registra a existência de “performances dramáticas” entre os Kwakiutl, compostas por danças e cantos.

²⁷ No contexto de uma discussão sobre a “cultura como performance”, a menção aos esforços de Mead e Benedict tem um motivo, observar a consideração da “cultura como obra de arte”, senão vejamos como Margareth Mead, em seu prefácio de *Patterns of Culture*, relata o esforço conceitual de Ruth Benedict: “Mais tarde, ela percebeu que cada cultura primitiva representava algo comparável a uma grande obra de arte ou de literatura, e que seria assim que a comparação entre as obras de arte individuais modernas e a cultura primitiva deveria ser feita, em vez de comparar os desenhos riscados na borda de um pote com o teto da Capela Sistina ou canções de colheita de frutos com Shakespeare. Quando apenas artes isoladas eram comparadas, as culturas primitivas tinham pouco a oferecer; mas se considerássemos essas culturas inteiras – a religião, a mitologia, os modos cotidianos de homens e mulheres – então a consistência interna e a complexidade eram tão esteticamente satisfatórias para o

Geertz (2008, p. 3) propõe focalizar “um conceito de cultura mais limitado, mais especializado e, imagino, teoricamente mais poderoso, para substituir o famoso ‘o todo mais complexo’ de E. B. Tylor”. Para isso, ele compreende a cultura enquanto uma teia de significados, aproximando o exercício antropológico da crítica literária:

Fazer a etnografia é como tentar ler (no sentido de ‘construir uma leitura de’) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado [...] Os textos antropológicos são eles mesmos interpretações e, na verdade, de segunda e terceira mão. [Por definição, somente um “nativo” faz a interpretação em primeira mão: é a sua cultura.] Trata-se, portanto, de ficções; ficções no sentido de que são “algo construído”, “algo modelado” – o sentido original de *fictio* – não que sejam falsas, não-fatuais ou apenas experimentos de pensamento[...] Uma boa interpretação de qualquer coisa – um poema, uma pessoa, uma estória, um ritual, uma instituição, uma sociedade – leva-nos ao cerne do que nos propomos interpretar (GEERTZ, 2008, p. 7-13).

aspirante a explorador quanto qualquer obra de arte” (MEAD, 1959, p. viii).

No trecho acima, constatamos alguns elementos característicos da antropologia hermenêutica de Geertz, em especial, o auto-desnudamento ficcional do ofício etnográfico. Ao afirmar que o texto etnográfico é, ao lado das demais expressões artísticas, uma ficção, o antropólogo estadunidense sublinha mais seu caráter construtivo do que sua verdade ontológica. Em outras palavras, o discurso etnográfico – de modo análogo à performance teatral, ao ensaio literário, à expressão pictórica ou ao discurso cinematográfico – revela-se mais como um exercício (muitas vezes fracassado, devido às idas e vindas de traduções, reduções, remissões etc.) do pensamento diante de uma realidade social específica. Derivam daí outras duas características elementares da antropologia interpretativa de Geertz: enquanto ação simbólica, o comportamento humano não será lido a partir de um sistema fechado codificado abstratamente pelo antropólogo. Trilhando antropológicamente a via filosófica pavimentada pelo segundo Wittgenstein (1968), Geertz não divorcia o trabalho interpretativo do

contexto de sua enunciação, visto que o significado é seu uso. Daí advém, para o autor, a importância dos performers que protagonizam uma ação social ocorrida em um contexto determinado. Em suma, “a explicação interpretativa [...] concentra-se no significado que instituições, ações, imagens, elocuições, eventos, costumes – ou seja, todos os objetos que normalmente interessam aos cientistas sociais – têm para seus ‘proprietários’” (GEERTZ, 1997, p. 37).

Se no ensaio introdutório de *A interpretação das culturas*, já se nota o esforço de Geertz em provincializar, por meio de sua aproximação com as manifestações artísticas, a pretensa universalidade do discurso antropológico, em *Mistura de gêneros: configuração do pensamento social*, o empenho do antropólogo se acentua de modo contundente. Aqui, Geertz reflete – tal qual Victor Turner (2008) – a respeito da centralidade da analogia teatral para a interpretação antropológica dos fatos e das relações sociais, em detrimento das metáforas provenientes das ciências naturais. De modo mais sistemático, ele elabora uma espécie de genealogia do uso, no âmbito das ciências sociais, das

analogias do jogo, do texto e do teatro, constatando, por fim, um embaçamento das fronteiras entre este campo e aquele das humanidades. Mencionando os esforços de Goffman, Turner e Burke, Geertz refaz a história da relação analógica entre o teatro e a vida social do seguinte modo:

A analogia entre vida social e drama existe de uma forma casual há muito tempo – “o mundo é um palco e nós somos nada mais que pobres atores que se pavoneiam”, etc. e tal. Pelo menos desde os anos 1930, termos relacionados com o teatro – principalmente a palavra “papel” – aparecem como elementos essenciais do discurso sociológico. O que é relativamente novo – novo, não sem precedentes – são duas coisas. Em primeiro lugar, a analogia começa a ser usada com força total, de forma extensa e sistemática, e não de forma esporádica e fragmentada – umas poucas alusões aqui, uns tantos tropos acolá. Em segundo, a analogia não é mais utilizada na forma depreciativa que anteriormente caracterizava seu uso mais geral – um mero espetáculo, com máscaras e palhaçadas – e sim com uma forma mais estrutural e genuinamente dramática. Na expressão do antropólogo Victor Turner, fazendo, e não fingindo (GEERTZ, 1997, p. 44).

O interesse renovado pelos cientistas sociais em relação à analogia teatral resulta de uma

abolição de algumas dicotomias que insistiam em separar o teatro e a vida social em universos antagônicos caracterizados respectivamente pela mentira e pela verdade. Há aí, então, uma reconsideração da representação, sendo esta noção compreendida menos como uma mera cópia – mais ou menos fiel, mais ou menos inteligível – do mundo do que um artifício necessário à vida social. Sendo assim, a força total do uso recorrente da analogia teatral pelos cientistas sociais informa que a ordem simbólica perpassa indiscriminadamente as manifestações culturais e sociais. Todavia, se o mundo é como o teatro, ele o será de distintas maneiras para cada um destes autores anglófonos. Pensando nisto, Geertz observa duas tendências distintas em relação ao uso da metáfora teatral.

De um lado, haveria os teóricos da ação simbólica capitaneados pelo crítico literário Kenneth Burke, cuja “teoria da ação simbólica compara teatro e retórica – o drama como uma forma de persuasão, a plataforma do discursante como um palco” (GEERTZ, 1997, p. 45). Em 1945, Burke lança o livro *A gramática do*

motivos, no qual concebe um dispositivo de análise conhecido como *Pentead*, isto é, um sistema formado por cinco termos inter-relacionados, cujas possibilidades lógicas de combinação e de permutação entre eles estabeleceriam um campo de potencialidades para a investigação tanto das relações humanas quanto dos meandros da linguagem. As interações humanas, tanto quanto a comunicação verbal, se localizariam em um universo simbólico que Burke analisaria sob a perspectiva do *dramatismo*, que se traduz, por sua vez, na aplicação dos cinco termos do *Pentead* – ato, cena, agente, agência e propósito – assim descritos por Burke:

Você deve ter uma palavra que nomeia o ato (nomeia o que aconteceu, em pensamento ou ação), e outra que nomeia a cena (o pano de fundo do ato, a situação em que ocorreu); além disso, você deve indicar que pessoa ou tipo de pessoa (agente) executou o ato, que meios ou instrumentos ele usou (agência), e o propósito [...] Seja como for, qualquer declaração completa sobre os motivos oferecerá algumas dicas sobre respostas a estas cinco questões: o que foi feito (agir), quando ou onde foi feito (cena), quem fez (agente), como ele fez (agência)

e por que (propósito) (BURKE, 1945, p. xv).²⁸

Originado na teoria dramática, o dramatismo de Burke aborda linguagem e pensamento como modos de ação simbólica. Uma das premissas para tal consideração é a de um mundo cindido entre o inexprimível e o exprimível, entre a dimensão privada do corpo e aquela do mundo social, entre natureza e cultura. Entrelaçando simbolismo, gramática e retórica, Burke formula uma espécie de filosofia da linguagem que busca, por meio do *Pentead*, identificar o princípio gerativo de situações específicas. Neste sentido, pode-se aventar a hipótese de haver, em sua teoria, uma espécie de *Gestalt* do fenômeno linguístico, visto que o crítico busca, através de um exercício lógico de permutações e combinações dos termos do dramatismo, identificar o princípio gerativo que, por mais que só seja

reconhecível posteriormente à criação de uma obra, reside ali como seu mecanismo estruturante. Nas palavras de Gonzaga (2015, p. 36), “a abordagem dramatística trata a linguagem, como em geral ela é utilizada nos processos sociais de cooperação e competição, como um aspecto da ação simbólica.”

Enquanto Burke (e, de certo modo, Goffman), seria o principal representante de uma tendência teórica que utiliza a metáfora teatral para investigar ações simbólicas, de outro lado, haveria os teóricos do ritual²⁹, sendo o expoente desta tendência a figura de Victor Turner e seu drama social. No âmbito da antropologia simbólica, as abordagens de Turner e de Geertz para a metáfora teatral provêm de contextos discursivos distintos vinculados, por sua vez, às respectivas formações dos autores, conforme esclarece Ortner (2011, p. 422):

²⁸Tradução nossa para a seguinte passagem: “[...] You must have some word that names the act (names what took place, in thought or deed), and another that names the scene (the background of the act, the situation in which it occurred); also, you must indicate what person or kind of person (agent) performed the act, what means or instruments he used (agency), and the purpose [...] Be that as it may, any complete statement about motives will offer some kind of answers to these five questions: what was done (act), when or where it was done (scene), who did it (agent), how he did it (agency), and why (purpose)”.

²⁹ A compreensão da abordagem ritualística de Turner ilumina-se pela analogia que o mesmo propõe entre as “poderosas transições” encontradas nas sociedades tribais, de um lado, e as sociedades industriais, de outro lado: no primeiro caso, ele se refere aos “ritos de iniciação prolongados”; no segundo caso, aos “gêneros ‘liminóides’ tais como a literatura, o cinema e o jornalismo sério” (TURNER, 2008, p. 12).

Enquanto Geertz era influenciado principalmente por Max Weber (através de Talcott Parsons), Turner era sobretudo influenciado por Emile Durkheim. Além disso, Geertz claramente representa uma transformação da antropologia americana anterior, debruçada principalmente sobre as formas de operar da “cultura”, enquanto Turner representa uma transformação da antropologia britânica anterior, principalmente debruçada sobre as formas de operar da “sociedade”.

No campo antropológico anglófono, notamos que Geertz e Turner, apesar do interesse compartilhado pela analogia teatral, a mobilizam de diferentes modos. Se o primeiro, conforme se observou anteriormente, insere-se em uma tradição antropológica estadunidense centrada na discussão em torno do conceito de cultura, o segundo, formado originalmente na escola funcional-estruturalista britânica, lança mão da metáfora teatral como um recurso epistemológico que devolve a dimensão processual à sincronia estrutural. Sendo assim, a teoria do drama social endossa o caráter processual das relações sociais, propondo um desvio em relação às abordagens funcional-estruturalistas

difundidas pela antropologia britânica³⁰.

A noção de drama social concebida por Victor Turner em meados da década de 1950 tem como ponto de partida o conflito social, em especial, aqueles testemunhados por cerca de três anos pelo antropólogo britânico em algumas aldeias africanas, sobretudo em Ndembu (na Zâmbia). A dimensão teatral da vida social se manifestava pela presença de uma inegável “propensão ao conflito” (TURNER, 2008, p. 28), por meio da qual irrompiam crises públicas que, por sua vez, davam a ver um conjunto de aspectos sociais fundamentais. Os dramas sociais observados por Turner lhe permitiram destrinchar as relações sociais formais e estruturais (parentesco, status, classes sociais etc.); as especificidades individuais; e, sobretudo, a importância comunicativa dos símbolos verbais e gestuais (TURNER, 2015, p. 10).

Enquanto “unidades de processo anarmônico ou desarmônico” (TURNER, 2008, p. 33), os dramas

³⁰ Tenha-se em mente que o enquadramento da antropologia social inglesa foi fundamental a alguns escritos de Florestan Fernandes (2006) e Antonio Candido (2006).

sociais são compostos por quatro etapas observáveis. Tudo começa com a ruptura, durante a qual são abaladas as relações formais regidas por normas sociais. Instaura-se uma crise que dificilmente será ignorada e que deverá ser amenizada por meio de uma ação corretiva e/ou restauradora. Esta ação pode ser de variadas naturezas (legal, militar, religiosa, cultural etc.), se manifestando por meio de processos judiciais ou até mesmo de performances culturais e/ou rituais. Caso a ação seja bem-sucedida, ocorre a reintegração social; do contrário, reconhece-se a impossibilidade de uma recuperação harmônica, advindo daí a clivagem social. Formada por estas quatro fases, a unidade processual é denominada de drama social por Turner (2015, p. 10-12), devido às óbvias semelhanças que estes conflitos apresentam com a forma dramática tradicional:

Ninguém poderia deixar de notar a analogia, de fato a homologia, entre as sequências de eventos supostamente “espontâneos” que evidenciavam plenamente as tensões existentes naquelas aldeias e a “forma processual” característica do drama ocidental, de Aristóteles em diante, ou da saga e dos épicos ocidentais, embora em escala limitada ou em

miniatura. Acima de tudo, ninguém poderia deixar de reconhecê-lo quando o “tempo dramático” toma o lugar da vida social rotineira [...] O drama social é o modo agonístico primordial e perene [...].

A centralidade da forma dramática aristotélica para a teoria antropológica de Turner faz com que o autor observe sua manifestação em todas as dimensões da organização social, das famílias ao Estado. As performances culturais (dentre as quais, se destacam o teatro, os rituais tribais e até mesmo os programas televisivos) não estariam excluídas daí, correspondendo a fases determinadas de dramas sociais mais amplos, atuando como mecanismos de reparação, seja para reivindicar direitos, refletir sobre os processos, retratar conflitos etc. Sendo assim, uma performance teatral funcionaria como um *drama em segunda instância*, na medida em que sua cadeia dramática estaria inserida em outra homóloga. “As raízes do teatro”, atesta Turner (2015, p. 13), “provêm do drama social, e o drama social se encaixa bem com a abstração de Aristóteles sobre a forma dramática das obras dos dramaturgos gregos”.

Enquanto ação reparadora, as performances culturais teriam como propósito maior atribuir significados aos conflitos sociais: “Todo tipo de performance cultural, incluindo os rituais, as cerimônias, o carnaval, o teatro e a poesia, é em si uma análise e uma explicação da vida [...] Uma performance, portanto, é o apropriado *finale* de uma experiência” (TURNER, 2015, p. 15-16). Uma performance seria um esforço de significação dos conflitos e das crises que constituem a experiência social. A performance completaria esta experiência através do esforço reflexivo, simbólico e hermenêutico, sem o qual ela se manteria inacabada. Mesmo aqueles experimentos teatrais que se desviam do modelo aristotélico, acabariam por o reforçar, na medida em que constituem a etapa de reparação em uma estrutura dramática mais ampla, o drama social. Turner, com isso, aposta em uma relação dialética entre fluxo e reflexividade, sendo o drama estético um modo de (auto)entendimento do drama social. Nesse sentido, ele parece tangenciar a antropologia interpretativa de Geertz, compreendendo a performance como um “metacomentário social”, isto é,

“uma reencenação interpretativa de sua experiência” (TURNER, 2015, p. 147-8). A performance seria então menos um reflexo do que uma reflexão sobre a realidade. O teatro, por sua vez, seria

uma hipertrofia, um exagero do processo jurídico e ritual; não se trata de uma simples reprodução de todo o processo “natural” do drama social. Assim, há no teatro algo do caráter investigativo, julgador e até punitivo da “lei em ação”, e algo do caráter sagrado, mítico, numinoso ou mesmo “sobrenatural” da ação religiosa – podendo culminar em sacrifício (TURNER, 2015, p. 13-14).

O amplo campo de aplicação do drama social de Turner é também a principal ressalva de uma teoria que possui o risco de ser transformar, segundo Geertz (1997, p. 46) em “uma fórmula para todas as estações”. É preciso atestar os limites do enquadramento aristotélico de Turner para toda sorte de acontecimentos sociais ocidentais e não-ocidentais, sem deixar, paralelamente, de se reconhecer a extensão de seus esforços teóricos. Pois, Turner chega ao ponto de, ao lado de Schechner³¹,

³¹“Tanto Schechner quanto eu vislumbramos o teatro como um meio importante para a transmissão intercultural das modalidades de experiência levadas a cabo dolorosamente. [...] As etnografias, as literaturas, os rituais e

encenar a etnografia, transformando “dados etnográficos adequados em roteiros de teatro” (2015, p. 128-9). Esta colaboração sugere a revelação do antropólogo como um *performer* que busca reencenar situações alheias à sua cultura e aprende, simultaneamente, “a olhá-la do ponto de vista de outra: um pouco à maneira do ator de nô de que fala o grande Zeami, que, para julgar o próprio jogo, deve aprender a ver a si próprio como se fosse espectador” (LEVI-STRAUSS, 2012, p. 29). Ao invés de observar à distância o espetáculo do mundo, o antropólogo, este observador profissional, ao lançar mão da analogia teatral, revela-se ele mesmo como um *performer*. Mas esta não é a única implicação deste movimento de reinscrição.

O espetáculo do mundo descolonial

O percurso antropológico de investigação pela chave teatral conduz a um redimensionamento do próprio teatro. Com sua natureza transdisciplinar, os estudos da

as tradições teatrais do mundo hoje encontram-se, através da performance, abertos para nós como a base de uma nova síntese transcultural comunicativa” (TURNER, 2015, p. 23).

performance funcionam como a epítome deste movimento de reinscrição que responde ao duplo questionamento da tradição hegemônica teatral eurocêntrica encontrado nas performances artísticas contemporâneas e nos rituais amefricanos e ameríndios registrados pela etnologia. A cesura colonial que dispunha em polos opostos e assimétricos a prática teatral ocidental, de um lado, e as performances rituais amefricanas e ameríndias, de outro lado, é redesenhada em um movimento do pensamento que os considera como partes integrantes e não desprezíveis do espetáculo do mundo. Neste âmbito, tudo (e nada) é ação, desempenho, performance, performatividade. Segundo Schechner (2003, p. 27),

Toda gama de experiências, compreendidas pelo desenvolvimento individual da pessoa humana, pode ser estudado como performance. Isto inclui eventos de larga escala, tais como lutas sociais, revoluções e atos políticos. Toda ação, não importa quão pequena ou açambarcadora, consiste em comportamentos duplamente exercidos.

Este trecho revela duas questões correlatas essenciais à teoria

da performance de Schechner³². Em primeiro lugar, sua proposição teórica, tal qual a de Gell, estimula um tratamento performativo das coisas, desvendando suas agências. À abolição da separação entre sujeitos e objetos, corresponde também a consideração de qualquer ação humana como um comportamento restaurado, isto é, enquanto um conjunto de atitudes e gestos que, longe de ser realizado pela primeira vez por um indivíduo, se integra sempre em uma malha processual de repetições, ensaios, normas, treinamentos, codificações, simbolizações e socializações. O caráter duplamente exercido caracteriza a performatividade, visto que esta “baseia-se na crença de que a manutenção do *status quo*, isto é, a reprodução de hierarquias sociais

³² Patrice Pavis (1999), ao refletir sobre a Antropologia Teatral associada a Eugenio Barba e Jerzy Grotowski, parte justamente da perspectiva convergente de Schechner, para quem tem ocorrido um movimento duplo de antropologização do teatro e de teatralização da antropologia. Contudo, ao estabelecerem uma clivagem entre etnocologia e teatro antropológico – sendo a primeira o campo de investigação de “práticas espetaculares do mundo inteiro” (p. 152) enquanto que o segundo “não se refere às formas espetaculares não europeias” (p. 374) –, Pavis e os adeptos da antropologia teatral ainda operam no corte epistemológico que este ensaio problematiza.

relativas à raça, gênero, sexualidade, é obtida pela repetição de normas performativas” (YUDICE, 2013, p. 74). Por meio da performatividade, opera-se, portanto, a desmistificação ontológica de conceitos e pressupostos tidos como verdades universais e absolutas, como propõe Judith Butler a propósito do gênero sexual:

Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade. Isso também sugere que, se a realidade é fabricada como uma essência interna, essa própria interioridade é efeito e função de um discurso decididamente social e público, da regulação pública da fantasia pela política de superfície do corpo, do controle da fronteira do gênero que diferencia interno de externo e, assim, institui a “integridade” do sujeito (BUTLER, 2017, p. 235).

Sendo assim, a performatividade de gênero não é algo exclusivo às travestis e transexuais. O que estes sujeitos são capazes de revelar, por meio de recursos

paródicos e alegóricos, é a comédia humana da impossibilidade de incorporação plena das normas heterossexuais. Daí, é possível atestar a importância dos estudos da performance e da performatividade para os processos de *desidentificação* dos estereótipos sociais, uma vez que gênero, raça, etnia, identidade e comunidade são dispositivos historicamente formulados que incidem performativamente sobre os corpos por meio de enunciados discursivos e não discursivos, os situando através de segmentações e exclusões constitutivas. É precisamente para esta condição performativa das normas sociais e econômicas que Butler (2019) se dirige mais recentemente, ao refletir sobre a distribuição desigual da precariedade induzida pela aceleração da desigualdade global. Neste empreendimento, a origem linguística da performatividade de gênero cede passagem à sua dimensão corporal, a partir da constatação do poder performativo de noções como a de “povo”, por meio das quais se distribui desigualmente a cidadania. Frente aos apagamentos decorrentes da distribuição diferencial da condição precária, emergem performatividades

corporificadas e plurais pautadas por práticas sociais de resistência que reivindicam, em assembleias e movimentos sociais, o direito a ter direitos.

A performatividade plural e corpórea de que fala Butler afirma uma postura epistemológica que considera a “cultura como performance” (FISCHER-LICHTE, 2005, p. 73): tanto as performances das proibições quanto as performances das transgressões e das transculturações (TAYLOR, 2013, p. 81). Estes dois polos, ao invés de se organizarem dicotomicamente, são como faces de um mesmo ser, visto que as transgressões não raro se revelam como paródias³³ performativas das interdições. Consequentemente, o regime historiográfico colonial delineado acima não comunica apenas a história da implementação inexecutável do teatro europeu no âmbito de um “renascimento colonialista” (SANTIAGO, 2019, p. 28). Ele reencena as interdições coloniais às performatividades alheias ao

³³ Muitos autores irão enfatizar a importância da paródia como dispositivo revelador das performatividades, como Taylor (2013), Butler (2017) e Santiago (2019).

eurocentrismo. Como pontua Taylor (2013, p. 68),

O momento inaugural do colonialismo nas Américas introduz dois movimentos discursivos que contribuem para desvalorizar a performance nativa, mesmo enquanto os colonizadores estavam profundamente empenhados em seu próprio projeto performativo de criar uma “nova” Espanha a partir de uma imagem (idealizada) da “antiga”: (1) a rejeição das tradições de performance indígena como episteme; e (2) a rejeição do “conteúdo” (crença religiosa) como sendo objetos mais ou idolatria.

Com isso, é possível acessar a história do teatro brasileiro no âmbito de um contexto performático maior: a performatização da modernidade colonial. Conseqüentemente, não causa espanto que o regime historiográfico colonial do teatro brasileiro registre a presença de formas teatrais, como o drama e a comédia oitocentistas, nas quais se encontra a representação subalternizada de indígenas e negros, que, selvagens ou cativos, revoltados ou obedientes, são sempre condenados ao desaparecimento (pela via da morte ou do adestramento) (AZEVEDO, 2012; MENDES, 1982). Nem que, já no final deste mesmo

século XIX, proliferem comentários e teorias científicas para quem o Brasil seria um “espetáculo brasileiro da miscigenação” (SCHWARCZ, 1993, p. 15). Alternativamente, os estudos da performance mais recentes, mesmo que sob acusação de imperialismo³⁴, buscam registrar os processos de permanência, de transformação e de resistência de teatralidades excêntricas a uma historiografia colonial, como os congados, os reinados, o candomblé, a umbanda, a capoeira, o nego fugido, o carnaval, os rituais indígenas, dentre diversos outros.

³⁴ Registrada nas páginas da *Theatre Drama Review*, a discussão a respeito do imperialismo dos Estudos da Performance surge em 2006 com a provocação de Jon McKenzie (2006) ao relatar certa dominância institucional do campo nas instituições estadunidenses e também por meio da língua inglesa. De nossa parte, como o fluxo do ensaio indica, mobilizamos os enquadramentos coloniais *em rasura*, a partir também da constatação de Chakrabarty (2000) quanto à sua indispensabilidade e inadequação. A importância dos Estudos da Performance no Brasil se faz notar, sobretudo, por meio de Núcleos de Investigação que estabelecem diálogos com o departamento da NYU, em especial: Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (NAPEPDR), da USP, liderado por John Dawsey; Núcleo de estudos das performances afro-ameríndias (NEPAA), da UNIRIO, liderado por Zeca Ligier; Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos das Performances Culturais da UFG; e o Núcleo Experimental de Performance (PPGAC-UFRJ), liderado por Eleonora Fabião e Adriana Schneider.

O deslocamento de foco do modelo colonial teatral às teatralidades amefricanas e ameríndias não é realizado em sacrifício do próprio fazer teatral. O Teatro Negro Brasileiro é um caso em pauta. Se Roger Bastide (1983), ainda na década de 1970, identificando duas formas teatrais distintas (o “folclórico” e o “experimental”), já observava a emergência do teatro negro brasileiro como emblema de uma crise mundial do teatro e sua tentativa mesma de superação, os estudos de Leda Maria Martins realizados duas décadas depois demonstram exemplarmente o estabelecimento de férteis vasos comunicantes entre teatralidades amefricanas. Como bem negrita a autora, “a cultura negra desenha-se, no Brasil e nos Estados Unidos, por meio de uma persistente teatralidade, dramatizando em variadas formas e atividades, a experiência do negro nas Américas” (MARTINS, 1995, p. 51). Uma vez constatada a perenidade e maleabilidade das teatralidades negras, resta investigar as formas que elas adquirem em performances e rituais, de modo a empreender, em seguida, a análise comparativa de textos emblemáticos do Teatro Negro

na América. Daí advém a eleição do orixá Exu – senhor das encruzilhadas, das multiplicidades e das indeterminações –, como uma categoria norteadora da análise, sendo este um “operador semântico da alteridade africana na sua interseção cultural nos Novos Mundos” (MARTINS, 1995, p. 56). Por intermédio de Exu, Martins identifica procedimentos que estruturam o fazer teatral negro, como “a estratégia da dupla fala, o jogo das aparências, o cruzamento dialógico e discursivo das culturas, o mascaramento sógnico, o *entrelugar* da ilusão semiótica nas suas vias de representação” (MARTINS, 1995, p. 201).

Cartografar os fluxos e refluxos entre os diversos tipos de teatralidades amefricanas e ameríndias é uma postura artístico-epistemológica compartilhada por muitos artistas e pesquisadores contemporâneos. Além disso, se, no âmbito historiográfico colonial, “só como escravo ou ex-escravo é que o negro oferecia interesse dramático. Simplesmente como homem, não” (MENDES, 1982, p. 197) e, ainda, se mesmo o Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado por Abdias Nascimento em 1944,

apesar de seu incontestável papel no processo de descolonização teatral, não soube realizar a “inclusão do negro no público espectador brasileiro” (MENDES, 1982, p. 200), atualmente, observa-se movimento surpreendente. Pautado pela retroalimentação das “distintas manifestações artísticas-performáticas” (ALEXANDRE, 2017, p. 34) e pelo respaldo incontestável de público por meio do *black money* “com o qual os negros estão priorizando as montagens de seus próprios irmãos” (SALLES & LUDEMIR, 2018, p. 9), o Teatro Negro³⁵ contemporâneo

³⁵ Algumas publicações recentes oferecem um retrato bem potente do Teatro Negro contemporâneo. Enquanto Alexandre (2017) realiza uma cartografia de grupos e espetáculos teatrais em Belo Horizonte, Salvador e Cuba, Lima & Ludemir (2019) organizam uma coletânea contando com 16 textos dramaturgicos de autores como Rodrigo França, Leda Maria Martins, José Fernando Azevedo, Grace Passô, Aldri Anunciação, Jô Bilac, dentre outros. Na paisagem do Rio de Janeiro, o Teatro Negro tem conquistado um protagonismo indubitável, como comprovam as recentes premiações do Shell (2019 e 2020). A importância resulta de espetáculos que questionam a situação social do negro no Brasil (*Contos Negreiros no Brasil e Oboró – Masculinidades Negras*, ambos de Rodrigo França, e *Preto*, de Marcio Abreu), performatizam a história da arte brasileira, recuperando seus ícones (*Solano, Vento Forte Africano*, de Geovana Pires, e *Traga-me a cabeça de Lima Barreto*, de Hilton Cobra), apostam no entrecruzamento de teatralidades e na recuperação das ancestralidades (*Gota D'Água Preta*, de Jé Oliveira, *Medeia Negra*, de Marcia Limma e *Ombela*, de Arlindo Lopes), performatizam as diásporas periféricas contemporâneas (*Hoje eu não saio daqui*, da

engaja-seno compromisso de encenar outras histórias, conforme atesta Eugênio Lima (SALLES & LUDEMIR, 2018, p. 12), curador da coletânea *Dramaturgia Negra*:

O material foi organizado na contramão da história oficial, rompendo com a escassa representação da dramaturgia negra no meio acadêmico, constituindo-se como um portal para uma outra história possível, que se utiliza das impossibilidades para criar as múltiplas narrativas de um povo negro brasileiro.

Nesta “outra história possível”, o teatro colonial cede lugar às múltiplas teatralidades – ora mais afrocêntricas ou pan-africanas, ora mais afropolitanas ou diaspóricas³⁶ – que se

Cia Marginal, e *Cidade Correria*, da Cia Banobando), são afropolitanas (*Mascarado - Âgô Pra Falar, Âgô Pra Dançar, Âgô Pra Existir*, de Cristina Moura) dentre outras vertentes que não se auto-excluem.

³⁶ Cunhado por Mbembe (2015, p. 69), o termo afropolitanismo vincula-se a uma geografia da circulação, a partir da qual a história do continente africano é considerada como “uma história de culturas em colisão, tomadas pelo turbilhão das guerras, das invasões, das migrações, dos casamentos mistos, de religiões diversas que são apropriadas, de técnicas que são trocadas e de mercadorias que são vendidas. A história cultural do continente praticamente não pode ser compreendida fora do paradigma da itinerância, da mobilidade e do deslocamento.”. Embora criticado por sua potencial interpretação neoliberal, o afropolitanismo pode ser considerado, de um lado, no contexto da “estética diaspórica” caribenha de que fala Stuart Hall e, de outro

entrecruzam, se sobrepõem, se combinam, se ajustam etc. A coletânea dramatúrgica capitaneada por Lima comprova que estas teatralidades não devem ser compreendidas unicamente sob o signo de um ponto de inflexão no seio do regime historiográfico eurocêntrico, a partir da qual ocorre o processo incontornável de emancipação da encenação em relação ao primado do texto (SARRAZAC, 2013). Se, como sugere Barthes (2002, p. 123), a teatralidade é um “dado da criação”, vê-se nesta coletânea, assim como nos palcos, o exercício de escrita dramatúrgica que, durante boa parte de nossa modernidade, foi interdita a grande parte dos amefricanos (como nos lembra Lilia Schwarcz (2012, p. 76), a assimilação cultural não

lado, no âmbito do “cosmopolitismo do pobre” de Silviano Santiago e do “localismo cosmopolita” de Walter Dignolo. Referimo-nos, portanto, a um “afropolitismo do pobre”, para o qual as fronteiras rígidas dos Estados Nacionais deixam de ser limites em um contexto de crescentes desigualdade social e articulação ativista globais. Em tensão com a noção de afropolitismo, encontram-se os conceitos de pan-africanismo (capitaneado por Du Bois) e afrocentrismo (criado por Molefi Kete Asante) que, segundo o filósofo camaronês, estariam assentados em uma geografia mistificadora do território centrada no aspecto racial. A tensão entre estes conceitos indica a fertilidade do pensamento negro na contemporaneidade.

corresponde, muito pelo contrário, à inclusão social).

A suspensão desta interdição contempla fundamentalmente as teatralidades rituais amefricanas e ameríndias, que, não raro, funcionam como operadores estruturantes de textos e espetáculos, mas que, uma vez mais, não se resumem a eles, pois a teatralidade “é o teatro sem o texto” (BARTHES, 2002, p. 123). No nosso caso, a teatralidade poderia ser definida como o “teatro sem o ‘teatro’”, caso consideremos a segunda aparição do termo ligada especificamente à herança eurocêntrica. Aprofundemos ainda mais o percurso sinuoso e ambíguo de Barthes em sua definição da teatralidade, sublinhando a capacidade de circulação da teatralidade para fora de si. Surpreendentemente, este movimento de exteriorização do teatro parece também corresponder ao movimento do performer, sendo o teatro um “lugar de uma ultra-encarnação, em que o corpo é duplo”. Ora, não seriam as teatralidades amefricanas e ameríndias os locais do exercício de teatralidades fora de si mesmas, povoadas por corpos duplos? Está aí uma questão que só o

estudo detalhado de cada acontecimento cênico amefricano e ameríndio poderá responder, estudo este que não se traduz na inclusão destas manifestações em regimes historiográficos ocidentais, mas, antes, na constatação dos meios e modos pelos quais estes acontecimentos transformam e modificam as premissas e conceituações de nossas arraigadas perspectivas coloniais. Mas isto não é tudo. Há ainda uma última armadilha.

“Teatro contra o estado” = “Teatro a favor do mercado”?

Até aqui, trançamos alguns fios que buscaram mapear as mútuas imbricações entre as artes cênicas e as ciências sociais sob a perspectiva das exclusões constitutivas dos regimes historiográficos coloniais. Partimos de uma perspectiva eurocêntrica que instaura um regime de visibilidade e de inteligibilidade do que vem a ser considerado como teatro brasileiro. Conseqüentemente, as performatividades e teatralidades amefricanas e ameríndias estariam localizadas em outros domínios do conhecimento que não no seio historiográfico do teatro. O corte

epistemológico que separa as manifestações propriamente teatrais das demais teatralidades amefricanas e ameríndias constituiria o campo do teatro. De um lado, a história do teatro. De outro lado, os estudos antropológicos e sociológicos.

Ocorre que as performatividades amefricanas e ameríndias, as práticas performativas e teatrais experimentais contemporâneas e também os usos metafóricos do teatro pelas ciências sociais, dentre outros fatores, suscitam movimentos de reinscrição do próprio campo teatral, complicando o suposto paralelismo historiográfico entre teatro e Estado. Nesse sentido, o teatro contra o Estado se traduziria nas dispersas e plurais performatividades amefricanas e ameríndias situadas à margem da narrativa colonial. Há, contudo, uma grande armadilha em se pensar em um “teatro contra o Estado”, se traduzirmos esta expressão como um “teatro a favor do Mercado”. Esforcemo-nos, por fim, por desmontá-la.

A oposição entre Mercado e Estado é um dispositivo teórico próprio às ciências econômicas. Não é exagero afirmar que esta dicotomia

organiza grande parte do debate na área em dois grandes eixos, quais sejam: as políticas econômicas – como as *keynesianas e beveridgianas* – que consideram auspiciosa a intervenção do Estado na economia para assegurar o pleno emprego e o bem-estar, por um lado; e aquelas políticas econômicas que apostam na mão mítica e invisível de um mercado autorregulado, cumprindo o Estado a função suplementar de um “guarda-noturno”, por outro lado. Por mais produtivo que este dispositivo dicotômico seja em distribuir as posições no campo das ciências econômicas, ele se revela insuficiente para a reflexão aqui proposta, senão retomemos, por dois caminhos complementares, esta oposição com o intuito de revelar tal inadequação.

O primeiro caminho possui como ponto de partida a noção de mercado. Em geral, quando lançamos mão deste conceito, nos referimos à definição da teoria econômica neoclássica, sendo o mercado um local de interação onde vendedores e compradores – ambos munidos de uma racionalidade econômica que busca maximizar a satisfação e o lucro e minimizar os custos – ocupam

posições simétricas e atomizadas que garantem a transparência das transações (PINDYCK; RUBINFELD, 2013). Esta definição é hegemônica, mas não absoluta, como demonstramos esforços de sociólogos e economistas por questionar os fundamentos supostamente universais da teoria neoclássica. Em primeiro lugar, as preferências que guiam as decisões não são tão coerentes e estáveis como nos fazem crer os manuais de microeconomia, mas dependem de uma série de fatores sociais e culturais que a Economia Comportamental busca, por meio de experimentos randomizados, desvelar (DUFLO; BANERJEE, 2020). O mercado não é em um local virtuoso pautado pela igualdade entre os agentes atomizados movidos por seus respectivos espíritos de cálculo, mas um *campo*, cuja estrutura de relações de poder entre as empresas³⁷

³⁷ Garcia-Parpet (2013, p. 95), cuja análise da implementação de um mercado francês de morangos em concorrência perfeita ajudou Callon (2008) a conceber a performatividade das ciências econômicas, ao repisar a contribuição de Bourdieu para a sociologia econômica, ressalta a importância que a etnologia na Argélia teve para o pensamento *bourdieusiano*. Em trabalho de campo na então colônia francesa, Bourdieu observa que a colonização é também marcada por um processo de racionalização das condutas

determina as condições nas quais os agentes são levados a decidir (ou a negociar) os preços de compra (de materiais, do trabalho, etc.) e os preços de venda [...] E é esta estrutura social específica que determina as tendências imanentes dos mecanismos do campo e, simultaneamente, as margens de liberdade para as estratégias dos agentes. Os preços não determinam tudo, é o todo que determina os preços (BOURDIEU, 2006, p. 268-269).

Correlativamente, temos que questionar a compreensão redutora que a teoria econômica neoclássica confere à noção de troca, bastando aqui nos lembrarmos da seguinte consideração de Mauss (2003, p. 307) sobre a aparente universalidade do *homo economicus*: “Foram nossas sociedades ocidentais que, muito recentemente, fizeram do homem um ‘animal econômico’. [...]O homem foi por muito tempo outra coisa e não faz muito que é uma máquina, com uma máquina de calcular que a complica”. Encontramos tal consideração

econômicas. Esta observação não está muito longe da perspectiva de Callon (2008), segundo a qual as colônias foram laboratórios de performatização das ciências ocidentais, com destaque para a Economia, sendo inclusive locais de implementação do subdesenvolvimento, como propõe Walter Rodney para o caso africano. Como se verá a seguir, este fato não é trivial, pois estilhaça a dicotomia entre Estado e Mercado.

justamente naquele ensaio onde Mauss demonstra que as trocas do *potlatch* não são guiadas pela lógica utilitarista. Há, portanto, trocas que não são passíveis de redução ao espírito de cálculo da economia neoclássica e que instituem uma pluralidade de mercados constituídos por outras estruturas e lógicas.

Resultam daí duas considerações referentes à performatividade das ciências econômicas e à dualidade que as constitui. No que se refere ao primeiro aspecto, se o mercado não é um dado da natureza, mas um advento sócio-histórico, sua implementação pressupõe a performatividade das ciências econômicas. Em outras palavras, a implementação de um mercado em concorrência perfeita prevê a contribuição do enquadramento teórico das ciências econômicas, que, por sua vez, menos o descrevem do que o moldam, visto que “uma ciência não é somente uma descrição do que existe, mas [...] também uma maquinaria poderosa que permite fazer existir o que descreve” (CALLON, 2008, p. 313-4). Ao conferir ênfase à performatividade da economia, Callon

(2006, p. 50) chama atenção para as possibilidades de experimentação econômica que, entrelaçando agenciamentos calculativos e não-calculativos, não se resumem às *performances* de indicadores agregados macroeconômicos como o PIB. Outras performatividades econômicas são possíveis.

A pluralidade performativa das ciências econômicas requer o abandono de um pensamento dicotômico que insiste em dividir o mundo em fatos econômicos e não econômicos. Denunciando as “dualidades perigosas” que segmentam o mundo em dois (sentimento e racionalidade; economia e arte; público e privado; masculino e feminino; mercado e estado etc.), Zelizer (2009, p. 240) se esforça por identificar laços diferenciados que entrelaçam mundos aparentemente hostis:

Estudos atuais sobre espaços sociais concretos, que vão dos mercados de leilões aos trabalhos domésticos, não revelam nem esferas separadas nem mundos segregados hostis. O gap analítico entre intimidade e impessoalidade pode ser superado reconhecendo-se a existência de laços diferenciados que atravessam situações sociais particulares. Em todos os tipos de

situações, das predominantemente íntimas às predominantemente impessoais, as pessoas diferenciam fortemente vários tipos de relações interpessoais, caracterizando-as com distintos nomes, símbolos, práticas e meios de troca. [...] Tanto em empresas quanto em espaços domésticos, assim como em quaisquer outros, as pessoas constantemente administram múltiplos conjuntos de relações sociais.

Em conjunto, as recomendações de Zelizer, Bourdieu e Callon nos incitam a questionar a “inviabilidade econômica” das artes cênicas quando analisadas sob uma perspectiva da economia neoclássica.³⁸ Ao operarmos este desvio, estamos aptos a perceber as performatividades econômicas específicas a este campo experimentadas por meio de laços diferenciados capazes de engendrar trocas e transações plurais. Ademais, o cuidado em não adotar as “dualidades perigosas” traduz-se também em cautela em não reproduzir a dicotomia entre Estado e Mercado. Pois, como sabemos, a “formação” do Estado brasileiro constitui-se como a

³⁸ Refiro-me aqui à contribuição de William Baumol para o estudo da Economia das Artes Cênicas, revisitada em Friques (2016b).

“formação” da economia agroexportadora brasileira voltada ao comércio internacional e concentrada em poucos empresários detentores de vastas terras e de uma mão-de-obra expropriada de terra, subjetividade, meios de subsistência etc. (PRADO JR., 1961).³⁹ Com isso, a performatização do Mercado é engendrada, estimulada, promovida e regulada pelo Estado. Um teatro contra o estado não seria, portanto, um teatro a favor do Mercado, mas aquele “contra o monstro bicéfalo Estado-Mercado que oprime as minorias do planeta” (DANOWSKI; CASTRO, 2014, p. 141).

Mas ser *contra* o Estado deve ser compreendido como ser *contra* as políticas públicas para a cultura? A resposta é negativa. E aqui, adentramos nosso último caminho, retornando em espiral ao começo.

Uma insuficiência e uma precariedade sobressaem na história do teatro brasileiro compreendida como a narrativa da relação entre esta

manifestação artístico-cultural e sua função instrumental para a “formação” do Estado-nação. O teatro, apesar de ser apenas um elemento em um dispositivo performativo maior de afirmação estatal, não mantém, ao longo dos séculos, uma relação próxima, filial, visível, assegurada e fértil com o Estado. O que o Estado oferece é sempre insuficiente para o teatro. Inversamente, o teatro é quase invisível ao estado.⁴⁰ Vejamos algumas comprovações.

Se, desde o seu nascimento, o teatro acompanha o desenvolvimento brasileiro, tendo sido contemplado, desde o Império, com subsídios *esporádicos* (TROTТА, 2013), é somente na década de 1930 que esta prática seria objeto de uma política cultural institucionalizada. Conforme observa Calabre (2017, p. 16), com a Revolução de 1930, o Estado brasileiro implementa uma “racionalidade administrativa” por meio da qual houve a “construção institucional no campo da cultura”, devido, em especial, à criação do

³⁹ “Não há uma oposição entre mercado e Estado. O Estado participa na constituição dos mercados, de modo que não há economias que estariam do lado do Estado e outras, do lado do mercado. Na configuração atual, não há mercado sem Estado nem Estado sem mercado.” (CALLON, 2008, p. 316).

⁴⁰ A invisibilidade do teatro para o Estado pode ser exemplificada pela escassez crônica de dados sistematizados sobre esta prática cultural nos órgãos oficiais. O lugar do teatro no sistema oficial dos indicadores culturais é discutido em Friques (2018b).

Ministério da Educação e Saúde, sob a incumbência de Gustavo Capanema. Em 1937, é criado o Serviço Nacional de Teatro, coincidindo com o início do Estado Novo, enquanto um órgão administrativo de cunho permanente (CAMARGO, 2013).

Ao analisar a trajetória desta instituição (1937-1964), Camargo (2013; 2017) conclui que, por mais que sua criação respondesse a um conjunto de anseios e demandas dos profissionais teatrais, este órgão, ao longo de toda a sua existência, caracterizou-se pela “inoperância no cumprimento de suas funções” (2017, p. 3) e pela distribuição pulverizada de subsídios em uma política denominada “clientelismo pluralista” (2017, p. 147) ou “modelo residual” de subvenções (2017, p. 154). Com o passar das décadas, a sensação de *insuficiência institucional* se mantém, como comprova a afirmação do sociólogo do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), Frederico Silva (2018, p. 7), ao afirmar que “os recursos financeiros na área cultural são e permanecerão insuficientes por tempo indeterminado”. Em conjunto, os diagnósticos de Camargo e Silva reforçam a perspectiva de Rubim

(2007), para quem a história das políticas culturais brasileiras, entre avanços e retrocessos, caracteriza-se pelo trinômio ausência, autoritarismo e instabilidade. Nos últimos anos, esta tradição revela sua força total na devastação cultural contemporânea resultante de “um processo contínuo e planejado de desmonte das políticas, dos programas e das ações culturais construídas a partir do início dos anos 2000” (CALABRE, 2020, p. 9) e agudizado pela pandemia em 2020. Depois de um breve período de conquistas em relação às políticas culturais na primeira década do século XXI, atualmente, temos uma política cultural farsesca e furtiva protagonizada por atores e roteiristas televisivos, que, em gestões efêmeras e polêmicas, tratam de empalidecer as instituições e asfixiar a produção cultural.

Mas estas políticas culturais persecutórias em nome de um “estado mínimo” e de um “mercado saudável” não seriam a conclusão de um “teatro contra o Estado”, mas tão somente a comprovação da teimosia das teatralidades ameríndias e amefricanas apesar do Estado, ou da presença ausente deste. Afinal, “tem

quinhentos anos que os índios estão resistindo, eu estou preocupado é com os brancos, como que vão fazer para escapar dessa” (KRENAK, 2019, p. 31).

Referências bibliográficas

ABIRACHED, R. *Le théâtre et le prince*. Arles: Actes Sud, 2005.

ALEXANDRE, Marcos Antônio. *O Teatro Negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

AZEVEDO, Elizabeth. O Drama. In: FARIA, João Roberto. *História do Teatro Brasileiro*. Volume I. São Paulo: Edições Sesc SP, Perspectiva, 2012.

AZEVEDO, José Fernando. Transições canceladas: teatro e experiência no Brasil (notas para um programa de trabalho). *Sala Preta*, vol. 16, n. 2, p. 157-167, 2016.

BACON, Wallace. An aesthetics of performance. *Literature in Performance*, vol. 1, n.1, p. 1-9, 1980. <https://doi.org/10.1080/10462938009365814>

BACON, Wallace. *The art of interpretation*. Nova Iorque: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1966.

BACON, Wallace. The Dangerous Shores-One Last Time. *Text and Performance Quarterly*, n. 16, p. 356-358, 1996.

BACON, Wallace. The dangerous shores: From elocution to interpretation. *Quarterly Journal of Speech*, vol. 46, n. 2, p. 148-152, 1960. <https://doi.org/10.1080/00335636009382405>

BARRIENDOS, Joaquín. Confluência Esférica: curadoria global após 'Magiciens de la Terre'. *ARJ Brasil*, vol. 2, n. 2, p. 1-14 | jul. / dez. 2015.

BARTHES, Roland. *Écrits sur le théâtre*. Paris: Éditions du Seuil, 2002.

BASTIDE, Roger. Sociologia do Teatro Negro Brasileiro. In: BASTIDE, Roger. *Sociologia*. [Coleção Grandes Cientistas Sociais]. São Paulo: Ática, 1983.

BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. *CONCINNITAS - Revista do Instituto de Artes da UERJ*, ano 6, vol. 1, n. 8, jul. 2005.

BELTING, Hans. *An anthropology of images: Picture, medium, body*. New York: Princeton University Press, 2011.

BELTING, Hans; BUDDENSIED, Andrea; WEIBEL, Peter. *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. Alemanha: ZKM - Center for Art and Media Karlsruhe, 2013.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BOAS, Franz. *Arte Primitiva*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2015.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BOURDIEU, Pierre. *As estruturas sociais da economia*. Porto: Campo das Letras - Editores, S.A., 2006.

BUCHLOH, Benjamin. The whole earth show: an interview with Jean-Hubert Martin. In: *Making Art Global (Part 2) - 'Magiciens de la Terre' 1989*. Londres: Afterall Books, 2013.

BURKE, Kenneth. *A grammar of motives*. New York: Prentice-Hall, Inc., 1945.

BURKE, Kenneth. Questions and Answers about the Pentad. *College Composition and Communication*, vol. 29, n. 4, p. 330-335, dec. 1978.

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CALABRE, L. Políticas Culturais no Brasil dos anos 1930 ao século XXI. Rio de Janeiro: FGV, 2017.

CALABRE, LIA. A arte e a cultura em tempos de pandemia: os vários vírus que nos assolam. *Revista Extraprensa*, vol. 13, n. 2, p. 7-21, 2000. <https://doi.org/10.11606/extraprensa2020.170903>

CALLON, M. *What does it mean to say that economics is performative?* 2006. halshs-00091596

CALLON, Michel. Entrevista com Michel Callon: dos estudos de laboratório aos estudos de coletivos heterogêneos, passando pelos gerenciamentos econômicos. *Sociologias*, Porto Alegre, n. 19, p. 302-321, 2008.

CAMARGO, A. *A política dos palcos – teatro no primeiro governo Vargas (1930-1945)*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2013.

CAMARGO, A. *Por um Serviço Nacional de Teatro: debates, projetos e o amparo oficial ao teatro no Brasil (1946-1964)*. (Doutorado em História Social). UNIRIO/Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARLSON, Marvin. The Resistance to Theatricality. *SubStance*, vol. 31, n. 2/3, Issue 98/99: Special Issue: Theatricality, p. 238-250, 2002..

CASTRO, Eduardo. *Metafísicas Canibais*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

CAVALCANTI, M. L. V. C.; SINDER, V.; LAGE, G. C. Victor Turner e a Antropologia no Brasil. Duas Visões. Entrevistas com Roberto Damatta e Yvonne Maggie. *Sociol. Antropol.*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 339-378, dez. 2013.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. (org.) *Ritual e Performance: quarto estudos clássicos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Ritual e teatro na cultura popular. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.12, n.1, p. 7-22, mai. 2015.

CHAKRABARTY, Dipesh. *Provincializing Europe: postcolonial thought and historical difference*. New York: Princeton University Press, 2000.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o estado – pesquisas de antropologia política*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DANOWSKI, D.; CASTRO E. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Instituto Socioambiental, 2014.

DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DANTO, Arthur. *Andy Warhol*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

- DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- DESCOLA, Philippe. *Outras naturezas, outras culturas*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- DUFLO, E.; BANERJEE, A. Boa economia para tempos difíceis. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- DUFRENE, Thierry. *Art contemporain et Anthropologie*. Anais do XXXII Colóquio CBHA (Comitê Brasileiro de História da Arte). Direções e sentidos da história da arte. Campinas, 2012.
- FARIA, João Roberto. *História do Teatro Brasileiro*. Volume I. São Paulo: Edições Sesc SP, Perspectiva, 2012.
- FAUSTO, Carlos. *Os índios antes do Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FERNANDES, Florestan. *A função social da guerra na sociedade tupinambá*. São Paulo: Globo, 2006.
- FISCHER-LICHTE, Erika. Cultura como performance: desenvolver um conceito. *Sinais de Cena* 4, n. 73, 2005.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011.
- FOSTER, Hal. *The Return of the Real*. Massachusetts: MIT Press, 1996.
- FRIQUES, Manoel Silvestre. Da pintura histórica à bienal histórica: autonomia, curadoria e bienalização. *Revista Pós*, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 287 - 308, nov. 2016a.
- FRIQUES, Manoel Silvestre. Edital é pouco, meu prêmio primeiro: uma análise material do “mercado” teatral brasileiro. *Sala Preta*, vol. 16, n. 1, p. 179-213, 2016b.
- FRIQUES, Manoel Silvestre. Entre a Ilusão e a Teatralidade: Rosalind Krauss, Michael Fried e o Minimalismo. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 8, n. 4, p. 807-837, dez. 2018a. <https://doi.org/10.1590/2237-266075601>
- FRIQUES, Manoel Silvestre. Piauí é aqui: as pinturas rupestres piauienses entre a Arqueologia e a História da Arte. *Visualidades*, vol. 15, n. 2, p. 11–38, 2017. <https://doi.org/10.5216/vis.v15i2.47767>
- FRIQUES, Manoel Silvestre. Tramas dramáticas: as redes teatrais brasileiras entre o sistema moderno e o sistema de indicadores. *Urdimento - Revista De Estudos Em Artes Cênicas*, vol. 2, n. 32, p. 519-541, 2018b.
- FRIQUES, Manoel Silvestre. Troca e relação na estética relacional. *E-Compós*, vol.16, n. 3, 2013. <https://doi.org/10.30962/ec.903>
- GARCIA-PARPET, Marie-France. A sociologia da economia de Pierre Bourdieu. *Sociologia Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, p. 91-117, June 2013.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios sobre antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- GELL, Alfred. A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. *Arte e Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da UFRJ, ano 8, n. 8, p. 174-191, 2001.

GELL, Alfred. Definição do problema: a necessidade de uma antropologia da arte. *Revista Poiésis*, n 14, p. 245-261, dez. 2009.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1985.

GONZAGA, Deusimar. *O drama como método de investigação da linguagem: Uma interpretação do dramatismo de Kenneth Burke*. (Mestrado em Performances Culturais). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural da *Amefricanidade*. In: HOLLANDA, H. B. (org.) *Pensamento Feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HELIODORA, Barbara. *Caminhos do Teatro Ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

INGOLD, Tim. *Key debates in anthropology*. London: Routledge, 1996.

KRAUSS, Rosalind. *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Massachusetts: MIT Press, 1986.

KRENAK, Ailton. *Encontros*. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Cia das Letras, 2019.

LAFUENTE, Pablo. Introduction: from the outside in - 'Magicien de la Terre' and Two Histories of Exhibitions. In: *Making Art Global (Part 2) - 'Magiciens de la Terre'* 1989. Londres: Afterall Books, 2013.

LAGROU, Els; SEVERI, Carlo. (orgs.) *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

LAGROU, Els. Antropologia e Arte: uma relação de amor e ódio. *Revista Ilha*, v.5, n.2, p. 93-113, dez. 2003.

LAGROU, Els. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas, Els Lagrou. *Revista Proa*, n. 2, vol. 1, 2010.

LAGROU, Els. Entrevista: Entre xamãs e artistas. *Revista Usina*, n. 20, Julho, 2015.

LAGROU, Els. Existiria uma arte das sociedades contra o Estado? *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, vol. 54, n. 2, 2011.

LESSING, G.E. *Laoconte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga*. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *A antropologia diante dos problemas do mundo moderno*. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

LIMA, Eugênio; LUDEMIR, Julio. *Dramaturgia Negra*. Rio de Janeiro: Funarte, 2018.

MACIEL, Diogo Barbosa; BERBEL, Gustavo dos Santos. 2015. "A representação do Eu na vida cotidiana". In: *Enciclopédia de Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, 2015. Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/obra/representação-do-eu-na-vida-cotidiana>

- MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global, 2001.
- MARTIN, Jean-Hubert. The death of Art - Long Live Art. In: *Making Art Global* (Part 2) - 'Magiciens de la Terre' 1989. Londres: Afterall Books, 2013.
- MARTINS, Carlos Benedito. A contemporaneidade de Erving Goffman no contexto das ciências sociais. *Rev. bras. Ci. Soc.* [online], vol. 26, n. 77, p. 231-240, 2011.
- MARTINS, Leda Maria. *A Cena em Sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- MAUSS, M. *Sociologia e Antropologia*. Introdução de Claude Lévi-Strauss. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.
- MBEMBE, Achile. Afropolitanismo. *Áskesis*, vol. 4, n. 2, jul./dez. 2015.
- MBEMBE, Achile. Necropolítica. *Revista Arte & Ensaios*, n. 32, 2016.
- MCKENZIE, Jon. Is Performance Studies Imperialist? *TDR*, vol. 50, n. 4, p. 5-8, 2006.
- MEAD, Margareth. Prefácio. In: BENEDICT, Ruth. *Patterns of Culture*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1959.
- MENDES, Miriam Garcia. *A personagem negra no teatro brasileiro*. São Paulo: Editora Ática, 1982.
- MIGNOLO, Walter. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. *Rev. Bras. Ci. Soc.*, São Paulo, v. 32, n. 94, 2017.
- MUSSA, Alberto. *Meu destino é ser onça*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- ORTNER, Sherry B.. Teoria na antropologia desde os anos 60. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 2, p. 419-466, ago. 2011.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PEDROSA, Mario; MAMMI, Lorenzo (org.). *Arte*. Ensaios: Mário Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- PINDYCK, R.; RUBINFELD, Daniel. *Microeconomia*. São Paulo: Pearson Education do Brasil, 2013.
- PRADO JR., C. *Formação do Brasil Contemporâneo: colônia*. São Paulo: Brasiliense, 1961.
- PRADO, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- RIBEIRO, Darcy. *Confissões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- RIBEIRO, Darcy. *Meus índios, minha gente*. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro; Brasília, DF: Editora UnB, 2010.
- RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 13, p. 101-113, jun. 2007.
- SALLES, Ecio; LUDEMIR, Julio. Apresentação Flup. In: LIMA, Eugênio; LUDEMIR, Julio. *Dramaturgia Negra*. Rio de Janeiro: Funarte, 2018.
- SANTIAGO, Silviano. *35 ensaios de Silviano Santiago*. São Paulo: Cia das Letras, 2019.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. A invenção da teatralidade. *Sala Preta*, vol. 13, n. 1, p. 56-70, jun. 2013.
- SCHECHNER, Richard. O que é performance? *Revista O percevejo*, ano 11, n. 12, 2003.
- SCHECHNER, Richard. *Performance e Antropologia*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SCHWARCZ, Lilia. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira*. São Paulo: Editora Claro Enigma, 2012.

SCHWARCZ, Lilia. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SILVA, Fo. *Os Limites do Financiamento Cultural Federal no Brasil: entre ideias e materialidades*. Texto para discussão. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. Brasília: Rio de Janeiro: Ipea, 2018.

SONTAG, Susan. *Against interpretation and other essays*. New York: Picador, 1966.

STEEDS, Lucy *et alli*. *Making Art Global (Part 2) - 'Magiciens de la Terre'* 1989. Londres: Afterall Books, 2013.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno [1880 – 1950]*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TROTTA, R. O teatro e o estado. In: FARIA, João Roberto. *História do Teatro Brasileiro: Volume II - Do Modernismo às Tendências Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

TURNER, Victor. *Do ritual ao teatro: a seriedade humana de brincar*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

TURNER, Victor. *Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana*. Niterói: EdUFF, 2008.

WALLON, Emmanuel. Sociologie du théâtre. In: CORVIN, Michel (org.). *Dictionnaire Encyclopédique du*

Théâtre à Travers le Monde. Paris: Bordas / SEJER, 2008.

WERÁ, Kaka. *Coleção Tembetá*. Rio de Janeiro: Azougue, 2017.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophical Investigations*. New York: Macmillan Publishing Co., Inc., 1968.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

ZELIZER, V. Dualidades perigosas. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, p. 237-256, 2009.

No salão do Brega: ensinamentos de um estudo piloto

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v12i22.50557>

Flavia dos Santos Coelho¹

Lilian Magalhães²

Resumo: Refletir sobre a produção de conhecimento científico envolve refinar estratégias metodológicas que visem superar estruturas de poder impostas. Nesse sentido, os estudos-piloto caracterizam-se como versões mais curtas de um projeto de pesquisa completo, que em geral visam prevenir problemas e aprimorar o desenho metodológico por meio do teste de métodos, técnicas e instrumentos de pesquisa, bem como preparar o pesquisador, especialmente o iniciante, pelo desafiador trabalho com pesquisa qualitativa. A literatura sobre a utilização de estudos-piloto ainda é escassa e, quando realizados, muitas vezes não atinge os desafios e a curva de aprendizado do pesquisador. Assim, buscamos problematizar os procedimentos do estudo piloto, situando-o como um importante recurso para a pesquisa qualitativa. Um projeto piloto para preparar o trabalho de campo de pesquisa de mestrado, de natureza etnográfica, foi realizado a partir do fenômeno das festas de Baile da Saudade, mediante a pergunta: Que estratégias, técnicas e procedimentos podem garantir maior eficácia em pesquisa qualitativa de natureza etnográfica? Dois atores principais que compõem as festas de Baile da Saudade participaram do estudo por meio de entrevista semiestruturada e método *Photovoice*. Com a execução do projeto piloto, percebemos que as estratégias que superam as relações hierárquicas entre pesquisador e participante são necessárias para garantia do processo participativo e, conseqüentemente, maior eficácia em abordagens qualitativas de natureza etnográfica.

Palavras-chave: Pesquisa qualitativa; projeto piloto; atividade cultural.

En el salón del *brega*: enseñanzas de un estudio piloto

Resumen: Reflexionar acerca de la producción de conocimiento científico involucra refinar estrategias metodológicas que busquen sobrepasar estructuras de poder impuestas. En este sentido, los estudios piloto se caracterizan por ser versiones más breves de un proyecto de investigación completo, que generalmente tienen como objetivo prevenir problemas y mejorar el diseño metodológico probando métodos, técnicas e instrumentos de investigación, así como preparar al investigador, especialmente al principiante, para la trabajo desafiante con la investigación cualitativa. La literatura sobre el uso de estudios piloto es aún escasa y, cuando se lleva a cabo, a menudo no cumple con los desafíos y la curva de aprendizaje del investigador. Por eso, buscamos problematizar los procedimientos del estudio piloto, situándolo como un recurso importante para la investigación cualitativa. Un proyecto piloto para preparar el trabajo de campo de investigación de maestría, de

¹ Flavia dos Santos Coelho. Mestranda em Terapia Ocupacional pelo Programa de Pós-Graduação em Terapia Ocupacional da Universidade Federal de São Carlos/SP, Brasil. E-mail: flaviacoelho@estudante.ufscar.br - <https://orcid.org/0000-0001-6835-2174>

² Lilian Vieira Magalhães. Doutora em Saúde Coletiva pela Universidade Estadual de Campinas. Professora Adjunta do Departamento de Terapia Ocupacional da Universidade Federal de São Carlos/SP, Brasil. E-mail: lmagalhaes@ufscar.br - <https://orcid.org/0000-0003-3666-3685>

Recebido em 22/06/2021, aceito para publicação em 25/01/2022, disponibilizado online em 01/03/2022.

natureza etnográfica, fue realizado a partir del fenómeno de las fiestas de *Baile da Saudade*, mediante la pregunta: ¿Qué estrategias, técnicas y procedimientos pueden garantizar una mayor eficacia en la investigación cualitativa de naturaleza etnográfica? Dos actores principales que constituyen las fiestas de *Baile da Saudade* participaron del estudio por medio de entrevista semiestructurada y método *Photovoice*. Con la ejecución del proyecto piloto, percibimos que las estrategias que sobrepasan las relaciones jerárquicas entre investigador y participante son necesarias para garantizar el proceso participativo y, consecuentemente, mayor eficacia en enfoques cualitativos de naturaleza etnográfica.

Palabras claves: Investigación cualitativa; proyecto piloto; actividad cultural.

At the Brega salon: lessons from a pilot study

Abstract: Reflecting on the production of scientific knowledge involves refining methodological strategies that aim to overcome imposed power structures. In this sense, pilot studies are characterized as shorter versions of a complete research project, which in general aim at preventing problems and improving the methodological design through the testing of research methods, techniques and instruments, as well as preparing the researcher, especially the beginner, for the challenging work with qualitative research. The literature about the use of pilot studies is still scarce and, when carried out, often does not reach the challenges and the learning curve for the researcher. Thus, we seek to problematize the procedures of the pilot study, placing it as an important resource for qualitative research. A pilot project to prepare the master's research field work, of an ethnographic nature, was carried out based on the phenomenon of the *Baile da Saudade* parties, through the question: What strategies, techniques and procedures can ensure greater effectiveness in qualitative research of a nature ethnographic? Two main actors that make up the *Baile da Saudade* parties participated in the study through semi-structured interviews and the Photovoice method. With the execution of the pilot project, we realized that the strategies that go beyond the hierarchical relationships between researcher and participant are necessary to guarantee the participatory process and, consequently, greater effectiveness in qualitative approaches of an ethnographic nature.

Keywords: Qualitative research; pilot project; cultural activity.

No salão do Brega: ensinamentos de um estudo piloto

1. Introdução

Refletir sobre produção de conhecimento científico deve englobar o refinamento de estratégias metodológicas que levem a superação de estruturas hierarquizantes instituídas na sociedade como formas de manutenção do poder (SANTOS, 2008). Influenciados por essa perspectiva, apresentaremos as

problematizações em torno do estudo piloto, como ferramenta importante para a pesquisa qualitativa, a partir do fenômeno das festas de Baile da Saudade.

Os estudos-piloto ou projetos-piloto caracterizam-se como versões resumidas de um projeto de pesquisa completo, cujas finalidades principais consistem em testar métodos, técnicas

e instrumentos de pesquisa, a fim de realizar possíveis ajustes ou adaptações na metodologia proposta para o estudo final. O piloto visa prevenir problemas que possam comprometer a real compreensão do fenômeno de pesquisa no projeto principal (MACKEY; GASS, 2005).

O estudo piloto constitui uma estratégia importante para o pesquisador, preparando-o para o exercício de sua pesquisa, estimulando-o a tatear o campo da problemática a ser abordada com suas facilidades e dificuldades e também permitindo maior afinidade com os instrumentos e técnicas elencados (SILVA FILHO; BARBOSA, 2019; BAILER; TOMITCH; D'ELY, 2011). Mesmo o planejamento cuidadoso de uma metodologia de pesquisa não garante que possíveis problemas possam surgir durante a geração de dados de um estudo completo. Assim, a realização de um estudo piloto pode revelar, na prática, falhas metodológicas ou teóricas que não estavam evidentes no plano original da pesquisa (BAILER; TOMITCH; D'ELY, 2011).

A problematização sobre a realização de estudos pilotos ainda é

rara nas pesquisas qualitativas e, quando realizada, limita-se a enfatizar adaptações ao método e a experimentações de instrumentos específicos, mais do que examinar as lições aprendidas com o estudo e as especificidades metodológicas que um piloto demanda (WRAY; ARCHIBONG; WALTON, 2017; ARAIN *et alli*, 2010; CANHOTA, 2008). Poucas orientações sobre como conduzir um estudo piloto da melhor maneira possível são relatadas na literatura, limitando-se à construção de conhecimentos sobre métodos e técnicas (WRAY; ARCHIBONG; WALTON, 2017; ARAIN *et alli*, 2010; CANHOTA, 2008).

Vale ressaltar que os possíveis resultados gerados com a aplicação de um estudo piloto não são preditivos para os resultados gerados na pesquisa completa, logo, os dados advindos do estudo piloto não devem ser considerados em relação à confiabilidade e efetividade dos resultados finais.

Em termos gerais, a estrutura de um piloto de pesquisa consiste em: problema de pesquisa, objetivos gerais, objetivos específicos e método, sendo que a análise dos dados pode ser considerada ou não. Canhota

(2008) observa que em estudos quantitativos o número de participantes da pesquisa não precisa ser maior que 10% da amostra do projeto final.

Este artigo, fruto do projeto-piloto realizado para preparar o trabalho de campo de pesquisa de mestrado, de caráter etnográfico, objetiva refletir sobre os aprendizados extraídos da referida experiência, buscando ampliar o conhecimento sobre este recurso, o que pode contribuir para o fortalecimento dos aspectos teórico-metodológicos da pesquisa qualitativa.

1.1 O projeto original de pesquisa

[...] porque fingir que não gosta, se no seu quarto você balança? Quando ouve o brega, você, não resiste e dança [...]. (Wanderley Andrade- Vida de Cantor, Música Brega anos 90).

Na cidade de Belém do Pará, a música brega encontra um cenário privilegiado de expressão artística, sendo as festas de brega uma das principais atividades realizadas para a promoção do gênero (AZEVEDO, 2009; SILVA, 2009). Essas festas acontecem rotineiramente na cidade de Belém, consumidas e promovidas majoritariamente pelo público das

periferias da cidade. Por causa de suas características de representações sociais e de sociabilidade, Costa (2009) as classifica como prática cultural. Essa prática, além de revelar curiosas dinâmicas de consumo de bens culturais, comportamento e relações sociais, demonstra um forte sentimento identitário, não só entre o público consumidor do brega, mas de toda uma sociedade que reconhece e legitima o gênero como regional (AZEVEDO, 2009; SILVA, 2009; COSTA, 2008).

O Baile da Saudade é o tipo de festa de brega que será abordado pela pesquisa, devido aos seguintes motivos que consideramos relevantes para a sua diferenciação no cenário da produção cultural da região:

a. a frequência crescente de suas realizações no cenário festivo da cidade de Belém e Região Metropolitana;

b. a crescimento contínuo de novos consumidores, principalmente entre o público mais jovem;

c. devido à estrutura de funcionamento da festa, organizada para reproduzir predominantemente gêneros musicais como Flash brega, Boleros e Merengues.

Partindo da vivência da primeira autora enquanto bregueira, destaca-se ainda o fato de considerarmos as festas de Baile da Saudade como modelo festivo mais tradicional ao brega, por congregar na dança, nas vestimentas e nas relações sociais, expressões mais fieis ao movimento inicial.

A despeito da importância local do brega, estigmas sociais têm sido atribuídos às pessoas que se ocupam do brega, notadamente nas festas de Baile da Saudade. Frequentemente são atribuídos sentidos depreciativos relacionados aos modos de viver, ao mau gosto estético, a algo antigo/ultrapassado, caricato e ignorante que muitas vezes são atribuídos ao público consumidor, promotor e animador dos Bailes da Saudade (LIMA, 2016; AMARAL, 2009; BASTOS *et alli*, 2009).

1.2 Considerações Metodológicas sobre o projeto original de pesquisa

A pesquisa original, de caráter qualitativo, orientada pela abordagem etnográfica, foi estruturada para ser realizada com os três grupos de atores principais que compõem as festas de brega, os quais, segundo Costa

(2009), são 1. as pessoas que promovem as festas (festeiros), 2. as pessoas que dançam nas festas (bregueiros) e 3. as pessoas que tocam nas festas (DJ's). No projeto original pretende-se selecionar 6 participantes, sendo 2 de cada grupo, conforme descrito por Costa (2009), o que portanto constituirá uma amostragem não probabilística intencional (PIRES, 2008).

Na geração de dados, o projeto prevê a triangulação por meio da observação participante, de entrevistas semiestruturadas e do método *Photovoice* (WANG; BURRIS, 1997). Este é um método de investigação participativa e flexível, que objetiva a expressão da realidade vivida por indivíduos, grupos ou comunidades através da fotografia (LEAL *et alli*, 2018; WANG; BURRIS, 1997). O método foi criado em 1997 por Caroline Wang e Mary Ann Burrise, graças à centralidade das imagens na sociedade contemporânea, expandiu-se muito, sendo bastante adotado em pesquisas qualitativas, notadamente as de natureza participativa (BERTAGNONI; GALHEIGO, 2021; PEREIRA; OLIVER, 2018; LEAL *et alli*, 2018).

O *Photovoice* contraria a hegemonia do texto centrismo como legitimação da comunicação, conhecimento, transmissão da informação e literatura, pois evidencia e valida formas não textuais de compreensão dos fenômenos pela perspectiva dos sujeitos que neles estão envolvidos, potencializando a narrativa de pessoas e coletivos historicamente marginalizados (BERTAGNONI; GALHEIGO, 2021; GONÇALVES; BEZERRA NETO; MALFINATO, 2020; PEREIRA; OLIVER, 2018). Para Hartman et al (2011) o método pode acessar camadas de informações ricas e autênticas que outras técnicas mais tradicionais para a geração de dados poderiam não revelar. De modo geral a literatura mostra que esta ferramenta visual é altamente flexível, pois capacita o indivíduo a retratar suas realidades vividas, interpretá-las, questioná-las, refletir sobre elas e estimular processos de mudança pessoal e/ou social (MAMEDE; ESSER, 2015; WANG; BURRIS, 1997).

Recomenda-se 9 passos para o desenvolvimento de projetos baseados no *Photovoice*: 1- identificação das

demandas da comunidade; 2- recrutamento dos participantes; 3- aprendizagem da técnica; 4- instrução para o uso da câmera e orientações sobre aspectos éticos sobre imagem e poder; 5- distribuição das câmeras e registro das fotografias a partir de temas norteadores; 6- identificação das fotografias realizadas; 7- reuniões para a discussão das fotografias e identificação de problemas; 8- identificação de líderes para o encaminhamento das propostas levantadas; 9- estratégias para o compartilhamento das imagens, narrativas produzidas e planos de ação para mudanças dos problemas encontrados (MAMEDE; ESSER, 2015; WANG, 2006).

A análise das fotografias deve ser realizada por meio da contextualização das imagens narradas pelos sujeitos nas reuniões promovidas. Nesse processo, as reflexões compartilhadas em torno das imagens registradas podem revelar questões, temas e/ou teorias sobre os problemas levantados (WANG. BURRIS, 1997).

No caso do nosso projeto original, a geração de dados deve contar com 5 etapas:

Etapa I: convite aberto via telefone, e-mail ou redes sociais será enviado a integrantes-chave do Baile da Saudade que tenham vivências prévias nessas festas.

Etapa II: explanação sobre objetivo do estudo e os passos para a geração de dados e, por fim, a assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE).

Etapa III: Realização de entrevista semiestruturada com perguntas referentes à experiência de engajar-se nas festas de Baile da Saudade;

Etapa IV: Realização da técnica do *Photovoice*;

Etapa V: A observação participante será realizada nos locais das festas de Baile da Saudade, produzindo uma detalhada descrição dos fenômenos identificados, em diário de campo, conforme roteiro previamente preparado.

O projeto foi apresentado para avaliação do Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de São Carlos (CEP- UFSCar), a partir do Certificado de Apresentação para Apreciação Ética (CAAE) nº 38485020.0.0000.5504e aprovado conforme parecer 4.420.240.

1.3 Considerações metodológicas para o Projeto Piloto

Na tentativa de identificar os múltiplos aspectos do projeto piloto, a construção desse artigo foi articulada a partir da seguinte pergunta: Que estratégias, técnicas e procedimentos podem garantir maior eficácia em pesquisa qualitativa de natureza etnográfica?

Os objetivos do projeto piloto visaram: 1. Aproximação da primeira autora ao campo da pesquisa qualitativa; 2. Avaliação da eficácia dos métodos de engajamento dos eventuais participantes 3. Familiarização com as técnicas de entrevista semiestruturada e elementos técnicos do *Photovoice*.

Em virtude da crise sanitária imposta pela pandemia de COVID-19, o projeto piloto foi realizado a partir de encontros presenciais, respeitando o distanciamento social e demais medidas sanitárias preconizadas (OMS, 2020). Equipamentos de proteção individual foram utilizados tanto pelos participantes como pela primeira autora. Devido a isso, o sétimo passo recomendado, que seria uma reflexão coletiva sobre as fotografias, recomendada pelo método *Photovoice*,

foi realizado individualmente com cada participante, respeitando os protocolos sanitários (MAMEDE; ESSER, 2015; WANG, 2006).

Um participante de cada grupo de atores das festas de Baile da Saudade, que tivesse experiências nessas festas, foi convidado a participar. Somente duas pessoas puderam se comprometer com as seguintes etapas do projeto:

Etapa I: Convite aberto aos sujeitos via *Whatsapp* por amostragem não probabilística intencional. Agendamento de encontro para explanação do estudo piloto;

Etapa II: Encontro para a explicação dos objetivos do piloto e das etapas de geração de dados;

Etapa III: Realização da entrevista semiestruturada e, ao final, direcionamentos para o *Photovoice*, no qual os participantes registraram fotos, por um período de uma semana, mediante a pergunta disparadora “O que faz de você um participante das festas de Baile da Saudade?”;

Etapa IV: Encontro para finalização da técnica *Photovoice*, conforme procedimentos previamente esclarecidos.

1.4 Execução do Projeto Piloto

O texto convite foi enviado para um DJ, uma bregueira (dançarina), e um festeiro (promotor de festas). Apenas os dois últimos conseguiram participar das etapas propostas. O DJ manifestou interesse, mas, por motivos de incompatibilidade de horários, não conseguiu participar dos encontros, mesmo que virtuais.

O detalhamento dos objetivos do piloto e dos procedimentos para a geração de dados foram realizados via *WhatsApp* para maior conveniência dos participantes. Mediante encontros marcados, realizaram-se as entrevista semiestruturadas e *Photovoice*.

1.5 A experiência do campo com pesquisa qualitativa

No caso da bregueira, a participante demonstrou pouco engajamento, alegando preferência por outras atividades a serem realizadas no horário estabelecido, comprometendo a geração dos dados com narrativas curtas acerca da sua participação nas festas de Baile da Saudade. Ao final, foram iniciados os procedimentos para a técnica do *Photovoice*. Curiosamente, a participante manifestou surpresa,

achando que o piloto já havia finalizado, mas, ainda assim, interessou-se em participar. Realizaram-se as orientações para a técnica do *Photovoice*, que deveria ser desenvolvida no prazo de uma semana, porém, a participante só conseguiu concluir a tarefa em 20 dias.

A participante pareceu equivocarse em relação às perguntas para o *Photovoice*, levando a primeira autora a reformular a frase para “Quais imagens vêm à cabeça sobre a sua participação nas festas de Baile da Saudade?”, “O que não pode faltar em uma boa festa de Baile da Saudade?” e “O que você leva para as festas?”.

No último encontro, planejado para finalizar a geração de dados com a análise das fotografias, a participante demonstrou pouco engajamento, o que resultou em uma entrevista pouco esclarecedora, tanto pela escassez de fotos, quanto de conteúdos narrados. Ao final a bregueira selecionou e narrou 4 fotografias que compuseram a sua história enquanto participante ativa das festas de Baile da Saudade.

Com o festeiro, o mesmo procedimento foi realizado via texto convite, o qual aceitou a participação, porém solicitou maiores informações

sobre o piloto, sendo estas repassadas via *WhatsApp*.

Houve dificuldades para agendar a primeira entrevista, devido à incompatibilidade de horários por conta do aumento de trabalho ocasionado pela situação pandêmica. Na primeira entrevista, a interação fluiu aos poucos para um ambiente amigável, no qual o festeiro contribuiu com relatos ricos sobre sua vivência enquanto promotor de festas de Baile da Saudade. Ao final, realizou-se o esclarecimento sobre as estratégias a serem adotadas para o desenvolvimento do *Photovoice*. As perguntas disparadoras foram: “O que faz de você um participante das festas de Baile da Saudade?” e “Que imagens vêm à sua cabeça sobre a sua relação com as festas?”.

No prazo previamente acordado, o participante enviou um conteúdo vasto de fotografias e, no último encontro para a finalização do *Photovoice*, obteve-se uma entrevista plena de informações, reflexões e questionamentos, na qual foi possível gravar uma instigante narrativa sobre o significado de ser festeiro das festas de Baile da Saudade.

2. Desenvolvimento

2.1.1 Bregueira

A bregueira apresentou-se como mulher negra, moradora da periferia de Belém, mãe, trabalhadora no ramo de serviços estéticos e participante dos Bailes da Saudade há aproximadamente 20 anos. Organiza sua rotina diária para com o cuidado e gerenciamento do lar, a educação dos filhos, o trabalho e com atividades atravessadas pela música brega, principalmente relacionadas à participação de ensaios do fã clube de brega do qual é integrante e ao engajamento nas festas de Baile da Saudade.

A bregueira destacou que a música brega sempre fez parte da sua vida desde a infância, pois nas reuniões comemorativas de família, escutar e dançar brega são práticas frequentemente realizadas.

O meu pai tinha uma aparelhagem pequena em casa, ele e o meu irmão eram DJ's. Mas, mesmo antes disso, aqui em casa sempre teve brega, a minha família, seja pai, mãe, tio, primo, todo mundo gosta de brega, principalmente de dançar brega, então sempre tinha, né?
(Bregueira)

A participante também destaca que a música brega está presente em

diversas ações do dia a dia, influenciando a forma como desempenha determinadas atividades.

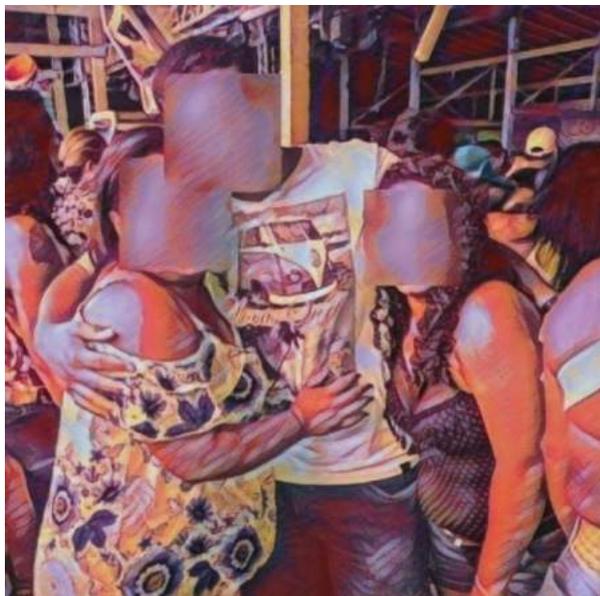
Olha, tudo o que eu faço é escutando música, principalmente brega, né? Quer ver eu limpando a casa, se não tiver um Baile tocando parece que não é a mesma coisa. Quando sento no ônibus ou na minha cadeira no trabalho, eu ponho logo o fone pra escutar os CD's que os DJ's gravam. (Bregueira)

A bregueira aponta que o movimento do brega, seja escutar e/ou dançar as músicas, participar de fã clubes e ir a festas, é uma das formas de organizar a sua vida, que ajuda na construção dos significados das suas vivências, fatos também identificados na Figura 1.

Eu sou tão fissurada em música, em brega, que eu não consigo esperar até o final de semana pra ir pra uma festa. Vou pros ensaios do fã clube, e olha que eu já sei dançar, mas eu gosto de estar lá para dançar com os meus amigos e etc. Eu sinto mais gás pra fazer outras coisas. Pra mim não tem dia, o dia que der vontade eu vou pra festa.
(Bregueira)

Por isso que eu escolhi essa foto, porque estou com os meus amigos toda suada, pra ti ver como é a festa. É eu chegar e dançar do início ao fim. Festa boa é quando a gente dança muito e está entre amigos. Eu amo fazer isso. (Bregueira)

Figura 1 - Bregueira com amigos na festa de Baile da Saudade



Fonte: Acervo da participante- pesquisa de campo

Quando questionada sobre como a sociedade olha para o Baile da Saudade e para as pessoas que frequentam, primeiramente a participante nega que discursos estigmatizados sejam realizados, mas depois expressa suas próprias vivências, que foram lapidadas ao longo da vida, como estratégias de enfrentamento aos estigmas veladamente impostos.

Olha, eu não consigo ver que existe esse olhar não, porque todo mundo vai, eu danço com todo mundo e todo mundo dança comigo. As vezes, por eu ir muito na festa, tem gente que fala 'Credo, tu já vai? Não tem nada pra fazer?' Mas eu nem ligo, porque eu não vou deixar de

fazer algo que eu gosto porque outra pessoa não gosta. Sempre vai ter alguém pra criticar, a gente que não deve ligar. (Bregueira)

2.1.2 Festeiro

Foram realizadas duas entrevistas, a semiestruturada e o método *Photovoice*, sendo que nessa última o festeiro selecionou e descreveu 15 fotografias que compuseram a sua história enquanto participante ativo das festas de Baile da Saudade. O participante identificou-se como homem pardo, morador da cidade de Belém, pai, apontando a promoção de eventos, entre elas as festas de Baile da Saudade, como sua principal atividade laboral. Ele participa ativamente do movimento das festas de brega há aproximadamente 30 anos. O festeiro é dono de uma importante casa de eventos localizada em um bairro da periferia de Belém e organiza sua rotina diária entre o gerenciamento do espaço e outras atividades significativas ligadas à família.

O festeiro destacou que o Brega, em sua infância/adolescência, não esteve diretamente presente no núcleo familiar, mas atravessou sua vida por meio do trabalho nas festas

noturnas, principalmente as festas de Baile da Saudade.

Eu comecei muito cedo a trabalhar no ramo de eventos e, através de contatos, consegui adquirir a minha casa. A gente nem começou com brega diretamente, foi com música ao vivo, boleros [...] e com uns 15 anos pra cá passamos a dar ênfase na saudade, justamente esses Bailes da Saudade. (Festeiro)

O festeiro destaca que a sua preferência por atividades fora do âmbito laboral está ligada ao núcleo familiar.

Eu adoro estar com a família na minha casa. Os meus momentos fora do trabalho é assim, em casa, uma viagem para o interior, porque eu já fico boa parte do meu tempo em festa, então pra me divertir eu já não vou mais pra esses lugares. (Festeiro)

O festeiro aponta que a sua preferência pelas festas de brega se dá por manter a característica

tradicional da casa de eventos que tem uma jornada com festas de Baile da Saudade, mas, financeiramente, relata que as festas de Tecnobrega, por exemplo, são mais rentáveis. A diversidade nos tipos de festas precisou acontecer para a sua casa de eventos continuar ativa. Essa narrativa é evidenciada na Figura 2, quando visualizamos *flyers* de divulgação de festas de Baile da Saudade e as estratégias utilizadas.

Olha, o Baile da Saudade aqui na casa vem a tempos, é por isso que eu realizo essas festas, porque existe um público fiel que sempre frequenta, não só daqui do bairro, mas de outros, só que o Tecnobrega é mais vantajoso, porque no Tecnobrega as pessoas consomem mais, é um público mais bebedor. No Baile da Saudade as pessoas vão mais pra dançar, é um público mais velho [...] aí eu tento diversificar as festas para ser bom pra mim, pra festa em si e para os diferentes públicos. (Festeiro)

Figura 2 - Flyers de divulgação da festa Baile da Saudade



Fonte: Acervo Público- pesquisa de campo

A gente geralmente realiza esses tipos de marketing, pra festa ser mais atrativa. Realizar aniversários e transformar isso em Baile da Saudade é uma forma de compartilhar com as pessoas que estão frequentando a casa. Eu coloco promoções, de entrada, de cerveja, essas coisas, quanto mais lotada, melhor a festa. (Festeiro)

Quando questionado sobre como o participante percebe o olhar da sociedade para com o Baile da Saudade e seus participantes, inicialmente o festeiro nega que estigmas sejam atribuídos ao

movimento, devido à diversidade de público que frequenta a casa de festas, mas, no decorrer da fala, apresenta algumas estruturas de poder presentes para com o brega em si.

Olha, no Baile da Saudade não tem isso, porque é uma festa mais família, não tem aquela rapaziada do Tecnobrega, e também aqui frequenta todo tipo de gente, gente daqui, gente dos bairros mais nobres da cidade, porque sabem que a casa é de segurança, respeito. (Festeiro)

Um dos momentos mais marcantes foi quando conseguimos, pela primeira vez,

levar uma aparelhagem pra dentro da Assembleia Paraense. A festa foi um sucesso, saiu até no jornal, tínhamos todas as condições para fazer novamente, mas os diretores não quiseram, falaram que não teve muita renda, só que teve, a gente sabe que eles não quiseram porque era de Brega. (Festeiro)

O festeiro mostrou-se muito grato às possibilidades advindas pelo trabalho com festas de brega, tecendo construções sobre a sua história de vida e a relação direta com o seu trabalho.

Rapaz, eu sou uma pessoa muito agradecida, porque é daqui que consigo meu sustento, criei filhos, constituí família e amigos. Essa casa faz parte de uma história no ramo de festas em Belém, é uma satisfação pra mim. (Festeiro)

Mesmo com as redes sociais estabelecidas no movimento do brega, ele aponta alguns conflitos que dificultam o desenvolvimento do gênero dentro da região e a nível nacional, apontando fortes competições e negligência por parte do estado.

Eu me dou bem com todos os festeiros, DJ's da cidade, graças a Deus eu não criei inimizade, mas a gente sabe que tem muita competição, um querendo passar por cima do outro e isso não é legal. Falta pra gente é ajuda dos governantes, de alguém lá dentro

pra olhar pra gente, porque sempre foi assim, aí as coisas não funcionam. (Festeiro)

2.2 O vir a ser da pesquisadora: um saber fazer teórico, mas essencialmente prático.

Nesta seção articulamos os dados do caderno de campo de Flavia Coelho, uma das autoras do artigo, razão pela qual utilizaremos a primeira pessoa.

Início a construção desta seção sobre os processos que atravesso no campo da pesquisa, pois, cotidianamente, auxiliam na construção de sentidos e significados de tornar-me pesquisadora e que conduziram o desenho dos resultados gerados deste estudo piloto. (Diário de Campo – Flavia Coelho)

Ao debruçar-me na literatura sobre os preceitos que envolvem a metodologia científica e a abordagem qualitativa, compreendi que o pesquisador é um produtor de conhecimento e um ser responsável por investigar fenômenos diversos, a partir de determinadas problemáticas, para melhor compreendê-los na tentativa de dissolver tensões de um grupo estudado. (Diário de Campo – Flavia Coelho)

Determinadas habilidades técnico-metodológicas e humanas são necessárias para conceber um trabalho de qualidade (DIEB, 2016; WALTER, 2016). A metodologia e as

técnicas necessárias para realizar uma investigação científica, mesmo que importantes ao conhecimento no campo teórico, são vitais no campo da prática, por uma gama de aprendizados que apenas as habilidades cognitivas não conseguiriam apreender (SILVA; DUARTE, 2016).

Percebo o meu aquecimento enquanto pesquisadora iniciante com o piloto a partir dos procedimentos para o campo, como: a forma de convite aos participantes, a apresentação do objetivo do piloto para eles, e, principalmente, o agendamento e a condução das entrevistas. A falta de experiência com os procedimentos supracitados levaram-me, inicialmente, a fazer um checklist de etapas a serem iniciadas e concluídas sem as devidas problematizações. Este fato é evidenciado no meu encontro com a bregueira, primeira entrevistada, no qual eu estava mais preocupada em concluir as etapas de convite, agendamento e realização das entrevistas do que refletir sobre a melhor maneira de viver esses processos. (Diário de Campo – Flavia Coelho)

A pesquisa qualitativa, com suas técnicas e ferramentas que servem para nortear o rigor científico, deve ser criativa, flexível e incentivar a problematização do pesquisador junto ao seu objeto de pesquisa (SILVA;

DUARTE, 2016; SOUSA; ERDMANN; MAGALHÃES, 2015).

Compreendi que as tensões surgidas no encontro com a primeira participante decorreram de uma falta de habilidade minha em contornar determinados empecilhos que surgiram no contato para o convite da pesquisa, bem como no agendamento e, principalmente, na condução da entrevista, pois, sobre esta última, mesmo lançando perguntas que pudessem melhor extrair as narrativas da bregueira sobre o seu envolvimento com as festas de Baile da Saudade, eu as realizei de forma mecanizada. (Diário de Campo – Flavia Coelho)

Preocupada em cumprir os protocolos exigidos para início e finalização do piloto, identifiquei que no processo de condução das entrevistas, não realizei inicialmente perguntas nas quais os participantes narrassem quem são, de onde vêm, o que fazem, dentre outras, como uma forma também de aquecê-los para a entrevista. Essa extrema formalização e seguimento rígido de um roteiro de perguntas, certamente contribuíram para a dificuldade em entrevistar a primeira participante, mas, serviram de aprendizagem e facilitaram a entrevista junto ao segundo participante. (Diário de Campo – Flavia Coelho)

Autores enfatizam a utilidade dos estudos piloto ao garantir, não apenas o teste de determinados instrumentos de pesquisa, mas a

familiaridade do pesquisador com estes, exercitando as melhores maneiras de utilização (WRAY; ARCHIBONG; WALTON, 2017; MACKEY; GASS, 2005). Outro fator aprendido, de extrema importância, indica que nem sempre uma pessoa que tenha vasta experiência de participação em um determinado fenômeno é garantia de ser boa informante para pesquisas. Para isso, sugere-se o convite a pessoas que tenham habilidades comunicativas e expressivas associadas à vivência no fenômeno de estudo (SOUSA; ERDMANN; MAGALHÃES, 2015).

A minha aproximação às técnicas de entrevista semiestruturada e Photovoice foram oportunizadas pelo estudo piloto, pelas quais eu pude vivenciar na prática e por meio de desafios, as dificuldades e facilidades de concretizá-las, que vão desde o conhecimento das técnicas, a explicação de seus procedimentos e finalidades para o participante, à sua condução. (Diário de Campo – Flavia Coelho)

2.3 Os desafios da comunicação/popularização do conhecimento científico

Refletindo sobre os possíveis motivos que influenciaram os resultados gerados no estudo piloto, observamos que a experiência da

primeira autora, primeiramente, em não fazer do piloto um processo de compartilhamento de conhecimentos, mantendo, não propositalmente, relações hierárquicas entre um trabalho acadêmico e os sujeitos da pesquisa, contribuíram para as dificuldades encontradas. Essa questão não fora conscientemente planejada, porém, pode fazer parte de uma estrutura de poder, seguindo uma lógica da ciência moderna, que faz o ensino da instituição universitária produzir práticas hierarquizantes em torno do ensino/pesquisa, ainda mais quando comparadas a outros setores da sociedade e que, por vezes, involuntariamente, são reproduzidas pelos discentes (OLIVEIRA; FERNANDES, 2017; GERMANO; KULESZA, 2010).

Dito isso, destacamos pontos da relação da primeira autora com os sujeitos da pesquisa que favoreceram certas tensões: A linguagem majoritariamente acadêmica estabelecida no convite enviado, a extrema formalidade no agendamento das entrevistas, o direcionamento de perguntas de maneira mecanizada e o pouco espaço dado à criatividade para conduzir o processo do estudo piloto

foram alguns dos problemas levantados.

Sem dúvida, as questões supracitadas são desafios encontrados na trajetória acadêmica da maioria dos pesquisadores iniciantes e, por meio da reflexividade crítica de nossas ações, somos convidados à emancipação de nossos fazeres, para romper com padrões opressores historicamente construídos e mantidos em torno da produção de conhecimento. Nesse sentido, como ideia emancipatória, o conceito de Popularização da Ciência (GERMANO; KULESZA, 2010; GERMANO; KULESZA, 2007) incentiva o rompimento dessas barreiras.

Popularizar é muito mais do que vulgarizar ou divulgar a ciência. É colocá-la no campo da participação popular e sob o crivo do diálogo com os movimentos sociais. É convertê-la ao serviço e às causas das maiorias e minorias oprimidas numa ação cultural que, referenciada na dimensão reflexiva da comunicação e no diálogo entre diferentes, oriente suas ações respeitando a vida cotidiana e o universo simbólico do outro. (GERMANO; KULESZA, 2007, p. 20)

Dessa maneira, compreendemos que é necessário não fazer do conhecimento científico um modo de

status de poder que exclua o cidadão comum da plena participação desse debate e do fazer, construir, produzir e/ou refletir conhecimentos. Quando se pratica a Popularização Científica estamos, sobretudo, despindo-nos de modos de poder que estabelecem a hierarquização entre as pessoas e as instituições, para garantir um fazer essencialmente compartilhado e universal.

3. Considerações finais

Diante dos desafios encontrados na experiência da primeira autora, ressaltamos que o estudo piloto não deve se resumir apenas à aproximação do pesquisador com a pesquisa, com o conhecimento e teste de estratégias de geração de dados, à prevenção de possíveis entraves para a pesquisa original, mas, sobretudo, deve aquecer as nossas habilidades para gerar algo construído horizontalmente a partir das relações. Cabe esclarecer que as ideias em torno da Popularização Científica não romantizam as relações entre Universidade e cidadãos, pesquisador e sujeitos de pesquisa, por exemplo, como encontros eximidos de conflito, mas sinaliza que é por

meio da diferença que os saberes e fazeres precisam ser construídos e compartilhados (GERMANO; KULESZA, 2007).

Com o piloto realizado pudemos identificar que as lições aprendidas corresponderam ao aquecimento da primeira autora à pesquisa qualitativa, com ajustes no texto convite aos participantes, na escolha correta dos sujeitos de pesquisa, na importância de conhecer os participantes para além de perguntas que envolvem apenas o problema do estudo, no exercício do raciocínio crítico durante a pesquisa e na necessidade de popularizar a ciência enquanto um fazer coletivo e livre de hierarquias.

Referências bibliográficas

AMARAL, Paulo Murilo Guerreiro. *Estigma e cosmopolitismo na constituição de uma música popular urbana de periferia*: Etnografia da produção do Tecnobrega em Belém do Pará. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/17305>.

ARAIN, Mubashir *et alli*. What is a pilot feasibility study? A review of current practice and editorial policy. *BMC Medical Research Methodology*, v. 10, n. 67, p. 1-7, 2010. Disponível em:

<https://bmcmmedresmethodol.biomedcentral.com/articles/10.1186/1471-2288-10-67>.

AZEVEDO, Rafael José. *Derivas do Brega Paraense*: escutas em tempos e lugares múltiplos. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-BDYM3N>.

BAILER, Cintia; TOMITCH, Lêda Maria Braga; D'ELY, Raquel Carolina Souza Ferraz. O planejamento como processo dinâmico: a importância do estudo piloto para uma pesquisa experimental em linguística aplicada. *Intercâmbio*, São Paulo, v. 24, n.1, p. 129-146, 2011. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/intercambio/article/view/10118>.

BASTOS, Iris de Fátima Guerreiro *et alli*. A resistência pela memória: um estudo do grupo cultural constituído por frequentadores de Bailes da Saudade em Belém. In: 32º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 1., 2009, Curitiba. *Anais...* Paraná, 2009. p. 4-7. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-3653-1.pdf>.

BERTAGNONI, Larissa; GALHEIGO, Sandra Maria. Retratos, relatos e impressões de crianças moradoras da periferia de São Paulo sobre a cidade. *Cadernos Brasileiros de Terapia Ocupacional*, v. 29, 2021. Disponível em: <http://www.cadernosdeterapiaocupacional.ufscar.br/index.php/cadernos/articloe/view/2803/1529>.

CANHOTA, Carlos. Qual a importância do estudo piloto? In: SILVA, Eugênia Enes da (org.). *Investigação passo a*

passo: perguntas e respostas para uma investigação clínica. Lisboa: APMCG, 2008. p. 69-72.

COSTA, Antônio Maurício Dias da. *A festa na cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará*. Belém: EDUEPA, 2009.

COSTA, Antônio Maurício Dias da. Os Bailes da Saudade e do Passado: atualidades do circuito bregueiro de Belém do Pará. *Ponto Urbe*, v. 3, n. 1, p. 1-17, 2008. Disponível em: <https://journals.openedition.org/pontourbe/1800?lang=es>.

DIEB, Messias. O saber-pesquisar sob o olhar de quem está entrando na Pós-Graduação em Educação. *Educar em Revista*, v. 1, n. 59, p. 231-249, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/er/a/R58NpdWFQ7C833FKVYTxgQC/abstract/?lang=pt>.

FERREIRA, Natasha Reis; OLIVER, Fátima Corrêa. O cotidiano de jovens com deficiência: um olhar da terapia ocupacional a partir do método photovoice. *Revista Interinstitucional Brasileira de Terapia Ocupacional*, v. 2, n. 4, p. 745-762, 2018. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ribto/article/view/17791>.

GERMANO, Marcelo Gomes; KULESZA, Wojciech Andrzej. Popularização da ciência: uma revisão conceitual. *Caderno Brasileiro de Ensino de Física*, v. 24, n. 1, p. 7-25, abr 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fisica/article/view/1546>.

GERMANO, Marcelo Gomes; KULESZA, Wojciech Andrzej. Ciência e senso comum: entre rupturas e continuidades. *Caderno Brasileiro de Ensino de Física*, v. 27, n. 1, p. 115-

135, abr 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fisica/article/view/2175-7941.2010v27n1p115>.

GONÇALVES, Monica Villaça; BEZERRA NETO, Luiz Rafael; MALFITANO, Ana Paula Serrata. O cotidiano revelado por imagens da cidade. *Interface-Comunicação, Saúde, Educação*, v. 24, p. e190418, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2526-8910.ctoAO2120>

HARTMAN, Laura. R; MANDICH, Angela; MAGALHÃES, Lilian; ORCHARD, Treena. How Do We „See“ Occupations? An Examination of Visual Research Methodologies in the Study of Human Occupation. *Journal Of Occupational Science*. v. 18, n. 4, p. 292-305, 2011. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14427591.2011.610776>.

LEAL, Caroline Cândido Garcia; GOMES-SPONHOLZ, Flávia Azevedo; MAMEDE, Fabiana Villela; SILVA, Marta Angélica Iossi; OLIVEIRA, Nathália Teresinha Baptista; LEITE, Adriana Moraes. Photovoice: experiência do método em pesquisa com mães adolescentes. *Escola Anna Nery*, v. 22, n. 3, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ean/a/MbQMD3WyGMvWng9X36Tq7kn/?lang=pt>.

LIMA, Marlise Borges de. Das bordas para o centro: brega ou erudito! O que era gênero, virou ritmo? *Bordas*, v. 1, n. 2, p. 20-31, 2016. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bordas/article/view/30315>.

MACKEY, Alisson; GASS, S. Common Data Collection Measures. In: *Second language research: methodology and design*. Mahwah: Lawrence Erlbaum, 2005. p. 43-98.

MAMEDE, F. V.; ESSER, M. A. M. S. Photovoice: uma proposta para a pesquisa qualitativa. In: LACERDA, M. R.; COSTENARO, R. G. S. *Metodologia da Pesquisa para a Enfermagem e Saúde*. Porto Alegre: Moriá, 2015. p. 451-462.

OLIVEIRA, Máisa Aparecida; FERNANDES, Maria Cristina Silveira Galan. Formação e produção de conhecimento na universidade: estratégias de graduandos e pós-graduandos para a inserção no campo. *Perspectiva*, v. 35, n. 2, p. 658-671, abr./jun. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/view/2175-795X.2017v35n2p658>.

Organização Mundial da Saúde. *Recomendações sobre o uso de máscaras no contexto da COVID-19*, 15 de Junho de 2020. Genebra: WHO; 2020. Disponível em: https://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/332293/WHO-2019-nCov-IPC_Masks-2020.4-por.pdf.

PIRES, Álvaro. Amostragem e pesquisa qualitativa: ensaio teórico e metodológico. In: POUPART, Jean *et alli*. *A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos*. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 154-211.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um discurso sobre as ciências*. São Paulo: Cortez, 2008.

SILVA FILHO, Analdino Pinheiro; BARBOSA, Jonei Cerqueira. O potencial de um estudo piloto na pesquisa qualitativa. *Revista Eletrônica de Educação*, São Carlos, v. 13, n. 3, p. 1135-1155, set./dez. 2019. Disponível em: <http://www.reveduc.ufscar.br/index.php/reveduc/article/view/2697>.

SILVA, Expedito Leandro. *Do bordel as aparelhagens: a música paraense e a cultura popular massiva*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2009. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/4126>.

SILVA, Henry Willians Silva da; DUARTE, Maria Marizete. Trabalho de Campo e Movimentos Sociais: análises de dados qualitativos em pesquisas realizadas pelo Grupo de Pesquisa Movimentos Sociais, Educação e Cidadania na Amazônia-GMSECA/UEPA, no campo da mediação religiosa, movimentos e luta social. *Observatório da Religião*, v. 3, n. 1, p. 173-198, 2016. Disponível em: <https://periodicos.uepa.br/index.php/Religiao/article/view/1140>.

SOUSA, Francisca Georgina Macedo de; ERDMANN, Alacoque Lorenzini; MAGALHÃES, Aline Lima Pestana. Contornos conceituais e estruturais da pesquisa qualitativa. In: LACERDA, Maria Ribeiro; COSTENARO, Regina Gema Santini (orgs.). *Metodologias da Pesquisa para enfermagem e saúde: da teoria à prática*. Porto Alegre: Moriá, 2015. p. 99- 122.

WALTER, Bruno Eduardo Procopiuk. A captura do tempo e a constituição do sujeito pesquisador. *Educação Unisinos*, v. 20, n. 2, p. 245-253, jan./mar. 2016. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/educacao/article/view/edu.2016.202.10>.

WANG, Caroline. Youth participation in photovoice as a strategy for community change. *Journal of community practice*, v. 14, n. 1-2, p. 147-161, 2006. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/233209623_Youth_Participation_in

Photovoice as a Strategy for Community Change.

WANG, Caroline; BURRIS, Mary Ann. Photovoice: Concept, Methodology, and Use for Participatory Needs Assessment. *Health Education and Behavior*, v. 24, n. 3, p. 369-387, 1997. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/109019819702400309>.

WRAY, Jane; ARCHIBONG, Uduak; WALTON, Sean. Why undertake a pilot in a qualitative PhD study? Lessons learned to promote success. *Nurse Researcher*, v. 24, n. 3, p. 31-35, 2017. Disponível em: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/28102797/>.

Práticas de democratização da literatura: uma etnografia digital de editoras cartoneras latino-americanas

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v12i22.51322>

Lucas Amaral de Oliveira¹

Bruna de Santana Souza²

Isabelle dos Santos Dorea Gonçalves³

Laura de Souza Oliveira Araújo⁴

Resumo: O texto se debruça sobre algumas cartoneras latino-americanas, editoras que produzem e difundem livros artesanais, confeccionados e pintados à mão, a partir da reciclagem de materiais coletados por cooperativas de catadores urbanos. A partir de etnografia digital, o objetivo do artigo é analisar redes de atuação estabelecidas entre cartoneras de diferentes países, abordando-as como parte de um movimento cultural transnacional que, por um lado, propõe formas alternativas de produzir e distribuir livros em espaços não institucionalizados e, por outro, incentiva a transformação de objetos "não artísticos" em arte. Busca-se verificar em que medida o potencial de criatividade artística colocado em prática pelas cartoneras tem sido responsável por um processo de democratização de práticas editoriais e literárias na América Latina. Na primeira parte, descrevemos os desafios metodológicos de uma pesquisa coletiva em meio à pandemia da Covid-19, delimitando nosso recorte empírico e as ferramentas usadas ao longo da etnografia digital. Em seguida, tratamos de duas estratégias que agentes têm utilizado para fazer frente a um modelo de produção editorial e literária que, para elas/es, é excludente, notadamente as suas redes de atuação e as rotinas coletivas de trabalho. Por fim, nos debruçamos sobre o "livro-objeto", a partir de uma discussão sobre contra-usos do papelão como forma de ampliar práticas de democratização do acesso ao livro, à leitura e à literatura.

Palavras-chave: Cartoneras; práticas literárias; democratização; contra-usos, livro-objeto.

¹ Lucas Amaral de Oliveira. Doutor em Sociologia pela Universidade de São Paulo. Professor do Departamento de Sociologia da Universidade Federal da Bahia/UFBA, Brasil. E-mail: lucassoliveira.ufba@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-1272-4722>.

² Bruna de Santana Souza. Graduanda em Ciências Sociais na UFBA, Brasil. E-mail: brunassouza98@gmail.com

³ Isabelle dos Santos Dorea Gonçalves. Graduanda em Ciências Sociais na UFBA, Brasil. E-mail: isa.dorea333@gmail.com

⁴ Laura de Souza Oliveira Araújo. Graduanda em Ciências Sociais na UFBA, Brasil. E-mail: laurasoaraujo94@gmail.com

Os alunos acima integram o PERIFÉRICAS – Núcleo de Estudos em Teorias Sociais, Modernidades e Colonialidades, na condição de pesquisadores de Iniciação Científica.

Recebido em 25/08/2021, aceito para publicação em 25/01/2022, disponibilizado online em 01/03/2022.

Práticas de democratización literária: una etnografía digital de editoriales cartoneras en América Latina

Resumen: El texto se centra en algunas cartoneras latinoamericanas, editoriales que producen y distribuyen libros hechos a mano, a partir del reciclaje de materiales recolectados por cooperativas de recicladores urbanos (cartoneros). A partir de una etnografía digital, el objetivo de este artículo es analizar las redes de acción que se establecen entre cartoneras de diferentes países, entendiéndolas como parte de un movimiento cultural transnacional que, por un lado, propone formas alternativas de producir y distribuir libros en espacios no institucionalizados y, por otro, fomenta la transformación de objetos "no artísticos" en "arte". Se busca verificar en qué medida el potencial de creatividad artística puesto en práctica por las cartoneras ha sido responsable de un proceso de democratización de las prácticas editoriales y literarias en América Latina. En la primera parte del texto, describimos los desafíos metodológicos de una investigación colectiva que ocurrió en medio de la pandemia Covid-19, al mismo tiempo que delimitamos nuestro enfoque empírico y las herramientas utilizadas a lo largo de la etnografía digital. A continuación, nos ocupamos de dos estrategias que han utilizado los agentes para afrontar un modelo de producción editorial y literaria que, para ellos, es excluyente, notablemente sus redes de acción y sus rutinas colectivas de trabajo. Finalmente, nos enfocamos en el "libro-objeto", a partir de una discusión sobre los "contra-usos" del cartón como una forma de expandir las prácticas de democratización del acceso a los libros, la lectura y la literatura.

Palabras clave: Cartoneras; prácticas literarias; democratización; contra-usos, libro-objeto.

Practices in democratizing literature: a digital ethnography of Latin American cartonera publishing

Abstract: The article focuses on some Latin American *cartonera* publishers, literary community-based collectives that produce and distribute hand-crafted and hand-painted, cardboard-bound books from materials collected by recycling cooperatives. Based on a digital ethnography, the aim is to analyze networks established among *cartoneras* from different countries, understanding them as a transnational cultural movement that, on the one hand, proposes alternative ways of producing and distributing books in non-institutionalized territories and, on the other, encourages the transformation of "non-artistic" objects into art. The paper seeks to verify to what extent the potential for artistic creativity put into practice by *cartoneras* has been responsible for a process of democratization of editorial and literary practices in Latin America. In the first part of the text, we describe the methodological challenges of a collective research carried out in the midst of the COVID-19 pandemic, establishing our empirical approach and the tools used throughout the digital ethnography. Then, we consider two strategies that agents have used to confront a model of editorial and literary production that, for them, is excluding. We examine their networks of action and their collective cultural labor routines. Finally, we focused on the "book-object", based on a discussion about counter-uses of the cardboard as a way to expand practices of democratization of the access to books, reading, and literature.

Keywords: *Cartoneras*; literary practices; democratization; counter-uses, book-object.

Práticas de democratização da literatura: uma etnografia digital de editoras cartoneras latino-americanas

Introdução

Este texto, além de constituir o produto de um processo de pesquisa

que envolveu quatro investigadoras/es que se encontram em distintos estágios de suas trajetórias

acadêmicas, é ele próprio um processo, firmado a partir de um exercício de autoria coletiva na produção do saber sociológico. O objetivo deste artigo é apresentar alguns dos desafios metodológicos e os resultados de um estudo desenvolvido na Universidade Federal da Bahia (UFBA), que nasceu de um projeto de iniciação científica, cujo objetivo foi abordar o fenômeno das cartoneras latino-americanas, iniciativas editoriais e literárias que se alastraram por diferentes cidades desde sua origem em Buenos Aires, na Argentina, em 2003, com Eloísa Cartonera – criada por Javier Barilaro, Fernanda Laguna e Washington Cucurto.

As cartoneras são editoras independentes que buscam resgatar e ressignificar materiais do lixo urbano (papelão, *cartón*) na fabricação de livros artesanais, confeccionados e pintados à mão e ecologicamente viáveis, de maneira a fomentar, com tal prática, o trabalho colaborativo e o protagonismo de comunidades majoritariamente marginalizadas (ARRANZ, 2013; BELL, 2017b). Ainda que a prática de confeccionar livros com papelão e outros materiais

reciclados não seja criação inédita das cartoneras e que sua aparição possa ser localizada em diferentes contextos históricos – por exemplo, nas chamadas *culturas de artesanías*, em estratégias de editoras independentes, em séries de publicações alternativas de revistas e fanzines de movimentos contraculturais dos anos 1960 e 1970 –, podemos dizer que, enquanto formato editorial sistematizado, as cartoneras começaram na Argentina após a crise econômica que assolou o país no início do século XXI. Com a inflação e o aumento do preço de insumos básicos, muitas pessoas passaram a depender da coleta e venda de materiais recicláveis, como o papelão (KUDAIBERGEN, 2015). Esses coletores ficaram conhecidas como *cartoneros* (BILBIJA, 2014; PERELMAN; BOY, 2010). O pequeno grupo que começou a produção dos livros de papelão com Eloísa Cartonera comprava o material de *cartoneros* e os envolvia no processo de transformação do material em “livro-objeto”. Pouco a pouco, o modelo se difundiu, chegando rapidamente a outros países, como Peru (Sarita Cartonera), Chile (Animita Cartonera), Bolívia (Yerba Mala

Cartonera), Paraguai (Yiyi Jambo) e Brasil (Dulcinéia Catadora).

O que nos chamou a atenção foi justamente a rapidez da transmissão do modelo das cartoneras por várias cidades latino-americanas. Com isso, novos projetos começaram a surgir instigados por Eloísa Cartonera, ao passo que adaptavam o modelo editorial a realidades locais e regionais. Esse fato nos levou ao trabalho de Aurelio Meza (2014) – ele próprio escritor, editor e agente cartonero mexicano (Kodama Cartonera). Em uma de suas análises, o pesquisador propõe uma abordagem genealógica das iniciativas cartoneras desde o início dos anos 2000, expondo algumas das principais interrogações que entraram em jogo e que propiciaram uma “tomada de consciência” sobre a existência de um suposto “movimento cartonero”.

No entanto, quando realizamos nosso trabalho de campo, sobretudo com as entrevistas, notamos que não eram todas/os as/os agentes que se percebiam como partes de um movimento cultural propriamente dito, precisamente porque haveria variabilidades e heterogeneidades internas. De fato, essa atribuição tem

gerado alterações nos estudos produzidos sobre essas iniciativas editoriais – há quem prefira, por exemplo, “universo cartonero”⁵. E foi esse aparente dissenso que nos motivou a perscrutar até que ponto iniciativas editoriais que se identificavam enquanto “cartoneras” se aproximavam em termos de repertórios de atuação, rotinas laborais e maneiras de entender o “livro-objeto” literário de papelão, mesmo que funcionassem a partir de suas próprias singularidades estéticas, seus contextos urbanos e suas demandas locais.

Na primeira parte deste texto, descrevemos os desafios metodológicos de uma pesquisa feita a muitas mãos em meio a uma pandemia que impactou, fortemente, as rotinas acadêmicas, ao mesmo tempo em que delimitamos nosso recorte empírico e as ferramentas usadas ao longo da etnografia digital. Na segunda parte, tratamos de duas estratégias que agentes têm

⁵ Em entrevista, a editora chilena Elizabeth Cárdenas disse: “Creio que ‘movimento’ é uma palavra que limita as cartoneras. Prefiro ‘universo cartonero’, que inclui maior interculturalidade e diversidade; pois uma característica das cartoneras é o discurso sem fronteiras” (Entrevista com Elizabeth Cárdenas, La Joyita Cartonera, 01/05/2021).

utilizado para fazer frente a um modelo de produção editorial e literária que, para elas/es, é excludente, notadamente as suas redes de atuação e as rotinas coletivas de trabalho. Na terceira parte, nos debruçamos sobre o “livro-objeto”, a partir de uma discussão sobre contra-usos do papelão enquanto forma de ampliar práticas de democratização do acesso ao livro, à leitura e à literatura.

Pressupostos teórico- metodológicos da pesquisa

Por se tratar de um projeto que deveria ser desenvolvido em um prazo de doze meses, com recursos financeiros escassos e submetido aos impeditivos de uma pandemia, em termos metodológicos, a realização da pesquisa envolveu duas estratégias principais de coleta de dados: uma etnografia digital realizada de modo permanente e extensivo, que foi acompanhada da elaboração de um banco de dados com informações sobre as cartoneras latino-americanas.

A etnografia digital se provou indispensável em razão do contexto pandêmico. A partir da discussão sobre os desafios de interações mediadas por tecnologias de

comunicação *online* em contextos de pesquisas acadêmicas (FERRAZ, 2019; HINE, 2015; MILLER, 2020), arquitetamos um procedimento inicial para otimizar o uso de ferramentas etnográficas em esferas digitais. O procedimento envolveu pesquisas de mídia e arquivos sobre cartoneras, montagem de um banco bibliográfico, bem como acompanhamento das atividades das editoras cartoneras em redes sociais, a começar por contatos estabelecidos previamente com algumas iniciativas editoriais e com a Red de Editoriales Cartoneras de Latinoamérica⁶. Também elaboramos uma pasta colaborativa com materiais, manifestos, textos da imprensa, intervenções públicas, livros e demais publicações referentes às cartoneras; além de acompanhar a rotina de alguns projetos, bem como a dinâmica de agentes em sites, fóruns, grupos de debates e plataformas digitais.

No planejamento e na consecução da pesquisa em ambientes virtuais, também adotamos

⁶ A pesquisa também fez uso de bases de dados já existentes, como a Latin American Cartonera Publishers Database (University of Wisconsin – Madison), e o Cartonera Publishing, projeto desenvolvido por Lucy Bell (University of Surrey), Alex Flynn (University of California) e Patrick O’Hare (University of Cambridge).

pressupostos metodológicos da etnografia multi-situada (Marcus, 1995), a fim de identificar práticas e categorias operacionalizadas por agentes em distintos contextos sociais e geográficos, mas que, de alguma maneira, “representassem” o cartoneirismo enquanto uma prática artística. À medida que construímos o nosso banco de dados nos foi sendo possível vislumbrar a dimensão e as principais características que atravessam o fenômeno, o que nos possibilitou mapear projetos ativos e inativos⁷, assim como “rastrear”, em diferentes cenários virtuais – dentre os projetos que foram selecionados para uma segunda fase da pesquisa (entrevistas e questionários) –, uma

“identidade” possível, contingente e maleável entre diferentes iniciativas.

Essa articulação teórico-metodológica nos permitiu produzir um retrato etnográfico do cartoneirismo enquanto um tipo de “formação cultural contemporânea produzida em diferentes localidades” (MARCUS, 1995, p. 99). Assim, a partir dessa etnografia digital e multi-situada, construímos, de forma colaborativa, um banco de dados com informações sobre as cartoneras com as quais nos deparamos nas redes sociais ao longo de dez meses de investigação, entre 2020 e 2021. Esse exercício de acompanhamento e mapeamento das iniciativas revelou que diferentes projetos se aproximam em termos de modo de produção e estratégias de atuação. A despeito do hibridismo das práticas e estéticas observadas, de variabilidades e heterogeneidades internas, as iniciativas cartoneras apresentam algumas correlações entre si, operando a partir de continuidades no que se refere ao fazer-literário e à forma como percebem o trabalho editorial.

Nos últimos meses, realizamos entrevistas semiestruturadas e aplicamos questionários com

⁷ O mapeamento foi importante para o entendimento da extensão do fenômeno das cartoneras, mas também para perceber com esse universo é fugaz, com projetos que nascem e desaparecem em pouco tempo. Por exemplo, dentre as 236 cartoneras da América Latina e do Caribe mapeadas em nosso banco de dados, temos a seguinte conformação: Argentina – 17 (7 ativas); Bolívia – 6 (2 ativas); Brasil – 41 (24 ativas); Chile – 38 (13 ativas); Colômbia – 9 (6 ativas); Equador – 10 (1 ativa); México – 56 (25 ativas); Paraguai – 7 (1 ativa); Peru – 28 (14 ativas); Uruguai – 3 (1 ativa); Venezuela – 4 (1 ativa); Guatemala – 4 (3 ativas); Costa Rica – 3 (1 ativa); Porto Rico – 2 (1 ativa); República Dominicana – 2 (nenhuma com atividade recente); El Salvador – 2 (nenhuma com atividade recente); Panamá – 2 (nenhuma com atividade recente); Cuba – 2 (nenhuma com atividade recente).

responsáveis de treze projetos, sete no Brasil – Candeeiro Cartonera e Viajeira Cartonera (Caruaru-PE), Cartonera das Iaiá (Cachoeira-BA), Vento Norte Cartonero (Santa Maria-RS), Lua Negra Cartonera (Maceió-AL), Malha Fina Cartonera (São Paulo-SP), Ganesha Cartonera (Rio de Janeiro-RJ) – e seis de outros países latino-americanos – Dirtsa Cartonera (Maracay, Venezuela), La Joyita Cartonera e Olga Cartonera (Santiago, Chile), Lumpérica Cartonera (Lima, Peru), Liberta Cartonera (Quito, Equador) e La Biznaga Cartonera (Cajeme, México).

Optamos pela escolha dessas cartoneras por três motivos. O primeiro é que, em meio à pandemia, os projetos escolhidos seguiam realizando suas atividades *online*, o que permitia prática da etnografia digital. Segundo, porque eram iniciativas com certo grau de diversidade geográfica na América Latina, sobretudo iniciativas brasileiras (que têm sido pouco estudadas), o que nos possibilitou colher informações de diferentes latitudes. Por fim, consideramos o que poderíamos chamar de “nova geração”: de um lado, muitos trabalhos acadêmicos

sobre cartoneras se restringem ainda às editoras fundadoras ou a projetos já consolidados; de outro, queríamos averiguar em que medida iniciativas mais recentes se viam influenciadas por tais projetos pioneiros e o quanto elas se identificavam como parte de um “movimento cartonero”.

As entrevistas trataram de muitos eixos, uma vez que tentavam dar conta dos objetivos de cada plano de trabalho individual que compunha a base do projeto de pesquisa sobre as cartoneras. Para além de informações básicas que constavam nos questionários e entrevistas sobre cada uma das iniciativas – contexto e condições de surgimento, influências, responsáveis, fundação, localidade, edições, idiomas, formas de distribuição, eixos de atuação, políticas editoriais, procedência dos materiais e estratégias de uso de plataformas digitais –, nosso escopo abarcou táticas que protagonistas agenciavam para driblar desafios impostos pelo mercado editorial e pela carência de políticas de incentivo ao livro, à leitura e à literatura, bem como o modo como percebiam dinâmicas transnacionais de parcerias entre diferentes cartoneras.

Algumas questões orientavam o início da pesquisa: (i) Que expedientes eram investidos pelas/os agentes para ressignificar a produção de seus objetos literários? (ii) Em que medida as cartoneras refletem as especificidades de seus contextos de atuação? (iii) Considerando a intenção de alguns projetos de fazer circular literatura por espaços não institucionalizados e não “enobrecidos” da cidade, como um livro-objeto considerado “marginal” (feito do lixo urbano, com capa de papelão) foi implantado visando tensionar modelos dominantes do fazer-literário?

A partir dessas questões, nós nos debruçamos sobre algumas pesquisas importantes que tratam desses eixos, em especial das dinâmicas da descentralização de práticas culturais a partir das periferias (BELL, 2018; GARCÍA CANCLINI, 2003; 2014; HOLMES, 2012; 2016; 2017; OLIVEIRA, 2020; ROSE, 2003). Outras se voltam para projetos estéticos alternativos por meio dos quais novos/as agentes urbanos, antes excluídos/as do processo de produção de objetos simbólicos, constroem as condições de definição de sua própria imagem, de sua escrita e de sua

história (CARRIÓN, 2012; NASCIMENTO, 2009; OLIVEIRA, 2017; MUNIZ JR.; OLIVEIRA, 2015; OLIVEIRA; PARDUE, 2018; PARDUE, 2015). A articulação dessas searas nos levou a inferir que práticas editoriais e literárias alternativas, autônomas ou independentes (GARCÍA CANCLINI, 2005; LUDMER, 2009), tendem a se diferenciar daquelas do campo literário dominante (MUNIZ JR., 2016; SALOM, 2014; SERRANO, 2014; SILVA, 2013; SMITH, 2015; TENNINA, 2010), submetidas a formas mais “mercadológicas” de controle laboral, difusão do saber e seleção de livros publicáveis.

Uma coletânea de ensaios e manifestos editada por Ksenija Bilbija e Paloma Carbajal (2009) mostra como algumas editoras cartoneras pioneiras foram cruciais nesse processo, sobretudo por gerar oportunidades culturais em bairros populares de cidades latino-americanas. Em outra perspectiva, as investigações de Lucy Bell (2017a; 2018) expõem certos padrões de atuação de cartoneras, sublinhando, de um lado, o associativismo ligado à reciclagem e, de outro, os processos

políticos que editoriais independentes enfrentam contra grandes conglomerados editoriais. Há, ainda, trabalhos importantes argumentando que as cartoneras permitem que redes de sociabilidade entre bairros e cidades floresçam (BONELLI, 2014; PALOMINO, 2003), selos literários locais, translocais e transnacionais proliferem (CATONIO, 2017), espaços de cultura independente se ampliem em áreas vulneráveis (COLLEU, 2007; FANJUL, 2016) e recursos sejam mais bem distribuídos no campo literário (TIBURCIO; CANDELARIO, 2014).

Essas últimas pesquisas nos mostraram que, nos diferentes contextos latino-americanos, as cartoneras apontam para vínculos materiais e simbólicos entre literatura e cidade. Assim, outra aposta preliminar do nosso estudo foi que, desse vínculo entre espaço e prática literária, podem emergir formas mais inclusivas, colaborativas, descentralizadas e sustentáveis do fazer-literário, bem como um fomento ao acesso direto a bens culturais, mediante disponibilização online, gratuita ou a baixo custo de textos. Essa aposta, verificada nas entrevistas que fizemos, é ratificada por pesquisas que indicam

o envolvimento das/os agentes no processo de produção, da coleta do papelão até a materialização do projeto editorial (BELL, 2017a; 2018b; CANOSA, 2017; FLYNN; BELL, 2019; HARRISON, 2016; JOHNS-PUTRA *et alli*, 2017; VILHENA, 2015; 2017), o cuidado na seleção de autoras/ES (BILBIJA, 2014; REYES, 2011) e a busca por formatos não convencionais – feitos da reciclagem, em oficinas coletivas, etc. (KUDAIBERGEM, 2015; BELL; O'HARE, 2019).

Em seu estudo, Aurelio Meza (2014) apresenta aspectos inovadores das cartoneras em diferentes cidades latino-americanas, classificando-as de “transgressoras” em relação ao campo literário e a seus espaços de atuação na cidade, uma vez que verteriam resíduos sólidos urbanos em arte. Com isso, os projetos tensionariam fronteiras entre literatura, artes visuais, experiência urbana, cidade e cooperativismo. Nessa medida, percebemos que é na justaposição desses processos que as cartoneras procuram verter o tradicional fazer-literário – individualizado, especializado e atraído por ditames mercadológicos – em prática coletiva, híbrida e disruptiva.

Contudo, percebemos também que pouca atenção havia sido dada à análise conjunta do fenômeno em seus aspectos socioculturais, urbanos e estéticos. De um lado, ainda que as cartoneras gerem fontes alternativas de renda para moradoras/es de bairros periféricos e aproxime pessoas por meio do associativismo comunitário, circulação urbana e iniciativas pedagógicas e sustentáveis de incentivo à leitura, é insuficiente compreendê-las foradas intenções de agentes de integrar processos de artificação (SHAPIRO; HEINICH, 2013; SHAPIRO, 2007). Por sua vez, as sujeições sociais, econômicas e culturais que cartoneras sofrem são entraves para o desenvolvimento de suas atividades. Contudo, as resistências analíticas que insistem em qualificar objetos e práticas como “pouco artísticas” ou parte do “voluntarismo social”, somadas à persistência de governos e organizações civis em ler essas iniciativas como parte da “economia da cultura”, também dificultam o reconhecimento desses projetos literários.

Buscando enfrentar esse lapso, nossa pesquisa tratou de analisar

alguns dos fatores que formatam a proposta sociocultural, urbana e estética de cartoneras latino-americanas, a partir daquilo que suas/seus protagonistas mobilizam em termos de prática e discurso, o que inclui dois eixos complementares: os processos de descentralização de saberes, estéticas e rotinas laborais, movidos pela ideia de democratização do acesso ao livro, à leitura e à literatura; e a forma como esses processos dependem da constituição de redes interculturais e transnacionais de ação e atuação, decorrentes, sobretudo, da circulação de saberes, projetos e objetos literários.

Entre rotinas laborais e redes de atuação

Em uma sociedade de massificação de informações, o campo editorial é mais um setor que está submetido às lógicas mercadológicas de verticalização da produção, difusão e consumo de bens literários, bem como de condensação, padronização e normalização do conteúdo e da forma que são esperadas ao final desse processo produtivo. Ao menos é este o diagnóstico da editora peruana Wendy Yashira, que, em entrevista,

nos argumentou que as cartoneras tentam se opor a “este mercado super concentrado, monolítico, sem movimento e dinamismo”, que não vê a prática literária de outra forma senão subordinada à “centralidade da autoria” e do “trabalho individualizado” (Entrevista com Wendy Yashira, Lumpérica Cartonera, 08/05/2021).

José de Souza Muniz Jr. (2016) e Gustavo Sorá (2017) mostram como o mercado do livro é marcado, na América Latina, por uma cultura editorial uniforme, com pouca abertura a experimentalismos estéticos, suprimindo expressividades consideradas “menores” do circuito hegemônico de vendas, com catálogos de alta rotatividade, prioridade a *best-sellers*, ritmos industriais de produção e elevados investimentos em poucos autores mais lucrativos. Um dos efeitos perniciosos dessa forma de agir é a homogeneização de ideias e formatos possíveis.

Basta tomarmos como exemplo os três principais mercados editoriais da América Latina – Brasil, Argentina e México –, caracterizados por êxitos comerciais do setor livreiro. Segundo Muniz Jr. (2016), os países concentram “capitais editoriais” (São

Paulo, Buenos Aires e Cidade do México), onde a edição, produção e comercialização de livros são atividades amplamente profissionalizadas e institucionalizadas – logo, onde há pouco espaço para o reconhecimento do “independente”, “alternativo”, “marginal”. Nos três países, há grande concentração de poder nas mãos de poucos grupos empresariais que monopolizam mercados editoriais regionais, o que significa a perda de diversidade cultural e editorial (Nicolau Netto, 2012), queda em índices de “bibliodiversidade” (AGUILERA, 2013; MUNIZ JR., 2016), homogeneização de gostos, gêneros, tendências e preferências, bem como exclusão das/os “destoantes” e dos experimentos estéticos.

Essa análise corrobora a pesquisa de Lucy Bell (2017a), que, ao examinar resistências de cartoneras, aponta a tentativa da gigante Alfaguara em reacender um tipo de pan-hispanismo adaptado a um neocolonialismo do mercado editorial justificado pelo idioma. Mas ao fim se tratou de um empreendimento do conglomerado para promover uma nova hegemonia espanhola sobre

países outrora colônias, ignorando a diversidade cultural do continente como algo vivo.

As editoras cartoneras, historicamente, a partir de diversas estratégias, têm feito frente a esses grupos empresariais e, na medida do possível, enfrentando investidas mercadológicas como essas ao defender a diversidade cultural e um modo diferente de fazer livros.

O que temos hoje é uma ampliação dos contextos em que se desenvolvem cartoneras: escolares, de cooperativas de trabalhadores, acadêmicas, mantidas por coletivos, que concentram toda a produção num indivíduo só. Então, temos projetos mais autônomos e radicalmente independentes, assim como outros relacionados a instituições públicas ou privadas. Com isso, fica difícil chegar a um consenso sobre métodos próprios que caracterizem a produção cartonera. Mas acredito que, se há um, ele acaba sendo a liberdade para a produção de livros desamarrados da normatização e da lógica do mercado editorial, que ainda é a possibilidade que mais atrai possíveis escritoras/es e editoras/es a realizarem suas publicações de papelão e a fundarem editoras cartoneras (Entrevista com Andressa Prazeres, Cartonera das Iaiá, 07/04/2021).

Portanto, não se trata de competição – afinal, para competir

cartoneras teriam que reproduzir a mesma lógica de mercado das grandes editoras às quais opõem-se, mas de táticas de resistência (BELL, 2017a). Nesse contexto, as iniciativas constituiriam, segundo as/os agentes cartoneras/os, verdadeiros bolsões contra-hegemônicos no que tange à edição, mostrando que o fazer-literário pode ser efetivado diferentemente (MEZA, 2014), mesclando especificidades urbanas e sustentabilidade para ampliar o acesso ao livro, à leitura e à literatura.

Astrid Salazar, fundadora da venezuelana Dirtsa Cartonera, acredita que uma das táticas para enfrentar essa “concentração econômica excludente” é abrir mais “espaços colaborativos e transgressores de criação editorial”, com alianças transnacionais e redes entre as cartoneras.

(Buscamos) cultivar a bibliodiversidade, com edições pensadas e feitas em conjunto com colegas de outros países, o que pode nos assegurar uma diversidade cultural que está presente em toda a América Latina. Por exemplo, a aliança que fizemos com a Candeeiro Cartonera, do Brasil, com uma experiência de coedição, é uma pequena amostra desse tipo de estratégia de trabalho, pois a divulgação da poesia de nossos ancestrais – a poesia Piara,

Wayúu, Pemón, Kariña – nos leva a aproximar leitores de outras latitudes de nossas literaturas. Este é um passo em direção à concretização da biodiversidade (Entrevista com Astrid Salazar, Dirtsa Cartonera, 24/04/2021).

As coedições são exemplos interessantes de como funcionam na prática as redes de ação e atuação entre cartoneras. O editor pernambucano Marcelo Barbosa mencionou outros: *Letras de Cartón*, livro confeccionado pela Candeeiro e a Catapoesia, mas que envolveu vinte editoras de oito países; e *Poesía Indígena Venezolana*, coeditado com Dirtsa Cartonera. É esse modelo de colaboração e coedição que deu luz ao livro em espanhol “Poesía indígena venezolana”, no qual se preservam atributos originais, como particularidades idiomáticas e a diagramação pensada pela/o autor/a, mantendo o que Eduardo de La Fuente (2019) chamou de “texturas do lugar”, que implica reproduzir a forma, a sensação e o senso de lugar na criação literária, no esforço de movimentar a identidade do lugar em que ela surge para outras latitudes. Assim, a coedição possibilita que pessoas de diferentes contextos

conheçam a literatura e as características da linguagem de outros países – afinal, “*existe uma linguagem própria de cada lugar*” (Entrevista com Marcelo Barbosa da Candeeiro Cartonera, 30/04/2021).

Essas parcerias aparecem, no discurso das/os agentes, como contraponto ao que Marcelo Barbosa chamou “lógica mercadológica” dos grandes grupos, pois o cartoneirismo vincula-se a um “modo de fazer”, mas também a um “movimento inconformista de produção editorial”⁸, pensado de forma colaborativa. Segundo o editor mexicano Martín Jaramiilo Cuen, a ideia de movimento na produção de ideias e projetos é um fator que explica a proliferação de cartoneras:

⁸ Aqui, retomando a tipologia que Howard Becker (1977) propôs para enquadrar modos do fazer artístico, podemos compreender tais movimentos, respectivamente, como “integrados” e “inconformistas”. “Artistas integradas/os” seriam aquelas/es que produzem objetos de consumo direcionados a gostos socialmente consolidados no mercado, a partir de estilos consagrados e fazendo uso de convenções vigentes. Já as/os “artistas inconformistas”, pelo contrário, em oposição ao cânone ou a um modo de fazer tradicional, seriam aquelas/es que recusam as normas vigentes de trabalho artístico e literário, enfrentando com isso dificuldades, mas buscando construir críticas às instituições estabelecidas e, a partir disso, propor canais alternativos de produção e divulgação de seus produtos.

Em 2013, conhecemos Israel Soberanes, de La Rueda Cartonera, que é um projeto mexicano, durante um encontro nacional sobre gestão cultural que ocorreu em Cajeme, em Sonora, México; na ocasião, ele nos ensinou a metodologia da encadernação cartonera, além de nos contar sobre o movimento internacional das cartoneras. No mesmo ano, nasceu La Biznaga, que inicialmente se concentrava em realizar oficinas de produção de livros cartoneros em comunidades marginalizadas e na criação de públicos leitores; somente em 2016 nós publicamos o nosso primeiro livro (Entrevista com Martín Jaramiilo Cuen, La Biznaga Cartonera, 28/04/2021).

O editor carioca Ary Pimentel afirmou que sua cartonera trabalha com outras iniciativas internacionais, como Ultramarina Cartonera (Espanha), Eva Cartonera (Portugal), Eloísa Cartonera (Argentina), Dirtsa Cartonera (Venezuela), etc. Josemilda Félix da Silva Lima, da Viajeira Cartonera, também credita a essa movimentação de ideias o próprio surgimento de seu projeto, que veio do incentivo da Candeeiro Cartonera, também de Caruaru. Em sentido similar, Gaudêncio Gaudério, que está à frente do Vento Norte Cartonero, nos explicou:

O Vento Norte Cartonero nasceu, em 2014, a partir de uma

experiência anterior que eu também havia coordenado aqui na cidade de Santa Maria, chamada 'Maria Papelão', mas também do contato com outras iniciativas, como do conhecimento partilhado e de conversas com o pessoal do projeto Amapola Cartonera, da Colômbia (Entrevista com Gaudêncio Gaudério, Vento Norte Cartonero, 29/04/2021).

Gaudêncio Gaudério, na mesma conversa, comentou que seu projeto tem atuado e trabalhado de maneira colaborativa com outras editoras cartoneras, brasileiras e internacionais, com uma série de coedições e parcerias cruzadas. Desde 2019, o editor gaúcho é organizador de uma exposição itinerante internacional denominada "O universo dos livros cartoneros", que apresenta produções cartoneras de diversos países como maneira de fomentar o intercâmbio de ideias e projetos. Além disso, lidera um grupo de cartoneras de vários países que se encontram regularmente, intitulada Confederação Mundial Cartonera, que foi o nome dado por Gaudêncio Gaudério a uma série de encontros e atividades virtuais, com eventos, oficinas e leituras de textos, entre as cartoneras parceiras – como Kodama Cartonera (México), La Rueda Cartonera (México), La Joyita

Cartonera (Chile) e outras –, que pensam projetos conjuntamente.

As redes são, então, mais que um predicado do cartoneirismo, uma prática que dirige seu *modus operandi*; elas constituem, a nível discursivo, uma categoria explicativa bastante operacionalizada por agentes. O livro e a literatura que viajam e circulam através de diferentes latitudes e contextos não é só uma realidade materializada na difusão do livro-objeto em si, mas também metáfora para dar conta do movimento de ideias e projetos, do intercâmbio que se dá de forma material, mas também simbólica. A esse respeito, a editora Andressa Prazeres diz:

Participei, em 2019, da coletânea Letras de Cartón, organizada pela Candeeiro Cartonera e pela Catapoesia. Essa coletânea reúne poemas e aforismos de editoras cartoneras de vários países. Em 2020, no contexto da pandemia, Marcus Gusmão, editor da Licuri Livros Artesanais, uma cartonera de Salvador, na Bahia, organizou, junto com Gaudêncio Gaudério, da editora gaúcha Vento Norte Cartonera, encontros semanais e virtuais que ficaram conhecidos como Confederação Mundial Cartonera, [...] que é uma “conspiração de papelão” que me deu a oportunidade de conhecer editores e editoras cartoneras do México, da Colômbia, do Chile, da Argentina e de vários estados brasileiros, projetos que hoje

acompanho pelas redes sociais (Entrevista com Andressa Prazeres, Cartonera das Iaiá, 07/04/2021).

Assim, os coletivos buscam construir agendas estáveis de atuação, cujos projetos representam a tentativa de criar uma “conspiração de papelão”, ou seja, uma rede de integração transnacional e intercultural entre as cartoneras, com a organização de workshops, oficinas, coedições e publicações cruzadas, projetos coletivos, circulação de ideias e de pessoas, bem como a colaboração no estabelecimento de novas editoras. Ao longo da pesquisa, notamos um discurso que valoriza o trabalho conjunto para visibilizar a diversidade cultural da América Latina, mediante a promoção de atividades editoriais e literárias independentes e sua articulação com novos públicos. Esse processo vem se atrelando à constituição de redes transnacionais de atuação intercultural, decorrentes da circulação de saberes, projetos, práticas e objetos literários.

Com a pandemia da COVID-19, o espaço digital se consolidou como meio para que as iniciativas atuassem

conjuntamente⁹. Isso incrementou as rotinas de trabalho entre cartoneras, ao permitir que editoras/es alcançassem maior grau de transnacionalidade em suas redes e em seus projetos. Nesse sentido, as plataformas digitais apareceram, nas entrevistas que realizamos, como estratégias que facilitaram a disseminação das ideias cartoneras e o encontro de novas/os interlocutoras/es e públicos, o que agregou valor à ampliação das publicações, que é um ponto importante da discussão sobre democratização do acesso ao livro, à leitura e à literatura.

Colaboramos com coedições importantes graças a convites de companheiros de outros países, como o pessoal de La Vieja Sapa Cartonera (Chile). [Dentro dessas colaborações] me interessam a escrita coletiva e os projetos em comum, que pautem o trabalho não somente de produção editorial de livros, mas também de criação textual. Nossos autores não pensam o labor literário de forma individualizada, mas como algo mais conjunto, democratizado, para possibilitar vários conhecimentos e formas de criar, a exemplo da poesia expansiva e de reescritas

colaborativas (Entrevista com Wendy Yashira, Lumpérica Cartonera, 08/05/2021).

Isso nos remete ao modo como parte da sociologia da arte tem buscado dar conta de processos e rotinas laborais na produção de obras de arte, entre elas a literatura, consideradas a partir dos esforços coletivos de trabalho, e não como criações individuais (BECKER, 1977; ZOLBERG, 2006). Esses aportes nos fazem refletir sobre características centrais do trabalho na elaboração de obras artísticas. Entre elas, destacamos a coordenação de atividades necessárias à elaboração do bem literário, que, de um lado, se concretiza nas redes e atuações conjuntas, mas, de outro, ocorre sempre levando em conta uma série de convenções que são incorporadas em uma prática comum de produzir livros cartoneros. São convenções que permitem atividades cooperativas através das quais não só os livros de papelão, mas também um modo específico de os produzir se atualizam continuamente. Para Wendy Yashira, as convenções partilhadas entre as cartoneras são fundamentais, pois

⁹A exemplo disso, entre 24 e 28 de fevereiro de 2021, durante a pandemia, foi realizado o Festival del Libro Cartonero, evento digital que contou com a participação de 40 editoriais cartoneros de diversos países do mundo.

possibilitam a cooperação que transcende fronteiras.

Valorizo muito as parcerias e tento sempre colaborar com companheiros de todo o universo da edição cartonera, a nível local, regional, internacional. Trato de estar apoiando a difusão desses processos e trabalhos. Creio que a articulação sempre se dá de uma forma ou de outra, com projetos sociais e de interesses afins, mas sempre articulando em conjunto, mediante uma difusão que transcende fronteiras (Entrevista com Wendy Yashira, Lumpérica Cartonera, 08/05/21).

No universo das cartoneras, há uma rotina de trabalho, muitas vezes partilhada através de ações e atuações coletivas. Dentro dessas rotinas, são firmados modos convencionais de se desempenhar atividades na produção e distribuição de livros. Contudo, como veremos a seguir, essa forma convencional de produzir e difundir não engessa a estética dos livros cartoneros, pois há quem reproduza a partir de convenções e há quem tensione essas convenções.

O “livro-objeto” e os contra-usos do papelão

Podemos dizer que um elemento que aproxima diferentes iniciativas diz respeito à forma

convencional de produzir livros dentro de uma perspectiva de trabalho editorial ecologicamente viável, por intermédio da manipulação do papelão transformado em livro-objeto. No entanto, aqui vale uma distinção: quando falamos de “objeto-livro” e “livro-objeto”, tratamos de duas categorias diferentes. O livro-objeto tende a manter seu formato de códice, embora com certa maleabilidade em termos de transformar e reajustar esse formato, sem dispensá-lo enquanto referência. O objeto-livro foge propositalmente do códice ao explorar outros tipos de objetos para a transmissão textual, a partir de abordagens não convencionais¹⁰ (CLIMENT-ESPINO, 2020).

Podemos entender as/os agentes cartoneros como criadores de livros-objetos literários; afinal, o formato do códice é mantido em sua estrutura elementar, ainda que com variações em termos do uso do papelão e da ressignificação do formato do objeto literário, subvertido dentro da estética do precário ou

¹⁰Um exemplo seria a obra “Cabezas rascan paredes”, de Julio Fernández Peláez, que transmite o texto por meio de fósforos em uma caixa, de onde podem ser retirados, lidos sem qualquer ordem e, enfim, acesos e dispensados.

indesejável, daquilo que foi “enclausurado dentro das latas ou dos contêineres de lixo sem que fiquem à mostra, quase sempre sem poder voltar à vida: silenciados pelo esquecimento que se oferece a quem só pode incomodar se tiver voz” (LIMA, 2009, p. 40).

Os livros cartoneros surgem dentro de práticas que lhes garantem certo grau de autonomia¹¹ frente aos circuitos editoriais hegemônicos, ao mesmo tempo em que conferem distinção estética em relação aos livros criados nos moldes tradicionais. Nessas táticas distintivas da prática cartonera, há uma preocupação em reformular não só a dinâmica de trabalho na produção artesanal do livro, mas a própria relação entre conteúdo e forma. Isso nos leva à concepção de Herbert Marcuse (2007)

¹¹ Poderíamos dizer que a autonomia das cartoneras faz parte das “literaturas pós-autônomas” (LUDMER, 2009), relacionada às novas formas de circulação, produção e leitura, em que noções clássicas de autor/a, leitor/a e editor/a se misturam. Além disso, essa é uma literatura que não pode ser lida sem que tomemos como centrais seu contexto de produção, as condições materiais de sua existência e os/as agentes envolvidas/os em sua realização. A pós-autonomia implica uma estratégia contra-hegemônica de superação das colonialidades das práticas literárias e da integração de imaginários que as políticas linguísticas e culturais coloniais omitiram e proibiram (VILA, 2016).

sobre os indícios de uma arte política, ou seja, uma arte que apresenta uma mudança não só de estilo e forma, mas também de uma técnica política que é prenunciadora de mudanças sociais. A essa arte interessa a “forma do conteúdo”, e não o conteúdo em si, pois é dentro da forma estética e de sua dinâmica de elaboração, que sintetiza a forma produtiva de um bem simbólico, que encontramos o potencial político da arte.

No livro cartonero, sua forma importa tanto quanto seu conteúdo – talvez até mais, considerando que a forma - *cartón* é um dos definidores do status de cartonera –, enquanto que em livros “tradicionais” o texto tende a ser mais relevante que a forma. Tendo isso em vista, nos parece importante pontuar a forma material e o modo de produção livro-objeto cartonero. Para entender a relação entre conteúdo e forma, é necessária a avaliação da materialidade do livro-objeto em si, da forma como se dá a objetificação de um texto em artefato particular. Essa problemática nos parece crucial, pois, para além das influências, interferências e modificações que um texto pode sofrer no decorrer de sua construção – já que o processo de

interpretação é uma constante –, entendemos que a materialidade do livro é constituída de elementos paratextuais (SILVA; VIEIRA, 2019), que mediam a relação entre livro e leitoras/es em potencial. Esses elementos constituem itens para além do texto em si, mas que ajudam a guiar a leitura, organizar a estrutura e contextualizar o texto. Esses elementos compreendem a materialidade do livro, a capa, a arte envolvida na preparação do miolo, o tipo de folha, a tipografia, etc.

Trazendo essa perspectiva para as cartoneras, notamos a importância desses elementos paratextuais relacionados à materialidade do livro. As capas feitas à mão, com trabalhos de pintura, colagem ou bordado, tornam cada edição única e artisticamente distinta entre si. Essa fuga da padronização da produção em série leva à discussão sobre a singularidade de cada obra:

Com o cartón (“papelão” em espanhol) recolhido nas ruas, são produzidas uma a uma as capas artesanais, cortadas, dobradas, pintadas e costuradas à mão. Os livros que compõem o catálogo da Ganesha Cartonera derivam dessa confecção artesanal e não apresentam a uniformidade de uma produção industrial em série, sendo, portanto, cada um deles

um produto irrepetível. Cada capa é única, não existindo duas iguais (Entrevista com Ary Pimentel, Ganesha Cartonera, 27/04/2021).

O livro-objeto é resultado de uma ação para alterar a forma elementar do papelão, ou, se quisermos, de uma “elaboração” sobre esse resíduo descartável, que por sua vez indica um trabalho de agenciamento subjetivo que ocorre ao longo do processo de produção dos livros. Segundo nos sugeriu a responsável pelo projeto Lua Negra Cartonera, o livro-objeto cartonero, em sua versão final, é produto de um trabalho coletivo e autogerido, uma “reelaboração de afetos” que podem estar presentes em oficinas de produção, nas trocas interculturais, nas coedições, no processo de produção artesanal que envolvem desde a coleta do papelão até a difusão do artefato literário, mas também na “unicidade de cada uma das edições lançadas” (Entrevista com Ana Karina Luna, Lua Negra Cartonera, 29/04/2021). Nesse sentido, o livro-objeto é a objetificação desses afetos, a síntese de muitos processos, subjetividades e presenças.

Essa elaboração, motivada sobre o desejo de criar livros-objetos com capa de papelão a partir de um modo de produção colaborativo que objetiva fugir das determinações do mercado editorial, também indica um uso não corrente desse material que, a priori, seria descartado. A transformação desse material em artefato literário – amiúde, associado às elites culturais – é, portanto, uma forma de contra-uso de um dos elementos menos valorizados: o lixo. Seguindo a formulação de Rogério Proença Leite (2002) a respeito dos usos insurgentes de espaços urbanos, por contra-uso nos referimos ao modo de atribuir a um objeto, lugar ou situação um aproveitamento diferente daquele pensado originalmente em seu processo de produção formal.

O primeiro ponto a ser considerado, nesse sentido, é que essa maneira inventiva de usar o papelão e de vinculá-lo ao universo da produção literária varia de acordo com a região. Cada livro-objeto expressa particularidades do lugar em que é produzido, uma vez que as editoras cartoneras acabam incorporando, mesmo que muitas vezes de forma inconsciente, no seu processo de

produção e em suas rotinas de trabalho, características das cidades onde são criadas.

Atuamos como forma de dar acesso a diferentes públicos de nossa cidade à literatura. O custo do livro em geral é alto devido à questão inflacionária em países latino-americanos, sobretudo aqui, o que tornam a leitura e a literatura luxos. [...] Na verdade, eu me sinto uma facilitadora em oficinas de escrita criativa e de produção cartonera que organizamos em minha comunidade, e isso me permite que eu me envolva mais no processo de quem dá vida cultural à cidade [...]. A cidade não está separada da literatura, sendo que a cada dia eles se fundem mais (Entrevista com Astrid Salazar, Dirtsa Cartonera, 24/04/2021).

Fundem-se, sobretudo, em razão da importância do papelão no processo de produção do livro cartonero. A singularidade de cada livro-objeto está conectada à sua materialidade. Nessa medida, o papelão surge como um marco político das editoras cartoneras desde o início:

O papelão, em sua materialidade, é um marco estético e político para nos lembrar da necessidade de inventar a atmosfera onde a nossa literatura possa respirar, a casa onde possa ser acolhida sem reivindicar uma entrada pela porta dos fundos ou à margem da elite cultural e do mercado editorial hegemônicos (Entrevista com Andressa Prazeres, Cartonera das Iaiá, 07/04/2021).

Isso nos conduz a uma discussão sobre a maneira de conseguir o material para as capas e contracapas dos livros. A primeira editora criada, Eloísa Cartonera, obtinha o papelão diretamente com cooperativa de catadores urbanos, estratégia também seguida por outras editoras, como as brasileiras Dulcinéia Catadora (São Paulo) e a Severina Catadora (Garanhuns). Contudo, o vínculo entre cooperativas, *cartoneros* e editoras não configura uma prática corrente entre a “nova geração” das cartoneras, ainda que a tentativa de ressignificar o livro-objeto e levá-lo para outros espaços siga sendo uma constante. Das treze iniciativas sobre as quais nos debruçamos mais substancialmente, ao menos dez comentaram em conversa não ter vínculos institucionais com cooperativas de catadores urbanos de suas cidades, sendo que o papelão é coletado pelas/os agentes em mercados, ruas, depósitos ou comprado a baixo custo.

Portanto, o que ocorre com maior frequência é a coleta individual de material pelas ruas. Esse movimento de andar por espaços urbanos em busca de papelão aparece

no discurso das/os agentes como forma de aproximar, de um lado, literatura e cidade, de outro, pessoas envolvidas com cartoneras com a questão do descarte de resíduos que podem ser ressignificados.

O papelão, que viraria lixo, é recuperado e dá início a um novo ciclo, servindo agora para proteger as páginas nas quais novas obras de autores iniciantes encontram seu suporte, sua materialização e sua possibilidade de circulação. Foi papelão descartado, agora faz parte do circuito editorial e do mundo da cultura literária – “cartón era, hoy es libro-arte” (Entrevista com Ary Pimentel, Ganesha Cartonera, 27/04/2021).

Dessa interação com a cidade e com o que “resta” dela em termos materiais – o resíduo sólido descartável e a priori considerado lixo –, o papelão passa a ser enxergado também virtualmente, enquanto um objeto cultural, um livro em potencial. É certo que o papelão se tornou, desde o aparecimento das cartoneras, símbolo maior desse modelo editorial; contudo, a visão que as editoras têm sobre a função do material varia, a depender de cada projeto:

O papelão [cartón] é importante, sim, e inclusive dá o nome de “cartonera” às editoras, mas não é a única coisa que define essas editoras. Na verdade, não existe uma definição única para as

cartoneras [...] Em minha opinião, para ser uma cartonera, além do papelão, deve haver um “espírito” de trabalho em equipe, a reciclagem de materiais, bem como uma forma de aproximar a literatura das pessoas. Por exemplo, fazer livros digitais estaria no limite desse processo, mas eu não diria que uma editora seria cartonera trabalhando apenas digitalmente (Entrevista com Olga Sotomayor Sánchez, Olga Cartonera, 26/03/2021).

Já Marcelo Barbosa percebe o papelão como parte da identidade das cartoneras:

Eu não consigo perceber um livro, com título de cartonero, sem o uso do papelão. Eu não consigo perceber um e-book cartonero, por exemplo; [...] O livro cartonero é físico e ele tem que ter capas de papelão; se ele não tiver a capa de papelão, não adianta. O livro cartonero faz parte do universo de publicação independente, mas os livros independentes não são necessariamente cartoneros, entende? Para ser cartonero, tem que ser de papelão. É a nossa marca (Entrevista com Marcelo Barbosa, Candeeiro Cartonera, 30/04/2021).

Para outras/os editoras/os, é importante que as editoras publiquem livros com capa de papelão, ainda que possam usar, paralelamente, outros formatos híbridos de edição. É nesse raciocínio que segue Astrid Salazar, da Dirtsa Cartonera, que compreende o papelão reciclado como o fundamento

das cartoneras, isto é, “como o ponto de partida das cartoneras”:

O papelão é o nosso coração; ele dá vida e inicia nosso processo de edição. [...] O papelão atravessa todo um processo formativo que engloba a arte de escrever, criar, corrigir, divulgar e difundir, toda uma tarefa literária e cultural que envolve o editor com o autor e seus leitores. É a partir desse material reciclado que a criação acontece. [...] O papelão é nosso ponto de partida, a essência de todo o movimento (Entrevista com Astrid Salazar, Dirtsa Cartonera, 24/04/2021).

Diferente das três editoras citadas anteriormente, as iniciativas da Cartonera das Iaiá e La Joyita Cartonera, apesar de reconhecerem a importância do papelão para a consolidação da prática do cartoneirismo na América Latina, produzem em formatos híbridos. Essas estratégias também acabam sendo capitalizadas dentro do discurso de democratização do acesso ao livro, à leitura e à literatura. A Cartonera das Iaiá, recentemente, adicionou ao seu modo de edição os audiolivros, considerados pela fundadora do projeto, Andressa Prazeres, uma forma de “abarcando a literatura de modo multidimensional”, vale dizer, “transmitir os sons da história e as paisagens sonoras” (Entrevista com

Andressa Prazeres, Cartonera das Iaiá, 07/04/2021).

La Joyita, por sua vez, digitalizou parte do seu acervo. Sua editora argumenta que a internet e os textos em formato digital são maneiras “*de difundir a literatura mais rapidamente*” (Entrevista com Elizabeth Cárdenas, La Joyita Cartonera, 01/05/2021). Para ela, tão logo o livro é publicado, ele ganha vida própria e passa a se movimentar por outros espaços, já que o acesso digital, em *e-book*, permite ao livro chegar a outros países e, com efeito, ser acessado de forma gratuita. Assim, a internet surge como facilitadora no processo de democratização dos livros.

Desse modo, há quem compreenda o processo de digitalização de acervos e a publicação de *e-books* – como a Malha Fina Cartonera e La Joyita Cartonera, por exemplo –, como forma de agilizar a divulgação literária entre as cartoneras, uma vez que pessoas geograficamente distantes ou que não podem comprar o livro físico, passam a ter a oportunidade de apreciá-lo em seu formato digital (Entrevista com

Elizabeth Cárdenas, La Joyita Cartonera, 01/05/21).

Todavia, vale ressaltar que esse é um tema controverso no universo cartonero. Enquanto o meio digital é entendido, por algumas cartoneras, como ferramenta para a digitalização e propagação/difusão dos livros e um caminho plausível para o futuro cartonero, outras o veem apenas como facilitador na configuração de redes de ação e atuação, firmamento de parcerias e trabalho colaborativo, isto é, ferramenta utilitária que permite o compartilhamento de ideias.

Nesse debate, é importante levar em conta que o universo digital ainda não está aberto e acessível a todos/as, pois existem muitos grupos ainda excluídos dessa realidade mediada pela tecnologia – mais uma desigualdade que a pandemia de Covid-19 escancarou. Nesse sentido, as editoras cartoneras se distinguem de um fazer-literário tradicional porque, com o papelão, criaram uma possibilidade de alcançar aquelas pessoas que não possuem tanto acesso ou familiaridade com o mundo digital ou com a compra de um livro comercializado em livrarias.

Sobre digitalização de acervo se publicação de *e-books*, algumas cartoneras, como a Dirtsa e a Candeeiro, consideram importante a diversificação de formatos para ampliar o acesso à leitura, mas não a entendem como prioridade, pois atribuem maior valor à materialidade do livro-objeto. Astrid Salazar, editora da Dirtsa Cartonera, acredita que, apesar de não descartar a possibilidade de, em algum momento, ter publicações *online*, considera que a era digital não é realidade para muitas pessoas de Maracay, cidade de seu projeto. Por isso, ela dá preferência aos livros de papelão distribuídos a baixo custo. Fazer o objeto circular por lugares nos quais a “era digital” não chegou é uma estratégia de tornar mais acessível o livro, a leitura e a literatura.

Mais que uma negação do digital, ou a defesa irrestrita do livro físico, há uma defesa da ampliação do acesso. É assim que a produção cartonera persegue o ideal de democratização do acesso ao livro, à leitura e à literatura, seja criando a partir do papelão, seja com audiolivros e *e-books*, ou ainda realizando encontros e saraus, oficinas de criação

e bibliotecas comunitárias. Aliás, a própria organização de saraus e eventos de leitura públicas é prática comum no universo cartonero, uma forma de reunir leitoras/es e demonstrar que a literatura vai além do papel

Queremos definir preços acessíveis para os livros que produzimos, porque a vida na cidade já é cara. Queremos pagar uma boa porcentagem das vendas a escritores, em especial aos emergentes, pois sabemos que é difícil para eles ganhar a vida fazendo seu trabalho no mercado tradicional. Além disso, no bairro de atuação de nossa cartonera, a rede de bibliotecas públicas não é muito perceptível, por isso também estamos interessados em começar uma biblioteca comunitária com outros coletivos locais (Entrevista com Martín Jaramiilo Cuen, La Biznaga Cartonea, 28/04/2021).

A discussão sobre democratização é uma forma de politizar a discussão sobre literatura. Conforme nos disse um editor sobre os processos de ampliação do acesso ao livro e à leitura:

A gente precisa tornar o livro um objeto mais acessível. Eu vejo o livro como objeto que precisa estar acessível a todos. E o livro independente, o livro cartonero, é revolucionário nesse aspecto [...] A ideia da Candeeiro é tornar o livro mais palpável, mais fácil de se entender, para que possamos quebrar essa barreira de que o

livro está ali ao meu alcance, mas eu não posso tocá-lo, não posso ser autor, não posso ser leitor, entendeu? (Entrevista com Marcelo Barbosa, Candeeiro Cartonera, 30/04/2021).

O discurso da democratização da literatura é fundamental entre as editoras cartoneras desde seus inícios, o que pode ser visto também na prática do *copyleft*, um dos elementos compartilhados por todas as editoras cartoneras sobre as quais nos debruçamos: “A possibilidade de publicação sob licença livre e sem ISBN, além da ‘despadronização’ do design das capas como possibilidade para tiragens de exemplares exclusivos”, é uma forma de aproximar o livro-objeto das pessoas (Entrevista com Andressa Prazeres, Cartonera das laiá, 07/04/2021). A prática do *copyleft* também viabiliza o trabalho cartonero porque, ao cederem os direitos autorais de publicação dos livros, os custos de fabricação caem.

No caso da Cartonera das laiá, a realização do ideal democrático vem da ideia de abrir caminhos para grupos marginalizados e a participação menos hierárquica na produção editorial:

São muitos os exemplos de editoras que realizam esse ideal [democrático] de produção literária: a Padê Editorial e suas

publicações de escritorxs LGBTQIA+; a Vento Norte Cartonero com publicações de escritorxs privadas/os de liberdade; nós mesmas, da Cartonera das laiá, com publicações de literatura negra de escritoras, em sua maioria, estreadas. Além das atividades como saraus públicos, oficinas de escrita e feitura de livros, lançamentos em espaços abertos, encontros para discussão sobre formas de viabilizar o nosso trabalho e de criar novas cartoneras (Entrevista com Andressa Prazeres, Cartonera das laiá, 07/04/2021).

A analogia usada por Andressa Prazeres é que aquelas/es envolvidas/os com iniciativas cartoneras trabalham como “feirantes de livros e de ideias”, tendo, a priori, uma ação mais local, mas sem perder de vista uma perspectiva transnacional. Essa metáfora mostra como o modo de pensar e atuar das cartoneras opõem-se ao mercado editorial tradicional, sobretudo dando mais concretude ao discurso da democratização do acesso. Assim como na feira os produtos vêm de diversas partes, com uma quantidade limitada e de pequenos produtores, as publicações cartoneras são, em sua maioria, de autoras/es que não têm espaço no mercado comum. Ao forçar espaços para vozes que não

conseguem publicar dentro do mercado editorial hegemônico, abre-se mais possibilidades para o fazer-literário – tanto em termos de forma, quanto de conteúdo.

Considerações finais

A nível de produção de conhecimento, este projeto teve por finalidade epistemológica contribuir para a compreensão de novas formas do fazer-literário em países latino-americanos, mediante análise do discurso e das práticas de algumas cartoneras. Para tanto, a partir de uma etnografia digital que embasou a confecção de um banco de dados com editoras cartoneras, tentamos expandir discussões sobre formas sustentáveis, inovadoras, inclusivas e transgressivas de produção editorial e literária, destacando o uso de materiais recicláveis na produção de livros.

Nosso estudo, ainda em andamento, mostrou que diferentes iniciativas se aproximam e, muitas vezes, atuam em consonância justamente porque o conhecimento que circula junto com livros e ideias, pessoas e projetos, tem fomentado a criação de redes transnacionais de ação e atuação e, com efeito, aberto

espaço para o surgimento de outras cartoneras. Tais redes parecem impulsionar diversos projetos coletivos, dinamizado a produção, difusão e consumo de livros-objetos artesanais feitos do papelão, a partir de um discurso de democratização do acesso ao livro, à leitura e à literatura. A atuação em rede, estimulada pelas possibilidades criadas pelo espaço digital para a cooperação transnacional, mostrou-se um dos atributos mais significativos das cartoneras, sendo que o saber literário produzido a partir dessas atuações é compartilhado – seja através da circulação física de livros, seja pela sua transposição e difusão digitais.

Contudo, não se trata apenas de um discurso, mas também de uma prática, na medida em que as cartoneras, tensionando modos corriqueiros do fazer-literário, combatem um certo imaginário que associa o mundo literário a pessoas e classes com maior poder aquisitivo¹².

¹²Em 2020, um tributo de 12% sobre a venda de livros no Brasil foi proposto pelo governo de Jair Bolsonaro e enviado para análise à Câmara dos Deputados. Na mesma época, em um documento oficial, a Receita Federal defendeu aumentar a tributação com o argumento de que “pessoas pobres não leem livros”, citando dados da Pesquisa de Orçamentos Familiares (POF), de 2019, que indicariam que famílias com renda de até dois

Desse modo, há uma articulação entre as dinâmicas nos processos de produção editorial independente e os projetos de democratização do fazer-literário, centrados no aproveitamento de material reciclável na feitura de livros-objetos artesanais. Essa articulação pode indicar uma carga simbólica do trabalho das cartoneras, cujo objetivo é vincular arte da rua e do lixo com cultura letrada e do livro, um potencial de criatividade posto em prática por editoras cartoneras, mas que influi positivamente em processos de democratização da literatura na América Latina.

Dentre os aspectos levantados por nossa pesquisa, neste texto, buscamos problematizar os elementos que mais aproximam diferentes iniciativas cartoneras, que, argumentamos, são os mesmos

salários mínimos não possuem o hábito de consumir livros não didáticos, e que a maior parte desses livros seria consumida por famílias com renda igual e superior a dez salários mínimos. Após muita resistência na sociedade civil, até o momento da submissão deste capítulo, o governo parece ter recuado na proposta de taxação de livros. Mesmo o Ministério da Economia tendo submetido o projeto que permite a taxação, o ministro Paulo Guedes indicou que “jamais quis taxar livros”. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/05/jamais-quis-taxar-livros-diz-guedes-apos-enviar-projeto-que-permite-taxacao-de-livros.shtml>. Acesso em: 29/06/2021.

elementos que distinguem um livro-objeto cartonero de publicações mais tradicionais. O primeiro desses elementos diz respeito ao *modo de produção* artesanal e colaborativo, pautado em redes de ação e atuação; o segundo, à *forma do livro-objeto*, o que abarca tanto o lugar do papelão nas rotinas laborais das/os agentes, quanto a maneira como essas/es agentes atribuem um contra-uso ao material reciclado no próprio processo de produção do livro-objeto, ampliando processos de democratização do acesso ao livro, à leitura e à literatura.

Referências bibliográficas

- AGUILERA, Silvia. Políticas públicas en cultura: una condición necesaria para la democratización del libro y la bibliodiversidad. *Comunicación y Medios*, n. 27, p. 147-157, 2013.
- ARRANZ, Beatriz M. ¡Fuerza Cartonera! Un estudio sobre la cultura editorial cartonera y su comunicación. (Máster en Comunicación con Fines Sociales: Estrategias y Campañas). Universidad de Valladolid (España), 2013.
- BECKER, Howard. Mundos artísticos e tipos sociais. In: VELHO, Gilberto. *Arte e sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977. p. 9-26.
- BELL, Lucy. Las cosas se pueden hacer de modo distinto: understanding concepts of locality, resistance, and autonomy in the cardboard publishing movement. *Journal of Latin American*

Cultural Studies, 26(2), p. 51–72, 2017a.

BELL, Lucy. Recycling materials, recycling lives: cardboard publishers in Latin America. In: JOHNS-PUTRA, L. Squire; PARHAM, J. (eds.) *Literature and sustainability: exploratory essays*. Manchester: Manchester University Press, 2017b. p. 76–96.

BELL, Lucy. Place, people and processes in waste theory: a Global South critique, *Cultural Studies*, 33(1), p. 98-121, 2018.

BELL, Lucy; CARBAJAL, Paloma Celis (eds.) *Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina*. Madison: Parallel/University of Wisconsin-Madison Libraries, 2009.

BELL, Lucy; O'HARE, Patrick. Latin American politics underground: Networks, rhizomes and resistance in cartonera publishing, *International Journal of Cultural Studies*, 23(1), p. 20-41, 2019.

BILBIJA, Ksenija. El valor de un cartonero en el mercado cultural. *CILHA*, 15(2), p. 137-155, 2014.

BONELLI, Johanna Maldovan. De la autonomía a la asociatividad: la organización del trabajo cartonero “en calle” en cooperativas de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, *Revista del Centro de Estudios de Sociología del Trabajo*, 6, p. 77-109, 2014.

CANOSA, Daniel. Editoriales cartoneras: el paradigma emancipatorio de los libros cartoneros en contextos de vulnerabilidad social. In: V Encuentro Internacional de Editoriales Cartoneras, Bibliotecas Archivos y Museos (DIBAM). Biblioteca de Santiago de Chile, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2EVj8JR>.

CARRIÓN, Ulises. *El arte nuevo de hacer libros*. México: Tumbona Ediciones, 2012.

CATONIO, Angela Cristina. Do lixo à poesia: O projeto cartonero na difusão do portunhol selvagem de Douglas Diegues. *Lumen et Virtus*, 9 (23), p. 58-73, 2017.

CLIMENT-ESPINO, Rafael. Object-Books and Exposed Writings: New Textual and Literary Landscapes in Latin America and Spain. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, 28, p. 1-29, 2020.

COLLEU, Gilles. *Editores independientes: da idade da razão à ofensiva? O editor independente de criação, um ator maior da bibliodiversidade*. Rio de Janeiro: Libre, 2007.

FANJUL, Adrián Pablo. Malha Fina Cartonera: novidade e projeto formador. *Alea*, 18(2), p. 369-374, 2016.

FERRAZ, Cláudia Pereira. A etnografia digital e os fundamentos da Antropologia para estudos em redes on-line. *Revista de Arte Aurora*, 12(35), p. 46-69, 2019.

FLYNN, Alex; BELL, Lucy. Returning to Form: Anthropology, Art and a Trans-Formal Methodological Approach. *Anthrovision*, 7(1), p. 1-24, 2019.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *El mundo entero como lugar extraño*. México: Gedisa, 2014.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. Quien habla y en qué lugar: sujetos simulados e interculturalidad. *Estudios de Literatura Brasileira Contemporânea*, 22, p. 15-37, 2003.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Todos tienen cultura: ¿quiénes pueden*

desarrollarla? Conferencia para el Seminario sobre Cultura y Desarrollo. Washington: Banco Interamericano de Desarrollo, 2005.

HARRISON, Sarah K. *Waste matters: urban margins in contemporary literature*. New York: Routledge, 2016.

HINE, Christine. *Ethnography for the internet: embedded, embodied and everyday*. Huntingdon: Bloomsbury Publishing, 2015.

HOLMES, Tori. The Travelling Texts of Local Content: Following Content Creation, Communication and Dissemination via Internet Platforms in a Brazilian Favela, *Hispanic Issues Online*, 9, p. 263-288, 2012.

HOLMES, Tori. Reframing the Favela, Remapping the City: Territorial Embeddedness and (Trans) Locality in "Framing Content" on Brazilian Favela Blogs. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 25(2), p. 297-319, 2016.

HOLMES, Tori. Giving Visibility to Urban Change in Rio de Janeiro Through Digital Audio-Visual Culture: A Brazilian Web documentary Project and its Circulation. *Journal of Urban Cultural Studies*, 4(1-2), p. 63-85, 2017.

JOHNS-PUTRA, Adeline *et alli*. (eds.) *Literature and Sustainability: Concept, Text and Culture*. Manchester: Manchester University Press, 2017.

KUDAIBERGEN, Jania. Las editoriales cartoneras y los procesos de empoderamiento en la industria creativa mexicana, *Cuadernos Americanos*, 152, p. 127-146, 2015.

LA FUENTE, Eduardo de. Tanto... quanto: sobre a necessidade de uma sociologia "textural" da arte. *Caderno CRH*, 32(87), p. 475-490, 2019.

LEITE, Rogerio Proença. Contra-usos e espaço público: notas sobre a construção social dos lugares na Mangueira. *RBCS*, 17(49), p. 115-134, 2002.

LIMA, Andrea Terra. A estética do (in)desejável: uma margem catadora. (Mestrado em Letras). UFRGS/Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. Disponível em: <https://goo.gl/ccZcbz>.

LUDMER, Josefina. Literaturas post autónomas 2.01, *Propuesta Educativa*, 32, p. 41-45, 2009.

MARCUS, George E. Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. *Annual Review of Anthropology*, 24, p. 95-117, 1995.

MARCUSE, Herbert. *A Dimensão Estética*. São Paulo: Edições 70, 2007.

MEZA, Aurelio. Editoriales cartoneras: hacia una posible genealogía, *Radiador Magazine*, p. 62-83, abr. 2014. Disponível em: <https://bit.ly/1eABzyh>.

MILLER, Daniel. Como conduzir uma etnografia durante o isolamento social. *Blog do Sociófilo*. 2020 Disponível em: <https://blogdolabemus.com/2020/05/23/notas-sobre-a-pandemia-como-conduzir-uma-etnografia-durante-o-isolamento-social-por-daniel-miller>

MUNIZ JR., José de Souza. (2016). *Girafas e bonsais*: editores "independentes" na Argentina e no Brasil (1991-2015). (Doutorado em Sociologia). USP/Universidade de São Paulo, 2016.

MUNIZ JR., José de Souza; OLIVEIRA, Lucas Amaral de. Literature from the Periphery of São Paulo at the Buenos Aires International Book Fair. *Journal of Arts*

Management, Law, and Society, 45, p. 119-133, 2015.

NASCIMENTO, Érica P. *Vozes marginais na literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

NICOLAU NETTO, Michel. O discurso da diversidade: a definição da diferença a partir da World Music. (Doutorado em Sociologia). UNICAMP/Universidade Estadual de Campinas, 2012.

OLIVEIRA, Lucas Amaral de. Speaking for themselves: observations on a “marginal” tradition in Brazilian Literature. *Brasiliana - Journal for Brazilian Studies*, 5(1), p. 441-471, 2017.

OLIVEIRA, Lucas Amaral de. *Experiências estéticas em movimento*. Rio de Janeiro: Ape’ku, 2020.

OLIVEIRA, Lucas Amaral de; PARDUE, Derek. City as Mobility, *Vibrant*, 14(3), p. 282-305, 2018.

PALOMINO, Héctor. Las experiencias actuales de autogestión en Argentina. Entre la informalidad y la economía social. *Nueva Sociedad*, 184, p. 115-128, 2003.

PARDUE, Derek. *Cape Verde, Let’s Go: Creole Rappers and Citizenship in Portugal*. Champaign: University of Illinois Press, 2015.

PERELMAN, Mariano Daniel; BOY, Martín. Cartoneros en Buenos Aires: nuevas modalidades de encuentro. *Revista Mexicana de Sociología*, 72(3), p. 393-418, 2010.

REYES, Jesús Cano. ¿Un nuevo boom latinoamericano? La explosión de las editoriales cartoneras. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 47, 2011. Disponível em: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero47/boomlati.html>.

ROSE, Deborah Bird. (2003). “Decolonizing the discourse of environmental knowledge in settler societies. In: G. Hawkins and S. Muecke, eds. *Culture and waste*. Lanham: Rowman and Littlefield Publishers, 53–72.

SALOM, Julio Souto. (2014) La literatura marginal periférica y el silencio de la crítica, *Revista Chilena de Literatura*, 88: 235-264.

SERRANO, Mary Luz E. Una escritura propia: Anotaciones sobre literatura marginal en Brasil, *Revista Chilena de Literatura*, 88, p. 95-111, 2014.

SHAPIRO, Roberta. (2007) O que é artificação? *Sociedade & Estado* 22(1): 135-151.

SHAPIRO, Roberta; HEINICH, Nathalie. Quando há artificação? *Sociedade & Estado*, 28(1), p. 14-28, 2013.

SILVA, Filipe Carreira da; VIEIRA, Mónica Brito. *The Politics of The Book: a study on the materiality of ideas*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2019.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. *A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

SMITH, Christen A. A Escrita “Uterina Preta” de Mjiba: Elizandra Souza and the New Black Female Poets of Brazil. *Latin American Cultural Studies*, 24(3), p. 405-441, 2015.

SORÁ, Gustavo. *Editar desde la izquierda en América Latina: la agitada historia del Fondo de Cultura Económica y de Siglo XXI*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2017.

TENNINA, Lucía. Paratextos y “saraus” de poesía: Mecanismos de

legitimación de la escritura y del escritor “periféricos”. *Darandina*, 3(2), p. 2-11, 2010.

TIBURCIO, Eleuterio O;
CANDELARIO, Juana Z. Libros cartoneros: una alternativa para la integración a la cultura escrita, *Revista de Educación y Cultura AZ*, 88, p. 32-37, 2014.

VILA, Adrián R. Ediciones Cartoneras latinoamericanas en tiempos de transposición a digital, *Revista Chilena de Literatura*, 94, p. 119-143, 2016.

VILHENA, Flavia Krauss de. Sobre o entremeio: a escritura dos manifestos presentes em Akademia Cartonera. *Malha Fina Cartonera*, 2015. Disponível em: <https://goo.gl/BfwsoS>.

VILHENA, Flavia Krauss de. *O acontecimento Eloísa Cartonera: memória e identificações*. São Paulo: Novas Edições Acadêmicas, 2017.

ZOLBERG, Vera. O objeto de arte como processo social. In: *Para uma sociologia das artes*. São Paulo: Ed. SENAC, 2006. p. 131-166.

A revolução leitora entre os séculos XX e XXI e os atratores visuais de Frida Kahlo

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v12i22.51368>

Mariane Rocha Silveira¹

Ivânia Campigotto Aquino²

Resumo: O presente artigo científico, de caráter qualitativo e descritivo, tem como objetivos principais apresentar um recorte sobre o contexto histórico-social, a vida e a obra da artista mexicana Frida Kahlo, assim como realizar uma análise dos elementos visuais que atraíram diferentes leitores a partir de uma perspectiva teórica distinta da fortuna crítica que ora se apresenta sobre a pintora. Para isso, conta-se, como fundamentação teórica, com os estudos de Canevacci (2008), em relação aos atratores visuais, e de Santaella (2004, 2013), que colabora por meio da definição quanto aos tipos de leitores que se desdobram entre os séculos XX e XXI. Para a reconstrução histórica do México e da biografia de Frida, o estudo baseia-se nas produções de Fernández (2002), Florencio (2014), Henestrosa (2012), Herrera (2011), Kettenmann (2015) e Zamora (2007). Os resultados parciais, já que o estudo se encontra em andamento, apontam que Frida Kahlo, como *bodyspace*, criou um *dress-code*, ou seja, um estilo próprio com base em suas raízes histórico-sociais e em sua *location*; e, com isso, atraiu os olhares daqueles que não estavam acostumados à semiótica impressa por ela.

Palavras-chave: Atratores visuais; leitor *óptico*; Frida Kahlo; México.

La revolución lectora entre los siglos XX y XXI y los atratores visuales de Frida Kahlo

Resumen: Este artículo científico, de enfoque cualitativo y descriptivo, tiene como principales objetivos presentar un panorama sobre el contexto histórico-social, la vida y la obra de la artista mexicana Frida Kahlo, así como realizar un análisis de los elementos visuales que han atraído diferentes lectores desde una perspectiva teórica distinta a la fortuna crítica que ahora se presenta sobre la pintora. Para ello, como fundamentación teórica, se apoya en los estudios de Canevacci (2008), con relación a los atratores visuales, y de Santaella (2004, 2013), que contribuye a través de la definición sobre los tipos de lectores que se desarrollan entre los siglos XX y XXI. Para la reconstrucción histórica de México y de la biografía de Frida, el estudio toma como base las producciones de Fernández (2002), Florencio (2014), Henestrosa (2012), Herrera (2011), Kettenmann (2015) y Zamora (2007). Los resultados parciales, ya que el estudio se encuentra en curso, apuntan que Frida, como *bodyspace*, ha creado un *dress-code*, o sea, un estilo propio con base en sus raíces histórico-sociales y en su *location*; y, con ello, ha atraído las miradas de aquellos que no estaban acostumbrados a la semiótica impresa por ella.

Palabras clave: Atratores visuales; lector *óptico*; Frida Kahlo; México.

¹Mariane Rocha Silveira. Doutoranda em Letras pela Universidade de Passo Fundo (UPF), RS, Brasil. E-mail: marianesilveira@upf.br - <https://orcid.org/0000-0002-2462-4876>

²Ivânia Campigotto Aquino. Doutora em Letras - Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora Titular III da Universidade de Passo Fundo, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: ivania@upf.br - <https://orcid.org/0000-0001-9221-3473>.

Recebido em 29/08/2021, aceito para publicação em 25/01/2022, disponibilizado online em 01/03/2022.

The reading revolution between the twentieth and twenty-first centuries and Frida Kahlo's visual attractors

Abstract: This qualitative, descriptive paper is aimed at presenting a review of the socio-historic context, life and work of Mexican artist Frida Kahlo, as well as carrying out an analysis of the visual elements that attracted different readers from a theoretical viewpoint different from the critical appraisal presently given to the painter. To reach those aims, the theoretical framework was drawn from studies by Canevacci (2008), concerning visual attractors, and Santaella (2004, 2013), who provides definitions of the types of readers existing between the twentieth and the twenty-first centuries. For the reconstruction of Mexican history and Frida's biography, the study draws on works by Fernández (2002), Florencio (2014), Henestrosa (2012), Herrera (2011), Kettenmann (2015) and Zamora (2007). Partial results, as the study is still in progress, suggest that Frida Kahlo, as a bodyspace, created a dress-code, a unique style based on her socio historical background and on her location; and, by doing so, she attracted eyes that were not used to the semiotics she printed.

Keywords: Visual attractors; *optical* reader; Frida Kahlo; Mexico.

A revolução leitora entre os séculos XX e XXI e os atratores visuais de Frida Kahlo

Introdução

Em meio a pessoas vestidas de forma sóbria e tradicional, ela se destaca. Não por uma beleza extraordinária, mas porque se fez bela em sua atitude estética deliberadamente deslocada dos padrões reguladores da moda. Saia de corte reto, de veludo ou de algodão com babado na barra. Blusão multicolorido e com bordados únicos feitos à mão. Para acompanhar, muitas joias: longos colares, brincos de tamanho expressivo e numerosos anéis. Muitos desses adereços feitos da mais original prata mexicana e de pedras pré-colombianas. Como um imã, ela magnetiza olhares e cativa

antes mesmo de se manifestar; afinal, ostenta uma imagem genuína e atratora. Seu corpo, maculado por dores, torna-se uma espécie de atrator, como um suporte de toda uma beleza singular, mesmo injuriado pelo destino.

Eis Frida Kahlo, a mulher que marcou época por sua atitude artística e revolucionária. A arte não se manifestava apenas em seus retratos e autorretratos, mas também em seu corpo, em sua casa e, inclusive, em seus posicionamentos – uma mulher única e além de seu tempo. Como ninguém, ela soube enfrentar – à sua maneira – as dores impingidas pela vida e mesclar a cultura indígena

tehuana – herança de sua mãe e sua identidade – com o contemporâneo, fazendo-se ela própria uma manifestação artística sem igual, um corpo atrator expandido histórica e culturalmente.

Essas sucintas informações a respeito de uma das mais expressivas artistas do século XX ajudam a esclarecer o que pretendemos no presente estudo: apresentar um recorte sobre o contexto histórico-social, a vida e a obra da artista mexicana Frida Kahlo, assim como realizar uma análise dos elementos visuais que atraíram diferentes leitores sob uma ótica diferente daquela abordada por vários estudos acerca da pintora mexicana. Para tanto, buscamos refletir sobre o porquê de Frida Kahlo atrair tantos olhares enquanto ainda viva e, mesmo após 47 anos de seu falecimento, atrair tantos leitores de sua história e de sua criação artística. O que a torna diferente ou especial? E, muito importante, que leitor é esse que segue admirando-a? Para responder a essas questões, delineamos um percurso histórico-bibliográfico, o qual apresentamos brevemente.

Em primeiro lugar, realizamos um panorama teórico sobre os tipos de leitores, fundamentado nas considerações de Lucia Santaella (2004, 2013), bem como sobre os fetichismos e os atratores visuais, com base nos pressupostos de Massimo Canevacci (2008). Após, traçamos uma concisa exposição com relação ao contexto histórico-social em que Frida Kahlo viveu e sobre sua vida pessoal. Para isso, contamos com o aporte de Fernández (2002), Florencio (2014), Herrera (2011), Kettenmann (2015) e Zamora (2007). E, finalmente, expomos a análise a respeito dos atratores visuais de Frida Kahlo, uma calcificação histórica-social dividida entre os séculos XX e XXI.

Entrelaçamentos teóricos

Nesta seção, elucidamos os princípios teóricos que sustentam nossa análise. Um dos enfoques observa os estudos da escritora Lucia Santaella (2004, 2013) no tocante aos constructos leitores, sobretudo quanto às definições dos tipos de leitores estabelecidos por ela e definidos conforme as tecnologias com as quais cada leitor teve contato em sua época. Nessa parte, ainda, ensaiamos outra

definição sobre um tipo de leitor que Canevacci (2008) cita em sua obra, mas que ousamos mesclar com os leitores do século XXI apontados por Santaella. O esquadramento a respeito deste leitor aparecerá, sobretudo, na última seção do artigo, destinada à análise em si.

De maneira consoante, apresentamos os princípios teóricos que emergem das pesquisas de Massimo Canevacci (2008) quanto aos atratores visuais, descompactados em três outras conceituações também essenciais para a análise: *bodyscape*, *location* e *dress-code*. Eles aparecem ora em interseção, ora em justaposição, mas sempre muito próximos, porque juntos representam a atração visual que defendemos. Isso posto, desenrolamos a fundamentação teórica.

Breve percurso de leitores e um novo caminho de leitura

Com o passar do tempo e com as consequentes inovações tecnológicas, as leituras e os leitores se transformaram. No início da era pré-industrial, existia o leitor do livro impresso, das imagens fixas e expositivas. Referimo-nos, aqui, ao

leitor contemplativo, que começava a ler para si próprio devido à instauração do silêncio nas bibliotecas durante a Idade Média. Assim, aos poucos, as palavras passaram a ocupar o espaço interior.

Mais tarde, como resultado da Revolução Industrial, surgiu o leitor movente, o “leitor do mundo em movimento, dinâmico, mundo híbrido” (SANTAELLA, 2004, p. 19). Um leitor que assistiu à “explosão do jornal”, das novas eras da eletrônica, da ascensão da fotografia, do surgimento da televisão, e que teve sua própria vida modificada. Naquele ínterim, tudo passou a estar envolto por imagens que fascinavam aqueles que as viam, que eram reproduzidas e substituídas por outras mais atraentes, incessantemente, como marca do consumismo da época: “a vida cotidiana passou a ser um espectro visual, um desfile de aparências fugidias, um jogo de imagens que hipnotizam e seduzem” (SANTAELLA, 2004, p. 28).

Com a ascensão do mundo virtual, no início do século XXI, a sociedade de modo geral sofreu transformações com relação a seus comportamentos e sua visão de

mundo. Essa sociedade, em um novo traçado cultural, em rede e digital, inaugura-se e envolve até os sujeitos que não possuíam internet em suas residências, mas que usavam variados serviços, como bancos e caixas de autoatendimento ou *home bankings*. Além disso, não foi necessário um grande período para que clientes passassem a usar um celular com várias funções tecnológicas; eleitores passassem a eleger por voto eletrônico; pessoas comesçassem a se comunicar em um mundo dirigido cada vez mais pela interação entre homem e máquina. E, através desse novo universo, surgiu um outro tipo de leitor, na denominação de Santaella (2004, p. 33), o leitor imersivo, o qual

[...] navega numa tela, programando leituras, num universo de signos evanescentes eternamente disponíveis, contanto que não se perca a rota que leva a eles. Não é mais tampouco um leitor contemplativo que segue as sequências de um texto, virando páginas, manuseando volumes, percorrendo com passos lentos a biblioteca, mas um leitor em prontidão, conectando-se entre nós e nexos num roteiro multilinear e labiríntico que ele próprio ajudou a construir ao interagir com os nós entre palavras, imagens, documentação, músicas, vídeos etc.

Contudo, ainda em meio ao século XXI e a seu desenfreado desenvolvimento, alinhado para que as pessoas tenham suas rotinas facilitadas, os *smartphones* ganham ainda mais destaque, tornando-se quase como extensões dos corpos humanos. Nesse contexto, surge também um novo leitor. Segundo os estudos de Santaella (2013), o leitor ubíquo descende dos leitores referenciados anteriormente e apresenta características muito semelhantes a eles, visto que não há um processo de agregação e de desenvolvimento, ou seja, cada um “aciona habilidades cognitivas específicas de modo que um não pode substituir o outro. Cada um deles contribui de modo diferencial para a formação de um leitor provido de habilidades cognitivas cada vez mais híbridas e cada vez mais complexas” (SANTAELLA, 2013, p. 281). Por conseguinte, o leitor ubíquo segue lendo e “transitando entre formas, volumes, massas, interações de forças, movimentos, direções, traços, cores, luzes que se acendem e se apagam, pistas, mapas” (SANTAELLA, 2013, p. 278). Em suma, sua prática leitora se assemelha com a do leitor

movente; como também com a do leitor imersivo, que por meio do uso do celular

[...] pode penetrar no ciberespaço informacional, assim como pode conversar silenciosamente com alguém ou com um grupo de pessoas a vinte centímetros ou a continentes de distância. (SANTAELLA, 2013, p. 278)

O leitor ubíquo, porém, possui uma capacidade distinta dos demais leitores: a de estar presente nos mais diversos lugares e em qualquer tempo. Isso só é possível porque, em conformidade com Santaella (2013, p. 278), a ubiquidade refere-se justamente “a sistemas computacionais de pequeno porte, e até mesmo invisíveis, que se fazem presentes nos ambientes e que podem ser transportados de um lugar a outro”. Nessa acepção, o aparelho celular, como um dispositivo que permite não apenas a conversação, mas também estabelece várias outras relações multimídiais, passa a ser imprescindível para o leitor ubíquo, bem como passa a ser uma marca de sua identidade.

Passados alguns anos desde a publicação de Santaella (2013) a respeito do leitor ubíquo, percebemos,

além desses aspectos referenciados por ela, que com esse sistema de comunicação multimodal, multimídia e portátil em mãos, os sujeitos do século XXI passaram a se comunicar de forma ainda mais rápida, a registrar suas rotinas de forma instantânea por redes sociais e a seguir e recriar os “ensinamentos” dos fenômenos *Youtubers* e *Instagramers*, os quais descobriram rentáveis formas de viver, haja vista que estão plenamente inseridos em uma recepção que não apenas os recebe, segue e curte, mas que se potencializa e amplia pela energia de seus conteúdos e pela acessibilidade de suas formas de comunicação. Ademais, os novos leitores – essa nova recepção, que aqui consideramos leitores *ópticos* – passaram a adorar e a consumir, quase que compulsivamente, as criações verbais e imagéticas de seus ídolos porque simplesmente se sentem atraídos por eles. Esse é o caso de Frida Kahlo, “redescoberta” e “consumida” atualmente. Esse entendimento será apresentado na última seção, quando mostramos os atratores visuais de Frida Kahlo no século XXI e quem são,

possivelmente, os leitores *erópticos*³ atraídos por ela. Para melhor compreensão desta ideia, antes, verificamos o ponto de vista de Massimo Canevacci (2008) sobre os atratores visuais.

Fetichismo e atração visual

De forma constante, observamos mudanças representativas na sociedade quanto a novas nuances de valores e padrões estéticos. A estética é um movimento que rediscute padrões e, muitas vezes, elege o que porventura poderia ser refratado ou repellido como uma nova forma de beleza. Isso ocorre porque se encontra em jogo um processo que significa mais do que ser bonito ou desejável. Em outras palavras, o sentido das coisas busca a sedução e isso pode estar fora das linhas da simetria e da proporcionalidade. Nesse aspecto, a sedução parece uma espécie de salvaguarda ao que poderia se adequar à pureza das políticas dominantes, que oprimem a originalidade, aquilo que se tem como identidade. Na linha do que seduz e

perigosamente atrai, fora das contingências de um belo pacificado, passivo de visão, iluminado e puro, o fetichismo visual pode evitar a objetivação dos sujeitos, já que a sedução confere subjetividade ao que se mostra, olhar ao que se deixa ver, corpo ao que se poderia reificar, erotismo que jamais se deixa possuir totalmente.

Aliás, “1. Trazer, puxar ou solicitar para si. 2. Seduzir, fascinar. 3. Chamar, incitar a aproximar-se. 4. Provocar, suscitar (opiniões, sentimentos, etc.)” é a definição encontrada no dicionário Aurélio sobre o verbo “atrair” (FERREIRA, 2010, p. 77) e que nos auxilia a entender o conceito que Massimo Canevacci trata no livro intitulado *Fetichismos visuais: corpus erópticos e metrópole comunicacional* (2008). O ato de atrair configura uma ação dupla: ao mesmo tempo em que o objeto atrator puxa para si o que deseja, o objeto (ou o sujeito) atraído é seduzido, ou seja, sua atenção volta-se para aquela força atratora. Canevacci (2008), assim, principalmente sob a perspectiva do universo configurado pela cultura digital e ampliado nas áreas metropolitanas, expõe sobre o que

³ *Eróptico* é o termo utilizado por Canevacci (2008), em nosso trabalho optamos pelo emprego, de forma analógica, do termo *óptico*.

pode potencializar os efeitos de algo – a atração – que já instaura e se segmenta há muito tempo e em distintas áreas, como na arte, na moda, no cinema, entre outras, de modo a comprovar uma “[...] mutação visual dos fetichismos incorporados por movimentos atratores. Atratores irregulares e perversos” (CANEVACCI, 2008, p. 15).

De acordo com Canevacci (2008, p. 16), os atratores configuram-se como “códigos mínimos em detalhes mais ou menos micrológicos que têm a capacidade de exercitar uma potente atração visiva, graças ao elevado conteúdo de fetichismo visual incorporado”. Mostram-se como aqueles elementos que, temporariamente, têm o poder de “congelar” o tempo e de suspender a razão, atraindo os olhares, as atenções e os julgamentos. Ainda, o atrator “anula temporariamente o movimento do olho exercendo um poder que une o olhar e a coisa e que determina os novos cursos dos fetichismos visuais difundidos na metrópole comunicacional” (CANEVACCI, 2008, p. 16). Logo, os elementos atratores, de naturezas diversas, demonstram que por si

bastam, já que eles próprios se fazem comunicação.

Nesse sentido, os fluxos comunicacionais criados a partir de movimentos ou de objetos atratores, caracterizam-se

[...] por uma taxa crescente de fetichismo visual de matriz digital. (Os fluxos comunicacionais) disseminam e incorporam *minuciosos* atratores: fragmentos simbólicos que atravessam os modos perceptíveis de um olhar que de modo nenhum é ingênuo ou manipulável, embora condicionado à decodificação. Desejoso de selecionar e distinguir. De ser selecionado e de ser distinguido (CANEVACCI, 2008, p. 14-15, grifo do autor).

Segundo o autor, o que lhe chamou a atenção para a realização do estudo sobre os atratores visuais, quase uma exigência pessoal obsessiva, foi o fato de que há uma “mutação visual dos fetichismos incorporados por movimentos *atratores*” (CANEVACCI, 2008, p. 15, grifo do autor). Ou seja, com o passar do tempo e com a mudança dos comportamentos políticos, há uma transformação dos “corpos ambíguos fetichisticamente envolvidos e de qualquer maneira induzidos por um olhar etnográfico perigosamente fetichista” (CANEVACCI, 2008, p.15).

Esse aspecto interessa-nos de maneira especial, pois o fenômeno Frida Kahlo irrompe como um movimento fetichista muito recente, resultado sobretudo dos fluxos comunicacionais em que os leitores ubíquos – que se transformaram em leitores *ópticos* – participam de forma ativa ao consumir o resultado da reificação de Frida Kahlo, isto é, da objetificação de sua criação artística, uma perversão fetichista conflagrada digitalmente. Esse aspecto confirma aquilo que Canevacci (2008) discorre a respeito da transposição limítrofe da pele em relação ao corpo:

[...] quando a pele transpõe seus limites, ela se liga aos tecidos “orgânicos” da metrópole. Nesse sentido, o corpo não é apenas corporal. O corpo expandido em edifícios, coisas-objetos-mercadorias, imagens, é aquilo que se entende aqui por fetichismo visual (CANEVACCI, 2008, p. 18).

Durante a realização de seu estudo, Canevacci (2008) fez uma seleção de imagens, pertencentes à cultura visual, com potencial fetichista. Ele percebeu, com isso, uma disjunção que turbava “os velhos dualismos – o orgânico e o inorgânico, as coisas e o humano, o material e o imaterial, a natureza e a cultura, o masculino e o

feminino, os corpos e a urbanística – para sintetizá-los na direção de alguma coisa perversa e normal” (CANEVACCI, 2008, p. 20). Logo, a lógica consumista e transgressora do olhar passou a ser normalizada no cotidiano social.

Por meio de sua análise, Canevacci (2008) definiu três conceitos que para nosso estudo também se fazem imprescindíveis quanto à movimentação fetichista sócio-histórica: *bodyscape*, *location* e *dress-code*. O primeiro refere-se a um “corpo panorâmico que flutua entre os interstícios da metrópole comunicacional. Atrai e é atraído pelas *locations* mutantes. É uma *location* do corpo. Corpo espaçado” (CANEVACCI, 2008, p. 42). Podemos inferir, a partir desta definição, em analogia às apresentações de Canevacci (2008), que o *bodyscape* se constrói assentado na fuga dos padrões impostos de uma determinada situação, de um tempo ou de um espaço; constrói-se a partir de uma *location*, ao passo que também se põe em seus interstícios, onde paira, favorece sua mutação ou, ainda, em contraste, conflitua com esta circunstância. Ademais, o *bodyscape*

[...] persegue acelerações dos códigos antes invisíveis que um corpo insere para *assemblages* sucessivas ao longo da própria configuração para construir uma fisionomia temporária. Publicidade, arquitetura, arte, em particular, *body-art* e arte digital, coreografia, *design* e *webdesign*, tatuagens-escarificações-piercing, todos são configurações parciais uma vez bem separadas e que agora citam, vestem, influenciam umas às outras ao longo dos itinerários flutuantes e fortemente sincréticos (CANEVACCI, 2008, p. 30).

Assim, um portador de *bodyscape* mostra-se alguém que aplica uma semiótica espontânea ao próprio corpo, um intérprete ativo – como também seu leitor *eróptico* apresenta-se. De forma consequente, ele narra “[...] as próprias mudanças comunicacionais e os próprios desejos sensoriais: isto é, é a comunicação, entrelaçada ao consumo e à cultura, que aqui redefine as fisionomias recortadas ao invés da sociedade” (CANEVACCI, 2008, p. 32).

Por sua vez, o segundo conceito, *location*, mostra-se como “um lugar, um espaço ou uma zona intersticial que inscreve movimentos simétricos fora dos corpos panorâmicos” (CANEVACCI, 2008, p. 42). Na perspectiva de Canevacci

(2008, p. 32), a *location* manifesta “[...] uma identidade dada como fixa, única, compacta, certa, tradicional”, e igualmente aparece como um espaço que, talvez, se mostre de complexa articulação com o conceito de identidade. Porém, as duas definições – identidade e espaço – demonstram intersecção na medida em que compactuam na movimentação do ambiente eletrônico (*e-space*), “[...] onde se estende a *web* que tece fios flutuantes multividuais, interconectados e *mix-midiais*” (CANEVACCI, 2008, p. 33, grifos do autor).

Ambos os conceitos, *bodyscape* e *location*, em conformidade com Canevacci (2008), abrem-se para o terceiro conceito, *dress-code*, o qual também explicitamos aqui. Antes, contudo, é válido enfatizar que os dois primeiros

[...] exprimem atratores sexuados em um jogo performativo com contínuas citações, trocas, inversões, perversões, multiversões, subversões. Ambos são como duas identidades fluidíssimas e mutantes, que não têm gênero (masculino-feminino), lugar (público-privado), ontologias (orgânico-inorgânico), morais (bem-mal), dicotômicas (natureza-cultura), hierárquicas (alto-baixo): ao contrário, percorrem os territórios do *além*

de. A força de tais atratores não se opõe (ao poder, por exemplo), mas o ultra-passa. *Ultra-passante* (CANEVACCI, 2008, p. 37, grifos do autor).

Logo, a última definição, *dress-code*, indica “[...] uma pragmática do corpo que se modifica, constrói espaços, ressignifica fetiches através de escolhas cosméticas de um sujeito mutante. [...] é a chave de acesso que favorece o trânsito semiótico entre *location* e *bodyscape*” (CANEVACCI, 2008, p. 42). Esse conceito, entre os já apresentados, identifica-se mais proximamente com a personagem objeto de análise deste artigo, Frida Kahlo, já que

[...] o *dress* envolve e move aquelas práticas que aqui caracterizam escolha, incorporação, combinação, composição/*assemblage*, *cut-up*, *morphing*, e, enfim, a seleção decisiva em direção ao contexto onde expor o resultado final. *Code* é um código que indica as escolhas da transformação, as lógicas sob e sobre a atividade semiótica que o corpo adquire sobre a base de escolhas espontâneas/construídas por parte do sujeito (CANEVACCI, 2008, p. 38, grifos do autor).

Essa acepção faz-se essencial porque está intimamente relacionada às anteriores: sintonizados, o *bodyscape* e a *location* convergem e

são naturalmente atraídos pelo *dress-code*. Com isso, o *dress-code* apresenta-se como uma voz polifônica e dissonante que ecoa em cima dos códigos expostos, social e historicamente. Nas palavras de Canevacci (2008, p. 39, grifos do autor),

são as notas de um verdadeiro *sound-design* que – como a trilha sonora de um filme, do próprio filme corpo-no-espaço – transformam o corpo em paisagem acústica, que performa um *mix* de linguagens, cujas distinções entre linguagem do corpo, da cosmética, do estilo, das roupas centrais e dos acessórios periféricos se tornam inúteis. Os atratores emergem em uma espécie de alfabeto imagético e sonoro – um enigma a ser decifrado – no desempenho de um papel integrante mais que suplementar do eu-narrador.

Sendo assim, situado entre o *bodyscape* e a *location*, isto é, no interstício dos dois, o *dress-code* mostra-se como a chave de acesso a eles. Para conhecer os anteriores, analise-se, assim, toda a linguagem expressa pelos atratores semióticos que esse código escancara aos leitores *erópticos* numa narrativa singular altamente fetichista. É o que se pretende realizar na análise que passamos a discorrer nas próximas

seções. Um convite para conhecer o *dress-code* de Frida Kahlo, ela que, como *bodyscape*, marcou seu território, sua *location*, e ganhou o mundo. Antes, entretanto, delineamos os procedimentos metodológicos que sustentam a pesquisa.

Procedimentos metodológicos

O estudo que apresentamos neste artigo, de acordo com as definições de Prodanov e Freitas (2013), quanto à natureza, estrutura-se como qualitativo, e quanto aos objetivos, como descritivo. Em relação ao procedimento técnico, caracteriza-se como uma pesquisa bibliográfica, alicerçada sobretudo nas considerações de Lucia Santaella (2004, 2013) a respeito dos diferentes tipos de leitores, e nos estudos de Massimo Canevacci (2008) sobre os atratores visuais.

Já o processo de coleta de dados ocorreu por meio da observação de elementos recorrentes na bibliografia sobre Frida Kahlo, principalmente quanto aos aspectos visuais e sua relação intrínseca com o contexto sócio-histórico mexicano. Através dessa observação analítica, tem-se as seguintes categorias de

análise: o contexto no qual Frida baseou seus posicionamentos políticos, a Revolução Mexicana e seus desdobramentos; a época em que ela esteve viva, em meio às tragédias pessoais e à criação de sua arte; e o momento de sua ascensão como figura *pop*, já no século XXI.

Considerando essas informações, dividimos o texto em duas partes. A primeira atende à fundamentação teórica, na qual apresentamos o conteúdo indispensável à análise com base em Canevacci (2008) e em Santaella (2004, 2013). Por sua vez, na segunda parte, preocupamo-nos em apresentar o já citado enquadramento da vida de Frida Kahlo, sobretudo quanto a suas origens e a seus posicionamentos ante diferentes aspectos, como o amor, a história e a sociedade. Para tanto, baseamo-nos nas produções de Fernández (2002), Florencio (2014), Henestrosa (2012), Herrera (2011), Kettenmann (2015) e Zamora (2007). E, por fim, na última seção, tecemos a análise quanto aos atratores visuais e aos leitores *erópticos*, por uma perspectiva fetichista a respeito de Frida Kahlo.

Frida, sua história e a de seu país

Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón nasceu em Coyoacán, na Cidade do México, na mesma residência – conhecida como Casa Azul – em que faleceu, no ano de 1954, e que hoje abriga o Museu Frida Kahlo. Trata-se de um dos espaços culturais mais conhecidos e visitados do México e, talvez, do mundo, já que, todos os anos, recebe milhares de turistas de diferentes países, sem contabilizar aqueles leitores que realizam a visita virtual ao museu, outra possibilidade existente para que se conheça o lugar em que Frida Kahlo viveu, espaço no qual constituiu seu refúgio e que ainda representa a extensão de seu próprio corpo. Além disso, diz respeito a um dos lugares que testemunhou as fraturas físicas e emocionais da artista, como em sua infância, quando as redondezas da casa – e ela própria – foram palco da Revolução Mexicana.

A história de Frida começa – e se mescla – à Revolução Mexicana e ao México. Nas paredes da casa de Coyoacán, em um dos quartos, acima de um armário, lê-se a seguinte frase: “aquí nació Frida Kahlo El día 7 de julio de 1910”. De acordo com Herrera

(2011, p. 17-18), as palavras foram escritas quatro anos após sua morte, quando a casa se tornou um museu. Porém, o autor esclarece que, conforme a certidão de nascimento da artista, ela nasceu em 6 de julho de 1907. Portanto,

talvez optando por uma verdade mais estrita do que o fato permitiria, ela escolheu nascer em 1910, ano da eclosão da Revolução Mexicana. Uma vez que era filha da década revolucionária, quando as ruas da Cidade do México estavam coalhadas de caos e derramamento de sangue, Frida decidiu que ela e o México moderno haviam nascido no mesmo ano (HERRERA, 2011, p. 18).

Independentemente de sua data de nascimento, Frida viveu aquele momento histórico decisivo e, nas páginas de seu diário, registrou as primeiras memórias sobre o período:

Recuerdo que yo tenía 4 años cuando la decena trágica. Yo presencié con mis ojos la lucha campesina de Zapata contra los carrancistas. Mi situación fue muy clara. Mi madre por la calle de Allende – abriendo los balcones – les daba acceso a los zapatistas haciendo que los heridos y hambrientos saltaran por valcones [sic] de mi casa hacia la “sala”. Ella los curaba y les daba gorditas de maíz único alimento que en ese entonces se podía conseguir en Coyoacán. Eramos [sic] cuatro hermanas Matita Adri

yo (Frida) y Cristi, la chaparrita. [...] La emoción clara y precisa que yo guardo de la “revolución mexicana” fue la base para que a los 13 años de edad ingresara en la juventud comunista (KAHLO, 2014, p. 282).

Esse importante e decisivo momento histórico para o México também se mostrou crucial para a vida de Frida Kahlo. Direta ou indiretamente, a defesa das classes menos valorizadas, aquilo que representou a Revolução Mexicana, refletiu em sua formação pessoal – em seu caráter, em suas atitudes e em seu fazer artístico. Ao longo de sua vida, a pintora fez questão de mostrar suas raízes indígenas, ora exaltando seus traços físicos, ora ornamentando-se com roupas e acessórios, ora demonstrando sua repulsa àqueles que não desejavam a igualdade, como escreveu em seu diário:

[...] He leído la historia de mi país y de casi todos los pueblos. Conozco ya sus conflictos de clase y económicos. Comprendo claramente la dialéctica materialista. [...] Por primera vez, en mi vida la pintura mía trata de ayudar a la línea trazada por el partido. Realismo Revolucionario. Antes solamente fuí mi mas [sic] antigua experiencia. Soy solamente una célula del complejo mecanismo revolucionario de los pueblos por la paz y de los pueblos nuevos,

soviéticos – chinos – checoslovacos, polacos – ligados en la sangre a mi propia persona. Y al indígena de México. Entre esas grandes multitudes de gente asiáticas, siempre habrá rostros míos – mexicanos – de piel oscura y bella forma de elegancia sin límite, también estarían ya liberados los negros, tan hermosos y tan valientes. (Mexicanos y negros están por el momento sojuzgados por países capitalistas sobre todo Norte América – (E.U. e Inglaterra) (KAHLO, 2014, p. 255-257).

Isso exposto, para melhor compreensão sobre esse período, traçamos uma concisa retomada histórica sobre o estopim da Revolução Mexicana e o que ela representou. Nosso objetivo não é detalhar o que aconteceu na época, até porque a história do México, assim como ele próprio, mostra-se rica e abundante em personagens reais que transformaram o país e as gerações futuras. Buscamos, aqui, reconstituir uma parte da história de Frida Kahlo ao mostrar suas motivações políticas, sociais, artísticas e pessoais, suas escolhas e o seu lugar.

A inspiração de Frida: panorama histórico do México entre os séculos XIX e XX

No final do século XIX, o México era comandado por líderes que inibiam a reforma agrária e as melhores condições para aqueles que viviam em precariedade no campo, uma histórica desvalorização das classes menos abastadas. No início da Revolução Mexicana, Porfírio Díaz era o presidente, no período que ficou conhecido como *Porfiriato* (1876 a 1911), quando a democracia verdadeira estava distante da realidade, já que em seu mandato tentou controlar todas as classes com o apoio do Exército, em uma contínua centralização do poder, mesmo que para isso despojasse camponeses e indígenas de suas terras e reprimisse os opositores políticos.

Nesse sentido, o presidente realizou a expropriação de territórios indígenas que não haviam sido demarcados e obrigou as pessoas – desenraizadas de suas origens e de sua cultura – a trabalhar de forma precária em outros lugares, principalmente na Cidade do México, capital do país, aumentando a população urbana periférica e

desfavorecida economicamente, ao mesmo passo em que favorecia os latifundiários, os quais ocuparam as antigas terras indígenas.

À época, era a elite quem escolhia o líder que lhe interessava a fim de garantir a manutenção de seus privilégios. Esses benefícios para as classes mais altas, não por acaso, alinhavam-se diretamente aos interesses do país vizinho, os Estados Unidos. Outrossim, as relações entre Estados Unidos e México, no século XIX, começaram a se estreitar, posto que Porfírio Díaz concedeu benefícios de terras, campos petrolíferos e mineradoras para empresas americanas e britânicas, adaptando-se ao capital estrangeiro e desenvolvendo seu país, mesmo que isso o comprometesse democraticamente e culturalmente. De forma consequente, o processo de industrialização é iniciado. Em contrapartida, se forma um proletariado que se associaria, mais tarde, aos camponeses para uma mudança de realidade.

Começa, então, ao final do *Porfiriato*, no início do século XX, a luta de classes. Segundo Fernández (2002), os movimentos de resistência ganharam força em busca de uma

reforma agrária, tendo como líderes Pancho Villa e Emiliano Zapata. O político Francisco Madero, rival de Porfirio Díaz, une-se ao grupo campestre para fortalecê-lo. É Madero quem começa uma revolução, agora por outra frente – na cidade –, defendendo o voto secreto para a escolha do governo e a criação de uma legislação trabalhista.

Essa pressão popular corrobora para a criação da Revolução Mexicana, o que obriga Porfirio Díaz a renunciar de seu cargo na presidência. Logo, trava-se um pacto entre os três líderes e a nova presidência passa para as mãos do líder urbano Madero. O problema, porém, é que as mudanças sociais não acontecem, já que Madero deixa a situação como estava: passa a evitar a reforma agrária – principal proposta do grupo – e mantém as relações com os Estados Unidos, até porque não interessava ao país norte-americano que os líderes camponeses assumissem.

Devido ao extremo conservadorismo do governo e ao não atendimento às classes camponesas e aos operários, Zapata rompe com o presidente e afirma que a revolução ainda não tinha acontecido, mas que

deveria ocorrer com a reforma agrária imediata (FLORENCIO, 2014). Entretanto, o movimento começa a angariar o ódio, inclusive de outros países, além dos Estados Unidos, até porque o mundo estava em guerra naquele momento, e as organizações sociais assustavam a todos porque representavam a ascensão do socialismo. Em suma, era preciso tirar Zapata de cena.

Na perspectiva de Florencio (2014), em 1911, Madero estava prevendo que aconteceria uma revolução, uma suposta guinada à esquerda de liderança, e ele já não conseguia controlar seus antigos parceiros. Por isso, os Estados Unidos intervêm: se aliam ao general Victoriano Huerta e retiram Madero do poder, episódio que ficou conhecido como Contrarrevolução. Assim, de forma irônica, em consonância com Fernández (2002), o líder popular que assumiu por meio de um golpe também é destituído por um.

Contudo, apesar de todos os esforços norte-americanos e de seus aliados mexicanos, especialmente Huerta, os líderes populares mexicanos não cedem e tampouco são vencidos. Dentro dos referidos grupos

revolucionários, alguns líderes se destacaram por sua moderação, como Venustiano Carranza, que era secretário de Guerra e da Marinha de Madero, e tinha em seu projeto de governo algumas ideias populares, mas não possuiu ao pensamento de esquerda – estatização e coletivização das propriedades mexicanas. De acordo com Florencio (2014), Carranza, ao assumir o governo no lugar de Huerta, garante apoio internacional e conta com os líderes populares, principalmente Zapata e Villa, consolidando uma suposta Revolução Mexicana.

Vale dizer que Carranza constitui um novo estilo de governo, de caráter central, o que acalma, em partes, a população; dado que evita uma estatização completa e uma tomada dos Estados Unidos. Apesar disso, nas palavras de Florencio (2014, p. 112), “as medidas anunciadas pelo novo governo não atenderam aos anseios da população e seguiu-se uma onda de greves de grandes proporções, afetando setores nevrálgicos, tais como o petrolífero, o minerador, o têxtil, o de construção civil e o agropecuário”. O erro de Carranza, ainda segundo Florencio

(2014), foi pensar que já havia atingido os objetivos da Revolução, quando na verdade reprimiu o movimento trabalhista e rompeu os laços entre operários urbanos e camponeses depositos de suas terras. Consequentemente, o presidente perde a governabilidade. E, “mais uma vez, o aliado de ontem, o general Obregón, virou o inimigo de hoje: Carranza foi assassinado em uma emboscada preparada por Obregón, que assumiu a presidência em 1920, ficando no poder até 1924” (FLORENCIO, 2014, p. 113). Com Obregón no poder, acontece a redistribuição de terras aos camponeses e o investimento em escolas rurais – o novo líder percebe que a base de poder mexicano residia no campo e não na estrutura fundiária que Carranza voltava a defender, preceito herdado de Porfírio Díaz.

Para mais, convém destacar que um dos grandes legados da Revolução Mexicana é a Constituição de 1917 (em vigor), mas nunca aprovada em sua totalidade por Carranza. No documento, entre outras conquistas, estão a “[...] proibição de a Igreja e estrangeiros terem a propriedade do subsolo mexicano; fim

do monopólio da Igreja no campo da educação; e instituição do salário mínimo, de direitos trabalhistas avançados e de um sistema de previdência social” (FLORENCIO, 2014, p. 113). Trata-se de um grande avanço no percurso democrático mexicano, decisivo para a constituição de outras aquisições nos anos seguintes.

E foi essa a Revolução que inspirou a arte no México, sobretudo a pintura, colocando o país na vanguarda artística, por meio de grandiosas obras, principalmente os murais concebidos por artistas como Diego Rivera, grande amor de Frida Kahlo. Através destas criações visuais – as obras de Frida e os murais de Diego Rivera, entre outros importantes pintores mexicanos, como Orozco e Siqueiros, também muralistas – é possível recordar e reviver a memória popular das grandes revoluções, uma tentativa de reconstrução da identidade mexicana que se consolidou por meio da memória artística.

Frida e suas fraturas: a dor e a identidade

A pintora mexicana Frida Kahlo teve uma vida marcada pela dor. Quando criança, sofreu com as consequências físicas da poliomielite; mais tarde, quando jovem, em setembro de 1925, ao sofrer um acidente em um bonde, o qual se chocou contra um ônibus, teve seu corpo praticamente dilacerado e reconstruído após inúmeras cirurgias. Seus movimentos passaram a ser ainda mais restritos e representativa parte de sua vida resumiu-se ao contíguo espaço de seu quarto, às estadias nos hospitais, para complicados procedimentos cirúrgicos, e às visitas aos médicos. Contudo, ao mesmo tempo em que seu corpo se dilacerou fisicamente, a arte passou, literalmente, a iluminá-la.

Segundo Fuentes (2014, p.12), quando sofreu o acidente, estava no veículo, provavelmente, um pintor de casas que carregava um pacote com ouro em pó e, com a força da colisão, Frida ficou nua e coberta com o ouro – como uma previsão do brilho que mostraria em sua vida (e mesmo após sua morte):

[...] el impacto del choque dejó a Frida sangrienta y desnuda, pero cubierta de oro. Despojada de la ropa, el cuerpo desnudo de Frida

recibió, como un rocío fantástico, la llovizna de un paquete de oro en polvo que llevaba a su traje un artesano”.

Frida, depois deste momento, passou a pintar a revolta, o escárnio, a dor e o amor; pintou a si mesma e ao México que tanto amava; transformou-se ela própria em um corpo artístico e atrator.

Em suma, após o acidente, a pintura passou a ser a principal válvula de escape de Frida, uma vez que a artista começou a pintar logo que recobrou alguns movimentos. Impossibilitada de levantar-se e com um desejo quase inexplicável de expressar-se, ela começou sua entrega à arte. Certa vez, Frida revelou essa ânsia ao escrever uma carta destinada a seu amigo Antonio Rodríguez:

Mi mamá mandó hacer con un carpintero un caballete, sí así se le puede llamar a un aparato especial que podía acoplarse a la cama donde yo estaba porque el corset de yeso no me deja sentar. Así comencé a pintar el cuadro, un retrato de una amiga mía. Después hice dos retratos más de mis amigos de la escuela, luego un autorretrato y, cuando ya pude sentarme, pinté dos o tres cosas más...Desde entonces, mi obsesión fue recomenzar de nuevo pintando las cosas tal y como las veía como yo las veía con mis propios

ojos y nada más... (ZAMORA, 2007, p. 251).

Os primeiros rabiscos dessa história começaram, como a própria Frida manifestou, pelos retratos de amigos e de pessoas conhecidas. Em seguida, desenhou paisagens urbanas, alguns esboços de figuras humanas usando lápis e papel; mas foi um ano mais tarde que ela pintou seu primeiro autorretrato (“Autorretrato con traje de terciopelo”), séria, contemplativa, aos 19 anos. Uma pintura em tons mais escuros, com poucos detalhes, ao estilo europeu – inclusive em relação à vestimenta, um requintado vestido de modelo renascentista, e ao penteado do cabelo, um elegante coque –, ou seja, ela ainda não expressava de forma artística a marcante presença de sua herança indígena. Como fundo da tela, Frida pintou o mar com tom azul escuro, profundo e soturno, como “símbolo de sua vida”, conforme contou por meio de uma carta destinada a Alejandro Arias, seu namorado da época e para quem fez a aquarela (ZAMORA, 2007). A partir do segundo autorretrato, no entanto, seu estilo passa a ser outro, como uma

mulher do povo, uma mexicana. De acordo com Herrera (2011, p.140, grifos do autor),

sua blusa rendada é um exemplar típico das roupas baratas vendidas no México em bancas do mercado, e suas joias – brincos de estilo colonial e contas de jade pré-colombianas – simbolizam a identificação da pintora como *mestiza* (pessoa que provém do cruzamento de sangue indígena e espanhol. “Em outra época eu me vestia como menino, com cabelo raspado, calças, botas e jaqueta de couro”, Frida disse certa vez. “Mas quando eu ia ver Diego punha um traje *tehuano*”.

A arte, todavia, segundo Zamora (2007), já havia entrado na vida de Frida um pouco antes do acidente, ainda que indiretamente. Ela, em idade escolar, viu o famoso muralista Diego Rivera pintar, em 1921, no colégio onde estudava, o mural “La creación”, o qual muito tempo depois foi destruído por um movimento estudantil. Nessa época, já irreverente, Frida contemplava o trabalho de Diego, fazia todo o tipo de brincadeiras com ele e, inclusive, provocava o ciúme da então esposa do pintor, Lupe Marín. Um tempo mais tarde, após sua parcial recuperação do acidente, e tomada pelo anseio da aprovação de sua arte, a pintora levou

quatro telas para que Diego as avaliasse, enquanto ele pintava mais um de seus murais na Secretaria de Educação da Cidade do México.

O artista, muito simpático, disse-lhe que seu autorretrato parecia ser muito original, mas que os outros, de natureza diferente, pareciam ser resultado de influências externas, de outros artistas. Sugeriu-lhe, então, que pintasse outro quadro e que voltasse no próximo domingo para lhe mostrar; foi o que Frida fez, e o famoso pintor, reconhecido mundialmente, anuiu o talento da jovem. Ela, de acordo com Zamora (2007), voltou outras inúmeras vezes para visitar Diego, quando o romance entre os dois começou; e não muito mais tardiamente, em 1929, os dois artistas se casaram, sob desaprovação da família de Frida: “decían que era como casar a um elefante com una paloma” (ZAMORA, 2007, p. 40).

Pouco tempo após o casamento, o casal mudou-se para o estado mexicano de Morelos, instalando-se na conhecida cidade de Cuernavaca, onde Diego pintou um mural no Palácio de Cortés, patrocinado pelo embaixador americano Dwight W. Morrow, trabalho

que lhe rendeu um valor muito alto para a época (ZAMORA, 2007). Mais tarde, em meio a conflitos políticos e a desvalorização da arte muralista no México, Frida e Diego viajaram para os Estados Unidos para que ele pintasse murais pelos quais fora contratado, e onde também deu aula de afrescos (HERRERA, 2011). Assim, passaram pelas cidades de São Francisco, Detroit e Nova York. Conforme Zamora (2007), foi uma época muito diferente na vida do casal, principalmente para Frida, que teve de se reinventar para que não lhe restasse o papel de coadjuvante como esposa do grande protagonista da arte muralista, Diego Rivera, perdendo o brilho a que estava destinada. A biógrafa da pintora descreve aqueles momentos:

[...] (Frida) se codeaba con embajadores, grandes empresarios como los Ford y los Rockefeller, perfeccionaba su inglés, que llegó a dominar incluso en expresiones idiomáticas y juegos de palabras; pulía más y más su imagen y su incisivo humor. Creaba con cuidado el espectáculo de su presencia para atraer la atención y así no quedar constreñida al papel de la esposa del maestro y pintaba algunos cuadros, principalmente retratos de las personas que los rodeaban en esas ciudades (ZAMORA, 2007, p. 43).

Por onde passava, Frida marcava com sua presença exótica e, particularmente, gostava do efeito disso. Segundo Herrera (2011), ao contrário do que se poderia imaginar, Diego não sentia ciúmes, mas se orgulhava de Frida e da atenção que ela recebia, o que aparecia de forma constante em seus relatos, como quando contou sobre uma festa para a qual foram convidados por Henry Ford, empreendedor e engenheiro mecânico, dono da Ford Motor Company: “Linda em seu traje mexicano, Frida tornou-se o centro das atrações. Ford dançou com ela várias vezes” (HERRERA, 2011, p. 172).

Todavia, a despeito dessa aparente tranquilidade, de luxo e de glamour, Zamora (2007) salienta que foi um tempo difícil em outros aspectos. O trabalho de Diego, apesar da valorização da arte muralista e de seu sucesso, sofreu duras críticas, tanto pelos resultados quanto pelo seu teor político. Chegou a ter destruído o seu mural no Rockefeller Center de Nova York, acusado por algo que, todos sabiam, já fazia parte de seu repertório e constituía sua própria essência como alguém que conhecia a si próprio e que se posicionava como

tal, ou seja, o seu perfil socialista, altamente de esquerda. Por seu lado, após quatro anos vivendo nos Estados Unidos, Frida sentia saudades do México e das pessoas de lá, embora empreendesse curtas visitas a seu querido país. Nesse período, ela perdeu sua mãe e sofreu sérios problemas ginecológicos, resultados de um aborto, algo que deixou expresso em um quadro que recebeu o nome do hospital para o qual foi levada e no qual permaneceu aproximadamente 15 dias – “Hospital Henry Ford”.

Também nessa época, em 1933, já muito cansada do tecnicismo e da falta de humanidade americana, ela pintou um quadro que fugia dos estândares de sua pintura: “Mi Vestido Cuelga Ahí”, no qual, ironicamente, mostra um vestido sozinho, sem nenhuma figura humana, como era natural nas pinturas de Frida. Mas, independentemente dessa peculiaridade, a obra é considerada um autorretrato devido à presença de sua marca (elemento atrator): a roupa tipicamente *tehuana*.

Nessa tela, feita à tinta óleo e colagem, a única com esta técnica, Frida imprime uma profusão de

imagens, construídas detalhe a detalhe, em uma entrega artística que já começava a lhe ser característica. De acordo com Kettenmann (2015, p. 36), o quadro “está repleto de símbolos da sociedade industrial da América moderna e aponta para a decadência social e para a destruição de valores humanos fundamentais”. A artista mexicana começou sua obra quando já estava farta dos Estados Unidos, enquanto ela e Diego Rivera moravam em Nova York e já haviam passado todo tipo de situação: de recepções nas casas de grandes influências americanas, festas e luxuosos jantares, a escândalos políticos e humilhações públicas devido aos posicionamentos políticos socialistas de Diego, que renderam muitas manchetes jornalísticas, conforme elucida Herrera (2011).

Atrás do referido quadro, a artista escreveu com giz a seguinte frase: “Pintei este quadro em Nova York, quando Diego estava pintando o mural no Rockefeller Center” (HERRERA, 2011, p. 215). Algum tempo depois, Frida Kahlo presenteou a pintura a seu grande amigo, o médico torácico Leo Eloesser, o qual conheceu enquanto esteve internada

em São Francisco, em quem confiava e sempre escrevia cartas contando sobre sua vida e pedindo conselhos sobre sua saúde.

Ainda acerca de “Mi Vestido Cuelga Ahí”, Frida gravou toda sua perplexidade diante do capitalismo dos Estados Unidos, que contrastava em demasia com seus valores e com o México vivo, pulsante, natural, colorido e humano que sempre aparecia em suas obras porque constituía sua própria essência, a qual nunca foi abandonada, apesar do tempo vivido em outro país. Essa natureza mexicana é mostrada tanto nas roupas típicas que Frida seguia usando, mesmo na “Gringolândia”, quanto em suas pinturas. Aliás, as roupas de estilo indígena aparecerão em outras tantas produções artísticas suas, com variações de cores e tonalidades.

Frida Kahlo teve uma vida intensa. Sorriu, chorou, lamentou-se, sofreu, amou, lutou. Lutou como ninguém por si própria e por seu povo. Também amou como ninguém. Amou a todos que a rodearam. Amou a arte porque ela foi a sua salvação. Um ano após sua única exposição no México enquanto estava viva e alguns dias depois de participar de uma

manifestação comunista, faleceu em sua casa, em 13 de julho de 1954. Segundo Herrera (2011), apesar de a certidão de óbito apontar a causa da morte como embolia pulmonar, muitos dizem que foi suicídio devido às pistas que a artista deixou: conversar sobre os atos fúnebres e o conteúdo das últimas páginas de seu diário, nas quais desenhou um anjo – provavelmente o anjo da morte – e onde escreveu “Espero alegre la salida – y espero no volver jamás” (KAHLO, 2014, p. 285).

Poucos anos depois de sua morte, a casa onde nasceu, viveu e morreu, a Casa Azul, tornou-se o Museu Frida Kahlo, mantido em quase sua totalidade como na época em que Frida ali viveu, tornando o espaço físico a própria extensão de seu corpo. A maioria dos objetos pessoais da artista, como os vestidos, no entanto, ficaram guardados por muito tempo, visto que só foram encontrados no ano de 2004, no banheiro da Casa Azul, conforme Henestrosa (2012). Após a descoberta, criou-se uma exposição na própria casa, “Las apariencias engañan”, para que o público conhecesse de perto as peças que exprimem seu estilo e sua identidade,

as peças que foram e continuam sendo atradoras de Frida Kahlo.

Frida Kahlo e seus atratores visuais

Na época em que Frida viveu, no início do século XX, o conservadorismo nas vestimentas, ao mais puro estilo europeu, herança do colonialismo, predominava em seu país. A pintora mexicana, como sempre mostrou em sua história, não se entregava ao óbvio e, por isso, passou a ousar também em seu estilo, rompendo essa barreira do tradicional. Devido à deformidade em sua perna esquerda, causada pela poliomielite, obrigou-se a usar, desde muito cedo, sapatos com uma pequena plataforma e a adotar calças – incomum às mulheres até então – ou saias longas. E engana-se quem pensa que para ela isso se mostrava um fardo; contrariando as expectativas, “[...] se esmeraba mucho al crear su estilo, de pies a cabeza, adornándose ella misma con las sedas, rebozos, lazos y faldas más espectaculares, siempre acompañados por joyería prehispánica, en plata u oro” (HENESTROSA, 2012, p. 2).

As roupas, assim como as pinturas, as cartas e o diário, atuavam

como uma forma de comunicação. Essas escolhas visuais transformavam a mulher fragilizada pela doença, pelo acidente e pelos abortos em alguém forte, magnético – atrator. Ela conhecia seu efeito sedutor e o poder que as vestes tinham – e seguem tendo – de representar quem as usa e fez isso a seu favor. Segundo Henestrosa (2012), quando saía à rua, as crianças perguntavam a ela onde estava o circo; os amigos, por sua vez, questionavam se as peças de estilos, texturas e cores diferentes combinavam. E ela, ignorando tais comentários, até porque sabia que ali residia a sua força e o seu escape dos problemas, seguia arrumando-se primorosamente todos os dias.

Recordando a seção a respeito do percurso de leitores e de leitura, nessa época, em meio à explosão demográfica, à intensificação capitalista e ao surgimento das metrópoles – também mostrada na seção sobre a Revolução Mexicana –, deu-se a transição entre o leitor das formas fixas, o contemplativo, para o leitor das formas dinâmicas, o movente, o qual começava a se acostumar com novos ritmos de atenção. É esse leitor que observa a

presença das cores, das texturas, das formas atratoras diferenciadas usadas por Frida Kahlo. Seus olhos não estavam acostumados a essa vivacidade, ao *dress-code* imposto por um *bodyscape* que impunha uma atitude estética, apesar de todo contexto tradicional; e, por isso, aos poucos, as configurações kahlianas – quanto ao estilo de arte e de vestimentas – foram conquistando os leitores de diversas partes do mundo – primeiro os estrangeiros, os quais viam na artista um nome para o movimento surrealista.

Porém, sobre essa possível influência do surrealismo, a própria Frida negava com veemência: ela afirmava que pintava o que vinha em sua cabeça, sem considerar mais nada, ainda que suas produções demonstrassem claramente suas *peculiaridades* surrealistas, conforme destaca Herrera (2011). Talvez isso representasse a ela uma tentativa de mostrar a originalidade de sua arte e, ainda, exercer um possível afastamento das influências estrangeiras, embora Frida soubesse que “o rótulo do surrealismo a ajudaria a conquistar a aclamação da crítica, e ela ficou feliz de ser aceita nos círculos

surrealistas” (HERRERA, 2011, p. 309). E foi com esse título, de artista surrealista, dado pelo principal mentor do movimento, e seu amigo particular, André Breton, que ela ficou conhecida por todo o mundo, mesmo que suas escolhas não representassem o universo onírico, abstrato e irreal do movimento, mas a trágica realidade de seus próprios pesadelos reais, aliada ao traço cultural de sua subjetividade, em adesão à estética de um país que se assume como periférico, apesar de centro vivo que alimenta a arte de Kahlo. Dor e nacionalidade, erotismo e cultura, criação e nativismo estão na obra de alguém que não se assume como representante de qualquer movimento que não simbolize as aflições e as alegrias do México vivo.

Ao aplicar uma semiótica espontânea ao próprio corpo, Frida Kahlo assumiu-se portadora de *bodyscape*. Isso significa que, vivendo no interstício entre as formas tradicionais e fixas, e as formas modernas e flutuantes, já que se mostrava além de seu tempo, a artista transformou-se numa intérprete ativa de sua *location*, o México das revoluções. Logo, com tais mudanças, ela mesma passou a narrar, por meio

de seu corpo e dos cuidados com sua imagem – ainda que seu interior estivesse dilacerado –, “[...] as próprias mudanças comunicacionais e os próprios desejos sensoriais: isto é, é a comunicação, entrelaçada ao consumo e à cultura, que aqui redefine as fisionomias recortadas ao invés da sociedade” (CANEVACCI, 2008, p. 32).

No primeiro casamento com Diego – após o divórcio, ocorrido por solicitação de Diego em 1939, eles se casaram novamente no ano de 1940 (HERRERA, 2011), – Frida Kahlo começou a mostrar sua tendência à valorização da cultura do México tradicional, a principal marca como *bodyscape*, que cria seu *dress-code*, assim como também realizou mais uma de suas reprimendas ao colonialismo europeu e às constantes intervenções norte-americanas: casou-se vestindo uma tradicional roupa *tehuana*, a qual pegou emprestada de uma criada indígena (HERRERA, 2011). Nas palavras de Herrera (2011, p. 140), com essa conduta, Frida

[...] estava escolhendo uma nova identidade, o que ela fez com todo o fervor de uma freira que toma o véu. Mesmo em menina, para Frida as roupas eram uma espécie de linguagem, e a partir

de seu casamento as intrincadas relações entre roupas e autoimagem, e entre estilo pessoal e estilo de pintura, formam uma das tramas secundárias do desenrolar de seu drama.

O referido traje típico mexicano pertence às mulheres do Istmo de Tehuantepec (localizado no sudeste do estado mexicano de Oaxaca), onde vivem em uma sociedade matriarcal, em que elas são responsáveis pelos mercados e pelas questões fiscais, além de possuírem controle sobre os homens (HERRERA, 2011). Ademais, são célebres por sua imponência, sensualidade, astúcia, coragem e força, como, aliás, Frida sempre se mostrou, apesar de não pertencer a essa comunidade – sua mãe era, sim, descendente de indígenas mexicanas, mas seu pai era alemão. O vestido típico *tehuano*, presença constante nas telas, como apresentado anteriormente, e na vestimenta diária de Frida, de acordo com Herrera (2011, p.140),

era constituído por um blusão bordado e uma saia comprida, geralmente de veludo vermelho ou púrpura, com uma prega de algodão branco na bainha. Os acessórios incluem correntes de ouro e colares de moedas de ouro, que constituem o arduamente conquistado dote das

moças, em, em ocasiões especiais, um primoroso adorno de cabeça com plissês rendados e engomados, semelhantes a um rufo elisabetano de tamanho fora do comum.

Nesse sentido, o vestido *tehuano* constitui a presença identitária de Frida, o seu *dress-code*, que escancara a voz polifônica, postura que, como *bodyscape*, ela assumiu ao fazer suas escolhas para uma vida. O estilo de Frida não se configurou como uma predileção fugaz, mas algo que de fato sempre a representou. Sua personalidade e suas escolhas destoavam e, analogamente, ecoavam sobre os códigos convencionais, manifestados social e historicamente na *location* onde estava situada fisicamente, o México tradicional do início do século XX – já que sua mente sempre esteve num *além de*, como Canevacci (2008) reiterou a respeito do *bodyscape*. Seu corpo, na época, transformou-se no espaço cultural, como corpo expandido, que buscava mostrar também em suas pinturas; uma fusão de cores e de tradições, um *mix* de linguagens, a visão de alguém que, por sua história, já não mostrava a preocupação com os olhares rígidos e questionadores de uma sociedade

que se penalizava de sua dor. Então, Frida Kahlo decidiu, assim como seus heróis nacionais, revolucionar.

Sua primeira aparição como ícone de estilo ocorreu na revista *Vogue* em outubro de 1937, como Henestrosa (2012, p. 2) registra:

Fue cuando la visionaria directora de la revista, Edna Woolman (desde 1914 hasta 1952), la retrató por primera vez en sus páginas. Por medio de su lente, Toni Frissell immortalizó la imagen de la mujer que se convertiría en una de las artistas más emblemáticas del siglo XX. Obsesionada con la dimensión visual de sí misma, ya antes de su primera exhibición individual Kahlo captó la atención de las revistas de moda con de su personalidad y su arte, como lo ha hecho en los últimos 75 años, inspirando desde entonces a tantos diseñadores.

Ainda segundo Henestrosa (2012), em seguida, vieram outros reconhecedores de seu fazer-se arte, como André Breton e a exposição “Mexique”, em Paris, no ano de 1939, com a presença da própria Frida. De acordó com Henestrosa (2012, p. 2), “su vestido étnico tehuano causó tanta sensación entre las élites europeas que se dice que la diseñadora estrella de aquel entonces, Elsa Schiaparelli, creó un vestido llamado *La Robe Madame Rivera* (el vestido Madame

Rivera), em su honor”.Após sua morte, Frida seguiu influenciando os artistas da moda, a exemplo de Jean Paul Gaultier e Christian Lacroix, que em sua coleção primavera-verão, em 1998, homenagearam a pintora mexicana. Posteriormente, foi a vez de Kris Van Assche, no outono de 2002; no ano de 2005, os estilistas britânicos Clements Riveiro e Temperly London também se renderam ao seu universo surreal. Tao Kurhara, em 2009, exibiu bonecas escandinavas com referências a Frida; em 2012, Rei Kawakubo – mestre de Tao Kurhara – apresentou sua coleção *White Drama* (“Drama Branco”), na qual “a través del color y materiales como satén y encaje blanco, llevó al espectador en un viaje hacia el universo de Frida”, como salienta Henestrosa (2012, p. 3).

Com isso, como um eu-narrador e por meio de uma maior exposição midiática, pela qual o filme “Frida” – produzido em 2002 por Julie Taymo e inspirado na obra *Frida: a biografía*, de Hayden Herrera (2011) – também foi responsável, a artista chegou aos olhos e aos ouvidos, como um *sound-design* (CANEVACCI, 2008), dos novos leitores que começavam a aparecer, atraídos pelas escolhas

magnéticas de Frida. O primeiro a ser conquistado, quando a *web* começava a constituir parte das rotinas de uma maior parte da sociedade, foi o imersivo, que navegando na internet, começou a adentrar no universo virtual e a (re)encontrar Frida Kahlo. Esse foi o momento em que a *Fridomania*, como nominou Henestrosa (2012), começou a alçar voo, principalmente quando, em 2004, o guarda-roupa de Frida foi descoberto no banheiro da Casa Azul e, hoje, os objetos pessoais, como roupas e acessórios, compõem a exposição “Las apariencias engañan”, nessa mesma casa.

Com a ascensão das redes sociais e o fácil acesso aos aparelhos móveis, os *smartphones*, outro leitor começou a acompanhar e a divulgar o universo de Frida Kahlo. O leitor ubíquo, ao ser atraído por aquela imagem intrigante e atratora, por uma sobancelha única, flores adornando os cabelos negros, cores e tecidos extravagantes, além de uma história forte, comovente e inspiradora, adjetivos que sempre acompanharão Frida Kahlo, não apenas contempla e aprofunda seus conhecimentos sobre

ela, como se torna alguém que efetivamente participa dessa história.

É o leitor que compartilha suas produções. É o leitor que se inspira em sua caminhada como personagem real. Nesse contexto, as célebres frases de Frida Kahlo, escritas principalmente em seu diário e nas cartas destinadas aos seus muitos amigos, insuflam, sobremodo, mulheres leitoras que possam se sentir fracas, tristes ou desamparadas. Muitas citações de Frida ajudam a fortalecer e dar coragem àquelas que precisam lutar, diariamente, contra a violência, o preconceito e a desvalorização. As publicações nas redes sociais, como no *Instagram*, por exemplo, conferem significação, ganham expressividade e dão voz àqueles leitores que antes se apresentavam como meros ouvintes-espectadores. Em uma pesquisa rápida na rede social, ao digitar o nome “Frida”, numerosos perfis e *hashtags* aparecem na tela, com intuito comercial ou não. Entre os não-comerciais, estão, por exemplo, os perfis “Filhas de Frida”, “Todas Frida”, “Frida Feminista”, entre outros, que divulgam as frases mais famosas de Frida Kahlo, bem como outras

publicações com frases motivacionais de autorias diversas e/ou relatos de experiências próprias ou de outrem.

Assim, de *bodyscape*, como alguém que fez uso de um *dress-code* intuitivo, um corpo semiótico que atraiu e segue atraindo, marcado em uma *location* historicamente em luta, Frida passou a ser um ícone *pop* altamente consumido. Nesse momento, com essa versão insigne da artista, emerge o leitor *óptico*, não relacionado por Santaella quanto a seus perfis leitores, mas apresentado por Canevacci (2008). Neste artigo, ressignificamos o conceito de Canevacci sobre esse leitor; o autor não especifica que ele se apresenta como ser humano, mas suas considerações deixam em aberto essa possibilidade interpretativa. Em seu texto, Canevacci (2008, p. 96) afirma:

Então, o código de barras é um formidável indicador para entender o trânsito da cidade industrial para a metrópole comunicacional. É a carta de identidade da mercadoria, o seu nome e sobrenome, a sua residência, a idade, a cor, o tamanho. É o valor agregado informacional que assume a mercadoria no ato de ser vista por um leitor óptico que transforma os dados não apenas e não tanto em preço. O ato decisivo é bem mais complexo em tempo real [...].

O universo de Frida Kahlo, sua história, suas pinturas, suas produções escritas – cartas, bilhetes e diário –, sua casa, sua vida, atualmente, no desenrolar do século XXI, na era do consumo desenfreado, está sendo consumido por leitores *ópticos* como uma mercadoria num contexto fetichista perverso. Esses leitores não se contentam em admirar, como o leitor contemplativo; a conhecer pela rede comunicacional, como o leitor imersivo; ou a socializar, como o leitor ubíquo. Ele precisa consumir. Portanto, consome diferentes “produtos”, desde objetos, como canecas, chaveiros, quadros e almofadas, até a própria vida de Frida Kahlo, como acontece com outras personagens, reais ou fictícias. Isso se torna perceptível quando se nota o número de pessoas que compram os produtos que estampam sua figura, que se vestem como a artista em diversas situações, principalmente em festas e em ensaios fotográficos, ou que passam a viver conforme seu estilo. Uma breve pesquisa nas redes sociais revela o quanto esses leitores visuais – *ópticos* – sentem-se orgulhosos em mostrarem-se fãs da artista, mesmo que, talvez,

desconheçam sua verdadeira história ou extrapolem os limites da admiração ao assumir-se como Frida, uma persona criada por uma lógica consumista transgressora.

Porém, apesar dessa dicotômica realidade, que contrasta em demasia com suas concepções socialistas, Frida, como sempre desejou, marcou-se como um *bodyscape ultra-passante*, usando as denominações de Canevacci (2008). Nunca se entregou aos problemas, às fraturas que constantemente lhe tiravam do prumo. Ao contrário, amou, lutou e ultrapassou os tempos. Chegou ao século XXI como alguém que merece ser lembrado por sua força e por sua atitude estética que atraiu e que segue atraindo olhares, como um ímã que nunca perde sua energia, como um olhar que vê quando é visto, e que consome quando é consumido.

Considerações finais

No início deste artigo, expusemos os principais objetivos que buscávamos com o estudo sobre os atratores de Frida: apresentar um recorte sobre o contexto histórico-social, a vida e a obra da artista mexicana Frida Kahlo, assim como

realizar uma análise dos elementos visuais que atraíram diferentes leitores a partir de uma perspectiva teórica diferente da fortuna crítica que ora se apresenta sobre a pintora. Devido à natureza do estudo, um artigo de caráter acadêmico, as ideias que aqui oferecemos apenas sinalizam todo o potencial que a pesquisa oferece; portanto, esperamos que o leitor que se identifica com o tema não se frustre pelo fato de não encontrar o aprofundamento que, talvez, esperasse. A intenção foi justamente de provocar leituras que podem ser inéditas a quem se interesse pela produção e pela própria personalidade de Frida Kahlo, a menina que, ao tornar-se mulher, da pior maneira, redescobriu-se e atraiu os olhares de todas as partes do mundo.

Muito provavelmente, a pintora mexicana foi uma das únicas personalidades que alcançou tamanho sucesso e com tantos perfis de leitores. O leitor movente, durante o século XX, sentia um estranhamento e, concomitantemente, uma curiosidade em relação às condutas semióticas do *bodyscape* que Frida Kahlo se tornou ao criar seu *dress-code* numa época em que a *location*

se mostrava séria e tradicional; já os leitores imersivos e ubíquos, na transição entre os séculos XX e XXI, passaram a sentir admiração pela mulher que transcendeu seu tempo e seu espaço. Por sua vez, ao unir todas as características dos leitores anteriores, o leitor *óptico* observa, admira e consome em uma perspectiva altamente fetichista; e, ao assumir essa postura, traçou uma lógica de consumo pelo olhar que é seduzido. Para esse leitor, não basta conhecer, é preciso consumir Frida Kahlo. De certa forma, o olhar que quer consumir se perde no interstício de uma coisa jamais conquistada, já que é sedutora e poderosa ao extremo. Frida é um sujeito mesmo quando se objetiva; é uma mulher, mesmo que inanimada em uma boneca; é uma pele que se marca pelo vestuário e paramenta todos os itens que a cultura industrial do entretenimento pensa produzir para venda. Mas não há venda, há uma troca entre corpos. Há um câmbio amoroso, em um êxtase de sentidos atraídos.

Enfim, Frida Kahlo teve o corpo fraturado e fragilizado, mas confirmou sua existência pelas escolhas que fez,

pelas pinturas que realizou, pela moda criou. Com o passar do tempo, teve o corpo culturalmente expandido e plasmado, como uma moldura, nas diversas recriações que ecoaram pelas mãos de outros artistas. Porém, alcançou efetivamente ressignificações em meio à cultura digital, no século XXI. Traçou, como ninguém, uma revolução dos códigos e uma revolução leitora que ainda não findou; muito pelo contrário, a história do México e a história de Frida –que se interligam em diferentes aspectos – mostram o potencial que têm, um caminho que outros pesquisadores ainda podem seguir como uma inesgotável fonte de observação, de descobertas e redescobertas. *¡Viva Frida Kahlo!*

Referências bibliográficas

CANEVACCI, Massimo. *Fetichismos visuais: corpos erópticos e metrópole comunicacional*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

FERNÁNDEZ, Iñigo. *Historia de Mexico: un recorrido desde los tiempos prehistóricos hasta la época actual*. Ciudad de México: Monclém Ediciones, 2002.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2010.

FLORENCIO, Sergio. *Os mexicanos*. São Paulo: Contexto, 2014.

FRIDA. Diretora: Julie Taymo. Canadá/México/Estados Unidos: Miramax Films, 2002. 1 DVD. 123min.

FUENTES, Carlos. Introducción. In: KAHLO, Frida. *El Diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato*. Hong Kong: Midas Printing, 2014. p. 7-30.

HENESTROSA, Circe. *Trasciende su legado más moderno*. Museo Frida Kahlo. Ciudad de México, 2012. Disponível em: <https://www.museofridakahlo.org.mx/wp-content/uploads/2020/12/Las-Apariencias-Engan%CC%83an.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2021.

HERRERA, Hayden. *Frida: a biografia*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2011.

KAHLO, Frida. *El Diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato*. Hong Kong: Midas Printing, 2014.

KETTENMANN, Andrea. *Frida Kahlo-1907-1954: dor e paixão*. Slovakia: Taschen, 2015.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. *Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico*. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

SANTAELLA, Lucia. *Comunicação ubíqua: repercussões na cultura e na educação*. São Paulo: Paulus, 2013.

SANTAELLA, Lucia. *Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo*. São Paulo: Paulus, 2004.

ZAMORA, Martha. *Frida: el pincel de la angustia*. Ciudad de México: La Herradura, 2007.

Mídia como Escudo, Mídia como Arma: práticas midiáticas de resistência contra o terrorismo político em Vila Autódromo

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v12i22.51471>

Antonia Gama¹

Resumo: Este artigo explora o processo de remoção da Vila Autódromo, uma pequena favela localizada em uma área do Rio de Janeiro em franca expansão imobiliária sob o pretexto de melhorias urbanas em resposta aos megaeventos. Com base em um estudo etnográfico com duração de um ano, exploro as estratégias de resistência mobilizadas por moradores e seus colaboradores, principalmente no uso de fotos, vídeos e redes sociais, argumentando que o uso generalizado das tecnologias e infraestruturas digitais está transformando o processo e as práticas de resistência contra o terrorismo político que tem como alvo principal a população negra e pobre no Brasil.

Palavras chave: Resistência; terrorismo político; audiovisual; fotografia; redes sociais.

Medios como Escudos, Medios como Armas: prácticas mediáticas de resistencia al terrorismo político en Vila Autódromo

Resumen: Este artículo explora el proceso de desalojo en Vila Autódromo, una pequeña favela ubicada en un área de Río de Janeiro que atraviesa una expansión inmobiliaria bajo la apariencia de mejoras urbanas en respuesta a megaeventos. A partir de un estudio etnográfico de un año de duración, exploro las estrategias de resistencia movilizadas por los residentes y sus colaboradores, principalmente en el uso de fotos, videos y redes sociales, argumentando que el uso generalizado de tecnologías e infraestructura digitales está transformando el proceso y la forma de la resistencia contra el terror omnipresente que tiene como principal objetivo la población negra y pobre en Brasil.

Palabras clave: Resistencia; terrorismo político; audiovisual; fotografía; redes sociales.

Media as Shields, Media as Weapons: media-oriented resistance against the pervasive terror in Vila Autódromo

Abstract: This article explores the process of eviction in Vila Autódromo, a small favela located in an area of Rio de Janeiro going through real estate expansion under the guise of urban improvements in response to mega-events. Drawing on a year-long ethnographic study, I explore the resistance strategies mobilized by residents and their collaborators, mainly in their use of photos, videos and social media, arguing that the widespread use of digital technologies and infrastructure is transforming the process and shape of the resistance against the pervasive terror that primarily targets the black and poor population in Brazil.

Keywords: Resistance; political terrorism; audiovisual; photography; social media.

¹ Antonia Gama (Antonia Gama C. de O. da Costa). Doutora em Antropologia Social com Mídia Visual pelo *Granada Centre for Visual Anthropology*, Universidade de Manchester, onde atualmente é pós-doutoranda pelo ESRC-UKRI (*Economic and Social Research Council – UK Research and Innovation*), Reino Unido. E-mail: antonia.gama@manchester.ac.uk ; antoniagama.dacosta@gmail.com – <https://orcid.org/0000-0003-2648-5846>

Recebido em 01/09/2021, aceito para publicação em 25/01/2022, disponibilizado online em 01/03/2022.

Mídia como Escudo, Mídia como Arma: práticas midiáticas de resistência contra o terrorismo político em Vila Autódromo

Nota inicial: Agradeço aos moradores da Vila Autódromo por me darem acesso as suas casas, histórias e saberes. Este artigo teve o suporte de *Economic and Social Research Council – UK Research and Innovation* (ESRC-UKRI [grant number ES/V012533/1]). No âmbito deste artigo, a pedido dos colaboradores de pesquisa e/ou por razões de segurança, sobrenomes foram ocultados e alguns nomes reais foram substituídos por nomes fictícios.

Introdução: um novo pretexto para antigos fins

Dona Jane e sua família foram removidas da Vila Autódromo em 27 de julho de 2015. Três dias depois sua casa foi descaracterizada e demolida pela prefeitura da cidade do Rio de Janeiro. A casa de Dona Jane tinha dois quartos, uma sala-ateliê, um pequeno banheiro e uma cozinha ainda menor. Construída por seu ex-marido, as paredes da casa tinham a espessura de apenas um tijolo. Um número considerável de vergalhões havia sido estrategicamente

posicionado nas paredes para sustentar o segundo andar que Dona Jane planejava construir no futuro. A casa era modesta se comparada com outras construções de estrutura forte com dois a três andares que se podia encontrar pela comunidade. Mas grande se comparada com alguns barracos de madeira e casas térreas que foram os primeiros alvos da remoção. O sonho de Dona Jane era construir dois novos andares, um para ela e outro para suas filhas, deixando o primeiro andar exclusivamente para seu trabalho de artesanato. Cada parede interior da casa era decorada com uma mistura diferente de tinta colorida. Do lado de fora, havia um quintal em forma de U, onde Dona Jane mantinha o material de construção que ela guardara ao longo dos anos para concluir sua casa.

A pedido de Dona Jane, eu a acompanhei durante os diferentes estágios de sua remoção, filmando todo o processo. Era seu desejo guardar o material gravado por mim junto ao arquivo fílmico que ela havia acumulado ao longo dos anos, com

câmera digital ou celular, enquanto documentava as violações da prefeitura. No dia de sua mudança, um grupo de ativistas de diferentes organizações esteve no local para dar-lhe apoio emocional durante o que era esperado como um dia muito triste para a Vila Autódromo. Alguns ativistas também estavam lá para gravar o acontecimento e um testemunho de Dona Jane na emoção do momento. Enquanto empacotava seus pertences com a ajuda de suas filhas e seis funcionários da empresa de mudança terceirizada pela prefeitura, Dona Jane, de vez em quando, olhava diretamente para minha câmera e dizia:

Talvez a prefeitura esteja me tirando para que eu possa fazer a luta em outro lugar... eles vão ter que me engolir, aonde eu for. (...) A prefeitura não trabalha para o trabalhar-cidadão, ela trabalha para a especulação imobiliária. (...) Na Bíblia tem assim: eles vêm para roubar, matar e destruir, e pra colocar um fim na nossa vida.

Dona Jane começou a chorar e concluiu: "e precisamos começar tudo de novo". Naquele dia seu jeito peculiar de falar estava ainda mais marcado por altos e baixos. Seu humor variava entre sentir tristeza e

ser sarcástica e incisiva: "*Talvez vocês possam colocar na internet, perguntando quando que eles vão soltar os fogos [de artifício] pra celebrar minha saída (...) eles podem derrubar as paredes de concreto, mas eles não acabam com a nossa força!*".

Dona Jane viveu por 13 anos na Vila Autódromo, uma pequena favela na Zona Oeste do Rio de Janeiro, cuja população é ameaçada de remoção desde os anos 1990. A comunidade ganhou visibilidade nos últimos anos devido a um processo de expulsões e demolições que se arrastou por dois anos, alegadamente, para abrir caminho para a construção do Parque Olímpico, principal infraestrutura dos Jogos Olímpicos de 2016². O que se argumenta, entretanto, é que o pretexto de um suposto "legado olímpico" serviu para encobrir os objetivos mais antigos dos grupos políticos atuantes naquela região: abrir caminho para efetivar políticas urbanas neoliberais que atendessem aos interesses dos construtores da

² A Vila Autódromo é uma comunidade autoconstruída por seus moradores em uma faixa de terra entre a Lagoa de Jacarepaguá e o antigo Autódromo Internacional Nelson Piquet (de onde a comunidade tirou seu nome).

área civil e especuladores imobiliários, não à toa, seus principais financiadores políticos nas últimas décadas (FAULHABER; AZEVEDO, 2015).³ Essas alianças entre políticos locais e grandes construtoras demonstravam o interesse comum em explorar o Rio de Janeiro como uma fronteira renovada da expansão do capital imobiliário que iria além da parceria legítima entre empreendimentos públicos e privados⁴.

A área onde Vila Autódromo está localizada – incluindo as 20 novas casas construídas após o acordo alcançado entre os moradores e a

³ Vale lembrar que o prefeito da cidade do Rio de Janeiro, Eduardo Paes (MDB), arrecadou cerca de R\$11 milhões durante sua primeira campanha política em 2008, um valor muito superior aos de seus adversários. Em 2012, ele foi reeleito e novamente tinha um extenso fundo de campanha que chegou a milhões. Mais de 60% do financiamento de sua última campanha veio de imobiliárias, que mais tarde se beneficiaram de contratos bilionários para realizar grandes obras municipais e administrar serviços públicos (FAULHABER; AZEVEDO, 2015, p. 30). O melhor exemplo é a Carvalho Hosken, uma das empresas que fundaram o consórcio responsável pelo Parque Olímpico, que doou a maior quantia para reeleição de Paes em 2012: R\$ 650 mil.

⁴ As relações entre o Estado brasileiro e as empresas privadas têm uma longa história. As noções de patrimonialismo e clientelismo têm recebido atenção acadêmica em diferentes campos de estudo. Veja, por exemplo, a obra clássica *Os Donos do Poder: Formação do Patronato Político Brasileiro* (1958), de Raimundo Faoro.

prefeitura às vésperas do início dos jogos – foi recentemente incluída na área administrativa do bairro de classe média/alta chamado Barra da Tijuca e, portanto, deixou de pertencer ao bairro original de Jacarepaguá. Esta mudança, assim como observado acima, serviu aos interesses de construtores e especuladores do setor imobiliário que vêm historicamente investindo na ocupação desta vasta região de população originalmente esparsa. De fato, alguns dos moradores mais antigos contam que trabalhadores da construção civil empregados em projetos de expansão da Barra da Tijuca começaram a se instalar em terras remanescentes para ficarem mais perto de seus locais de trabalho. Esse ainda era o caso de alguns moradores na época de meu trabalho de campo em 2015; o trabalho de alguns moradores e outras áreas de suas vidas estavam ligados à ou dependiam da economia da cidade, e as mesmas construções que possibilitaram seu sustento estavam agora levando suas casas embora⁵.

⁵ O processo de ocupação da Vila Autódromo iniciou-se quando pescadores, interessados nos recursos provenientes da Lagoa de Jacarepaguá, começaram a se instalar naquelas terras em 1960. Conta-se também

Nas últimas décadas, a Barra da Tijuca transformou-se de um bairro extenso compreendendo uma série de condomínios e alguns centros comerciais (como o grande shopping center Barra Shopping), todos localizadas às margens da longa Avenida das Américas até então com opções de transporte público muito limitadas, para uma área enorme cruzada por grandes avenidas, cheias de torres residenciais e comerciais de luxo cercadas por inúmeros shopping centers, a maioria seguindo o nome do bairro como uma marca: Barra Square, Barra Garden, Barra Mall, Rio Design Barra e o novo Shopping Metropolitano Barra – a apenas quatro quilômetros da Vila Autódromo. Em agosto de 2015, após uma longa batalha jurídica entre a prefeitura do Rio de Janeiro e parte considerável dos moradores representados por defensores públicos do Núcleo de Terras e Habitação (NUTH-DPRJ)⁶, juízes da segunda

que, nos anos 1970, alguns dos trabalhadores da construção civil que ajudaram a construir o Autódromo Internacional Nelson Piquet acabaram por ficar na localidade.

⁶ Criado em 2007 pela Defensoria Pública do Estado do Rio de Janeiro, o NUTH é reconhecido por seu método participativo na construção da defesa de terras e casas em conjunto com os grupos ameaçados.

instância decidiram por um acórdão de interesses, isto é, a prefeitura do Rio de Janeiro poderia seguir com o processo de remoção para atender à emergência dos jogos, na mesma medida em que os moradores que quisessem ficar tinham o direito de permanecer na Vila Autódromo.

Diante deste cenário, neste artigo exploraremos as práticas de resistência mobilizadas por moradores e colaboradores da Vila Autódromo, principalmente no uso de fotos, vídeos e redes sociais, argumentando que o uso generalizado das tecnologias digitais está transformando o processo e as estratégias de resistência contra o terrorismo político promovido contra a população negra e pobre no Brasil (GAMA, 2019).

Representação e poder infopolítico

Na virada do século, pesquisadores acadêmicos de diferentes partes do mundo passaram a explorar ações sociais e políticas na Internet ou em diálogo com novas tecnologias de mídia. Conceitos como “ciberpolítica” (EDELMAN, 2001), “ciberativismo” (RIBEIRO, 1998) e “ciberresistência” (FANDY, 1999) surgiram para categorizar essas novas

práticas de ação coletiva. O movimento zapatista no México, de 1994, e a chamada Batalha de Seattle, em 1999, são descritos em parte da literatura como casos em que os movimentos sociais foram moldados pelo uso da Internet (VAN LAER; VAN AELST, 2010).

Os antropólogos, no entanto, têm tradicionalmente colocado a mídia como uma categoria periférica à cultura ou trabalharam com tecnologias de comunicação e informação como um fundo contextual para etnografia, e não como um objeto potencial de pesquisa (WILSON; PETERSON, 2002, p. 449)⁷. Mesmo que muitos estudiosos argumentem que uma mudança paradigmática está em andamento como resultado do uso generalizado de mídia digital e a Internet (CASTELLS, 2000), ainda há poucos exemplos na literatura antropológica tratando especificamente da política de produção da mídia e suas consequências a nível local. Só

recentemente surgiram estudos etnográficos fornecendo análises aprofundadas das implicações sociais, políticas e culturais em torno do campo das mídias digitais (COLEMAN, 2010).

No estudo *Nation as Network: Diaspora, Cyberspace and Citizenship*, a antropóloga Victoria Bernal (2014) investiga como comunidades diaspóricas estão usando a mídia digital para subverter o poder do Estado no contexto de uma sociedade marcada por violações de direitos humanos e controle da mídia. Ainda que neste trabalho os interesses temáticos sejam o nacionalismo, a migração e a diáspora na Eritreia, acredito que Bernal (2014) fornece pontos úteis para o presente argumento. Por meio de uma etnografia online de sites da Eritreia, a autora argumenta que as relações estado-cidadão estão sendo redirecionadas já que a mídia digital permite que os migrantes e exilados criem um "elástico espaço político" em que categorias como "soberania" e "cidadania" estão em constante resignificação (BERNAL, 2014, p. 2).

Baseando-se em teorias de poder bem estabelecidas, como a "biopolítica" de Michel Foucault (1984),

⁷ Esses estudos se beneficiaram de uma ampla gama de estudos de mídia, como aqueles identificados como sociologia da mídia (da qual Couldry (2000) é um exemplo) e economia política da comunicação (ver, por exemplo, Yúdice (2004), McChesney (2000), entre outros).

a "necropolítica" de Achille Mbembe (2003) e a noção de "barelife" de Giorgio Agamben (1998), Bernal (2014) propõe o conceito de "infopolítica" para representar as lutas dos cidadãos sobre a "gestão da informação" como um aspecto central de suas práticas políticas. Nesse sentido, o ciberespaço transforma-se em "uma esfera pública aberta" e "um espaço de reunião" onde vozes antes silenciadas agora podem gritar (BERNAL, 2014, p. 91). Como sugere Bernal:

Os sites oferecem novos espaços para experimentação política, bem como para o cultivo e expressão de novas subjetividades. Nesses espaços online, perspectivas politicamente independentes são desenvolvidas coletivamente, uma vez em que as publicações conduzem atividades impossíveis em solo eritreio – criticar publicamente o governo, mobilizando ações, construindo histórias alternativas e a revisão das narrativas nacionais (BERNAL, 2014, p. 91; minha tradução).

Uma possível ligação que pode ser traçada entre o contexto das favelas brasileiras e o estudo de Bernal é a correlação que alguns autores fazem entre moradores forçadamente removidos de favelas e as comunidades na diáspora. Durante

os anos 1960/70, quando políticas de remoção em massa foram realizadas para erradicar muitas favelas no Rio de Janeiro, por exemplo, moradores de favelas passaram a ser associados com a imposição de "diásporas urbanas" (CUNHA; MELLO, 2011, p. 433), ou seja, populações que foram expulsas sob diferentes circunstâncias políticas de seus locais de origem. No caso das comunidades migrantes da Eritreia, no entanto, os sites não têm "contrapartida off-line" (BERNAL, 2014, p. 91). Em contraste, ativistas de favelas voltados para a mídia geralmente encontram-se presencialmente para elaborar um plano de ação e, em seguida, começar a "espalhar" (JENKINS *et alli*, 2013) suas campanhas no ambiente online. No entanto, em ambos os casos, a mídia é usada como um canal onde conteúdos e subjetividades locais são mobilizados e propagados com o objetivo de neutralizar ou subverter as intervenções governamentais que violam os direitos dessas pessoas.

Seguindo as sugestões de Fletcher (2001) e Ortner (1995), nesta pesquisa incluo as percepções de pessoas em ambos os lados do espectro – aqueles que queriam sair e

aqueles que queriam ficar na Vila Autódromo – mas também outras perspectivas diferenciadas dentro de uma variedade de posições em relação à situação de despejo (ver GAMA, 2019). Neste trabalho, portanto, o conceito de resistência é explorado etnograficamente como uma complexa e, por vezes, contraditória prática que reúne os diferentes interesses, desejos e investimentos dos moradores da Vila Autódromo. Com base neste quadro teórico, no presente artigo sigo o argumento de Bernal sobre o papel da mídia e da informação na construção do poder do Estado na contemporaneidade:

O poder do Estado não é construído apenas por meio do controle exercido sobre território e pessoas, mas também através do controle sobre a produção e comunicação de conhecimento, informações, narrativas e símbolos. O exercício do poder infopolítico pelos estados é mais importante e mais difícil agora que as novas mídias estão descentralizando a comunicação, abrindo caminhos alternativos de produção e distribuição de conhecimento. Ao destacar-se a infopolítica, traz-se para o centro da discussão aspectos da mídia que foram subteorizados (BERNAL, 2014, p. 8; minha tradução).

Diante deste contexto, o ponto que destaco é: em que medida os movimentos de resistência ganham poder por meio da atividade midiática para subverter a ação do Estado? Estou ciente de que eles não estão, de fato, mudando o funcionamento do sistema político-econômico em geral. No entanto, como observado anteriormente, as comunidades online podem estar engendrando “novas dimensões de mudança social” (WILSON; PETERSON, 2002). Exemplos em todo o mundo têm mostrado que a Internet forneceu à sociedade civil novas ferramentas para apoiar as reivindicações dos ativistas (VAN LAER; VAN AELST, 2010, p. 1147). Portanto, argumento que a exposição na mídia pode desempenhar um papel no combate à violência estatal direta e indireta. Entendo que ao exibir e circular suas lutas diárias na *web* – às vezes em tempo real –, os ativistas podem recrutar muitos apoiadores externos e defensores para ajudar sua causa, construindo uma extensa rede de ativismo. Acima de tudo, essa exposição na mídia torna muito mais difícil para o governo local empregar os métodos de remoção forçada do

passado, que por vezes já envolveram até incêndios criminosos. Além disso, a alimentação contínua de um *feed* de notícias também atende aos interesses de grupos de mídia independentes, dentro e fora do Brasil, interessados no acompanhamento de suas campanhas e no impacto dos megaeventos em cidades como o Rio.

Porém, da mesma forma que promove conexões, sugere Bernal (2014, p. 91), a Internet também pode promover fragmentação. Novas mídias também são ferramentas potentes de reprodução das desigualdades e da opressão, uma vez que diversos atores sociais, por vezes representativos de ideologias conservadoras ou repressivas (incluindo órgãos governamentais e partidos políticos), também fazem uso intensivo dessas tecnologias (RIBEIRO, 1998, p. 334) – a exemplo dos apoiadores de extrema-direita do atual presidente do Brasil, Jair Messias Bolsonaro. Em contraste com aqueles como Bernal, que afirmam o atual significado político da Internet, outros sugeriram que tem havido um entusiasmo desproporcional em relação ao uso das mídias sociais para fins ativistas, e que os movimentos

cibermediados só podem resultar em “laços fracos” entre seus membros (GLADWELL, 2010). Então, como os movimentos de resistência lidam com essa fragmentação? Como eles conseguem manter-se conectados? Parece que a dimensão *offline* de suas atividades é o que os mantém unidos, e é também o que atrai os colaboradores (pesquisadores, cineastas e jornalistas independentes) a retornar ao local da luta após uma primeira visita.

No mundo centrado na imagem em que vivemos hoje, as pessoas usam a mídia para todos os tipos de propósitos. Isso significa que a contribuição da mídia está intimamente ligada a como as pessoas a usam e, precisamente por essa razão, que uma etnografia detalhada de como as pessoas a usam para ativismo e resistência na Vila Autódromo é tão importante. Neste sentido, sugiro que a Internet é um local de relacionamentos e atividades que permite às pessoas contornar os caminhos normativos e hegemônicos da política para contar uma história diferente e, segundo os ativistas, mais verdadeira de sua situação. Eu exploro essas questões, com o objetivo de

contribuir para o conhecimento antropológico sobre as interações dialéticas entre poder e resistência, enquanto forneço outras perspectivas sobre as novas práticas de ativismo e a influência das novas mídias nos movimentos sociais contemporâneos.

De Volta à Dona Jane: cercear para expulsar

No dia em que a casa de Dona Jane foi demolida, eu havia chegado bem cedo à Vila Autódromo. Os moradores-ativistas haviam me ensinado a não cair nas armadilhas dos agentes locais. Eles espalhavam rumores sobre situações que aconteceriam em determinados dias, horários e lugares para nos induzir a estar longe de onde estaríamos cometendo abusos que não queríamos que testemunhássemos ou filmássemos; e eu havia prometido à Dona Jane que não perderia a demolição de sua casa. Diferente de outras casas na Vila Autódromo, esta era frágil e simples de pôr ao chão. Ainda que a estrutura física não fosse das mais fortes, remover Dona Jane não foi tarefa fácil. Ela fez tudo que estava a seu alcance para dificultar as ações da prefeitura: *“Já que tive que*

desistir [de lutar contra a remoção], [pelo menos] *eu vou fazer as coisas do meu jeito*”. Em contraste com outras demolições que acompanhei na Vila Autódromo, esta seria feita sob os olhos atentos da chefe da família. Como parte da “negociação” que ela foi forçada a fazer com a prefeitura, Dona Jane exigiu estar presente em cada parte do processo: desde a retirada de seus móveis e pertences e “descaracterização” de sua casa até a demolição da estrutura.

“Negociação” é o termo que moradores, ativistas e agentes da prefeitura usam em oposição à ideia de resistência ou à ideia de “luta”. No contexto do meu campo, as pessoas eram geralmente divididas entre aqueles que resistiam e lutavam e aqueles que desistiam e negociavam, escolhendo trocar suas casas autoconstruídas por um pequeno apartamento no conjunto habitacional ou chegando a um acordo quanto ao preço de sua casa. No entanto, ao longo da pesquisa ficou demonstrado que outros elementos estavam em jogo para os moradores – pessoais, morais, ideológicos, dentre outros – e as fronteiras entre resistência e

desistência não tinham como ser tão nítidas (GAMA, 2019).

No caso da Dona Jane, havia um consenso entre os moradores da Vila Autódromo sobre as circunstâncias com as quais ela teve de negociar sua indenização e, portanto, a negociação era considerada compreensível por muitas pessoas, enquanto outros ativistas eram criticados por “abandonar a luta cedo demais”. Dona Jane era uma das moradoras cuja casa foi incluída em um dos decretos de desapropriação lançados pelo prefeito do Rio de Janeiro em março de 2015.⁸ Desde então, Dona Jane teve de enfrentar todo tipo de pressão dos oficiais da prefeitura. Além da pressão psicológica à qual foi exposta enquanto moradora e membro da Associação de Moradores, Dona Jane também teve que suportar as enormes mudanças espaciais feitas constantemente ao redor de sua casa. Em um dos momentos mais emotivos de nossa entrevista, quando eu a

visitei pela primeira vez em sua casa nova em 2016, Dona Jane lembrou:

Os funcionários [da prefeitura] me pressionavam. Não os peões de obra. Os peões ficavam indignados com o que eles viam a prefeitura fazer com a gente, alguns até vinham no final do expediente pra se solidarizar comigo e a minha família. Mas os funcionários eram pressionados pra pressionar a gente, pressionar as outras famílias.

Então eu perguntei se ela poderia me dar um exemplo do que ela queria dizer com “pressão”. E ela respondeu:

Quando eles estavam trabalhando no sistema de drenagem [no início de 2015], eles ficavam me vigiando e começaram a construir o sistema em direção a minha casa. Ainda tinha uns 40m de distância da minha casa. Às vezes eles ficavam uma semana sem trabalhar ali, às vezes trabalhavam só um pouco.... aí foi no dia 25 de abril, eu nunca vou me esquecer dessa data, eu fui o dia todo para um evento em Vargem Grande, eu convidei a (Dona) Penha e nós fomos para o Tira Caqui, um evento de ecologia. [...] Quando eu cheguei em casa à noite já não tinha mais acesso para eu entrar na minha casa.

Dona Jane parou para secar as lágrimas e se recompor. Eu perguntei se ela queria que eu parasse a gravação. Ela respondeu que queria

⁸ Um ano após o início das remoções, o então prefeito Eduardo Paes lançou três decretos para desapropriar a maioria das casas remanescentes na Vila Autódromo, confirmando algumas ameaças que moradores haviam reportado anteriormente.

continuar e que precisava ser forte. Demos uma pequena pausa. Eu dei a ela um copo de água e ela continuou a história:

Eu tive sorte que o pai das minhas filhas e outros vizinhos estavam lá. Eles pegaram umas pedras e areia das obras que estavam ao lado da minha casa e improvisaram um caminho pra mim no meio de toda aquela lama. Não tinha luz na rua, eles tinham desligado, foi muito sacrifício. [...] Eu fiquei muito chocada. Mas eu me mantive em silêncio. [...] E pensei comigo, eu não posso mais sair de casa, nem pra fazer algum trabalho, ou cuidar de mim, eu não vou sair pra nada, eu vou me fincar aqui porque essa é a prova de que, de fato, eu posso chegar um dia e não encontrar minha casa [no lugar], como eu vi acontecer em outras comunidades no Recreio.

A casa de Dona Jane e a de Seu Altair (então presidente da Associação de Moradores), ambas demolidas no mesmo dia, eram as únicas habitações que permaneciam em pé em uma grande área vazia ao lado da entrada da comunidade, onde a prefeitura havia estrategicamente colocado enormes pilhas de material de construção. Todas as casas ao redor das deles haviam sido gradualmente demolidas entre março de 2014 e julho de 2015. De acordo com os funcionários da prefeitura, nos

decretos de desapropriação constava que aquela área “*precisava ser liberada para que o acesso ao Parque Olímpico fosse construído*”. Dona Jane, Seu Altair e outros moradores tiveram que resistir por meses às obras em suas portas, até o ponto em que não somente tinham que improvisar acessos temporários as suas casas, como também suportar a constante falta de água e eletricidade, além das perturbações sonoras junto à poeira das obras. Ao remover estes dois ativistas, a prefeitura ampliou seu controle territorial em direção ao centro da Vila Autódromo, deixando todas as demais casas rodeadas pelas obras ou pelo muro do Parque Olímpico. Como ambos eram também os principais líderes da Associação de Moradores, atacá-los também era uma parte importante da estratégia política da prefeitura.

Essa intenção em permitir que a Vila Autódromo fosse cercada e 'engolida' pelas obras, e a consequente tensão emocional que isso causava aos moradores, foi uma estratégia central na tentativa de erradicar a comunidade. A política de destruição da gestão Eduardo Paes desordenava a espacialidade local,

desconstruindo acessos às casas e à Vila mediante as obstruções. As mudanças causadas ao único acesso que os moradores tinham à comunidade e algumas casas, ao ponto de às vezes nos perdermos ou ficarmos encurralados em alguma via, também eram usadas como táticas de remoção. Ao final, criavam gradativamente um ambiente degradado e insalubre que resultava na destruição da vida social; uma das mais importantes táticas que a prefeitura usou para fazer as famílias sentirem-se cerceadas e, finalmente, cederem à pressão. Como um dos moradores contou-me anonimamente:

A pessoa acaba desistindo. Você fica sem água hoje, amanhã, o dia depois de amanhã, você fica sem luz, sabe? Eles desligam as luzes da rua; você não tem mais acesso à comunidade. [...] Aí você sai para ir ao mercado e quando você volta você não pode mais entrar [em casa] porque abriram uma cratera (na sua porta). Quer dizer, são essas as coisas que eles fazem na comunidade que eles não fariam em um condomínio na Zona Sul, por exemplo, ou mesmo na Barra da Tijuca.

Além das mudanças em termos de acesso, outras táticas envolveram demolições surpresa após o cerceamento de áreas inteiras da

comunidade com a presença de guardas municipais, os quais às vezes tinham a ajuda de policiais militares fortemente armados. Além disso, “descaracterização” era o termo técnico usados pelos funcionários da prefeitura para descrever o processo de remover as portas, janelas e, por vezes, tetos das casas, quando estas partes não eram removidas pelos próprios moradores com a intenção de revendê-las. Esse processo também incluía fazer enormes buracos nas paredes das construções. Os funcionários instruíam os agentes de demolição a descaracterizarem a casa assim que a família se mudasse para evitar que outras pessoas a ocupassem antes que ela fosse demolida. Às vezes casas descaracterizadas levavam meses para serem demolidas, a depender de seu status legal. Outras vezes, especialmente ao final do processo de remoção, casas eram demolidas imediatamente após a retirada das famílias.

Seja como for, com frequência, pilhas de entulho eram deixadas deliberadamente por semanas para aumentar ainda mais a sensação de degradação ao ambiente. Entulhos

foram usados, portanto, como uma arma efetiva no ciclo da política de destruição já que serviam para aumentar a tensão e o desconforto dos moradores remanescentes, até mesmo daqueles que sempre estiveram a favor de resistir à remoção. Essas circunstâncias ajudaram a produzir um efeito dominó: muitas famílias que estavam determinadas a resistir no início do meu trabalho de campo, ao final, contaram-me que haviam decidido negociar porque, além da degradação da infraestrutura, o lugar já não era mais “a Vila Autódromo de antes”.

O terror político, ou a política do terror, estendia-se às emoções dos moradores e ao estado de medo e incerteza, para além da precariedade econômica e/ou de severas condições de saúde que alguns moradores já tinham como parte de suas vidas. Ainda que falassem frequentemente em público que “negociação é diálogo”, no dia a dia os funcionários usavam a desinformação como recurso. Essas táticas ou “artimanhas de manipulação psicológica”⁹ eram

recorrentes no contexto da violência estatal e eram pensadas para enganar as pessoas e provocar conflitos entre vizinhos e às vezes entre membros de uma mesma família. Por exemplo, em alguns casos a prefeitura não negociava a indenização com unidades familiares que haviam decidido sair quando elas dividiam o mesmo terreno com outras unidades familiares que haviam decidido resistir. Assim, a unidade familiar que decidia se mudar precisava pressionar as outras para aceitarem a remoção; neste contexto, algumas pessoas começaram a colaborar com a prefeitura passando informações importantes sobre ativistas dentro de seu próprio círculo familiar. De maneira similar, quando proprietários queriam discutir indenizações, a prefeitura se recusava a começar as negociações antes que os inquilinos tivessem concordado em sair.

Em outras instâncias, ameaças eram claramente utilizadas como intimidação. Dona Josefa, uma mulher que se declarou parda, divorciada e mãe de três filhos, era uma das vendedoras que costumava vender

⁹SLUKA, Jeffrey. Introduction: State terror and anthropology. In: SLUKA, Jeffrey (ed.). *Death squad: the anthropology of state terror*.

Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 2000.

salgados e bebidas na entrada da Vila. Ela havia se mudado da Baixada Fluminense, na região metropolitana do Rio, para a Vila Autódromo há 20 anos e ainda considerava sua casa “inacabada”. Demorou 20 meses para Dona Josefa e sua família serem compensadas pela remoção com um apartamento no conjunto habitacional. Enquanto isso não aconteceu, ela resistiu à diferentes ameaças por parte dos agentes locais, algumas das quais ela compartilhou comigo:

Se eles não tirarem na boa, eles vão tirar na marra porque esse é o objetivo deles. Isso foi me passado. A Marlene (funcionária da prefeitura) falou pra mim: “se você não sair por bem, você vai sair por mal. Jogo a casa por cima de você e dos seus filhos. Não quero saber”. Entendeu? Não teve nenhuma conversa, não. Foi essa a conversa. Eu disse para ela: “então, você joga por cima” e eu continuei. [...] Eu acho que só pelo o que eu passei eu merecia uma indenização por danos morais, só pelo o que eles fizeram na minha cabeça e na cabeça dos meus filhos. Um terror psicológico.

O testemunho de Dona Josefa evidencia o lado mais perverso da política de terror e destruição utilizada pela prefeitura. Enquanto uns tiveram a chance de negociar a indenização até o ponto em que consideraram que

era justo para reconstruírem suas vidas em outro lugar, outros moradores como Dona Josefa (muitos não-ativistas) tiveram que resistir ao tipo de ameaça “por bem ou por mal”. “Ficar para trás” ou “acabar sozinho” também eram algumas das muitas ameaças da prefeitura. “Todos serão removidos no final”, diziam os funcionários da prefeitura, contradizendo as promessas do prefeito na mídia.

Considerando o terror promovido pelo estado como uma estratégia de intimidação política e coercitiva que pode ou não envolver violência direta,¹⁰ entendo a política do terror em suas nuances através das relações diárias de poder entre o estado – representado aqui pelos funcionários da Secretaria Municipal de Habitação– e os moradores e apoiadores da Vila Autódromo, resultando numa atmosfera diariamente opressiva.

¹⁰Ver SANFORD, Victoria. Contesting displacement in Colombia: citizenship and state sovereignty at the margins. In: DAS, Veena; POOLE, Deborah. *Anthropology in the Margins of the State*. Santa Fe, NM: School of American Research 2004, p. 253-277 e SLUKA, Jeffrey. Terrorism and taboo: an anthropological perspective on political violence against civilians. *Critical Studies on Terrorism*, 1(2), p. 167-183, 2008.

Na coleção seminal de estudos de caso, *Death Squad: The Anthropology of State Terror*, Jeffrey A. Sluka define o terrorismo de estado como "o uso ou ameaça de violência por parte do estado, ou seus agentes ou apoiadores, especialmente contra indivíduos civis e populações, como meio de intimidação e controle político (ou seja, um meio de repressão)" (2000, p. 2; minha tradução). Geralmente, "terror" tem sido explorado tanto como "terrorismo estatal" – dos quais os "esquadrões da morte" (SLUKA, 2000) e períodos ditatoriais na América Latina e outros lugares são alguns exemplos – ou como "terrorismo antiestado", por exemplo, em relação aos guerrilheiros (SANFORD, 2004) ou "combatentes da liberdade" (SLUKA, 2008). Tortura, assassinato e genocídio são as formas extremas de terror, no entanto, como Nagengast (1994, p. 114) observa, "terror patrocinado pelo Estado" ou "violência política" "pode ou não significar violência direta".

Neste contexto, uso o termo "terror político" para descrever o tipo de regime de poder estatal que se infiltra nas relações e eventos na Vila Autódromo como uma força contínua e

incessante de intimidação. O terror político é o meio através do qual o estado exerce pressão físico-espacial e psicológica para intimidar cidadãos que têm acesso limitado aos seus direitos, forçando-os a obedecer aos seus objetivos, neste caso, render-se à remoção da Vila Autódromo. Como resultado do senso de desorientação e deslocamento ou, finalmente, por puro desespero ou senso de sobrevivência, muitos moradores acabaram decidindo sair de suas casas em vez de permanecerem. Existiram, certamente, alguns episódios críticos durante o processo de remoção que envolveram ameaças diretas à vida dos moradores, dos quais o melhor exemplo foi o ataque violento da tropa de choque da Guarda Municipal que deixou cinco moradores gravemente feridos em junho de 2015. Ainda que não envolvesse sempre a violência física, o terror infiltrado em situações do cotidiano também pode ser visto como ameaça à vida no sentido em que destrói a subsistência, a saúde, o bem estar e a vida social das pessoas – e, como último recurso, a política do terror destrói a casa.

"As máquinas estão sendo ligadas"

Era o dia do plantão de Luiz Cláudio no portão de entrada da Vila Autódromo. Um pequeno grupo de moradores-ativistas decidiu construir este portão alguns dias após o confronto que havia ocorrido na favela no dia 3 de junho de 2015. O principal objetivo era restringir as idas e vindas dos caminhões de construção e tratores. Os ativistas inicialmente o improvisaram com pedaços de madeira e entulho até que conseguiram encontrar cones de trânsito e uma pequena cabine para o observador. Por muito tempo, um grupo reduzido de moradores se comprometeram a vigiar o portão em turnos alternados – de 5h às 11h e de 11h às 17h. O protocolo era que quando um carro se aproximasse do portão, o observador iria até a janela do motorista perguntar o motivo de sua visita. Somente os que eram conhecidos na região ou tinham o adesivo da campanha "Viva a Vila Autódromo" colado na janela do carro eram autorizados a passar sem serem parados. Outro propósito importante de ter o portão de entrada na Vila foi impedir que o grande número de funcionários do Parque Olímpico

seguisse utilizando os espaços vazios das casas demolidas como estacionamento, algo que vinha acontecendo há muitos meses. Muitos moradores sentiram como se estivessem sendo invadidos por essas pessoas e viam sua indiferença como um grande desrespeito ao que se passava na Vila Autódromo, para além do estresse causado por tantas mudanças.

Comprei duas xícaras de café com a Dona Josefa, que havia posicionado sua banca estrategicamente na rota dos trabalhadores iam e vinham do Parque Olímpico. Dei uma das xícaras de café ao Luiz Cláudio e fiz companhia a ele, conversando, enquanto ficávamos de olho nas pessoas que passavam pelo portão. Uma das coisas sobre as quais conversamos foi que já haviam se passado quatro dias desde que a prefeitura demoliu uma casa, exceto por uma que havia sido demolida em função da gravação de um programa televisivo que tinha acontecido alguns dias antes. O programa de TV era "Profissão Repórter", da Rede Globo, segunda maior emissora do mundo que fora historicamente um aliado midiático do então prefeito Eduardo

Paes. Apesar disso, o "Profissão Repórter" ficou conhecido por sua reportagem independente sobre questões da imprensa brasileira e esse episódio em particular foi parcialmente dedicado a mostrar o que estava acontecendo na Vila Autódromo. De maneira geral, os moradores se sentiram bem representados pela reportagem e ainda hoje a usam como o vídeo de abertura em seu perfil no Facebook. Aquela foi uma das raras ocasiões em que testemunhei os moradores não se sentirem mal representados pelos meios de comunicação. Eles costumavam ficar incomodados com a forma como a cobertura da mídia retratava a Vila Autódromo. Isso ocorre em parte porque muitas pessoas no Brasil tendem a ser a favor da erradicação das favelas; além disso, representações da mídia e do cinema têm historicamente reforçado os estereótipos associados aos moradores de favelas no Brasil (GAMA, 2009; GAMA, 2014).

Enquanto estávamos no portão, Luiz Cláudio também me disse que os defensores públicos haviam pedido aos ativistas que não permitissem que a prefeitura fizesse mais demolições.

Eles haviam conseguido aprovar uma liminar que a obrigava a ter uma licença específica para demolir cada casa deixada vazia por novos despejos dentro perímetro dos decretos de desapropriação. "Mas existem muitas violações acontecendo para apenas alguns fiscais", observou Luiz Cláudio e acrescentou: "É difícil porque você tem que colocar o pão na mesa todo dia e proteger a sua casa ao mesmo tempo. "Após o turno dele no portão entre 5h e 11h, Luiz Cláudio ainda foi cumprir seu turno oficial de trabalho como instrutor de ginástica.

Aquele momento da minha etnografia tornou-se um momento crucial para os ativistas, e, conseqüentemente, para as autoridades locais, já que o confronto de 3 de junho havia provocado uma agenda agitada de cobertura da mídia e um grande fluxo de visitantes de diferentes locais do país e do mundo. Quando as forças municipais entraram em confronto com alguns moradores, a visibilidade que a Vila Autódromo já havia alcançado com base em sua proximidade com o Parque Olímpico e no trabalho de mídia-ativistas, foi impulsionado ainda mais por algumas das cenas violentas que se tornaram

virais, especialmente a fotografia retratando o nariz quebrado de Dona Penha e seu rosto coberto de sangue. Não penso que tenha sido uma coincidência que, dois meses depois, juízes da segunda instância que trabalhavam no processo estivessem presentes na Vila Autódromo para realizar uma inspeção na qual baseariam sua decisão final; esse tipo de visita é considerado extremamente raro no sistema judiciário. Todos nós sabíamos que aquela inspeção – prevista para ocorrer no início de agosto – ia definir o destino da Vila Autódromo. Assim, enquanto a prefeitura corria contra o tempo para despejar as famílias e demolir o maior número de casas possível antes da inspeção, os defensores públicos aprovavam uma decisão que proibia demolições sem uma licença específica. Esta liminar foi crucial para o grupo, cada vez menor de ativistas, que estava lutando para manter-se presente em torno das casas restantes. Eles precisavam manter tantas casas em pé quanto possível, a fim de demonstrar aos juízes que a Vila Autódromo ainda era uma comunidade viável e que havia número

suficiente de pessoas que queriam morar lá.

Deixei o Luiz Cláudio no portão por um momento e fui dar uma volta. Atravessando um dos becos, vislumbrei uma discussão entre Nathália, Sandra Maria e duas autoridades locais do gabinete do vice-prefeito responsáveis pelo monitoramento de demolições, Miguel e Torres. Ao me aproximar do grupo, ouvi Nathália dizendo que ela iria obter "o documento". Ela estava se referindo à liminar dos defensores públicos sobre a qual Luiz Cláudio havia me contando antes. Nesse ínterim, Luiz Cláudio tinha chegado para ajudar enquanto Lia, outra moradora-ativista, fazia a cobertura para ele no portão. Consegui acompanhar o diálogo: – Luiz Cláudio: "*Cadê a licença para demolir?*", repetindo a pergunta que presumo que Nathália e Sandra Maria já tinham feito. Enquanto falava, Luiz Cláudio se posicionou em frente à casa sob ameaça. Torres, o mais hostil de todos os funcionários locais, respondeu. – Torres: "*Onde está o papel que proíbe a demolição?*"

Nesse momento, Luiz Cláudio me pediu para pegar o documento em sua casa com a Dona Penha, enquanto

se manteve enraizado no local. Corri para sua casa apenas para encontrar Nathália no caminho de volta, já segurando o documento. Foi quando ela me disse:

– *"Eu continuo pedindo a licença (para demolir), mas eles não me mostram"*.

Corremos de volta para a frente da casa e Nathália entregou o documento ao Torres. O funcionário reclamou que se tratava de uma cópia, em vez do original, mas recuou dizendo que sua chefe estava a caminho "para resolver a situação". Miguel ficou ao telefone o tempo todo apoiando as reivindicações de Torres.

Enquanto estávamos lá, Lia continuou enviando atualizações de quem estava passando pelo portão em nosso grupo de WhatsApp "S.O.S. VILAAUTÓDROMO". Avisou-nos que a funcionária Marlene tinha chegado. Mas em vez de passar por onde estávamos, "para resolver a situação", a assessora passou por nós e foi para outro lugar. Como a demolição da casa estava suspensa, pelo menos por um dia, Luiz Cláudio, Nathália e eu concordamos em ir trabalhar no pacote de vídeos e fotos estávamos editando para a inspeção dos juizes. Antes de sair pela frente da casa, Luiz Cláudio

combinou com Álvaro, filho de um morador-ativista que cruzava a rua de bicicleta, que nos avisasse o mais rápido possível caso a assessora se aproximasse da casa. Enquanto isso, a pedido de Nathália e do pai dela, Luiz Cláudio, lancei um pequeno relatório no aplicativo de mensagens sobre o estado atual da casa, enfatizando que éramos um grupo pequeno ali, menor do que o normal. Outros ativistas responderam dizendo que tentariam chegar lá para nos ajudar o mais rápido possível. Em resposta a minha mensagem, Sandra Regina, outra moradora-ativista, postou uma mensagem para Thompson, filho de um morador que por acaso era cinegrafista da TV Record, outro meio de comunicação de notícias. Seguiu-se o seguinte diálogo online:

– *Sandra Regina: Thompson [,] precisamos da mídia porque nossos direitos não estão sendo respeitados.*

–*Nathália: Gente, qualquer um que estiver aqui na comunidade vá lá [para a casa] para nos apoiar!!*

– *Lúcia: Alguém já atualizou os defensores públicos sobre o que está acontecendo? Estou longe e não consigo alcançar a comunidade agora.*

– *Prof. Regina: Acabei de falar com a Adriana [defensora pública], ela está ligando para a*

Dona Penha [para dar mais instruções].

– Antonia: Marlene acabou de passar por nós e foi ver outra casa por enquanto.

– Larissa: Ok, mas não tem gente sendo removida, certo?

– Mariana: Pessoal, mantenham-nos atualizados sobre a situação! Estamos nos mobilizando para que mais pessoas estejam lá caso haja a possibilidade de alguma remoção hoje.

– Antonia: Acho que não, eles querem demolir as casas daqueles que se foram...,mas sem a licença para demolir.

Poucos minutos depois, Lia atualizou a todos sobre o que estava vendo no portão de entrada:

– Lia: Os caras da demolição estão chegando com marretas, eles estão entrando novamente com aqueles cilindros que eles usam nas máquinas. As máquinas estão sendo ligadas. Havia também um morador entrando com eles segurando uma marreta. Achei estranho.

– Antonia: Até o momento, a escavadeira está apenas removendo os escombros.

– Paula: Já encaminhei a mensagem a todos.

– Mariana: João, do gabinete do deputado Flávio Serafini, segue para Vila agora.

– Larissa: Oh, isso é ótimo. Rita, a defensora pública, também.

– Prof. Fernanda: Muito bom!

Além de mim e dos moradores Robson, Sandra Regina, Nathália e Lia, a interação incluiu alguns representantes importantes de grupos

ativistas que apoiavam a resistência em Vila Autódromo. Lúcia, da Pastoral de Favelas, entidade fortemente católica influenciada pela Teologia da Libertação, que desempenhou um papel importante na organização dos movimentos sociais nas favelas desde a redemocratização do país no final dos anos 1980 (BRUM, 2018); Larissa e Mariana, ambas naquela época pesquisadores universitários, respectivamente, das Universidades Federal e Estadual do Rio de Janeiro; Larissa também fazia parte do Comitê Popular da Copa do Mundo e Olimpíadas e Mariana era assessora parlamentar do PSOL (Partido Socialismo e Liberdade); e as professoras universitárias e pesquisadoras Prof. Regina e Prof. Fernanda.

Assim que nosso diálogo online chegou ao fim, a Prof. Regina ligou-me para encaminhar a nova orientação dos defensores públicos: deveríamos registrar tudo o que estava acontecendo, incluindo os rostos de todos os funcionários, e adicionar a capa de um jornal ao enquadramento como prova do dia em que a violação estava acontecendo. O objetivo deles era usar as fotografias e imagens em

movimento como evidência para multar a prefeitura e entrar com uma ação contra os funcionários que estavam violando a liminar. Eu então perguntei à professora Regina se os funcionários poderiam me proibir de registrar as interações e ela disse que eles não tinham o direito legal de fazê-lo, e que deveríamos seguir produzindo material.

Ao final, a funcionária da prefeitura não voltou para ameaçar aquela casa específica, mas esteve presente por todo o período da tarde, quando outra casa se tornou alvo de demolição. Outros ativistas (residentes e não residentes) chegaram para nos ajudar, como prometido em nosso diálogo, mas a outra casa acabou sendo alvo de demolição no final do dia. Na ocasião, a funcionária Marlene afirmou que a casa não estava na lista de decreto de desapropriação do prefeito e, portanto, poderia ser demolida sem licença. Os defensores públicos e ativistas argumentaram o contrário, presencialmente e no ciberespaço. Enquanto tudo acontecia, um dos ativistas da rede de colaboradores publicou no grupo do Facebook:



A publicação incluiu fotos que Nathália havia tirado no local e explicava o contexto da "demolição ilegal". Também fazia referência explícita à assessora do prefeito ligada à Secretaria Municipal de Habitação, e era seguida pelas três principais *hashtags* que marcaram as campanhas online da Vila: #VivaaVilaAutódromo, #RioSemRemoções e #OcupaVilaAutódromo. Larissa e eu compartilhamos a publicação em nossas páginas pessoais imediatamente. Nos próximos dias, 95

outras pessoas compartilharam a postagem original em suas páginas. O resultado daquele dia, fazendo uso da infraestrutura organizacional e tecnológica do WhatsApp, foi que os ativistas acordaram uma programação alternada das pessoas que seriam responsáveis por percorrer as casas da Vila Autódromo em campanha para o dia da visita dos desembargadores.

Mídia-ativismo e infraestruturas digitais

A situação etnográfica que descrevi introduz algumas das estratégias que ativistas da Vila Autódromo desenvolveram para resistir ao processo de remoção, além de elementos que identifico como práticas de resistência orientadas para a mídia ou, simplesmente, como ativismo midiático. À luz da crescente relevância das estratégias ativistas moldadas por tecnologias digitais (BERNAL, 2014; CASTELLS, 2012), defendo que o uso da visualidade e das redes sociais é inseparável da política de resistência na Vila Autódromo. No entanto, é apenas um caminho entre uma constelação de outros meios de resistir à exclusão urbana dentro de uma dinâmica mais

ampla de terror/resistência. Conforme revela a vinheta etnográfica acima, não há sentido em lutar em uma dimensão apenas, se quisermos definir *online* e *offline* como dimensões intrinsecamente diferentes.

Menos em termos de proporção, mas semelhantes em termos de simbolismo e motivação, movimentos de resistência contra remoção (e mais frequentemente aqueles contra o genocídio das populações negras) poderiam ser considerados como parte das práticas identificadas por Castells (2012) como “movimentos sociais em rede”. O espaço público dos movimentos sociais é construído como um espaço híbrido entre as redes sociais da Internet e o espaço urbano ocupado: conectando o ciberespaço e o espaço urbano em interação implacável, constituindo, tecnologicamente e culturalmente, comunidades instantâneas de práticas transformativas (2012, p. 11). Castells (2012) também destaca que, em qualquer caso, o que une esses grupos de pessoas é a reivindicação coletiva por “dignidade” em um contexto de desigualdades de poder galopantes. Embora o ‘mundo *online*’ não seja o único universo através do

qual os moradores da Vila Autódromo se opuseram e resistiram, esta ferramenta é inseparável de suas ações políticas; é o meio pelo qual eles tornaram públicas suas opiniões e condições de vida implacáveis. Além disso, foi uma forma inédita de fazer parte das narrativas que estão sendo feitas sobre o que aconteceu com eles – ou seja, uma maneira singular de reivindicar a realidade ou verdade em oposição ao que estava sendo noticiado sobre eles na plutocrática e tradicional mídia brasileira. Eles estavam participando do debate público, enquanto mudavam o processo e forma do que a literatura define como resistência.

Deve-se mencionar que existe uma expectativa comum de que o uso das redes sociais deve ser quantificado e qualificado de acordo com o seu alcance, ou seja, quanto mais amplo for o alcance, mais bem-sucedida será a disputa cibernética. Esta expectativa cria certo ceticismo em relação à eficácia da Internet para fins políticos e de resistência. Porém, meu trabalho na Vila Autódromo estava longe de tentar quantificar o sucesso do uso das mídias sociais. O ponto que escolho destacar aqui é que

ao implantarem as ferramentas que possuíam, estes ativistas acabaram por criar novas estratégias em uma situação que se adequava à sua política de resistência. Em meu campo, nenhum morador revelava uma expectativa romântica ou ingênuas de sua resistência, independentemente dos meios que escolhia para resistir. Ao contrário, na Vila Autódromo a resistência sempre foi definida como "luta", o que significa uma luta diária constante para antecipar as ações do Estado e combater suas narrativas enganosas. Tudo o que sabiam era que isso precisava ser feito, mas ninguém poderia saber o resultado. Portanto, promover uma discussão sobre a Internet como sendo tanto intrinsecamente conservadora quanto libertadora, produz uma falsa dicotomia simplesmente porque pode ser ambos ou nenhum dos adjetivos acima. Em um mundo saturado pelas imagens e uso da mídia, todos usamos as novas mídias com diversos propósitos. Portanto, seus valores estão estreitamente conectados a como as pessoas as usam, e é precisamente por isso que uma etnografia detalhada de como as

peessoas as estavam usando para o ativismo e a resistência à remoção da Vila Autódromo é tão importante.

Em outras palavras, em vez de pintar uma imagem ingênua da Internet como intrinsecamente libertadora, ou uma imagem mais sombria dela como mais um local de opressão, sugiro que é um local de relações e atividades que permite às pessoas contornar os caminhos hegemônicos normativos da política para contar uma história diferente e, a seu ver, mais verídica de sua situação. No caso da Vila Autódromo, a visualidade e as redes sociais estavam sendo usadas como uma ferramenta contra-hegemônica, mas que teve todos os tipos de reações e contradições também. Portanto, meu ponto não é que o uso da mídia em si revoluciona a vida dos ativistas e moradores de favela, ou qualquer vida, ou que os faz alcançar justiça social e igualdade. Por mais democrática que a Internet possa parecer para muitos, estou ciente de que isso não significa que o uso do meio seja intrinsecamente, em qualquer extensão, libertador. Existem todos os tipos de vozes – e *'haters'* – se misturando, incluindo as reacionárias,

conservadoras, racistas e violentas. Além disso, quando se trata dos usos da Internet, algumas das preocupações recentes de muitos pesquisadores são os riscos que as tecnologias digitais e as redes sociais representam para a democracia e lutas de poder por informações (ZUBOFF, 2019), especialmente no que alguns problematizam como 'política pós-verdade'.

Shoshana Zuboff (2019) analisa esta fusão do capitalismo e da Internet através da noção de "capitalismo de vigilância": a transformação da "experiência humana" em "excedente comportamental" por meio da manipulação de dados digitais dos usuários sem seu consentimento ou mesmo contra seu consentimento para alimentar a economia de vigilância e política¹¹. Talvez seja precisamente

¹¹ Recentemente, o escândalo Facebook-Cambridge Analytica estourou, revelando ilegalidades na comercialização de dados coletados de milhões de usuários do Facebook com a intenção de não apenas modificar o comportamento para fins de mercado, mas também manipulando resultados eleitorais, como aquele que elegeu Donald Trump como presidente dos Estados Unidos em 2016. A empresa de análise de dados por trás do escândalo, Cambridge Analytica, era dirigida pelo conselheiro de campanha de Trump, Steve Bannon, que também esteve envolvido na campanha do referendo britânico conhecido como Brexit, através de parceria com outra empresa de dados, a AggregatIQ. Os meios

por isso que o caso da Vila Autódromo é tão relevante. Contra este pano de fundo de descrença sobre como a Internet pode ser usada para afetar a vida das pessoas, penso que meus dados etnográficos mostram, distintamente, que por meio do uso da visualidade e das redes sociais, moradores de favela que enfrentam a violência do Estado e outras violações criaram uma forma sem precedentes de participar de um debate público para o qual historicamente nunca foram convidados. Os caminhos através dos quais as pessoas estão compartilhando conteúdo na Internet também estão moldando novas formas de interação social, na medida em que as plataformas de divulgação da informação não estão apenas concentradas "nas mãos de conglomerados" (JENKINS *et alli*, 2013, p. 14). Em outras palavras, as "comunidades em rede" não estão apenas espalhando conteúdo, mas "moldando como a mídia circula"

de comunicação também relataram conexões entre Bannon e a campanha presidencial de Jair Bolsonaro no Brasil. Para mais informações, veja a série "The Cambridge Analytica Files" publicada pelo The Guardian (2018) após a realização de um ano de investigação sobre como o gerenciamento de dados influenciou eleições nos últimos anos.

(JENKINS *et alli*, 2013, p. 19), uma ideia intimamente ligada à noção de "infopolítica" proposta por Bernal (2014).

Violência e comunicação não são opostas, no entanto. Os regimes infopolíticos podem distorcer, suprimir e censurar através da criação de um clima de medo da violência (BERNAL, 2014, p. 31). A principal diferença, porém, entre os espaços online da diáspora em Eritreia, que são o foco da pesquisa de Bernal, e meu campo é que, no caso dela, o estado pode alcançar a mente das pessoas, mas não seus corpos. Porém, para as pessoas da Vila Autódromo – e de muitas outras favelas brasileiras vulneráveis ao terror político do Estado – são suas mentes e, principalmente, seus corpos que são os principais alvos da violência.

Em relação à Internet, as principais ferramentas utilizadas foram o Facebook, uma das redes sociais mais populares do mundo, e seu aplicativo de mensagens móveis e instantâneas, Whatsapp. No contexto do meu trabalho de campo, estas redes foram implantadas principalmente como recursos de documentação em tempo real e

dispositivos de campanhas online, apoiados pela produção de vídeos e fotografias. Na Vila Autódromo, o material audiovisual foi produzido com quatro finalidades principais: (1) para neutralizar e reenquadrar as narrativas prevaletentes; (2) para dar visibilidade e aumentar a conscientização sobre o contexto da remoção, enquanto reunia mais apoiadores ao longo do caminho; (3) para produção de evidências, ou seja, como uma arma política contra a prefeitura (formalmente nos documentos de defesa do processo civil público ou informalmente em publicações do Facebook), e (4) às vezes como um escudo instantâneo de proteção contra a violência física ou moral.

Diferentemente das mobilizações sociais que começam no ciberespaço para depois alcançar o espaço urbano (CASTELLS, 2012), no caso da Vila Autódromo o uso da "esfera pública online" (BERNAL, 2014) veio muito mais tarde. Quando os ativistas criaram a página da Vila Autódromo no Facebook – @vivaavilautódromo – em abril de 2012, a resistência do grupo contra a remoção já era reconhecida em meio aos movimentos sociais cariocas.

Como Delmo, um morador lembrou-me, "*nós [sempre] estivemos presente em diferentes lutas e espaços de luta pela justiça social no Rio*". A novidade agora, segundo ele, foi que "*tiveram que modernizar a luta*" e incorporar tecnologias digitais em suas ações. Em suas próprias palavras:

Se você entrar em uma luta e não se atualizar diariamente, você está fadado ao fracasso. A luta mudou. Porquê? Por causa do Comitê Olímpico Internacional (COI) e dos Jogos Olímpicos. [...] Quando falamos do COI e de Olimpíadas, estamos falando de esportes para todo o mundo. Que canal de comunicação iria querer se opor ao COI se eles sobrevivem das notícias, e os eventos esportivos são uma constante presença nas notícias? Quem gostaria de se colocar contra o COI? Ninguém. Então começamos a perceber que toda a mídia tinhamos abandonado. A luta ficou injusta, sabe? Poderíamos conversar por 2.000 horas e nada apareceria na mídia. Considerando que o prefeito falava duas palavras e aparecia em todos os meios de comunicação. Suas palavras tinham valor, as nossas não. Suas palavras alcançavam os cidadãos, as nossas não. Então tivemos que nos modernizar.

O depoimento de Delmo é um bom exemplo do que Bernal (2014) define como "infopolítica". Como se sabe, narrativas da mídia tradicional historicamente apoiaram políticas de

remoção. Mais recentemente, no entanto, como as políticas de urbanização de favelas haviam se tornado a norma, para muitos setores da sociedade brasileira havia uma expectativa de que as expulsões forçadas de favelas tivessem sido abandonadas como política urbana (BRUM, 2013; MAGALHÃES, 2013, 2019). Nesse contexto, moradores da Vila Autódromo conseguiram se tornar parte da narrativa sobre sua luta nos fóruns nacionais, e muitas vezes foram retratados nas notícias como um importante símbolo de resistência à remoção. Mais tarde, como Delmo explica, quando o raciocínio de um "legado social" (EVANS, 2016) começou a ser adotado pelos meios hegemônicos em função das circunstâncias políticas provocadas pelas Olimpíadas, o uso da mídia na política tornou-se ainda mais relevante para veicular a mensagem 'politicamente correta' que alguns setores da sociedade esperavam – isto é, que a realização dos jogos iria promover as importantes mudanças urbanas que muitos cidadãos esperavam há muito tempo, como, por exemplo, a expansão e modernização do sistema de transporte público. No

entanto, como observei anteriormente, Paes e seus parceiros do setor privado tinham outros interesses em suas agendas políticas e econômicas, mas nenhuma que pudesse ser sinalizada publicamente, pelo menos não tão explicitamente, sem prejudicar gravemente sua imagem (e a de seu partido político, o MDB).

Como havia uma grande lacuna entre o que Paes falava publicamente e o que realmente estava acontecendo na Vila Autódromo, uma 'disputa narrativa' passou a ocorrer entre as declarações públicas de Paes e as contra-narrativas produzidos pelos ativistas. Foi usando os discursos tendenciosos dos meios de comunicação que privilegiam interesses capitalistas (como os que estão por trás dos Jogos Olímpicos, por exemplo) que políticos conseguem enfraquecer muitos grupos de resistência. Como resposta, ativistas de base tiveram que criar novas estratégias para reingressar nos fóruns urbanos para debater suas causas e, adicionalmente, exercer pressão sobre o Estado. Esta guerra midiática é utilizada para neutralizar as ações generalizadas do Estado nestes territórios, resistindo e opondo-se a

elas em canais alternativos de comunicação.

Diante deste quadro, quase todas as vezes que discutia com meus colaboradores de pesquisa sobre o uso que fazem das mídias visuais e digitais, a ideia de "trazer a verdade" surgia de uma maneira ou de outra. Por exemplo, na entrevista que fiz com Dona Jane, perguntei a ela porque ela sempre tinha uma câmera com ela como se fosse uma extensão de seu corpo. Ela respondeu:

Para que eu tenha um registro que prova que, hoje, o que estou dizendo (para você) não é mentira. [...] pelo menos eu posso usar pra aumentar a conscientização das pessoas, porque eles não podem ver que eles têm que lutar. Pelo menos por isso. (Provar que) não estou aqui alucinando, estou contando o que vivina verdade, e a prova está nas fotos e nas filmagens.

Anteriormente, explorei o impacto da representação sobre as subjetividades de moradores das favelas, bem como os efeitos reais da reprodução de estereótipos que relacionam corpos racializados à violência e criminalidade (GAMA, 2014). Ao examinar essas questões, também discuto por que é tão importante que essas pessoas tenham

a oportunidade, a habilidade e os recursos tecnológicos necessários para auto-representar suas realidades e, em última instância, reclamar ou disputar o controle sobre sua representação em romances, filmes, televisão, séries, novas mídias e assim por diante (GAMA, 2009; GAMA, 2014). Sendo a representação "um domínio principal de poder para qualquer sistema de dominação" (BELLHOOKS, 1996), reivindicar o controle sobre a representação é, portanto, um meio de resistir à dominação.

Resistência e luta midiática

Neste trabalho, demonstrei os diferentes usos que ativistas da Vila Autódromo fizeram das mídias fotográfica e audiovisual e a infraestrutura das redes sociais, e como esses usos motivaram e moldaram a colaboração entre nós ao longo da pesquisa etnográfica. Um padrão comum desses novos movimentos sociais é o uso da Internet combinado com interação física no espaço urbano, que pode incluir a ocupação de um lugar específico (por exemplo, nos movimentos Ocupa ou Occupy), e a possibilidade de criação

de uma nova forma de "representação democrática" ou reconstruindo a "representação democrática de baixo para cima" (CASTELLS, 2012). Como resultado, diferentes linguagens e formas de expressão evoluíram para comunicara luta pela justiça social em todo o mundo (MCLAGAN; MCKEE, 2012) e o material que produzimos de forma colaborativa foi muito influenciado por isso.

À luz das questões exploradas neste trabalho, pode parecer utópico achar que o trabalho desses ativistas foi fundamental para frustrar o objetivo final de despejar os moradores da Vila Autódromo. Portanto, poderia ser questionado, qual foi a real contribuição do uso de novas mídias dentro da dinâmica terror/resistência? Tornar os problemas visíveis dentro e fora da Vila Autódromo? Quais foram as reais implicações políticas da descentralização dos discursos oficiais? Penso que meu material etnográfico fornece alguns pontos importantes a serem incorporados à discussão.

Por exemplo, embora seja verdade que ao gravarem o ataque que sofreram pelas tropas municipais em nada alteraram a violência física a

que foram submetidos, a captação dos vídeos através de seus aparelhos celulares permitiu aos moradores revelar o que realmente aconteceu, ao contrário do que vinha sendo divulgado na grande mídia. Em última análise, como muitos moradores apontaram, permitiu-lhes também divulgar sua causa. Talvez mais importante do que a obtenção de resultados sob uma lógica produtivista, é a conscientização e a mobilização e encorajamento de pessoas em situações sociais semelhantes. Como argumentei, as práticas midiáticas de resistência são uma forma de desafiar as narrativas oficiais ou o conhecimento oficial disseminado pelas mídias tradicionais através da criação de narrativas midiáticas de autorepresentação que enquadrem as vivências diárias dos moradores. Foi assim que moradores da Vila Autódromo conseguiram expor a violação de seus direitos por parte do Estado, ao mesmo tempo em que reivindicavam o controle sobre sua representação e encontravam uma forma de desafiar o poder infopolítico do Estado.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford University Press, 1988.

bell hooks. *Reel to reel: race, sex, and class at the movies*. New York: Routledge, 1996.

BERNAL, Victoria. *Nation as network: Diaspora, cyberspace, and citizenship*. Chicago: University of Chicago Press, 2014.

BRUM, Mario. Favelas e remocionismo ontem e hoje: da Ditadura de 1964 aos Grandes Eventos. *O Social em Questão*, n. 29, p. 197-208, 2013.

BRUM, Mario. Opção pelos pobres: a Pastoral de Favelas e a reorganização do Movimento de Favelas no Rio de Janeiro na redemocratização. *Estudos Históricos*, n. 31, p. 413-432, 2018.

CASTELLS, Manuel. *The rise of the network society*. Oxford; Malden, Mass: Blackwell Publishers, 2000.

CASTELLS, Manuel. *Networks of outrage and hope: social movements in the Internet age*. Cambridge: Polity Press, 2012.

COLEMAN, Gabriella E. Ethnographic Approaches to Digital Media. *Annual Review of Anthropology*, n. 39, p. 487-505, 2010.

COULDRY, Nick. *The place of media power: pilgrims and witnesses of the media age*. London; New York: Routledge, 2000.

CUNHA, Neiva Vieira da; MELLO, Marco Antonio da Silva. Novos conflitos na cidade: A UPP e o processo de urbanização na favela. *Dilemas*, vol. 4, n. 3, p. 371-401, 2011.

EDELMAN, Marc. Social movements: changing paradigms and forms of politics. *Annual Review of Anthropology*, n. 31, p. 469-496, 2001.

EVANS, Gillian. *London's Olympic Legacy: The Inside Track*. London: Palgrave Macmillan, 2016.

FANDY, Mamoun. Cyber Resistance: Saudi opposition between globalization and localization. *Comparative Studies in Society and History*, vol. 41, n. 1, p. 124-47, 1999.

FAORO, Raymundo. *Os Donos do Poder: Formação do patronato político brasileiro*. Porto Alegre: Editora Globo, 1958.

FAULHABER, Lucas; AZEVEDO, Lena. *SHM 2016: Remoções no Rio de Janeiro Olímpico*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2015.

FLETCHER, Robert. What are we fighting for? Rethinking resistance in a Pewenche community in Chile. *Journal of Peasant Studies*, vol. 28, n. 3, p. 37-66, 2001.

GAMA, Antonia (Antonia Gama C. de O. da Costa). "Fazendo do nosso jeito": o audiovisual a serviço da "ressignificação da favela". (Mestrado em Ciências Sociais). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2009.

GAMA, Antonia (Antonia Gama C. de O. da Costa). The way I see today: realities, fictions and chains of representation in Cidade de Deus. Mestrado -Companion Text – *MPhil in Ethnographic Documentary*. Granada Centre for Visual Anthropology, Universidade de Manchester, 2014.

GAMA, Antonia (Antonia Gama C. de O. da Costa). *The Way I See Today [O Olhar que Eu Tenho Hoje]*. Documentário Etnográfico (*MPhilin*

Ethnographic Documentary), 46 minutos. Granada Centre for Visual Anthropology, Universidade de Manchester, 2016.

GAMA, Antonia (Antonia Gama C. de O. da Costa). *Brick by Brick: an ethnography of terror politics and media-oriented activism in Rio de Janeiro*. (Doutorado em Antropologia). Granada Centre for Visual Anthropology, Universidade de Manchester, 2019.

GINSBURG, Faye (2016). Indigenous Media from U-Matic to Youtube: medias overignty in the digital age. *Sociol. Antropol.*, 06 (03): 581-599. Rio de Janeiro.

GLADWELL, M. Small change. Why the revolution will not be tweeted. *The New Yorker* (p. 1-5), 2010. Disponível em:

<http://www.newyorker.com/magazine/2010/10/04/small-change-3>. Último acesso: 31 out. 2019.

JENKINS, Henry; FORD, Sam; GREEN, Joshua. *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*. New York; London: NYU Press, 2013.

MAGALHÃES, Alexandre de Almeida. O "legado" dos megaeventos esportivos: a reatualização da remoção de favelas no Rio de Janeiro. *Horizontes Antropológicos*, vol. 19, n. 40, p. 89-118, 2013.

MAGALHÃES, Alexandre de Almeida. *Remoções de favelas no Rio Janeiro: entre formas de controle e resistências*. Curitiba: Appris, 2019.

MBEMBE, Achille. Necropolitics. *Public Culture*, n. 15, p. 11-40, 2003.

MCCHESENEY, Robert W. The political economy of communication and the

future of the field Media. *Culture and Society*, n. 22, p. 109-116, 2000.

MCLAGAN, Meg; MCKEE, Yates (eds.). *Sensible Politics: The Visual Culture of Nongovernmental Politics*. New York: Zone Books, 2012.

MEDEIROS, Mariana Gomes. *Megaeventos e direito à moradia: como opera o empreendedorismo urbano no contexto do neodesenvolvimentismo: o caso do Parque Olímpico no Rio de Janeiro*. (Mestrado em Direito). Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ, 2014.

NABACK, Clarissa Pires de Almeida. *Remoções Biopolíticas: o habitar e a resistência da Vila Autódromo*. (Mestrado em Direito). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2015.

NAGENGAST, Carol. Violence, Terror, and the Crisis of the State. *Annual Review of Anthropology*, n. 23, p. 109-136, 1994.

ORTNER, Sherry B. Resistance and the Problem of Ethnographic Refusal. *Comparative Studies in Society and History*, vol. 37, n. 1, p. 173-93, 1995.

RIBEIRO, Gustavo Lins. Cybercultural Politics: Political Activism at a Distance in a Transnational World. In: ALVAREZ *et alli. Cultures of Politics/Politics of Cultures: Re-visioning Latin American Social Movements*. Westview Press, 1998.

ROLNIK, Raquel. Remoções forçadas em tempos do novo ciclo econômico. *Carta Maior*, 2012. Disponível em: <http://www.cartamaior.com.br/?/Editorial/Politica/Remocoes-forcadas-em-tempos-de-novo-ciclo-economico%0D%0A/4/25808>. Último acesso em: 31 ago. 2015.

ROLNIK, Raquel. Late neoliberalism: the financialization of homeownership and housing rights. *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 37, n. 3, p. 1058-66, 2013.

ROLNIK, Raquel. *Guerra dos Lugares: A colonização da terra e da moradia na era das finanças*. São Paulo: Boitempo, 2015.

SANFORD, Victoria (2004). Contesting displacement in Colombia: citizenship and states overignty at the margins. In: DAS, Veena; Poole, Deborah. *Anthropology in the margins of the state*. Santa Fe, NM: School of American Research, p. 253-277.

SLUKA, Jeffrey. Introduction: State terror and anthropology. In: SLUKA, Jeffrey (ed.). *Death squad: the anthropology of state terror*. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 2000. p. 1-45.

SLUKA, Jeffrey. Terrorism and taboo: an anthropological perspective on political violence against civilians. *Critical Studies on Terrorism*, vol. 1, n. 2, p. 167-183, 2008.

VALLADARES, Licia. *Passa-se uma casa: análise do programa de remoção de favelas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

VALLADARES, Licia. *A invenção da favela: do mito de origem a favela.com*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

VAN LAER, Jeroen; VAN AELST, Peter. Internet and social movement action repertoires. *Information, Communication & Society*, vol. 13, n. 8, p. 1146-1171, 2010.

VARGAS, João H. Costa. *Apartheid Brasileiro: raça e segregação residencial no*

Rio de Janeiro. *Revista de Antropologia*, vol. 48, n. 1, p. 75-131, 2005.

WILSON, Samuel. M.; PETERSON, Leighton. C. The anthropology of online communities. *Annual Review of Anthropology*, vol. 31, n. 1, p. 449-467, 2002.

YÚDICE, George. *A conveniência da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

ZUBOFF, Shoshana. *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*. New York: Public Affairs, 2019.

Cultura do cancelamento: uma análise de Karol Conká no BBB 21

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v12i22.51090>

Mariana Rufino¹

Rosemary Segurado²

Resumo: Partindo de um estudo de caso da repercussão gerada a partir da participação da rapper Karol Conká na vigésima primeira edição do programa Big Brother Brasil, este trabalho investiga a cultura do cancelamento a partir de mecanismos de controle e vigilância à luz da teoria foucaultiana em diálogo com Zuboff. Realiza-se uma breve revisão bibliográfica que traz conceitos que permeiam a ideia de cancelamento. No segundo momento, discute-se reality shows e por fim, debruça-se sobre o caso de Conká durante e após o programa. O presente estudo abordará o debate da vigilância nas redes digitais, além da investigação sobre os impactos da cultura do cancelamento para o campo democrático.

Palavras-chave: redes sociais; Big Brother Brasil; Karol Conká.

Cultura de la cancelación: un análisis de Karol Conká en el BBB 21

Resumen: A partir del estudio de caso de la repercusión generada por la participación de la rapera Karol Conká en la vigésima primera edición del programa Big Brother Brasil, este trabajo investiga la cultura de la cancelación con base en los mecanismos de control y vigilancia a partir de la teoría foucaultiana en diálogo con Zuboff. Se realiza una revisión bibliográfica que trae conceptos acerca de la idea de cancelación. En el segundo momento, se discute los reality shows, llegando, por fin, al caso de Conká durante el programa. El presente estudio abordará el debate de la vigilancia en las redes sociales, además de la investigación acerca de los impactos de la cultura de la cancelación para el campo democrático.

Palabras claves: redes sociales; Big Brother Brasil; Karol Conká.

Cancel culture: an analysis of Karol Conká at BBB 21

Abstract: Based on a case study of repercussion generated from the participation of rapper Karol Conká in the twenty-first edition of the Big Brother Brasil TV program, this paper investigates the cancel culture from the perspective of control and surveillance devices in the light of Foucault's theory in dialogue with Zuboff. A brief bibliographical review is carried out, bringing concepts that permeate the idea of cancellation. In a second moment, reality shows are discussed and, finally, there is an elaboration on the case of Conká, analysing it during and after the TV program. This article will

¹ Mariana Rufino. Bacharel em Comunicação Social pela Universidade de São Paulo, Brasil. E-mail: mari.rufino@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-7712-4242>

² Rosemary Segurado. Pós-doutora em Comunicação Política pela Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, Professora do PPG em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil. Email: roseseg@uol.com.br - <https://orcid.org/0000-0002-3910-4603>

Recebido em 04/08/2021, aceito para publicação em 25/01/2022, disponibilizado online em 01/03/2022.

address the debate on surveillance in digital networks, in addition to researching the impacts of the cancel culture on the democratic field.

Keywords: social media; Big Brother Brasil; Karol Conká.

Cultura do cancelamento: uma análise de Karol Conká no BBB 21

*"Mano, crer que o ódio é a solução
É ser sommelier de anzol"
"O olhar está alerta em toda parte..."*
Michel Foucault³

"O meu cancelamento é com K"
Karol Conká⁴

Karol Conká, um dos grandes nomes do rap brasileiro, tem uma carreira artística de pouco mais de 20 anos. Além de compositora e cantora, Karol já participou de filmes e programas de TV como atriz e apresentadora, nos quais levantava com frequência a bandeira de lutas sociais, principalmente sobre o combate ao racismo e machismo. Na 21ª edição do *Big Brother Brasil*, Karol foi uma das confinadas e em função do seu comportamento no reality, o tribunal instaurado nas redes sociais a colocou na lista de pessoas canceladas na internet.

Diante da sua eliminação do *BBB*, a rapper fez um pedido de desculpas durante o programa *Mais Você*⁵, após ter sido alvo de diversas críticas e até mesmo de ataques de pessoas que, assim como a cantora, estão situadas no campo progressista.

Figura 1 - Tweet do programa *Mais Você*.



Fonte: Twitter

³ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Petrópolis: Vozes, 1997. p.162.

⁴ Fala de Karol Conká durante sua participação no *Big Brother Brasil* 21.

⁵ MAIS VOCÊ. Twitter post. 24 fev. 2021.

Disponível em:
<https://twitter.com/MaisVoce/status/1364573754228146184>

Durante alguns dias, internautas dividiram-se entre os que defendiam o cancelamento da rapper e os que eram contrários a tal condenação. No entanto, enfatiza-se aqui a importância da discussão sobre a prática do cancelamento em si.

Longe de almejar uma resposta sobre a validade do fenômeno do cancelamento, o objetivo deste trabalho consiste em relacioná-lo com mecanismos de controle e vigilância à luz da teoria foucaultiana em diálogo com Zuboff⁶, que aborda a vigilância nas redes digitais, além de investigar sobre os impactos de tal processo para o campo democrático.

Em 2019, o *Dicionário Macquarie*⁷, projeto que seleciona anualmente as palavras e expressões que mais têm moldado o comportamento humano, elegeu a

⁶ Segundo ZUBOFF (2018), o monitoramento contínuo é a norma. O surgimento de uma nova arquitetura universal, batizada pela autora de *Big Other*, configura-se como "um ubíquo regime institucional em rede que registra, modifica e mercantiliza a experiência cotidiana, desde o uso de um eletrodoméstico até seus próprios corpos, da comunicação ao pensamento, tudo com vista a estabelecer novos caminhos para a monetização e o lucro" (2018, p. 43 e 44).

⁷ WORD of the Year. 2019. Disponível em: <https://www.macquariedictionary.com.au/resources/view/word/of/the/year/>. Acesso em: 16 out. 2020.

"cultura do cancelamento" como o termo do ano. Escolhido por um comitê de linguistas, especialistas e teóricos selecionados pela instituição, encabeçando uma lista composta por quatro expressões que também é submetida à votação do público, o termo escolhido é descrito como:

the attitudes within a community which call for or bring about the withdrawal of support from a public figure such as cancellation of an action role, a ban on playing an artist's music, removal from social media, etc. Usually in response to an accusation of a socially unacceptable action or comment.⁸ (AUSTRALIAN MACQUARIE DICTIONARY, 2019)

Tal fenômeno pode ser entendido, então, como um movimento de boicote a empresas, artistas, marcas, eventos, personalidades famosas ou não, que sofrem retaliação de um grupo de pessoas por algo que tenha dito ou feito dentro ou fora do ambiente

⁸ As atitudes dentro de uma comunidade que exigem ou provocam a retirada de apoio de uma figura pública, como o cancelamento de um papel de ação, proibição de tocar a música de um artista, remoção das redes sociais, etc., geralmente em resposta a uma acusação de uma ação ou comentário socialmente inaceitável. (tradução nossa)

virtual. Segundo Victoria Morgan⁹, editora sênior do Dicionário Macquarie, "de certa forma, é uma tentativa de eliminá-los, como punição". O fenômeno pode ser visto também como uma radicalização e evolução da chamada "prática da lacração", compreendida como a enunciação enfática e definitiva que objetiva silenciar o outro.

Entende-se que a intenção de tal prática está relacionada à demarcação de limites e responsabilização das pessoas e empresas por algo que fizeram. Em entrevista¹⁰ concedida ao programa *Roda Viva* em 27 de julho de 2020, o rapper brasileiro Emicida comentou que tal movimento é fruto de uma recente possibilidade, provocada principalmente com as redes sociais, dos grupos minoritários poderem questionar e responsabilizar pessoas ou empresas por algo dito ou realizado. Entende-se o cancelamento, portanto, como um movimento de ruptura com uma estrutura de poder

consolidada para fazer uma denúncia que não seria ouvida de outra forma. Há autores que defendem a cultura do cancelamento como forma de cessar com a estrutura de poder que protege pessoas privilegiadas na sociedade (CHIARI *et alli*, 2020). Há, porém, o debate sobre a tênue linha entre a responsabilização e a aniquilação de um indivíduo.

Interessante pensar também no termo "cultura do cancelamento" sob o ponto de vista semântico. O psicanalista brasileiro Christian Dunker, em matéria escrita na *Gama Revista*, fala sobre o sentido dessa expressão em que:

Cancelar é um verbo usado para suspensão de um serviço, curso ou dispositivo. Isso sugere que estamos diante não só da supressão da fala do outro, mas da redução dele a uma coisa ou objeto. Canelo a assinatura de um jornal, de uma matrícula na academia, da participação em um show. Quando desenvolvemos um gosto todo especial por dizer "não preciso de você", "te dispensei pessoalmente", como a um serviço de entregas, que eu presumo precisar de mim como se precisa de um cliente, transportamos para nossa conversa política e ética regras do universo do consumo e da produção. (DUNKER, 2020, s/p)

Vale ressaltar que quando se

⁹ Em entrevista cedida ao *The Sydney Morning Herald* em 02/12/2019.

¹⁰ *RODA Viva* | Emicida | 27/07/2020. [S. l.: s. n.], [2020]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pDV3SGzV3m4&ab_channel=RodaViva. Acesso em: 16 out. 2020.

fala da suspensão de produtos e serviços, entende-se como prática comum na cultura do comportamento do consumidor. É habitual um consumidor cancelar. Mas o que tem ganhado cada vez mais visibilidade é o cancelamento por parte de cidadãos.

É válido refletir se a redução de um indivíduo a uma coisa ou objeto, como aponta Dunker (2020), já não é por si só uma prática que transcende o questionamento e entra no campo da punição e aniquilação do outro.

A seleção da "cultura do cancelamento" como expressão do ano em 2019 deu-se em detrimento da popularização de tal prática nas redes sociais, bem como o entendimento da sua potência em termos de impacto de sua ação. O seu efeito é tão massivo que os indivíduos cancelados são, em geral, forçados a se desculpar para evitar que suas carreiras ou imagem sejam ainda mais prejudicadas, como mencionado com a cantora Karol Conká. Essa prática ganhou mais notoriedade nas redes sociais, mas é importante ressaltar que, diferentemente do que alguns apontam, não é uma prática nova. No entanto, a vigilância praticada nas

redes sociais impulsionou uma mudança de comportamento por parte dos usuários.

É comum encontrar quem diga que a cultura do cancelamento nasce com o #MeToo¹¹, em 2017. Mas, ao entender esse movimento como uma espécie de boicote, a prática do cancelamento, como Dunker aponta, é "herdeira do muro que eu ergo para tornar invisível aquele que é muito diferente de mim. Esse muro é histórico e precedeu muito a chegada da linguagem digital." (DUNKER, 2020, s/p.).

Por décadas, após um escritor(a) ou pesquisador(a) redigir e publicar um texto, era possível ao leitor enviar ao(à) autor(a) as opiniões com as quais ele se alinhava, além de poder dizer se discordava ou não do que havia sido exposto. O circuito da chamada opinião pública funcionou por

¹¹ A hashtag foi utilizada mundialmente nas redes sociais para expor relatos de assédio sexual, em especial os praticados por homens que atuam dentro da indústria do entretenimento ou cinema. Tal movimento provocou demissões de atores e diretores de filmes, prisões de abusadores etc. Pode-se pensar na contribuição do movimento #PrimeiroAssédio para o debate sobre as discussões de assédio sexual nas esferas públicas dentro das redes sociais e a exposição daqueles que cometerem abuso, assédio e violência.

anos desta forma. Vale lembrar também do que o cineasta Cacá Diegues denominou como *patrulha ideológica*¹² em 1978. Hoje, de fato, o *clicktivismo*¹³ tornou esse *feedback* muito mais rápido.

A pesquisadora Anna Vitória Rocha, que usa o #MeToo e o #PrimeiroAssédio para debater o papel das mídias sociais nas discussões de assédio sexual nas esferas públicas, afirma, em entrevista¹⁴ concedida à jornalista Taís Ilheu, que o termo "cultura do cancelamento" pode até ter se consolidado em 2017 com as ações

organizadas nas redes sociais pelos movimentos feministas, mas o ideal seria considerar a soma de diversos fatores e movimentos anteriores que viabilizaram uma atmosfera favorável aos cancelamentos virtuais.

Como Sibilía (2008) aponta, a necessidade de aprovação do outro não é recente. Há, de fato, diferenças históricas no valor quantitativo e qualitativo que se dá a essa necessidade. Segundo a antropóloga, as transformações que vêm ocorrendo em nossa sociedade enfatizam cada vez mais o que se vê e aponta, ainda que a sociedade hiperconectada esteja mostrando muito, ao mesmo tempo em que as pessoas estão muito dispostas a saber do outro. Aliado a isso, há hoje dispositivos e plataformas que facilitam essa troca e essa mediação de exibição e monitoração. Ou seja, o cancelamento como uma prática não é recente, mas a alta exposição das pessoas nas redes sociais e a facilidade de avaliar o comportamento do outro traz especificidades, em termos de forma e velocidade de propagação, para o que se tem chamado de "cultura do cancelamento".

¹² A polêmica em torno das patrulhas ideológicas surgiu em 1978, durante o lançamento de *Chuvvas de Verão* (1977), de Carlos Diegues, quando o cineasta concedeu uma entrevista a Pola Vartuck, do jornal O Estado de São Paulo (DIEGUES, 1978). Durante a conversa, o diretor apresentou-se como defensor da liberdade de criação artística, enquanto a esquerda radical tentaria impor com seu partidarismo uma censura tão nefasta quanto a do regime militar. Diegues definia a patrulha como uma "polícia ideológica" encarregada de vigiar a produção dos artistas e de submeter a arte aos imperativos políticos. Em pouco tempo, a terminologia foi incorporada pelo meio ambiente cultural da esquerda e os artistas passaram a declarar-se patrulhados tanto pela esquerda quanto pela direita. (ADAMATTI, 2016, p.1).

¹³ COLLAGUAZO-NARVÁEZ, Flor. ¿Qué tipo de activismo se realiza en la red social Facebook?. 2017.

¹⁴ Disponível em: <https://guiadoestudante.abril.com.br/redacao/tema-de-redacao-como-funciona-a-cultura-do-cancelamento/> Acesso em: 03 jun. 2021

É necessário distinguir o cancelamento, prática muitas vezes utilizada dentro do campo progressista, do processo de destruição de reputações realizado por grupos de direita. Se, por um lado, a cultura do cancelamento é, por vezes, praticada com a intenção de responsabilizar os indivíduos pelo o que fazem e falam nas redes sociais, por outro, o boicote a empresas ou pessoas promovido por grupos de direita¹⁵ é embasado por mentiras, atribuições falsas,¹⁶ atitudes ou falas nunca antes ditas ou descontextualizadas. É necessário haver atenção para essa falsa simetria.

Escrevendo ao *The New York Times*¹⁷, Loretta Ross, acadêmica,

¹⁵ Tal prática muitas vezes é robotizada. Há, por exemplo, estrutura tecnológica por trás do que ficou conhecido como *Gabinete do Ódio*, diferentemente do que acontece em casos como o de Karol Conká, em que o cancelamento é realizado por pessoas reais. MELLO, Patrícia Campos. Por que os brasileiros deveriam ter medo do gabinete do ódio. *NY Times*, [S. l.], s/p, 4 ago. 2020. Disponível em: <https://www.nytimes.com/pt/2020/08/04/opinion/international-world/bolsonaro-gabinete-do-odio.html>. Acesso em: 15 mai. 2021

¹⁶ Interessante verificar o relato realizado pela jornalista Patrícia Campos Mello sobre fake news e violência digital em seu livro *A Máquina do Ódio* (2020).

¹⁷ ROSS, Loretta. *I'm a Black Feminist. I Think Call-Out Culture Is Toxic*. *The New York*

feminista e ativista afro-americana que defende a justiça reprodutiva, argumenta que o cancelamento deveria ser utilizado para atingir quem ataca grupos minoritários e para personalidades que não poderiam ser afetadas de outra maneira que não por meio desse movimento de massa. No entanto, aponta que a grande parte dos "cancelados" está dentro do campo progressista. Ou seja: os boicotes são realizados de forma horizontal, isto é, dirigido aos pares e praticado por quem acredita ser mais íntegro do que o outro em determinado assunto. Tornamo-nos o que Ross (2019) chama de "guardiões da pureza política" e a necessidade de sinalizar tal virtude e vigiar e controlar o outro foram comportamentos facilitados pelas mídias digitais. A internet foi transformada em um grande tribunal que funciona de maneira ininterrupta e conta com muitos usuários trabalhando arduamente para realizar uma supervisão cuja finalidade é o julgamento e não apenas a crítica.

Times, [S. l.], p. 01, 17 ago. 2019. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/08/17/opinion/sunday/cancel-culture-call-out.html>. Acesso em: 16 out. 2020.

O conceito de panóptico, atribuído ao jurista Jeremy Bentham, foi concebido em 1787 como um projeto arquitetônico cujo objetivo era a instauração de um ambiente onde caberia a um inspetor central onisciente a supervisão contínua dos indivíduos ao seu redor. Para Bentham, o grande ganho deste projeto seria o advento de uma sensação de constante vigília. Sendo assim, enquanto estivessem nos papéis de prisioneiros, estudantes, operários ou cidadãos, os indivíduos estariam sempre atentos a condicionar seu comportamento em virtude dessa supervisão. Os indivíduos, quando sabem que estão sob o olhar de vigilância, adequam-se às normas estabelecidas dentro desse espaço-tempo. Tal conceito gerou grande influência sobre o trabalho de Foucault, que apontou como a constante vigília sobre os indivíduos moldaria os seus comportamentos. Essa visibilidade, que consistiu em benefício visto por Bentham, seria entendida como uma armadilha para os indivíduos de uma sociedade (FOUCAULT, 1975). É interessante analisar a leitura que Zuboff (2018) faz desse fenômeno: segundo a socióloga,

o poder centralizado resumido no panóptico é prosaico em relação a essa nova arquitetura, já que:

A conformidade antecipada que ele induzia exigia a produção de comportamentos específicos em quem estivesse dentro do panóptico, mas esse comportamento poderia ser deixado de lado uma vez que a pessoa abandonasse esse lugar físico. No Big Other, "não há lugar para estar onde o outro também não está" (ZUBOFF, 2018, p. 44).

No cenário atual temos a tecnologia digital e a internet cada vez mais nucleares na vida social ao mesmo tempo que nossos dados se tornaram combustíveis políticos e econômicos.¹⁸ Dessa forma, o panóptico de Bentham mostra-se completamente presente ao redor da sociedade hiperconectada.

O filósofo sul-coreano Byung-Chul Han, um destacado analista da sociedade do hiperconsumismo e crítico do "inferno do igual", define transparência como "coação sistêmica que se apodera de todos os fatos

¹⁸ Vide os escândalos despertados pelos casos Snowden, em 2013, e o Cambridge Analytica, em 2018, como bem aponta o filme *Privacidade Hackeada (Jehane Noujaim, Karim Amer, 2019)*, em que se observa a denúncia à vigilância e à manipulação política feitas por meio dos dados dos usuários conectados.

sociais e os submete a uma transformação profunda¹⁹. O pensador aponta que há na atualidade uma exigência onipresente de transparência, sobretudo atrelada ao discurso público sobre a liberdade de informação.

Segundo Han, a sociedade da transparência é o "inferno do igual"²⁰ em que se extingue hiatos entre o eu e o outro. Não há, portanto, um desconhecimento do outro, já que há uma homogeneização dos comportamentos pela necessidade de transparência e que as coisas se despojam de sua singularidade²¹. O filósofo defende ainda que as redes sociais exercem papel fundamental na homogeneização da sociedade visto que, por meio das conexões por elas estabelecidas, os usuários se cercam do reflexo de si – as chamadas bolhas digitais – ao mesmo tempo em que se tornam intolerantes em relação àqueles que lhes contestam ou desagradam. Não se pode negligenciar a função das gestões dos algoritmos por empresas como o

Facebook na constituição das chamadas bolhas da internet. Criadas a partir de padrões de consumo, pesquisas e atividades dos internautas na rede, as empresas direcionam por meio de algoritmos os conteúdos a serem por elas disponibilizados e discutidos, reduzindo de forma drástica as possibilidades da reunião de ideias com perspectivas efetivamente diferentes. Por essa razão, inclusive, quando alguém é "cancelado", tem-se a falsa impressão de que todos estão se posicionando sobre tal atitude, concordando ou não com seu cancelamento. Quem não se posiciona ou opina parece, por instantes, não fazer parte da bolha temática.

Há também nas redes sociais o acordo de vigilância constante fruto das operações dos algoritmos. Para Han, a vigilância que recebemos não se realiza como ataque à liberdade. É, antes, voluntariamente que cada um se entrega ao olhar panóptico, no qual todos estão de acordo²². Han (2014) e Keen (2012) trabalham a ideia de hipervisibilidade e problematizam a necessidade que os indivíduos têm de se expor nas redes. Para Keen (2012),

¹⁹ HAN, 2014, p. 12

²⁰ Ibidem, p. 2.

²¹ Ibidem, p. 12.

²² HAN, 2014, p.72

cada usuário torna-se “seu próprio objeto de publicidade” e “tudo se mede em seu valor de exposição”²³. Tal medida é calculada em conectividade, ou seja, quanto maior o número de seguidores e “curtidas”, mais valorizada é a sua identidade. Por essa razão, pode-se notar uma associação direta entre o grau de engajamento dos usuários para “cancelar” alguém e o nível de exposição dessa pessoa nas redes sociais. O medo de ser cancelado será também proporcional ao reconhecimento que se alcançou.

Han (2014) defende que o conceito do panóptico de Bentham sofre alterações nas redes sociais já que a vigilância mútua é um pressuposto e o controle é recíproco no “panóptico digital”. Ao mesmo tempo em que se expõe, vigia-se.

Na Era da Informação, como lembra Manuel Castells em sua obra “A Sociedade em Rede”, a profusão dessas novas tecnologias no âmbito das relações sociais reconfigurou a dinâmica cultural e a ação dos sujeitos na sociedade moderna. Assim, a própria dinâmica do poder foi sendo reorganizada em torno de uma sobreposição de dispositivos de controle e punição que impregnaram a cultura e os

indivíduos modernos de um forte caráter vigilante e participativo (BARRETO; RIOS, 2012, p. 2).

Em seu artigo *Post-Scriptum sobre as Sociedades de Controle*, Deleuze (1990) apontou alguns elementos que diferenciavam uma sociedade disciplinar da sociedade de controle. Deleuze defendeu que as sociedades de controle são moduladas. Se na sociedade disciplinar havia a nítida definição do espaço em locais fechados como hospitais e escolas, presídios, em contrapartida, a sociedade de controle é caracterizada pela interpenetração dos espaços, ou seja, pelos limites nebulosos ou ausentes. A ideia de modulação permite enquadrar os fenômenos de direcionamento do olhar e do visível nas redes sociais. (SILVEIRA, 2020). Vive-se em uma espécie de modulação universal e constante que molda e regula o tecido social.

Na sociedade disciplinar tem-se uma organização vertical e hierárquica das informações. Vale ressaltar que nos dispositivos disciplinares, como aponta Foucault (1988), há uma espécie de polarização entre a transparência dos indivíduos e a

²³ KEEN, 2012, p. 29

opacidade do poder. O poder, devido à sua situação privilegiada, mantém-se, nesse contexto, fora do alcance dos indivíduos que estariam em uma situação de constante observação, sendo, portanto, transparentes aos seus olhos (FOUCAULT, 1998; RHEINGOLD, 2002). Em uma sociedade hiperconectada como a atual, a antiga dicotomia opacidade-transparência não é mais uma realidade dentro das redes.

Como aponta Deleuze (1990), os anéis da serpente são mais complexos e os sujeitos passam a ter também acesso aos dispositivos de vigilância. (BARRETO; RIOS, 2012).

O poder hoje seria cada vez mais ilocalizável, porque disseminado entre os nós das redes. Sua ação não seria mais vertical, como anteriormente, mas horizontal e impessoal. É verdade que a verticalidade sempre esteve associada à imagem de alguém: é o ícone que preenche o lugar do poder. Mas em uma sociedade inteiramente axiomatizada, as instâncias de poder estão dissolvidas por entre os indivíduos, o poder não tem mais uma cara (COSTA, 2004, p. 162).

Como apontam Barretos e Rios (2012), há um movimento duplo: a internet potencializa a propagação dos dispositivos de controle ao mesmo

tempo em que transforma os usuários em fontes de poder e sujeitos ativos nos processos de vigilância. É garantida aos usuários “a participação individual e coletiva no exercício da vigilância ou mesmo de alguma forma de punição”²⁴.

Dentro desse contexto, a cultura do cancelamento pode ser entendida como a prática de constante vigilância e punição em termos de verificação da inteira aderência a causas sociais partindo de um ponto de vista único – aquele determinado por um expressivo grupo como o correto.

Se a sociedade disciplinar de Foucault fazia os indivíduos introjetarem as normas e regras de comportamento, e com isso, tornavam-se mais produtivos, o excesso de transparência e vigilância nas redes sociais tem provocado nos usuários o medo similar da punição, visto que o cancelamento pode tomar grandes proporções. O medo do cancelamento está posto e os indivíduos, então, passam a evitar conversas, moldam suas atitudes de modo a seguir um comportamento específico — o aceito. Como apontou Deleuze, seria a

²⁴ BARRETOS; RIOS, 2012, p. 9.

modulação de comportamentos e condutas refletindo nas relações sociais. Cria-se um ambiente propício à autocensura, o que pode acarretar em impactos negativos para uma sociedade democrática e plural.

Não há, contudo, um entendimento de que a cultura do cancelamento é algo a ser condenado. No entanto, é necessário discutir sobre os impactos que tal comportamento social pode provocar. Há uma concordância de que discurso discriminatório deve ser combatido, no entanto, como foi dito anteriormente, os alvos dos cancelamentos são pessoas, em geral, situadas no campo progressista. Nesse sentido, é interessante resgatar o pensamento de Audre Lord, “negra, lésbica, mãe, guerreira, poeta”, como se autodefinia, quando afirmava que não se deve apenas tolerar a diferença, mas entendê-la como geradora de “polaridades necessárias entre as quais nossa criatividade pode faiscar como uma dialética”.²⁵

²⁵ LORDE, Audre. *As Ferramentas do Mestre Nunca Vão Desmantelar a Casa Grande*. In: *Second Sex Conference, The Personal and the Political Panel*, New York, 1979. Disponível em: https://www.academia.edu/11277332/LORDE_Audre__As_ferramentas_do_mestre_nunca

BBB, reality show e cancelamentos

Durante três meses o *BBB* se fez presente em diversos debates, entre os quais ganhou destaque a discussão sobre a cultura do cancelamento. Na edição de 2021, o *Big Brother Brasil* repetiu a fórmula do ano anterior²⁶ e confinou junto a pessoas anônimas alguns indivíduos famosos. Isso foi possível porque os *reality shows* não têm estrutura fixa. A Endemol, indústria holandesa de *branded entertainment*, exporta os princípios de diversos programas com esse formato. O *Big Brother*, sua principal marca, foi franqueado a emissoras de televisão em diversos países, sendo a Rede Globo a detentora dos direitos do programa no Brasil. O canal tem acesso ao nome da marca e a três ideias-base: confinamento, vigilância e eliminação. Todo o resto é elaborado localmente,

v%C3%A3o_desmantelar_a_casa-grande. Acesso em: 20 set. 2020

²⁶ A edição de 2020 trouxe metade do elenco composto por artistas e influenciadores. Seus milhões de seguidores ajudaram a colocar o *BBB* nos holofotes como há muito não se via. Foi a edição mais assistida dos últimos dez anos (2010-2020). Vale destacar que a edição de 2019 foi a menos assistida na história do programa e a inserção de celebridades mudou o cenário.

de acordo com o gosto do freguês (VIANA, 2015, p. 87).

Contando com oito cotas de patrocínio²⁷, comercializadas por valores entre R\$ 18 e 78 milhões cada, grandes picos de audiência e enorme repercussão nas redes sociais, o *Big Brother Brasil 21* foi um grande sucesso devido, dentre outros fatores, à seleção dos competidores. Enquanto na edição de 2020 o tema macro do programa foi o machismo, o *BBB 21* foi marcado pelo debate racial, visto que foi o maior elenco negro da história do *reality* — dos vinte selecionados, nove se autodeclararam negros. Havia também entre os participantes aqueles com história de militância e alguns com perfil da *lacrção* — conceito entendido aqui como aquele com vontade de querer atacar todos, como algo necessário à dinâmica das redes. Como definido anteriormente, trata-se do perfil de quem tem enunciação enfática e definitiva que objetiva silenciar o outro. A escolha dos

²⁷ Em 2021 houve três tipos de cotas de patrocínio oferecidas pela Rede Globo para anunciantes que desejavam participar do chamado "Big dos bigs": a *big* (R\$ 78 milhões), a *anjo* (R\$ 59 milhões) e as *especiais* (R\$ 18 milhões). No ano passado, a cota máxima era menor, de R\$ 46 milhões. Em 2019, R\$ 37 milhões e em 2018, R\$ 34 milhões.

confinados determina a agenda do programa²⁸.

A Globo tem produzido diversos conteúdos abordando questões raciais, gênero e orientação sexual, pois compreende o alto valor de mercado inerente a essas pautas atualmente. Não à toa, a emissora tem inserido discussões sobre feminismo, racismo e LGBTfobia dentro de novelas, de programas de entrevista, de variedades, entre outros. Como aponta Viana (2015), trata-se de uma empresa capitalista que, como tal, tem por finalidade o lucro — todo o resto é meio, é resto (VIANA, 2015, p.19). Das idiosincrasias às neuroses, converte-se tudo em lucro para a emissora (VIANA, 2015, p. 20).

Big Brother é o programa exibido no Brasil mais bem-sucedido na categoria programa de TV, dentro da subcategoria *reality show*. Segundo o *Painel Nacional de TV do Kantar*²⁹

²⁸ BATISTA JUNIOR, JOÃO. A escolha de quem participa do *Big Brother Brasil* não é casual. Desta vez, o programa reuniu um elenco customizado para causar . Debate por encomenda. *Revista Piauí*, 18 de fev. de 2021. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/debate-por-encomenda/>. Acesso em: 14 mai. 2021.

²⁹ MOURA, Julia. BBB 21 vira vitrine para marcas mesmo não pagando investimento milionário das empresas. *Folha de Pernambuco*, 03 de mai. de 2021. Disponível

Ibope, que projeta a audiência em âmbito nacional baseado nas 15 regiões metropolitanas de maior consumo do país, com 93 dias de exibição, o *BBB 21* teve alcance médio diário de 39,8 milhões de pessoas. Segundo Viana, para além dos números acumulados pela franquia, o *Big Brother Brasil* "toma as cidades como um espectro: sem saber como, sabemos nomes e acontecimentos, o programa toma o ar e sufoca. É onipresente (VIANA, 2015, p. 14).

De acordo com levantamento³⁰ produzido pela consultoria de dados Arquimedes a pedido da Revista Piauí, o *BBB 21* foi o assunto mais falado no Brasil, a despeito da repercussão da crise provocada pela Covid-19, com a marca de 251.661 mil mortos no país (até 25 de fevereiro de 2021). No primeiro mês do programa, o termo "*Big Brother Brasil*" obteve 77 milhões de menções no Twitter.

Passados mais de 20 anos de programa, o que justifica tamanha repercussão? Para Marília Pereira

em: <https://www.folhape.com.br/cultura/bbb-21-vira-vitrine-para-marcas-mesmo-nao-pagando-investimento/182143/>. Acesso em: 14 mai 2021.

³⁰ Dados disponíveis em: <https://piaui.folha.uol.com.br/sutil-arte-de-ligar-o-bbb/>. Acesso em: 03 jun. 2021.

Bueno Millan³¹, um elemento importante para essa análise é que, diferentemente do que ocorre nas novelas, o público participa ativamente do programa, pois cabe ao telespectador escolher quem sai da casa. O público consegue obter voz, ser ativo, participar efetivamente e ser ouvido durante os meses de duração do programa.

Segundo Viana (2015), a estrutura do *reality show* é de grande importância³² e merece atenção. O *Big*

³¹ Marília Pereira Bueno Millan, psicóloga especialista em psicanálise, professora e pesquisadora, participou do *Programa Le Monde Diplomatique #33*, cujo tema foi *Reality shows: por que eles têm tanta audiência?*. O programa traz alguns pontos sobre reality shows a fim de responder o motivo do tamanho interesse do público por esse tipo de programa. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tiEt8_eZYi8&t=1271s. Acesso em: 14 mai. 2021.

³² Silvia Viana (2015) defende que *reality shows* são vistos como exceção, mas, na verdade, são regra. Esse tipo de programa segue a mesma dinâmica vista no mundo do trabalho contemporâneo. As pessoas precisam provar diariamente que precisam e devem manter-se no emprego. O trabalho se converte em uma avaliação permanente. Por isso, é dito constantemente frases como: "jamais se acomode, se recicle, seja resiliente, etc.". Criam-se inúmeros mecanismos para as pessoas se digladiarem umas contra as outras, tomando-as como inimigas. "Os programas têm a mesma forma que a vida produtiva sob o neoliberalismo: sua organização é a empresa capitalista contemporânea, sua estrutura é de gestão de trabalho flexível; a voz de comando que ecoa de ambos os lados da tela é uma só e há um mesmo padrão de respostas, de ambos os lados da tela" (VIANA, 2015, p. 33).

Brother Brasil é um jogo de aniquilação. Parte-se da ideia de que não há vaga para todos, ou seja, trata-se de uma seleção. E é essa a prerrogativa, essa regra, que cria o campo de sobrevivência que permeia tudo o que ocorre dentro da casa. Os confinados precisam eliminar os outros para garantirem a sobrevivência, posto que a presença do outro significa imediata e objetivamente a sua eliminação. O imperativo é a luta até a morte para sobreviver. Boninho, o diretor do programa, aponta para essa estrutura ao dizer que:

Big Brother não é cultura, não é um programa que propõe debates. É um jogo cruel, em que o público decide quem sai. Ele dá o poder de o cara que está em casa ir matando pessoas, cortando cabeças. Não é um jogo de quem ganha. Para o cara de casa, é um jogo de quem você elimina³³.

Para sobreviver, o confinado precisa provar diariamente que precisa (ou merece) estar dentro da casa. Dessa forma, o único erro é não jogar. Como aponta Viana, "aparecer é se movimentar" (2015, p. 99).

A participação é a pedra fundamental do espetáculo. Mais que a aceitação passiva desse princípio nem um pouco subjacente, o programa conquista o engajamento ativo, frequentemente maníaco, nessa engrenagem de fazer sofrer. (VIANA, 2015, p. 14)

Trata-se de um jogo no qual cada jogador escolhe suas armas e "elimina" o outro para não ser "eliminado". Se um jogador pouco se movimenta (como uma "planta", no jargão dos fãs do programa), pouco se posiciona e "se acomoda", ele torna-se um alvo certo, já que deveria estar lá para lutar e vencer a qualquer custo. E se muitos jogadores adotam essa estratégia, o programa esfria, provoca menos engajamento e, claro, lucra menos.

A resposta ao período do tédio é o aumento da voltagem do choque. A finalidade preponderante de todos os deslocamentos e surpresas é manter os participantes, bem como a audiência, em estado de sobressalto (VIANA, 2015, p. 79).

Vale destacar o importante papel da edição no controle da voltagem do programa. É por meio dela que se cria uma narrativa com heróis e vilões. Na edição, adicionam-

³³ José Bonifácio Brasil de Oliveira, o Boninho, entrevistado por Andréa Michael, em "*Big Brother não é cultura, é um jogo cruel*", diz Boninho, *Folha de S. Paulo*, 21 mar. 2010.

se cargas emocionais, papéis e funções. E nada disso é secreto.

Nem mesmo a produção se empenha em ocultar a narrativa que elabora em torno dos participantes. Para a criação de sua historietas, o programa conta com a já famosa edição, com direito a *flashbacks*, costurando tramas e tramoias, *close-ups*, que intensificam o sentimento que se busca transmitir (VIANA, 2015, p. 33).

Cabe ao telespectador indicar se a narrativa criada teve ou não sucesso. Dessa forma, quanto mais se comenta sobre um *reality*, maior será seu êxito. É importante destacar também que há mecanismos rápidos de quantificação de engajamento nas redes sociais: *likes*, *views*, *shares*, *trending topics*, entre outros. A edição do programa seguirá a narrativa que tiver mais capacidade de engajamento do seu público. Neste ano, o *Big Brother Brasil* contou uma história cuja principal vilã foi Karol Conká.

Meu cancelamento é com k

Karol Conká, rapper, cantora, compositora, atriz e apresentadora, foi uma das convidadas de forma direta por parte da produção para fazer parte do programa. Assim como algumas celebridades que integravam a casa, o

seu objetivo principal no programa não era o prêmio final em si, mas a potencialização da sua carreira em função da sua alta visibilidade³⁴. Conká entrou no *BBB 21* com 1,5 milhão de seguidores no Instagram e passou a ter 1,8 mi durante o programa, mas saiu de lá com 1,2 mi. Isso porque ao longo do *reality* Karol entrou na lista dos cancelados no Brasil.

Dentre as principais razões que motivaram seu cancelamento nas redes estão: ter impedido Lucas Penteado de sentar-se à mesa durante a sua presença no almoço; ter mentido sobre o participante Acrebiano estar interessado no dinheiro dela; ter acordado Carla Diaz com gritos e apontando o dedo no seu rosto e ter feito graça com o sotaque da paraibana Juliette, vencedora da edição. Vale ressaltar que essas foram as situações provocadas por Conká que mais geraram indignação nas redes sociais, mas não foram somente essas que foram questionadas pelo telespectador..

³⁴ Durante o confinamento, a rapper aponta para a importância da participação do programa como algo extraordinário: "Quando a gente vai viver uma experiência dessa na vida?"

Karol tornou-se alvo de muitas críticas nas redes sociais, indo de pessoas comuns a celebridades e amigos rappers.³⁵ O ódio à sua figura tomou tamanha proporção que em 10 de fevereiro de 2021, a mãe e o filho³⁶ da artista registraram um Boletim de Ocorrência³⁷ após terem recebido brutais ameaças via rede social. Nessa mesma edição do programa, a esposa do participante Projota também revelou³⁸ que recebeu ameaças de

morte direcionadas à sua filha. É importante apontar a transcendência do linchamento virtual para a ameaça na vida real.

Em 23 de fevereiro, Conká foi eliminada do *BBB 21* com recorde de rejeição (99,17% dos votos). Segundo dados prévios do Kantar Media Ibope, neste dia, o programa teve pico de 38 pontos de audiência na Grande São Paulo, equivalentes a 2,9 milhões de domicílios ligados no programa. No Rio, o indicador chegou a 40 pontos — uma audiência enorme e há muito não vista pelo reality.³⁹

No dia de sua eliminação, a Globo inseriu um longo intervalo comercial logo após sua saída da casa e muito se especulou sobre essa pausa inesperada, imaginando que teria sido aproveitada para uma rápida conversa com a participante para minimizar os estragos à sua imagem. Errado: a Globo optou por abrir um

³⁵ O rapper Emicida, por exemplo, usou sua conta no Twitter para se expressar sobre Karol Conká. A mensagem dizia "Meu Deus Karol" acompanhada de vários emojis representando rostos tristes. EMICIDA. Twitter post. 01 fev. 2021. Disponível em: <https://twitter.com/emicida/status/1356387176917925890>. Acesso em: 14 maio 2021.

³⁶ O filho de Conká publicou no perfil de sua mãe no Instagram o seguinte texto: "Eu não tenho nada a ver com o que acontece dentro ou fora daquela casa. As pessoas viraram reféns de vidas que não são delas, e começaram a incitar ódio à pessoas aleatórias. Se coloquem no meu lugar, imaginem se fosse alguém te ameaçando e xingando a sua mãe. Zero empatia, rapaziada. A única coisa que peço é empatia da parte de todos". Disponível em:

<https://revistaquem.globo.com/Entretenimento/BBB/noticia/2021/02/filho-de-karol-conka-desabafa-sobre-ataques-se-coloquem-no-meu-lugar.html>. Acesso em: 03 jun. 2021.

³⁷ Disponível em: <http://diariogaucha.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2021/02/depois-do-tombo-qual-e-o-impacto-do-bbb-21-na-carreira-de-karol-conka-14745005.html>. Acesso em: 03 jun. 2021.

³⁸ Em uma postagem no Instagram, a esposa de Projota divulgou uma ameaça que recebeu pela rede social, com a mensagem "vagabunda

racista fdp escrota do caralho. Vou tacar fogo em vc sua puta racista. Branca escrota RACISTA do caralho. Vou te matar sua branca escrota RACISTA. Que sua filha morra, sua puta racista". Disponível em: https://www.instagram.com/p/CLA1_MEINPB/. Acesso em: 03 jun. 2021.

³⁹ Dados disponíveis em: <https://www.b9.com.br/139470/rede-globo-tem-audiencia-de-copa-do-mundo-com-eliminacao-de-karol-conka/> Acesso em: 03 jun. 2021.

terceiro intervalo em razão da alta demanda de anunciantes que buscavam o espaço de ouro na publicidade. A eliminação de Karol Conká no BBB 21 rendeu a maior audiência do programa nos últimos dez anos.⁴⁰

É importante destacar que na história do reality, Karol Conká não foi a primeira a adotar o comportamento que, *a priori*, motivou seu cancelamento. Claro, se o objetivo do programa é aniquilar o outro para sobreviver, é de se esperar que os participantes discriminem, ataquem e excluam seus concorrentes. Viana aponta que "pessoas se debatendo é a imagem plasmada daquilo a que assistimos em todos esses programas"⁴¹. Não há nada de inédito nas mensagens ditas pela rapper. O telespectador assiste a esse tipo de conteúdo há anos. Por isso, defende-se, aqui, que para analisar este caso é necessário olhar para além do que foi dito, mas por quem e para quem as mensagens foram elaboradas.

⁴⁰ Dados disponíveis em: <https://www.uol.com.br/splash/colunas/fefito/2021/02/24/bbb-21-eliminacao-de-karol-conka-rende-maior-audiencia-em-uma-decada.htm> Acesso em: 03 jun. 2021.

⁴¹ VIANA, 2015, p. 99.

Karol Conká coloca-se dentro do campo progressista, posiciona-se como aliada à luta das minorias e como defensora da luta feminista e antirracista. Dessa forma, é esperado que ela tenha inteira aderência a causas sociais, pressupondo um comportamento único, sem qualquer chance de "vacilo, ao deslize e a tudo o que faz de nós sujeitos dividido", como aponta Dunker⁴². Por essa razão, assistir à artista ocupando o lugar de quem discrimina ou ataca um homem negro e uma mulher nordestina⁴³ foi fator decisivo para *emparedá-la*. Ou melhor: cancelá-la.

Sobre a imensa⁴⁴ repercussão do caso, para além da facilidade do

⁴² Disponível em: <https://tab.uol.com.br/edicao/consciencia-ostentacao/#page4>. Acesso em: 14 maio 2021.

⁴³ Conká foi acusada de preconceito com Juliette, de Campina Grande (PB). Em um diálogo durante o programa, a rapper se diferencia de Juliette ao dizer "É, eu tenho muita educação. Eu tenho meu jeito brincalhão, mas reparem que eu não invado, não desrespeito, não falo nem pegando nas pessoas. Eu sou de Curitiba, tenho muita educação para falar com as pessoas."

⁴⁴ Segundo levantamento realizado pela Arquimedes, até 25 de fevereiro de 2021, Karol Conká obteve 7 milhões de menções no Twitter. Disponível em: [https://piaui.folha.uol.com.br/sutil-arte-de-ligar-o-bbb/#:~:text=S%C3%B3%20o%20participante%20Gilberto%20alcan%C3%A7ou,\(4%2C5%20milh%C3%B5es\)](https://piaui.folha.uol.com.br/sutil-arte-de-ligar-o-bbb/#:~:text=S%C3%B3%20o%20participante%20Gilberto%20alcan%C3%A7ou,(4%2C5%20milh%C3%B5es).). Acesso em: 16 maio 2021.

processo de cancelamento provocado pelas redes sociais, é importante apontar que diante de uma situação como essa, todos os internautas são convocados a se posicionar. É papel dos usuários comentar se estão do lado do cancelado ou contra ele e é necessário tomar partido. E se a posição escolhida for o cancelamento, pouco importa o nível do ataque, uma vez que as redes sociais criam zonas de proteção nas quais é possível atacar sem necessariamente ser responsabilizado⁴⁵. O anonimato nas redes sociais é compreendido como forma de encorajar o usuário a se colocar em uma posição da qual é capaz de falar e fazer, em forma de postagem, aquilo o que entender sem temer por resposta.

Durante a série documental *A Vida Depois do Tombo*⁴⁶, criada após a

saída de Karol do programa e na qual é mostrado o modo como estava lidando com seu cancelamento, o produtor da artista foi questionado por ela por ter deixado de fazer publicações nas redes sociais oficiais da cantora como havia sido combinado. Ele imediatamente respondeu que a escolha de deixar de publicar foi tomada porque, mediante uma publicação qualquer que fazia, as pessoas que seguiam Conká nas redes sociais passavam a deixar de segui-la quando eram impactadas pela postagem. Os posts geraram perda de seguidores porque as pessoas lembravam que estavam conectadas com a artista e isso significava, simbolicamente, ser contrário ao seu cancelamento.

É de suma importância entender o cancelamento da Karol como desdobramento de um princípio que já está posto no *Big Brother Brasil*, que é a eliminação. Um participante só sai da casa mediante a ação do

⁴⁵ Alguns autores apontam para o fenômeno chamado "Teoria da Imunidade Social". Segundo o sociólogo Henrique Garbellini, em entrevista para o *UOL TAB*, trata-se de "um fenômeno cultural. Foge-se do contágio evitando relacionar-se. As construções em torno de avatares, a disseminação das redes sociais, são mecanismos de contato sem contágio". Disponível em: <https://tab.uol.com.br/edicao/consciencia-ostentacao/#cover> Acesso em: 17 mai. 2021.

⁴⁶ Após a saída do *BBB 21*, Karol Conká adotou o silêncio nas redes sociais e somente apareceu publicamente nas entrevistas que estavam estipuladas no contrato com a

emissora. Uma equipe da Globo acompanhou a rapper após sua eliminação e contou durante a série *A Vida Depois do Tombo* os passos de Conká para se restabelecer após seu cancelamento. Durante quatro episódios, a rapper fala de sua infância, de seu pai alcoólatra e do racismo que sofreu em Curitiba.

telespectador de eliminar quem está "no paredão" — essa é a dinâmica do programa. No caso da Karol Conká foi possível perceber um desdobramento desse princípio de forma muito mais organizada e volumosa nas redes sociais com uma diferença fundamental: no programa, o público apenas vota; no cancelamento, o público pode executar. Dispensa-se o papel da produção do programa como mediador. O papel da eliminação passa a ser do público. Viana (2015) aponta⁴⁷ que, neste sentido, não há diferença em termos do princípio, mas sim a democratização da perversão e da barbárie.

Deste modo, a transformação de Karol Conká em uma espécie de morta-viva foi gerada como punição por seu comportamento ou por uma necessidade contínua de mostrar-se moralmente mais digno do que ela já que, segundo Dunker⁴⁸, o cancelador

extraí gozo ao culpar o outro e se sentir um pouco mais limpo.

Por fim, ficam algumas questões para o debate. Apesar da imagem negativa com a qual a rapper saiu do *BBB 21*, é importante trazer à tona o aumento da notoriedade que recebeu. O prêmio que o programa dá não é apenas monetário, mas também em forma de visibilidade. Dessa forma, vale destacar que desde o início de sua carreira, o nome dela nunca foi tão pesquisado⁴⁹ como ocorreu entre 31 de janeiro e 27 de fevereiro de 2021. Ela ganhou uma série na Globoplay com quatro episódios e conseguiu 200 mil novos seguidores no Instagram⁵⁰. E, como dito anteriormente, quem mais venceu foi a Rede Globo, que obteve alto lucro em função do cancelamento de Karol Conká.

Como colocado no início deste artigo, a intenção deste trabalho não é discutir se Karol Conká estava certa ou errada ou se devia ter sido ou não cancelada, mas debater sobre o

⁴⁷ Durante debate online *BBB e os Rituais de Sofrimento* promovido pela TV Fórum. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bXM3u_x-TNo Acesso em: 14 maio 2021.

⁴⁸ Christian Dunker, em entrevista ao UOL TAB. Disponível em: <https://tab.uol.com.br/edicao/consciencia-ostentacao/#cover> Acesso em: 17 maio 2021.

⁴⁹ Segundo dados coletados no Google Trends. Busca pelo termo Karol+Conká, local: Brasil

⁵⁰ Em 16/05/2021 o perfil @karolconka conta com 1,7 milhões de seguidores no Instagram. Antes de sua participação no programa, a cantora tinha 1,5 milhões.

impacto do cancelamento como método de luta e de sociabilidade..

Criar e fortalecer um ambiente pouco tolerante para as diferenças pode resultar, em longo prazo, em uma grande homogeneização do campo progressista provocada pelo medo da retaliação. Entendendo aqui que não há uma defesa pela queda das nossas diferenças, tampouco a negação do conflito. Em concordância com Silvio Almeida⁵¹ (2020), afirma-se que há situações, ideias e pessoas que devem ser combatidas.

Não nego o conflito, o enfrentamento e a crítica contundente. Há situações, pessoas e ideias que devem ser combatidas com extremo vigor. Considero um dever moral o uso da força contra o fascismo quando necessário. Com igual vigor, devemos tratar quem apoia racismo, sexismo e extermínio de pobres. (ALMEIDA, 2020, s/p).

No entanto, destaca-se a compreensão da importância da criação de uma comunidade diversa e democrática para avanços sociais. “A comunidade não deve significar uma queda de nossas diferenças, nem a

pretensão patética de que essas diferenças não existem” (LORDE, 1979, s/p), mas a compreensão de que uma sociedade plural é essencial para a democracia.

Considerações finais

Frente à análise do impacto e repercussão do cancelamento sofrido por Karol Conká após sua participação no Big Brother Brasil, pode-se perceber que a cultura do cancelamento como fenômeno tem suas especificidades quando comparada ao simples ato de julgar, dada a velocidade de propagação das informações provocadas pelas redes sociais, bem como o excesso de transparência e vigilância.

As redes sociais tornaram-se ambientes favoráveis para a prática do cancelamento, a partir de dois aspectos importantes, a saber: a visibilidade necessária para as celebridades agregarem valor à suas imagens como produto; e a possibilidade que tais plataformas dão ao usuário de interagir, opinar, julgar e cancelar tais *influenciadores digitais*.

No primeiro caso, vê-se uma necessidade de produção constante de conteúdos para gerar engajamento

⁵¹ ALMEIDA, Silvio. *A cultura do “cancelamento” é a antipolítica por excelência*. Disparada. s/p, 21 de fev. de 2020. Disponível em: <https://disparada.com.br/cancelamento-antipolitica/>. Acesso em: 17 maio 2021.

e a participação das celebridades em discussões dos mais diversos temas que estão em debate. Para manter o engajamento nas plataformas, é preciso produzir conteúdo constantemente, independente de dominar ou não determinado assunto.

No segundo aspecto, pessoas que defendem bandeiras ligadas às pautas identitárias, como gênero, raça e LGBTQI+, possuem com as redes sociais a oportunidade de punir aqueles que "ferem" suas lutas. É possível, a partir do cancelamento, alertar e condenar as celebridades pelos deslizes cometidos.

Neste caso empírico considerado, entende-se que o cancelamento de Conká ocorreu como desdobramento de um pressuposto que estrutura o programa que é a eliminação. Em um programa cujo objetivo é eliminar o outro para sobreviver, os ataques já são esperados, posto que a aniquilação acaba por permear tudo o que acontece dentro da casa.

Tal desdobramento se dá na medida em que, durante o programa, cabe ao internauta apenas o voto para eliminar; enquanto que com a cultura do cancelamento o internauta não

precisa mais do programa como mediador. Ele não precisa mais votar, ele simplesmente cancela, ele elimina.

Mais importante do que defender ou condenar o cancelamento é debater sobre ele em si e seu impacto para o campo democrático. Deste modo, foi discutido o impacto do cancelamento não apenas para quem está no centro do tribunal da internet, mas o risco de se gerar um ambiente muito propício à autocensura e ao julgamento.

Assim sendo, aponta-se o impacto negativo de tal fenômeno quando usado como método de luta na medida em que a consequência direta é a democratização da perversão e da barbárie, além da homogeneização de ideias acarretando numa sociedade cada vez mais padronizada.

Referências bibliográficas

ADAMATTI, M. M. Crítica de cinema e patrulha ideológica: o caso Xica da Silva de Carlos Diegues. *Famecos*, Porto Alegre, v. 23, n. 3, set./dez. 2016. Disponível em: bit.ly/2I07RrZ. Acesso em: 16 out. 2020.

ALMEIDA, S. A cultura do "cancelamento" é a antipolítica por excelência. *Portal Disparada*, [S. l.], s/p, 21 de fevereiro de 2020. Disponível em: <https://portaldisparada.com.br/cultura->

e-ideologia/cancelamento-antipolitica/. Acesso em: 20 out. 2020.

BARRETO, Paulo; RIOS, Riverson. *Vigiar e punir*: a internet e as redes de poder participativo na era da globalização, XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Fortaleza-CE, 03 a 07/09/2012.

BATISTA JUNIOR, João. A escolha de quem participa do Big Brother Brasil não é casual. Desta vez, o programa reuniu um elenco customizado para causar. Debate por encomenda. *Revista Piauí*, 18 de fev. 2021. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/debate-por-encomenda/>. Acesso em: 14 mai. 2021.

Cancel culture is the Macquarie Dictionary's word of the year for 2019. 2 dez. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/34fkJIF>. Acesso em: 16 out. 2020.

CHENEY-LIPPOLD, J. A new algorithmic identity: Soft biopolitics and the modulation of control. *Theory, Culture & Society*, vol. 28, n. 6, p. 164-181, 2011. doi: 10.1177/0263276411424420

CHIARI, Breno da Silva *et alli*. A cultura do cancelamento, seus efeitos sociais negativos e injustiças. In: Encontro de Iniciação Científica do Centro Universitário Antonio Eufrásio de Toledo de Presidente Prudente. Anais. Presidente Prudente, v. 16, n. 16, s/p, 2020.

COLLAGUAZO-NARVÁEZ, Flor. ¿Qué tipo de activismo se realiza en la red social Facebook?. 2017.

COSTA R. Sociedade de controle. *São Paulo Perspec*, n. 18, p. 161-167, 2004.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Micropolítica e segmentaridade. In: *Mil Platôs* (Vol. 3). Rio de Janeiro: Editora 34, 2004. P. 83-115.

DELEUZE, G. *Conversações*. São Paulo: Editora 34; 1992.

DUNKER, Christian. Quem tem medo do cancelamento? *Gama Revista*, [S. l.], p. 01, 26 jul. 2020. Disponível em: <https://gamarevista.com.br/semana/ta-com-medo/o-medo-da-cultura-do-cancelamento/>. Acesso em: 16 out. 2020.

EMICIDA. Principia. Sony Music Entertainment Brasil Ltda. sob licença exclusiva de Laboratório Fantasma, 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kjggv0xM8Q&ab_channel=Emicida. Acesso em: 16 out. 2020.

EMICIDA. Twitter post. 01 fev. 2021. Disponível em: <https://twitter.com/emicida/status/1356387176917925890>. Acesso em: 16 out. 2020.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Loyola, 2014.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal, 2009.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*: história da violência nas prisões. Petrópolis: Vozes, 1997.

HAN, Byung-Chul. *A sociedade da transparência*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2014.

ILHEU, Tais. Tema de redação: como funciona a cultura do cancelamento.

Guia do Estudante, [S. l.], p. 01, 5 ago. 2020. Disponível em: <https://guiadoestudante.abril.com.br/redacao/tema-de-redacao-como-funciona-a-cultura-do-cancelamento/>. Acesso em: 16 out. 2020.

KEEN, A. *Vertigem digital*: por que as redes sociais estão nos dividindo, diminuindo e desorientando? Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

LAZZARATO, M. *As revoluções do capitalismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LE MONDE DIPLOMATIQUE BRASIL. Reality shows: por quê eles têm tanta audiência? - Programa Le Monde Diplomatique #33. 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tiEt8_eZYi8. Acesso em: 14 mai. 2021.

LORDE, Audre. As ferramentas do mestre nunca vão desmantelar a casa grande. In: *Second Sex Conference, The Personal and the Political Panel*, New York, 1979. Disponível em: https://www.academia.edu/11277332/LORDE_Audre_As_ferramentas_do_mestre_nunca_v%C3%A3o_desmantelar_a_casa-grande. Acesso em: 20 set. 2020.

MAIS VOCÊ. Twitter post. 24 fev. 2021. Disponível em: <https://twitter.com/MaisVoce/status/1364573754228146184>

MELLO, Patrícia Campos. Introdução. In: *A máquina do ódio*: Notas de uma repórter sobre fake news e violência digital. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MELLO, Patrícia Campos. Por que os brasileiros deveriam ter medo do gabinete do ódio. *NY Times*, [S. l.], s/p, 4 ago. 2020. Disponível em: <https://www.nytimes.com/pt/2020/08/04/opinion/international-world/bolsonaro-gabinete-do-odio.html>.

4/opinion/international-world/bolsonaro-gabinete-do-odio.html. Acesso em: 15 mai. 2021.

MOURA, Julia. BBB 21 vira vitrine para marcas mesmo não pagando investimento milionário das empresas. *Folha de Pernambuco*, 03 de mai. de 2021. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/cultura/bbb-21-vira-vitrine-para-marcas-mesmo-nao-pagando-investimento/182143/>. Acesso em: 14 mai. 2021.

RHEINGOLD, H. *Smart Mobs. The Next Social Revolution*. Cambridge, MA: Perseus, 2002.

RODA Viva | Emicida | 27/07/2020. [S. l.: s. n.], [2020]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pDV3SGzV3m4&ab_channel=RodaViva. Acesso em: 16 out. 2020.

ROSS, Loretta. I'm a Black Feminist. I Think Call-Out Culture Is Toxic. *The New York Times*, [S. l.], p. 01, 17 ago. 2019. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/08/17/opinion/sunday/cancel-culture-call-out.html>. Acesso em: 16 out. 2020.

SCHWARCZ, Lilia. Filme de Beyoncé erra ao glamorizar negritude com estampa de oncinha. *Folha de S. Paulo*, [S. l.], p. 01, 2 ago. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/08/filme-de-beyonce-erra-ao-glamorizar-negritude-com-estampa-de-oncinha.shtml>. Acesso em: 16 out. 2020.

SIBILIA, Paula. *O show do eu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SILVEIRA, Sérgio Amadeu da. Discursos sobre regulação e governança algorítmica. *Revista Estudos de Sociologia*, v. 25, n. 48, 2020.

THE GREAT Hack. Direção de Karim Amer e Jehane Noujaim. Filme original Netflix. 2019 (154 min). Acesso em: 24 jul. 2020.

TV BOITEMPO. Silvia Viana apresenta RITUAIS DE SOFRIMENTO. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gXn8ARNrtjY>. Acesso em: 03 jun. 2021.

VIANA, Silvia. *Rituais de sofrimento*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

WORD of the Year. 2019. Disponível em: <https://www.macquariedictionary.com.au/resources/view/word/of/the/year/>. Acesso em: 16 out. 2020.

ZUBOFF, Shoshana. Big Other: capitalismo de vigilância e perspectivas para uma civilização de informação. In: BRUNO, Fernanda (org.). *Tecnopolíticas da vigilância – perspectivas da margem*. São Paulo: Boitempo, 2018.

Panorama das hierarquias no campo da educação de deficientes auditivos e surdos no período de 1987-2017

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v12i22.51444>

Carla Cazelato Ferrari¹

Resumo: Este artigo, por meio de balanço tendencial abrangendo o período de 1987 a 2017, teve por objetivo analisar as permanências e discontinuidades da distribuição institucional das teses e dissertações brasileiras sobre a educação de surdos, como expressão das disputas estabelecidas nesse campo, por meio dos seguintes indicadores: instância administrativa, área de conhecimento, instituição de ensino superior (IES), grau acadêmico e identificação do sujeito da pesquisa e língua prioritária. Destaca-se entre os resultados de análise a incidência de pesquisas que se desenvolveram em programas de pós-graduação da área da educação em instituições de ensino superior públicas, com investigações voltadas à escola, suas práticas e sujeitos. Assim como, observou-se a relevância de considerar, para além das questões centradas nas limitações acarretadas pela surdez, outros aspectos como condições econômicas e sociais, raça, idade e gênero, que conforme o panorama apresentado, acabaram sendo secundarizados nas investigações.

Palavras-chave: educação de surdos; pesquisa discente; hierarquias institucionais.

Panorama de las jerarquías en el campo de la educación de discapacitados auditivos y sordos en el período 1987-2017

Resumen: Este artículo, a través de un balance de tendencias que abarca el período de 1987 a 2017, tuvo como objetivo analizar las permanencias y discontinuidades en la distribución institucional de las tesis y disertaciones brasileñas sobre educación de sordos, como expresión de las disputas establecidas en este campo, a través de los siguientes indicadores: instancia administrativa, área de conocimiento, institución de educación superior (IES), título académico, identificación del sujeto de investigación y lengua prioritaria. Entre los resultados del análisis, se destaca la incidencia de investigaciones desarrolladas en programas de posgrado en el campo de la educación en instituciones públicas de educación superior, con investigaciones enfocadas en la escuela, sus prácticas y sujetos. Se observó la relevancia de considerar, además de las cuestiones centradas en las limitaciones que ocasiona la sordera, otros aspectos como las condiciones económicas y sociales, la raza, la edad y el género, aspectos que, según el panorama presentado, terminaron siendo secundarios en el panorama de las investigaciones.

Palabras clave: educación de sordos; investigación estudiantil; jerarquías institucionais

¹ Carla Cazelato Ferrari. Doutora em Educação. Professora da PUCSP/Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil. E-mail: carla_cazelato@hotmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-4753-4742>

Recebido em 31/08/2021, aceito para publicação em 25/01/2022, disponibilizado online em 01/03/2022.

Panorama of hierarchies in the field of education of deaf and hearing impaired in the period 1987-2017

Abstract: This article, by means of a trend balance covering the period from 1987 to 2017, aimed to analyze the regularities and discontinuities of the institutional distribution of Brazilian theses and dissertations on the education of deaf people, as an expression of the disputes established in this field, through the following indicators: administrative instance, area of knowledge, higher education institution (IES), academic degree and identification of the research subject and priority language. Among the results of the analysis, the incidence of the research developed in postgraduate programs in the area of education in public higher education institutions stands out, with investigations aimed at schools, their practices and subjects. As well, it was observed the relevance of considering, in addition to the questions centered on the limitations caused by deafness, other aspects such as economic and social conditions, race, age and gender, which according to the presented panorama, ended up being secondary in the investigations.

Keywords: deaf education; student research; institutional hierarchies

Panorama das hierarquias no campo da educação de deficientes auditivos e surdos no período de 1987-2017

Introdução

O campo acadêmico da educação de surdos possui como uma de suas principais especificidades certas tensões, a partir de discussões concorrenciais sobre deficiência *versus* diferença, inclusão escolar *versus* escolas exclusivas, cultura diversa e plural *versus* cultura própria, debates que se estabeleceram no decorrer das últimas décadas e que deflagram que esse é um campo formado por perspectivas acadêmicas distintas.

Nesse sentido, este estudo tem por objetivo analisar as tendências de investigação sobre educação de

surdos², expressas por teses e dissertações publicadas no decorrer de 1987 a 2017, em que se coteja as hierarquias constituídas em um campo específico da educação especial.

A orientação das pesquisas da educação de surdos no Brasil vem sofrendo mudanças a partir de uma vertente de estudos acadêmicos que emergiu, especialmente, a partir dos anos de 1990, junto ao movimento sociopolítico de negação da sua caracterização como deficiência auditiva e reivindicação de uma cultura própria da surdez.

²A fim de possibilitar melhor fluência na leitura do texto será utilizada a expressão “educação de surdos”, englobando os estudos de pessoas com deficiência auditiva e surdez.

Nesse sentido, a partir da perspectiva de que a língua primeira desses sujeitos é a língua de sinais e de que os processos de oralização foram uma imposição da comunidade ouvinte sobre eles, processo esse denominado por Skliar (1998) como *ouvintismo*, foram produzidos inúmeros trabalhos até os anos 2000, o que passou a se denominar como *vertente socioantropológica* de estudos sobre a surdez, pouco tempo depois parte dessa vertente passou a ser denominada também como *Estudos Surdos*.

Por outro lado, desde o final do século passado, a partir da iniciativa de Bueno (1998) foram desenvolvidos estudos e investigações que se contrapuseram a perspectiva socioantropológica da surdez, na medida em que consideram a surdez como deficiência, pois a perda da audição acarreta impedimentos auditivos importantes para a vida social, assim como não constitui a única marca na composição da identidade de uma pessoa surda porque, para qualquer sujeito (surdo ou não), marcas como condição de classe, raça, gênero, local de moradia e trajetória social constituem

elementos que se inscrevem na construção social da identidade dos indivíduos, valendo a pena destacar os estudos de Cukierkorn (1996, 2005), Dantas (2006), Ferrari (2010; 2017), Lima (2013), Silva (2011) e Botarelli (2014).

Nesse sentido, tomar a produção de conhecimento da educação especial, sem perder a perspectiva do âmbito da educação geral, tem fundamental relevância para se entender as lutas simbólicas travadas nesse espaço concorrencial, no caso o campo científico de uma área específica.

No campo da produção científica, as influências que possibilitam seu delineamento e redefinições são aquelas que o estruturam e definem o capital específico que irá regular aquilo que é eficaz e quem irá dispor de poder e autoridade. Assim, as forças que detêm o poder simbólico de impor um discurso no campo definem-se relacionalmente em posições localizadas nesse espaço e pertencentes a ele, sobretudo configurando-o como um território de disputas (BOURDIEU, 2004, p.169).

Desse modo, as teorizações de Pierre Bourdieu (1983, 2004, 2013) dão a contribuição necessária, principalmente com relação aos conceitos de campo e campo científico, entendidos a partir de um estado de relação de forças entre sujeitos ou instituições que estão engajados em um espaço de jogo. Existe, assim, o espaço de posições sociais que se retraduz em lugar de tomadas de posição, visto que são “visões tomadas a partir de um ponto, isto é, a partir de uma determinada posição no espaço social” (BOURDIEU, 1983, p.157).

Ao tomarmos as pesquisas de mestrado e doutorado como fonte de investigação sobre as tendências no campo da educação de surdos, sabe-se, incontestavelmente, que os programas de pós-graduação, a partir dos anos de 1970, constituíram o principal espaço de realização de pesquisas no país. Tal como, não há dúvidas de que essas investigações indicam os caminhos que as pesquisas tomaram, visto que muitas produções de artigos e livros são frutos de estudos de mestrado e doutorado.

Foram utilizadas como fonte dos dados as teses e dissertações sobre

educação de surdos constantes no Catálogo da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), compreendendo o período de 1987 a 2017, no que se refere aos dados de identificação e resumo dessas pesquisas.

A primeira parte desse levantamento foi realizado no ano de 2012 e abrangeu o período de 1987 a 2010, utilizando-se seis descritores: “surdo escola”, “surdo escolarização”, “surdo educação”, “deficiente auditivo escola”, “deficiente auditivo escolarização” e “deficiente auditivo educação”, por meio da busca por “todas as palavras” e mediante supressão de duplicatas, resultando em 643 teses e dissertações sobre a educação de surdos.

A ampliação do período de coleta de dados em 7 anos, ocorreu em 2018, utilizando como procedimento a busca booleana com os mesmos descritores utilizados anteriormente, totalizando com os dois levantamentos 1225 pesquisas. Para a organização dos resultados foi utilizado o *software* de tratamento estatístico *Sphinx IQ2*, que possibilita organizar os dados coletados em gráficos e tabelas, buscando examinar:

- ✓ Quem e quando investigaram?
- ✓ Sobre o que e quem investigaram?

Assim, a organização dos dados deu-se a partir do recorte temporal abarcado pelo balanço de 1987 a 2017 subdividido em três períodos:

- ✓ Período 1: 1987 a 1999
- ✓ Período 2: 2000 a 2009
- ✓ Período 3: 2010 a 2017

Para a determinação dos períodos, foram estabelecidos dois critérios de subdivisão:

O primeiro critério refere-se ao corte temporal no ano 2000, pois leva em conta o Manifesto “A educação que nós surdos queremos” tornado público em abril de 1999 e demais legislações específicas que foram regulamentadas a partir desse momento. Isso se faz relevante porque a educação de surdos passa a ter alguns de seus aspectos normatizados em decretos e leis de forma independente das demais deficiências (BRASIL, 2002 e 2005).

O segundo corte temporal, em 2010, fez-se devido à mudança ocorrida no Ministério da Educação (MEC) em que a Educação Especial deixa de ser uma atribuição da Secretaria de Educação Especial (Seesp), com a extinção dessa

secretaria, e passa à Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização, Diversidade e Inclusão – SECADI. Vale ressaltar que essa secretaria já existia sob a denominação de Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade (SECAD) e em 2011 ela incorpora em suas funções as ações sobre a inclusão. Tal mudança ocorrida no ministério deflagra uma tensão política e acadêmica que já se processava em anos anteriores e que passa a figurar maior enfrentamento por parte dos profissionais da educação de surdos, que buscam manter as escolas exclusivas (para surdos) diante das ações promovidas pela SECADI, voltadas à inclusão escolar.

Desse modo, os dois recortes temporais foram determinados a partir de dois pontos de inter-relações dos campos político e acadêmico na área específica da educação de surdos e contribuem para a organização dos resultados que são apresentados a seguir.

Quem e quando investigaram?

Os dados sobre a distribuição da produção em relação à instância

administrativa em que as pesquisas se realizaram estão dispostos na tabela 1.

Tabela 1 - Distribuição da produção por instância administrativa, nos três períodos.

Instância	Ano	1987/1999		2000/2009		2010/2017		Total	
		Nº	M/A	Nº	M/A	Nº	M/A	Nº	M/A
Federal		49	3,8	212	21,0	368	46,0	629	20,3
Privada		42	3,2	143	14,0	144	18,0	329	10,6
Estadual		24	1,9	101	10,0	127	15,9	252	8,13
Municipal		1	0,1	3	0,3	5	0,6	9	0,29
Comunitária		0	0,0	0	0,0	6	0,7	6	0,19
Total		116	9,0	459	46,0	650	81,5	1225	39,5

Fonte: Tabela produzida pela autora a partir de levantamento no Banco de Teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Legenda: M/A corresponde à média anual.

Verifica-se que as pesquisas no campo da educação de surdos aumentaram significativamente nos últimos 31 anos, nas instâncias Federal, Privada e Estadual, com média anual de 9 produções no primeiro período, ultrapassando 81 produções após 17 anos, notando pouca incidência naquelas de instância municipal e comunitária.

Cabe mencionar que a incidência na instância Federal é resultante da disseminação das investigações voltadas à educação de surdos correlacionadas à criação de 18 Universidades Federais e 360 unidades de Institutos Federais de Educação, Ciência e Tecnologia a partir dos anos 2000 (CARREIRA,

2017), além do crescimento exorbitante daquelas de caráter privado nas últimas décadas.

De acordo com o Censo da Educação Superior divulgado pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira em 2017, a distribuição das instituições de ensino superior no Brasil era de 2.152 Instituições privadas e de 296 públicas, sendo estas distribuídas em 41,9% estaduais; 36,8%, federais e 21,3%, municipais (BRASIL. INEP, 2017).

Entende-se, portanto, que na educação de surdos as instituições de ensino superior públicas concentram maior incidência de investigações, e a diferença entre as produções oriundas

dessas instituições fica ainda maior, quando se verifica que o número de IES públicas abrange aproximadamente 14% do número de instituições privadas.

Os dados referentes à distribuição das pesquisas por instituições de ensino superior (IES) compreende o conjunto de 150 Universidades, Centros Universitários e Institutos Federais distintos. Tendo em vista a complexidade em analisar o rol completo, optou-se em dividir as IES em três blocos, a partir da organização de suas principais diferenças, quais sejam:

- ✓ No primeiro grupo foram organizados os dados das IES que apresentaram produção permanente e relevante durante os 31 anos, o que diz respeito a um conjunto de 10 universidades com maior tradição na área da educação especial, motivo pelo qual será analisado mais detalhadamente, conforme apresenta a tabela 2.
- ✓ No segundo grupo há a organização dos dados das IES (ANEXO – Grupo 2) que apresentaram produção mais significativa a partir dos anos

2000, reúne um conjunto de 25 IES, principalmente estaduais e federais, contando com pelo menos uma IES de cada região do país.

- ✓ No terceiro grupo foram organizados os dados das IES (ANEXO – Grupo 3) que apresentaram maior dispersão nas produções, pois reúne número expressivo de espaços acadêmicos distintos, em um conjunto de 113 universidades de praticamente todas as regiões do país, compreendendo instâncias estaduais, federais e privadas que possuem reduzida produção na área, com início das publicações principalmente após o ano de 2010.

Vale destacar duas IES que não se enquadraram nessa organização: UNIFESP e PUCRS, pois apresentaram irregularidade na produção durante os três períodos. Enquanto a produção da UNIFESP é menor nos dois primeiros períodos e mais significativa no terceiro, no caso da PUCRS a produção mais significativa encontra-se somente no primeiro e segundo período.

A distribuição das produções do primeiro grupo de IES são apresentadas na tabela a seguir.

Tabela 2 - Distribuição da produção por IES, nos três períodos.

Instituição	1987/1999		2000/2009		2010/2017		Total	
	Nº	M/A	Nº	M/A	Nº	M/A	Nº	M/A
PUCSP	27	2,1	39	3,9	18	2,3	84	2,7
USP	5	0,4	39	3,9	24	3,0	68	2,2
UFRGS	8	0,6	25	2,5	24	3,0	57	1,9
UNICAMP	9	0,7	25	2,5	15	1,9	49	1,6
UFSC	1	0,1	26	2,6	20	2,5	47	1,5
UFSCar	7	0,6	24	2,4	16	2,0	47	1,5
UnB	5	0,4	19	1,9	22	2,8	46	1,48
UFSC	7	0,6	12	1,2	14	1,8	33	1,1
UERJ	9	0,7	7	0,7	8	1,0	24	0,8
UFRJ	5	0,4	6	0,6	10	1,2	21	0,7
Outras ³	33	2,5	237	23,7	261	32,6	749	24,0
Total	116	9,0	459	46,0	652	81,5	1225	39,5

Fonte: Tabela produzida pela autora a partir de levantamento no Banco de Teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Legenda: M/A corresponde a média anual.

³Foram reunidas em “Outras” as Universidades, Centros Universitários e Institutos Federais que tiveram menos de 1 produção na média anual do período total que é abarcado pelo levantamento e compreendem os outros dois blocos de IES caracterizados.

De acordo com os dados apresentados na tabela 2, composta somente pelas dez instituições de ensino superior que mais se destacaram, verifica-se crescimento exponencial de pesquisas na área da educação de surdos, passando de 9 pesquisas anuais, em média, no primeiro período, para 46 e depois 81, respectivamente, nos períodos subsequentes.

Importante mencionar que, com exceção da PUCSP, todas as demais instituições universitárias são de caráter público. Quatro dessas são paulistas e somam 248 pesquisas em todo o período; duas são gaúchas e somam 90 produções; duas são cariocas com 45; uma catarinense com 47 pesquisas e uma do Distrito Federal com 46.

No entanto, ao estabelecer a média por Unidade de Federação, sem considerar as diferenças entre as respectivas IES, constata-se que: São Paulo possui em média 62 produções por IES; Rio Grande do Sul tem em média 45 por IES, Santa Catarina possui 47; o Distrito Federal 46 e o Rio de Janeiro 45 produções, o que mostra um equilíbrio maior entre a produção por Unidade de Federação.

Em relação ao número de investigações em todo o período abarcado pelo levantamento, três IES (PUCSP, USP e UFRGS) apresentam produção com maior destaque, reunindo de 57 a 84 investigações, seguidas de um conjunto de IES com incidência muito próxima, ficando entre 46 e 49 produções e três instituições com produção mais baixa, a UFSM com 33, UERJ com 24 e UFRJ com 21 produções no período.

Percebe-se, também, que a maior incidência de pesquisas na PUCSP deve-se ao destaque que tinha no 1º período, na medida em que a produção das demais IES foi muito baixa. Isto é, a soma das produções das demais IES mais incidentes foi de apenas 56 investigações contra 27 da PUCSP. Em relação ao segundo período (2000/2009), a USP se equiparou a PUCSP e todas as demais experimentaram, percentualmente, incremento superior (com exceção da UFRJ e UERJ), além de, no 3º período, ter sido superada por quatro IES (USP, UFRGS, UFSC e UnB) e ser a que apresentou queda mais expressiva entre a produção do 2º período para o último, de 39 para 18

pesquisas, ou seja, menos da metade da incidência do período anterior.

Assim é possível observar que entre as três mais incidentes, a maior constância da produção parece ser a da UFRGS, com 25 e 24 produções, respectivamente, no 2º e 3º períodos, já que a USP, embora em proporção menor que a PUCSP, apresentou queda expressiva nesses dois períodos: de 39 para 24 investigações.

A partir dos anos 2000, verifica-se significativa disseminação das

investigações no âmbito dessa temática, o que não significou somente aumento das produções, como também sua descentralização. Sobretudo, em relação à UnB que é a única, em termos quantitativos, que se destaca fora do eixo Sul-Sudeste.

Os dados da tabela a seguir apresentam as áreas de conhecimento segundo os programas de pós-graduação com maior expressão no conjunto dos dados.

Tabela 3 - Distribuição da produção por área de conhecimento, nos três períodos.

Área de Conhecimentos	Ano 1987/1999		2000/2009		2010/2017		Total	
	Nº	M/A	Nº	M/A	Nº	M/A	Nº	M/A
Educação	52	4,0	255	25,5	350	44,0	657	21,2
Letras/Linguística/Linguagem	12	0,9	87	8,7	112	14,0	211	6,8
Fonoaudiologia/Saúde	24	1,9	46	4,6	40	5,0	110	3,5
Psicologia	12	0,9	36	3,6	24	3,0	72	2,3
Outras*	16	1,2	38	3,8	121	15,0	175	5,6
Total	116	9,0	462	46,2	651	81,0	1225	39,5

Fonte: Tabela produzida pela autora a partir de levantamento no Banco de Teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Legenda: M/A corresponde à média anual.

*Compreende as áreas de Enfermagem, Comunicação social, Administração, Artes, Serviço social, Computação, Design e informação e Diversidade e Inclusão.

Com relação às diferentes áreas de conhecimento em que as pesquisas foram desenvolvidas, verifica-se que nos últimos 31 anos a educação (geral) é responsável por 21 pesquisas

anuais sobre a educação de surdos, representando mais de 50% das investigações e sendo mais expressiva do que as áreas da psicologia e fonoaudiologia.

É possível realizar algumas inferências a partir dos resultados apresentados na tabela 3, pois percebe-se incidência maior de produções, no primeiro período, entre as áreas da “Educação” e “Fonoaudiologia e Saúde”, com 1,9 e 4,0 produções anuais em média, e nas décadas posteriores a área de “Letras, Linguísticas e Linguagem” acaba assumindo posição relevante, com destaque para o número de produções entre os anos de 2010 e 2017, chegando a 14 pesquisas anuais.

Entende-se, portanto, que o crescimento progressivo do interesse

nos programas da área de “Letras, Linguística e Linguagem” esteja, de alguma forma, relacionado a pesquisas sobre a língua brasileira de sinais (libras), visto que ela passa a ter reconhecimento oficial a partir da lei 10.436/2002 (BRASIL, 2002) e do decreto 5626/2005 (BRASIL, 2005) que regulamenta o uso e difusão da libras para o acesso à educação e torna obrigatória a formação a respeito dessa língua nos cursos superiores para professores e fonoaudiólogos.

A tabela 4, a seguir, mostra a distribuição dos trabalhos por grau acadêmico.

Tabela 4 - Distribuição da produção por grau acadêmico, nos três períodos.

Ano \ Grau	1987/1999		2000/2009		2010/2017		Total	
	Nº	%	Nº	%	Nº	%	Nº	%
Mestrado Acadêmico	100	86,0	372	81,0	435	67,0	907	74,0
Doutorado	16	14,0	82	18,0	129	20,0	227	18,0
Mestrado Profissional	0	0,0	5	1,0	86	13,0	91	8,0
Total	116	100	459	100	650	100	1225	100

Fonte: Tabela produzida pela autora a partir de levantamento no Banco de Teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

É possível verificar, nos dois primeiros períodos, a predominância de mais de 80% das publicações em nível de mestrado, isto é, de pesquisas iniciais e pesquisadores iniciantes, como já era de se esperar, pois a

duração e dificuldade para atingir tal grau acadêmico é menor do que para o doutorado. No entanto, essa discrepância diminui no último período com o aumento do número de teses de doutorado, possível indicativo das

políticas de expansão do ensino superior nesse período. Sobretudo, verifica-se a consolidação da pesquisa (campo científico) sobre os processos educacionais de indivíduos com deficiência, conforme já constatado por Bueno (2014), nos quais a educação de surdos contribui de maneira expressiva.

Com relação aos dados sobre o mestrado profissional, vale considerar

seu recente reconhecimento, justificando assim o aparecimento de dados sobre esse grau acadêmico somente a partir dos anos 2000.

Sobre quem e o que investigaram?

Os dados sobre o termo utilizado na identificação da deficiência, estão expostos na tabela 5.

Tabela 5 - Distribuição da produção por termo utilizado, nos três períodos.

Ano \ Deficiência	1987/1999		2000/2009		2010/2017		Total	
	Nº	M/A	Nº	M/A	Nº	M/A	Nº	M/A
Surdo	63	5,0	375	37,5	603	75,0	1041	34,0
DA	37	2,8	45	4,5	18	2,0	100	3,0
Ambos	13	1	19	1,9	8	1,0	40	1,0
NE	3	0,2	20	2,0	21	2,5	44	1,5
Total	116	9,0	459	46,0	650	80,5	1225	39,5

F

Fonte: Tabela produzida pela autora a partir de levantamento no Banco de Teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Legenda: M/A corresponde a média anual. DA corresponde a Deficiência auditiva. NE corresponde a não especificado.

Observa-se, no primeiro período, que as pesquisas que citam o termo “surdo” ou “deficiente auditivo” apresentam-se em quantidade quase que equiparadas, bem como a utilização de ambos os termos aparecem com relevância nas pesquisas até a primeira década dos

anos 2000. Vale ressaltar que a escolha pela utilização por um termo ou outro indica a perspectiva que a investigação tem em relação ao seu objeto de estudo, assim entende-se que entre os anos de 1987 e 1999 coexistiam vertentes que disputavam posição de destaque nesse campo.

Tal aspecto se modifica no decorrer dos anos subsequentes, pois o termo “surdo” vai sendo incorporado às pesquisas e passa a ser predominante nos anos seguintes (2000-2017), bem como houve decréscimo no número de pesquisas que utilizam as duas expressões.

Com relação a utilização do termo “deficiente auditivo”, verifica-se a redução do número de pesquisas que utilizam essa expressão entre os anos de 2010 e 2017, no entanto, o termo se manteve nas pesquisas, sendo unicamente ou em conjunto, como modo de identificação desses sujeitos por todo o período do levantamento.

Sobre isso, o estudo de doutorado de Souza (2018) demonstra que o termo “deficiência” aparece nos artigos da *Revista Brasileira de Educação Especial (RBEE)*, periódico de maior reconhecimento na área, durante todo o período compreendido pelo balanço tendencial realizado pela

autora, de 1992 a 2015. Esse achado reitera o que demonstramos dados da tabela 5, em que parte das pesquisas mais atuais continua utilizando a expressão “deficiência”, o que representa mais de 10% das produções em todo o período.

Fica claro, que a receptividade e ampliação do uso do termo “surdo” ao longo dos últimos 20 anos revela a penetração de certa vertente de estudos no campo da educação especial. Sobretudo, por ser uma receptividade que possui interesses e engajamento político voltados ao reconhecimento dos direitos sociais e educacionais e a visibilidade às dificuldades vivenciadas por essas pessoas.

A tabela a seguir apresenta a distribuição da produção por temática relacionada a língua/linguagem, aspecto elementar nas discussões da área quando se trata de pessoas com surdez ou deficiência auditiva.

Tabela 6 - Distribuição da produção por língua/linguagem, nos três períodos.

Língua/ Linguagem	1987/1999		2000/2009		2010/2017		Total	
	Nº	M/A	Nº	M/A	Nº	M/A	Nº	M/A
Língua de sinais	29	2,2	224	22,4	170	21,2	423	13,6
LP Escrita	26	2,0	111	11,1	40	5,0	177	5,7
LP Oral	22	1,7	55	5,5	9	1,1	86	2,7
Bilíngue	0	0,0	0	0,0	45	5,5	45	1,4
Gestual	4	0,3	3	0,3	2	0,2	9	0,3
NA/NE	65	5,0	184	18,4	414	52,0	663	21,4
Total	146	11,2	577	57,7	680	85,0	1403*	45,3

Fonte: Tabela produzida pela autora a partir de levantamento no Banco de Teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Legenda: M/A corresponde à média anual. NA é não aplicável e NE não especificado. LP corresponde à língua portuguesa. *O número total é superior ao número de pesquisas levantadas pois para esse aspecto cabe mais de uma resposta.

De acordo com os dados da tabela 6, percebe-se que no primeiro período as investigações permeavam proporcionalmente temáticas relacionadas a língua de sinais, língua portuguesa escrita e falada. Mas, nesse mesmo período, na tabela anterior (tabela 3), a maior parte das pesquisas não se mostraram decórreres da área de “Letras, Linguística e Linguagem”, o que leva a entender que essas concentravam outras problemáticas, o que nos remete ao entendimento de Bourdieu (1983, p.89) sobre os interesses específicos que contribuem para definir o campo científico: “[...] não se poderia motivar

um filósofo com questões próprias dos geógrafos.”

A equiparação no primeiro período entre as três modalidades de língua demonstra a preocupação dos estudiosos com a comunicação, sendo essa oral ou por sinais, mas também com a língua escrita, cujo interesse vai se perdendo ao longo dos períodos posteriores visto que a língua portuguesa nessa modalidade passa a ser considerada, por relevante parte dos pesquisadores, segunda língua da pessoa surda ou língua estrangeira⁴.

Assim, nas décadas subsequentes os estudos sobre a

⁴Mais informações sobre Bilinguismo, consultar Quadros (1997).

língua de sinais passam a superar 20 produções anuais, seguidos dos interesses sobre a língua portuguesa escrita ou do estudo de ambas quando se referem ao ensino bilíngue. Este, no caso, somente começa a aparecer a partir de 2010 – em contraste com a queda dos estudos que tratam da língua oral e escrita. Esses indícios sugerem uma reconfiguração do campo científico da educação especial no que se refere ao núcleo que trata da educação de surdos, pois parte dessa produção se retraduz expressivamente em discussões sobre a língua brasileira de sinais.

Não por acaso, autores como Bueno e Ferrari (2013) e Santana e Bergamo (2005, p.578) entendem que

há um conjunto de pesquisas da área que acabam por reduzir e negligenciar a complexidade das relações existentes entre linguagem, cultura e a constituição da identidade. É dizer que,

Essa negligência indica que tanto as informações oriundas das pesquisas de campo quanto as discussões provenientes das ciências sociais, [...] passam por uma recepção específica que tem interesse em matizar a questão linguística em detrimento de outras tão importantes quanto, promovendo uma redução arbitrária da complexidade da vida social (SANTANA; BERGAMO, 2005, p. 578).

Em busca de explorar um pouco mais tal discussão, são apresentadas a seguir as temáticas focalizadas nas pesquisas.

1225

pesquisas.

Tabela 7 - Distribuição das produções por temática investigada, nos três períodos.

Ano	1987/99		2000/2009		2010/2017		Total	
	N	%	N	%	N	%	N	%
Linguagem/língua	46	32,0	217	32,0	182	23,0	445	28,0
Ensino/docência	9	6,0	95	14,0	124	16,0	228	14,0
Escola	31	21,0	154	23,0	41	5,0	226	14,0
Aluno	24	16,0	90	13,0	49	6,0	163	10,0
Política	4	3,0	40	6,0	30	4,0	74	5,0
Tecnologia	9	6,0	21	3,0	25	3,0	55	3,5
Família	6	4,0	19	2,85	14	2,0	39	2,5
NE/Outros ⁵	16	12,0	40	6,0	319	41,0	375	23,0
Total	145	100	676	100	784	100	1605	100

Fonte: Tabela produzida pela autora a partir de levantamento no Banco de Teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

⁵Foram selecionadas, neste momento, as temáticas com maior incidência, tendo em vista, a complexidade em analisar o rol completo de campos temáticos, quais sejam: inclusão, escrita, matemática, ensino superior, cultura/arte, clínica/terapêutica, educação especial, saúde, currículo, trabalho, aprendizagem/desempenho, tradutor/intérprete, material didático, representações (surdez), atendimento educacional especializado, movimento social, disciplinas curriculares (física, geografia e química), relações sociais, comunidades surdas, sociedade, trajetórias, interculturalidade, livro, sala de recursos multifuncionais, implante coclear, avaliação, leitura, educação sexual, violência, educação indígena, educação em geral, Instituto Nacional de Educação de Surdos, gênero, escrita de sinais, gestão e raça.

Destaca-se, no primeiro período, as incidências mais elevadas das temáticas voltadas à Linguagem/língua (32%), à Escola (21%) e ao Aluno (16%), enquanto nos dois períodos posteriores o foco das investigações envolvendo o Ensino e Docência acaba se sobressaindo, chegando a superar a segunda temática mais abordada nos últimos anos.

A preponderância do foco das investigações está no âmbito da Língua e Linguagem nos três períodos destacados, totalizando 28% das pesquisas, o que equivale ao dobro das duas temáticas seguintes.

Agora, se somarmos os valores das principais temáticas investigadas, que compõem o campo da educação de surdos, três dessas dizem respeito aos aspectos constituidores do processo de escolarização:

- ✓ a escola e suas práticas;
- ✓ o ensino e outros aspectos que permeiam a docência; e
- ✓ o aluno

Sobre isso, constata-se relevante número de pesquisas que voltaram seu foco ao aluno, não com tamanha expressividade como em outras análises (FERREIRA, 1991;

BUENO, 2004 e 2013; SOUZA, 2018) em que o maior número de produções se refere ao alunado da educação especial. De acordo com Bueno (2013), a ênfase que se tem procurado dar aos efeitos que a escolarização e socialização tem ocasionado aos sujeitos, que são a razão de ser da educação especial, explicam essa configuração.

Sobretudo, observa-se a tendência hegemônica dos estudos voltados ao aluno, os quais procuram estabelecer a possível relação entre as condições desse alunado, a organização escolar para atender suas especificidades e a formação e atuação especializada do professor. Isso parece fazer muito sentido aqui, pois o ensino/docência e a escola foram temáticas que alcançaram patamares de destaque, embora, isoladamente, são as discussões sobre a Linguagem/Língua o ponto de preocupação de grande parte das pesquisas desse campo específico.

Algumas considerações

As análises realizadas evidenciam o que parece ser um traço importante do núcleo da educação de surdos no campo acadêmico da

educação especial: as principais tendências das pesquisas envolvendo as autorias institucionais demonstram que programas de pós-graduação da área da educação em instituições de ensino superior públicas concentram maior incidência das investigações, e as temáticas e sujeitos sobre as quais se debruçaram permeiam, principalmente, discussões sobre a escola, suas práticas e sujeitos, além dos aspectos da língua e linguagem de sujeitos surdos que utilizam da língua brasileira de sinais.

No entanto, cabe mencionar que o termo “deficiência” continuou sendo utilizado por todo o período, tal como língua portuguesa (falada e escrita), por um conjunto menos expressivo de pesquisas, revelando que vertentes acadêmicas distintas permanecem disputando espaço nesse campo específico.

Por fim, cabe mencionar que este estudo é parte integrante de uma pesquisa maior sobre as “Tendências de investigação no campo da educação de surdos”, que por meio de análise das pesquisas sobre a educação desses sujeitos abrange outros dados que não puderam ser incluídos neste texto, devido às

limitações exigidas para a composição do dossiê, mas a todo momento busca contribuir para o aprimoramento da pesquisa no campo da educação especial, no sentido de analisar e refletir para além das questões centradas somente nas limitações acarretadas pela surdez, por entender que outros aspectos, como condições econômicas e sociais, raça, idade, gênero e outros, merecem ser apreciados, mas conforme o panorama (inicial) aqui apresentado tais elementos acabam sendo secundarizados.

Referências bibliográficas

- BOTARELLI, G. I. B. *O ensino-aprendizagem do português escrito para surdos em pesquisas: análise de resumos acadêmicos (1987-2010)*. (Mestrado em Educação). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2014.
- BOURDIEU, P. *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BOURDIEU, P. O campo científico. In: ORTIZ, Ricardo (org.). *Pierre Bourdieu: sociologia*. São Paulo: Ática, 2013. p. 122-155.
- BOURDIEU, P. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- BRASIL. *Decreto 5.626, de 22 de dezembro de 2005*. Regulamenta a Lei

nº 10.436, de 24 de abril de 2002, que dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais - Libras, e sobre o art. 18 da Lei nº 10.098, de 19 de dezembro de 2000. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br>. Acesso em: 15 out. 2015.

BRASIL. *Lei n.10.436, de 24 de abril de 2002*. Dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais - Libras e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br>. Acesso em: 16 out. 2015.

BRASIL. MEC. INEP- Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira. *Dados do censo da educação superior*: as universidades brasileiras representam 8% da rede, mas concentram 53% das matrículas. 2018. Disponível em: <http://portal.inep.gov.br/artigo>. Acesso em: 10 jan. 2019.

BUENO, J. G. S. A Produção discente do PEPG em Educação: História, Política, Sociedade (PUCSP) no campo dos processos de escolarização, desigualdades sociais e deficiência (2004/2009). In: MELETTI, Sílvia Márcia Ferreira; BUENO, José Geraldo Silveira. (orgs.). *Políticas públicas, escolarização de alunos com deficiência e a pesquisa educacional*. Araraquara: Junqueira & Marin, 2013. p. 119-138.

BUENO, J. G. S. A pesquisa brasileira sobre educação especial: Balanço tendencial das dissertações e teses brasileiras. In: BUENO, J. G. S.; MUNAKATA, K., CHIOZZINI, D. F. (orgs.). *A escola como objeto de estudo: escola, desigualdades, diversidades*. Araraquara: Junqueira & Marin, 2014, p. 211-244.

BUENO, J. G. S. O aluno como foco de investigações sobre a escola: tendências das dissertações e teses defendidas nos programas de pós-graduação em educação - 1981/1998. In: Encontro Nacional de Didática e Prática de Ensino, 12, 2004, *Anais[...]*. Curitiba: ENDIPE, 2004. 1 CD-ROM.

BUENO, J. G. S.; FERRARI, C. C. Contrapontos socioeducacionais da surdez: para além da marca da deficiência. *Cadernos tramas da memória*, Fortaleza, vol. 1, n. 3, 2013, p. 41-73.

BUENO, J. G. S. Surdez, linguagem e cultura. *Cadernos CEDES* [online]. Campinas, vol. 19, n. 46, p. 41-56, 1998. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-32621998000300005&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 21 set. 2015.

CARREIRA, Denise. *Igualdade e Diferenças nas Políticas Educacionais: a agenda das diversidades nos governos Lula e Dilma*. São Paulo: Ação Educativa, 2017.

CUKIERKORN, M. M. DE O. *A escolaridade especial do deficiente auditivo: estudo crítico sobre os procedimentos didáticos especiais*. (Mestrado em Educação). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1996.

CUKIERKORN, M. M. DE O. *As trajetórias escolares de deficientes auditivos na rede pública municipal de São Paulo*. (Doutorado em Educação). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2005.

DANTAS, M. M. D. *Práticas cotidianas de ensino da língua escrita em classe especial para surdos*. (Mestrado em Educação). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.

FERRARI, C. C. *Os agrupamentos espontâneos de jovens e adultos surdos: um estudo sobre suas trajetórias e composição*. (Mestrado em Educação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

FERRARI, C. C. *Surdez, cultura e identidade: as trajetórias sociais na construção das identidades de agentes surdos*. (Doutorado em Educação). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2017.

FERREIRA, J. R. Pesquisa no contexto da política em Educação Especial. In: Seminário Brasileiro de Pesquisa em Educação Especial, 2, 1991, Rio de Janeiro. *Anais[...]*. Rio de Janeiro: UERJ, v. 1, 1991. p. 8-11.

LIMA, P. E. A. de. *O acesso e permanência de indivíduos surdos ao ensino superior*. (Mestrado em Educação). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2012.

QUADROS, R. M. de. *Educação de surdos: a aquisição da linguagem*. Porto Alegre: Artmed, 1997.

SANTANA, A. P. BERGAMO, A. *Cultura e Identidade Surdas: encruzilhada de lutas sociais e teóricas*. *Educação & Sociedade*, Campinas, v.26, n.91, p.565-582, 2005.

SILVA, M. J. dos S. *Meio social e surdez: um estudo sobre trajetória sócio-educacional no município de Tocantinópolis - TO*. (Mestrado em Educação). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2011.

SKLIAR, C. B. Os estudos surdos em educação: problematizando a normalidade. In: SKLIAR, C. B. (org.). *A surdez: um olhar sobre as diferenças*. Porto Alegre: Mediação, 1998. p. 29-50.

SOUZA, S. B de. *Excepcionalidade, deficiência ou necessidades educacionais especiais: o aluno como constituinte do campo da educação especial*. (Doutorado em Educação). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2018.

ANEXO – IES

<i>Sigla</i>	<i>IES – Grupo 2</i>
UFF	Universidade Federal Fluminense
UNESP	Universidade Estadual Paulista
UFES	Universidade Federal do Espírito Santo
UEM	Universidade Estadual de Maringá
UFC	Universidade Federal do Ceará
UFPA	Universidade Federal do Pará
UFPB	Universidade Federal da Paraíba
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UTP	Universidade Tuiuti do Paraná
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFPR	Universidade Federal do Paraná
UFU	Universidade Federal de Uberlândia
UNIMEP	Universidade Metodista de Piracicaba
PUCRJ	Pontifícia Universidade Católica do RJ
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco
UFPEL	Universidade Federal de Pelotas
UPM	Universidade Presbiteriana Mackenzie
UFG	Universidade Federal de Goiás
UNISINOS	Universidade do Vale do Rio dos Sinos
UFAM	Universidade Federal do Amazonas
CUML	Centro Universitário Moura Lacerda
UFMS	Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
UFMT	Universidade Federal de Mato Grosso
UFS	Universidade Federal de Sergipe
UNIR	Universidade Federal de Rondônia

<i>Sigla</i>	<i>IES – Grupo 3</i>
UMESP	Universidade Metodista de São Paulo
UNICAP	Universidade Católica de Pernambuco
UFRN	Universidade Federal do Rio Grande do Norte
UCB	Universidade Católica de Brasília
UECE	Universidade Estadual do Ceará
UEL	Universidade Estadual de Londrina
ULBRA	Universidade Luterana do Brasil
UNIJUI	Universidade Regional do Estado do RGS
UVA	Universidade Veiga de Almeida
IFG	Universidade Federal de Goiás
UEPA	Universidade do Estado do Pará
UESB	Universidade Estadual do Sudoeste da

	Bahia
UFAL	Universidade Federal de Alagoas
UFGD	Universidade Federal da Grande Dourados
UFJF	Universidade Federal de Juiz de Fora
UNESA	Universidade Estácio de Sá
PUCMG	Pontifícia Universidade Católica de MG
USF	Universidade São Francisco
CUMIPA	Centro Universitário Metodista IPA
IFSP	Instituto Federal São Paulo
UCPEL	Universidade Católica de Pelotas
UERN	Universidade do Estado do Rio Grande do Norte
UFOP	Universidade Federal de Ouro Preto
UNIGRANRIO	Universidade do Grande Rio
UNILASALLE	Universidade La Salle
UNITAU	Universidade de Taubaté
UPF	Universidade de Passo Fundo
FURG	Universidade Federal do Rio Grande
PUCAMP	Pontifícia Universidade Católica de Campinas
PUCGO	Pontifícia Universidade Católica de Goiás
UCDB	Universidade Católica Dom Bosco
UDESC	Universidade do Estado de Santa Catarina
UEA	Universidade do Estado do Amazonas
UEFS	Universidade Estadual de Feira de Santana
UEMS	Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
UFPI	Universidade Federal do Piauí
UNEB	Universidade do Estado da Bahia
UNIAN	Universidade Anhanguera
UNIRIO	Universidade Federal do Estado do RJ
Anhembi Morumbi	Universidade Anhembi Morumbi
CEFETRJ	Centro Federal de Educação Tecnológica do RJ
CUM	Centro Universitário Metropolitano
FURB	Universidade Regional de Blumenau
FVC	Faculdade Vale do Cricaré
UEG	Universidade Estadual de Goiás
UEMG	Universidade do Estado de Minas Gerais
UEPB	Universidade Estadual da Paraíba
UERR	Universidade Estadual de Roraima
UFAC	Universidade Federal do Acre
UFRRJ	Universidade Federal Rural do RJ

UFTM	Universidade Federal do Triângulo Mineiro
UFV	Universidade Federal de Viçosa
UFVJM	Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha
UMC	Universidade de Mogi das Cruzes
UNAMA	Universidade da Amazônia
UNIFAP	Universidade Federal do Amapá
UNIFEI	Universidade Federal de Itajubá
UNIFOA	Centro Universitário de Volta Redonda
UNIFOR	Universidade de Fortaleza
UNIMES	Universidade Metropolitana de Santos
UNIMONTES	Centro Universitário Monte Serrat
UNINOVE	Centro Universitário Nove de Julho
UNIOESTE	Universidade Estadual do Oeste do Paraná
UNIPLI	Centro Universitário Plínio Leite
UNISAL	Centro Universitário Salesiano de São Paulo
UNISC	Universidade de Santa Cruz do Sul
UNISO	Universidade de Sorocaba
UNIT	Centro Universitário Tiradentes
UNIUBE	Universidade de Uberaba
UNIVALI	Universidade do Vale do Itajaí
UNIVAS	Universidade do Vale do Sapucaí
URI	Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e Das Missões
USM	Universidade São Marcos
UTFPR	Universidade Tecnológica Federal do Paraná
CEFETMG	Centro Federal de Educação Tecnológica de MG
CESJF	Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora
FUVATES	Fundação Vale do Taquari de Ed. e Desenvolvimento Social
HOSPHEL	Centro Universitário de Ciências Biológicas e Saúde - Hospital Heliópolis
IES	Instituto de Ensino Superior da Grande Florianópolis
IFAM	Instituto Federal do Amazonas
IFES	Instituto Federal do Espírito Santo

IFRJ	Instituto Federal do Rio de Janeiro
IFSUL	Instituto Federal Sul-rio-grandense
ITA	Instituto Tecnológico de Aeronáutica
PUCPR	Pontifícia Universidade Católica do Paraná
UBC	Universidade Braz Cubas
UCS	Universidade de Caxias do Sul
UENF	Universidade Estadual do Norte Fluminense
UEPG	Universidade Estadual de Ponta Grossa
UESC	Universidade Estadual de Santa Cruz
UFCG	Universidade Federal de Campina Grande
UFERSA	Universidade Federal Rural do Semi-árido
UFLA	Universidade Federal de Lavras
UFMA	Universidade Federal do Maranhão
UFRR	Universidade Federal de Roraima
UFSJ	Universidade Federal de São João Del-Rei
UGF	Universidade Gama Filho
UNESC	Universidade do Extremo Sul Catarinense
UNESPAR	Universidade Estadual do Paraná
UNIBAN	Universidade Bandeirante de São Paulo
UNICID	Universidade Cidade de São Paulo
UNINCOR	Universidade Vale Do Rio Verde
UNIFRA	Universidade Franciscana
UNEMAT	Universidade do Estado de Mato Grosso
UNINTER	Centro Universitário Internacional
UNIPLAC	Universidade do Planalto Catarinense
UNISANTOS	Universidade Católica de Santos
UNIVALE	Universidade Vale do Rio Doce
UNIVATES	Universidade do Vale do Taquari
UNIVERSO	Universidade Salgado de Oliveira
UNOCHAPECÓ	Universidade Comunitária da Região de Chapecó
UNOESTE	Universidade do Oeste Paulista
USU	Universidade Santa Úrsula

Currículo Lattes: um estudo sobre algumas representações sociais

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v12i22.51049>

Ricardo Cortez Lopes¹

Resumo: o Currículo Lattes é um documento gerado com a inserção de dados de pesquisadores na plataforma de mesmo nome. Ela se torna muito evidente em momentos de controvérsia pública, especialmente quando se descobre alguma fraude vêm a público. Assim, é possível investigar representações sociais sobre este objeto. No presente estudo nos focamos em uma representação, detalhando seu núcleo central (plataforma lattes, instituições e pesquisadores) e seus elementos periféricos (que são desdobramentos do núcleo central). Buscamos-la em comentários postados nas reportagens relativas a fraudes no lattes.

Palavras-chave: Currículo Lattes; plataforma lattes; pesquisadores; instituições; representações sociais.

Currículo Lattes: un estudio sobre algunas representaciones sociales

Resumen: El Currículo Lattes es un documento generado mediante la inserción de datos de investigadores en la plataforma del mismo nombre. Se hace muy evidente en tiempos de controversia pública, especialmente cuando uno descubre que sale a la luz algún fraude. Por lo tanto, es posible investigar las representaciones sociales sobre este objeto. En el presente estudio nos centramos en una representación, detallando su núcleo central (plataforma lattes, instituciones e investigadores) y sus elementos periféricos (que se despliegan desde el núcleo central). La buscamos en los comentarios publicados en los informes relacionados con el fraude de lattes.

Palabras clave: Currículo Lattes; plataforma lattes; investigadores; instituciones; representaciones sociales.

Lattes Curriculum: a study on some social representations

Abstract: The Lattes Curriculum is a document generated by inserting data from researchers on the platform of the same name. It becomes very evident in times of public controversy, especially when it is discovered that some fraud is made public. Thus, it is possible to investigate social representations about this object. In the present study we focus on a representation, detailing its central nucleus (lattes platform, institutions and researchers) and its peripheral elements (which are unfoldings of the central nucleus). We look for it in comments posted in reports regarding fraud in lattes.

Keywords: Lattes curriculum; Lattes platform; researchers; institutions; social representations.

¹ Ricardo Cortez Lopes. Doutor em Sociologia pela UFRGS/Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: rshicardo@hotmail.com - <https://orcid.org/0000-0003-0808-7203>

Currículo Lattes: um estudo sobre algumas representações sociais

Introdução

O interior de cada especialidade guarda elementos simbólicos complexos que exigem um mergulho do analista nas ideias desse grupo para a sua compreensão aprofundada. No caso da atividade acadêmica brasileira, não é muito difícil de se imaginar que um Currículo Lattes possa não ser conhecido por integrantes de fora do campo da pesquisa, ainda mais em um país onde há baixas taxas de matrículas no ensino superior. Por ser assim, em teoria, ele não é de interesse de quem é de fora, pois a informação ali não atrai ninguém.

Porém, como é um documento originando em uma plataforma governamental, ela acaba adquirindo chancela governamental, o que foge de um documento individual e ganha ares públicos. Neste caso, fraudar o lattes é crime. No entanto, como ele não é um resumo, ou seja, não condensa informação, então ele não é significativo para quem está fora da dinâmica.

Mas há momentos de controvérsia em que o Currículo Lattes

deixa de ser um conhecimento restrito do grupo e alcança outros sujeitos, que podem ter maior ou menor conhecimento sobre esse objeto. Mesmo sem nunca manusear, alguém pode construir uma imagem dele compondo-a com outros saberes prévios. O objeto desse estudo é uma dessas representações possíveis sobre o Currículo Lattes: vamos estudar como comentários realizados por não-usuários da plataforma em páginas da internet expressam significações sobre essa base de dados

Este estudo é de caráter qualitativo, e o corpus analisado são comentários na internet em reportagens em que foram relatadas mentiras em formações disponibilizadas no Currículo Lattes. São nesses momentos em que a formação acadêmica ganha maior relevância, o Currículo Lattes, enquanto registro dessas informações, acaba sendo também problematizado e definido. A investigação se baseou na teoria das representações sociais, buscando a representação social desse currículo para grupos não-

acadêmicos. A representação foi montada com base em três categorias internas, descobertas *a posteriori*: 1) Confiança, 2) Instituições e 3) Pesquisadores e por seus respectivos elementos periféricos. Do núcleo central se originaram elementos periféricos, os quais vamos explorar na seção teórico-metodológica. Preliminarmente, podemos esclarecer que o material investigado foi obtido por meio da busca de casos em que algum componente curricular foi adicionado ou omitido por algum pesquisador e que isso foi repercutido em portais de notícias. Aquelas que possuíam espaço para o comentário de leitores foram a superfície de análise, pois é neste espaço que é possível verificar manifestações de indivíduos que não escreveram o texto. São nestes fragmentos que vai ser possível encontrar representações sociais sobre o Currículo Lattes expressas nas palavras e nos modos como elas são organizadas.

A aproximação com os comentários foi realizada por meio de uma análise de conteúdo, mais especificamente pela técnica da análise categorial, que permitiu extrair

a mensagem dos comentários dos comentários e daí sistematizá-la:

[...] após a seleção do material e a leitura flutuante, a exploração foi realizada através da codificação. A codificação se deu em função da repetição das palavras, que uma vez triangulada com os resultados observados, foram constituindo-se em unidades de registro, para então efetuar-se a categorização progressiva (SILVA; FOSSÁ, 2015, p. 8).

Assim, do site, os comentários foram compilados para uma folha em separado. Nesse espaço é que foi aplicada a grelha categorial, que são o conjunto de categorias que servem para extrair sentido do *corpus* analisado e que nos permitiram acessar a estrutura simbólica da representação. Essas categorias foram formuladas *a priori* com base no referencial da teoria das representações sociais - detalharemos essas relações na próxima seção. Após essa apresentação, vamos realizar uma revisão bibliográfica sobre o Currículo Lattes para, posteriormente, analisar os dados e encontrar o núcleo central e os elementos periféricos da representação social.

Referencial teórico: teoria das representações sociais e o Currículo Lattes

A teoria das representações sociais, por conta de sua abordagem e epistemologia, permite a investigação da variedade de pensamentos que circulam dentro de determinada formação social. A representação social é uma tentativa de duplicata discursiva de um referente/, de algum objeto, e que é compartilhada socialmente por algum grupo e que descreve e normatiza determinado objeto (LOPES, 2019). A representação tenta transformar o desconhecido em familiar por meio dos processos de ancoragem e objetivação (MOSCOVICI, 2011), no momento em que alguma coisa percebida é lida pelos saberes prévios e concebida como real, e assim se constrói. Mas o que seriam as representações sociais?

[...] são entidades quase tangíveis. Circulam, se cruzam e se cristalizam sem cessar em nosso universo cotidiano através de uma palavra, um gesto, um encontro. A maior parte das relações sociais estreitas, dos objetos produzidos ou consumidos, das comunicações trocadas estão impregnadas delas. Sabemos que correspondem, por uma parte, à substância simbólica que entra em sua elaboração e, por outra, a

prática que produz dita substância (MOSCOVICI, 2011, p. 27)

Nesse caso, há representações formuladas sobre muitos objetos, como por exemplo representações sobre grupos sociais. Quando se estudam representações, na medida em que indivíduos compartilham representações eles formam um grupo social. Consoante a essa delimitação, o nosso intento é de estudar a representação social sobre o referente currículo lattes. Esse objeto é significado para muitos grupos. Para o grupo dos pesquisadores, cujo uso desse currículo é direto, há um tipo de representação; para outros grupos sociais que não o usam, há outras significações possíveis. Não estamos, no entanto, afirmando que há uma dicotomia: afinal, não são em absoluto todos os pesquisadores que utilizam lattes e nem todos que utilizam lattes são pesquisadores: há diferentes gradações entre usuários e não-usuários. Ou seja, apenas nisso há um fator de diferenciação da representação a nível de variedade, e outro nível de variação é a histórica. Compreender essa variação permite que haja mais clareza e distinção entre

as diferentes representações, por conta do maior levantamento de elementos distintivos (LOPES, 2019). Essa variedade da representação social é acompanhada por uma variabilidade interna, que são o núcleo central e os elementos periféricos. O que seriam eles?

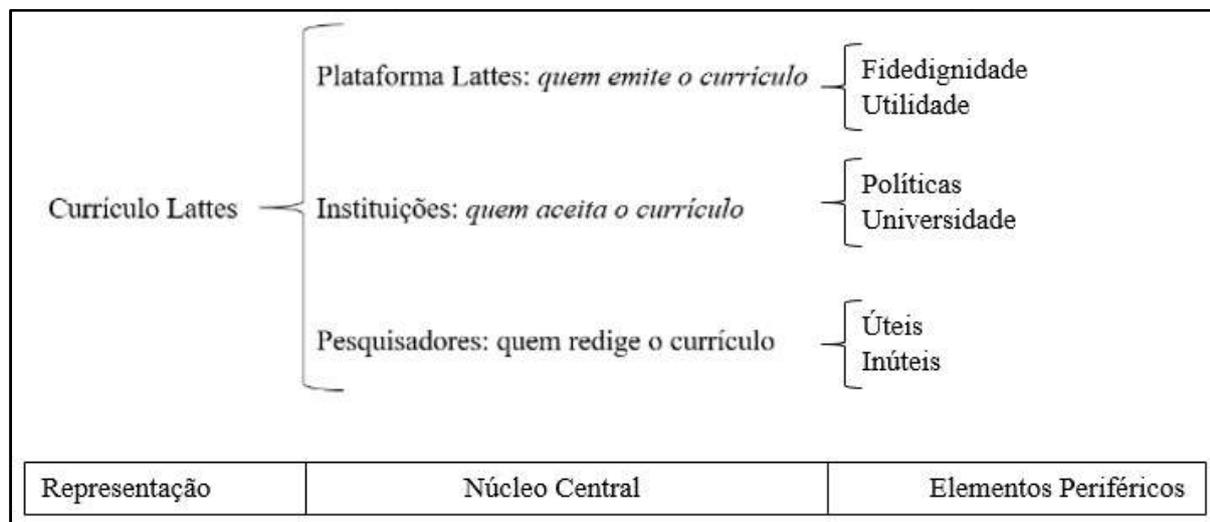
Haveria assim, em primeiro lugar, um sistema central, constituído pelo núcleo central da representação, ao qual são atribuídas as seguintes características: 1. é marcado pela memória coletiva, refletindo as condições sóciohistórica; e os valores do grupo; 2. constitui a base: comum, consensual, coletivamente partilhada das representações, definindo a homogeneidade do grupo social; 3. é estável, coerente, resistente à mudança, assegurando assim a continuidade e a permanência da representação; 4. é relativamente pouco sensível ao contexto social e material imediato no qual a representação se manifesta. Suas funções são gerar o significado básico da representação e determinar a organização global de todos os elementos (SÁ, 1996, p. 22)

Ou seja, o núcleo central é descritivo, guarda a memória e é permanente no interior da representação. Os elementos periféricos, por seu turno:

Em segundo lugar, haveria um sistema periférico, constituído pelos demais elementos da representação, que, provendo a "interface entre a realidade concreta e o sistema central" [...] atualiza e contextualiza as determinações normativas e consensuais deste último, daí resultando a mobilidade, a flexibilidade e a expressão individualizada das representações sociais. O sistema periférico apresenta, portanto, as seguintes características: 1. permite a integração das experiências e histórias individuais; 2. suporta a heterogeneidade do grupo e as contradições; 3. é evolutivo e sensível ao contexto imediato. Sintetizando, suas funções consistem, em termos atuais e cotidianos, na adaptação à realidade concreta na diferenciação do conteúdo da representação e, em termos históricos, na proteção do sistema central (SÁ, 1996, p. 22)

Ou seja, os elementos periféricos são, basicamente, compostos de julgamentos individuais sobre os elementos do núcleo central, o que mantém a sua definição. Assim, ele encarna o potencial de mudança da representação social, o que mantém o núcleo estabilizado. A coleta de dados buscou seguir essa leitura teórica, como mostra a figura 1:

Figura 1 - esquema teórico-metodológico



Fonte: autoria própria

Nesse esquema é possível perceber que a representação vai ser investigada por meio de 3 categorias, que compõem parte do núcleo central da representação - Plataforma Lattes, Instituições e Pesquisadores, pois a presença desses três símbolos é essencial na tentativa de descrever, e sem formulá-las previamente não existe uma representação. No entanto, das descrições resultam julgamentos nem sempre unívocos, o que resultam em subcategorias, que resultarão em variedades dessa mesma representação. Na seção seguinte vamos revisar bibliograficamente esse núcleo central, pois serão estudados todos os seus integrantes e suas interações factuais.

Revisão bibliográfica dos elementos do núcleo central

Por mais que a prática de distribuição de currículo nas relações de trabalho tenha se dado após a urbanização e a expansão da rede de ensino, o currículo é uma palavra de origem muito antiga. Ela provém do latim, e descrevia o caminho de um cidadão pelos cargos. (SACRISTÁN, 2013, p. 16). Ocorre, portanto, um filtro de seus êxitos e ocultamento dos percalços. Ou seja, o currículo é uma descrição da atuação positiva na área e substitui a palavra do próprio candidato a um emprego (ALMEIDA, 2017). No mundo do trabalho, atualmente, o currículo precisa ser resumido, ele não pode ser a

descrição completa da trajetória profissional, por conta do volume de candidatos.

Para um candidato em início de carreira, uma página é suficiente para o CV. No caso de profissionais mais experientes, o limite pode ser de duas a três páginas, na opinião de Paulo Dias, da Mariaca. “Currículos muito longos e prolixos dificultam a localização de informações importantes”, explica

O currículo, mais do que uma trajetória individual, é um resumo tendencioso, e precisa se adaptar para a vaga e também à alta demanda de currículos recebidos por recrutadores (GASPARINI, 2014). Ou seja, um currículo é uma construção dinâmica, o que o torna um objeto valioso para as Ciências Sociais.

Se o *currículo vitae* é produzido individualmente pelos candidatos a uma vaga, de modo que cada um se responsabiliza pela produção do documento particular, ele não possui fé pública, muito embora sanções sejam possíveis caso seja descoberta a fraude. Por seu turno, o Currículo Lattes é um documento público, cuja responsabilidade também é dos preenchedores e cuja adulteração pode ter consequências jurídicas.

Quando um currículo é preenchido, os dados são direcionados para uma base de dados chamada de Plataforma Lattes. A sua elaboração seguiu a tendência das Tecnologias da Informação:

(a) a consolidação das pesquisas em redes sociais que permitem as conclusões do quadro 2; (b) os avanços nas TICs que permitiram maior produtividade no desenvolvimento de sistemas de conhecimento; (c) a disponibilidade de uma ampla variedade de portais de informação resultantes das novas tecnologias e plataformas de governo eletrônico. Nesse cenário, as novas plataformas de governo eletrônico, [...] podem dispor de uma gama de sistemas de conhecimento especialmente projetados para análise e indução de redes de pesquisa. Um dos exemplos recentes é o conjunto de sistemas de conhecimento da Plataforma Lattes, uma arquitetura de informações em CT&I desenvolvida para o CNPq gerir suas atividades de fomento e para integrar em um mesmo ambiente os diversos atores ligados ao sistema nacional de inovação do país. Além de viabilizar a interoperabilidade dos sistemas de informação das agências federais, a Plataforma Lattes tem racionalizado o processo de gestão de CT&I. A estrutura arquitetônica da Plataforma Lattes é composta de níveis conceituais (camadas) levados à prática por meio de instrumentos e métodos que compreendem desde o arquivo de dados sistematizados nas unidades de análise até a extração de conhecimento

referente à informação nacional sobre CT&I (BALANCIERI, 2005, p. 68)

A Plataforma Lattes, portanto, gera os currículos, porém não é sua única finalidade, pois a ideia mais ampla foi inserir qualquer tipo de informação relacionada com as atividades de Ciência, Tecnologia e Inovação do país no Ministério da Ciência e Tecnologia, o que alimenta políticas públicas por meio de “currículo, de grupos e de instituições de pesquisas” (NOBRE; FREITAS, 2017, p. 31). Por ser um banco de dados, é possível utilizar as informações para diversos cruzamentos que visam

[...] a integração dos sistemas de informação das principais agências de fomento do País, foi desenvolvida a Plataforma Lattes, sendo resultado do esforço do Ministério da Ciência e Tecnologia (MCT), CNPq, FINEP e CAPES/MEC [...] Hoje, fazem parte da Plataforma Lattes o Diretório dos Grupos de Pesquisa, Sistema de Currículos Lattes, Diretório de Instituições, Buscas, Sistema Gerencial de Fomento e Formulário os Latted de Propostas (AMORIN, 2002, p. 18)

No início, a plataforma sistematizou informações que já estavam disponíveis na época, porém

em locais diferentes e muitas vezes sem estarem digitalizados: “A Plataforma Lattes contempla atualmente conjunto de bases de dados, sistemas de informação, diretórios de serviços e portais Web, compartilhados por gestores, técnicos de governo, comunidade científica e sociedade [...]” (PACHECO, 2003, p. 20). Ou seja, são dados públicos e que podem ser acessados por qualquer um que tenha acesso a uma rede de internet.

Ou seja, a plataforma ajudou a transformar a atividade de pesquisa no país em uma série de variáveis mensuráveis. Em um primeiro momento, tratava-se de um software a ser instalado na máquina, de modo que o aplicativo enviava as informações para a base de dados posteriormente: “Após o download da versão 1.5, o currículo pode ser, a qualquer momento, criado ou atualizado por pesquisadores, profissionais e estudantes interessados” (AMORIN, 2003, p. 18); adiante começou a ser possível editar diretamente no site da plataforma, como ocorre até hoje. Uma vez inseridos os dados pelos usuários,

eles podem ser coletados de muitas maneiras:

O Lattes Extrator é uma ferramenta desenvolvida pelo próprio CNPq em que apenas instituições previamente cadastradas podem extrair da Plataforma Lattes informações relativas ao seu Corpo docente, Corpo Discente e demais colaboradores, caracterizando-se, portanto, como uma ferramenta de uso restrito. O Lattes Miner constitui-se em uma ferramenta automatizada, de domínio público, que pode ser utilizada para extração de informações da Plataforma Lattes com relação a alguns indicadores de desempenho dos docentes, pesquisadores, alunos e Programas de Pós-Graduação (ALVES; YANASSE; SOMA, 2012). Já o Scriptlattes, além de ser uma ferramenta também de domínio público e que possibilita a extração da produção acadêmica de um determinado grupo de pesquisadores, também é capaz de gerar relatórios e gráficos, disponibilizando-os em páginas na web (FERRAZ; QUONIAM; MACCARI, 2014, p. 6)

Portanto, o levantamento e a análise dos dados da plataforma são feitos com o envolvimento de muitos indivíduos, que trabalham em muitos aspectos. Esse tipo de sistematização é importante pois, “[...] nos últimos anos, a ciência brasileira vem apresentando um rápido crescimento de produção acadêmica, impulsionada

pelas políticas de ciência e tecnologia” (MENA-CHALCO; DIGIAMPIETRI; CESAR-JR, 2013, p. 2). Ou seja, a plataforma conseguiu organizar a sua estrutura antes da explosão de inserções nos anos 2000, na massificação do sistema de ensino superior. Houve uma inspiração bem clara para o nome da plataforma, que:

[...] recebeu o nome de Lattes em homenagem ao grande cientista brasileiro Cesare M. Giulio Lattes. Este professor e pesquisador é curitibano e conhecido mundialmente como um dos responsáveis pela descoberta do méson pi, a partícula subatômica que garante a coesão do núcleo do átomo (AMORIN, 2003, p. 18)

O nome, portanto, remete a uma conquista da ciência brasileira por meio de um cientista. Nesse caso, a sedução está na associação com um pesquisador de renome a nível internacional no ramo da física, que foi a ciência preponderante por um bom tempo. Nesse caso, esse pesquisador condensa uma série de significações para passar para a plataforma.

Um traço importante da Plataforma Lattes é que ela não é automatizada, e sim manual na inserção de dados, sem uma integração com múltiplas bases de

dados. Quando se trata de dados de instituição, ela é que tem o dever de atualizá-los, o que confere certa segurança porque os funcionários públicos responsáveis podem ser punidos disciplinarmente se incorrerem em fraudes (BRASIL, 1990). No entanto, há usuários individuais, que é o caso do currículo de tipo lattes, com o “[...] objetivo de criar um instrumento curricular único” (AMORIN, 2002, p. 18). Mas qual seria a definição mais precisa do currículo?

Criado em 1999 pelo CNPq, o Currículo Lattes é um componente da Plataforma Lattes e tornou-se o padrão nacional de registro das atividades acadêmicas e profissionais realizadas pelos estudantes e pesquisadores do país. Atualmente, o currículo lattes é adotado pela maioria das instituições de fomento, universidades e institutos de pesquisa para avaliação de pesquisadores, professores e alunos. Ter este currículo atualizado na plataforma é um dos critérios para a obtenção de bolsas e auxílios pelos estudantes de pós-graduação (NOBRE; FREITAS, 2017, p.31)

Ou seja, o Currículo Lattes é o intermediário entre os projetos de pesquisa e as verbas necessárias para sua consecução. Nesse sentido, mesmo não haja o preenchimento por

um servidor, há esse mecanismo e a lei para garantir o máximo de transparência nas informações: “Art. 297 - Falsificar, no todo ou em parte, documento público, ou alterar documento público verdadeiro: Pena - reclusão, de dois a seis anos, e multa” (BRASIL, 1940, s/p). Ou seja, há uma tentativa de coesão por meio desses dois mecanismos. Em termos de programação,

Os dados do currículo estão estruturados de maneira hierárquica. O sistema está dividido em seis módulos, sendo dois para preenchimento de dados (módulo Dados Gerais e módulo Produção) e quatro referentes a ferramentas disponíveis para gerenciar as informações cadastradas. Os módulos Dados Gerais e Produção são utilizados para o preenchimento de dados do interessado [...] O módulo Dados Gerais está dividido em dados pessoais (identificação e endereço), dados profissionais (formação acadêmica/titulação, atuação profissional, prêmios e títulos honoríficos, linhas de pesquisa) e outras informações relevantes. Já no módulo Produção, o usuário cadastra ou atualiza sua produção bibliográfica, técnica e artística/cultural, bem como suas orientações concluídas. Os outros módulos (arquivo, ferramentas, acessórios e ajuda) participam do gerenciamento da utilização do sistema (AMORIN, 2002, p. 18)

Assim, cada usuário lança as informações e a plataforma as aceita, não havendo uma conferência posterior. Assim, há uma importância maior, de modo que “[...] motiva os pesquisadores a manter seus currículos com informações corretas e atualizadas, tornando a Plataforma Lattes uma fonte adequada para análise da produção científica brasileira” (FARIAS; VARGAS; BORGES, 2012, p. 1). No entanto, o currículo em específico prescinde da necessidade de confiança para a adequação enquanto fonte de dados, o que pode nem sempre acontecer se levarmos como verdadeira a seguinte literatura jornalística:

- Dilma Rousseff: segundo reportagens, em seu Currículo Lattes constavam informações sobre uma graduação em ciências sociais, além de Mestrado e Doutorado em Economia, mesmo sem as defesas de monografias. Sobre essas inserções, a ex-presidente afirmou não conhecer sua a procedência (MENDONÇA, 2009);

- Damares Alves: a atual ministra Mulher, da Família e dos Direitos Humanos afirmou, em uma ocasião, que possuía dois mestrados, um em Educação e outro em Direito. Posteriormente ela afirmou que se tratava de uma escolaridade obtida dentro do meio religioso (DA REDAÇÃO, 2019);
- Ricardo Salles: há relatos de que o atual ministro do Meio Ambiente se anunciava como “Mestre em direito público” por Yale, porém não teve seu diploma confirmado pela instituição (BERMÚDEZ, 2020);
- Sérgio Moro: o ex-ministro da Justiça e Segurança Pública foi acusado de ter feito plágio em um artigo publicado em periódico. A sua co-autora assumiu o plágio (SOBRINHO, 2020);
- Carlos Decotelli: o ex-ministro da educação teve levantadas suspeitas de plágio na sua dissertação de mestrado, declarou ser doutor sem uma defesa de monografia de tese e um pós-doutorado na Argentina,

todas as informações não confirmadas (G1, 2020a);

- Wilson Witzel, o governador do Rio de Janeiro, que atualmente é doutorando em Ciência Política pela Universidade Federal Fluminense, afirmou que tinha um estágio sanduíche em Harvard, porém não foi comprovado que ele participou da seleção para a bolsa (G1Rio, 2019);
- Joana D'arc Félix afirmou que possuía um pós-doutorado pela Universidade de Harvard, porém uma reportagem solicitou a documentação comprobatória e esta não existia (CHAPOLA, 2019);
- Ricardo Vélez Rodríguez teve apontado 22 erros em seu Currículo Lattes, que foram analisados como uma inflagem artificial das suas produções acadêmicas (BÉRMUDEZ, 2020);
- Abraham Weintraub, ex-ministro do Ministério da Educação e Cultura, foi apresentado pela equipe governamental como tendo um doutorado, porém no Lattes do ministro aparecia um

Mestrado e um MBA (CHAPOLA, 2019);

- Bel Pesce, famosa empreendedora, afirmou que possuía diplomas no Massachusetts Institute of Technology (MIT), o que foi investigado por um youtuber na época, que chegou a montar um *dossier* (CHAPOLA, 2019);
- Alexandre Morais, ex-ministro da Justiça, possuía uma inserção de pós-doutorado simultâneo ao seu doutoramento. Essa informação foi posteriormente apagada, além de ter sofrido uma acusação de plágio por um autor espanhol (REDAÇÃO, 2017).

Como se vê, há uma grande gama de finalidades na questão curricular. Em todos esses casos, o título não era pré-requisito para a atividade - pois isso, de fato, é bem regulamentado e depende da apresentação do título para comprovação. Assim, não detectamos um caso em que foi apresentado um diploma de *fato* falsificado. O que ocorreu foram omissões ou

acréscimos de informações não comprovadas na plataforma ou no *currículo vitae*. Portanto, é possível obter *status* com o título, porém não é possível burlar pré-requisitos.

Sem dúvida o caso que teve maior repercussão foi o do professor Decotelli, pois foi possível encontrar nas suas matérias comentários que afirmavam que suas atitudes foram uma reação às relatadas situações de racismo. Ou seja, há outras questões levantadas além daquelas relacionadas aos próprios dados, que mobilizaram defesas mais apaixonadas.

Análise dos comentários

As declarações foram copiadas para um arquivo separado, como *corpus* textual. Em seguida, foi aplicada a grelha categorial, que selecionou os trechos que eram significantes para responder ao problema de pesquisa, pois permitem a aproximação com as representações sociais expressas em palavras. A metodologia de exposição será apresentado os resultados encontrados nas três categorias, que compõem o núcleo central.

Plataforma

Nesta categoria foram alocadas as falas que remetem ao nível de confiança que se pode ter nos dados da plataforma. Em um primeiro nível, seria a plataforma refletora das reais qualificações dos profissionais? Em um segundo nível, seria a plataforma útil para uma finalidade maior do que refletir os dados nela inseridas? Esses elementos periféricos engendram percepções do mundo vivido e são o alvo dessa sessão.

Fidedignidade

A questão da fidedignidade da plataforma, aqui definida como a comprovação do que aparece nela com documentos externos a ela, aparece de algumas maneiras. A primeira é com relação à falta de verificabilidade das informações digitadas pelo usuário: “Quando ainda não era ministro suas mentiras davam certo, ninguém investigou se as informações no currículo eram verdadeiras. Porém como ministro, virou vitrine, e quando foram investigar.....”(G1, 2020b, s/p). Nesse lado emerge a questão da verificabilidade: ela não acontece pela iniciativa dos próprios responsáveis

pela plataforma. Houve também quem reforçou a questão de que essa característica espaço para aproveitadores: “Esse cara foi indicado, certamente em parte por seu currículo... Mentiu descaradamente, usou isso para obter vantagem (professor ganha extra quando tem maior titulação)...” (G1, 2020c, s/p). Nesse caso, como já afirmamos anteriormente, não é possível o trabalho do professor, especificamente, sem o título - porém, aparece a ideia que a mentira no currículo é benéfica e torna a plataforma não confiável.

Outra fala se refere ao prestígio obtido por meio da “mentira” junto à plataforma: “É uma pena, se lembrarmos da longa lista de nomes que já tiveram alegações erradas em seus currículos, e isso vai desde ao Alexandre de Moraes a ex-presidente Dilma, parece que tentar obter status assim é mais comum do que parecia” (G1, 2020c, s/p). Ou seja, segundo esse relato, um título acadêmico, de fato, possui relevância nas relações sociais, pois permite, no mínimo, acesso a cargos. O interessante é que essa percepção fica mais forte em outro trecho: “Brasil é campeão

mundial de corrupção. A falsificação de diplomas é um grande business aqui e muita gente importante 'comprou' vários níveis de graduação acadêmica” (G1, 2020c, s/p). Assim, a sociedade brasileira construiu um ambiente no qual mentir a qualificação pode trazer benefícios, algo que a plataforma favorece ao não verificar.

Houve depoimentos que foram mais a fundo na sua relação: “Primeira grande contribuição do Decotelli: desmascarar a credibilidade Plataforma Lattes. Nunca acredite nessas ferramentas digitais. Nada substitui 10 perguntas olho no olho por quem quer preencher uma vaga” (G1, 2020c, s/p). Ou seja, a plataforma impessoaliza uma relação que deveria ser pessoal, pois essa validação é a mais relevante na comparação com os recursos que a plataforma pode oferecer - e foi o que permitiu que o potencial ministro fosse indicado ao cargo. Para a plataforma ser crível seria preciso o seguinte esforço: “Plataforma Lattes é só para honestos, militares não deveriam poder participar” (G1, 2020a, s/p). Nesse comentário fica evidente que é preciso certo voluntarismo por parte do usuário para que haja a correção dos dados, o

que reforça que a impessoalidade prejudica a veracidade. Mas houve quem ainda depositasse esperança na impessoalidade: “Deixa o cara em paz! Ele não vai ser ministro mesmo! Quem tem que supervisionar a veracidade é a plataforma Lattes. Esta sim deve tomar providências, não só para este caso, mas para todos os outros” (BRASIL, 2020, s/p). Ou seja, aqui a personalidade é que conduz à fraude, e não o contrário. Ainda, apareceu certo conhecimento sobre a questão legal:

Alguém disse que publicar informações falsas no Lattes é conduta tipificada como crime no Código Penal. Se não me falha a memória, foi o que a Dilma teria feito. Por que não foi considerado crime? O UOL bem que poderia fazer um paralelo entre os dois casos [Dilma e Decotelli]. Por que não o faz? (BERMÚDEZ, 2020, s/p)

Nesse caso, houve o erro também de quem acredita que a Plataforma Lattes pode funcionar sem a verificação externa, com base na coerção da lei (o usuário, claramente, não conhecia a coerção por meio dos financiamentos). Assim, os escândalos adquirem certa função didática:

O ex-presidente Lula, cujo endereço deveria ser a [Complexo Penitenciário da] Papuda, junto com a maior parte da cúpula dos partidos pelos

crimes já conhecidos (por isso sou favorável a candidaturas independentes), não pode ser acusado de mentir no currículo (como a Dilma, por exemplo). Infelizmente, durante oito anos, o ex-presidente beneficiado pelo STF para ficar em liberdade apesar de seus crimes, a todo momento ressaltava e resalta que não estudou, não lia livros ou jornais. Um desserviço à nação, assim como é a fraude Decotelli, que já tirou o respeito da plataforma Lattes. É o assassinato da educação no Brasil (G1, 2020c, s/p)

Ou seja, a educação como um todo já é desacreditada enquanto instituição, pois a instrução formal não resulta necessariamente em contribuições concretas e diretas para a sociedade que a financia por meio de impostos. Essa descrença, por outro lado, pode ser sanada se forem seguidas sugestões dos internautas:

Eu particularmente acho que a plataforma Lattes deveria notificar, solicitasse confirmação das instituições de ensino superior toda vez que alguém inserisse alguma titulação, ou no limite, revisasse todas as pós graduações, a partir do mestrado, de todos os "pesquisadores" cadastrados na plataforma. Seria como uma "reforma agrária" intelectual, teria tanto grileiro de diploma que ficaríamos abismados (G1, 2020a, s/p).

A fala também aponta para certa representação sobre o

funcionário público, em especial o gestor, atribuindo-lhe certa imperícia: teriam mesmo os gestores não cogitado esse *modus operandi*? Aparentemente a resposta é não para esse comentário, de modo que este propõe uma atitude que consiga romper com o simulacro por meio da verificação de dados, e que isso acabaria com as mentiras. Trata-se, evidentemente, de um simulacro possível pela falta de credibilidade da plataforma:

Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia. Pero la cuestión es más complicada, puesto que simular no es fingir [...] Así, pues, fingir, o disimular, dejan intacto el principio de realidad: hay una diferencia clara, sólo que enmascarada. Por su parte la simulación vuelve a cuestionar la diferencia de lo «verdadero» y de lo «falso», de lo «real» y de lo «imaginario». (BAUDRILLARD, 1993, p. 55)

Ou seja, a plataforma permite a construção de uma imagem de pesquisador, sendo que este pesquisador de fato existe e não é aquele que fraudas, porém o simulacro permite que isso seja superado na performance. No entanto, a ausência do papel comprobatório anula esse

simulacro em pouquíssimos segundos. É claro que anular uma grande quantidade de simulacros exigiria toda uma equipe para o viabilizar, o que talvez não seja aplicável para o serviço público como está configurado atualmente. Esse mesmo *feeling* parece ser compartilhado em um outro comentário:

[...] claro que com esta forma de validação proposta por você, a falta de verdade, mentiras em currículos lattes vão ser difíceis de se sustentar ... ainda mais partindo de alguém que deveria ser exemplo para a nação ... ou seja, ser Ministro da Educação ... complemento que esta seriedade deveria ser para todos! (G1, 2020a, s/p)

Ou seja, esse comentário expressa que, mesmo se houvesse controle, haveria burlas do sistema, o que novamente coloca a discussão dos limites da personalidade e da impessoalidade. Porém, há a esperança de que isso seja contornável: “Na verdade, entendo que estas instituições poderiam criar mecanismos de validação das informações registradas, até mesmo para garantir que fato como esse não venham a acontecer” (G1, 2020a, s/p). Portanto, circula certa esperança na reformulação da política da plataforma.

Um último comentário desse tópico é aquele relacionado a quando o simulacro dá errado: “Se eu fosse ele, JAMAIS atualizaria meus dados nesse site. Isso é para pessoas que trabalham na área acadêmica. Para se Ministro não precisa ter Currículo na plataforma Lattes, óbvio” (BRASIL, 2020, s/p).

Com relação a essa subcategoria, a conclusão mais geral é de que a Plataforma (impessoal), em si, não é, atualmente, fiel com os dados, o que permite que pesquisadores (pessoas) criem um simulacro com chancela governamental. Até este momento, assumiu-se que, atualmente, a plataforma cria a dissonância. Mas, em uma condição ideal na qual todos os dados fossem reais, ela seria útil? A resposta será dada na próxima seção.

Utilidade

A representação sustenta que há a possibilidade de fraudes na plataforma por conta de sua inserção individual. No entanto, se é excluída a possibilidade do simulacro, a plataforma pode ser útil para outros fins? Nesta subcategoria vamos

encontrar quem afirme que sim e quem afirme que não.

Com relação a quem considera a Plataforma inútil, vamos analisar o primeiro comentário: “Até a Dilma, presidenta da República, mentiu no Lattes! Plataforma que só serve pra encher linguiça e o saco dos alunos” (G1, 2020b, s/p). Ou seja, a possibilidade de mentir acaba com qualquer princípio de utilidade da plataforma para qualquer fim, uma vez que suas informações não são verdadeiras. Esse comentário, aparentemente, sabe da questão da coerção por meio do financiamento, e por isso afirma que ele é utilizado para aborrecer os seus usuários, criando mais simulacros. Mas há outras utilidades:

Decotelli e a imprensa conseguiram detonar a plataforma Lattes e o LinkedIn. Que credibilidade têm essas bases de Currícula Vitae!? Para vocês verem que a Plataforma Lattes e LinkedIn e afins são pura enganação. Ele veio para isso, mostrar a safadeza que deve campear nessas plataformas de auto-promoção. Profissional que é bom, faz. Não escreve! Papel (e agora, plataformas digitais) aceita tudo. Agora tem que ter batalhões de checadores de Currícula. Imaginem quantos picaretas não estão por aí dando aulas como doutores kkkkkkkk(G1, 2020c, s/p)

Aqui também entrou a rede social LinkedIn, que também é uma plataforma de cadastramento de currículo, porém voltado apenas para a questão profissional. Assim, o currículo é um papel, que permite que seja feita uma fraude sem a descoberta - servindo o currículo como um palco que separa o ator de seu público. No entanto, há uma ideia de que muitas pessoas conseguem fazer valer o simulacro, o que o torna real. Todavia, é uma mentira fácil de desmascarar:

Gente, veja as coisas pelo lado bom: o Decotelli, a Globo e os investigadores de hora vaga (na pandemia é o que mais sobra) prestam um serviço público ao desacreditar a Plataforma Lattes, LinkedIn e afins. Qual a credibilidade que existe no que se escreve por lá. Imaginem a quantidade de picaretas dando aulas por aí que turbinaram o seu Lattes. É claro que daqui pra frente as escolas superiores vão ter que fazer um pente fino por aí. (G1, 2020a, s/p)

Ou seja, a plataforma é inútil no sentido de que consegue manter esse jogo de aparências, o que fica bem evidente quando há escândalos com a plataforma, algo a ser resolvido por uma investigação simples - e que evidentemente não será conduzida.

Por fim, houve também falas mais taxativas: “Que zona é Plataforma Lattes!” (G1, 2020a, s/p). Isso demonstra que há uma percepção de falta de regulamentação, o que induz a falta de utilidade. E isso fica evidente quando se fala da própria maneira que o pesquisador brasileiro constrói seu currículo “[...] bem recheado na forma, mas vazio de conteúdo... deixem o cara pra lá, coitado! Vaidoso...” (BRASIL, 2020, s/p). Nesse ponto, o quantitativo substitui o qualitativo e mesmo quem não mente, na verdade, seria apenas incompetente.

Sobre a utilidade, encontramos apenas um comentário: “Depende da consciência e caráter de um amigo, se o cara é 171 e quer enganar todo mundo o problema é dele e não dá plataforma, o Wikipédia também é assim, o problema não está na plataforma mas sim no caráter de cada um!” (G1, 2020c, s/p). Acionar a Wikipédia, um site internacional, leva a discussão para outro nível, colocando o problema ético apenas no nível do ator, individualizando-o. Dessa maneira, a plataforma pode ser útil desde que haja veracidade na ação do usuário.

A conclusão mais geral sobre esse elemento periférico é que a utilidade da plataforma não está no seu uso, mas sim em sua capacidade de desvelar o simulacro, pois a realidade é facilmente evocável para destruir a mentira e assim evidenciar até mesmo as farsas do próprio poder estatal. Se a discussão assume essa dimensão, é possível também se problematizar as próprias instituições.

Instituições

Como vimos, os dados inseridos na plataforma são alvo de dúvida constante. Essa atribuição de significados se amplia para as instituições que se relacionam com a plataforma. As instituições políticas, por exemplo, a usam como referência; já as universidades cedem os certificados. Qual a dinâmica das duas na construção dos elementos periféricos da representação?

Políticas

Atualmente, segundo o estatuto do servidor (BRASIL, 1990), os políticos geralmente ocupam cargos eletivos ou de livre nomeação e, nesse caso, nem sempre o diploma em si tem a influência decisiva para a posse

e a entrada em exercício. No entanto, o currículo, como reflexo da trajetória prévia, pode favorecer a indicação para um cargo, por parte de um tomador de decisão.

Nesse caso, há quem afirme que as instituições políticas são “ingênuas” com relação à produção dos currículos:

O que me espanta é como o governo nomeia pessoas sem checar a veracidade das informações contidas no curriculum. O que não falta ao Estado é mecanismo de controle e fiscalização. Esse tipo de erro é primitivo. Depois acham ruim quando as pessoas falam que tem muito marajá no serviço público que não faz absolutamente nada. E fico imaginando o tanto de pessoas com diploma falso que facilmente adentra em cargos relevantes (G1, 2020c, s/p).

Ou seja, o interesse político é mais um véu ao já presente véu do simulacro curricular, o que é inesperado por conta dos mecanismos de controle. Nesse momento, as instituições estão sendo contestadas na sua capacidade de investigação de informações mesmo que acionadas para tal fim, como mostra a seguinte fala:

Não tenho autoridade para tal, mas na minha humilde opinião, todos deveriam comprovar suas

documentações para estes cargos de tanta relevância, nós que somos mais simples quando vamos preencher uma vaga de emprego pedem documentação até da cueca que você usa, minha opinião (REDAÇÃO, 2017, s/p)

Nesse caso, é mostrada uma noção de cisão entre o cidadão e o político, que não precisa de comprovações externas ao seu próprio discurso para ser aceito no seu espaço de atuação. Houve também quem visualizou relações entre a dimensão política e a dimensão educativa:

Esse sr. e seus impropérios assemelham-se ao estelionato. Parece que suas bases educacionais estão alicerçadas na falsificação, enganação, mentira. Por tudo já lido, é mal exemplo para o sistema educacional, educadores, educandos, famílias. O MPF deve investigar se com essas falsificações, não foi beneficiado com gratificações, bolsas de estudos, se não assumiu cargo de professor com o currículo falso tirando o direito de outro concorrente. Ele não tem obras acadêmicas ou literárias para chamar de suas. Demissão urgente, educação é coisa séria! (G1, 2020a, s/p)

É claro que não é possível atuar na educação sem as comprovações de títulos, o que mostra que há certo privilégio na dimensão política ao render um foco na relação pessoal.

Nesse caso, as relações de poder anulam o peso da educação formal do currículo, colocam a trajetória abaixo da influência pessoal.

O elemento periférico coloca as instituições políticas lidando com o Currículo Lattes de maneira bastante displicente, pois o objetivo é manter a política acima de qualquer outra relação. Seria de se esperar que essa desconfiança permanecesse no âmbito da política, que utilizam os frutos da atividade universitária, porém ela transborda para as próprias instituições educativas, como as de ensino superior.

Universidades

Basicamente, nesta seção ocorre um processo associativo. A universidade é fundida com instituições políticas, de modo que os membros são equivalentes do ponto de vista moral, muito embora sua ação ocorra por meio de diferentes documentos. Assim, haveria uma equivalência moral entre os políticos e os educadores.

Seguindo essa lógica, tal como ocorre com os políticos, nas universidades seria fácil descobrir as irregularidades apenas procedendo-se

averiguações simples: “Se fizerem uma investigação nas universidades públicas com fizeram com esse ministro, vão constatar que a maioria dos mestrados e doutorados são plágios, feitos única e exclusivamente para engordar salários. Se eu fosse esse ministro, faria um pente fino” (G1, 2020a, s/p). Ou seja, um critério rígido conseguiria acabar facilmente com o simulacro no interior das universidades, pois os diplomas serviriam para gerar progressões na carreira dos servidores.

No caso do ministro Decotelli, por exemplo:

Será uma vergonha se a FGV não tomar uma atitude séria, a altura do seu nome, e o Portal LATTES também deveria tomar uma posição a respeito, pois o Portal foi utilizado para propagar essas mentiras, colocando todos os que usam essa plataforma sob um olhar de desconfiança (SCHELP, 2020, s/p)

O internauta está rogando por uma purificação dessa dimensão também, e a Fundação Getúlio Vargas é só um exemplo, que poderia tomar uma “atitude séria” com relação ao caso. A “atitude séria” seria, justamente, a dissolução dos laços pessoais e o apelo para o mérito da pesquisa, pois apenas ela conseguiria

trazer de volta a confiança na instituição e na própria plataforma. Assim, a Instituição de Ensino Superior deve mostrar que não coaduna com o pesquisador e mostrar que se trata de uma mácula.

Outro comentário é o de que:

Reflete a realidade da área acadêmica do Brasil, repleta de doutores com teses e cursos inúteis, e pessoas que tentam esses títulos de qualquer forma. Principalmente no serviço público estes títulos servem para alçar promoções de cargo, sem medir a competência e produtividade da pessoa.

As regras favorecem estes episódios (G1, 2020b, s/p)

Se fizesse uma varredura encontrariam muitos servidores com doutorado, mestrado, e cursos afins utilizados para progressão funcional e aumento salarial só de papel.

A FGV também deve explicações, como permite que alunos com plágio sejam aprovados? agora perceberam? e quantos outros estão na mesma situação? Isto é a famosa venda de diplomas.... mas como é da famosa não fala, culpam só o aluno, fosse uma pequena a instituição também estaria sendo criticada (G1, 2020b, s/p)

As universidades públicas podem até não lidar diretamente com dinheiro público, porém seus professores estão diretamente relacionados com remuneração

quando se trata de títulos. Outro comentário vai num sentido parecido: “Vão dizer também que o Ministro da Educação é capacitado e que tal tipo de mentira (que pode levar a obtenção de dinheiro ilícito, já que os títulos aumentam o salário dos professores) não tem problema algum” (G1, 2020c, s/p). Fica evidente que há, no mínimo, discordâncias de grupos sociais com relação ao modo como os servidores avançam na sua carreira, também, por meio de qualificação profissional por meio de títulos acadêmicos.

Nesse caso, as universidades emitiriam títulos sem o correspondente mérito acadêmico, voltado exclusivamente para a produção de progressão funcional. É o caso do recurso aos plágios: “Se eu fosse este ministro, faria um pente fino em todos os mestrados e doutorados dos professores das universidades públicas, com certeza a grande maioria seriam plágios, feitos única e exclusivamente para engordar salários” (G1, 2020c, s/p). O plágio está economizando tempo do pesquisador e produzindo um documento útil para a progressão funcional, mesmo que não contribua para a ciência num geral. Mas há

comentários que afirmam que isso não é um fato escondido, mas que é um segredo público: “90% dos artigos acadêmicos no Brasil são plágios. TODO mundo sabe disso, inclusive a galera do judiciário.....” (G1, 2020a, s/p). Nesse momento, há uma generalização de que a universidade não cumpre com a sua função de gerar conhecimento viável e útil para o restante da sociedade.

Em resumo, nesta categoria a universidade aparece como, no mínimo, omissa ou, de maneira mais agravante, como parte do esquema de corrupção. Diferentemente das instituições políticas, nas universidades não há corrupção do ponto de vista jurídico, mas há ao menos do ponto de vista ético, talvez até mesmo epistemológico. É nesta última dimensão que entra a discussão sobre os pesquisadores, usuários dos currículos e que lançam as informações.

Pesquisadores

Dado que a plataforma aceita as inserções e quem se responsabiliza por elas são os usuários individuais, é relevante também estudar a imagem resultante deles para os grupos

sociais. Daí emergem apreciações morais positivas (a utilidade dos próprios pesquisadores) ou negativas (inutilidade dos pesquisadores em si), associando-os ao contexto circundante ou não. Vamos começar pelo primeiro caso.

Úteis

Mesmo que se admita que o Currículo Lattes possa ser mentiroso e impreciso, ainda é possível se considerar que os usuários (ou parte deles) são socialmente relevantes - no caso de pesquisadores, epistemologicamente relevantes. Podemos observar, nesse elemento periférico, comentários que não desacreditam o pesquisador:

Esse desgoverno fabrica vergonha atrás de vergonha para tirar a atenção dos escândalos tenebrosos que aparecerem diariamente. O povo se desdobra para estudar e fazer pesquisa com dificuldades absurdas, redobra esforços para lançar as informações no currículo Lattes e de repente vê gente lançando informações infundadas. Triste. E pelo que lembro não é o primeiro caso de ministros do desgoverno. Mais uma vergonha. Mas foco nos escândalos graves e criminosos e no saque ao estado brasileiro patrocinado por empresários medíocres e Inescrupulosos e banqueiros trilionários. E foco também nas

ações entreguistas das riquezas nacionais aos interesses yanques, de quem os últimos apoiadores veneram a bandeira (SCHELP, 2020, s/p).

Ou seja, quem se “desdobra para estudar e fazer pesquisa” acaba sendo preterido por indivíduos que optam por mentir nos seus currículos, sem nenhum tipo de investigação por trás disso - o que significa ausência de sanção. Dessa maneira, permanece o infundado uma atitude recompensada financeiramente, sendo o simulacro valorizado em cima da trajetória real.

Outro mecanismo de purificação dos pesquisadores infundados dos relevantes é por meio da assunção da culpa diretamente para indivíduos fraudadores: “Esse sujeito não merece o cargo, pois se um de nós mortais mentíssemos a respeito de nosso CV, em qualquer empresa seríamos renegados e assim seja para esse senhor....”(SCHELP, 2020, s/p). Nesse sentido, aumenta-se a distância entre o político e os cidadãos. Ou seja, é uma desagregação grupal: o pesquisador mentiroso não é o mesmo que o pesquisador no geral.

Outro mecanismo de purificação é o de corrupção posterior do pesquisador. Nesse caso, a carreira

pode acabar se misturando a política por alguns intermédios e assim o simulacro corrompe a busca pela episteme:

Chegou para o governo como "Doutor" e vai sair como gari. Antes, bom lembrar, que esse cidadão vinha ganhando muito dinheiro com esse currículo, através de palestras, livros e a própria indicação ao FNDE, quando em junho do ano passado na Câmara, foi anunciado de forma pomposa, como "Doutor" alemão e argentino...(G1, 2020c, s/p)

Ou seja, a pesquisa, em si, é importante, mas há essa possibilidade do simulacro se passar por real. Dessa maneira, não é o título e o conhecimento que são o problema de fato, mas sim a fraude. Nesse ponto, há um problema generalizado com a fraude dos méritos:

É bem por aí. Dr. em fraudar currículo é só o que tem no Brasil. Na política, na academia, estão em todo lugar. Gente "posuda" que se auto intitula doutor. Basta olhar para a rapaziada que se forma em direito, a maioria exige que os chamem de Dr. Foi aprovado no ENEM em medicina, pronto, já é Dr. (G1, 2020a, s/p)

Nesse ponto de vista, há o simulacro de alguns alunos que, antes mesmo de obter o título, já exigem o tratamento correlato - o que não

significa que haja a contestação do saber em si mesmo. Há a "pose", mas ele é a mentira de uma capacidade real, que é potencial. Assim, é a arrogância em si que é ruim, mas ainda é possível um trabalho mais detido por trás disso.

Assim, o pesquisador que é útil está na negação do fraudulento. Ele está, justamente, no bastidor da pesquisa científica, e não possui a mesma visibilidade pois não aceita participar do simulacro. Ele perde oportunidades de ganho por conta dos fraudadores, o que ainda causa alento quanto ao campo científico. Porém, ainda há falas que descartam tanto a simulação quanto os pesquisadores no geral, o que é o tema da próxima sessão.

Inúteis

A mentira sobre uma informação sem um atestado respectivo pode ser danoso para a figura pública em si. No entanto, há falas que apontam que nem mesmo os títulos legitimamente relatados possuem relevância. Nesse caso, o conteúdo da ciência não está sendo adequadamente preenchido pelos pesquisadores.

A primeira fala a que vamos fazer referência é a seguinte: “Tudo fake. Temos sempre de desconfiar desses currículos extensos, pomposos, muitos deles só de olhar dá para entender que alguém para tê-los teria de ter sete vidas como um gato. Por trás dos grandes feitos temos as grandes mentiras” (SCHELP, 2020, s/p). A pompa, no caso, é o simulacro, que se reveste de realidade por meio da extensão do documento, que busca inviabilizar o questionamento - e daí reside a desconfiança. Nesse caso

Se até o do ministro é assim, imagino o quão fake não é o currículo de muitos alunos e alunas por aí. Muitos só entendem de Canabis [maconha] e querem criticar. E se diploma tá nesse pé de fakenews, imaginem publicações... “Aí, ela publico na Science...” Tá... O pior do Brasil, é o brasileiro. O raça!!!(G1, 2020b, s/p)

Ou seja, o ministro, que está no topo da escala, provavelmente chegou a ela por meio das mentiras, tanto em diplomas quanto em publicações. Logo, todos que estão abaixo dele precisam mentir para conseguir galgar espaço, pois sua especialidade está em “Canabis”. A estrutura, como um todo, está corrompida pelo simulacro,

o que inclui o modo como se faz ciência.

Há ainda outras contestações aos conteúdos investigados pelos pesquisadores, ao menos os brasileiros:

Se o do ministro é assim, me pergunto se muitos acadêmicos songa minhas realmente publicaram tudo que falam. Até currículo no Brasil “é para inglês ver”. E pior é a massa que compra diploma em faculdade particular sem boa pontuação. Muitos pseudgraduados ainda ganham comissão. O MEC deixando a desejar na validação dos produtos que ele mesmo oferece(G1, 2020b, s/p).

A expressão “para inglês ver” expressa a compra de títulos, que não são acompanhados da trajetória e nem do conhecimento que culminam no papel oficial. A troca financeira, nesse caso, complementaria todo um sistema público fraudulento (o MEC), o que inclui aquilo que é pesquisado. Ou seja, o simulacro é generalizado, já se tornou uma espécie de DNA. Outro comentário se refere à eficácia da formação, o ponto inicial da carreira de um pesquisador:

PELAMORDEDEUS. Concordo que o sujeito tem a obrigação de informar verdades sobre seu currículo, mas já tivemos nessa pasta importantíssima, doutorados, pós doutorados e

tantos outros cheios de títulos, e alguns que mal dominavam o idioma, e muitos no final da história, independente do nível de conhecimento, foram medíocres no resultado. Dá uma chance ao cara. Se der errado, desce o sarrafo (G1, 2020c, s/p).

Ou seja, mesmo com toda a trajetória curricular verdadeira não há garantia de que haverá sucesso epistemológico, o que é irônico porque ocorre justamente no campo da educação, no qual houve uma dedicação prévia. Nesse caso, o comentarista prefere alguém com vivências externas ao ambiente de pesquisa por conta da irrelevância desse saber em seu sentido puro, considerando que a crítica pública pode dar conta de substituir o ocupante do cargo que não corresponda.

Encontramos também comentários que remetem a certo ceticismo extremado:

Currículos e títulos acadêmicos não servem para nada - só confirma que as pessoas tem informação o que não é sinônimo de conhecimento. Senão vejamos, a maioria dos professores da universidades públicas tem títulos até para colocar no lixo, no entanto no ranking das 1000 melhores universidades do mundo da Time

High Education²as universidades públicas aparecem na pior colocação a partir do número 800. Nesse caso os título desse idiotizantes travestidos de professores só servem para enfeitar um lugar, a latrina - sem contar com os inúmeros escândalos de corrupção envolvendo a feitura de tais cursos! (BERMÚDEZ, 2020, s/p)

Ou seja, o sistema educacional brasileiro não consegue dar conta de produzir uma educação que possa, no mínimo, equivaler à praticada em outros países. Nesse sentido, as informações não se transformam em conhecimento e não há um saber de fato produzido e que possa ser útil para a sociedade circundante. Assim, os cargos educacionais se mostram ocupados, novamente, pelas relações pessoais e a ciência, em si mesma, se torna um simulacro.

Por fim, há um comentário mais jocoso, que parodia a trajetória de um acadêmico:

Me sinto envergonhado por este senhor idoso, eu que fiz mestrado em vários botecos como degustador de bebidas, fiz doutorado em tomar chopp, depois defendi a tese e fiz pós doutorado em tomador de cerveja, agora vem esta pessoa e

²https://www.timeshighereducation.com/world-university-rankings/2020/world-ranking#!/page/0/length/25/sort_by/rank/sort_order/asc/cols/stats

falsifica todo seu currículo, a ABI[N] não serve para nada só para sustentar um general de pijama, se fosse a SNI [Serviço Nacional de Informações, fundada em 1964], eles saberiam até o corte de cabelo deste indivíduo (G1, 2020a, s/p)

Nesta fala fica evidente que há toda uma estruturação de currículo que é substituída por assuntos não relacionados com pesquisa (cerveja bebidas). A paródia, nesse caso, busca ser engraçada por conta da verossimilhança. É possível perceber o reforço da ideia de que os pesquisadores levam um modo de vida boêmio. O simulacro, no entanto, seria facilmente, segundo este comentário, pelo SNI. Ou seja, o governo, com boa vontade, poderia acabar com essa estrutura que corrompe até mesmo a própria ciência.

Deste tópico, podemos retirar que o pesquisador acaba sendo inútil por conta da corrupção da própria pesquisa. Os pesquisadores não estão voltados para a atividade investigativa, mas sim para objetos boêmios e por vezes políticos. E, mesmo que haja validade na ciência, ela não é mais relevante do que o pensamento pragmático. Como se vê, há muitas significações envolvidas em cada um

dos elementos periféricos, que serão analisados conjuntamente na próxima sessão.

Análise global dos dados: a representação social do Currículo Lattes

Nesta seção vamos analisar os aspectos da representação social do Currículo Lattes juntando os dados em uma síntese final. É evidente que existem muitas representações possíveis sobre esse mesmo objeto, porém o que nos interessa é esta cujos elementos investigamos.

No núcleo central, podemos perceber que o Currículo Lattes é expressão de uma plataforma de credibilidade abalada e que serve como referência para instituições corrompidas para uma grande miríade de pesquisadores.

Nos elementos periféricos podemos observar que esses entes percebidos assumem diferentes significações. Esses elementos divergem com relação a uma credibilidade para a ciência e para o pesquisador ou um ceticismo com relação a eles - nesse sentido, a confiança se expressa em uma dimensão macro (a precisão da

ciência) e numa dimensão micro (a honestidade intelectual do pesquisador). A representação transcende o campo e se encontra com a política, acionando interpretações e promovendo fusões e recusas. Ou seja, é o saber prévio de outras vivências ressignificando a inserção de dados e a análise deles. Assim, a falta de credibilidade pessoaliza as relações e gera renda por diferentes mecanismos - dessa maneira, os usuários comportam-se na intenção ou na prática como políticos.

Desse conjunto de dados é possível derivar algumas conclusões sobre os assuntos fundidos. Essa representação, antes de tudo, é atravessada por conhecimentos prévios, que funde três entes: a trajetória (o pesquisador), o diploma (a instituição) e o próprio currículo (o documento). Todas elas em relação à representação arrolada.

Com relação ao pesquisador, pode-se observar que há uma particularidade no trabalho científico: o resultado dele são produções. As produções são as “conquistas”, e elas são relevantes na medida em que se evidenciam, não em que se resumem, mas naquilo que elas são provas das

conquistas. O valor de um pesquisador está no resultado de seu trabalho, que é a pesquisa, e que passa por diferentes matizes - desde *qualis* de eventos e revistas até localidades, todos esses fatores devem ser levados em conta para aferir o mérito individual de cada conquista e assim produzir a sedução de quem observa o currículo.

Com relação ao diploma. A formação universitária é relevante em si mesma no Brasil, porém a atividade de pesquisa, para alguns brasileiros, parece não ter a mesma apreciação, como se houvesse um *detour* epistemológico. No entanto, o diploma ainda possui algum tipo de reconhecimento social, especialmente na administração pública, que pode contar para a progressão funcional.

Com relação ao currículo. O Currículo Lattes é cumulativo e não um resumo, como o é o *vitae* - o que transforma o Currículo Lattes na trajetória *per se* do pesquisador. Sua credibilidade está na publicação, e por isso é muito mais fácil verificar sua veracidade do que o *vitae*. Mesmo que fosse possível resolver a questão da credibilidade do currículo lattes com a comprovação da plataforma, ainda assim o problema parece ser com o

próprio sistema educacional como um todo por parte desta representação social.

Considerações finais

Este artigo se dedicou a estudar uma representação social dos currículos alocados na Plataforma Lattes para grupos que não se declararam acadêmicos, no seu núcleo central e nos seus elementos periféricos. O princípio do estudo foi uma revisão bibliográfica da historicidade do objeto por meio de um estudo bibliográfico dos elementos do núcleo central, seguido de uma investigação sobre os comentários deixados nas páginas de notícias que anunciavam mentiras sobre o preenchimento do Currículo Lattes, as quais expressam os elementos periféricos

O material foi tratado por meio das categorias, que correspondem ao núcleo central: Plataforma - desdobrada em imprecisão e inutilidade -, Instituições - políticas e universitárias - e Pesquisadores - úteis e inúteis. Os resultados mais gerais apontam para representações do Currículo Lattes, junto a esses usuários, como um simulacro de títulos

e documentos - maneira de garantir renda para funcionários públicos e uma falsa sensação de competência.

Outra questão relativa à plataforma lattes de fato é a necessidade de uma representação social positiva e que seja ampliada para os não-usuários, que é o que se evidenciou nesta pesquisa. A falta de credibilidade da plataforma pode influir na relevância dos próprios pesquisadores num geral, o que pode levar a alguns resultados críticos para a ciência. Um deles é a descrença nas pesquisas desenvolvidas, o que pode resultar em perda de financiamento ou mesmo pode abrir espaço para práticas não-científicas que respondam a problemas científicos (como é o caso das *Fake News*).

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Carlos M. Costa. O "Curriculum Vitae" em Cirurgia. *Revista Portuguesa de Cirurgia*, n. 42, p. 51-54, 2017.

AMORIN, Cristiane V.. Organização do currículo: plataforma Lattes. *Pesqui. Odontol. Bras.*, São Paulo, v. 17, supl. 1, p. 18-22, maio 2003 .

BALANCIERI, Renato *et alli*. A análise de redes de colaboração científica sob as novas tecnologias de informação e comunicação: um estudo na

Plataforma Lattes. *Ciência da informação*, v. 34, n. 1, p. 64-77, 2005.

BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Divinópolis: Kairós, 1993.

BERMÚDEZ, Ana Caroline. Entenda as acusações contra a vida acadêmica do novo ministro da Educação. *UOL*. 2020. Disponível em <https://educacao.uol.com.br/noticias/2020/06/27/entenda-as-acusacoes-contra-a-vida-academica-do-novo-ministro-da-educacao.htm?cmpid=copiaecola2020>. Acesso em: 16 jul. 2020.

BRASIL. *Código Penal*. Decreto-lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940. Código penal, 1940.

BRASIL. Decotelli ainda é ministro no Lattes. *O Antagonista*. 2020. Disponível em: <https://www.oantagonista.com/brasil/de-cotelli-ainda-e-ministro-no-lattes/>. Acesso em: 16 jul. 2020.

BRASIL. *Estatuto do Servidor*. Lei nº 8.112, de 11 de dezembro de 1990. Brasília, DF, 1990.

CHAPOLA, Ricardo. Joana D'Arc e outras personalidades que mentiram no currículo. *Veja SP*. 2019. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cidades/joana-darc-professora-diploma/2019>. Acesso em 21/07/2020.

DA REDAÇÃO. Damares já se apresentou como mestre em educação e direito sem ter diploma, diz jornal. *Isto é*. 2019. Disponível em: <https://istoe.com.br/damares-ja-se-apresentou-como-mestre-em-educacao-e-direito-sem-ter-diploma-diz-jornal/>. Acesso em: 21 jul. 2020.

DE FARIAS, Lucas R. *et alli*. *Um sistema para análise de redes de pesquisa baseado na Plataforma*

Lattes. Anais da VIII Escola Regional de Banco de Dados, Curitiba, PR, Brasil, 2012.

DIAS, Thiago M. R. *et alli*. *Modelagem e Caracterização de Redes Científicas: Um Estudo Sobre a Plataforma Lattes*. BRASNAM - II Brazilian Workshop on Social Network Analysis and Mining, 2013. p.10-20.

DIGIAMPIETRI, Luciano A *et alli*. Minerando e Caracterizando Dados de Currículos Lattes. In: BRAZILIAN WORKSHOP ON SOCIAL NETWORK ANALYSIS AND MINING (BRASNAM), 1. , 2012, Curitiba. Anais do I Brazilian Workshop on Social Network Analysis and Mining. Porto Alegre: Sociedade Brasileira de Computação, ago. 2012.

FERRAZ, Renato Ribeiro Nogueira; QUONIAM, Luc; MACCARI, Emerson Antonio. *Inovação no Planejamento Anual e Trienal do Preenchimento da Plataforma Sucupira: Uso da Ferramenta Computacional Scriptlattes*. XVII SEMEAD Seminários em Administração, v. 18, 2014.

G1 Rio. Witzel incluiu em currículo doutorado com intercâmbio em Harvard, mas nunca cursou a universidade. *G1*. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/05/22/witzel-incluiu-em-curriculo-doutorado-com-intercambio-em-harvard-mas-nunca-frequentou-a-universidade.ghtml>. Acesso em: 21 jul. 2020.

G1. Currículo 'não deveria ser objeto de mentiras' e inconsistências de Decotelli são algo 'gravíssimo'; veja repercussão com entidades. *G1*. 2020a. Disponível em: <https://g1.globo.com/educacao/noticia/2020/06/30/entidades-se-posicionam-sobre-inconsistencias-no-curriculo-de-carlos-alberto-decotelli-ministro-da->

educacao.ghtml. Acesso em: 16 jul. 2020

G1. Entenda as polêmicas sobre os títulos acadêmicos do novo ministro da Educação, Carlos Alberto Decotelli. G1. 2020b. Disponível em: <https://g1.globo.com/educacao/noticia/2020/06/29/entenda-as-polemicas-sobre-os-titulos-academicos-do-novo-ministro-da-educacao-carlos-alberto-decotelli.ghtml>. Acesso em: 16 jul. 2020.

G1. Professora de universidade na Alemanha nega que Decotelli tenha obtido apoio de empresa para fazer pós-doutorado. G1. 2020c. Disponível em: <https://g1.globo.com/educacao/noticia/2020/06/30/professora-de-universidade-na-alemanha-nega-que-decotelli-tenha-obtido-apoio-de-empresa-para-fazer-pos-doutorado.ghtml>. Acesso em: 16 jul. 2020.

GASPARINI, Claudia. 10 erros que fazem seu currículo ir para o lixo. *Exame*. 2014. Disponível em: <https://exame.com/carreira/10-erros-que-fazem-o-seu-curriculo-ir-direto-para-o-lixo/#:~:text=Para%20um%20candidato%20em%20in%C3%ADcio,de%20informa%C3%A7%C3%B5es%20importantes%E2%80%9D%2C%20explica>. Acesso em: 20 jul. 2020.

LOPES, Ricardo Cortez. *Evasão e persistência de alunos de graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul: um estudo moral das representações sociais*. (Doutorado em Sociologia). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

MENA-CHALCO, Jesús P.; DIGIAMPIETRI, Luciano A.; CESAR-

JR, Roberto M. *Caracterizando as redes de coautoria de currículos Lattes*. In: Anais do I Brazilian Workshop on Social Network Analysis and Mining. SBC, 2012.

MENDONÇA, Alba Valéria. Dilma admite erro em currículo e diz que cumpriu créditos de pós-graduação. G1. 2009. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Politica/0,,MUL1221626-5601,00-DILMA+ADMITE+ERRO+EM+CURRICULO+E+DIZ+QUE+CUMPRIU+CREDITOS+DE+POSGRADUACAO.html>. Acesso em: 21 jul. 2020.

MINING (BRASNAM), 2. , 2013, Maceió. Anais do II Brazilian Workshop on Social Network Analysis and Mining. Porto Alegre: Sociedade Brasileira de Computação, ago. 2013 . p. 116-121.

MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Petrópolis: Vozes, 2011.

NOBRE, Lorena Neves; FREITAS, Rodrigo Randow de. A evolução da pós-graduação no Brasil: histórico, políticas e avaliação. *Brazilian Journal of Production Engineering*, v. 3, n. 2, p. 18-30, 2017.

PACHECO, Roberto CS. *Uma metodologia de desenvolvimento de plataformas de governo para geração e divulgação de informações e de conhecimento*. Artigo apresentado em cumprimento a requisito parcial de concurso para professor no INE/UFSC. Florianópolis, 2003.

REDAÇÃO. Questionado sobre Pós-Doutorado no currículo, Alexandre de Moraes diz que foi “erro da secretaria”. *Revista Fórum*. 2017. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/noticias/questionado-sobre-pos-doutorado-no-curriculo-alexandre-de-moraes-diz->

que-foi-erro-da-secretaria/. Acesso em 22/07/2020

SÁ, Celso Pereira de. Representações sociais: teoria e pesquisa do núcleo central. *Temas em Psicologia*, v. 4, n. 3, p. 19-33, 1996.

SACRISTÁN, José Gimeno. O que significa o currículo. In: SACRISTÁN, José Gimeno. *Saberes e incertezas sobre o currículo*. Porto Alegre: Penso, 2013.

SCHELP, Decotelli não fez pós-doc na Alemanha, diz universidade. *UOL*. 2020. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/colunas/diogo-schelp/2020/06/29/decotelli-nao-obteve-pos-doc-na-alemanha-diz-universidade.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 20 jul. 2020.

SILVA, Andressa Hennig; FOSSÁ, Maria Ivete Trevisan. Análise de conteúdo: exemplo de aplicação da técnica para análise de dados qualitativos. *Qualitas Revista Eletrônica*, v. 16, n. 1, 2015.

SOBRINHO, Wanderley Preite. Moro admite plágio em artigo jurídico, mas culpa coautora do texto. *UOL*. 2020. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2020/06/27/sergio-moro-admite-plagio-mas-advogado-quer-retratacao-e-cogita-processo.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 21 jul. 2020.