

pragMATIZES

Revista Latino Americana de Estudos em Cultura



DOSSIÊ / DOSSIER

ARTES E CULTURAS NAS CIDADES

Editores:

Eduardo Fava Rubio e Miguel Ahlumada Cristi

ISSN 2237-1508

Niterói / RJ, Ano 12, n. 23, set. 2022

www.periodicos.uff.br/pragmatizes

SALAS DE CINEMA DE RUA DE SANTA CATARINA (BRASIL): UMA PESQUISA E SUAS ESCALAS

Street movie theaters of Santa Catarina (Brazil): a research and its ranges

Renata Rogowski Pozzo; Luís Eduardo Candeia e Yasmin Lopes Müller

MURALISMO, GRAFITE E PICHANÇA: POTENCIALIDADES PARA A TRANSFORMAÇÃO DA ESCOLA

Muralism, graffiti and spray painting: potential for school transformation

Pedro Paulo de Almeida; Juliana Franzi e Marcelo Augusto Rocha

CIDADE DA MEMÓRIA: UMA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E MUDIATIZADA QUE MESCLA PASSADO E PRESENTE NO COTIDIANO

City of Memory: an aesthetic and mediatized experience that mixes past and present in everyday life

Ana Cristina da Silva Bandeira; Dagmar de Mello e Silva e Walcéa Barreto Alves

MUJERES CREANDO: AS IMAGENS LATENTES DOS ALTARES BLASFEMOS

Mujeres Creando: The latent images oh blasphemous altars

Emerson Pereti; Matheus Eduardo de Lima e Cristiane Checchia

AUDIOVISUAL NA FRONTEIRA BRASIL-PARAGUAI: O PAPEL DA UNILA NA DISPUTA DE IMAGINÁRIOS

Audiovisual on the Brazil-Paraguay border: UNILA's role in the dispute of imaginaries

Kira Santos Pereira e Rynnard Milton Alves Dias

O SLAM: LINGUAGEM, CONHECIMENTO E CONSCIENTIZAÇÃO

Slam culture: knowledge, language and awareness

Miguel Ahumada Cristi e Aislene da Silva Lopes

VOZ Y RESISTENCIA: UN ANÁLISIS DE LA CANCIÓN "NO AZARA", DE LA MUCHACHA, DESDE EL FEMINISMO

Voice and resistance: an analysis of the song "No azara", by La Muchacha, from a feminist perspective

Larissa Fostinone Locoselli; Angélica Moreno Usaquin e Laura Alejandra Lemos Bravo

ARTIGOS / ARTICLES

ACERCA DE "FENÔMENOS POLÍTICOS CURIOSOS": A POLITIZAÇÃO DO CAMPO CULTUAL NO BRASIL

About "curious political phenomena": the politization of the cultural field in contemporary Brazil

Alexandre Barbalho

POLÍTICA DE CULTURA E PARTICIPAÇÃO SOCIAL: UMA ANÁLISE DOS CONSELHOS DE CULTURA NOS MUNICÍPIOS PRODUTORES DE PETRÓLEO DA BACIA DE CAMPOS/RJ

Culture Policy and Social Participation: an analysis of the Culture Councils in the oil-producing municipalities of the Campos Basin/RJ

Simonne Teixeira; Rodrigo da Costa Caetano; Nilo Lima de Azevedo; Joseane de Souza e Hamilton Garcia de Lima

CIDADES CRIATIVAS BRASILEIRAS DA GASTRONOMIA: HISTÓRICO E VIVÊNCIA NA PANDEMIA DA COVID-19

Brazilian creative cities of gastronomy: history and experience in the COVID-19 pandemic

Ana Flávia Machado; Alice Demattos Guimarães; Lorena Ferrari Auarek e Gabriel Vaz de Melo

AYAGBÁS: DANÇA SEM PELE, ORÍKI COREOGRÁFICO, PESQUISA EM DANÇA DIGITAL

Ayagbás: skinless dance, Choreographic Oríki, digital dance research

Denise Zenicola

PragMATIZES

Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura

Ano 12 nº 23 - setembro/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 Mestres 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 Brasiense, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Deborah Rebello Lima, Universidade Federal do Paraná, Brasil
Duralv 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, Universidae de Miami, Estados Unidos da América
Gizlene Neder, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Guilherme Werlang, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Hugo Achugar, Universidad de la Republica, Uruguai
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 Luis Mariscal Orozco, Universidad de Guadalajara, México
José Márcio Barros, Universidade Estadual de Minas Gerais / PUC
Minas, Brasil
Julio Seoane Pinilla, Universidad de Alcalá, Espanha
Lia Calabre, Fundação Casa de Rui Barbosa, Brasil
Lilian Fessler Vaz, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Livia de Tommasi, Universidade Federal do ABC, Brasil
Livia 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. País Andrade, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Márcia Ferran, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Maria 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
Martin 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, IACS/UFF
Dulce Maria Terra Guimarães, IACS/UFF

REALIZAÇÃO:



PARCEIROS e INDEXADORES:



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

Signatory of



DORA



PragMATIZES – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura.
Ano XII nº 23, (SET/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

p. 7 – 14

COLABORADORES DA EDIÇÃO / ISSUE'S CONTRIBUTORS

p. 15 - 18

EDITORIAL / EDITORIAL

DOSSIÊ / DOSSIER

ARTES E CULTURAS NAS CIDADES

p. 19 – 21

**Apresentação bilíngue do dossiê,
por seus editores Eduardo Fava Rubio e Miguel Ahumada Cristi
(Boletim Kultrun / UNILA)
(Universidade Federal da Integração Latino-Americana)**

p. 22 – 58

**SALAS DE CINEMA DE RUA DE SANTA CATARINA (BRASIL): UMA PESQUISA
E SUAS ESCALAS**

**Street movie theaters of Santa Catarina (Brazil): a research and its ranges
Renata Rogowski Pozzo; Luís Eduardo Candeia e Yasmin Lopes Müller
(UDESC/Universidade do Estado de Santa Catarina)**

p. 59 - 82

**MURALISMO, GRAFITE E PICHÇÃO: POTENCIALIDADES PARA A
TRANSFORMAÇÃO DA ESCOLA**

**Muralism, graffiti and spray painting: potential for school transformation
Pedro Paulo de Almeida; Juliana Franzi e Marcelo Augusto Rocha
(UNILA)**

p. 83 - 99

**CIDADE DA MEMÓRIA: UMA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E MEDIATIZADA QUE
MESCLA PASSADO E PRESENTE NO COTIDIANO**

**City of Memory: an aesthetic and mediatized experience that mixes past and present
in everyday life**

**Ana Cristina da Silva Bandeira; Dagmar de Mello e Silva e Walcéa Barreto
Alves
(UFF/ Universidade Federal Fluminense)**

p. 100 - 121

MUJERES CREANDO: AS IMAGENS LATENTES DOS ALTARES BLASFEMOS

Mujeres Creando: The latent images oh blasphemous altars

Emerson Pereti; Matheus Eduardo de Lima e Cristiane Checchia

(UNILA)

p. 122 - 164

AUDIOVISUAL NA FRONTEIRA BRASIL-PARAGUAI: O PAPEL DA UNILA NA DISPUTA DE IMAGINÁRIOS

Audiovisual on the Brazil-Paraguay border: UNILA's role in the dispute of imaginaries

Kira Santos Pereira e Rynnard Milton Alves Dias

(UNILA)

p. 165 - 190

O SLAM: LINGUAGEM, CONHECIMENTO E CONSCIENTIZAÇÃO

Slam culture: knowledge, language and awareness

Miguel Ahumada Cristi e Aislene da Silva Lopes

(UNILA)

p. 191 - 224

VOZ Y RESISTENCIA: UN ANÁLISIS DE LA CANCIÓN “NO AZARA”, DE LA MUCHACHA, DESDE EL FEMINISMO

Voice and resistance: an analysis of the song "No azara", by La Muchacha, from a feminist perspective

Larissa Fostinone Locoselli; Angélica Moreno Usaquin e Laura Alejandra Lemos Bravo

(UNILA)

ARTIGOS / ARTICLES (Fluxo contínuo)

p. 225 - 251

ACERCA DE “FENÔMENOS POLÍTICOS CURIOSOS”: A POLITIZAÇÃO DO CAMPO CULTUAL NO BRASIL

About “curious political phenomena”: the politization of the cultural field in contemporary Brazil

Alexandre Barbalho

(UECE / Universidade Estadual do Ceará)

p. 252 - 276

POLÍTICA DE CULTURA E PARTICIPAÇÃO SOCIAL: UMA ANÁLISE DOS CONSELHOS DE CULTURA NOS MUNICÍPIOS PRODUTORES DE PETRÓLEO DA BACIA DE CAMPOS/RJ

Culture Policy and Social Participation: an analysis of the Culture Councils in the oil-producing municipalities of the Campos Basin/RJ

Simonne Teixeira; Rodrigo da Costa Caetano; Nilo Lima de Azevedo; Joseane de Souza e Hamilton Garcia de Lima

(UENF / Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro)

p. 277 - 293

CIDADES CRIATIVAS BRASILEIRAS DA GASTRONOMIA: HISTÓRICO E VIVÊNCIA NA PANDEMIA DA COVID-19

Brazilian creative cities of gastronomy: history and experience in the COVID-19 pandemic

Ana Flávia Machado; Alice Demattos Guimarães; Lorena Ferrari Auarek e Gabriel Vaz de Melo

(UFMG / Universidade Federal de Minas Gerais e Mohn Centre/HVL Noruega)

p. 294 – 319

AYAGBÁS: DANÇA SEM PELE, ORÍKÌ COREOGRÁFICO, PESQUISA EM DANÇA DIGITAL

Ayagbás: skinless dance, Choreographic Oríkì, digital dance research

Denise Zenicola

(UFF / Universidade Federal Fluminense)

Colaboradores da edição Issue's contributors

Aislene da Silva Lopes. Graduada de História/Licenciatura na Universidade Federal da Integração Latino Americana - UNILA. Área de pesquisa relações étnico raciais, estudos de gênero e sexualidade, diversidades, e estudos decoloniais. Foi bolsista junto ao projeto de Iniciação científica Elaboração de Materias Didaticos para Educação em Direitos Humanos e Cidadania (2020-2021). Integrou os projetos de extensão ALAFIA ERE - Artes e Educação afirmativas das Culturas Afrodescendentes nas Escolas (2017-2018) e Encontros Pela Diversidade (2019). Foi voluntária no Observatório de Gênero da UNILA. É umas das fundadorxs e membrxs do Slam de la Frontera, projeto Artístico Cultural Periferico de batalha de poesia entre mulheres fronteiriças. E-mail: as.lopes.2017@aluno.unila.edu.br - <https://orcid.org/0000-0002-5686-6554>

Alexandre Almeida Barbalho. Professor dos PPGs em Sociologia e em Políticas Públicas da UECE. Líder do Grupo de Pesquisa em Políticas de Cultura e de Comunicação (CULT.COM). Possui licenciatura em História pela Universidade Estadual do Ceará (UECE), bacharelado em Ciências Sociais e mestrado em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Estágio pós-doutoral em Comunicação na Universidade Nova de Lisboa. Tem experiências nas áreas de Política, Cultura e Comunicação, atuando principalmente nos seguintes temas: política cultural, política de comunicação, mídia e cidadania, mídia e minorias, mídia e política, elites. É autor de diversos livros e artigos. E-mail: alexandrealmeidabarbalho@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0003-4612-6162>

Alice Demattos Guimarães. Graduada em economia pela Universidade Federal de Minas Gerais. Possui título de mestre em Global Markets and Local Creativities como bolsista integral do programa conjunto de mestrado Erasmus Mundus, entre a a Universidade de Glasgow, Universidade de Barcelona e Universidade Erasmus de Rotterdam. Atualmente, é doutoranda no Mohn Center for Innovation and Regional Development, da Western Norway University of Applied Sciences. Sua pesquisa é parte do projeto internacional de pesquisa CrowdCul - crowdfunding para no setor cultural. Sua grande área de interesse está centrada em práticas culturais, criativas e artísticas que interseccionam com desenvolvimento urbano, socialmente responsável, inovador e inclusivo. E-mail: alicedemattos94@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-8956-3568>

Ana Cristina da Silva Bandeira: Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano da Universidade Federal Fluminense (UFF). Integra o grupo de pesquisa Núcleo de Estudos em Comunicação e Educação, Etnografia e Representações Sociais (NECEERS/UFF/CNPq). Possui MBA em Marketing Digital pelo Instituto Infnet. É graduada em Comunicação Social com duas habilitações: em Jornalismo, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e em Relações Públicas, pelas Faculdades Integradas Hélio Alonso (FACHA). Possui

mais de dez anos de experiência em comunicação organizacional e integrada, endomarketing, marketing digital, marketing de conteúdo e copywriting. Email: anabandeira@id.uff.br - <https://orcid.org/0000-0002-2296-2900>

Ana Flávia Machado. Professora Titular do Departamento de Ciências Econômicas da UFMG, pesquisadora e líder de grupo de pesquisa do CNPq no tema Economia da Cultura. Além disso, é membro eleita do Comitê Executivo da Associação Internacional de Economia da Cultura (ACEI). Tem mais de 50 artigos publicados em periódicos nacionais e internacionais, além da organização de três livros. Atualmente, seus trabalhos versam sobre consumo de cultura, formação de público, valoração de bens públicos culturais, cidades criativas, economia criativa, mapeamento cultural, economia de museus e mercado de trabalho do artista. Membro fundador da Rede Ibero-Americana de Economia da Cultura (RIEC). Organizadora da terceira edição do Seminário Ibero-Americano de Economia da Cultura SIEC2022, em Belo Horizonte, Brasil. E-mail: afmachad@cedeplar.ufmg.br - <https://orcid.org/0000-0001-8573-7906>

Angélica Moreno Usaquin. Graduanda em Letras, Artes e Mediação Cultural na Universidade Federal da Integração Latino-Americana. E-mail: am.usaquin.2018@aluno.unila.edu.br - <https://orcid.org/0000-0003-2296-3804>

Cristiane Checchia é Doutora em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana, da Universidade de São Paulo (2012), mestre em História social (2003) e graduada em História também pela mesma universidade (1998). Atualmente é professora de literatura da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), atuando na graduação e no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos (PPGIELA). Produção, atuação e estudos com ênfase principalmente nos seguintes temas: Literatura e ensaio na América Latina; Estética e política na literatura latino-americana contemporânea; Literatura e mediação de leitura em contexto prisional. E-mail: crishecchia@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-3039-0463>.

Dagmar de Mello e Silva - Possui graduação em Psicologia pela Universidade Gama Filho (1985), Mestrado em Educação pela Universidade Federal Fluminense (2002), Doutorado em Educação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2009) e Pós-Doutorado em Filosofia da Educação na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2014). Professora Associada da Universidade Federal Fluminense e Professora permanente dos Programas de Pós-Graduação - Curso de Mestrado Profissional em Diversidade e Inclusão (CMPDI) e Programa de Pós-Graduação em Ciências, Tecnologias e Inclusão - Doutorado (PGCTIn). Atua em pesquisas que relacionam questões éticas e estéticas entre Educação e Imagens em processos de ensino e aprendizagem. Desenvolve atividades de extensão e ensino voltadas a formação continuada de professores tendo como temáticas formativas questões relacionadas a inclusão e diversidade, cultura audiovisual, imagens e mídias. Coordena no Laboratório de audiodescrição de imagens e é uma das coordenadoras da RIA - Rede internacional de ações coletiva, além de ser associada da AIIIPE - Associação Internacional de Inclusão, Interculturalidade e Inovação Pedagógica e

uma das responsáveis pelo GT de Direitos Humanos. E-mail: dmesilva@id.uff.br - <https://orcid.org/0000-0002-5863-3607>

Denise Zenicola. Coreógrafa, pesquisadora, bailarina e professora universitária. Possui Mestrado em Teatro e Doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro UNIRIO. Possui Pós Doutorado Sênior em Danças Negras e Grafismos Corporais /financiamento Capes, no ISCTE em Lisboa. Docente do IACS, é professora Associada na Universidade Federal Fluminense - UFF e coordena o Laboratório inscrito no CNPQ Coletivo MUANES Dançateatro e Performances Afro Brasileiras. É Professora do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas - PPGAC na UNIRIO. É pesquisadora líder junto ao Grupo de Pesquisa NEPAA (Núcleo de Estudos das Performances Afro Ameríndias) UNIRIO e pesquisadora no CIRANDA - Círculo Antropológico da Dança pela UFPA. Formação em Dança Clássica, Contemporânea e Danças Negras. Trabalha com fusões de Danças Contemporâneas com as Estéticas Afro diaspóricas na cena. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Dança, Estudo da Performance, Teatro e Antropologia da Dança atuando principalmente nos seguintes temas em transdisciplinaridade: dança, teatro, memória, arte negra, videodança. É Coordenadora na ABRACE, Associação Brasileira de Pós Graduação em Artes Cênicas no GT Pesquisa em Performance e Diversidades. E-mail: denisezenicola@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-9284-8751>.

Eduardo Fava Rubio. É graduado em Letras (Espanhol/Português) pela Universidade de São Paulo (1997), mestre (2002) e doutor (2014), também em Letras (Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Hispano-Americana), pela mesma universidades. Atualmente é professor adjunto de língua espanhola e literaturas latino-americanas na Universidade Federal da Integração Latino-americana (UNILA). Tem experiência na área de Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: língua espanhola, literaturas espanhola e literatura hispano-americana e teoria literária.

Emerson Pereti é professor adjunto do Instituto Latino-Americano de Artes, Cultura e História e membro do Mestrado em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-americana. Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná e integrante dos Grupos de Pesquisa (CNPq) "Estudos sobre Ficção Histórica no Brasil" e "Imaginários Latino-Americanos". Sua produção acadêmica concentra-se em estéticas e políticas da memória e do esquecimento na literatura latino-americana, abarcando questões como trauma, testemunho e trabalho de luto; silêncios, ausências e outras poéticas da reminiscência; estruturas, discursos e práticas do esquecimento; corpo, poder e resistência. E-mail: emerson.pereti@unila.edu.br - <https://orcid.org/0000-0002-5781-625X>

Gabriel Vaz de Melo. Mestre e graduado em Economia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Possui experiência nas áreas de economia criativa e urbana, atuando principalmente nos temas de economia da cultura, geoprocessamento e análise de dados espaciais e socioeconômicos. Atualmente está como Analista de Dados no ONU-Habitat Brasil. Anteriormente, atuou como Gerente de Estudos Sociodemográficos e Econômicos na Subsecretaria de

Planejamento Urbano (SUPLAN/SMPU) da Prefeitura de Belo Horizonte (PBH). E-mail: gabrielvazdemelo@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-3323-8635>

Hamilton Garcia de Lima. Possui graduação em Sociologia e Política pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/1989), mestrado em Ciência Política pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp/1995) e doutorado em História Moderna e Contemporânea pela Universidade Federal Fluminense (UFF/2005). Atualmente, é Professor Associado da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF). Pesquisa sobre partidos políticos e elites, se interessando ainda por análise de conjuntura (coalizões, governos, crises e novos projetos político-sociais) e por sistemas sociais de governo na perspectiva das formações histórico-nacionais e sua dinâmica de classes. Desde 2009 coordena trabalho de extensão na área de controle social de governos locais que, entre outros frutos, propiciou a criação do Observatório de Controle do Setor Público de Campos e o Movimento Nossa São João da Barra. Tem também experiência profissional na área de políticas públicas, com ênfase na relação Estado-sociedade, e assessoria política, com destaque em planejamento estratégico, organização e mobilização social. E-mail: hamilton@uenf.br - <https://orcid.org/0000-0003-3200-9010>

Joseane de Souza. Graduada em Ciências Econômicas pela Universidade Federal de Minas Gerais, mestre e doutora em Demografia pelo Cedeplar/FACE/Universidade Federal de Minas Gerais. Professora associada da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF), lotada no Laboratório de Gestão e Políticas Públicas (LGPP) do Centro de Ciências do Homem (CCH). Docente nos cursos de Graduação em Administração Pública e Ciências Sociais e do Programa de Pós Graduação em Políticas Sociais (Docente Permanente). Coordenadora de disciplina no curso EAD de Licenciatura em Pedagogia, Fundação CECIERJ/Consórcio Cederj. Coordenadora do Curso de Graduação em Administração Pública desde Outubro de 2013. Áreas de pesquisa: migrações internas, migrações intrametropolitanas, expansão urbana, movimentos pendulares e planejamento urbano e regional. E-mail: joseanesouza@uenf.br - <https://orcid.org/0000-0002-3555-5423>

Juliana Franzi. Doutora em Educação, pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do Magistério Superior da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Foz do Iguaçu, PR. Na UNILA leciona disciplinas pedagógicas em distintos cursos de Licenciatura, estando alocada na Área da Educação. Atuou como docente na Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (Diamantina - MG). Tem Licenciatura em Pedagogia e Mestrado em Educação, ambos pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). E-mail: juliana.franzi@unila.edu.br - <https://orcid.org/0000-0001-5840-9982>.

Kira Santos Pereira. Doutora em Multimeios. Professora da área de Som para Cinema e Audiovisual na Unila - Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Doutora em Multimeios pela Unicamp, com pesquisa sobre a criação sonora na etapa da montagem fílmica, focando no cinema brasileiro. Mestre em Ciências da Comunicação pela ECA-USP, com dissertação sobre o processo criativo

do som no cinema brasileiro contemporâneo, bolsista CNPq. Possui Bacharelado em Cinema e Vídeo pela Universidade de São Paulo, com especialização em Som.

Atua no audiovisual desde 2000, como editora de som e técnica de som direto, tendo entre suas principais produções o desenho de som dos filmes De Menor e Tão Longe é Aqui, a captação de som direto de Jardim Europa, e a participação na equipe de finalização de Dois Coelhos, Os Amigos, Garotas do ABC, Carandiru, Lisbela e o Prisioneiro e Durval Discos, entre outros.
Na área de educação desde 2003, lecionou em diversas universidades, faculdades, escolas de cinema e ONGs. E-mail: kira.pereira@unila.edu.br - <https://orcid.org/0000-0002-8962-8720>.

Larissa Fostinone Locoselli. É professora da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), atuando na Área de Letras e Linguística. Doutora e Mestra em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Possui bacharelado em Letras - Português e Espanhol pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e licenciatura pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. Tem experiência no ensino e na avaliação da língua espanhola como língua estrangeira, assim como em tradução no par linguístico espanhol-português. É integrante do Laboratório de Tradução da UNILA e dos grupos de pesquisa "¡DALE! - Decolonizar a América Latina e seus Espaços", "Análise de produtos culturais brasileiros e hispânicos: estudos discursivos e culturais" e "Comparação de séries discursivas entre o Brasil e a Argentina". Desenvolve pesquisas principalmente na área de estudos discursivos e comparativos entre o português e o espanhol, com ênfase no contexto latino-americano e, atualmente, em diálogo com os feminismos. E-mail: larissa.locoselli@unila.edu.br - <https://orcid.org/0000-0003-3623-6405>

Laura Alejandra Lemos Bravo. Graduanda em Letras, Artes e Mediação Cultural na Universidade Federal da Integração Latino-Americana. E-mail: lal.bravo.2018@aluno.unila.edu.br - <https://orcid.org/0000-0003-0440-1074>

Lorena Ferrari Auarek. Estudante de graduação em Economia na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Participou como bolsista de Iniciação Científica pelo CNPq na pesquisa "Efeitos socioeconômicos do selo de cidade criativa da Unesco: o caso das cidades brasileiras". E-mail: loauarek@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-8233-6226>

Luís Eduardo Candeia. Graduado em Arquitetura e Urbanismo. Mestrando do Programa de Pós-graduação em Planejamento Territorial e Desenvolvimento Socioambiental da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Brasil. E-mail: luis.eduardo.candeia@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-8073-5001>

Marcelo Augusto Rocha - Professor Adjunto no Curso de Geografia Licenciatura da Universidade Federal da Integração Latino-Americana - UNILA. Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos (PPG-IELA/UNILA). Mestre e Doutor em Ensino pelo Programa de Pós-

graduação em Ensino de Ciências e Educação Matemática da Universidade Estadual de Londrina (PECEM/UEL). Especialista em Ensino de Geografia (UEL). Graduado em Geografia Licenciatura, pela Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP). Líder do Grupo de Estudos e Pesquisas Multidisciplinar de Tecnologias Aplicadas ao Ensino (GEMTAE). Coordenou o curso de Geografia Licenciatura/UNILA. Presidiu o NDE do curso de Geografia Licenciatura/UNILA. Presidiu o Comitê Permanente Local de Iniciação Científica (CLIC). Foi assessor da Reitoria para a promoção da Pesquisa na PRPPG/UNILA. Foi representante docente no Conselho Universitário - CONSUNI-ILATIT. Coordenou o Centro Interdisciplinar de Território, Arquitetura e Design (CITAD). É coordenador de Estágio Supervisionado no curso de Geografia Licenciatura/UNILA. É membro do Comitê Local de Acompanhamento e Avaliação (CLAA) do Programa de Educação Tutorial (PET)/UNILA. Principais Linhas de Pesquisa: Métodos e Práticas de Ensino; Formação de Professores; Práticas e Saberes Docentes; Pai da Isabela Stella. E-mail: marcellusaugustus@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-9769-0487>

Matheus Eduardo de Lima possui graduação em Produção Multimídia pela FAE Centro Universitário (2016). Especialização lato sensu em Narrativas Visuais pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (2018). É mestrando em Literatura Comparada pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), na Área de Concentração de Poéticas e Narrativas Latino-Americanas, seguindo a linha de pesquisa de Narrativas, Diásporas, Memória e História. Bolsista do Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada vinculado ao financiamento de Demanda Social - UNILA. Integrante do Grupo de Pesquisa (CNPq) "Imaginários Latino-Americanos". Desenvolve pesquisas sobre "blasfêmias" de corpos-projetos artístico-literários de movimento sociais e coletivos que trabalham Estética e Política na América Latina Contemporânea. E-mail: meduardodelima@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-6342-2938>.

Miguel Ahumada Cristi | Doutor em Educação e Sociedade pela Universitat de Barcelona, Espanha. Ministra aulas de Espanhol, História da Educação e Filosofia da Educação na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Dirige o Grupo de Pesquisa DE MÃOS DADAS POR AMPLOS CAMINHOS, elaboração de materiais didáticos para a educação em direitos humanos, valores e cidadania: www.poramploscaminhos.com.br. E-mail: miguel.cristi@unila.edu.br - <https://orcid.org/0000-0002-2101-6277>

Nilo Lima de Azevedo. Possui graduação em Direito, Mestrado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Juiz de Fora e Doutorado em Sociologia Política pela Universidade Estadual do Norte Fluminense. Atualmente exerce o cargo de Professor Associado da Universidade Estadual do Norte Fluminense. Membro do Laboratório de Gestão e Políticas Públicas, Membro do Programa de Pós-Graduação em Políticas Sociais, Professor na área de Direito e Estado no Curso de Graduação em Administração Pública. E-mail: azevedo.nilo@uenf.br - <https://orcid.org/0000-0003-3059-2441>

Pedro Paulo de Almeida - Graduado em Geografia Licenciatura pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Foz do Iguaçu, PR. E-mail: pp.almeida.2017@aluno.unila.edu.br - <https://orcid.org/0000-0002-6573-9530>

Renata Rogowski Pozzo. Bacharel em Geografia pela UDESC (2007); mestre (2010) e doutora (2015) em Geografia pela UFSC. Foi professora do curso de Arquitetura e Urbanismo da UDESC entre 2012 e 2020. Foi Diretora de Extensão do CERES-UDESC entre 2015 e 2018. É professora do Departamento de Geografia e do Programa de Pós-graduação em Planejamento Territorial e Desenvolvimento Socioambiental da UDESC. Trabalha no campo da Geografia Humana em suas atividades de ensino, pesquisa e extensão, dando centralidade aos temas da Geografia Urbana e do Planejamento Urbano e Regional. É vice-líder do Grupo de Pesquisa "Natureza e Sociedade: Autonomia e Relação" (CNPq-UDESC). Integra o Núcleo de Pesquisas Nino Gramsci (CNPq-UFSC). Integra o Laboratório de Planejamento Urbano e Regional (LabPLAN-UDESC) e o Laboratório Trabalho e Mobilidades Sociais (LabTRAMS-UDESC). É Editora-chefe da Revista PerCursos. Mãe de Francisco. E-mail: sul.renate@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0003-3965-4813>

Rodrigo da Costa Caetano. Graduação em Geografia (Licenciatura e Bacharelado) pela UFF, mestrado em Geografia pela UERJ e Doutorado em Geografia pela UFF. Professor Associado da UENF com orientações em diversas áreas na graduação e na pós em Políticas Sociais. Deixou o cargo de chefe do Laboratório de Estudos do Espaço Antrópico (LEEA) para exercer o Cargo de Diretor do Centro de Ciências do Homem (CCH) a partir de 2020. Os principais esforços docentes estão nas temáticas sobre: Estado, políticas públicas, ambiente, questão agrária e saúde coletiva, assim como no desenvolvimento de estudos e reflexões a respeito de formação docente, Educação do Campo, Ambiental Crítica e Popular, Cartografias Sociais e impactos socioespaciais decorrentes da indústria petrolífera na Bacia de Campos. Credenciado no Programa de Pós-Graduação de Políticas Sociais da UENF. E-mail: profrodrigo@uenf.br - <https://orcid.org/0000-0003-2509-4392>

Rynnard Milton Dias. Mestrando em Processos Artísticos em Artes Visuais - PPG da Escola de Belas Artes – UFBA. Graduando em Cinema e Audiovisual. Bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana (2022). Trabalha na área de design e publicidade desde 2014. Em sua graduação começa a ter contato com fundamentos da montagem e colagem nas artes visuais. Atualmente se dedica a pesquisa da técnica da colagem como ferramenta de transformação social e de como utilizar essa linguagem para reivindicar sua ancestralidade e memória através do resgate de fragmentos da negritude afro-brasileira. UNILA. <https://orcid.org/0000-0002-6623-8105>. rrynard@gmail.com

Simonne Teixeira. Doutora em Filosofia e Letras (História) Universitat Autònoma de Barcelona. Docente na Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF). Credenciada nos Programas de Pós-Graduação em Políticas Sociais e Ciências Naturais da UENF. Graduada em História pela Universidade Federal de Alagoas (1986); doutorado em Filosofia e Letras (História) pela Universitat Autònoma

de Barcelona/Espanha (1995); pós-doutorado na Escuela de Estudios Hispano-Americanos / CSIC/Espanha (2011/2012). Bolsista produtividade CNPq (2007-atual). É professora associado da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, desde 1996. Diretora da Casa de Cultura da Villa Maria/UENF, gestão 2016-2019. Atua no Programa de Pós-graduação em Políticas Sociais e no Programa de Pós-graduação em Ciências Naturais, ambos na UENF. Membro da Cátedra UNESCO de Políticas Culturais e Gestão. Coordena desde 2004 a Oficina de Estudos do Patrimônio Cultural/LEEA-CCH e desde 2016 o projeto institucional Polo Arte na Escola/UENF. A produção intelectual situa-se na interface da arqueologia, da história, dos estudos sobre políticas culturais e patrimônio e, meio ambiente, com abordagem interdisciplinar, em que se inserem os projetos de pesquisa e extensão em que atua. Sua produção acadêmica inclui artigos em periódicos, capítulos de livros, organização de livros e dossiês [em publicações nacionais e internacionais], assessoria ad-doc, produção de material didático. E-mail: simonne@uenf.br - <https://orcid.org/0000-0002-2476-8247>

Yasmin Lopes Müller. Graduada em Arquitetura e Urbanismo. Mestranda do Programa de Pós-graduação em Planejamento Territorial e Desenvolvimento Socioambiental da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Brasil. E-mail: yasmin.muller@edu.udesc.br - <https://orcid.org/0000-0001-5232-1429>

EDITORIAL

A presente edição é composta por onze artigos, sendo que sete compõem o dossiê *Artes e culturas nas cidades* (como será detalhado ao final deste Editorial), e outros quatro submetidos em Fluxo contínuo - são eles:

. *Acerca de “fenômenos políticos curiosos”: a politização do campo cultural no Brasil*, de autoria de Alexandre Almeida Barbalho. Este artigo tem como objetivo apresentar a tese de que, a partir de 2003, com o início do governo Lula, do Partido dos Trabalhadores (PT), e da gestão de Gilberto Gil à frente do Ministério da Cultura (MinC), ocorreu um processo singular de *politização do campo cultural* brasileiro.

. *Política de Cultura e Participação Social: uma análise dos Conselhos de Cultura nos municípios produtores de petróleo da Bacia de Campos/RJ*, no qual um grupo de pesquisadores da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF) apresenta os Conselhos Municipais de Políticas Públicas como importantes instrumentos de participação social e espaços estratégicos de interação entre a gestão governamental e a sociedade.

. Em *Cidades criativas brasileiras da gastronomia: histórico e vivência na pandemia da COVID-19*, os autores buscam situar a cena gastronômica das quatro cidades brasileiras que levam o título na UNESCO (Florianópolis, Belém, Paraty e Belo Horizonte) e, sobretudo, descrever as ações utilizadas para mitigar os efeitos da pandemia sobre a atividade.

. *Ayagbás: dança sem pele, oríkì coreográfico, pesquisa em dança digital* fecha esta edição. Neste artigo, Denise Zenicola aponta que o teor performático do corpo que dança, estudado como oríkì coreográfico, será o eixo de análise desenvolvido, pelo viés audiovisual, considerando aspectos da ação fílmica na natureza, seus princípios coreográficos e interpretativos para a mídia digital, bem como, a cena dançada como comunicação.

Tivemos ao todo 29 autores publicando nesta edição da PragMATIZES, sendo uma delas vinculada ao *Mohn Centre for Innovation and Regional Development* da *Western Norway University of Applied Sciences*. Do Brasil, tivemos autorias oriundas de três regiões: uma do Nordeste (ceará), 12 do Sudeste (3 de MG e 9 do RJ) e 16 do Sul (13 do Paraná e 3 de SC). Em seguida,

apresentamos o mapeamento dos autores que vêm, desde 2011, publicando junto à nossa revista, segundo suas inserções internacionais e nacionais.

Ao todo já foram 255 artigos, que envolveram 443 autores, como podemos observar na tabela a seguir:

Alguns percentuais em relação à origem dos autores (até edição 2022/2):

		Quantidade	Percentual	Subtotais
Internacionalização	América Latina	18	48,6 %	37 = 100 %
	Europa	15	40,6 %	
	Demais continentes	4	10,8 %	
Regiões brasileiras	Norte	7	36,5 %	406 = 100 %
	Nordeste	70		
	Centro-Oeste	13		
	Sul	58		
	Sudeste	258	63,5 %	
Total geral				443

Em seguida aos mapeamentos, este Editorial nos apresenta o dossiê ARTES E CULTURAS NAS CIDADES, que teve editoria de Eduardo Fava Rubio e Miguel Ahumada Cristi, pesquisadores da UNILA – Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Foz do Iguaçu, Paraná), a quem muito agradecemos. A Apresentação do dossiê está disponível nas nossas duas línguas irmãs, primeiro em espanhol e em português logo em seguida.

Primavera de 2022



Agradecemos aos autores que até 2022 publicaram conosco, representantes dos seguintes países:





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



Presentación del Dossier “Artes y culturas en las ciudades”

Si la cultura se entiende como el conjunto de experiencias o acciones humanas que dan lugar a diferentes formas de vida, saberes y conocimientos que se manifiestan de forma material e inmaterial, pues el arte es una expresión cultural. Pero no cualquier tipo de expresión, se trata de una actividad creativa que surge de la relación afectiva del ser con sí mismo y con el mundo, y cuyo resultado –la obra– es capaz de generar sentimientos o emociones y, siempre es bueno decirlo, diversos tipos de motivaciones (sociales, políticas, espirituales, etc.).

Ahora bien, no es poco común que, en relación al arte, la idea de cultura se asocie a la tradición de los museos o espacios institucionales frecuentados por las élites; sin embargo, somos cotidianos espectadores del arte y de la cultura en cada rincón de las ciudades latinoamericanas y de otras partes del mundo. En efecto, los artículos reunidos en este dossier demuestran que tanto en el centro como en los más ínfimos y periféricos espacios urbanos de nuestra región existe un mosaico de manifestaciones culturales y artísticas ricas en significado y poderosas en su resonancia social. En la mayoría de los casos, estas expresiones retratan formas de vida, memorias e historias, dolores y frustraciones, pero también, y con una increíble fuerza, luchas y conquistas, alegrías y esperanzas.

Con los artículos del dossier entramos en contacto con manifestaciones audiovisuales que ayudan a construir imaginarios en una frontera binacional problemática, o que toman las calles mismas, saliendo de las salas de proyección, que por otro lado luchan para sobrevivir en los cines callejeros en contra las tendencias homogeneizadoras de las salas de los grandes centros comerciales. También de las calles, especialmente de las zonas periféricas de las grandes ciudades, viene la cultura del grafiti y del *slam*, tratados en otros textos de la edición. Estas expresiones culturales, que en general dan voz a camadas marginadas de la sociedad, se juntan por fin a artículos que retratan la lucha de resistencia de las mujeres latinoamericanas sea a través de la canción popular, sea con un arte transgresor y provocativo que invade, transforma y resignifica los espacios tradicionales de la élite cultural.

Quisiéramos, por último, destacar que este número temático, Artes y culturas en las ciudades, es el resultado de un trabajo colaborativo entre dos entidades que se esfuerzan en promover la cultura y el arte latinoamericano y caribeño, la Revista PragMATIZES, de la UFF, y el Boletín Kultrun, de la UNILA.

Eduardo Fava Rubio y Miguel Ahumada Cristi (orgs.)

Apresentação do Dossiê “Artes e culturas nas cidades”

Se a cultura é entendida como o conjunto de experiências ou ações humanas que dão lugar a diferentes formas de vida, saberes e conhecimentos que se manifestam de forma material e imaterial, então a arte é uma expressão cultural. Mas ela não é qualquer tipo de expressão. Se trata de uma atividade criativa que surge da relação afetiva do ser consigo mesmo e com o mundo, e cujo resultado – a obra – é capaz de gerar sentimentos ou emoções e, sempre é bom lembrar, diversos tipos de motivações (sociais, políticas, espirituais, etc.).

Pois bem, não é pouco comum que, em relação à arte, a ideia de cultura se associe à tradição dos museus e espaços institucionais frequentados pelas elites; no entanto, somos cotidianos espectadores da arte e da cultura em cada canto das cidades latino-americanas e de outras partes do mundo. Na verdade, os artigos reunidos neste dossiê demonstram que tanto no centro como nos mais ínfimos e periféricos espaços urbanos de nossa região existe um mosaico de manifestações culturais e artísticas ricas em significado e poderosas em sua ressonância social. Na maioria dos casos, estas expressões retratam formas de vida, memórias e histórias, dores e frustrações, mas também, e com incrível força, lutas e conquistas, alegrias e esperanças. Pelos textos, entraremos em contato com manifestações audiovisuais que ajudam a construir imaginários em uma fronteira binacional problemática, ou que tomam as próprias ruas, saindo das salas de projeção, que, por outro lado, tentam sobreviver nos cinemas de rua contra as tendências homogeneizadoras das

salas dos grandes shopping centers. Também das ruas, especialmente das zonas periféricas das grandes cidades, vem a cultura do grafitti e do *slam*, tratados em outros textos da edição. Estas expressões culturais, que em geral, dão voz a camadas marginalizadas da sociedade, se juntam, por fim, a artigos que retratam a luta de resistência das mulheres latino-americanas, seja por meio da canção popular, seja por uma arte transgressora e instigante que invade os espaços tradicionais da elite cultural.

Gostaríamos, por último, de destacar que este número temático, Artes e culturas nas cidades, é o resultado de um trabalho colaborativo entre duas entidades que se esforçam para promover a cultura e a arte latino-americana e caribenha, a Revista PragMATIZES, da UFF, e o Boletim Kultrun da UNILA.

Eduardo Fava Rubio e Miguel Ahumada Cristi (orgs.)

Salas de cinema de rua de Santa Catarina (Brasil): uma pesquisa e suas escalas

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v12i23.53235>

Renata Rogowski Pozzo¹

Luís Eduardo Candeia²

Yasmin Lopes Müller³

Resumo: O artigo se propõe a *narrar* os caminhos de uma investigação, de práticas de ensino e extensão na Universidade, e de experiências de vida junto às antigas salas de cinema de rua do estado de Santa Catarina (Brasil). Constitui um relato que é também um convite aos leitores a um passeio por ruas imaginárias ou memoriais, nas quais encontramos essas arquiteturas continentais de histórias e permeadas por relações contraditórias entre a presença e a ausência, o lazer e a política. Objetiva mobilizar o olhar dos leitores para as múltiplas possibilidades de abordagem do problema do aparecimento e do desaparecimento das salas de cinema das centralidades urbanas, bem como, a complexidade imbuída na vontade de compreender a totalidade da questão e a inserção das salas em um contexto espaço-temporal específico. Partindo do campo teórico da Geografia, e estabelecendo contato com as *histórias de cinema*, as salas de cinema de rua são analisadas mediante *escalas*, que, na realidade, se intercalam em um movimento dialético entre o universal e o particular, o mundo e o lugar: internacional, nacional, regional, urbana e pessoal. Cartografar essas relações espaciais multidimensionais e dinâmicas consiste em um grande desafio, *pari passu* mostrou-se uma prática de grande potencial heurístico. Diversas fontes e métodos estão sendo mobilizados ao longo desse percurso, os quais envolvem principalmente pesquisa em arquivos públicos e pessoais, revisões teóricas, entrevistas e observações em campo.

Palavras-chave: Salas de cinema; Exibição cinematográfica; Santa Catarina (Brasil).

¹Renata Rogowski Pozzo. Doutora em Geografia. Professora do Departamento de Geografia e do Programa de Pós-graduação em Planejamento Territorial e Desenvolvimento Socioambiental da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Brasil. E-mail: sul.renate@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0003-3965-4813>

²Luís Eduardo Candeia. Graduado em Arquitetura e Urbanismo. Mestrando do Programa de Pós-graduação em Planejamento Territorial e Desenvolvimento Socioambiental da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Brasil. E-mail: luis.eduardo.candeia@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-8073-5001>

³Yasmin Lopes Müller. Graduada em Arquitetura e Urbanismo. Mestranda do Programa de Pós-graduação em Planejamento Territorial e Desenvolvimento Socioambiental da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Brasil. E-mail: yasmin.muller@edu.udesc.br - <https://orcid.org/0000-0001-5232-1429>

Recebido em 21/02/2022, aceito para publicação em 18/07/2022 e disponibilizado online em 01/09/2022.

Salas de cine callejero de Santa Catarina (Brasil): una investigación y sus escalas

Resumen: El artículo se propone narrar los caminos de una investigación, de prácticas de enseñanza y extensión en la Universidad, y de experiencias de vida sobre los antiguos cines callejeros en el Estado de Santa Catarina (Brasil). Constituye un relato que es también una invitación a los lectores a pasear por las calles imaginarias o memoriales, en las que encontramos estas arquitecturas llenas de historias y permeadas por relaciones contradictorias entre presencia y ausencia, ocio y política. Pretende movilizar la mirada de los lectores acerca de las múltiples posibilidades de abordar el problema de la aparición y desaparición de las salas de cine en las centralidades urbanas, así como la complejidad imbuída en el deseo de comprender el conjunto de la cuestión y la inserción de las salas en un contexto de espacio temporal específico. Partiendo del campo teórico de la Geografía, y estableciendo contacto con las historias del cine, se analizan los cines de calle mediante escalas que, de hecho, se intercalan en un movimiento dialéctico entre lo universal y lo particular, el mundo y el lugar: internacional, nacional, regional, urbano y personal. Mapear estas relaciones espaciales multidimensionales y dinámicas es un gran desafío, *pari passu* se mostró ser una práctica de gran potencial heurístico. Varias fuentes y métodos están siendo movilizados a lo largo de este camino, que involucran principalmente investigaciones en archivos públicos y personales, revisiones teóricas, entrevistas y observaciones de campo.

Palabras clave: Salas de cine; Exhibición cinematográfica; Santa Catarina (Brasil)

Street movie theaters of Santa Catarina (Brazil): a research and its ranges

Abstract: This research proposal has the aim to narrate the paths of an investigation of practices of teaching and extension in the university, and the life experiences beside the formers street cinemas of Santa Catarina (Brazil). This compose of a story which is also an invitation to the readers to a tour through imaginary and full of memory streets, in which we found buildings full of stories and permeated by contradictory relations among the presence and absence, leisure, and politics. It aims to mobilize the readers to understand the multiple possibilities of approach to the problem of appearance and disappearance of the movie theaters from the urban centralities, as well as the complexity embedded in the desire to understand the whole issue and the insertion of the movie theaters in a specific context of temporal space. Starting from the theoretical field of Geography, and establishing contact with cinema histories, street cinemas are analyzed through scales, which, in fact, are connected in a dialectical movement between the universal and the particular, the world and the place: being international, national, regional, urban and personal. Mapping these multidimensional and dynamic spatial relationships is a great challenge, alongside proved to be a practice of great heuristic potential. Several sources and methods are being mobilized along this path, which involve mostly research in public and personal archives, theoretical reviews, interviews, and field observations.

Keywords: Street Movie Theaters; Cinematographic Exhibition; Santa Catarina (Brazil).

Salas de cinema de rua de Santa Catarina (Brasil): uma pesquisa e suas escalas

Introdução

O artigo ora apresentado se propõe a *narrar* os caminhos de uma investigação, de práticas de ensino e

extensão na Universidade, e de experiências de vida junto às antigas salas de cinema de rua do estado de Santa Catarina (Brasil). Constitui um

relato que é também um convite aos leitores a um passeio por ruas imaginárias ou memoriais, nas quais encontramos essas arquiteturas continentais de história permeadas por relações contraditórias entre a presença e a ausência, o lazer e a política. Objetiva mobilizar o olhar dos leitores para as múltiplas possibilidades de abordagem do problema do aparecimento e do desaparecimento das salas de cinema das centralidades urbanas, bem como, a complexidade imbuída na vontade de compreender a totalidade da questão e a inserção das salas em um contexto espaço-temporal específico, ou seja, sua espacialização enquanto *particularização da totalidade* (SANTOS, 2020).

Partindo do campo teórico da Geografia e estabelecendo contato com a Nova História do Cinema (ou, as *histórias de cinema*, como vem propondo o pesquisador João Luiz Vieira), as salas de cinema de rua são analisadas mediante *escalas*, que, na realidade, se intercalam em um movimento dialético entre o universal e o particular, o mundo e o lugar: internacional, nacional, regional, urbano e pessoal. Estas escalas são,

também, temporais, posto que a presença das salas atravessa não apenas o espaço, mas também o tempo. As salas têm uma presença (ou uma ausência) em um tempo que não tem apenas transcurso, mas também extensão: *espacialidade* (SANTOS, 2020). Essas escalas, sendo *escalas do acontecer*, estão sempre mudando. Por conseguinte, o valor das salas, enquanto objetos espaciais e dados sociais, vem de sua *existência relacional* (SANTOS, 2020). Cartografar essas relações espaciais multidimensionais e dinâmicas consiste em um grande desafio, *pari passu* mostrou-se uma prática de grande potencial heurístico.

Nosso processo de investigação, desde 2016, vem transitando por essas escalas em suas diferentes frentes, que envolvem desde iniciação científica em nível de graduação até projetos de pesquisa em nível de pós-graduação, passando por projetos de extensão e pela proposição de disciplinas curriculares⁴.

⁴Programa de Extensão "Cidade Reencontrada: tempos e espaços para o cinema em Laguna-SC" (2013-2019). Projeto de Pesquisa "Corpo Espacial do Cinema: uma cartografia social das antigas salas de cinema de rua de Santa Catarina" (2016-2020). Trabalhos de Conclusão de Curso em Arquitetura e

Diversas fontes e métodos estão sendo mobilizados ao longo desse percurso, os quais envolvem principalmente pesquisa em arquivos públicos e pessoais, revisões teóricas, entrevistas e observações em campo.

Olhar de longe: escalas global e nacional⁵

Quando, em nossas andanças físicas ou virtuais, encontramos uma antiga sala de cinema de rua, comumente ela apresenta-se fechada, não está mais em funcionamento. É frequente que esteja profundamente descaracterizada ou mesmo em ruínas, seja pela colocação de uma enorme placa com o nome de uma loja

de eletrodomésticos ou de uma igreja, quando refuncionalizada, ou pela degradação do tempo de abandono. Diante desse encontro, o primeiro questionamento que colocamos é: por que esse cinema encerrou suas atividades?

Urbanismo: "Síntese das artes: reabilitação do Cine Ritz, centro histórico de Florianópolis/SC" (Marillyan Souza Pereira, 2017); Memória e Sociabilidade Urbana: Proposta de um Memorial do Cinema e Teatro Lageano Anexo ao Cine Marrocos em Lages/SC" (Willian Sartor Dallabrida, 2018). Disciplina "O cinema na Cidade", inserida no curso de Arquitetura e Urbanismo da UDESC. Mestrados em andamento no Programa de Pós-Graduação em Planejamento Territorial e Desenvolvimento Socioambiental da UDESC: "A ruralidade dos cinemas de rua do oeste de Santa Catarina: a técnica em um contexto incomum" (Luís Eduardo Candeia); "O cinema ao longo do Vale do Itajaí: espaços de cultura e desenvolvimento regional" (Yasmin Lopes Muller).

⁵As discussões presentes neste capítulo foram formuladas anteriormente e encontram-se desenvolvidas em Pozzo (2020A) e Pozzo (2020B).

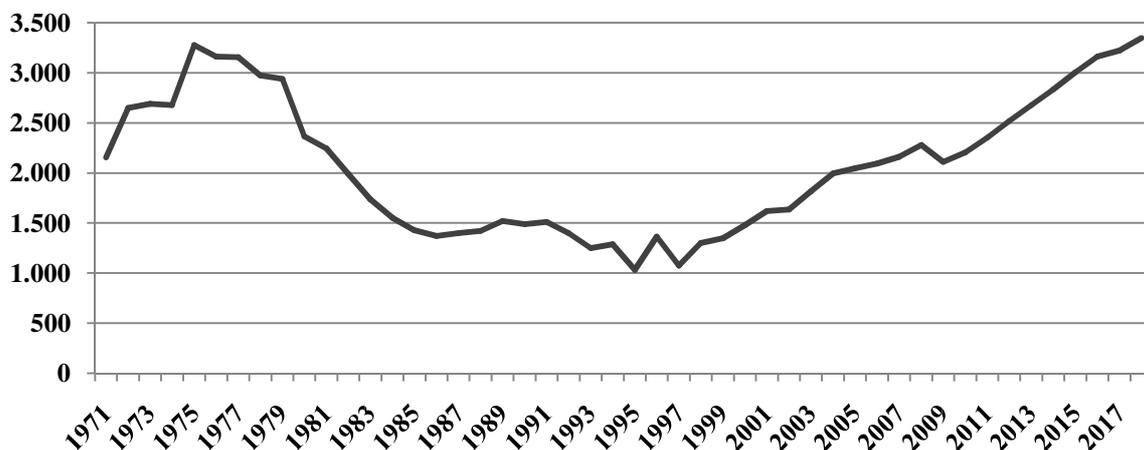
Buscando ir além de interpretações insuficientes, que costumam atribuir esse fechamento a popularização da televisão, lançamos um olhar mais amplo para o processo. Assim, as primeiras escalas que mobilizamos são a global e a nacional, e os aportes da Economia Política da Cultura e da Geografia Industrial nos auxiliam a desvendar o que chamamos de *migração de telas*.

Historicamente, entre os dois momentos de ápice do número de salas de cinema no Brasil (1975 e

2018), há dois movimentos efetuados por essas telas migrantes. Um primeiro movimento se dá em escala regional: do interior para o litoral e das cidades pequenas para as grandes.

Observando o gráfico abaixo, percebemos que no ano de 2018 o número de salas de exibição em território nacional ultrapassou de forma inédita o recorde de 1975, fixado em 3276 salas, chegando ao número de 3347.

Gráfico 1 - Número de Salas de Exibição no Brasil de 1971 até 2018.



Fonte: POZZO, 2020B.

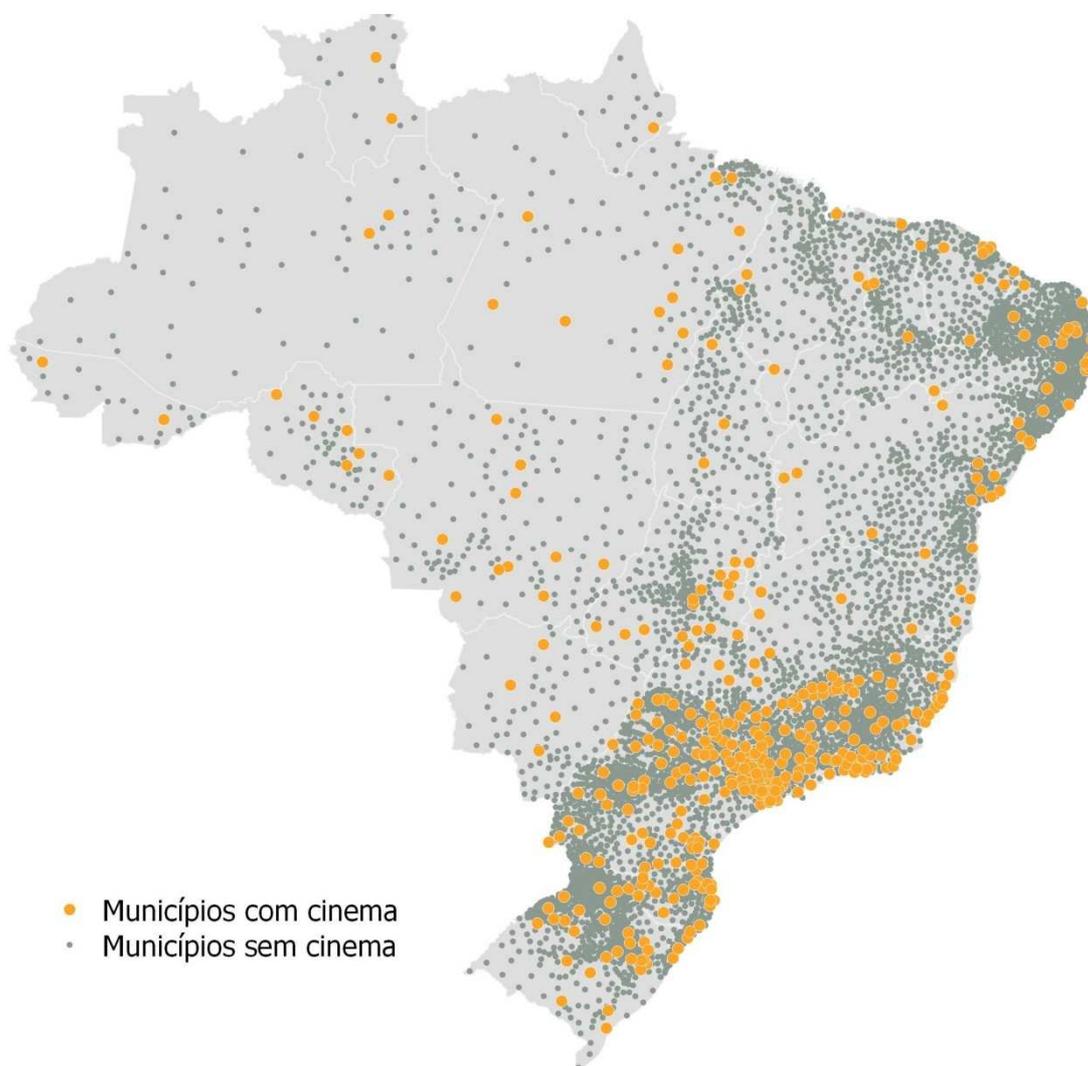
Embora próximos em sua forma absoluta, estes números guardam uma

diferença substancial no que diz respeito à localização destas salas na

rede brasileira de cidades. Na década de 1970, 80% das salas estavam localizadas fora dos grandes centros urbanos (ANCINE, 2019A). Em 2018, as salas distribuem-se entre 416

municípios brasileiros (Mapa 1), 7,4% do total. Aproximadamente 57% das salas localizam-se em cidades com mais de 500 mil habitantes (ANCINE, 2019B).

Mapa 1 - Municípios com e sem sala de cinema regular em 2018

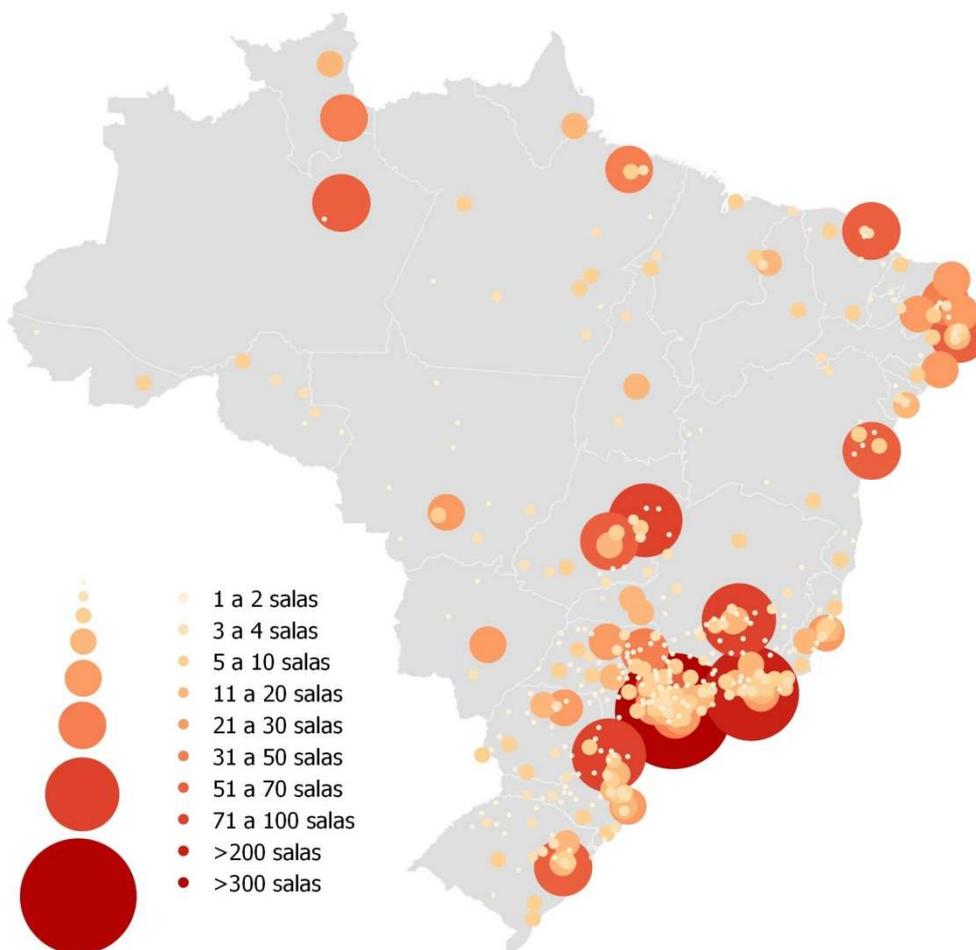


Fonte: POZZO, 2020B

Ao longo dessas quatro décadas, demarcou-se o movimento das salas das cidades pequenas do interior para as grandes cidades do litoral, produzindo verdadeiros *vazios de consumo* (SANTOS; SILVEIRA, 2004). Do ponto de vista regional, o mapa de localização geográfica das salas acompanha o desenvolvimento e as desigualdades brasileiras. O movimento no sentido de uma

concentração deu-se de oeste para leste e de Norte para Sul, rumo a chamada *região concentrada* (SANTOS; SILVEIRA, 2004). Em 2018, quase 70% das salas de exibição localizavam-se nas regiões Sudeste (Mapa 2) e, além disso, nestas regiões estão mais bem distribuídas no território dos estados.

Mapa 2 - Número de salas regulares de cinema por município em 2018.



Fonte: POZZO, 2020B

A rede urbana se impôs como condição para a reconfiguração da organização espacial dos cinemas brasileiros quando combinada a uma transição tecnológica imposta para as salas a partir dos anos 1980, para a qual poucos empresários brasileiros estavam preparados a se adaptar. As grandes salas dos anos 1930 chegaram aos anos 1970 obsoletas tecnicamente e seu modelo de grandes saguões e plateias de mais de 1000 lugares não resistiu à especulação imobiliária, pois já não lucravam o suficiente (BERNARDET, 2009).

Somada a essa transição tecnológica incompleta, a tendência à concentração foi induzida pela estratégia de distribuição das *majors*, que privilegiaram áreas de alta renda das grandes cidades e excluíram regiões inteiras do cinema. Essa tendência também foi acompanhada pelas distribuidoras brasileiras em virtude das dificuldades históricas de distribuição em um território tão extenso e complexo.

O entendimento da configuração histórica da rede urbana brasileira e dos processos de concentração induzidos pelas mudanças tecnológicas e por novas estratégias de distribuição implantadas a partir dos anos 1970, iluminam a questão da organização desigual e concentrada das salas de cinema até o final da década de 1990. O resultado prático foi a diminuição drástica do número de salas de cinema no Brasil. A partir da década de 2000, embora essa configuração se mantenha como norma, observa-se duas tendências de transformação, uma em direção às cidades médias e outra em direção ao Norte e Nordeste.

O aumento em 80% do número de salas de cinema em cidades médias (aquelas que possuem entre 100 e 500 mil habitantes) entre os anos 2011 e 2018 e o crescimento em 125% e 185% dos parques exibidores do Nordeste e Norte brasileiro são tendências que acompanham as transformações da rede urbana nacional. Estas tendências são possibilitadas pelo processo de

digitalização de 100% das salas, que rompe com as barreiras de transporte em nosso território.

Assim como o processo de fechamento das salas de cinema de rua entre os anos 1975 e 1999, o crescimento do número de salas a partir dos anos 2000 precisa ser compreendido a partir da combinação do entendimento da rede urbana nacional com a atuação empresarial das *majors* (no ramo de exibição e distribuição) e da emergência de um novo contexto de transição tecnológica: o modelo *multiplex*.

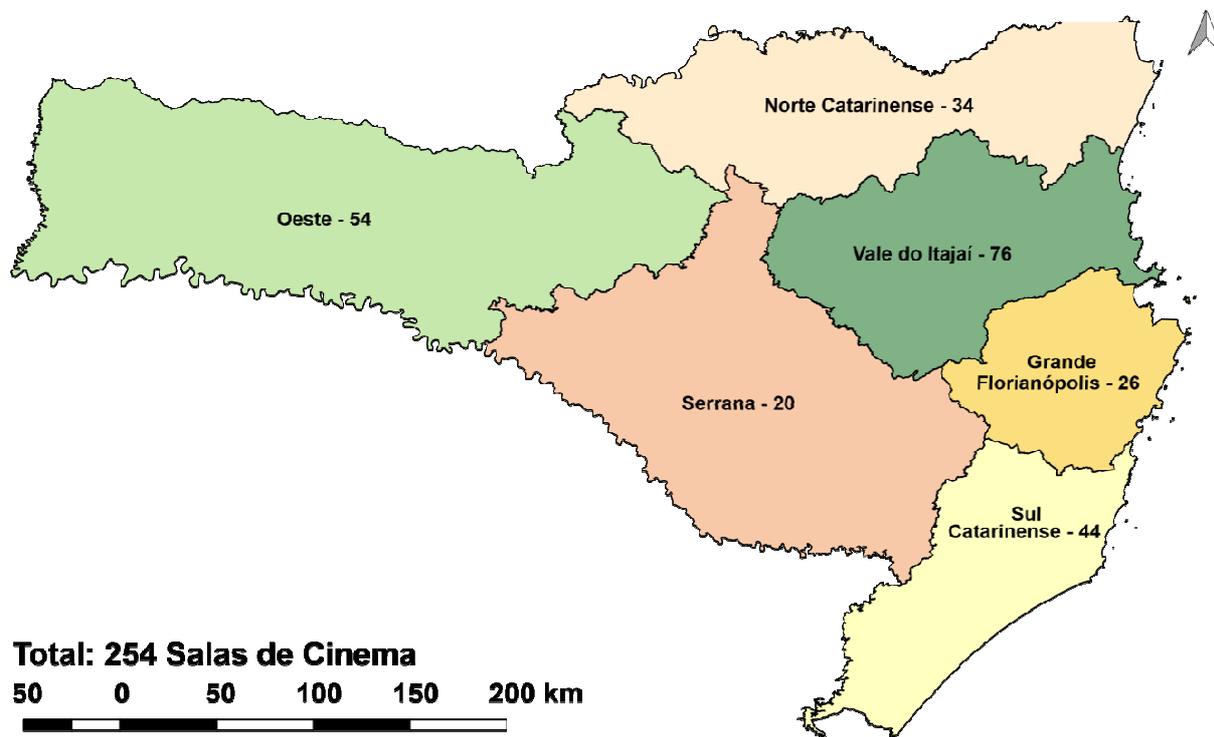
Trazendo para perto: especificidades e manifestações

Mapa 3 – Salas de cinema encontradas no estado de Santa Catarina

diversas no estado de Santa Catarina

Mas, como essas relações se estabelecem na realidade regional de Santa Catarina, um estado marcado pela presença da pequena cidade; da importância histórica de diversos centros regionais; com uma capital que não é a maior cidade do estado e que apenas em 2018 passou a ser considerada metrópole pelo IBGE?

Ao longo de nossa investigação, foram encontrados registros da presença de 254 salas de cinema de rua no território catarinense, distribuídas regionalmente segundo o mapa a seguir:



Fonte: Elaborado pelos autores, sobre base cartográfica do IBGE, 2021.

Os primeiros espaços de exibição cinematográfica de Santa Catarina não eram exclusivos, foram montados em clubes, teatros, hotéis e sociedades recreativas. Temos registros daqueles que seriam os 4 primeiros espaços de exibição do

estado (Figura 1). Na cidade de Blumenau, o Cine Busch; na cidade de Florianópolis, o Cine Teatro Variedades/Cine Royal/Cine Odeon; na cidade de Laguna, o Cine Central/Palace e; em Itajaí, a Sociedade Estrela do Oriente.

Figura 1 - Primeiros espaços de cinema de Santa Catarina – Década de 1900



A – Cine Busch, Blumenau, década de 1950. Fonte: MULLER; POZZO, 2017.

B - Cine Teatro Variedades/Cine Royal/Cine Odeon, Florianópolis, década de 1910. Fonte: PEREIRA, 2017.

C – Cine Odeon, Florianópolis, 1950, Fonte: PEREIRA, 2017.

D – Cine Central, Laguna, 1923. Fonte: POZZO, 2016.

Portanto, os primeiros espaços de exibição compõem a paisagem urbana das cidades de maior relevância comercial no contexto da virada do século XIX para o XX, proliferando-se pelo estado em diferentes etapas. Inicialmente, são implantadas na vertente litorânea do território e em núcleos portuários e comerciais, como Laguna e Florianópolis, que entraram primeiramente em contato com esta

arte por conta do intercâmbio com o exterior, e pelo propício contexto áureo de suas economias baseadas no capital comercial. Nestas cidades, as salas possuíam, em geral, características estéticas do Eclétismo e do *Art Déco*, e eram projetadas para deslumbrar o espectador, tanto pela atividade, quanto por sua arquitetura. Em seguida, adentrando o território, chegam às cidades fundamentadas na economia industrial, como Joinville e

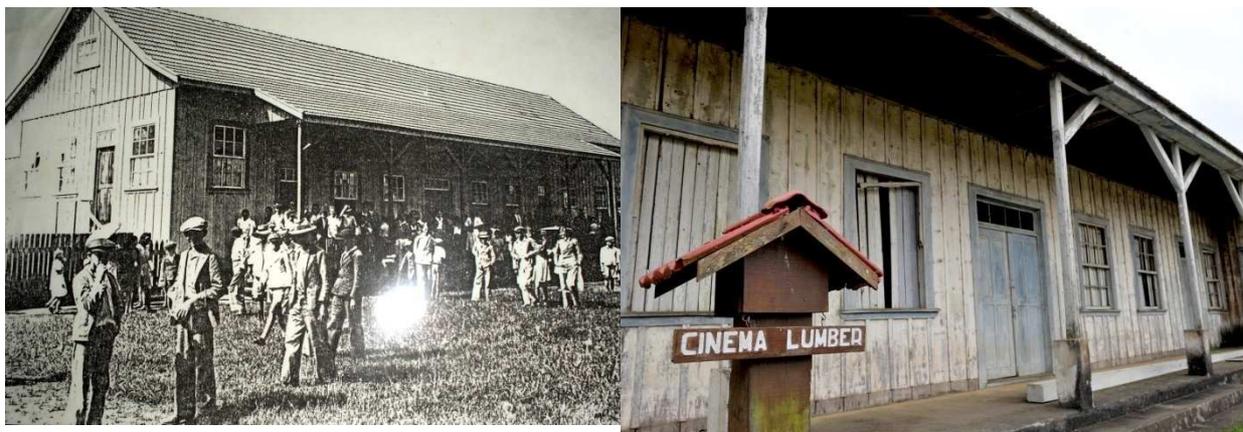
Criciúma, onde também se percebe a intenção de envolver o visitante através do espaço arquitetônico. Ainda, nestes casos, nota-se a associação das salas de exibição aos hotéis, reforçando a ideia de uma modernidade cosmopolita em que a tecnologia e a arte, ligadas às redes urbanas, são partícipes do cotidiano das cidades. Destaca-se, no interior do estado, o protagonismo da região Serrana em relação ao estabelecimento e administração da Rede Arco-Íris na cidade de Lages, denominada atualmente de Arcoplex Cinemas. Por fim, surgem as salas de cinema nas regiões de economia agrícola do Oeste, configuradas com base em uma lógica contraditória a até então observada: espaços de exibição em edificações simples, em geral estruturadas em madeira, inicialmente nos porões e sótãos de outros estabelecimentos e edificações previamente existentes. Nesses territórios, o Cinema foi tomado pela ruralidade local, sendo uma nova

opção de lazer e cultura, envolta em tecnologia e modernidade, mas que acontecia nos moldes simplistas da economia e cultura agrícola.

No estágio atual da pesquisa, temos o registro da data de inauguração de 162 salas, dentro do universo de 254. Destas, temos o registro da data de fechamento de apenas 71. Portanto, temos o registro de ocorrência de 92 salas sem data exata de abertura e fechamento.

Considerando as salas das quais temos informação, após a abertura desses primeiros 4 espaços na década de 1900, encontramos o registro de abertura de 19 salas na década de 1910. Nesse momento, as salas ainda permanecem localizadas na vertente atlântica do território catarinense, nas regiões Sul, Grande Florianópolis, Vale do Itajaí e Norte. Da década de 1910, trazemos imagens do Cine Lumber, construído em Três Barras junto à estrutura da madeireira Lumber (Figura 2).

Figura2 – Cine Lumber, Três Barras - 1910



Fonte: Site Lumber⁶ / SiteClic RBS⁷

⁶O cinema em Três Barras, 2010. Disponível em: <http://lumbertresbarras.blogspot.com/2010/01/o-cinema-em-tres-barras.html>. Acesso em 12 fev. 2022.

⁷Southern Brazil Lumber and Colonization, 2012. Disponível em: <http://wp.clicrbs.com.br/contestado/2012/10/17/southern-brazil-lumber-and-colonization/?topo=84,2,18,,84&status=encerrado>. Acesso em: 05 Jun. 2017.

Na década de 1920, temos o registro de abertura de 13 salas, já com a presença de espaços de exibição na região serrana. Dessa

década, trazemos abaixo imagens do Cine Teatro Manoel Cruz, de Tijucas e o Cine Glória/Arajé, de Laguna (Figura 3).

Figura 3 – Cinemas da década de 1920



- A – Cine Teatro Manoel Cruz, Tijucas, 1930. Fonte: POZZO; CANDEIA, 2021.
B – Cine Teatro Manoel Cruz, Tijucas, 2018. Fonte: POZZO; CANDEIA, 2021.
C – Cine Glória/Arajé, Laguna, 1920. Fonte: POZZO, 2016.
D – Ruínas do Cine Glória/Arajé, Laguna, 1980. Fonte: POZZO, 2016.

A partir da década de 1930, nota-se a construção de espaços exclusivos para o cinema. São construídas 22 salas na década de 1930 e 29 salas na década de 1940. Nesse momento, elas apontam na

região oeste do estado. Predominam as linguagens Art Déco entre as décadas de 1930, 40 e 50 e modernista em 1960 e 70. Mas, há outras linguagens arquitetônicas presentes no território catarinense. No

Vale do Itajaí, há cinemas em enxaimel. No Norte e no Oeste, cinemas de madeira. Neste último, também há a presença de uma linguagem arquitetônica extremamente popular e simples, marcada pela

ruralidade do espaço. Da década de 1930, pode-se citar a inauguração do Cine Teatro Carlos Gomes, de Lages, projetado pelo arquiteto Wolfgang Ludwig Rau, que desenvolveu outros projetos para o estado (Figura 4)

Figura 4 – Cine Teatro Carlos Gomes



A – Cine Teatro Carlos Gomes, Lages, 1939. Fonte: DALLABRIDA, 2018.

B – Cine Teatro Carlos Gomes, Lages, 2017. Fonte: DALLABRIDA, 2018.

Dos anos 1940, pode-se citar o Cine Garcia, de Blumenau, que foi um cinema de bairro, popular, focado no público de trabalhadores da Indústria têxtil Garcia. Há também o Cine Rovaris, de Criciúma; o Cine Ideal, de

Chapecó, cuja própria arquitetura demarca a ruralidade do cinema nesta região, assim como os filmes que eram exibidos; o Cine Brasil, de São Bento do Sul e Cine Teatro Marajoara de Lages (Figura 5).

Figura 5 – Cinemas da década de 1940



- A – Cine Garcia, Blumenau, 1960. Fonte: MULLER; POZZO, 2017.
B – Cine Ideal, Chapecó, 1952. Fonte: THIES, 2016.
C – Cine Rovaris, Criciúma, meados de 1960. Fonte: Arquivo Histórico de Criciúma.
D – Calçados Pavone, na edificação do Cine Rovaris, Criciúma, 1974. Fonte: Arquivo Histórico de Criciúma.
E – Edificação do Cine Rovaris, Criciúma, 2018. Fonte: Acervo dos autores.
F – Cine Brasil, São Bento do Sul, 1946. Fonte: São Bento do Sul em Fotos⁸
G – Cine Brasil, São Bento do Sul, 2012. Fonte: São Bento do Sul em Fotos⁹
H – Cine Teatro Marajoara, Lages, 1947. Fonte: DALLABRIDA, 2018.
I – Cine Teatro Marajoara, Lages, 2017. Fonte: DALLABRIDA, 2018.

⁸Cine Brasil, 2011. Disponível em: <http://sbsemfotos.blogspot.com/2011/07/cine-brasil.html>. Acesso em 12 fev. 2022.

⁹Cine Brasil, 2011. Disponível em: <http://sbsemfotos.blogspot.com/2011/07/cine-brasil.html>. Acesso em 12 fev. 2022.

A popularidade das salas de cinema na década de 1950 é expressa em escala nacional e estadual pela 30ª edição da Revista Brasileira dos Municípios (1955), em que se apresenta o dado de que em 1953, das 1945 cidades brasileiras, apenas 570 não possuíam sala de cinema, de forma que, aproximadamente 70,7% dos municípios do país contavam com espaços de exibição em seu território. Aprofundando o assunto, a publicação traz números detalhados para cada estado, sendo que dos 52 municípios existentes em Santa Catarina no ano de 1953, 43 declararam possuir cinemas em seu território, o que totaliza 82,7% de centralidades urbanas com acesso à sétima arte.

O mapa 4 representa, sobre a base cartográfica de 1946, perímetros urbanos onde existiram salas de cinema. É importante ressaltar que os dados levantados por nossa pesquisa não coincidem totalmente com os

apresentados pelo IBGE em 1953, por dois principais fatores: o primeiro deles diz respeito aos diferentes recortes temporais, pois enquanto a Revista Brasileira dos Municípios se baseia apenas no ano em que foi feito o levantamento, apresenta-se abaixo a presença de salas de cinema ao longo de toda década de 1950, portanto, cidades como Indaial e Videira, as quais não possuíam cinema segundo o IBGE, foram destacadas, pois estes existiram ao longo da década. O segundo fator diz respeito à divisão administrativa: o mapa abaixo é a cartografia mais próxima do perímetro dos municípios na conformação da década de 1950. Por conta disso, cidades que se emanciparam após 1946 e possuíam cinemas, como Capinzal, Guaramirim, Ituporanga, Piratuba, Taió e Tangará, não possuem demarcação, pois estavam ainda englobadas por seu território-mãe.

Mapa 4 – Presença de Salas de Cinema em 1953 segundo a Enciclopédia dos Municípios (IBGE)



Fonte: Elaborado pelos autores, sobre a base cartográfica de Santa Catarina de 1946 (SANTA CATARINA, 2016)

A década de 1950 é o ápice de inauguração de salas, em que encontramos o registo de 47. Dessa

década, mostramos abaixo o Roxy de Araranguá e o Cine Ideal de Chapecó (Figura 6).

Figura 6 – Cinemas da década de 1950



A – Cine Roxy, Araranguá, 1959. Fonte: Acervo Museu Histórico de Araranguá.

B – Cine Roxy, Araranguá, 2018. Fonte: Acervo dos autores.

C – Cine Ideal, Chapecó, 1957. Fonte: Thies, 2016.

D – Edificação que abrigou o Cine Ideal, Chapecó. Fonte: Google Street View, 2019

Lançando esses números sobre o mapa que representa a estrutura administrativa da década de 1950 em Santa Catarina, o resultado é a presença de salas de cinema em praticamente todo território estadual. Evidentemente, a maioria delas

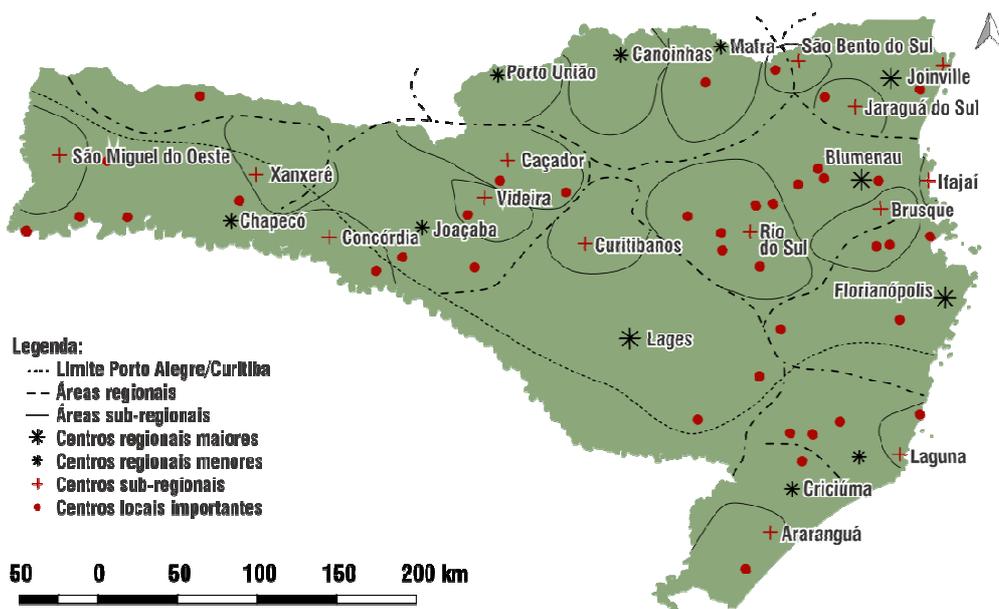
estavam localizadas na centralidade de municípios com amplo território, geralmente no conjunto urbano da praça central.

Assim é necessário contrapor a este mapa outros dois. Primeiramente, o mapa da rede urbana, para entender

a área de influência de cada centralidade onde estavam presentes as salas de cinema (Mapa 5). Também o mapa de infraestrutura estadual de

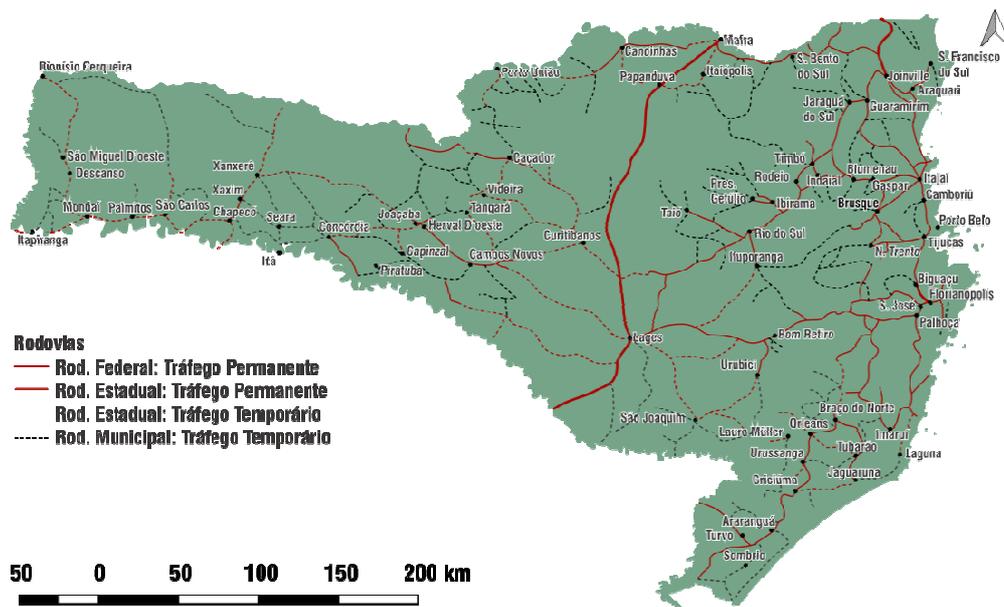
transportes, para compreender as possibilidades concretas de acesso (Mapa 6).

Mapa 5 - Zona de Influência das Cidades – Santa Catarina - 1966



Fonte: Mamigonian, 1966. Adaptado pelos autores.

Mapa 6 - Distribuição rodoviária de Santa Catarina e conexões - 1958

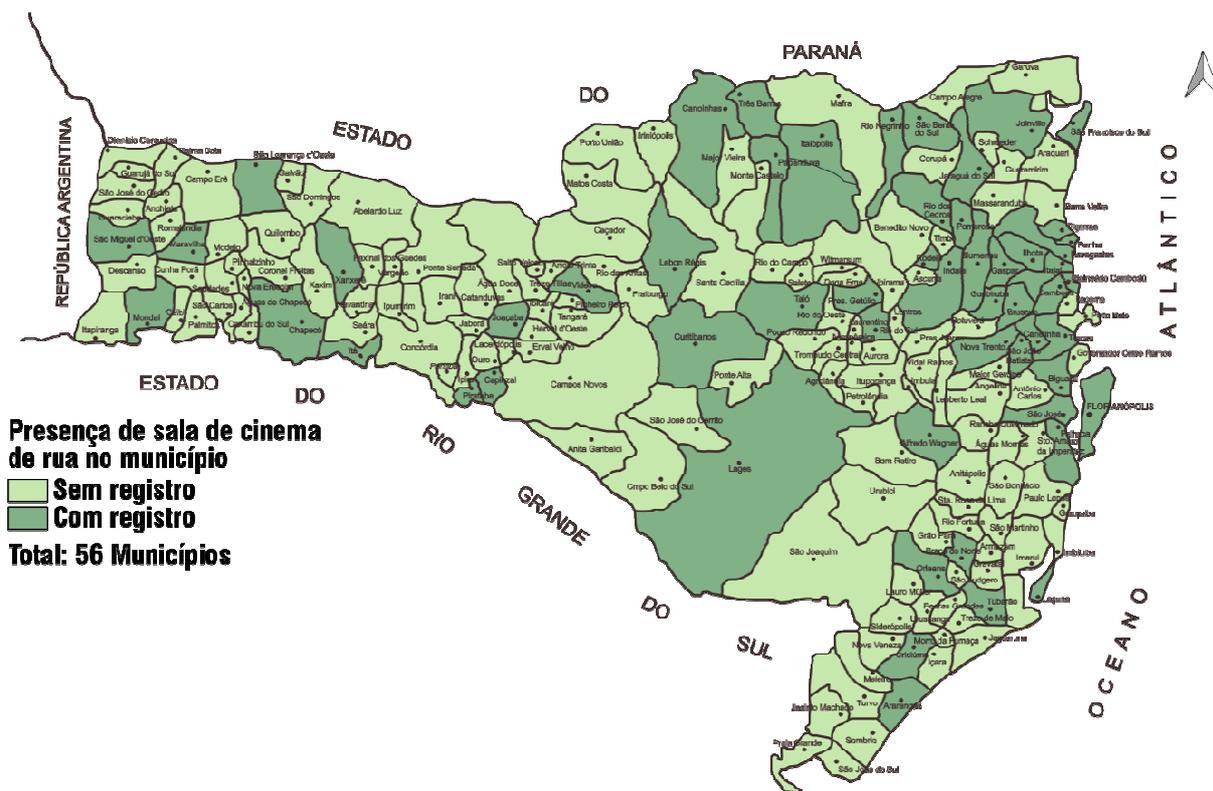


Fonte: Santa Catarina, 1958. Adaptado pelos autores.

A configuração mais realista em termos de possibilidades de acesso talvez seja oferecida pelo mapeamento da situação de 1960, década em que

foram abertas mais 19 salas, sobre o mapa da divisão administrativa de 1965 (Mapa 7).

Mapa 7—Presença de salas de cinema de rua nos municípios catarinenses—década de 1960



Fonte: Elaborado pelos autores, sobre a base cartográfica de Santa Catarina de 1965 (SANTA CATARINA, 2016)

Da década de 1960, trazemos o Cine Ópera de Curitibanos, o Cine Ópera de Criciúma, o Cine Vitória de Joaçaba, o Cine Sharf, de Palhoça e,

por fim, o Cine Marrocos, de Lages, em operação até recentemente (Figura 7).

Figura 7 – Cinemas da década de 1960



- A - Cine Ópera, Curitiba, 1964. Fonte: Fotos Antigas de Santa Catarina¹⁰.
- B - Edificação que abrigou o Cine Ópera, Curitiba, 2018. Fonte: Acervo dos autores.
- C - Cine Ópera, Criciúma, 1970. Fonte: IBGE¹¹.
- D - Edificação que abrigou o Cine Ópera, Criciúma, 2018. Fonte: Acervo dos autores.
- E - Cine Vitória, Joaçaba, 1967. Fonte: Acervo Antonio Carlos Pereira.¹²
- F - Edificação que abrigou o Cine Vitória, Joaçaba, 2018. Fonte: Acervo dos autores.
- G - Cine Scharf, Palhoça, 1967. Fonte: Site ND+¹³
- H - Cine Marrocos, Lages, 2017. Fonte: DALLABRIDA, 2018.

¹⁰Antigos Cinemas de SC – Edição 01, 2016. Disponível em: <https://www.facebook.com/FotosAntigasDeSantaCatarina/photos/a.534595869886229/786029408076206/?type=3&theater>. Acesso em 12 jan. 2022.

¹¹ Biblioteca IBGE. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/bibliotecacatalogo?view=detalhes&id=447154>. Acesso em 12 jan. 2022.

¹²No Escurinho do Cinema. EXITO 57 Ago/Set 2013. Os Discos do Bolinha. Disponível em: osdiscosdobolinha.blogspot.com/2013/08/no-escurinho-do-cinema-exito-57-agoset.html. Acesso em 18 set. 2021.

¹³OLIVEIRA, Alessandra. Palhoça teve dois cinemas, mas ficou sem nenhum. ND+, 2011. Disponível em: <https://ndmais.com.br/cinema/palhoca-teve-dois-cinemas-mas-ficou-sem-nenhum/>. Acesso em 12 jan. 2022.

O momento de inflexão na relação entre abertura e fechamento de salas em Santa Catarina é a década de 1970. Nesta década temos registro de abertura de 8 salas, e os registros de fechamento despontam para 11. Já na década de 1980, temos registro de abertura de 4 salas e fechamento de 15. Na década de 1990, uma sala foi aberta e 18 foram fechadas.

O cinema na cidade: as ruas e a escala urbana

A partir da década de 1990, portanto, há um segundo movimento dessas telas migrantes, que ocorre na escala urbana: das salas das ruas das centralidades urbanas tradicionais para as novas centralidades pontuais, como âncoras de shopping-centers.

O número de salas de cinema localizadas em shopping centers no Brasil era de 89% no ano de 2018 (ANCINE, 2019B). É possível reconhecer que o crescimento do número de salas de cinema no período pós anos 2000 acompanha a expansão dos shopping centers pelo território nacional.

Na década de 1990 ocorre a entrada de grandes empresas

estrangeiras no segmento de exibição no Brasil. Estas introduzem em nossa realidade o conceito de *multiplex*: "caracterizado pela reunião de várias salas sob uma mesma unidade arquitetônica, invariavelmente associada a grandes empreendimentos comerciais (shoppings centers), e com grande oferta de blockbusters". (ANCINE, 2011, p. 34). O conceito de multiplex vem embutido de "incentivos especiais" para resgatar o público do cinema: conforto, segurança, serviços, tecnologia.

Mas os dados de informações culturais da MUNIC-IBGE (2019) apontam para dois lados. Primeiro, comprovam que o crescimento das salas de cinema passa pelo desenvolvimento do extrato médio da rede urbana nacional. É aqui que se concentra o crescimento substancial das salas. Em segundo lugar, apontam que nem toda sala de cinema nova ou reaberta está localizada em shopping centers. Aqui tem lugar a reabertura de salas de rua e, também, a existência de *multiplex* fora de shoppings, nas ruas.

Em 2018, 33 novos complexos foram inaugurados e 8 foram reabertos

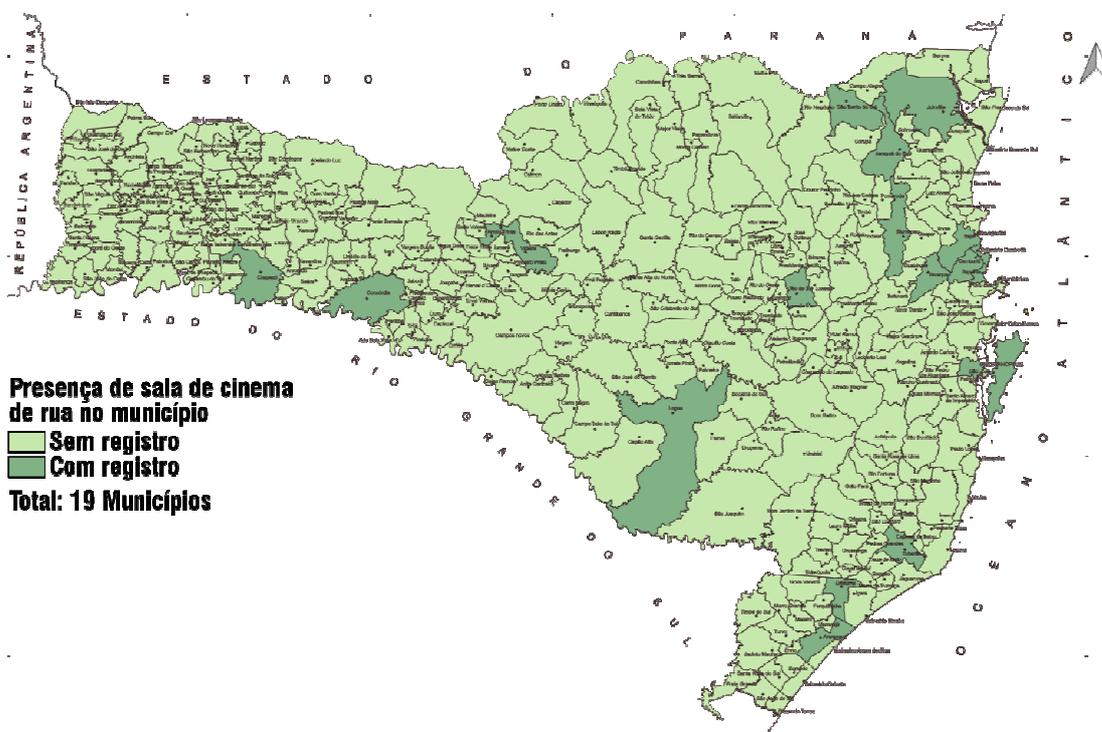
no Brasil (ANCINE, 2019B), sendo que deste total 3 eram *multiplex* de rua e 3 eram cinemas de rua. Dos reabertos, 1 representa *multiplex* de rua e 7 são salas tradicionais de rua. O formato *multiplex* de shopping é predominantemente escolha das exibidoras internacionais (Cinépolis) e das grandes exibidoras nacionais (Cinesystem) e regionais (Gracher, Multicine).

O formato de rua, tanto o clássico quanto o *multiplex* é obra de grupos exibidores menores ou independentes. A análise de um ano traz à tona a questão da diversidade de formas de implantação das salas, como no caso do estado de Santa Catarina. O grupo exibidor catarinense Gracher, que iniciou as atividades com cinemas de rua em 1915, na cidade de Brusque, no ano de 2018 inaugurou 4 complexos de 3 e 4 salas juntos à estrutura de uma grande loja de departamentos local. Nesse estado, há também cinemas que instalam-se em grandes supermercados. O grupo Gracher,

bem como o Arcoplex, de Lages, são exemplares catarinenses de empresas que ingressaram há muitas décadas no ramo exibidor, com salas de rua e hoje formam redes estaduais e regionais de exibição. Outra questão interessante é perceber que o cinema de rua não se resume à clássica sala dos anos 1930 ou 1950. Há novos cinemas sendo inaugurados nas ruas, alguns deles no formato *multiplex*.

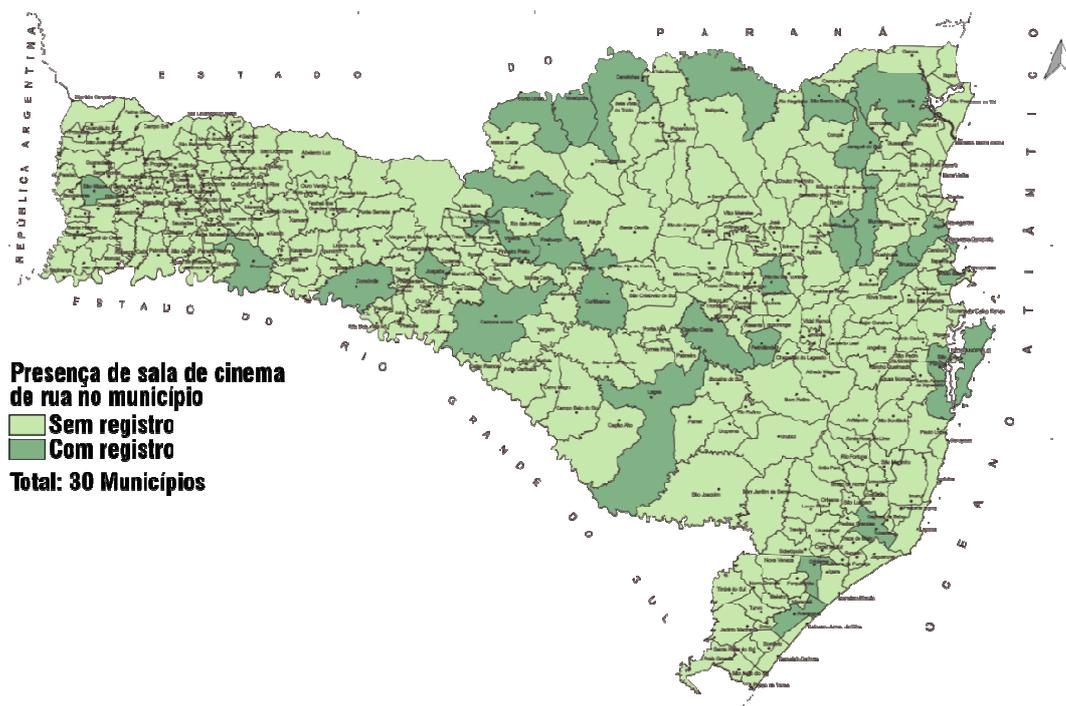
Nesse contexto é que as salas reaparecem no território catarinense especialmente a partir dos anos 2000. Se compararmos o mapa de localização das salas (agora não mais exclusivamente de rua, mas de todos os formatos) de 2008 e 2019, percebemos uma grande evolução. Em 2008 havia cinema em 19 cidades do estado (Mapa 8). Em 2019 elas estão presentes em 30 cidades (Mapa 9).

Mapa 8—Presença de sala de cinema de rua nos municípios catarinenses—2008



Fonte: Elaborado pelos autores sobre base cartográfica atual de Santa Catarina (SANTA CATARINA, 2016).

Mapa 9 –Presença de sala de cinema de rua nos municípios catarinenses—2019



Fonte: Elaborado pelos autores sobre base cartográfica atual de Santa Catarina (SANTA CATARINA, 2016).

O cotidiano e a experiência do cinema¹⁴

Dentro da escala urbana, há, por fim, uma última, porém importante, possibilidade de abordagem da história das salas de cinema de rua: o cotidiano, ou, a cotidianidade do cinema. Trata-se de pensar o cinema a partir do olhar do espectador, o cinema que existiu enquanto parte da vida cotidiana do público. O cinema que se estende como acontecimento na cidade, motor de sociabilidade, e que é

presente enquanto memória. Trabalha-se, portanto, com a matéria prima do cotidiano, na perspectiva de Lefebvre (1991, p. 35):

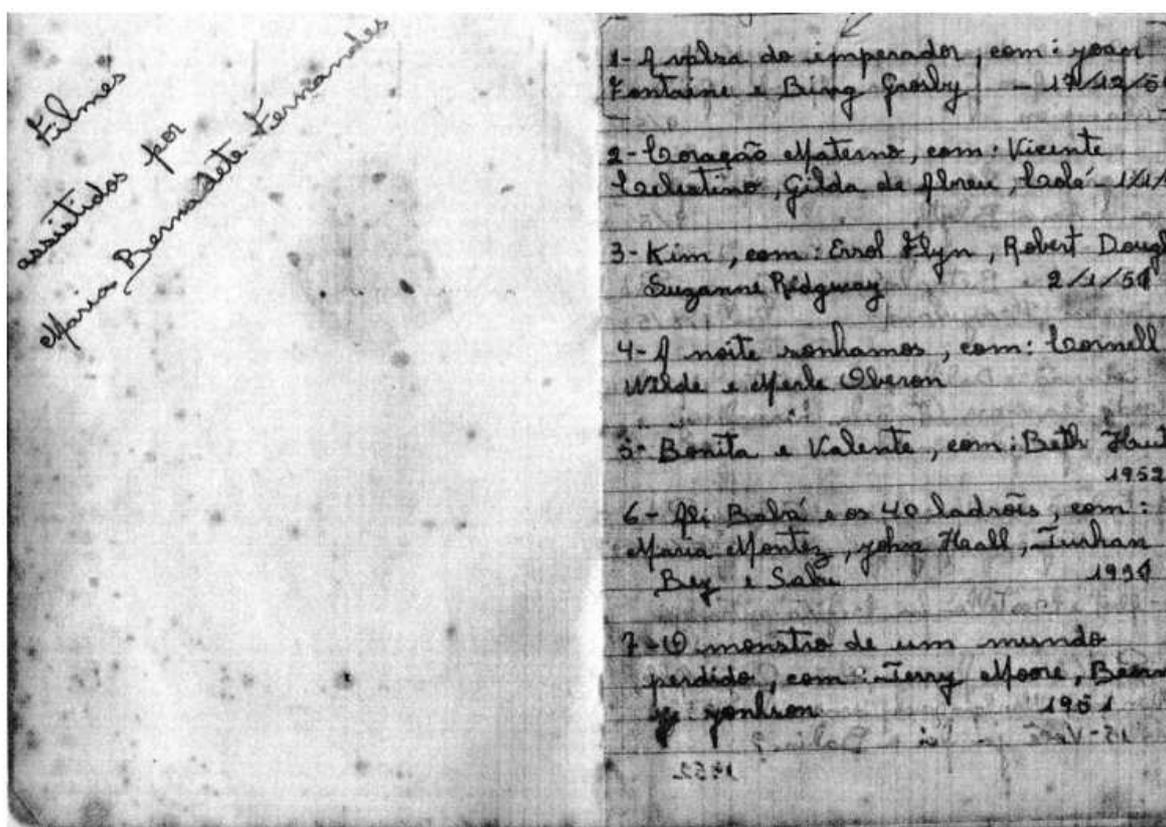
Tratando-se de cotidiano, trata-se, portanto, de caracterizar a sociedade em que vivemos, que gera a cotidianidade (e a modernidade). Trata-se de defini-la, de definir suas transformações, e suas perspectivas, retendo, entre os fatos aparentemente insignificantes, alguma coisa de essencial, e ordenando os fatos. Não apenas a cotidianidade é um conceito, como ainda podemos tomar esse conceito como fio condutor para conhecer a 'sociedade', situando o cotidiano no global: o Estado, a técnica e a tecnicidade, a cultura (ou a decomposição da cultura) etc.

¹⁴ Parte do conteúdo ora apresentado foi desenvolvido anteriormente em Pozzo (2017).

Sobre esse aspecto, dentre tantas histórias possíveis, vamos pinçar o diário de Betinha (Figura 8). Entre 1950 e 1968 Maria Bernadete Fernandes Pereira frequentou o cinema 805 vezes. Quase 50 anos depois, as investigações realizadas junto ao projeto de pesquisa conduziram a ela e seu diário. Por 18 anos Dona Betinha manteve o hábito de anotar todos os filmes que assistiu em duas salas de cinema de rua da cidade de Laguna, o Cine Mussi e o

Cine Roma. Estas anotações são dotadas de grande representatividade para a historiografia do cinema brasileiro, tendo em vista que um acompanhamento rigoroso sobre a exibição cinematográfica no Brasil passou a existir apenas a partir da fundação da Embrafilme (Empresa Brasileira de Cinema), em 1972. No período relatado no diário, Betinha assistiu a 69 produções nacionais.

Figura 8 – O diário de Betinha: contra-capla e primeira página.



Fonte: POZZO, 2017.

A vida cotidiana é uma das esferas que formam a heterogeneidade da história, que, para Agnes Heller (2004), é a substância da sociedade: “A vida cotidiana não está ‘fora’ da história, mas no ‘centro’ do acontecer histórico: é a verdadeira ‘essência’ da substância social”. (HELLER, 2004, p. 20). Historicamente, nas pequenas cidades brasileiras, o cinema configura-se como um vetor de inserção da modernidade na vida cotidiana a partir da década de 1940. Na cidade de Laguna, as salas de cinema despontam no centro tradicional justamente no momento em que a cidade vive sua grande transição para a modernidade (passagem do século XIX para o XX), impulsionada pelo capital comercial ligado à função portuária, e, entram em decadência juntamente com o declínio das forças motrizes deste processo. Este momento tem como cenário o centro da cidade. Já o capital turístico-imobiliário, que desponta na segunda metade do século XX, atrai o movimento noturno para a cidade à beira mar. Segundo Lucena (1998, p. 110), entre as décadas de 1930 e

1960, os espaços privados como cinemas, sorveterias e cafés complementavam as atividades dos espaços públicos como jardins e praças, e as próprias ruas, promovendo o movimento noturno da centralidade urbana da cidade: “O lazer dos finais de semana era o ‘footing’, após as sessões de cinema, teatro ou missa”.

Betinha registrou em seu diário a frequência em duas salas de cinema que funcionaram simultaneamente por alguns anos na cidade: o Cine Mussi e o Cine Roma. Além destas, Laguna apresentou outras cinco salas de rua, todas localizadas na região central: Cine Poeirinha (funcionou entre a década de 1940 e 1960), Cine Central/Palace (entre 1910 - 1970, tendo a edificação incendiado em 1977), Cine Glória/Arajé (entre 1910 - 1950, sendo que a edificação tombou em estado de ruína em 1984), Cine Natal (ativo entre 1910 e aproximadamente 1950), Cine Saturno (também ativo entre 1910 e aproximadamente 1950).

O diário de Betinha revela uma geografia do cinema brasileiro que é uma *geografia urbana*, ligada ao

movimento cotidiano motivado pelas salas de cinema rua. Possibilita perceber e analisar os efeitos do cinema, que enlaçam vidas e territórios. A sala, a esfera da exibição, faz o cinema acontecer na escala da vida humana e do movimento histórico da cidade.

Ler e interpretar este diário, foi, de certa forma, comparável a entrar em um cinema e ver um filme. O diário levou-nos muito além da vida cotidiana de uma moradora da cidade de Laguna. Agnes Heller (2004) expressa que ninguém consegue desligar-se da cotidianidade e, tampouco, viver tão somente a cotidianidade. Por isso, mediante a análise desta prática cotidiana somos conduzidos a perceber a reprodução em uma pequena cidade de movimentos globais a partir da interação dialética entre escalas, envolvendo uma ordem próxima e uma ordem distante.

Vemos que há muitas outras possibilidades de análise para a historiografia cinematográfica a partir desta fonte de pesquisa: as trilhas sonoras feitas por Radamés Gnattali, as atuações de Zezé Macedo ou Cyll Farney, a fotografia do turco Ozen Sermet. Sem contar as produções

estrangeiras, notadamente estadunidenses, italianas e espanholas que aparecem no diário e não foram analisadas neste ensaio. Outro enfoque possível é o de gênero, considerando que o cinema teve também um importante papel de integração das mulheres à vida social.

A existência de salas de cinema de rua encontra sentido na configuração social da cidade moderna brasileira típica da primeira metade do século XX, quando as ruas ainda se apresentavam como espaços de encontro. Sair de casa, andar pelas ruas, ver e ser visto, assistir um filme, entre outras ações, tudo era muito moderno. De tal forma que seria conveniente nos perguntarmos: quem morreu primeiro, a sala de cinema ou a rua? O fato é que o modelo de urbanização que impera desde então não privilegia este tipo de estrutura de sociabilidade baseada no espaço público, mas sim, novas estruturas como autopistas e shopping centers onde os encontros se dão nos corredores, protegidos do *caos da cidade*, da chuva, do vento e, principalmente, do imaginário da violência urbana. Nossa sociabilidade migrou para esses espaços privados e

as salas de cinema também.

Considerações finais: pensar situacionalmente o presente

Os autores que vos escrevem esta narrativa são nascidos em pequenas cidades do estado de Santa Catarina entre as décadas de 1980 e 1990. Nessa época, nossas cidades já

não apresentavam cinemas, e nosso contato com os filmes era através das locadoras de *home-vídeo*. O Cine Mussi (Figura 9) foi o primeiro cinema de rua que frequentamos entre os anos de 2015 e 2020, na cidade de Laguna, para a qual nos mudamos e nos encontramos por força da Universidade.

Figura 9 – Cine Mussi, em Laguna



A– Cine Mussi, Laguna. Fonte: POZZO, 2016.

B – Cine Mussi, Laguna. Fonte: Acervo Ronaldo Amboni¹⁵

¹⁵ Disponível em: <https://nucleodeturismo.com.br/portal/ponto/teatro-cine-mussi>. Acesso em 14 jun. 2022.

No Cine Mussi tivemos experiências marcantes, como estar na plateia lotada para assistir a Bacurau, de Kleber Mendonça Filho, em 2019. A partir desse momento, e especialmente das experiências no cinema lotado, nossas pesquisas passaram a significar também as memórias do que vivemos, e não apenas o sentimento de ausência.

Aqui continuaremos escrevendo na primeira pessoa plural, mas bem poderíamos utilizar a primeira do singular e fazer coro em uníssono. A saída do interior para a cidade grande, e o desejo de fazer parte de uma certa modernidade nos conduziu a estudar a história de um símbolo dessa modernidade, as salas de cinema, mesmo que estas nunca tivessem feito parte diretamente de nossas histórias. Aos poucos, fomos encontrando nosso lugar nesse campo produzindo um olhar cada vez mais crítico sobre esses espaços, percebendo as ausências e as intencionalidades políticas de suas existências.

Por isso, é necessário pontuar que não intencionamos, com essas reflexões, reivindicar uma visão romântica e nostálgica da sala de cinema, pois a presença dessas salas

também foi coberta de intencionalidades políticas, de exclusões, e havia também as ausências. Ao fim e ao cabo, nossas investigações objetivam refletir sobre suas possibilidades de existência da sala de cinema de rua no mundo contemporâneo, ou simplesmente do cinema nos espaços públicos do mundo (pois as videografias em medianeiras, durante a pandemia, demonstraram que a exibição cinematográfica não precisa estar reclusa a uma sala comercial). Neste sentido, é esclarecedora a experiência de implantação do Circuito Socine, uma rede de 20 salas públicas de cinema em São Paulo, entre os anos 2015 e 2016. O gestor do projeto, Alfredo Manevy, relata que depoimentos de espectadores das salas revelaram “usos do cinema como um espaço de qualificação das relações sociais”, espaços, esses, tão fundamentais para a construção da cidadania. “São evidências de que a sala de cinema não apenas tem futuro como será ainda, por bastante tempo, capaz de mudar o mundo e a vida das pessoas” (MANEVY, 2017).

Como apontamos acima, há sinais de esgotamento do modelo de

sociabilidade privada, e a pandemia, paradoxalmente, pode contribuir para tal na medida em que a cada dia aprofunda nosso desejo pelo encontro. As ruas estão voltando e os cinemas também. Como exemplo disso, temos o Cine Mussi, esse cinema que faz parte das memórias de Betinha e que hoje também faz parte das nossas.

Referências

ANCINE. *Cinema perto de você*. 2019A. Disponível em: <https://cinemapertodevoce.ancine.gov.br/node/1>. Acesso em: 28 mai. 2021.

ANCINE. *Salas de exibição - 2018*. 2019B. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_salas_de_exibicao_2018.pdf. Acesso em: 25 nov. 2019.

ANCINE. *Salas de Exibição: Mapeamento*. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: www.ancine.gov.br. Acesso em: 10 dez. 2011.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: proposta para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DALLABRIDA, Willian Sartor. *Memória e Sociabilidade Urbana: Proposta de um Memorial do Cinema e Teatro Lageano Anexo ao Cine Marrocos em Lages/SC*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Laguna, 2018.

HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

IBGE. *Pesquisa de Informações básicas municipais - MUNIC*. 2019. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/saude/10586-pesquisa-de-informacoes-basicas-municipais.html?=&t=o-que-e>. Acesso em: 27 nov. 2019.

IBGE. *Revista Brasileira dos Municípios*. Nº 30, Ano VIII, Abril/Junho, 1955. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/180/rbm_1955_v8_n30_abr_jun.pdf. Acesso em: 12 jan. 2022.

IBGE. *Santa Catarina: Mesorregiões*. 2021. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/geociencias/organizacao-do-territorio/malhas-territoriais/15774-malhas.html?=&t=acesso-ao-produto>. Acesso em: 14 jun. 2021.

LEFEBVRE, Henri. *A vida cotidiana no mundo moderno*. São Paulo: Ática, 1991.

LUCENA, Liliane Monfardini Fernandes de. *Laguna de Ontem e Hoje: Espaços Públicos e Vida Urbana*. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1998.

MAMIGONIAN, Armen. Vida Regional em Santa Catarina. *Orientação*, IGEO/USP, n. 2, p. 35-38, set.1966.

MANEVY, Alfredo. *Uma sala de cinema pode (ainda) mudar o mundo*. In: *Mídia Ninja* [Site]. 25/04/2017. Disponível em: <http://midianinja.org/alfredomanevy/uma-sala-de-cinema-pode-ainda-mudar-o-mundo/>. Acesso em: 25 abr. 2017.

MÜLLER, Yasmin Lopes; POZZO, Renata Rogowski. Cartografias do cinema: o protagonismo de Blumenau no contexto catarinense. In: *Anais do*

XV SIMPURB - Simpósio Nacional de Geografia Urbana, 2017, Salvador-BA.

PEREIRA, Marillyan Souza. *Síntese das artes: reabilitação do Cine Ritz, centro histórico de Florianópolis/SC*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Laguna, 2017.

POZZO, Renata Rogowski. A cotidianidade do cinema. *Revista Contracampo*, v. 36, p. 85, 2017.

POZZO, Renata Rogowski. *O cinema na cidade: uma cartografia das antigas salas de cinema de rua de Laguna - SC*. 1. ed. Florianópolis: DIOESC, 2016.

POZZO, Renata Rogowski. O poder de narrar: geopolítica da distribuição cinematográfica no Brasil. *LIINC em Revista*, v. 16, p. e5144, 2020^a.

POZZO, Renata Rogowski. Telas migrantes: uma geografia urbana das salas de exibição comercial no Brasil do século XXI. *Rebeca*, v. 9, p. 57-80, 2020B.

POZZO, Renata Rogowski; CANDEIA, Luís Eduardo. *Cinemas de rua ao longo do Vale do Rio Tijucas (SC):*

expressões da cultura e marcadores do desenvolvimento regional. *Redes* (Santa Cruz do Sul. Online), v. 26, p. 1-23, 2021.

SANTA CATARINA. Secretaria do Estado do Planejamento. Diretoria de Estatística e Cartografia. *Atlas Geográfico de Santa Catarina: estado e território – fascículo 1*. Florianópolis: Ed. da UDESC, 2016.

SANTA CATARINA. Departamento Estadual de Geografia e Cartografia. *Atlas Geográfico de Santa Catarina*. Florianópolis, 1958.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: EdUSP, 2020.

SANTOS, Milton; SILVEIRA, Maria Laura. O território brasileiro: do passado ao presente. In: *Brasil: território e sociedade no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

THIES, Janete da Costa. *Cine Astral: uma história para recordar na cidade de Chapecó (SC)*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) - UNOCHAPECÓ, 2016.

Muralismo, grafite e pichação: potencialidades para a transformação da escola

Pedro Paulo de Almeida¹

Juliana Franzi²

Marcelo Augusto Rocha³

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v12i23.53346>

Resumo: o presente artigo deriva do Trabalho de Conclusão de Curso do primeiro autor e se desenvolve a partir da apresentação da história do muralismo, do grafite e da pichação, reconhecendo-os como um grito de resistência perante as opressões sociais, culturais e economicamente impostas. Posteriormente, realiza um debate que os indica como ferramentas pedagógicas, dado que permitem transcender a educação tradicional e incorporar o ensino de Geografia, sobretudo em escolas públicas, comprometido com a transformação da realidade social. Nesta direção, as orientações pedagógicas – teóricas e práticas – respaldam-se em caminhos já trilhados pelo primeiro autor, cujos trabalhos poderão ser conhecidos neste artigo. As reflexões aqui aventadas visam a oportunizar às escolas, por meio do ensino de Geografia, o desenvolvimento dos(das) estudantes ao favorecer suas próprias análises espaciais e o entendimento das paisagens em seus múltiplos sentidos e dos territórios em seus múltiplos agentes.

Palavras-chave: ensino de Geografia; ferramenta pedagógica; muralismo; grafite, pichação.

Muralismo, grafitis y grafitis: potencialidades para la transformación escolar

Resumen: el presente artículo fue elaborado con base en el Trabajo de Conclusión de Curso del primer autor y se desarrolla a partir de la presentación de la historia del muralismo, del grafiti y del tag, reconociéndolos como un grito de resistencia frente a las presiones sociales, culturales y económicamente impuestas. Posteriormente, los aborda en cuanto herramientas pedagógicas, una vez que permite transcender la educación tradicional y incorporar la enseñanza de Geografía, sobretudo en escuelas públicas, comprometidas con la transformación de la realidad social. En esta dirección, la orientaciones pedagógicas – teóricas y prácticas – se basan en caminos ya trillados pelo primer autor, cuyos trabajos podrán ser conocidos en este artículo. Las reflexiones aquí exploradas visan a favorecer a las escuelas, por medio de la enseñanza de Geografía, el desarrollo de los(las)

¹ Pedro Paulo de Almeida. Graduado em Geografia Licenciatura pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), Foz do Iguaçu, PR, Brasil. E-mail: pp.almeida.2017@aluno.unila.edu.br - <https://orcid.org/0000-0002-6573-9530>

² Juliiana Franzi. Doutora em Educação pela Universidade de São Paulo (USP). Docente da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), Foz do Iguaçu, PR, Brasil. E-mail: juliana.franzi@unila.edu.br - <https://orcid.org/0000-0001-5840-9982>.

³ Marcelo Augusto Rocha. Doutor em Ensino pela Universidade Estadual de Londrina (PECEM/UEL). Professor Adjunto no Curso de Geografia e docente Permanente do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos (PPG-IELA/UNILA). E-mail: marcellusaugustus@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-9769-0487>

Recebido em 02/03/2022, aceito para publicação em 18/07/2022 e disponibilizado online em 01/09/2022.

estudiantes al permitir sus propias análisis espaciales y el entendimiento de los paisajes en sus múltiples sentidos y de los territorios en sus múltiples agentes.

Palabras clave: enseñanza de Geografía; herramienta pedagógica; muralismo; graffiti, tag.

Muralism, graffiti and spray painting: potential for school transformation

Abstract: This article derives from the first author's Final Course Essay and develops from the presentation of the history of muralism, graffiti and spray painting, recognizing them as a cry of resistance in the face of social, cultural and economically imposed oppressions. Subsequently, it carries out a debate that indicates them as pedagogical tools, since they allow transcending traditional education and incorporating the Geography teaching, especially in public schools, committed to the transformation of social reality. In this direction, the pedagogical guidelines – theoretical and practical - are based on paths already trodden by the first author, whose works can be known in this article. The reflections proposed here aim to provide schools, through the teaching of Geography, with the development of students by favoring their own spatial analysis and understanding of landscapes in their multiple senses and territories in their multiple agents.

Keywords: Geography teaching; pedagogical tool; muralism; graffiti; spray painting.

Muralismo, grafite e pichação: potencialidades para a transformação da escola

Introdução

O primeiro autor deste artigo é grafiteiro e Licenciado em Geografia, pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana – UNILA de Foz do Iguaçu - PR. Durante a elaboração de atividades do estágio supervisionado e em parcerias profissionais alcançadas com diretores de escolas da cidade de Foz do Iguaçu e de São Paulo, foi possível a realização de murais com a participação de estudantes da Educação Básica. Com base nessa trajetória, percebeu-se o interesse dos discentes pela arte e como esta pode

ser um instrumento de diálogo, favorecendo os processos de ensino e de aprendizagem.

A partir dessa experiência, o presente artigo busca desenvolver uma abordagem analítica que articula o muralismo, o grafite e também o pixo como instrumentos pedagógicos para o ensino de Geografia, e com isso, proporcionar reflexões críticas e metodologias diferenciadas sobre as realidades, contraditórias e desiguais, vividas pelos estudantes de escolas públicas.

História do Muralismo e do Grafite

Segundo Claudia Mandel (2007), o movimento Muralista nasce no México no início do século XX procurando a unificação dos povos indígenas e camponeses com a queda de Porfirio Dias (1911), cuja postura ditatorial comandou o México por mais de três décadas.

Com o advento da Revolução Mexicana, há uma notável valorização da prática do muralismo, inclusive no contexto educacional. Nas palavras de Mandel (2007, p. 39):

No podemos analizar el fenómeno del muralismo desvinculado de una actividad educativa global, contemplado a la luz del proyecto cultural del Estado, la iconografía del muralismo, al recrear la imagen de la revolución obrera y campesina, crea un arte consagratorio que el Estado usufructuó en su proceso de legitimación y homogeneización nacional.

Logo em seguida, com o término da Revolução Mexicana (1924) os murais passaram a ser observados como verdadeiras obras de artes expostas em prédios públicos como o museu de belas artes e na secretaria de educação. O muralismo ganhou força com pinturas em muitos prédios públicos da cidade do México para que

a população pudesse desfrutar dessa arte e passasse a criar suas próprias interpretações acerca dos acontecimentos políticos e sociais ocorridos durante a Revolução Mexicana de 1910.

Os principais muralistas mexicanos foram Diego Rivera (1886 – 1957), Davi Siqueiros (1896 – 1974) e Clemente Orozco (1883 – 1949). Seus trabalhos foram de suma importância para essa arte se propagar de forma que os ideais em suas pinturas revelassem a inclusão dos camponeses na sociedade de forma justa, igualitária e democrática. Por conta disso, ocorre a instauração de uma nova ordem social. Segundo Traspadini (2020), o muralismo moderno mexicano foi importante por constituir-se em uma escola de arte política que veio a cumprir seu papel junto a revolução mexicana.

Com o passar do tempo o movimento muralista se tornou um dos alicerces dos ideais que estavam se instaurando naquele país. Com efeito, até os dias atuais, o muralismo é relevante no México, com destaque para as características políticas nas pinturas, contando com diversos artistas, como Diego Rivera. Rivera

por ser um dos maiores artistas em destaque na arte muralista da história, passa a ser convidado por diversos empresários e galerias nos Estados Unidos sendo, alguns deles, Edsel Bryant Ford (filho único de Henry Ford) e Nelson Rockefeller.

Conforme nos explica Ramos (2012), na década de 1930, Rivera ao chegar na cidade de Detroit nos Estados Unidos, permaneceu alguns meses conhecendo os costumes e visitando diversos locais entre eles a fábrica da Ford na cidade de River Rouge. Com o entusiasmo do artista, junto de sua esposa Frida Kahlo, efetuaram a pintura de vinte sete painéis ao redor do pátio do Instituto de Artes de Detroit. Entre eles está um dos mais importantes: A indústria de Detroit⁴. Este imenso painel representa uma reflexão sobre a alegoria fordista diante do potencial emancipador da tecnologia, no qual Rivera expressa seu posicionamento diante do lado taylorizado da exploração do trabalho e, deste modo, por meio da arte explicita a crítica ao “trabalho alienado”.

⁴Uma imagem da obra: A indústria de Detroit, pode ser visualizada no link a seguir: <https://historia-arte.com/obras/murales-de-la-industria-de-detroit>

Com a viagem de Diego Rivera aos Estados Unidos foi possível propagar as suas críticas perante uma sociedade industrializada e, assim, prosseguir com seus trabalhos pelo país, onde, ao terminar suas obras, em Detroit, seguiu para New York a convite de Nelson Rockefeller para efetuar a pintura de mais um mural, desta vez no edifício Rockefeller Center. Conforme Scott (1977), Rivera, ao receber a proposta, deu início ao seu trabalho, no qual, ele e sua esposa Frida Kahlo iniciaram a imensa pintura. A cada dia que passava era evidente o posicionamento político e ideológico de Rivera em suas obras, causando por meio da pintura do rosto de Lenin, um furor público a respeito do mural. De tal modo, em 24 de abril de 1933, ocorreu a publicação no Jornal Telegram com a seguinte manchete “Rivera pinta cenas comunistas”. Logo em seguida Nelson Rockefeller e outros tentaram persuadir o artista a remover a imagem de Lenin por Thomas Jefferson, mas Rivera disse preferir pintar Abrahão Lincoln, libertador americano. A remoção não foi aceita por Rivera e nem por seus assistentes que acabaram se retirando do edifício Rockefeller Center, onde,

mais tarde, tiveram sua entrada proibida. Em 1934, trabalhadores americanos, nacionalistas, adentraram ao edifício para transformar a obra em ruínas. Mesmo assim, Diego Rivera, conforme Scott (1977), teria usado o dinheiro dos Rockefeller a favor das massas.

Após o incidente, Rivera contou com a oferta de diversos muros para pintar em Nova York, mas não aceitou tais propostas, retornando ao México para concluir a pintura do muro de dentro do Palácio Belas Artes, em seu afresco intitulado: "O homem e a encruzilhada". Esta obra encontra-se disponível para admiração até os dias atuais.

Ao estudar o movimento muralista é possível perceber certas nuances entre elementos constituintes do hip hop e o grafite, como por exemplo a forma de passar mensagens e gerar reflexões nas pessoas, seja por meio de rimas ou sons ou ainda através de imagens. Outros aspectos semelhantes dizem respeito à construção de identidades sociais e dos lugares, à valorização de grupos sociais e espaços urbanos esquecidos ou ignorados pelo poder público.

Segundo o documentário *Style Wars – legendary graffiti documentary* (1983)⁵, quando o hip hop surge nos Estados Unidos da América, em New York, em 1970, nos bairros do Brooklin, Bronx e Harlem, antes bairros ocupados por uma classe média estadunidense surge também o grafite como a forma escrita do movimento. Esses locais abandonados, devido à crise econômica petrolífera da década de 70, recebeu a chegada de muitos negros advindos da Jamaica e outros países da América Central e ainda de latinos do sul que iniciam seus processos de marcações territoriais de seus respectivos grupos, iniciando-se, por meio deste processo, a consolidação do grafite que temos hoje no mundo todo.

Do surgimento do movimento hip hop que aborda o Break Dance (dança), Disk Jockey (Dj), Mc (vocal) e o Grafite (forma escrita) surgem diversos encontros, nos quais o intuito era de cada um demonstrar suas habilidades. Com o passar do tempo o grafite passa a ser visto não apenas nos espaços de encontros em

⁵Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=7DXD1HBaLX0>

estações e túneis do metrô, onde diversas "tribos" ou gangues trocavam assinaturas e marcavam território se rompem os limites dos bairros para ganhar outras partes da cidade de New York.

Ley e Cybriwisky (1974) assimilam as assinaturas em New York como marcadores territoriais de gangues, tornando a rivalidade pela disputa territorial cada vez mais acirrada em vagões de metrô, túneis e portas de comércio. Diferentemente do muralismo mexicano que efetuava suas práticas em locais públicos para que a população desfrutasse, o grafite não estabelecia nenhuma regra, pois o intuito era somente de ocupar os espaços pelas gangues e demarcar todo o território onde havia muitos porto-riquenhos, Mexicanos e negros. Era por meio dessa disputa que estes demonstravam seu poder naquele espaço ocupado, subentendendo que, quanto maior a demarcação, maior era o território daquele grupo.

Na sequência, apresenta-se algumas imagens de obras famosas com o intuito de convidar o(a) leitor(a) a uma reflexão a respeito dos limites e possibilidades da junção do grafite e do muralismo, na contribuição para a

valorização dos espaços, para a construção de identidades sociais e para o trabalho pedagógico com estudantes e comunidades periféricas.

A imagem do mural, a seguir, por exemplo, de Diego Rivera, 1934, expõe o homem controlador do universo. Ela encontra-se no Palácio Belas Artes no México. A composição desse mural é dividida em três partes. Ao centro, o operário aparece controlando a máquina que controla o universo, enquanto este, por sua vez, manipula a vida e divide os microcosmos. No mesmo painel abaixo e a esquerda, no papel da sociedade capitalista, há uma representação de Charles Darwin que alude à importância da ciência. Há também uma escultura de pedra simbolizando a religião em contraste com a ciência as guerras e a luta de classes. É possível ver ainda, abaixo à direita, a representação do mundo socialista através das imagens Vladimir Lênin, Karl Marx, Leon Trotsky e Friedrich Engels, bem como o exército vermelho e a classe trabalhadora representada na praça vermelha na antiga União Soviética (Figura 1).

Imagem1: Mural de Diego Rivera no México



Fonte: NRP, 2014⁶

A próxima Imagem 2 do mural, intitulado de “A Catarse”, de José Clemente Orozco, data de 1934 e está no Palácio Belas Artes do México. Esta demonstra uma possível destruição renovadora com a chegada dos meios tecnológicos. Sua obra denuncia os possíveis perigos decorrentes do desenvolvimento, demonstrando a degradação social e a anarquia geral.

Imagem2: Mural de José Clemente Orozco no México



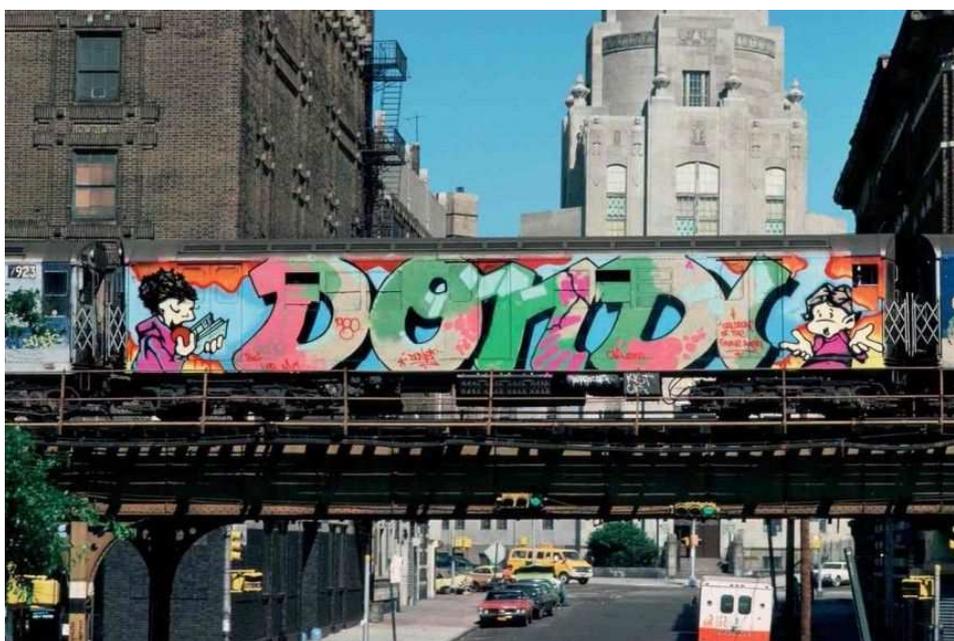
Fonte: Rojas, 2017⁷

⁶Disponível em: <https://www.npr.org/2014/03/09/287745199/destroyed-by-rockefellers-mural-trespasped-on-political-vision>. Acesso em: 30 jun. 2022.

⁷Disponível em: <https://pt.wahooart.com/@/8XYCLL-Jose-Clemente-Orozco-Catarse>. Acesso em: 30 jun. 2022.

Entre as reflexões presentes nos murais abordados é possível perceber a importância deste tipo de arte para compreensão das relações sociais e econômicas no contexto contemporâneo. Pode-se ainda, utilizar a história para trabalhar questões ligadas a educação geográfica e a formação do território e suas relações com a escola e a comunidade do seu entorno. As imagens presentes nos murais permitem decifrar as relações que foram estabelecidas para aquele espaço, para aquela comunidade, fazendo com que a escola se torne um território de resistência e um espaço de reflexões constantes por meio da arte.

Imagem 3: Grafite de DONDI em New York – Estados Unidos – 1980



Fonte: The Bridges of Graffiti, 2021⁸

Aos grafites podem ser aplicadas a mesma lógica que abarca os processos de resistência, como observados nos bairros pobres dos Estados Unidos conforme apresentado na Imagem 3, a qual demonstra o trabalho realizado pelo artista Donald Joseph White, conhecido como "DONDI". Grafiteiro estadunidense da década de 70, afro-americano, foi um dos primeiros a ter seus trabalhos expostos em museus da Alemanha e Holanda e até hoje é um dos ícones do movimento. Infelizmente, veio a falecer de AIDS em 2 de outubro de 1998 (GONZALEZ, 2019).

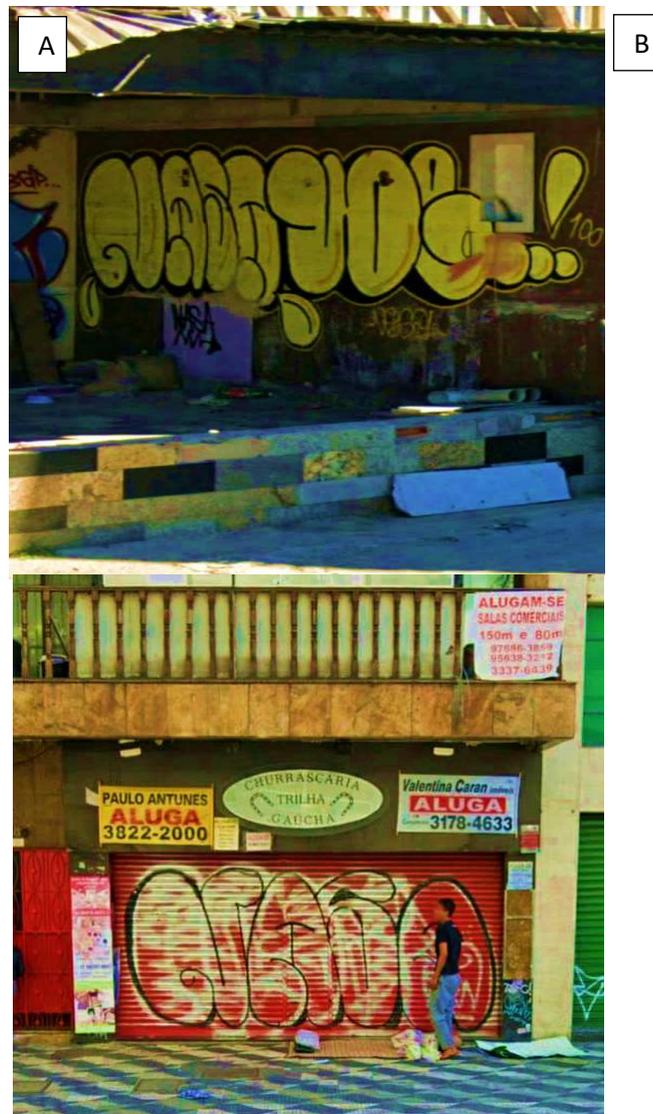
⁸Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/02/27/obituaries/dondi-donald-joseph-white-overlooked.html> Acesso em: 30 jun. 2022.

Atualmente no Brasil, o grafite parece estar mais contextualizado na contemporaneidade dos estudantes por chamar mais a atenção, ou seja, por ser facilmente visualizado no espaço urbano. Acerca desta questão, faz-se necessário frisar que esta técnica possui o mesmo potencial de ativismo e de reflexão dos murais. Na sequência, apresenta-se um breve histórico da chegada do grafite no Brasil.

A chegada do grafite ao Brasil e início da pichação

Os primeiros grafites do Brasil iniciam-se em São Paulo, na década de 80, com John Howard e Alex Vallauri cuja manifestação artística passa a ser conhecida como pop arte tupiniquim. Logo em seguida, eles criaram o grupo TUPINÃODÁ e, assim, efetivamente ganha força a história do grafite no Brasil em meados de 1991. Em seguida surgem os gêmeos, Zezão, Vitche e Binho ainda adolescentes que hoje estão consolidados no mundo da arte de rua no Brasil (BESIDECOLORS, 2020).

Imagem 4: Grafites de NASA e VOGAL – (A) Avenida São Miguel e (B) Avenida Ipiranga – São Paulo



Fonte: Google Maps, 2021⁹

O grafite no Brasil ganha força nas periferias, impulsionado pela criatividade e pelos desafios cotidianos de sua população. Devido à

⁹ Disponível em:
<https://www.google.com.br/maps/@-23.5429142,-46.6408818,3a,24.3y,153.35h,85.28t/data=!3m6!1e1!3m4!1s3LUecvrQGj6vQNY3apGRSg!2e0!7i16384!8i8192> Acesso em: 30 jun. 2022.

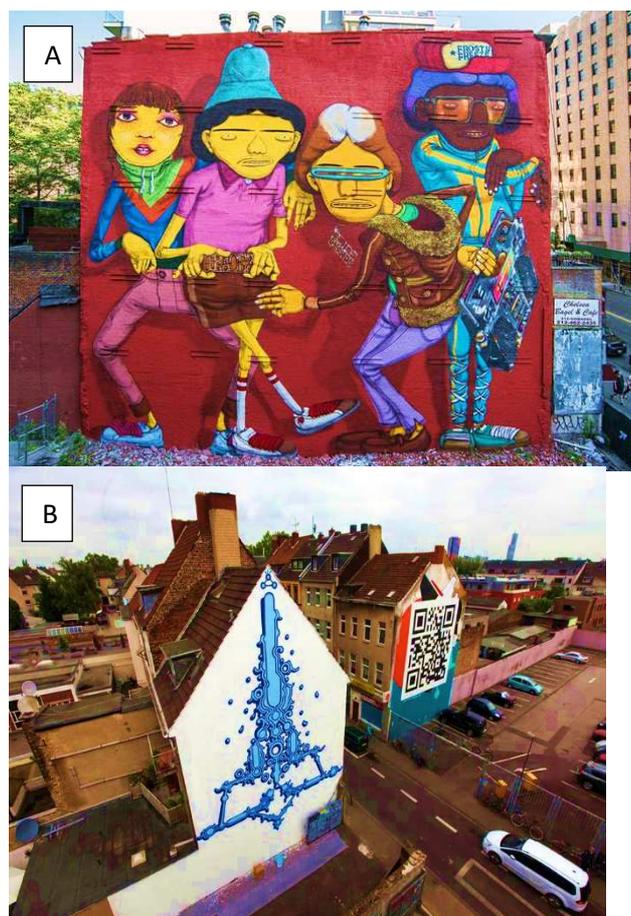
dificuldade em adquirir os materiais de trabalho, os grafiteiros brasileiros passam a utilizar o látex misturado a corante e spray para efetuar os contornos de suas obras, tornando a atividade mais acessível e contribuindo com os primeiros contornos da identidade nacional. O uso dessa técnica, por artistas como Gêmeos e Zezão, rendeu destaque internacional ao grafite brasileiro. Nas imagens 4a e 4b, é possível verificar como são feitos os contornos em torno das letras efetuadas com essa técnica, conhecida nas ruas como “bomb” que significa bombardeio, forma rápida de registro das letras.

Conforme exposto nas imagens anteriores, a intenção do estilo do grafite “bomb” está na sua demarcação territorial em lugares geralmente abandonados das cidades. Espaços caracterizados por Santos (2008), por serem determinados pelo movimento da sociedade, da produção criando-se um mosaico de relações, de formas, funções e sentidos.

Com o passar do tempo foram construídos diversos murais internacionais utilizando a técnica brasileira de mistura de materiais para baratear os custos. A ampliação do

acesso fez com que se passasse a produzir também desenhos, além de letras. Consolidando a identidade nacional do grafite e do muralismo. Na sequência, apresenta-se algumas imagens de artistas brasileiros utilizando essa técnica em murais de Portugal e nos Estados Unidos.

Imagem5: (A) Mural em New Yorkdedicado ao hip hop; (B) PIPA - Zezão em Portugal.



Fonte:(A) Os Gêmeos, 2017;(B) Instituto PIPA, 2014¹⁰

¹⁰ Disponível em: <https://www.pipaprize.com/pag/zezao/> Acesso em: 30 jun. 2022.

O grafite brasileiro ganha destaque internacional em meados dos anos de 2000 com esses precursores da década de 90 por meio do trabalho dos Gêmeos, Zezão, Vitche e Binho Ribeiro. A partir do destaque internacional, essa arte desponta para além da periferia ganhando importância em outros cenários.

A pichação inicia-se no Brasil na década de 80, onde muitos jovens eram influenciados pelos logos de capas de discos de rock in roll e punk. Nesses, ocorriam performances estéticas que influenciavam muitos desses jovens, criando e recriando um conjunto linguístico e de representações de mundo, altamente sofisticadas, adaptadas a nossa realidade que passaram a se comunicar para além de seus laços de territorialidade, estabelecendo assim, uma subcultura dimensional, mas com oralidade e sentidos próprios dos artistas e dos acontecimentos daqui.

Assim, o grafite, a pichação e o muralismo brasileiro, demonstram sua estética natural e interligada entre diversos grupos, nos quais esses se comunicam através de seus desenhos e letras, criando uma pedagogia

autônoma das ruas em que seus agentes não se vinculam a nenhum padrão oral ou linguístico e criam as suas próprias regras nesse contexto suburbano.

A pichação em sua estética apresenta traços firmes e retos, nos quais, sem seguir um padrão linguístico ou norma da linguagem culta, expressa sua indignação na paisagem urbana deixando claro, no alto dos prédios, o descaso de uma sociedade consumista que exclui cada vez mais as pessoas de certos pontos da cidade e dos serviços que estes oferecem. Dessa forma, a pichação simboliza, entre outras coisas, o desejo de retomar esses espaços e o grito dos excluídos dizendo que a cidade não tem dono, ou pelo menos, que não deveria ter. Assim, essa pedagogia da resistência, demonstra seu poder de ocupação dos espaços e abre a possibilidade para a geração de reflexões e questionamentos, denunciando a falta de políticas públicas e o ocultamento dos problemas sociais e a baixa infraestrutura dos bairros da periferia das cidades. Dessa forma, o ato de pichar não deve ser confundido com mero vandalismo, sem antes ser

analisado em sua totalidade e contexto. Na maior parte dos casos, o pichoremete a resistência de pessoas esquecidas em seus direitos pelo poder público, ou excluídas dos interesses do mercado. Na sequência, apresenta-se uma proposta didática com o grafite como alternativa pedagógica ao ensino de geografia e ao trabalho interdisciplinar.

Muralismo, grafite e pichação como ferramentas pedagógicas

O ambiente escolar é construído a partir de um conjunto de influências culturais sociais e econômicas as quais refletem nas formas de organização das estruturas e das culturas escolares.

A ocupação do espaço escolar pelos estudantes para a realização de atividades culturais, como a construção de murais utilizando o grafite, pode auxiliar na autonomia dos discentes e na valorização da escola enquanto espaço coletivo de aprendizagem e socialização de conhecimentos, de ideias e de experiências.

A ideia da construção dos murais em escolas como instrumento didático por meio do grafite consiste

em ampliar as possibilidades de construção de conhecimento para além das salas de aula, utilizando os espaços externos do ambiente escolar para reescrever a história das comunidades nas quais as escolas estão inseridas. Nessa metodologia, os alunos são os protagonistas orientados pelos professores, desde a pesquisa inicial para desvendar as histórias e as figuras locais que representam e dão voz à comunidade, até a possibilidade de auxiliarem na escolha e desenvolvimento das imagens. O passo seguinte é contar com a colaboração e a experiência artística de um grafiteiro, preferencialmente pertencente àquela região para dar apoio profissional à construção efetiva da obra em parceria com a direção da escola.

A depender da região onde se localiza a unidade escolar, uma das possibilidades é auxiliar os alunos a verificar a evolução socioespacial histórica do bairro, retratando nos murais, as estruturas territoriais e as relações de poder que oprimem e calam a maioria dos cidadãos ali instalados, ressaltando, dessa forma, a importância do muralismo como instrumento de reflexão social e

política, revelando, nas imagens territoriais

As relações de produção e consequentemente as relações de poder, e é decifrando-as que se chega à estrutura profunda. Do estado ao indivíduo, passando por todas as organizações pequenas ou grandes encontram – se atores sintagmáticos que produzem o território (RAFFESTIN, 1993, p.152).

Ao dar voz aos alunos, a atividade de construção de murais também pode transformá-los em atores sociais e, a partir daí, em produtores e não mais apenas em produtos daquele espaço e das relações de poder ali estabelecidas.

O fato de a maioria dos grafiteiros e pichadores serem oriundos das zonas periféricas das grandes cidades faz com que muitos tragam consigo em sua arte traços marcantes do resultado de anos de segregações socioespaciais, socioeconômicas e socioculturais que as diversas relações de poder imprimem sobre esse território e sobre seu povo.

Defende-se neste estudo que a realização do muralismo em escolas pode ser uma opção pedagógica interessante, não apenas para escolas de periferia, mas principalmente para

estas nas quais a retratação do cotidiano e da cultura da comunidade nos murais viabiliza outras formas de comunicação, de ensino e de aprendizagem, para além das tradicionais, oportunizando um trabalho pedagógico com vistas a transformar a escola em um território de transformação da identidade social dos seus alunos a partir dos conteúdos trabalhados nos murais, como continuidade das aulas, ou como objeto de alfabetização política e cidadã.

Outra opção com foco no ensino de geografia é pensar a construção dos murais a partir de análises socioespaciais por meio das categorias geográficas de paisagem, lugar, região e território.

A paisagem, por exemplo, pode ser representada nos murais por meio de tudo o que se vê, abarcando ainda, as percepções que chegam aos sentidos. Esse tipo de representação pode ser meramente ilustrativa, conter críticas socioculturais, socioambientais, ou ainda estar carregada de sentimentos impressos na criatividade e na visão peculiar ou coletiva dos artistas que vivem aquela dada realidade.

A análise de problemas cotidianos, como a falta de moradia, a partir da ótica da categoria paisagem, pode se transformar em um imenso laboratório a céu aberto para a prática do muralismo, bem como o olhar sobre a ausência de políticas públicas nas periferias, responsáveis por determinadas disputas por espaços pela cidade entre jovens dessas comunidades. Eventualmente, essas disputas implicam na reorientação desses jovens, uma vez que, muitos precisam se reinventar, reexistir nos espaços que ocupam para que suas vozes sejam ouvidas, embora pouquíssimas vezes essas vozes consigam ser interpretadas e suas necessidades atendidas. Esse movimento, vindo de jovens invisíveis a uma parte da sociedade, ecoa como um grito silencioso na paisagem urbana, materializando-se, muitas vezes, em traços e códigos indecifráveis aos olhos da maioria das pessoas.

A paisagem, nessa perspectiva, não exerce apenas uma função ilustrativa, ela é antes interpretativa, uma vez que é formada da junção de sons, odores, movimentos, entre outros apreendidos por meio dos

sentidos. Para Milton Santos, a paisagem

Nada tem de fixo, de imóvel. Cada vez que a sociedade passa por um processo de mudança, a economia, as relações sociais e políticas também mudam, em ritmos e intensidades variados. A mesma coisa acontece em relação ao espaço e à paisagem que se transforma para se adaptar às novas necessidades da sociedade (SANTOS, 1997, p. 37).

Nessa perspectiva, atrelada a prática pedagógica em sala de aula e reforçada com o trabalho com muralismo, o conceito e a visão acerca da paisagem renasce a partir do entrelaçamento de diferentes olhares, múltiplas escalas espaciais e temporais, aproximando o conhecimento geográfico e científico dos estudantes.

A participação como autor da retratação da paisagem cotidiana, numa perspectiva crítica de educação, por meio da arte do muralismo, pode contribuir para que a maioria dos estudantes não apenas percebam e analisem o mundo ao seu redor, mas que também os auxilie na construção dos seus posicionamentos diante de políticas públicas esvaziadas de humanismo e carregadas de

preconceitos, responsáveis por afastar as pessoas ao invés de uni-las. Nesta direção, este estudo defende que tanto o grafite utilizando a pichação como o muralismo são ferramentas com potencial para a construção de um trabalho multidisciplinar com momentos interdisciplinares no âmbito escolar, expressando por meio da arte, conceitos, reflexões, sentimentos, valores e reforçando a ideia de que o muralismo representa de forma material e, por vezes simbólica, um contraponto às relações de poder que divide as pessoas e segrega cada vez mais os espaços e os saberes.

O debate sobre muralismo, grafite e pichação como ferramentas pedagógicas objetivam, além de dar voz aos diferentes atores sociais, a construção de escolas comprometidas com a transformação e a justiça social. A visão a respeito do muralismo, grafite e principalmente sobre a pichação como arte se opõe a visão imposta por uma parte da elite que busca criminalizar e reprimir esse movimento, desde que este surgiu no Brasil, impondo o silêncio a uma população historicamente excluída. Um exemplo disso é o artigo 65 da Lei de Crimes Ambientais, Lei nº 9.605, de

12 de fevereiro de 1998, que impõem pena de detenção de três meses a um ano, e multa, a quem pichar, grafitar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano. Caso o ato tenha sido realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de seis meses a um ano de detenção e multa (BRASIL, 1998).

Atualmente, as detenções que constam na legislação raramente têm sido impostas, sendo mais frequentemente convertidas em serviços comunitários ou pagamento de cestas básicas. Isso se deve, em parte, ao fato de que a percepção das pessoas acerca do trabalho desenvolvido no muralismo, no grafite e inclusive na pichação vem mudando nas últimas décadas, alcançando o status de arte moderna, deixando aos poucos de serem vistos apenas como uma linguagem transgressora. Prova disso, é o parágrafo segundo da Lei de Crimes Ambientais nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, incluído pela Lei nº 12.408, de 2011 que diz que

Não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante

manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional (BRASIL, 1998).

O fato de haver maior valorização da arte do grafite na atualidade não diminui o seu potencial como forma de protesto às imposições perversas das relações de poder ao povo da periferia. Historicamente, silenciar e oprimir o povo têm sido estratégias de quem está no poder. Dessa forma, a negação ao direito à cidadania se dá de diferentes formas: privatizações, imposição de altas taxas de juros e, sobretudo, pelas formas de agir autoritária, as quais por vezes sequer são percebidas pela população, devido às narrativas criadas pelos meios midiáticos de massa.

Dessa forma, o muralismo, o grafite e a pichação são instrumentos de resistência a essas dinâmicas impostas pelos poderes hegemônicos. Através de suas artes, os jovens buscam confrontar tais formas de

poder, articulando-se no espaço urbano e criando identidades nesses espaços, que fomentam ainda mais as reflexões sobre o cotidiano da cidade. Dessa forma, viabilizar e expandir as possibilidades acerca da arte pública, como a construção de murais por meio do grafite em espaços de educação formais, poderia fazer parte de um Programa de Estado e assim fazer com que os alunos passem a serem produtores daquele espaço, utilizando fatos e acontecimentos históricos e situações do cotidiano, como instrumentos de representação política e de alfabetização cidadã.

Uma das formas de se trabalhar o grafite em espaços de educação formais pode ser por meio de oficinas, nas quais cada estudante ou grupos de estudantes realizem pesquisas preliminares a partir de conteúdos escolares específicos, ou ainda de fotos, jornais, revistas ou relatos provenientes de pessoas ou de lugares representativos da história da própria comunidade, para servirem de pano de fundo para as imagens que formarão os murais.

As paisagens representadas nos murais podem abarcar desde a percepção socioespacial às

socioambientais, alimentadas e ressignificadas, pela história, pelos sentidos e olhares das pessoas locais (SANTOS, 2008). Neste sentido, defende-se que a geografia escolar pode ser um importante agente desse processo, sobretudo quando se tratar de análises espaciais e/ou territoriais, ou ainda, da produção do espaço geográfico, possibilitando um olhar crítico e analítico sobre essas questões, favorecendo os seguintes aspectos:

- criando maneiras de interpretar as cidades e os ambientes escolares por outra lógica de produção espacial, fortalecendo as culturas paralelas silenciadas ou excluídas pela lógica capitalista e mercantil;
- fortalecendo a escola como território de diálogo e de luta, no qual os currículos são produzidos nas práticas socioespaciais de alunos, professores e demais sujeitos da educação (GIROTTI, 2018).

Esse diálogo é essencial para a construção de reflexões e ações revolucionárias, que, através da intersubjetividade, iniciam (re)ações sobre a realidade com vistas à transformação e humanização dos seres humanos (FREIRE, 1987).

Considera-se que, por meio de oficinas é possível desenvolver métodos de reflexão conjunta na construção dos murais com recortes de revista, fotos ou reportagens jornalísticas e, assim, efetuar um debate sobre as realidades trazidas por cada estudante e levando-os a desenvolverem, por exemplo, em folha de papel A4 seus respectivos desenhos relacionados aos temas trazidos.

Para a elaboração dos murais será necessário, além da orientação de um profissional do grafite, o uso de tinta spray, látex, corantes, pincéis e rolos de pintura de 5cm. Os estudantes, com a orientação do professor responsável e juntamente a um grafiteiro, coordenarão, juntos, a transposição das figuras das folhas de papel A4 para o muro. Com isso, é possível trabalhar as relações e socialização para a construção do mural criando a valorização do espaço em que serão aplicadas as imagens.

Ao proporcionarem esse tipo de ações e reflexões em seus estudantes, as escolas tornam-se mais comprometidas com a possibilidade de mudança e justiça social. O trabalho com grafite e muralismo está atrelado

a essa perspectiva de luta pela educação. Nas palavras de Girotto (2018, p. 28), “a luta pelo direito à educação pressupõe a defesa, intransigente, de que cada homem e mulher possa, apropriando-se da escola como território, construir outros territórios de outro mundo mais justo e solidário”. Nessa perspectiva, o espaço geográfico passa a ser mais do que um conjunto de objetos e ações, incorporando a linguagem e a cultura ancestral dos seus povos, bem como as práticas territoriais subjetivas às relações históricas ali estabelecidas no tempo e no espaço. Sendo assim, lutar pelo direito à educação propõe a territorialidade e a cultura como forma de comunicação dos estudantes e trabalhadores. Para Santos (1987), a herança cultural é um reaprendizado de relações entre os homens e os seus meios como um resultado obtido pelo próprio processo de vivência.

Imagem 6: povos indígenas do território latino-americano



Fonte: Pedro Nasa, Omar Yuka e Rocio Funy grafite realizado em Foz do Iguaçu – PR

A implantação da arte como alternativa pedagógica de linguagem, pode promover um olhar crítico aos estudantes e uma maior aproximação dos conteúdos escolares com sua realidade. Para Henckemaier (2016) os fazeres artísticos podem ser exercitados na escola, de forma que o estudante possa ter contato com a prática artística e, com base nos murais efetuados com grafite, exercer a sensibilização da criticidade como pinturas de culturas indígenas e povos oriundos daquele território instalado. Nesta direção, o primeiro autor deste artigo possui alguns trabalhos que

podem ser explorados nesta perspectiva, como na obra apresentada na imagem6, possibilitando reflexões a respeito da valorização da cultura dos povos indígenas do território latino-americano, com destaque para os da região da tríplice fronteira: Brasil, Paraguai e Argentina. Nesta região, a maciça e permanente presença do Estado, seja por intermédio militar, seja por meio do desenvolvimento de grandes projetos de infraestrutura, como a Usina de Itaipu, fez com que os povos originários entrassem em declínio. A execução desta obra contou com o olhar profissional de dois artistas: Yuka, do México e Nasa, codinome do primeiro autor deste trabalho, do Brasil. O local escolhido para o seu desenvolvimento foi a cidade de Foz do Iguaçu – PR, no ano de 2019.

Imagem 7: ancestralidades e povos originários no território latino-americano



Fonte: Pedro Nasa, Omar Yuka e Rocio Funy. Grafite realizado em São Paulo-SP Projeto cultural arte e cultura na Kebrada zona leste

Este e outros trabalhos efetuados no Brasil fazem parte de um projeto de conexão artística entre México e Brasil, no qual, os artistas são estimulados a refletir sobre ancestralidades e povos originários no território latino-americano.

A obra apresentada na imagem7, demonstra a importância da cultura indígena latino-americana e a relevância do reconhecimento da sua presença no território, possibilitando

debates críticos sobre suas origens, sobre sua permanência e sobre formas de valorização da cultura dos povos originários. Esta obra foi efetuada em um evento na cidade de São Paulo conhecido como: "Arte e Cultura na

Kebrada", no ano de 2019, que contou com a presença de diversos artistas nacionais e internacionais, possibilitando mais uma vez a parceria entre Nasa e Yuka.

Imagem 8: Queimadas na Amazônia



Fonte: Pedro Nasa e Francisco Vogal - Foz do Iguaçu - PR 2019.

Já o mural apresentado na figura 8, reflete a situação política do Brasil no ano de 2019, no qual ocorreram diversas queimadas na Amazônia e no Pantanal mato-grossense. A figura revela uma mulher em meio a uma floresta olhando pelo celular o país em chamas, representado pela cor vermelha ao

fundo. Este é um alerta para a emergência da situação, contrastando com a cor azul, na parte de baixo, a qual apresenta os nomes dos artistas: Nasa e Vogal, representando os rios e a diversidade biológica das florestas. Esta obra também está localizada na cidade de Foz do Iguaçu – PR.

Imagem 9: a arte no contexto escolar



Pedro Nasa, Felipe PhilaicoMei, Rafael Kamada e Francisco Vogal. Foz do Iguaçu – PR Grafite realizado no colégio Flavio Warcken na Vila C – Itaipu

Por fim, a figura 9 apresenta uma obra desenvolvida nas dependências do colégio Flavio Warcken, em Foz do Iguaçu, localizado na região da vila C, bairro de antigos operários que participaram da construção da hidrelétrica de Itaipu. A obra é resultado da parceria entre grafiteiros participantes do projeto Grafite latino. O projeto contou com os artistas Nasa, Vogal, Philaico, Kamada e Boca, todos oriundos da cidade de São Paulo.

A ideia central desse mural foi abordar a importância da arte no contexto escolar, de modo a estimular e difundir a técnica dos murais e do grafite, mas também de proporcionar o

desenvolvimento e a socialização da arte em espaços públicos, valorizando-os e aproximando-os da comunidade. Foi a partir dessa experiência que aumentou o nosso interesse na difusão do grafite e do muralismo como instrumentos pedagógicos.

Considerações finais

Na trajetória percorrida pelo primeiro autor, como grafiteiro, aluno de escola pública durante a Educação Básica na periferia de São Paulo e Licenciado em Geografia, pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana, observa-se que, a partir do conhecimento trazido pelos estudantes e a inter-relação desses,

com os saberes disciplinares relacionados às situações vividas em seus cotidianos, uma abordagem didática envolvendo o muralismo por meio do grafite, pode favorecer a compreensão a respeito de diversos temas abordados em sala de aula.

A esse respeito, o presente artigo abre espaço para a proposição de futuros debates sobre a construção de murais associados ao grafite em espaços escolares como forma de valorização desses espaços e da socialização entre alunos, professores e comunidade externa. Assim, em futuros estudos, serão organizadas oficinas de arte, de modo sistemático, por meio de uma sequência didática que aproxime os saberes escolares e os conhecimentos articulados no presente artigo. A importância de uma abordagem didática que envolva a comunidade escolar na construção de murais, além de uma prática pedagógica interdisciplinar pode vir a ser também um "laboratório social" de reflexão conjunta, podendo trabalhar pedagogicamente as questões territoriais, políticas e sociais através de imagens.

Não obstante, o espaço escolar, palco de algumas reflexões desenvolvidas na presente pesquisa, também passa a ser local de resistência de uma parcela excluída da população, que a partir da sua oralidade, o "grafite", passa a criar formas alternativas de ensino e da percepção da paisagem e do território escolar.

Observando e analisando a história dos murais, do grafite e das pichações no Brasil e no mundo, é possível perceber conexões pedagógicas que podem favorecer o diálogo com estudantes e com comunidades de periferia, auxiliando-os a refletir, analisar e representar os seus pensamentos, a sua história, a sua cultura, os desafios comuns, e suas angústias cotidianas. Defende-se ainda que abordagens didáticas diferenciadas podem estabelecer uma ressignificação dos espaços escolares, transformando-os em territórios de luta e comprometimento com a transformação e a justiça social.

Referências

BRASIL. *Lei de Crimes Ambientais*, Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9605.htm. Acesso em: 08 maio 2021.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. [revisado e atualizado]. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GIROTTI, Eduardo Donizeti. Entre o abstracionismo pedagógico e os territórios de luta: a base nacional comum curricular e a defesa da escola pública. *Horizontes*, v. 36, n. 1, p. 16-30, 2018.

GONZALEZ, D. Overlooked no more: The underground graffiti adventures of DONDI. *The New York Times*, New York, 27 fevereiro. 2019. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/02/27/obituaries/dondi-donald-joseph-white-overlooked.html>. Acesso em: 07 mar. 2021.

GOOGLE MAPS. Disponível em: <https://www.google.com.br/maps>

HENCKEMAIER, Luciane Izabel Ferreira. Educação pela arte do grafite em uma escola pública: uma proposta de participação. *Revista Educação, Artes e Inclusão*, v. 12, n. 2, p. 141-157, 2016.

LEY, David; CYBRIWSKY, Roman. Urban graffiti as territorial markers. *Annals of the association of American geographers*, v. 64, n. 4, p. 491-505, 1974.

MANDEL, Claudia. Muralismo mexicano: arte público/identidad/memoria colectiva. *ESCENA. Revista de las artes*, v. 61, n. 2, 2007.

NIGGAZ. *Baú do Graffiti*. Disponível em: <http://besidecolors.com/niggaz-bau-do-graffiti/>. Acesso em: 08 maio 2021.

NRP. *Destroyed By Rockefeller's*, Mural Trespassed On Political Vision. Disponível em: <https://www.npr.org/2014/03/09/287745199/destroyed-by-rockefellers-mural-trespassed-on-political-vision>. Acesso em: 17 maio 2021.

OS GEMEOS. *Mural em Nova York dedicado ao hip hop*, 2017. Disponível em: <http://www.osgemeos.com.br/pt/novo-mural-em-nova-york/>. Acesso em: 17 maio 2021.

PIPA. Prêmio Prize. *The Window Into Brazilian Contemporary Art. Zezão*, 2014. Disponível em: <https://www.pipaprize.com/pag/zezao/>. Acesso em: 17 maio 2021.

RAFFESTIN, Claude. *Por Uma Geografia do poder*. São Paulo: Editora Ática, 1993.

RAMOS, Julio. Californian allegory. *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 14, n. 2, p. 274-294, 2012.

ROJAS, Diana. *Conocelas obras fundamentales de José Clemente Orozco*. Disponível em: <https://www.eldictamen.mx/cultura/conocelas-obras-fundamentales-de-jose-clemente-orozco/>. Acesso em: 17 maio 2021.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Edusp. 2002.

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado*. São Paulo: Hucitec, 2008.

SANTOS, Milton. *Pensando o espaço do homem*. São Paulo: Hucitec, 1997.

SCOTT, Robert L. Diego Rivera no Rockefeller center: Afresco e retórica. *Western Journal of Communication* (inclui Relatórios de Comunicação), v. 41, n. 2, p. 70-82, 1977.

SILVER, T.; CHALFANTE, H. *Style Wars. Documentário*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7DXD1HBaLX0>. Acesso em: 27 jun. 2022.

THE BRIDGES OF GRAFFITI. *Martha Cooper*. Disponível em: <https://www.thebridgesofgraffiti.com/artist/martha-cooper/>. Acesso em: 17 maio 2021.

TRASPADINI, Roberta Sperandio. América Latina no século XX: revoluções, muralismos, imperialismo e dependência. *Revista Katálysis*, v. 22, n. 3, p. 566-576, 2019.

Cidade da Memória: uma experiência estética e midiaticizada que mescla passado e presente no cotidiano

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v12i23.53323>

Ana Cristina da Silva Bandeira¹

Dagmar de Mello e Silva²

Walcéa Barreto Alves³

Resumo: Este artigo propõe um flânner por entre as ruas da Velha Montreal, no Canadá, e traz reflexões acerca da maior exposição de arte imersiva ao ar livre do mundo: o *Cité Mémoire*, ou Cidade da Memória, que desde 2016 vem encantando moradores e visitantes do local. Essa experiência estética e midiaticizada proporciona, de maneira fantástica e lúdica, a chance de entender as transformações daquela comunidade de forma participativa e humana e faz, por meio de uma visão rica e texturizada do passado, uma declaração de amor também para o tempo presente. *Cité Mémoire* propõe a cidade como uma obra de arte, que se dispõe aos devires das mídias digitais, resgatando emoções por meio de experiências estéticas e reinvenções de mundos. As imagens, projetadas em muros, prédios, arvoredos, oferecem novas formas de viver a cidade, ressignificando espaços, reacendendo movimentos reflexivos perpassados por perspectivas históricas e culturais que interpelam o pensar, o ser e o fazer. As mídias utilizadas para dar vida à obra promovem uma imersão na arte e nas raízes daquele povo. Como um *flâneur* contemporâneo, observar esse cenário urbano e ser interpelado por essas imagens pode nos conduzir a novas percepções da cidade.

Palavras-chave: *Cité Mémoire*; arte digital; experiência estética; mídias digitais; flâneurismo.

Ciudad de la Memoria: una experiencia estética y mediaticizada que mezcla pasado y presente en la cotidianidad

Resumen: Este trabajo propone un paseo por las calles del Viejo Montreal, Canadá, y trae reflexiones sobre la exposición de arte digital inmersivo al aire libre más grande del mundo: la *Cité Mémoire*, o Ciudad de la Memoria, que desde hace 2016 encanta a los residentes y visitantes del lugar. Esta experiencia estética y mediaticizada brinda, de manera fantástica y lúdica, la posibilidad de comprender las transformaciones de esa comunidad de manera participativa y humana y hace, a

¹ Ana Cristina da Silva Bandeira: Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano da Universidade Federal Fluminense (UFF), RJ, Brasil. Email: anabandeira@id.uff.br - <https://orcid.org/0000-0002-2296-2900>

² Dagmar de Mello e Silva. Doutora em Educação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Professora Associada da Universidade Federal Fluminense, RJ, Brasil. E-mail: dmesilva@id.uff.br - <https://orcid.org/0000-0002-5863-3607>

³ Walcéa Barreto Alves. Doutora em Educação pela Universidade Federal Fluminense. Professora Adjunta da Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: walceaalves@id.uff.br - <https://orcid.org/0000-0001-8294-917X>

Recebido em 02/03/2022, aceito para publicação em 18/07/2022 e disponibilizado online em 01/09/2022.

través de una rica y matizada visión del pasado, una declaración de amor también por el presente. *Cité Mémoire* propone la ciudad como obra de arte, que se pone a disposición de los devenires de los medios digitales, rescatando emociones a través de experiencias estéticas y reinenciones de mundos. Las imágenes, proyectadas en paredes, edificios, árboles, ofrecen nuevas formas de vivir la ciudad, resignificando los espacios, reavivando movimientos reflexivos permeados por perspectivas históricas y culturales que interpelan el pensar, el ser y el hacer. Los medios utilizados para dar vida a la obra promueven una inmersión en el arte y en las raíces de ese pueblo. Como un *flaneur* contemporáneo, observar este entorno urbano y ser interpelado por estas imágenes puede llevarnos a nuevas percepciones de la ciudad.

Palabras clave: *Cité Mémoire*; arte digital; experiencia estética; medios digitales; flaneurismo.

City of Memory: an aesthetic and mediatized experience that mixes past and present in everyday life

Abstract: This article proposes a stroll through the streets of Old Montreal, Canada, and brings reflections about world's largest outdoor immersive digital art exhibition: the *Cité Mémoire*, or City of Memory, which since 2016 has been enchanting residents and visitors of the place. This aesthetic and mediatized experience provides, in a fantastic and ludic way, the chance to understand the transformations of that community in a participatory and human way and makes, through a rich and textured vision of the past, a declaration of love also for the present time. *Cité Mémoire* proposes the city as a work of art, which is available to the becomings of digital media, rescuing emotions through aesthetic experiences and reinventions of worlds. The images, projected on walls, buildings, trees, offer new ways of living the city, giving new meaning to spaces, rekindling reflexive movements permeated by historical and cultural perspectives that challenge thinking, being and doing. The medias used to bring life to this project promote an immersion in the art and roots of that people. As a contemporary *flaneur*, observing this urban setting and being challenged by these images can lead us to new perceptions of the city.

Keywords: *Cité Mémoire*, digital art, aesthetic experience, digital media, flaneurism.

Cidade da Memória: uma experiência estética e midiaticizada que mescla passado e presente no cotidiano

Introdução

Nove de outubro de 2018. Outono em Montreal, no Canadá. Enquanto a noite caía, no encontro das ruas *dês Récollets* e *St-Pierre*, na região conhecida por Velha Montreal, um cortejo fúnebre se materializava na larga e alta parede do edifício daquela esquina. A imagem projetada em

grande escala era de 1889. Tratava-se do funeral de Joe Beef, um ilustre dono de taverna, conhecido por sua lendária generosidade. O carro fúnebre era puxado por cavalos e as pessoas em procissão se viravam lentamente para encarar o público do século XXI (Fotografia 1). Não era um sonho. Tampouco alucinação.

Ao caminhar pelo centro histórico da cidade, durante uma viagem de celebração à vida, sem saber, participávamos do *Cité Mémoire*⁴: a maior exposição de arte digital ao ar livre do mundo.

Fotografia 1: Cortejo de Joe Beef



Fonte: Arquivo pessoal

Inaugurada em maio de 2016, a instalação, aclamada pela crítica, provou ser um grande sucesso entre moradores e visitantes. Diariamente, a partir do anoitecer até a meia-noite, 24 quadros de projeções de vídeo em proporções gigantescas, com imagens de personagens-chave e eventos marcantes para *québécois*⁵ – como o funeral de Joe Beef, que mobilizou a cidade inteira, devido a sua boa reputação –, surgem pelas ruas em dois circuitos distintos, que podem ser percorridos em caminhadas de 30, 60 ou 90 minutos. Pode-se começar de onde quiser, não há uma sequência específica. Os vídeos são projetados em paredes de edifícios, no chão de ruas e vielas, até em árvores frondosas (Fotografias 2, 3 e 4).

⁴Traduzido do francês: Cidade da Memória.

⁵Traduzido do francês: os nascidos na região.

Fotografia 2: Projeções em árvores



Fonte: Arquivo pessoal

Fotografia 3: Árvores ganham alma



Fonte: Arquivo pessoal

Fotografia 4: Região do Velho Porto



Fonte: Arquivo pessoal

De quinta a sábado, as paredes laterais dos dois arranha-céus ao lado do Palácio da Justiça de Montreal cedem espaço para a exibição do *Grand Cité Mémoire* (Fotografias 5, 6 e 7): a apresentação mais emblemática da mostra. Com duração de 35 minutos, o filme traz uma visão geral dos mais de 375 anos de história da cidade. Além de valorizarem a arquitetura da Velha Montreal, as projeções reinserem no cotidiano, por meio de imagens memorialistas, as pessoas que sonharam e construíram aquela comunidade.

Fotografia 5 –Grand Cité Mémoire



Fonte: Arquivo pessoal

Fotografia 6 – Projeção ao lado do Palácio



Fonte: Arquivo pessoal

Fotografia 7 – Cena final da homenagem



Fonte: Arquivo pessoal

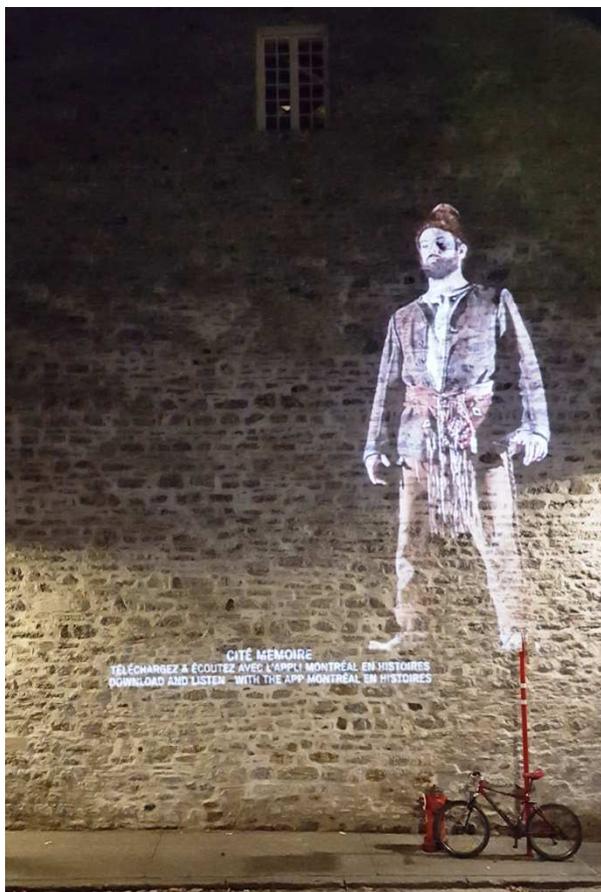
Os atores que participam dos vídeos interpretando personagens diversos e históricos não falam (Fotografias 8 e 9), mas seus pensamentos podem ser acessados por meio de um aplicativo gratuito de realidade aumentada, para *smartphones* e *tablets*, que traz suas vozes para cada cena. Caso seja do interesse de quem baixar a ferramenta, os áudios podem ser ouvidos simultaneamente às projeções das imagens. O aplicativo possibilita

aos espectadores interagirem com a obra em outras esferas: há conteúdos dramáticos e descritivos, áudios contendo informações complementares sobre as obras projetadas e trilhas sonoras, que podem ser escutadas enquanto se experimenta o flunar pelas ruas. Os quadros transitam entre o drama e o humor, abrem um campo para a imaginação e para processos de singularização inaugurais, nos dando a ver que a arte é uma potência, produz

efeitos através de experiências estéticas que nos ajudam a enxergar o mundo por aberturas que escapam dos poderes normativos instituídos que produzem subjetivações capitalistas (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 26).

[...] a produção de subjetividade talvez seja mais importante do que qualquer outro tipo de produção, mais essencial até do que o petróleo e as energias. [...] Tais mutações da subjetividade não funcionam apenas no registro das ideologias, mas no próprio coração dos indivíduos, em sua maneira de perceber o mundo, de se articular como tecido urbano [...]

Fotografia 8: Ator em cena



Fonte: Arquivo pessoal

Fotografia 9: Trem atravessa parede



Fonte: Arquivo pessoal

Cada pessoa cria sua própria trajetória e desenvolve uma relação sensorial e estética com a cidade, bastante particular. Nós, que desconhecíamos o aplicativo, permitimos que aquelas narrativas nos atravessassem sem qualquer direcionamento e nos arrebatassem genuinamente. Nosso olhar inaugural recebeu aqueles signos com espanto, admiração e encantamento, em toda a sua potência. Vivemos Montreal como um texto, como uma tela, como uma

obra de arte viva, que movimentou e nos tocou profundamente, produzindo deslocamentos nos modos como nos relacionamos com a cidade.

Quando passado, presente e futuro se encontram

Essa vivência multimídia urbana proporciona, de maneira fantástica e lúdica, a chance de entender as transformações daquela comunidade de forma participativa e humana e faz, por meio de uma visão rica e texturizada do passado, uma declaração de amor também para o tempo presente. Trata-se de uma experiência estética, posto que o corpo é afetado no encontro com os signos que as imagens emitem. Experiência sensível que nos atravessa pelas forças do fora. Mas também, uma experiência forte (*Erfahrung*), aquela cujas percepções sensoriais mantêm a força de transmissividade que a 'vida moderna' carece, tal qual preconizou Walter Benjamin (1987). Numa analogia com a poesia de Baudelaire, as imagens projetadas no *Cité Mémoire* cumprem "a tarefa poética" a que se propõe o poeta, ou seja; "a de articular as vivências desgarradas da

modernidade em uma autêntica experiência" (MURICY, 1999, p. 193).

Experiência que nos leva a uma visão dialética da história, na relação entre passado, presente e futuro (BENJAMIN, 2006). O passado como rememoração, mas, sobretudo, como redenção que, no encontro com o presente, explode o *continuum* da história que caminha em direção ao progresso, como eterno porvir. Desprezando a potência do "caráter destrutivo⁶" das ruínas deixadas no percurso histórico. O que Benjamin espera do passado, é que ele nos desperte do torpor que nos impede de enxergar, no presente, aquilo que nos convidaria a manter esperanças no futuro:

O método novo, dialético, de escrever a história, apresenta-se como a arte de experienciar o presente como mundo da vigília ao qual se refere o sonho que chamamos de ocorrido. Elaborar o ocorrido na recordação do sonho! – Quer dizer: recordação e despertar estão intimamente

⁶Em seu ensaio sobre o Caráter Destrutivo, Benjamin (1986) nos apresenta o conceito de destruição de modo ampliado. Para esse pensador da modernidade, o historiador dialético remove as ruínas do passado, para tornar visíveis os processos de dominação da herança cultural: "O caráter destrutivo só conhece um lema: criar espaço; apenas uma actividade: esvaziar. A sua necessidade de ar puro e espaço livre é maior do que qualquer ódio." (BENJAMIN, 1986, p.187-188).

relacionados. O despertar é, como efeito, a revolução copernicana e dialética da rememoração. (BENJAMIN, 2006, p. 434).

Como um *flaneur* contemporâneo, observar esse cenário urbano, ser interpelado por essas imagens, pode nos conduzir a novas percepções da cidade. As imagens multimídias projetadas nos arranha-céus criam uma sensibilidade estética que produz novas possibilidades de olhar para as grandes metrópoles. Frequentemente percebidas como espaços/tempos rápidos às capturas do olhar e excludentes aos passantes que necessitam de tempo para uma atenção mais acurada, Montreal nos ensina que uma outra experiência cidadina é possível.

Aqui, o choque entre as imagens-tempo memorialísticas do passado e a transitoriedade fugaz próprias das grandes cidades, que produzem visualidades⁷ de fachada, explode em forma de contra-

visualidades⁸ que projetam estilhaços nas ruas, criando esperanças de que “o direito à cidade” (LEFEBVRE, 2011) é possível. Principalmente quando se criam territórios existenciais urbanos, que corporificam tempos mais lentos da vida e as imagens assumem uma posição na história. “Gesto nada simples” para Didi-Huberman (2017, p.15), pois: “Tomar posição é situar-se pelo menos duas vezes, em pelo menos duas frentes que toda posição comporta, pois toda posição é, fatalmente relativa. [...] Trata-se também de situar-se no tempo. Tomar posição é desejar, é exigir algo, é situar-se no presente para visar um futuro” e foi essa a experiência que as imagens do *Grand Cité Mémoire*, nos proporcionaram.

Caminhando e ressignificando espaços

Essas imagens, projetadas em muros, prédios, arvoredos, proporcionam um contato diferenciado e imersivo com a arte. Transmutam-se nessa vivência novas formas de experienciar a cidade, de ressignificar

⁷Nicholas Mirzoeff (2016) em sua obra: O direito a olhar define a visualidade como um conceito criado no início do século XIX, para se referir à visualização da história. Para esse autor, esse conceito tem assumido papel fundamental para a legitimação da hegemonia ocidental.

⁸As contra-visualidades constituem modos de resistência que nos conferem “o direito a olhar” a que se refere Mirzoeff (2016)

espaços, reacender movimentos reflexivos perpassados por perspectivas históricas e culturais que interpelam o pensar, o ser e o fazer. Nesse processo, a arte se constitui como experiência estética que nos enleva enquanto seres humanos, convocando-nos gentilmente, ao mesmo tempo em que arrebatadoramente, a um movimento de suspensão do fluxo da cotidianidade. Permitem uma experiência que nos encaminha a refletir e desnaturalizar etapas que se perfazem sistematicamente nos nossos modos de vida. O encontro com a arte promove a possibilidade de um diálogo intrínseco a "formas superiores de objetivação" mediante o intercambiamento subjetivo daquele que observa, que significa.

O conteúdo da obra, e consequentemente o conteúdo da sua eficácia, é a experiência que o indivíduo faz de si mesmo na ampla riqueza de sua vida na sociedade e – através da mediação dos traços essencialmente novos das relações humanas assim reveladas – da sua existência como parte e momento do desenvolvimento da humanidade, como seu compêndio concentrado. (LUKÁCS, 1970, p.198)

O percurso dialético ao qual nos provocam as experiências estéticas impulsiona o nosso existir em um movimento essencial e constante entre a interioridade e a exterioridade, de modo a não sucumbirmos a processos de alienação. A interioridade repercute da ação e reflexão interna, subjetiva, de se compor e se compreender como ser histórico, que ao mesmo tempo em que vive a história, a constrói. A exterioridade se compreende aqui enquanto forças externas que compõem o contexto social e, ao mesmo tempo, o indivíduo, mas que culminam, caso não se estabeleça uma relação dialética com o mundo, num processo de empobrecimento da autonomia e da consciência. Nesse sentido, a conscientização e o discernimento sobre as estruturas e condições humanas, políticas, culturais, econômicas e sociais que circunstanciam a existência perpassam a busca do homem por sua humanização. Busca essa que se dá em muitas vias, mas especialmente pela via da expressão, pelos meios em que promove encontros com outras subjetividades, outras histórias, outras linguagens. Esses encontros promovem capturas importantes que

se configuram como parte inerente da dimensão racional-afetiva-volitiva do ser humano. O indivíduo da vida cotidiana, imerso nas ações intrínsecas à sua sobrevivência, na condição de experimentar modos de produção de vida e sentido dimensionados pela linguagem artística, tem potencializado o seu processo de humanização. A "humanização do homem" (HELLER, 1972) requer a compreensão de que o ser humano é quem desenha, destrincha e vive a sua própria história.

Nesse amálgama, desponta-se na contemporaneidade um elemento que traz novas configurações ao *modus vivendi* dos indivíduos e perpassa as experiências dos sujeitos: o avanço tecnológico e a consequente midiaticização do cotidiano. Na experiência estética que vem fornecendo elementos para a tessitura das reflexões e proposições deste trabalho, o processo de midiaticização foi exponencial na fruição das vivências do flunar por Montreal, pois a sensação de imersão provocada pela obra *Cité Mémoire* transporta a consciência para um espaço de compartilhamento intenso com a história, as memórias e com os

elementos da atualidade da cidade. "A imersão surge quando a obra de arte e o aparato técnico, a mensagem e o meio de percepção convergem para um todo inseparável. (GRAU, 2007, p. 405). A arte interativa traz em si a ideia utópica de transformar o "mundo real" e transportar o observador para dentro da obra, aumentando seu poder sobre o público.

Uma experiência estética e midiaticizada

O uso dos artefatos tecnológicos promove, no caso de *Cité Mémoire*, uma experiência ímpar e particular no contato com a arte. As escolhas de cada vivência vão desde as possibilidades de seleção e acesso aos conteúdos complementares disponíveis pelo aplicativo para celulares e *tablets*, à própria decisão de acessá-los ou não. Os desdobramentos que decorrem de nossas escolhas reconfiguram os sentidos e a própria experiência.

A partir da compreensão desse espectro, podemos dizer que o processo de midiaticização, intensificado pela possibilidade de uso e acesso a redes digitais, se dá numa perspectiva de diálogo intenso e contínuo com os

construtos simbólicos que constituem as vivências e as relações sociais. As interfaces potencializadas pelas mídias digitais vão se constituindo como mensagem que se configura a partir do próprio meio por onde é transmitida (MCLUHAN, 1996). O meio, significado enquanto mediação, delimitou enquadres e proporcionou um alcance que ressituiu e ressignificou tanto os elementos contidos na exposição artística quanto as próprias experiências anteriores de contato com a arte. Tal oportunidade preconizou um modo peculiar de vivenciar o movimento estético, em especial no tocante ao que se preconiza nas exposições e espaços de vivência da arte mais tradicionais. A presença preponderante das mídias na sociedade contemporânea vai se ramificando e, dialeticamente, se apropria de sentidos, de instituições, ao mesmo tempo em que é apropriada por elas e pelos sujeitos (HJARVARD, 2014).

Desse modo, a arte, que consiste numa ferramenta importante para a suspensão do cotidiano (HELLER, 1972), tem seu alcance e suas formas de experiência potencializadas pelas novas

tecnologias e mídias digitais. Já a experiência estética proporcionada por essas mídias em um contexto artístico promove afetos que nos mobilizam para uma percepção do cotidiano mais criativa, inventiva, afetiva e social. A arte se expressa pelas sensações que provoca e produz espaços para além dos lugares próprios da cidade.

A arte conserva, é a única coisa no mundo que se conserva. [...] O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos. Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 213).

Os perceptos fazem parte do mundo da arte. São conjuntos de percepções e sensações que vão além de quem as sente, ou seja, são sensações visuais, auditivas e quase gustativas que se tornam independentes dessas pessoas. A arte dá consistência aos perceptos. No entanto, não existem perceptos sem os devires que transbordam do

indivíduo e que passam por eles. Esses devires são os afectos, que nos arrastam para potências acima de nossa compreensão. (BOUTANG, 1988, 1989). Nesses devires, os processos de mediação significam os contextos e as vivências e se desenvolvem a partir da relação com os meios que perfazem sua trajetória. "Os recursos técnicos não remetem apenas a certos formatos industriais e certas estratégias comerciais, mas também a um outro modo de narrar" (MARTÍN-BARBERO, 1997, p.190). Deste modo, *Cité Mémoire* propõe a cidade como uma obra de arte interativa, dialógica, que se dispõe aos devires das mídias digitais, resgatando emoções por meio de experiências estéticas e reinvenções de mundos. Essas mídias proporcionaram uma imersão na arte e nas raízes daquele povo. As ruas de paralelepípedos (Fotografias 10 e 11) eram rios caudalosos a nos conduzir por seus fluxos; as paredes nos fitavam como olhos que nos devolvem o olhar. Em cada esquina um sentido mágico insurgia.

Fotografia 10: Rua que vira rio



Fonte: Arquivo pessoal

Fotografia 11: Paralelepípedos animados



Fonte: Arquivo pessoal

A cidade não é apenas um lugar. É também um lugar praticado⁹, mas principalmente um espaço onde metáforas e semânticas são criadas, onde surgem enunciados. É preciso praticar a cidade para entendê-la. É preciso senti-la primeiro, para depois

⁹Segundo Michel de Certeau, a cidade como um lugar é apenas um conjunto de objetos em ordenação, mas como lugar praticado torna-se espaço. "O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram". (CERTEAU, 1998, p. 202).

analisá-la. É preciso vivê-la. E *Cité Mémoire* traz vida à cidade, gera um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos, proporcionando novas e sensíveis vivências da cidade, que possibilitam à textura da experiência se entrelaçar à textura da memória (SILVERSTONE, 2002, p. 237).

A obra é tão impactante, que pessoas desconhecidas se unem nas ruas devido ao encantamento causado pelas projeções. Multidisciplinar, ela apresenta uma nova valoração da experiência visual e adquire mobilidade e intercambialidade sem precedentes (CRARY, 2016, p. 22). Arte, história, cotidiano e tecnologia se mesclam em uma vivência ímpar, que intensifica a experiência sensorial e emocional dos indivíduos.

Considerações finais

As linguagens artísticas nos ensinam a ler o mundo com um olhar de delicadeza, poético e imaginativo, por isso são necessárias à vida. A arte é um refúgio. E ao mesmo tempo cria novas formas de viver. Aguça as sensibilidades. *Cité Mémoire* propõe ao público a experiência de um *flâneur* que caminha pelas ruas tentando

compreender melhor o passado e o presente; a história e o cotidiano daquela região. O transitar dá vida aos espaços. "Viver a cidade como *flaneur* é atentar aos nomes e símbolos, é criar, então, relatos que nos dizem uma cidade própria e particular para cada um" (MEDEIROS, 2016, p.106). O *flaneur*, aquele que caminha e vivencia o processo como algo da ordem estética, pratica a cidade. "O espaço é um lugar praticado" (CERTEAU, 1998, p. 202).

Vivenciar a arte praticando a cidade ao caminhar por entre mídias digitais contemporâneas – que geram múltiplas sensações e expandem os sentidos – ativa todo um novo repertório de habilidades sensório-motoras, perceptivas, emocionais e sociais. Essas mídias permeiam as instituições sociais e culturais (HJARVARD, 2012) como uma combinação de cores cambiantes e diversas, que se matizam em um único elemento. Em *Cité Mémoire*, as experiências estéticas e midiaticizadas também se mesclam à vida real, extrapolando todo e qualquer espaço formal para a exibição de uma proposta artística, ao mesmo tempo em que oferecem um sopro de leveza

– como em uma brincadeira, que escapa da "ordinariedade da vida cotidiana (como algo que não é essa ordinariedade)" (SILVERSTONE, 2002, p. 115, 116) – e abrem espaço para as subjetividades de cada sujeito.

Reconhecer o papel da mídia em contribuir para os diferentes timbre e matizes da vida diária; para seu caráter ordinário, como também para sua natureza única; tanto para a generalidade como para a intensidade da experiência: esses eventos seminais, estruturais que são, para indivíduos e grupos, decisivos na definição da identidade e da cultura. (SILVERSTONE, 2002, p. 113).

Naquele outono, fomos caminhando, praticando e saboreando os signos da "Cidade da Memória" como uma criança que se lambuza com um sorvete de casquinha. Aquela magia escorria em nossos corpos por inteiro. Estávamos entregues àquela vivência. Arrebatadas. Parafraseando Eduardo Galeano (1989), ao tratar da função primeira da arte, foi tanta imensidão, e tanto fulgor, que ficamos mudas de beleza. Era a arte, transformando almas, atravessando com toda a intensidade que produz forças que nos interpelam. Afetou não apenas a viagem e o transitar por uma cidade desconhecida, como suscitou

um *frisson* e o desejo de compartilhar aquele sentimento, de pesquisar como a arte digital imersiva pode afetar e atravessar as pessoas, e entender seus reflexos na vida cotidiana daqueles que a vivenciam.

Referências:

- BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. Seleção e apresentação Willi Bolle. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1986.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- BOUTANG, Pierre-André. *L'abécédaire de Gilles Deleuze*. 1988, 1989. Disponível em: <http://clinicand.com/o-abecedario-de-gilles-deleuze/>. Acesso em: 04 set. 2021.
- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do Observador: Visão e modernidade no século XIX*. Florianópolis: Contraponto, 2016.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1992.
- GALEANO, Eduardo. *O Livro dos Abraços*. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- GRAU, Oliver. *Arte virtual: da ilusão à imersão*. São Paulo: UNESP ; Senac São Paulo, 2007.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografias do Desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- HELLER, A. *O cotidiano e a história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.
- HJARVARD, Stig. *The Mediatization of Culture and Society*. London & New York: Routledge, 2013.
- LEFEBVRE, H. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2011.
- LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma estética marxista: sobre a particularidade como categoria da estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1996.
- MEDEIROS NETA, O. M. Por uma Pedagogia da Cidade: Espaços, Práticas e Sensibilidades. *HOLOS, [S.l.]*, v.5, p.105-115, ago. 2016. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=481554869011>. Acesso em: 22 jun. 2021.
- MIRZOEFF, N. O direito a olhar. *ETD - Educação Temática Digital*, Campinas, v. 18, n. 4, p. 745-768, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472>. Acesso em: 24 fev. 2022.
- MURICY, Katia. *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.
- SILVERSTONE, Roger. *Por que estudar a mídia?* São Paulo: Edições Loyola, 2002.

Mujeres Creando: as imagens latentes dos altares blasfemos

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v12i23.53397>

Cristiane Checchia¹

Emerson Pereti²

Matheus Eduardo de Lima³

Resumo: Este estudo aborda três intervenções artísticas do movimento social boliviano Mujeres Creando, instaladas em bienais e mostras artísticas realizadas em La Paz, Quito e Santiago de Chile entre os anos de 2016 e 2018. Denominadas de "Altares Blasfemos", essas instalações consistiam em uma crítica contundente à díade Estado-Igreja Católica que sustenta o patriarcado e a violência histórica contra a mulher na América Latina. Por meio da reprodução caricaturesca de imagens do imaginário cristão e da recriação de figuras subversivas da iconografia católica, as artistas propuseram uma espécie de imagem insuportável, ou seja, uma expressão artística que pretende ser tão grotesca quanto a experiência histórica que visa representar. Dada as profundas estruturas teológico-coloniais ainda arraigadas nas mentalidades e instituições latino-americanas, tal sacrilégio obviamente gerou diferentes tipos de reação - da tentativa literal de exprobração e apagamento da obra a diferentes formas de censura jurídico-burocrática. Apoiado em trabalhos de Didi-Huberman, Jacques Rancière, Aline Miklos, entre outros, o estudo procura levantar questões sobre as particularidades desse tipo de intervenção artística e suas reverberações em um projeto de dissenso radical com as conformações do poder colonial-capitalista ainda vigente na América Latina.

Palavras-chave: Mujeres Creando; blasfêmia; dissidência artística.

¹Cristiane Checchia. Doutora em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana, da Universidade de São Paulo. Docente do Instituto Latino-Americano de Artes, Cultura e História, e membro do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana. E-mail: crishecchia@gmail.com – <https://orcid.org/0000-0002-3039-0463>.

²Emerson Pereti. Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná. Docente do Instituto Latino-Americano de Artes, Cultura e História, e membro do Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana. E-mail: emerson.pereti@unila.edu.br – <https://orcid.org/0000-0002-5781-625X>.

³Matheus Eduardo de Lima Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana. E-mail: meduardodelima@gmail.com – <https://orcid.org/0000-0001-6342-2938>.

Recebido em 07/03/2022, aceito para publicação em 18/07/2022 e disponibilizado online em 01/09/2022.

Mujeres Creando: Las imágenes latentes de los altares blasfemos

Resumen: Este estudio aborda tres intervenciones artísticas del movimiento social boliviano Mujeres Creando, instaladas en bienales y muestras de arte realizadas en La Paz, Quito y Santiago de Chile entre los años 2016 y 2018. Llamadas "Altares Blasfemos", estas instalaciones consistían en una crítica contundente a la díada Estado-Iglesia Católica que sostiene el patriarcado y la violencia histórica contra las mujeres en América Latina. Mediante la reproducción caricaturesca de imágenes del imaginario cristiano y la recreación de figuras subversivas de la iconografía católica, los artistas propusieron una especie de imagen insoportable, es decir, una expresión artística que pretende ser tan grotesca como la experiencia histórica que pretende representar. Dadas las profundas estructuras teológico-coloniales aún arraigadas en las mentalidades e instituciones latinoamericanas, tal sacrilegio generó, obviamente, diferentes tipos de reacción, desde el intento literal de reprochar y borrar la obra, hasta diferentes formas de censura jurídico-burocrática. A partir de trabajos de Didi-Huberman, Jacques Rancière, Aline Miklos, entre otros, el estudio busca plantear preguntas sobre las particularidades de este tipo de intervención artística y sus reverberaciones en un proyecto de disenso radical con las conformaciones del poder colonial-capitalista aún vigentes en América Latina.

Palabras clave: Mujeres Creando; blasfemia; disidencia artística.

Mujeres Creando: the latent images oh blasphemous altars

Abstract: This study addresses three artistic interventions by the Bolivian social movement Mujeres Creando, installed in biennials and art shows held in La Paz, Quito and Santiago de Chile between the years 2016 and 2018. Called "Altares Blasfemos", these installations consisted of a blunt critique of the State-Catholic Church dyad that sustains patriarchy and historical violence against women in Latin America. Through the caricaturish reproduction of images from the Christian imaginary and the recreation of subversive figures from Catholic iconography, the artists proposed a kind of unbearable image, that is, an artistic expression that intends to be as grotesque as the historical experience it aims to represent. Given the deep theological-colonial structures still ingrained in Latin American mentalities and institutions, such sacrilege obviously generated different types of reaction - from the literal attempt to exprobate and erase the work to different forms of legal-bureaucratic censorship. Based on works by Didi-Huberman, Jacques Rancière, Aline Miklos, among others, the study seeks to raise questions about the particularities of this type of artistic intervention and its reverberations in a project of radical dissensus with the conformations of colonial-capitalist power still in force in Latin America.

Keywords: Mujeres Creando; blasphemy; artistic dissidence.

Mujeres Creando: as imagens latentes dos altares blasfemos

Imagem insuportável

No começo do mês de outubro de 2016, as artistas Danitza Luna, Esther Argollo e Maria Galindo, integrantes do movimento social boliviano Mujeres Creando, decidiram propor mais uma intervenção urbana nas ruas de La Paz. Convidadas pela organização da Bienal de Arte SIART, as artistas resolveram fazer algo diferente. Conhecidas pelos ágeis pixos nos muros ou pelas longas performances, estratégias bastante recorrentes em seus projetos artísticos-literários, desta vez, as Mujeres Creando escolheram executar um trabalho gráfico e textual de larga escala, especificamente no muro exterior que é também a parte de trás do Museu Nacional de Arte. O local de execução parecia bastante oportuno, nas imediações do Palácio Legislativo de Bolívia e a uma quadra da Catedral Metropolitana Nuestra Señora de La Paz. Neste espaço, as artistas traçaram um mural particular, ou, melhor dizendo, ergueram um altar bidimensional de aproximadamente oitenta metros quadrados. A ideia do

projeto: escrever uma carta blasfema, desenhar um sacrilégio – uma ofensa imagética e verbal – uma provocação e uma crítica contundente à díade Estado-Igreja Católica que sustenta historicamente o patriarcado no país.

O Altar Blasfemo de La Paz (figura 1) foi assim erguido como grande mural composto por nove seções separadas por bordas onduladas em preto e dourado que, narrativamente, seguem o caminho da escrita hegemônica no ocidente. Na extrema esquerda está uma assinatura de autoria coletiva das *Mujeres Creando*, escrita em letra cursiva preta com um fundo branco, estilo particular de suas intervenções. Nesse, que parece ser o ponto do qual parte o fluxo narrativo, também se grafa a denúncia de que o museu está sendo assassinado por uma elite, mantendo-se como espaço de privilégio de acesso a um tipo específico de arte. No lado esquerdo superior, também em preto e branco, mas com plano de fundo de tom roxo, há uma representação reinventada de uma santidade católica, nomeada de

"Virgem Pecadora", a padroeira das vítimas de feminicídio. Coberta por uma capa e um vestido típico das representações cristãs europeias de santas católicas, a imagem ostenta em sua cabeça uma coroa de quatro arcos fechados – ao estilo das usadas por monarcas espanhóis e portugueses no período colonial – e uma auréola de treze pontas e treze estrelas. A representação aponta a língua para fora, na mão direita segura um pequeno tridente e com a esquerda mostra o dedo do meio, perfazendo o insulto. Logo abaixo, na seção do lado esquerdo inferior, em preto ao fundo azul, há uma frase escrita, novamente em letra cursiva, em que se lê: "Que Dios se quede huérfano sin madre, ni Virgen". No topo, também em preto e branco num fundo roxo, há uma mulher nua, pregada a uma cruz em forma humana na qual se reconhece rapidamente a figura de um papa católico com sua tiara papal. Na parte central superior, seguindo o mesmo tipo de caligrafia, se encontra, disposta em um fundo roxo, a frase: "Ave María llena eres de rebeldía". No centro inferior, há a representação de um padre católico se masturbando

enquanto está sentado em uma sedia gestatória (poltrona de transporte), quase nu, em sua cabeça está uma coroa de dois arcos. Na parte direita superior, outra imagem, dessa vez, a cena mítica da crucificação de Jesus Cristo carregando uma cruz de quatro pontas fálicas. Na seção posterior, logo abaixo, está escrito: "Tu iglesia crucifica mujeres cada día, nuestro feminismo, las resucita". Na extrema esquerda, a última parte do mural se encerra como uma espécie de manifesto que se intitula: "somos ingobernables".

Em poucas horas, depois de concluído e apresentado, o altar-mural de La Paz foi recebido com muita celeuma pelos espectadores, que eram também parte dos transeuntes da Calle Comercio. Agora, dividindo o espaço público com os outdoors, logotipos de marcas e fachadas de lojas, com os símbolos religiosos e monumentos que demarcam o preservado centro do poder colonial na cidade, a intervenção das Mujeres Creando logo passou a ser alvo de curiosa atenção. Fatalmente, começaram a pipocar pelas redes sociais digitais e na televisão

comentários de efeito escandaloso. Supostamente, o que as pessoas deveriam apreender ali era a "mensagem" intencional do texto-imagem, que era como um alerta bastante didático sobre como, em termos de iconografia, ou iconoclastia, poderíamos repensar as representações sacralizadas do cristianismo. Isso, a fim de contrapor, hereticamente, uma narrativa de denúncia ao abuso histórico do estado e da igreja contra as mulheres. Nesse caso especial, "profanando" imagens sagradas, devolvendo-as ao mundano em figuras subversivas, como a Virgem Dolorosa, por exemplo. Na oportunidade, a historiadora da arte Aline Miklos, no artigo "Mitoforias Contemporâneas: a reinvenção da Virgem por coletivos de artistas feministas", de 2016, abordou o tema trazendo também o exemplo das artistas. É óbvio que não demorou muito para que as celeumas acusatórias se tornassem ações de intolerância. Alguns rabiscos começaram a ser feitos em cima do altar-mural (figuras 1 e 2). Eram rasuras que ofendiam as "hereges confessas", de maneira pessoal,

retratando-as como bruxas, gordas, ou mulheres de vida sexual inativa; como se qualquer uma das três coisas fosse de fato um distúrbio, entendido como um "problema doentio e criminoso", digno de xingamentos e represálias. Alguns apelavam para a "falta" de respeito daquelas imagens, enquanto outros ofendiam as artistas com termos do jargão antifeminista, como "feminazi", por exemplo. Também havia rasuras que tendiam à presunção ou ao cinismo dos ditos "salvadores de almas", afinal, há sempre o perdão por meio da conversão cristã, pois as pecadoras definitivamente "não sabem o que dizem". Não sendo assim, também resta a ideia da purificação pelo fogo. O epíteto de bruxas e a frase rasurada sobre a obra: "No soy catolico (sic), pero quiero que te quemes", parece evocar um passado entalhado na casca do presente, um rabisco ruinoso do imaginário inquisicional, uma inscrição antiga feita em um poste de força, iluminada por uma trêmula fogueira.

Figura 1: El Milagroso Altar Blasfemo (La Paz)



Fonte: El desconcierto⁴

Figura 2: Maria Galindo em frente ao Altar Blasfemo (La Paz)



Fonte: El Desconcierto

Ainda assim, o ato de rasurar suportava uma coexistência entre dois sistemas sensíveis axiologicamente divergentes em status de conflito – o primeiro seria o que poderíamos chamar, em uma generalização

⁴ Figuras 1 e 2, disponíveis em: <https://www.eldesconcierto.cl/tendencias/2017/09/04/maria-galindo-la-feminista-boliviana-que-pinto-un-mural-con-el-papa-masturbandose-en-el-museo-de-bellas-artes-de-bolivia.html>. Acesso em: 10 out. 2021.

temporária, de tradição da iconologia católica. Não satisfeitos, alguns transeuntes passaram do estágio de rasurar a imagem intolerável para a repressiva ação de apagar a imagem insuportável (figura 6). Então, no mesmo dia, em 13 de outubro de 2016, um grupo de devotos da igreja católica se reuniu em frente ao altarmural. Este episódio pode ser assistido em uma transmissão via streaming no Facebook. O objetivo da congregação parecia ser um ato de exorcismo: munidos de rolos de tinta branca e ao som de rezas, a multidão caminhava, enquanto um homem, talvez um padre pela vestimenta, aplicava uma demão de cor branca sobre o altar das artistas. Tudo isso ao som de uma fervorosa Ave Maria. (figuras 3, 4 e 5).

Figura 3: Protesto e rasuras no Altar Blasfemo



Fonte: Captura de tela, Erbol⁵

⁵Tanto o vídeo a partir do qual foram extraídas as figuras 3, 4 e 5, quanto a figura 6 estão disponíveis em: https://anteriorportal.erbol.com.bo/noticia/social/12102016/galindo_llama_censura_fanatica_al

Figura 4: Protesto e rasuras no Altar Blasfemo



Fonte: Captura de tela, Erbol

Figura 5: Protesto e rasuras no Altar Blasfemo



Fonte: Captura de tela, Erbol

Como era de se esperar, esse episódio produziu, além de generalizados comentários midiáticos, muita revolta nas redes sociais digitais, entre aqueles que defendiam a já impossível permanência intacta dos Altares Blasfemos e aqueles que parabenizavam o apagamento purificador dos beatos. A nova intervenção sobre o muro teve consequências contraditórias, já que, mais uma vez, como é recorrente ao registro histórico de obras artístico-literárias que foram lançadas na fogueira da censura, a própria atitude de repreensão matizou o altar-mural, reformulando-o em uma espécie de instalação palimpséstica de blasfêmia, repressão e devoção, o que obviamente reforçou a polêmica. Como de praxe, debates foram travados na televisão em rede nacional, inúmeros textos publicados em blogs de opinião e comentários de apoiadores de todos os "lados" se multiplicaram nas plataformas digitais. As Mujeres Creando, já experientes com os enfrentamentos que vez ou outra advêm de suas performances, ou até mesmo com os acalorados debates universitários dos quais

participam, decidiram então chamar a atenção para outra pauta. Para as artistas, a já esperada ação repressiva dos transeuntes não foi tão grave quanto o silenciamento "diplomático" adotado pela própria organização da Bienal de Arte SIART, que em momento algum emitiu uma carta de repúdio ou moveu suas influências internas na busca de "proteger" uma obra que fazia parte da mostra, antes ou depois de apagada.

Figura 6 Altar Blasfemo (La Paz) censurado



Fonte: Erbol

El Milagroso Altar Blasfemo e a intimidade da política

Em 29 de julho de 2017, quase um ano depois do primeiro Altar Blasfemo, de La Paz, Danitza Luna, Esther Argollo e Maria Galindo viajaram até Quito para cumprir uma promessa: tornar os Altares Blasfemos

uma obra contínua, ou, nas palavras das artistas: "señas para un Nuevo mapa de Descolonización y Despatriarcalización". Desta vez, a convite do Centro Cultural Metropolitano, como parte da mostra artística coletiva "La intimidad es política", de curadoria de Rosa Martinez, propuseram *El Milagroso Altar Blasfemo* (figura 7). Apresentaram então, após três dias de trabalho prático, uma composição bastante similar à primeira em suas disposições materiais, técnicas e representativas. Trabalhando, sobretudo, na reconfiguração de novas personagens subversivas, figuradas em "virgens" que insinuam ilustrações de Guamán Poma de Ayala, as artistas propunham agora um jogo simbólico para sugerir outras possibilidades de gênero não binário, seja por meio de personagens transexuais com traços indígenas ou pela formulação de outras santas subversivas. A semelhança com a primeira obra se dá também pelo local de sua instalação, uma vez que este segundo altar-mural foi "levantado" na parte de trás da cúpula da Iglesia de laCompañía de Jesús. Tal construção, como o Museu Nacional de Arte, de La Paz, é um emblemático edifício conservado dos empreendimentos do capital-colonial em sua missão civilizatória, expropriadora e catequizadora, um orgulho patrimonial, aliás, de qualquer cidade latino-americana.

Figura 7: *El Milagroso Altar Blasfemo* (Quito)



Fonte: Artishock⁶

⁶Figuras 7 e 11 disponíveis em: <https://artishockrevista.com/2017/08/04/la-intimidad-politica-las-reacciones-lo-confirman/>. Acesso em: 30 nov. 2021.

Novamente, neste segundo episódio, o ímpeto aniquilador do capital-patriarcal-colonial se mostrou ativo. Antes mesmo de enfrentarem a parede branca, as Mujeres Creando receberam uma notificação da diretoria sobre o "conteúdo imagético" dos rascunhos que foram apresentados e aprovados para a mostra. Na primeira solicitação, com "tons de censura", o problema era parcializado. A advertência sugeria que a parte inferior do altar-mural, onde estão as representações de Jesus Cristo a carregar uma cruz de pontas fálicas (figura 8), outra de um Cristo ajoelhado com o pênis preso a uma estrutura típica de igreja católica do período colonial (figura 9), e a imagem de papa se masturbando (figura 10), fossem tapadas, pois eram "perigosas demais". Foi o que denunciou Maria Galindo em um vídeo em resposta à censura, encarando o pedido como uma tentativa de "salvar" a presença das Mujeres Creando na mostra. Isso obviamente foi considerado uma ofensa pelas artistas, que, ao longo de sua jornada artística tomam como indispensável a tarefa de dessacralizar o corpo masculino, também através de

composições visuais. A segunda advertência dava a ideia de remediação, nos sentidos midiático e semântico. Para mantê-las na mostra, pediram que fosse feita uma fotografia panorâmica do altar-mural, imprimindo esse registro em escala reduzida aos setenta metros quadrados da proposta original, e colada num outro espaço interno do CCM. Tal recomendação também foi rechaçada pelo grupo. A terceira proposta, que na verdade foi uma contraproposta por parte das artistas, sugeria que em vez de apagar ou imprimir em menor escala numa apresentação interna, fosse produzida uma fotografia panorâmica do altar-mural para ser projetada nas mesmas dimensões, na mesma parede, por todo o período da mostra. Tal alternativa mostrou-se impossível, já que a tecnologia requerida estava indisponível para o CCM, que, como quase todo espaço público municipal de cultura na América Latina, enfrenta dificuldades orçamentárias.

Figura 8: *El Milagroso Altar Blasfemo* (Quito)



Fonte: Captura de tela Mujeres Creando⁷

Figura 9: *El Milagroso Altar Blasfemo* (Quito)



Fonte: Captura de tela MujeresCreando

Figura 10 – *El Milagroso Altar Blasfemo* (Quito)



Fonte: Captura de tela MujeresCreando

A instalação foi por fim inclusa no catálogo da mostra, mas com placas que “advertiam” os visitantes sobre o conteúdo “possivelmente ofensivo” daquelas imagens (figura 11). Depois de dois dias de exposição aberta ao público, após uma Conferência Episcopal Equatoriana (CEE) entre bispos locais, conselheiros e o então secretário da cultura, Pablo Corral, foi publicado, em nome da Secretária Cultural, um informe que condenava o altar-mural, proibindo o acesso do público visitante ao terraço ao sul do Centro Cultural Metropolitano (CCM), onde estava a obra (figura 12). Diferente da ação de censura pública, ali decorreu um

⁷As figuras 8, 9, 10, 12 e 13 são capturas de tela do vídeo “MANIFIESTO de MUJERES CREANDO ante la Censura del Milagroso Altar Blasfemo”. Youtube. 10 ago. 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_v5XANDB7mo. Acesso em: 20 set. 2021.

episódio de censura institucional oportunamente amparada pela lei. Segundo o informe, além de ser uma "provocação" aos símbolos religiosos, o que as MujeresCreando faziam, ao sustentar *El Milagroso Altar Blasfemo*, descumpria as resoluções do Instituto Metropolitano de Patrimônio (IMP), por não terem solicitado uma autorização prévia para a intervenção artística em um bem patrimonial: uma manobra jurídica para dizer que a censura era justificada ao se configurar como prevenção ao crime de vandalismo. Recomendaram ainda, de maneira burocrática, que o então prefeito de Quito, Mauricio Rodas, destitui-se Pilar Estrada, que ocupava a condição de diretora do CCM. Em reação a mais esta cena de epistemicídio, as MujeresCreando solicitaram aos organizadores da mostra que fosse colocado, na planta baixa da exposição, durante todo o período da mostra, um aviso de quatro metros quadrados onde se admitia e denunciava que naquela exposição estava ocorrendo um episódio que tirava o paradoxalmente incerto direito de expressão, justamente numa exposição cujo título tentava plasmar

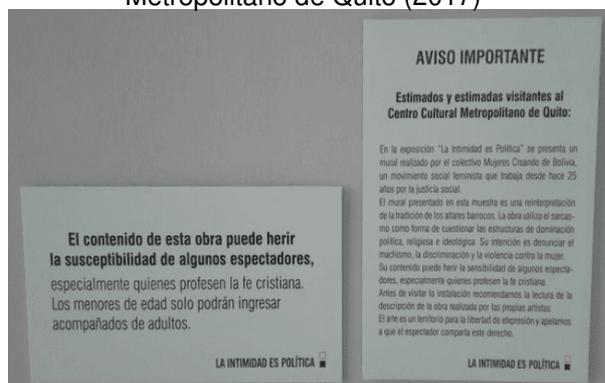
intimidades políticas, em suas exatas palavras (figura 13). Obviamente tal pedido tampouco foi atendido. Sobre esse novo episódio, as artistas chegaram a publicar um vídeo manifesto no qual reiteravam a ênfase estético-política de seu trabalho: "Si los altares sirvieron como relatos didácticos donde aprender, asimilar y aceptar historias de sumisión, nuestro Altar Blasfemo nos redime y nos sirve para aprender a leer nuestra propia libertad, para jugar con símbolos y significados" (MUJERES CREANDO, 2017).

Figura 11: Aviso do Município de Quito sobre intervenção da obra de MujeresCreando na exposição "La Intimidad es Política". Fotografia: Fabian Patiño



Fonte: Artishock

Figura 12: Aviso ao público do Centro Cultural Metropolitano de Quito (2017)



Fonte: Captura de tela, MujeresCreando

Figura 13: Nota de MujeresCreando em relação à censura do Milagroso Altar Blasfemo, em Quito



Fonte: Captura de tela MujeresCreando

Depois de quatro semanas, a exposição do *El Milagroso Altar Blasfemo* foi reaberta e se manteve ali ao atender o pedido de algumas autoridades culturais do Equador. A crítica "especializada" que se manifestou sobre a obra não foi uniforme, ainda que tenham predominado as manifestações de um posicionamento anticensura. Vale a

pena ressaltar o comentário de algumas dessas "figuras de prestígio", para ampliarmos o conceito de "imagem insuportável" proposto até aqui. Para o crítico de arte e curador independente, Rodolfo Chambers, que publicou o texto "La intimidad es política: hay más mujeres (y hombres) creando", ainda que o *El Milagroso Altar Blasfemo* estivesse em sintonia com o sólido ensaio discursivo e visual dos outros dezessete artistas que partilhavam a mostra, a presença do "imponente" altar-mural, lançado no espaço externo do CCM, gerava uma ironia, nas palavras do autor: "varias obras potentes y sofisticadas se conviertan apenas en el relleno de la exposición" (PARALAJE, 2017, s.p). Para ele, isso seria um problema de curadoria, uma vez que a obra colocava em risco todo o grupo de artistas que participavam da exposição, tornando-se um ponto de gravitação destrutiva. Como podemos ver, sua pergunta central se preocupa com a seguinte questão: "¿vale poner en riesgo la visibilidad de un gran grupo de artistas, cuyos trabajos llenos de complejidades brindan más que pensar [...], por un trabajo cuyos

recursos están claramente destinados a bloquear cualquier diálogo?" (PARALAJE, 2017, s.p).

No texto intitulado *¿Provocar a quién?*, o professor de artes, Pedro Cagigal, também escreveu ao site paralaje. Para ele, o segundo Altar Blasfemo atende uma dinâmica panfletária, de forma que "fácilmente crea un enemigo volcándose en valores morales [...], planteando buenos y malos, blancos y negros, donde, por supuesto, en el arte están los buenos frente a la maldad unidimensional de la iglesia y sus seguidores" (PARALAJE, 2017, s.p). O acadêmico sustenta ainda que, neste tipo de "ativismo artístico", a performance, como movimento cínico, apenas ensaia uma tentativa de mudança das políticas públicas, mas nada de concreto é realmente alcançado. Segundo Cagigal (2017, s.p), "son necesarias otras estrategias en el activismo y en el arte. La sátira grotesca, que tuvo sus momentos cumbre en la historia, ha demostrado ser más bien contraproducente en el actual contexto de tensiones". Um exemplo de outra estratégia mais "sóbria", na mesma exposição, seria o trabalho apresentado por Regina José

Galindo, intitulado *No violarás* (figura 14), no qual, em um bloco quadrado tridimensional, a artista guatemalteca escreve, tal qual um mandamento bíblico, uma única frase. Para Cagigal (2017, s.p), no trabalho da artista se vê uma alternativa como com jogar com os símbolos religiosos, enfrentando-os "sin burlas ni acusaciones, [donde se] inserta un mensaje feminista en el código religioso de la ciudad, casi hackeando los mandamientos".

Figura 14: Foto da obra *No Violarás* na mostra *La Intimidad es Política*, de Regina José Galindo.



Fonte: Regina José Galindo⁸

⁸Disponível em: <https://www.reginajosegalindo.com/no-violaras-la-intimidad-es-politica/>. Acesso 21 set. 2021.

Blasfêmias em muros menos rígidos

O terceiro Altar Blasfemo foi erguido em Santiago, no Chile (figura 15), fazendo parte da exposição "Muros Blandos", de curadoria de Daniela Berger, Lily Hall e Mette Kjærgaard Præst, realizada entre meados de 2017 até o início de 2018, no Museu da Solidariedade Salvador Allende. Sobre este, até então, último Altar Blasfemo, não houve episódios de censura, apagamento, nem sequer expressivos comentários escandalosos. Em escala dimensional um pouco menor, levantada em um painel externo, a nova obra seguiu a temática dos muros que nomearam a exposição. Apesar de ser formulada em um espaço diferente dos anteriores, agora em uma superfície móvel, este Altar trabalha uma reorganização dos elementos gráficos e textuais de seus predecessores. Ainda assim, sua orientação discursiva se manteve, em linhas gerais, coerente com as demais e, desta vez, contextualizada pela visão que as autoras expressam sobre o cenário político chileno contemporâneo.

Figura 15: Foto de Radio Villafranciado Terceiro Altar Blasfemo, em Santiago.



Fonte:Arainfo⁹

Depois de estar diante dessa última imagem dos Altares Blasfemos vem a pergunta: por que este altar-mural não foi "profanado" ou censurado como nas outras ocasiões? A historiadora da arte Daniela Berger Prado, que ocupa o cargo de coordenadora de programação do MSSA, pode nos dar algumas pistas dessas diferenças geopolíticas que acabam por dinamizar as análises sobre o que entendemos como políticas da arte. Em seu artigo "Prácticas incómodas en el Museo de

⁹Disponível em: <https://arainfo.org/maria-galindo-no-hay-libertad-politica-si-no-hay-libertad-sexual-los-milagrosos-altares-blasfemos-y-el-concepto-de-despatriarcalizacion/>. Acesso em: 22 set. 2021.

la Solidaridad Salvador Allende: tres traidoras a la patria”, publicado em 2019, ela afirma que “Para entender la radicalidad de la premisa museal y la pertinencia de este tipo de prácticas en el eje curatorial que en él se establecen, [...] es importante retroceder al contexto que hace posible al MSSA y a su constitución utópica” (PRADO, 2019, p. 164). Trata-se de um museu criado em 1971, durante o governo Allende, reunindo a solidariedade de artistas de diversos países da América Latina e do restante do mundo em apoio ao povo chileno. A carta fundacional da instituição, assinada pelo brasileiro Mário Pedrosa (apud PRADO, 2019, p.165), sublinha que a doação das obras dos diversos artistas para a criação do museu era a manifestação compartilhada de sua esperança por uma sociedade mais justa, mais livre e mais humana, encarnada então pela revolução no Chile. Com o golpe de 1973, o museu, redesenhado como Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende (MIRSA) seguiu suas atividades de forma itinerante no exílio até 1990. Hoje, o MSSA busca orientar-se pela busca de “institucionalidad más blanda”, que

priorize vozes e práticas artísticas, sobretudo femininas, ignoradas pela história da Arte e da literatura canônicos (PEDROSA, 2019, p.166).

A partir da compreensão dessa memória institucional, percebe-se que, diferentemente dos espaços anteriores, o *Museo de La Solidaridad Salvador Allende* não se configura como um local histórico que marca a permanência do poder colonial, patriarcal e religioso e sim um espaço aberto às artes menores, pode-se a dizer parafraseando a Deleuze e Guattari (2017, p.39): aquelas que, de uma perspectiva marginal aos discursos hegemônicos e mobilizadas pelo agenciamento coletivo da enunciação, geram atritos no seio das artes estabelecidas. Além disso, o museu marca também a presença latente de um espaço destruído por esse poder, como a destruição da vida de tantas mulheres que as *Mujeres Creando* denunciam, o que talvez explique sua “constituição utópica”.

O trabalho do *Mujeres Creando*, que em uma instituição herdeira dos poderes coloniais foi visto por Cagigal como sátira grotesca “contraproducente no atual contexto de tensões”, ganha um espaço de

acolhimento nesta outra instituição, mais permeável ao teor conflitivo da obra e à sua dimensão alegórica. O Altar carrega uma perda histórica cuja imagem nos amedronta, nos enoja e faz com que cubramos nossos olhos. A pequena igreja que carrega o Cristo amarrado pelo pênis, a cruz de falo que se carrega por imposição da ordem colonial são imagens moventes, cárceres ruinosos que se arrastam no tempo histórico, daí também a configuração escritural linear dos altares. Vale lembrar que, tanto na língua portuguesa como na espanhola, uma das acepções antigas de “nojo” “enojo” é também “luto” “duelo”, aqui o sentimento de repulsa que algo desperta num indivíduo, que o faz evitá-lo, aquilo pelo qual se sente repugnância, asco, é essa perda histórica, ela é grotesca por natureza porque grotesca foi sua consumação. Os muros das construções coloniais de La Paz e Quito literalmente não suportaram tal representação porque talvez ela os deixasse nus, mostrando todas suas vergonhas, como diria um pudico Pero Vaz de Caminha. Os transeuntes, sejam devotos ou “não católicos”, preferem ver esses muros que conservam presas sua visão e sua

existência bem pintados e conservados, como devem ser, afinal, todas as estruturas coloniais.

Uma breve conclusão, ou as imagens em estado de latência

Como explica Susan Buck-Morss (2018) em *O presente do passado*, os apagamentos são parte de um procedimento sistemático de controle e subalternização no Ocidente, de tal maneira que é possível criar um grande relatório desses acontecimentos ao longo da história escrita – sem contar os que ainda permanecem inalcançáveis à nossa percepção mais aguçada, como a luz de galáxias distantes à qual se refere Giorgio Agamben em seu ensaio sobre a condição contemporânea (2009, p. 64-66), uma luz que ruma em nossa direção sem nunca alcançar nossos olhos. De algum modo, a perda passada cobra uma presença, seja por seus rastros reminiscentes, seja pelo vazio e pelo silêncio que engendra. Coberta por diferentes camadas, de tinta, de documentos jurídicos e burocráticos, de terra, de cimento, ela espera seu devir interpretativo. Aqui, vale trazer novamente o conceito de (alétheia,

aleteia),¹⁰ tida entre os gregos como conceito de verdade. Harald Weinrich (2001), em seu estudo sobre a arte e crítica do esquecimento na literatura ocidental, chama a atenção para o interior desta palavra, na qual permanece o termo Lethe, o famoso rio do esquecimento na mitologia grega, precedido pelo prefixo “a” que aqui traz a ideia de negação. Logo, entre as acepções dessa palavra-conceito estaria também a natureza de algo que não pode ser esquecido ou encoberto. É de Lete que advém a palavra “latente” comum em nossa língua, é a partir dela que tentamos agora finalizar nosso argumento.

Como conhecemos obras de arte famosas sem ter condições de visitar a grandes museus, como também, ao longo desta pesquisa nos vimos impossibilitados de viajar à Bolívia por conta da pandemia, tivemos também de ler os Altares Blasfemos por meio do simulacro digital, em fotos ou vídeos postados na rede. Para isso, tivemos de nos propor um exercício narrativo, de ordem

¹⁰ Cf. PERETI, Emerson. De desaparecidos e reaparecidos: as políticas da morte, o impulso da vida e a latência das artes. In: *América Latina: estudos comparados em literaturas e outras artes*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2020, p. 141-163.

meramente ficcional. Por meio de nossas impressões, procuramos nos colocar diante daquelas imagens. Imaginamos que nossa propensão neurológica para interpretar e a nossa capacidade natural para reconhecer padrões, nos faça apertar os olhos, aprofundar o foco e enxergar, abaixo da camada de tinta branca – em estado de latência –, figuras que nossas pontes sinápticas identificam em nossa memória como representações cristãs ou algo parecido com isso. Esse é o momento em que, diante da imagem, somos apresentados ao teorema visual, ao universo da lógica sobre o que se vê. Estamos diante daquilo que se pode chamar de “apresentação” em forma e conteúdo. Esta nova informação inunda as possibilidades de proferir contatos de estética e política, ainda que tais contatos já estejam estabelecidos anteriormente.

Agora, a imagem latente começa a se relevar em sua diástole e sístole, então é possível interpretar o que se vê e proferir, de outras maneiras, o que faz daquelas perturbadoras representações, imagens insuportáveis. No entanto,

este trabalho de interpretação reserva ainda um desafio ao espectador da parede mal apagada. Desafio que se repete ao olhar para o Altar Blasfemo (La Paz) como alguém que, por opção, preferiu deixar que aquelas imagens expressassem suas possibilidades incontidas. Para isso, seguimos algumas direções apontadas por Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha* (2013). Nesse texto, o autor discorre sobre um olhar voltado à dialética da suspensão, aprendizado este herdado de uma releitura de Walter Benjamin. Compelido pelas imagens, Didi-Huberman estabelece uma crítica a duas modalidades contrárias sobre a ausência que, no vazio, suporta algo além do visível. Como a noção de encarnação comum à representação cristã (crença) e à ambivalência do ver, que considera a imagem voltada apenas para si (tautologia). Ao abordarmos as coisas visuais pelo prisma do dilema, propõe o autor, “acreditamos poder escolher um lado, isto é, obter finalmente uma posição estável; mas na realidade encerramo-nos na imobilidade sem recurso das ideias fixas, das posições entrincheiradas” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.75). Isso nos condena a uma

guerra imóvel: “um conflito transformado em estátua, medusado”.

Não há que escolher entre o que vemos (com sua consequência exclusiva num discurso que o fixa, a saber: a tautologia) e o que nos olha (com seu embargo exclusivo no discurso que o fixa, a saber: a crença). [...] É preciso voltar ao ponto de inversão e de convertibilidade, ao motor dialético de todas as oposições. É o momento em que o que vemos juntamente começa a ser atingido pelo o que nos olha - um momento que não impõe nem o excesso de sentido (que a crença glorifica), nem a ausência clínica de sentido (que a tautologia glorifica). É o momento em que se abre o antro escavado pelo o que nos olha no que vemos. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 77)

Didi-Huberman segue esta proposição mais detalhadamente em *Diante da Imagem*, particularmente no capítulo nomeado “A imagem como rasgadura e a morte do deus encarnado”. Essa inversão à qual o autor se refere engloba também o ato de “dialetrizar: pensar a tese com a antítese, a arquitetura com suas falhas, a regra com sua transgressão, o discurso com seu lapso, a função com sua disfunção [...], ou do tecido com sua rasgadura. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 190). Esse também é o expediente também acionado por Raúl Antelo (2004) ao

falar de *Potências da Imagem*, termo que batiza o livro, no qual afirma que "mais do que espaço, a imagem precisa de tempo, por requerer um processo de associações incessantes" (p. 8). Tais associações engendram discursos suportados na medida em que imagens são "uma construção discursiva que obedece a duas condições de possibilidade: a repetição e o recorte" (p. 9). Imagens, concomitantemente, argumenta Antelo: "produzem um regime de significação que apela aos processos da memória psíquica e, elaborando-se como sintoma, [...] exigindo que se alarguem, [...] os modelos da temporalidade e que se acompanhe sua sobrevivência para além do espaço cultural originário" (p. 9). Por meio deste expediente o autor buscou encontrar, como enfatizou, "renovadas forças de sentido" (p. 12), de maneira análoga buscamos encontrar contínuas forças de dissensos.

O que nos olha atravessando aqueles estratos narrativos naquele muro atrás do Museu Nacional, em La Paz, chegando até nós através de janelas digitais? Como, aquelas narrativas, cobrindo umas às outras,

desnudam nosso olhar em relação a nosso passado-presente colonial? Que verdades elas encobrem e por que tal visão é "insuportável" a ponto de nos converter em pedra, como afirma Didi-Huberman? Quando as *Mujeres Creando* falaram da ideia de tornar os Altares Blasfemos uma obra contínua, talvez não tivessem em mente a dimensão de possibilidades representacionais que as ações dos transeuntes, dos beatos e dos burocratas da arte imprimiriam a seu trabalho. Nosso passado-presente, nesta parte de mundo que convencionamos chamar de América Latina, é tão saturado de exploração, desigualdade social, machismo, racismo, classismo, fundamentalismo religioso, crueldade e violência que olhar para ele nos causa asco. Há aqueles que se afastam com repugnância, outros que querem esconder aquilo que perturba, outros tentam obstinadamente eliminar o objeto de repulsa, mas também há aqueles que tentam observar essa grotesca história sem se converter em pedra, eles olham para essa história, com nojo, é certo, mas também sabem que esse sentimento engloba luto, ira e revolta.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

ANTELO, Raul. *Potência da imagem*. Chapecó: Argos, 2004.

BUCK-MORSS, Susan. *O presente do passado*. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

FOUCAULT, Michael. *O Corpo Utópico, As Heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

GALLINDO LLAMA censura fanática al tapado de polemico mural. *Erbol. Social*. 12 octubre, 2016. Disponível em:

https://anteriorportal.erbol.com.bo/noticia/social/12102016/galindo_llama_censura_fanatica_al_tapado_de_polemico_mural. Acesso em: 15 out. 2021.

GARAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a especificidade na estéticas contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

MARÍA GALINDO, la feminista boliviana que pintó un mural con el Papa masturbándose en el Museo de Bellas Artes de La Paz. *El Desconcierto*. Tendencias & Redes. 04 septiembre, 2017. Disponível em: [https://www.eldesconcierto.cl/tendencias/2017/09/04/maria-galindo-la-](https://www.eldesconcierto.cl/tendencias/2017/09/04/maria-galindo-la-feminista-boliviana-que-pinto-un-mural-con-el-papa-masturbandose-en-el-museo-de-bellas-artes-de-bolivia.html)

feminista-boliviana-que-pinto-un-mural-con-el-papa-masturbandose-en-el-museo-de-bellas-artes-de-bolivia.html. Acesso em: 10 out. 2021.

MARÍA GALINDO: No hay libertad política si no hay libertad sexual, los Milagrosos Altares Blasfemos y el concepto de Despatriarcalización. *Arainfo*. Zmovimentos. Entrevista com Maria Galindo. 14 diciembre, 2017. Disponível em: <https://arainfo.org/maria-galindo-no-hay-libertad-politica-si-no-hay-libertad-sexual-los-milagrosos-altares-blasfemos-y-el-concepto-de-despatriarcalizacion/>. Acesso em: 22 set. 2021.

MIKLOS, Aline. *Mitoforias Contemporâneas: a reinvenção da Virgem por coletivos de artistas feministas*. Porto Alegre: *Revista Valise*, 2016.

MIKLOS, Aline. *Quando a arte pode blasfemar*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani, 2011.

MUJERES CREANDO. Manifiesto de Mujeres Creando ante la censura del Milagroso Altar Blasfemo. *Youtube*, 10 ago. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v5XANDB7mo>. Acesso em: 20 set. 2021.

PALLOTTA, Julien. A trajetória teórico-política de Jacques Rancière. *Revista Aisthe*, p. 52-68, 2014.

PARALAJE. *La intimidación es política: hay más mujeres (y hombres) creando...* Disponível em: <http://www.paralaje.xyz/la-intimidacion-es-politica-hay-mas-mujeres-y-hombres-creando/>. Acesso em: 22 set. 2021.

PARALAJE. ¿Provocar a quién? Disponível em: [http://www.paralaje.xyz/de-intimidaciones-](http://www.paralaje.xyz/de-intimidaciones)

mas-que-politicas/. Acesso em: 22 set. 2021.

PERETI, Emerson. De desaparecidos e reaparecidos: as políticas da morte, o impulso da vida e a latência das artes. In: GUIZZO, Antonio Rediver; PERETI, Emerson; MATIAS, Felipe dos Santos (orgs.) *América Latina: estudos comparados em literaturas e outras artes*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2020.

PRADO, Daniela Berger. Prácticas incómodas en el la Solidaridad Salvador Allende: tres traidoras a la patria. *Revista Caiana*, p. 164-176, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *A Estética como Política*. Belo Horizonte: Devires, 2010.

WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

RODRÍGUEZ, Albeley. La intimidad es política, y las reacciones lo confirman. *Artishock Revista Digital de Arte Contemporaneo*. Disponível em: <https://artishockrevista.com/2017/08/04/la-intimidad-politica-las-reacciones-lo-confirman/>. Acesso em: 30 nov. 2021.

Audiovisual na fronteira Brasil-Paraguai: o papel da UNILA na disputa de imaginários

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v12i23.53405>

Kira Santos Pereira¹

Rynnard Milton Alves Dias²

Resumo: No presente artigo buscaremos primeiramente problematizar uma das representações hegemônicas sobre a região da fronteira Brasil-Paraguai em Foz do Iguaçu e Ciudad del Este, presente nos noticiários televisivos locais. As complexas relações sociais entre brasileiros e paraguaios na região serão abordadas a partir de autores como Albuquerque, Rabossi, Gomes e Oliveira. Características da Universidade Federal da Integração Latino-americana (UNILA), bem como de seu curso de Cinema e Audiovisual - em especial sua missão de integração e seu multiculturalismo - serão valorizadas como elementos que possibilitam uma produção audiovisual diversa. Algumas das obras produzidas neste contexto serão analisadas, do ponto de vista temático e formal, observando como é possível promover uma percepção crítica da realidade local, capaz de disputar narrativas. Dentre estas, serão apresentadas algumas produções audiovisuais de Pereira e Dias, autores deste artigo, a partir da perspectiva de sua criação.

Palavras-chave: fronteira; disputa de narrativas; audiovisual; processo criativo; imaginários; memória.

Audiovisual en la frontera Brazil-Paraguay: el rol de la UNILA en la disputa de imaginarios

Resumen: En este artículo, buscaremos primero problematizar una de las representaciones hegemónicas de la región fronteriza Brasil-Paraguay en Foz do Iguaçu y Ciudad del Este, presente en los noticieros de la televisión local. Las complejas relaciones sociales entre brasileños y paraguayos en la región serán abordadas desde autores como Albuquerque, Rabossi, Gomes y Oliveira. Las características de la Universidad Federal de la Integración Latinoamericana (UNILA), así como su carrera de Cine y Audiovisual - en particular su misión integradora y su multiculturalidad - serán valoradas como elementos que posibilitan una producción audiovisual diversa. Se analizarán algunas de las obras producidas en este contexto, desde el punto de vista temático y formal, observando cómo es posible promover una percepción crítica de la realidad local, capaz de disputar narrativas.

¹ Kira Santos Pereira. Doutora em Multimeios. Professora da área de Som para Cinema e Audiovisual na Unila - Universidade Federal da Integração Latino-Americana. E-mail: kira.pereira@unila.edu.br - <https://orcid.org/0000-0002-8962-8720>.

² Rynnard Milton Alves Dias. Mestrando em Processos Artísticos em Artes Visuais - PPG da Escola de Belas Artes – UFBA. Graduado em Cinema e Audiovisual. UNILA. <https://orcid.org/0000-0002-6623-8105>. rynnard@gmail.com

Recebido em 08/03/2022, aceito para publicação em 18/07/2022 e disponibilizado online em 01/09/2022.

Entre estos, se presentarán algunas producciones audiovisuales de Pereira y Dias, autores de este artículo, desde la perspectiva de su creación.

Palabras claves: frontera; disputa de narrativas; audiovisual; proceso creativo; imaginarios; memoria.

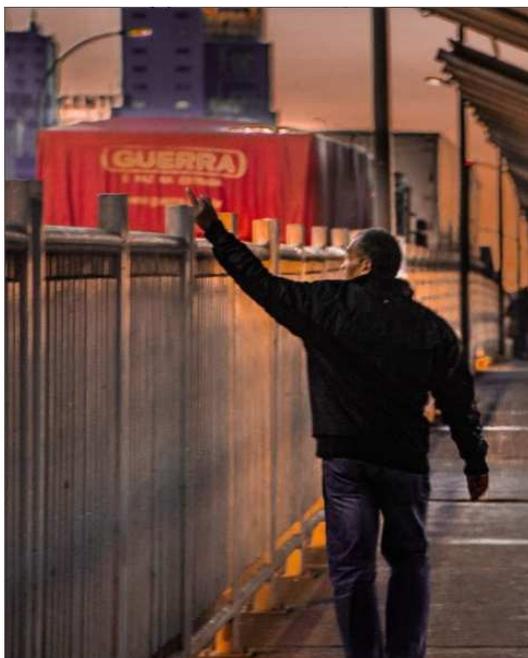
Audiovisual on the Brazil-Paraguay border: UNILA's role in the dispute of imaginaries

Abstract: In this article we'll discuss one of the main representations of the Brazil-Paraguay border region, in Foz do Iguaçu and Ciudad del Este, bringing as an example the local television news. The complex social relations between Brazilians and Paraguayans in the region will be addressed from authors such as Albuquerque, Rabossi, Gomes and Oliveira. Characteristics of the Federal University of Latin American Integration (UNILA), as well as its Film and Audiovisual school - specially its integration mission and its multiculturalism - will be valued as elements that enable a diverse audiovisual production. Some of the works produced in this context will be analyzed, from the thematic and formal point of view, observing how it is possible to promote a critical perception of local reality, capable of disputing narratives. Among these, some audiovisual productions of Pereira and Dias, authors of this article, will be presented from the perspective of its creation.

Keywords: triple frontier; narrative dispute; audiovisual; creative process; imaginaries; memory.

Audiovisual na fronteira Brasil-Paraguai: o papel da UNILA na disputa de imaginários

Imagens 1 e 2: Fotografias expostas na instalação virtual *Amistad para quién?*, de curadoria de Rynnard Milton.



Fonte: autoria Rynnard Milton³;



Fonte: autoria Centurion Gomez⁴

³ Acessível em <https://www.instagram.com/p/CY9DRjHgg08/>

⁴ Acessível em <https://www.instagram.com/p/Cah4DW7OrVB/>

Uma cidade é constituída não apenas pelas suas paisagens, visuais e sonoras, mas também pelos corpos que nela habitam e pelas narrativas criadas a seu respeito. As representações hegemônicas, por uma diversidade de interesses, geralmente deixam de fora uma grande parte da realidade. Como aponta Ana Rosa Marques ao dissertar sobre documentários, é importante se questionar sobre como as formas construídas numa obra “divergem ou dialogam com as formatações do mundo e de outras narrativas” e “Que espaço abrem para a heterogeneidade (de vozes, de presenças, de ação e pensamento)”. Ademais, aconselha que se verifique se as escolhas fílmicas “reiteram os lugares e papéis já dados a esses sujeitos no mundo ou questionam, tensionam” (MARQUES, 2009, p. 1). No presente artigo pretendemos, por um lado, problematizar algumas das narrativas hegemônicas sobre a fronteira Brasil-Paraguai entre Foz do Iguaçu e Ciudad del Este, aqui representadas através de matérias jornalísticas televisivas. Dissertamos então sobre algumas das obras realizadas no

âmbito do curso de Cinema e Audiovisual da UNILA, que acreditamos, tensionam e questionam tais narrativas. A representação da região é ampliada ao serem abordados temas, espaços e corpos distintos daqueles já cristalizados no imaginário coletivo. Algumas das obras escolhidas são produções dos autores do artigo, e serão apresentadas a partir da perspectiva de sua criação.

Sabemos que a principal imagem que se deseja vender sobre a Tríplice Fronteira, em especial em Foz do Iguaçu e Puerto Iguazu, se relaciona às Cataratas, ao turismo. Quando deslocamos o espaço de interesse para a fronteira com o Paraguai, no entanto, a coisa muda de figura. Ao analisarmos as representações audiovisuais relacionadas a esse espaço, por outro lado, o que domina é um imaginário de ilegalidade e violência, especialmente presente na mídia local, mas não restrito a esta. São inúmeras reportagens sobre o cotidiano violento da fronteira, colocando em destaque apreensões de drogas, contrabandos, crimes com mortes, tudo de forma

espetacularizada e com ênfase no ponto de vista das polícias.

Um exemplo é o noticiário televisivo Tribuna da Massa Foz do Iguaçu, da TV Naipi - afiliada à Rede Massa / SBT - cuja "escalada"⁵ da edição de 24/04/2022 constituiu-se integralmente de crimes e situações violentas. Já na edição de 22/02/2022 do Brasil Urgente Regional (Foz do Iguaçu e Cascavel) da TV Tarobá,

afiliada da Band, das 15 reportagens exibidas apenas 7 não tinham relação com crimes. Destas, duas abordaram acidentes automotivos com morte e duas a posse de militares em instituições públicas não relacionadas a funções de segurança - o colégio estadual mais tradicional da cidade e a Itaipu. A cena da posse do novo Comandante do Colégio Bartolomeu Mitre, especialmente, parece saída diretamente dos anos da ditadura.

⁵ Reportagens que são destaque na edição, mostradas numa montagem rápida ao início do jornal.

Imagem 3: Colagem a partir de prints dos noticiários locais.



Fonte: Autoria de Rynnard Milton.

Podemos afirmar, portanto, que 80% das reportagens da edição abordavam cenas com violência de algum tipo e/ou a atuação de forças de segurança. Nas notícias de crime desta edição, $\frac{1}{3}$ se relacionavam com tráfico e descaminho, o que corrobora a análise de Albuquerque:

A Ponte da Amizade é o foco principal do comércio fronteiriço e das imagens construídas sobre essa fronteira. As notícias abordam os bloqueios nesta ponte, o aumento da fiscalização e da apreensão das mercadorias vindas do Paraguai, as cenas de violências entre policiais e sacoleiros, bem como os controles e as proibições das

entradas de trabalhadores brasileiros no Paraguai. As mercadorias “pirateadas” ou sem nota fiscal compradas em Cidade do Leste e revendidas em todas as cidades brasileiras ajudam também a cristalizar preconceitos sobre a nação vizinha, tais como “país da falsificação”, “tudo que é do Paraguai não presta” etc. (ALBUQUERQUE, 2005, p. 49)

Como indica a parte final da citação acima, para além de crimes violentos e disputas entre as forças legais e o tráfico, a fronteira é um complexo campo de guerra simbólica. Existem diversos conflitos que estão diluídos em relações socioeconômicas e

culturais, distribuídas em diversos âmbitos. O conceito "Fronteira Movimento" de José L. Albuquerque aborda justamente esse cenário fronteiriço que, segundo o autor, exprime movimento em várias esferas. O fluxo migratório intenso e as relações comerciais geram trocas e tensões de mentalidades, culturas, línguas e de sistemas. Um campo de integração, poder e tensão. (ALBUQUERQUE, 2005, p. 49).

De forma bastante nítida, percebemos a animosidade no comportamento de brasileiros para com paraguaios - essa população, em especial a de classe baixa, é extremamente marginalizada na cidade de Foz do Iguaçu. Relatos de discentes dos cursos de licenciatura UNILA⁶, por exemplo, trazem à tona o fato de que nas escolas públicas de Foz do Iguaçu, o termo "paraguaio" é uma espécie de xingamento ou gíria que alguns alunos utilizam para definir uma pessoa preguiçosa. Albuquerque (2009, pg.108), nesse mesmo sentido, menciona que o termo *che iru*, bastante usado por paraguaios e que em guarani significa "meu amigo",

⁶ Em conversas com Dias em 2019.

"meu companheiro", foi modificado para "chiru" ou "chiru mandioqueiro" pelos brasileiros. O termo assumiu um significado pejorativo, associando à origem indígena, ao "não-civilizado", ao inculto .

"Nas Ruas de *Ciudad del Este*: Vidas e vendas num mercado de fronteira", tese de Fernando Rabossi (2004) aborda a movimentação fronteiriça, exemplificando certas circulações de trabalho entre CDE e Foz. Descreve-as como cidades de fronteira e de cruzamento de circuitos comerciais, cuja dinâmica social não segue as divisões marcadas pelo limite internacional. Não só pela presença de estrangeiros de tantas outras partes do mundo como também porque os padrões de residência e de trabalho não estão limitados pela fronteira. Algo muito frequente é o que Lozano (2017, p. 29) caracteriza como mobilidade pendular transfronteiriça, na qual trabalhadores vão e vem entre as fronteiras num fluxo diário. Há muitos(as) paraguaios(as) proprietários(as) de importadoras e estabelecimentos comerciais em Foz do Iguaçu, que cruzam todas as manhãs para seus negócios do outro

lado da ponte; e também brasileiros ou estrangeiros residentes de Foz do Iguaçu que possuem comércios em CDE. Em outro espectro social mas de maneira similar, existem aqueles e aquelas que se dedicam a transportar, dentro da “cota”⁷ ou de forma ilegal, mercadorias pela fronteira. São os *paseros* e laranjas – paraguaios e brasileiros que durante o dia vão e vêm de uma cidade à outra. Ademais, “Seguindo o mesmo vaivém, todos os transportadores que trabalham em função do comércio: os mototáxis de ambos os lados, os táxis e as kombis paraguaias.” (RABOSSO, 2004, p. 10). Há também trabalhadoras(es) do comércio, paraguaios e brasileiros exercendo sua função do lado oposto da fronteira ao que habitam, e um fluxo significativo de paraguaios que cruzam a fronteira para exercer em Foz trabalho doméstico e na construção civil.

Observando um shopping em CDE, é notável que os postos de trabalho que necessitam de habilidades mais “intelectuais” ou de

⁷ Cotas de isenção de impostos para as mercadorias ingressantes no Brasil. Muitas empresas importadoras contratam pessoas para passar suas mercadorias “legalmente”, evitando assim o pagamento de impostos.

boas qualificações profissionais são ocupados apenas por brasileiros(as). Dias (um dos autores do presente artigo), por exemplo, trabalhou como designer no Shopping Paris e pode observar essa dinâmica bem de perto. Foi possível notar também que a maioria dos cargos considerados “subalternos”, que possuem menor remuneração e péssimas condições de trabalho, são ocupados por paraguaios(as). O Paraguai possui, ademais, diversas fragilidades referentes aos direitos e garantias trabalhistas, gerando uma extensa gama de empregados informais, em geral privados de seus direitos trabalhistas. Ao frequentar diariamente CDE por conta de seu trabalho, Dias pode perceber ademais que existe uma diferença grande de acesso educacional e oportunidades de qualificação no Paraguai em comparação ao Brasil. O governo do Paraguai não consegue oferecer uma estrutura adequada de educação pública; na tríplice fronteira, os brasileiros são atraídos a CDE por conta dos salários mais altos em determinados cargos de chefia e gerencia; seu currículo será mais

competitivo em relação ao trabalhador paraguaio, que por consequência, será menos valorizado no mercado de trabalho em CDE. Desta forma os trabalhadores paraguaios de CDE têm menos chances de conseguir uma ascensão financeira em comparação aos trabalhadores brasileiros e, conseqüentemente, poderão investir menos em sua qualificação e educação, gerando um ciclo vicioso.

É dentro deste contexto social e cultural que em 2010 se inseriu a UNILA, uma universidade bilíngue, com parte de estudantes e docentes brasileiros e parte de outros países. Os discentes Paraguaios formam a maioria entre os estrangeiros, compondo 8,4% do alunado ativo. Criada sob a justificativa da promoção da cooperação e intercâmbio solidários entre os países da América Latina e Caribe, a universidade declara como um de seus objetivos institucionais “combater todas as formas de intolerância e discriminação decorrentes de diferenças linguísticas, sociais, culturais, nacionais, étnicas, religiosas, de gênero e de orientação sexual” (Estatuto da UNILA, 2012). Assume também em seu projeto

Projeto Pedagógico o “compromisso com a sociedade democrática, multicultural e cidadã e fundamenta sua atuação no pluralismo de ideias, no respeito pela diferença e na solidariedade.”

O PPC do Curso de Cinema (2018, p. 4)⁸ reforça tal abordagem multicultural, visando “um modelo universitário que respeite a riqueza e diversidade cultural dos alunos e professores”. No mesmo documento, tanto a produção audiovisual como os seus estudos teóricos são apresentados como uma prática social, que busca estimular “a reflexão crítica das condições artísticas, históricas, políticas e sociais das imagens em movimento” (CIA, 2018, p. 11). Há o objetivo, por um lado, de que se compreendam os contextos de produção e sua relação com metodologias de realização e resultados estéticos, e por outro uma aspiração de conscientizar os discentes a respeito do papel social de suas próprias produções, bem como de suas possibilidades de elaborar

⁸ A ser nomeado a partir daqui como CIA, a sigla do curso dentro da Universidade.

alternativas inovadoras de realização e pesquisa (CIA, 2018, p. 10).

Há que se destacar que a UNILA foi criada no contexto da expansão de Universidades Federais, com entrada universalizada pelo SiSU⁹ e, seguindo a lei N°. 12.711/2012, conta com cotas para estudantes provindos da rede pública, por renda, raciais incluindo indígenas, e para pessoas com deficiência, e tem também editais específicos para entrada de refugiados, além de 50% das vagas reservadas para estrangeiros da América Latina e Caribe¹⁰. Das 25 vagas anuais inicialmente destinadas a brasileiros no curso de Cinema e Audiovisual em 2021, 18 eram reservadas para cotistas¹¹. Ademais, a UNILA se encontra distante dos principais polos

produtores de audiovisual do país. A elite (branca) normalmente tem possibilidade e prefere permanecer nestes polos onde existem escolas de cinema mais tradicionais e consolidadas. Como resultado da soma desses fatores, nosso curso conta com uma diversidade social e cultural maior do que a média dos cursos de Cinema do país. Por outro lado, Cinema é uma das graduações mais concorridas da UNILA, com uma carreira de complicada inserção no mercado (especialmente após o sucateamento do MInC e da ANCINE e os editais de incentivo extremamente reduzidos nos últimos anos). Assim, apesar das cotas, a maior parte de nossos estudantes ainda é branca, brasileira e segundo indicam os dados coletados, de classe média¹². Aqueles que recebem auxílio e portanto estão em vulnerabilidade econômica, no entanto, compreendem quase ¼ dos estudantes ativos, e contamos atualmente com estudantes de 13 nacionalidades. Os dados de autodeclaração racial do curso são os

⁹ Sistema de Seleção Unificada para o ensino superior público.

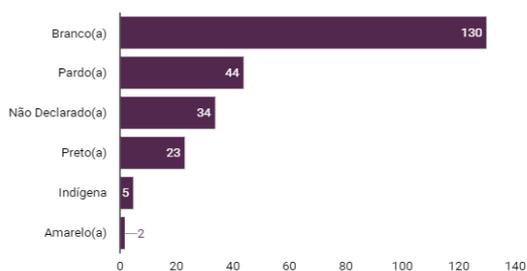
¹⁰ Tal porcentagem nunca chega a ser alcançada, sendo as vagas remanescentes liberadas para brasileiros. Atualmente no curso de Cinema e Audiovisual 41,18% dos formados e 32,13% dos estudantes ativos são estrangeiros, indicando infelizmente uma diminuição quantitativa desses estudantes. (SIGAA UNILA, 2021)

¹¹ O detalhamento da reserva de vagas em 2021 pode ser conferido aqui https://documentos.unila.edu.br/system/tdf/arquivos/editais/anexo_ii_-_quadro_de_vagas_5.pdf?file=1&type=node&id=7212 . Acesso em 22/02/2022.

¹² Segundo dados da Secretaria Acadêmica do ILAACH, 62% dos estudantes ativos entraram por ampla concorrência. Apenas 14,5% do total de ativos entraram por cotas relacionadas à renda e 9,7% por cotas relacionadas à raça.

que se seguem na tabela abaixo (SIGAA UNILA, 2021).

Imagem 4: Autodeclaração Racial de discentes de Cinema e Audiovisual.



Fonte: Sigaa Unila

Aproveitando tais potencialidades, se faz presente nas práticas do curso um estímulo para que a cultura latino-americana e caribenha esteja presente nos roteiros, “fazendo imbricamentos para a constituição de discursos reveladores da realidade e da subjetividade dos povos” (CIA, 2018, p. 13). Em especial, nos interessa que se aproveite a diversidade cultural, linguística e paisagística da tríplice fronteira na qual estamos inseridos, entendendo-a como “um cenário privilegiado para as atividades de criação audiovisual.” (CIA, 2018, p. 15). Os estudantes, baseados em suas próprias experiências e aquelas que encontram na região e/ou junto aos seus colegas, tendem a ser bastante

sensíveis a questões sociais. Buscam com frequência representar nas obras suas realidades, suas dores, os preconceitos sofridos, bem como outras realidades sub representadas. As obras com alguma frequência apresentam, com elaborações diversas, a ideologia e as lutas encampadas pela comunidade Unileira.

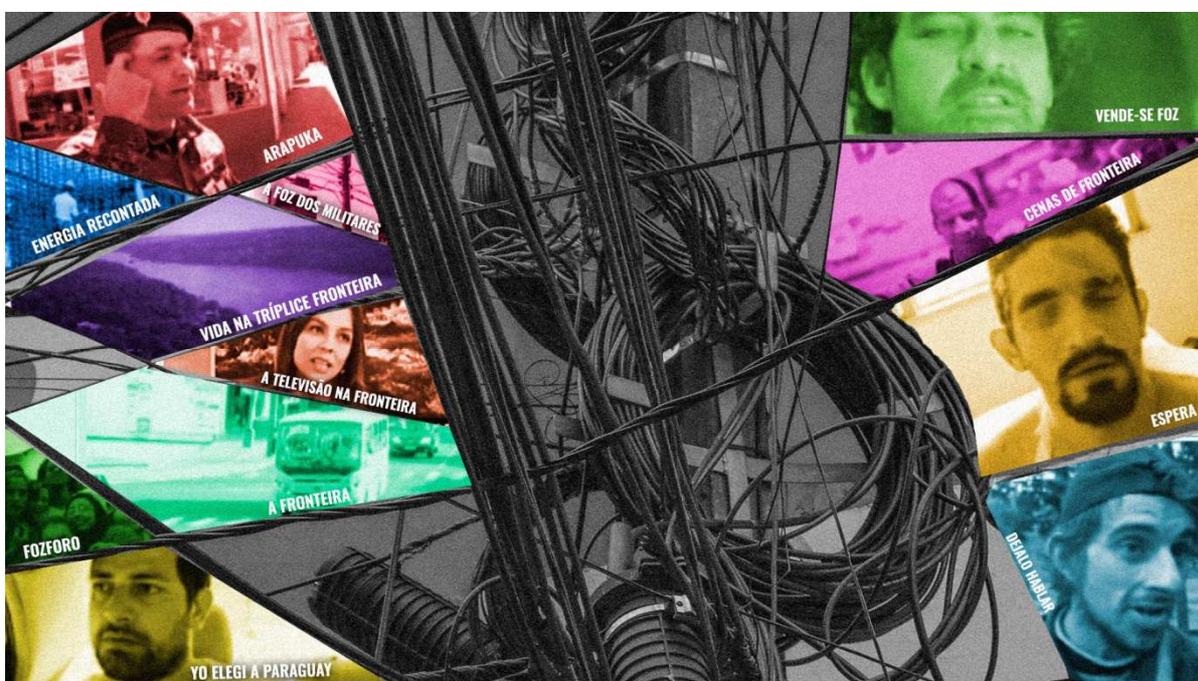
Ao longo dos 10 anos de existência do Curso, houve muitas produções que retratam ou se inspiram em personagens, cenários, fatos históricos e/ou aspectos culturais da tríplice fronteira. Uma mostra deste fato pode ser percebida ao visitar o canal do nosso Curso, o Uplay¹³. Dentre as produções realizadas em disciplinas, TCCs e em projetos de extensão, existem obras que abordam a região de forma mais positiva ou neutra, como *Cidade de Todos os Mundos*, *Fozforo*, *Sabor a Mi: Paraguay*, *Televisão na Fronteira* e *Cenas de Fronteira*. Uma grande parte no entanto traz de forma central ou tangenciada aspectos problemáticos, como a centralidade do turismo na

¹³ O canal reúne várias de nossas produções, no momento encontrando-se em processo de reorganização.

cidade (*Vende-se Foz*), os problemas gerados pela instauração da Usina de Itaipu (*Energia Recontada*, *Adeus a Sete Quedas*, *Itaipu Binacional y el Impacto Urbanístico*), a xenofobia (*Yo elegí a Paraguay*, *Arapuka*), a homo e transfobia (*Putta*, *Sobre Olga*,

Fronteiriza), a militarização e conservadorismo (*Foz dos Militares*, *Cicatriz*, *Caburé*), a violência (*Espera*, *Chacina dos Pescadores*, *O Sol Nasce depois do Rio*) a desigualdade social (*Dejalo Hablar*).

Imagem 5: Colagem a partir de miniaturas de obras audiovisuais discentes, disponíveis no Uplay.



Autoria Rynnard Milton

Desta forma se concretiza uma desejada função social do cinema, segundo Benjamin:

nada revela mais claramente as violentas tensões de nosso tempo que o fato de que essa dominante tátil prevalece no próprio universo da ótica. É justamente o que acontece no cinema, através do efeito de choque de suas

sequências de imagens. O cinema se revela assim, também desse ponto de vista, o objeto atualmente mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam de estética (BENJAMIN, 1994, p. 194).

Gostaríamos de destacar neste sentido dois Trabalhos de Conclusão

de Curso Obra Audiovisual realizados em nosso curso, *Cicatriz* (dir. Luiz Brasileiro, 2016) e *O Sol Nasce Depois do Rio* (dir. André Gomez, 2018), que abordam aspectos muito particulares de nosso território.

Cicatriz apresenta uma “camada alegórica representada pelo Alzheimer social – A relação que existe entre a memória coletiva da ditadura militar e os impactos desse período nos tempos atuais - e (uma) segunda camada narrativa, que se foca nos conflitos gerados pelos sintomas de Alzheimer da personagem Tereza” (ESPINOSA, LOPEZ, MORAES, NICOLAU e PROANO, 2016, p. 18). O filme foi concebido em meio às manifestações pró-impeachment de 2015 e rodado no contexto do golpe de 2016, quando ocorria uma “nova interrupção da democracia”¹⁴. Busca retratar “uma sociedade que esqueceu parte da própria história e amarga a falta de consistência no discurso coletivo sobre um período tão doloroso para a história do país” (ESPINOSA *et al*,

¹⁴ menção a texto postado na página de divulgação do filme, disponível em <https://www.facebook.com/cicatrizofilme/photo/s/a.1575529482749718/1582776295358370/> Acesso em 22/02/2022.

2016, p. 13)¹⁵. Notícias trazidas por imagens televisivas e excertos sonoros sobre o impeachment são gatilhos que fazem Tereza se angustiar, por perceber elementos da ditadura retornando na atualidade. Seu companheiro desapareceu na ditadura militar, e ela passa a ter surtos, temendo que os militares estariam indo capturá-la também. Paradoxalmente a personagem em processo de degradação de suas capacidades cognitivas é uma das poucas a reagir à perigosa repetição da história que estava em curso.

Há que se pontuar que Foz de Iguaçu foi parada ou residência de muitos militantes de esquerda na época da ditadura, tanto brasileiros quanto paraguaios, bem como cenário de muitas violações de direitos humanos. A Comissão Nacional da Verdade e a Comissão Estadual da Verdade do Paraná realizaram em 2013 audiência pública na qual foram colhidos depoimentos de vítimas e testemunhas de crimes do regime militar, tanto brasileiros como estrangeiros. Entre as violações cometidas, abordou-se com destaque

¹⁵ livre tradução do espanhol original

a chacina de Medianeira, que teve assassinados seis militantes da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), cinco deles brasileiros e um argentino. A maioria foi executada nas dependências do Parque Nacional do Iguaçu, enquanto que o ex-sargento do Exército Brasileiro, Onofre Pinto foi levado vivo e torturado em Foz até a morte. Seu corpo, vilipendiado, foi jogado numa área hoje coberta pelo lago de Itaipu.” (COMISSÃO, 2013). Outro caso abordado foi o sequestro em Foz do Iguaçu de empresários integrantes do governo provisório do Mopoco (Movimento Popular Colorado). Os paraguaios exilados no Brasil foram, a pedido do ditador General Alfredo Stroessner, raptados e levados à tortura em um sítio Goiás (MASCHIO, 2000). Na citada audiência, houve relatos de outras torturas, ocorridas no Batalhão do Exército de Foz do Iguaçu.

Em adição a essa história sangrenta da região¹⁶, é significativo notar que

¹⁶ Para além da história mais recente, não se pode deixar de mencionar o massacre ocorrido ao longo da Guerra da Tríplice Aliança, a chamada “Guerra do Paraguai” (1865-1870). A guerra reduziu a população paraguaia de 1.300.000 para aproximadamente 300.000 habitantes, restando praticamente apenas crianças, velhos e mulheres. Apesar de não

O Exército foi presença constante durante toda a fase de ocupação da cidade, primeiramente durante a Colônia Militar, que permaneceu na cidade de 1889 a 1913. A primeira Companhia Independente de fronteira foi criada em 13 de maio de 1932. O Batalhão tinha como missão a ocupação e defesa da fronteira, além de outras atividades como combater o contrabando, realizar o controle do trânsito de pessoas e de carros na Ponte da Amizade, além de fazer a patrulha na cidade durante a noite. Em 1943 passou a chamar-se Primeiro Batalhão de Fronteira (...) No dia da Infantaria, em 24 de maio de 2013, (...) passou a chamar-se 34º Batalhão de Infantaria Mecanizado. Desta forma, poderão ser utilizados tanques de guerra, além de caminhões, jipes e outros veículos.¹⁷

Tudo isso, somado ao fato do Batalhão do Exército ocupar uma área de 118 hectares bem no centro da cidade (próximo inclusive às locações do filme) torna a militarização um tema bastante sensível na região, e extremamente pertinente a ser abordado.

guardar relação direta com os objetos estudados, é um trauma que se faz ainda muito presente na região.

¹⁷ Excerto pesquisado em 26/02/2022 em <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?id=445504&view=detalhes>

Voltando à nossa narrativa, no filme a neta de Tereza, Luiza, retorna da Argentina para cuidar da avó, tomando conhecimento de sua história familiar. Vai então aos poucos percebendo em Foz do Iguaçu indícios da violência simbólica presente na

cidade através da exaltação de ditadores que nomeiam ruas principais e escolas (característica que ademais se repete em grande parte das cidades brasileiras).

Imagens 6, 7 e 8: *Prints* do filme Cicatriz . Direção: Luiz Brasileiro¹⁸



¹⁸ Filme acessível em <https://www.youtube.com/watch?v=TMZpxZQq7Uc>

Há uma cena bastante forte na qual Luiza faz uma pichação com os dizeres “memória seletiva mata”, sendo presa logo depois. O filme termina sem final feliz, sem fechamento, com Tereza perdida e desesperada em meio a uma obscura manifestação de nacionalistas de direita vestidos com roupas da seleção de futebol, pedindo o retorno do regime militar. Cena bastante comum à época em Foz do Iguaçu, como em diversas outras cidades do país.

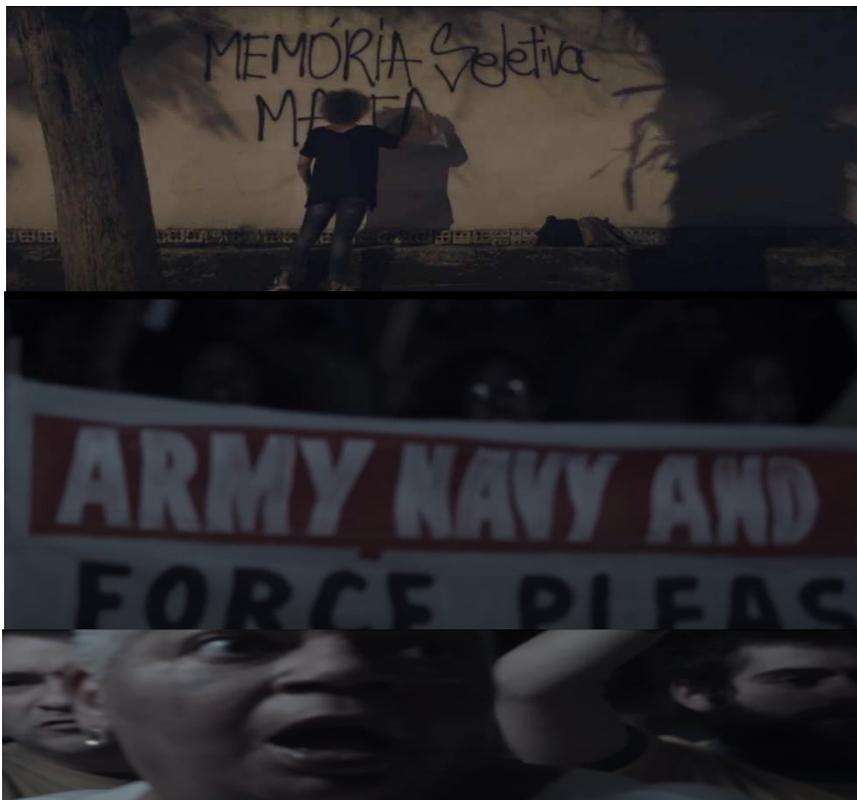
É simbólico, ademais, que a protagonista Tereza tenha sido interpretada pela Yalorixá Marina de Ogum, a Mãe Marina, figura importante no cenário da resistência da cultura afrodescendente e do povo preto Iguaçuense. Estão presentes no

filme outros corpos negros e uma transexual, figuras que raramente se encontram no centro das representações audiovisuais. O tema é destacado na parte escrita do TCC, cuja equipe notou a

ausência de narrativas que tratem dos conflitos de gênero, de exclusão e de racismo, sendo que algumas obras audiovisuais têm colocado o personagem negro como um elemento secundário, poucas vezes protagonista e ausente em ocasiões da construção do estado-nação. (ESPINOSA *et al*, 2016, p. 14)¹⁹.

¹⁹ livre tradução do original em espanhol

Imagens 9, 10 e 11: *Prints* do filme *Cicatriz*. Direção: Luiz Brasileiro²⁰



²⁰ Filme acessível em <https://www.youtube.com/watch?v=TMZpxZQq7Uc>

O Sol Nasce Depois do Rio, por sua vez, coloca como questão central as trabalhadoras domésticas remuneradas paraguaias em Foz do Iguaçu. O diretor André Gomez, natural da cidade, relata que em sua infância e adolescência notava com muita frequência na casa de colegas com maior poder aquisitivo (André era bolsista em uma escola particular), a presença de trabalhadoras paraguaias, e isto foi uma das razões pelas quais optou por trazer centralidade a este tema (GOMEZ; MOLINES; OLIVEIRA, 2018, p. 48). Oliveira (2022) traz dados oficiais da OIT (2021) e da CEPAL (2020) que apontam que 19,6% das(os) trabalhadoras(es) domésticas(os) do mundo se encontram na América Latina e Caribe; que 14,2% das mulheres trabalhadoras brasileiras e 17% das paraguaias se ocupam de trabalhos domésticos; e que 77,5% das trabalhadoras domésticas da América Latina estão em condições de informalidade laboral. Segundo a autora, estes e outros dados denotam como “a região é fortemente marcada por um trabalho mal remunerado, desvalorizado, explorado, feminilizado,

informal, excludente, classista e racista, pois estas são características típicas da função.” (OLIVEIRA, 2022, p.108)

A presença de paraguaias exercendo trabalho doméstico nas casas de classe média e alta Iguaçuenses é um fenômeno bastante frequente. Em sua dissertação, Gomes (2019) aponta como uma das principais razões para as paraguaias optarem por trabalhar no Brasil a grande diferença salarial desta ocupação entre os dois países. Na época do estudo, a diferença poderia chegar a 44% se considerado o mínimo estabelecido pelo estado do Paraná. Tal disparidade decorria também de uma espantosa lei paraguaia de 2015, que permitia que trabalhadoras(es) domésticas(os) recebessem 40% abaixo do salário mínimo nacional. A argumentação dos deputados que votaram a favor da lei era a de que estabelecer o mesmo salário mínimo a domésticas impediria profissionais como “professores, policiais e militares” de manter suas empregadas²¹. A lei perdurou até

²¹ Citação noticiada em vários meios, entre eles o El Diario do Paraguai e a Agência Pública no Brasil.

2019, quando após muita luta ficou estabelecido que estas(es) trabalhadoras(es) teriam os mesmos direitos trabalhistas que os demais. Isto não significa, é claro, que tais direitos sejam integralmente cumpridos, seja no Paraguai, seja no Brasil, como o próprio Gomes observa. Heikel (2015, p. 82), aponta diversos outros motivos que impulsionam a migração de mulheres do campo paraguaias, primeiramente para pequenas cidades, e então para as capitais e o exterior. Além da pobreza e da falta de empregos que aceitem mulheres em suas regiões de origem, a autora menciona também os latifundiários, que expulsam tanto homens quanto mulheres do campo.

Isto nos leva a outro tema central do filme, que extrapola os limites urbanos, mas determina muitas das relações sociais presentes na fronteira Brasil-Paraguai: os conflitos de terra. É narrado no TCC que o roteirista e o diretor de *O Sol (...)* percebiam a região como um “Velho Oeste Paranaense”, o que justificou a escolha estética de se inspirar em filmes *Western* (GOMEZ *et al*, 2018,

pg.47). Citando Fabrini, é destacado que

A fronteira entre Brasil e Paraguai é um espaço caracterizado por conflitos sociais expressos na expropriação, exploração, violência etc. É nesse contexto de conflitos em que alguns se desdobram em lutas, enfrentamentos, e outros são silenciados pela força dominante que se deve interpretar a existência dos *brasiguaios*. (FABRINI, 2012, p. 2)

Aparentemente não existe um consenso acerca do termo *brasiguai*. Fabrini diferencia o agronegócio de soja dos *brasiguaios*, que segundo ele seriam caracterizados pela territorialização precária e a relação com movimentos sociais. Codas (2009), por sua vez, postula que *brasiguai* se refere a latifundiários donos de “grandes extensões de soja – ainda que a maioria dos brasileiros migrados ao Paraguai não tivesse esse perfil de latifundiário.” (CODAS, 2009, p. 30). O filme adota essa segunda acepção, identificando em sua parte escrita um dos personagens do filme, Rogério, como “um *brasiguai* típico” (GOMEZ *et al*, 2018 p. 49). Como muitos representantes das classes mais altas da região, Rogério tem seus negócios no

Paraguai mas reside em Foz do Iguaçu. Na narrativa, Rogério assassinou o pai da personagem Liz em um conflito de terras no Paraguai quando esta era ainda criança. Já adulta, Liz se emprega na casa de Rogério como doméstica, em busca de vingança.

Apesar da narrativa se passar em grande parte dentro da casa de Rogério e Monique, sua esposa, e ter sequências na área rural do Paraguai, há também algumas externas que mostram Foz do Iguaçu. A cidade aparece de maneira diferente de como normalmente é retratada, sendo aqui vista em espaços ermos, por vezes inóspitos. A figura da personagem diminuta em contraste com as amplas paisagens, parece querer representar, especialmente no início, uma espécie de impotência de Liz diante de uma

realidade pouco favorável em que está se inserindo. É também mostrada uma característica bastante peculiar da cidade de Foz do Iguaçu, a ausência de limites bem estabelecidos entre áreas rurais, urbanas e periurbanas. Por toda a cidade, ao lado de áreas residenciais e de comércio, podem ser encontradas tanto áreas extensas de plantio de *commodities* (soja e milho) quanto pequenas produções de policultivo para subsistência. Na imagem abaixo, gravada em uma avenida movimentada - ligação por exemplo entre a Universidade e áreas residenciais - podemos ver ao fundo uma dessas grandes plantações de soja. A segunda imagem por sua vez foi feita em frente ao terreno da UNILA, próxima a residências, plantações de subsistência e grandes cultivos.

Imagens 12, 13 e 14: *Prints* do filme *o Sol Nasce depois do Rio*. Direção: André Gomez²²

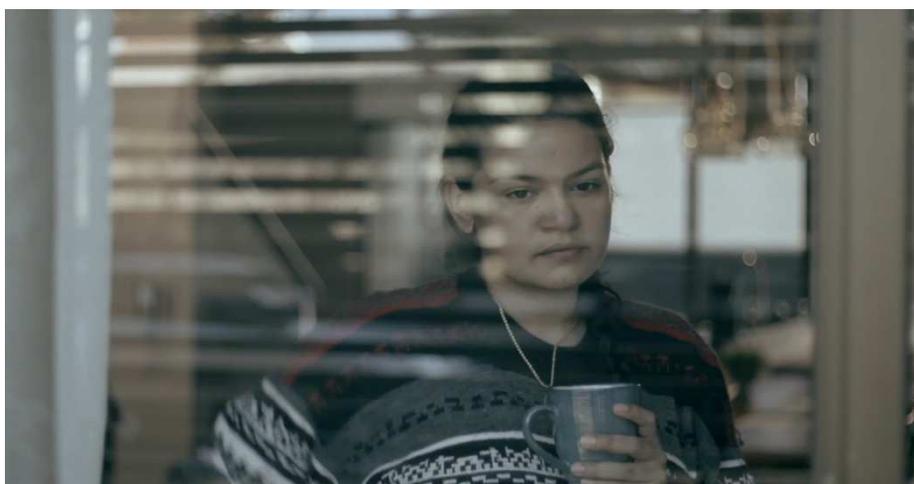


²² Filme acessível em <https://www.youtube.com/watch?v=XUxKnNKjGck>

Quando Liz chega à casa dos novos patrões, “a estética se altera, se aproximando mais de Liz em Primeiros Planos e Médios. A intenção aqui é deixar a protagonista presa à sua nova

realidade, imersa em seus pensamentos. As expressões de Liz são o foco neste momento.” (GOMEZ *et al*, 2018, p.15)

Imagens 15 e 16: *Prints* do filme *o Sol Nasce depois do Rio*. Direção: André Gomez



Os momentos de interação de Liz com seus patrões são sempre de tensão, uma vez que estes lhe tratam mal em todas as oportunidades. É frequente

que ela se apresente de cabeça baixa e nas raras vezes em que se expressa verbalmente, tem a voz tão fraca quanto um sussurro. É a

personificação da subalternização e do apagamento de identidade das(os) empregadas(os) domésticas(os). Os contatos com Rogério ganham obviamente uma camada a mais de tensão, devido ao ódio guardado. Na cena da chegada deste à casa, na qual Liz o encontra pela primeira vez (imagem abaixo), esta fica petrificada enquanto o chefe se aproxima para provar a comida.

Contradizendo de certa forma a realidade de maus tratos apresentada no filme, Gomes (2019) constatou - ao menos no grupo de entrevistadas que compuseram a sua pesquisa - que o tratamento despendido a trabalhadores domésticos no Brasil seria melhor do que no Paraguai²³. Ao falar do trabalho doméstico em seu país de origem, as entrevistadas mencionam mais de uma vez o termo escravidão, afirmando ademais que lá os patrões maltratam e humilham as domésticas. Algumas entrevistadas afirmaram que a diferença de tratamento ocorre pelo fato dos paraguaios serem "ignorantes" - em

oposição aos brasileiros "civilizados". Mesmo sendo paraguaias, acabam por reiterar o preconceito contra seu povo, mencionado anteriormente. Outro discurso reiterado é que as entrevistadas, em diversos dos empregos domésticos que tiveram no Brasil, se sentiram "parte da família". O autor, citando Silva e Silva (2017), problematiza esse falso pertencimento, expondo que as "bondades" dos patrões mascaram situações de exploração laboral, e a supressão de direitos garantidos por lei. Não se atentando a isso, é comum que trabalhadoras domésticas remuneradas se apeguem a membros da família dos patrões, e Gomes (2019, pg. 96) destaca esse aspecto especialmente na relação destas com as crianças.

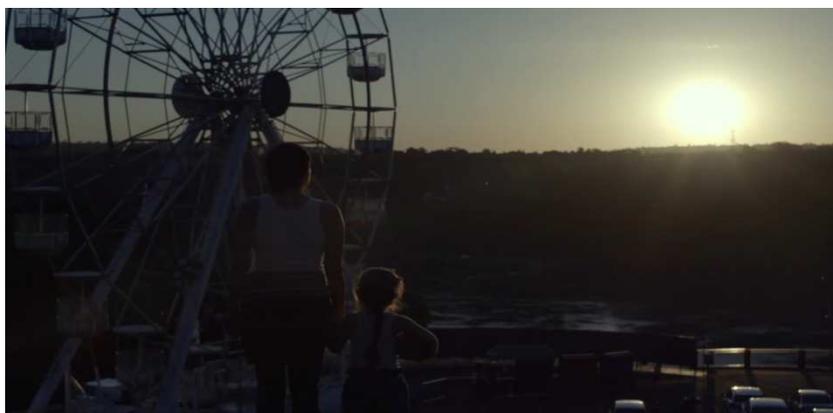
Isso ocorre entre Liz e Bianca, a filha do casal, onde se percebe uma ligação crescente a partir da segunda cena de interação entre as duas. Se faz evidente pelos olhares e gestos a afeição que uma vai tomando pela outra. Tal sentimento se opõe às relações com Monique, que se demonstra sempre muito seca. Os momentos de entrosamento

²³ Importante ressaltar que a pesquisa teve um diminuto grupo focal - 8 entrevistadas. O próprio autor alerta que os dados colhidos ali não seriam necessariamente generalizáveis.

acontecem por diversas vezes em locações de natureza e em planos abertos, que segundo o fotógrafo, intencionavam transmitir a sensação de liberdade. Em duas dessas cenas (incluindo a final, no qual após matar Rogério, Liz aparentemente está

fugindo e levando Bianca), o plano de fundo mostra o Paraguai do outro lado do rio Paraná, visão frequente em diversos pontos da cidade, e que parece remeter às origens de Liz.

Imagens 17 e 18: *Prints do filme o Sol Nasce depois do Rio*. Direção: André Gomez



Na sequência, serão apresentados processos criativos vividos pelos autores do presente artigo na região, relatados em primeira pessoa.

Relato de Rynnard Milton

Ao chegar na fronteira, começamos a ouvir vivências e relatos dos moradores e de colegas da universidade sobre esse contexto. Temas recorrentes perpassam

características mais evidentes do espaço, como os diversos tipos de violência, a solidão, dificuldades estruturais da Universidade, entre outros. Nesse momento, há um cruzamento do imaginário construído antes mesmo da mudança para essa região com as novas percepções. Conforme o tempo vai construindo nossa relação com espaço, passamos um pente fino para entender o que de fato é vivenciado nessa rotina, perpassando camadas mais profundas da região. Tentamos então entender quem somos na fronteira e qual é o nosso lugar de pertencimento.

Em minha perspectiva criativa, a região da Ponte da Amizade sempre me chamou atenção por concentrar uma grande efervescência de encontros e relações sociais que ocorrem numa estrutura urbana precarizada e desordenada. Nesse processo de pesquisa permanente ao longo de minha graduação, pude ter contato com inúmeras histórias contadas pela percepção desses trabalhadores e transeuntes da Ponte, tanto num âmbito histórico quanto referente aos mitos e lendas deste espaço. Tal escuta foi um processo

importantíssimo para entender de forma mais profunda essa região e também, para que eu pudesse me posicionar dentro daquele contexto, já que era meu objetivo articular discursos sobre essa região. Os relatos compuseram a minha bagagem crítica sobre o espaço, tonalizando a perspectiva criativa a partir da história desses trabalhadores. Observar a região da Ponte da Amizade por essa perspectiva me fez entender o aspecto de sobrevivência nesse contexto de múltiplas violências e também contrapô-lo ao imaginário construído pela mídia.

Durante uma das incursões na região da Ponte, houve uma interação com o proprietário do restaurante chamado "Brasil", localizado nos arredores da BR 277, próximo à Aduana. Segundo sua percepção, essa região seria o único espaço da cidade que oferecia trabalho (mesmo em condições precárias) para a população analfabeta e sem qualificação profissional. Toda a questão da precarização laboral nesse contexto subdesenvolvido despertou um movimento de identificação com a minha própria história pessoal, uma

vez que cresci em contextos semelhantes de subdesenvolvimento, principalmente referente à precarização do trabalho.

A Universidade é um espaço fundamental para discussão e assimilação desse contexto, dentro e fora do espaço acadêmico. Os estudantes, de diversos cursos, trocam experiências sobre a relação de cada um com o espaço, mesclando seu ponto de vista pessoal com discussões de teorias acadêmicas que têm contato nas disciplinas. Cada corpo e mente vivencia essa história em diferentes intensidades e muitos discentes teorizam a fronteira, gerando produções acadêmicas e construindo uma espécie de teia de perspectivas sobre essa experiência.

O curso de Cinema e Audiovisual, conforme abordado anteriormente, tem diversas bases que incentivam esse olhar para a realidade local e para a integração latino-americana. Também são trazidas referências de linguagens e movimentos artísticos que cristalizam realidades subdesenvolvidas através das imagens e sons, a partir destas há

discussões que vão desde a técnica empregada até o possível impacto da representação de determinadas realidades. Um exemplo seria o estudo do movimento conhecido como Cinema Novo que propunha formas narrativas e representações da realidade latinoamericana, mais sensíveis às questões sociais, rompendo com os padrões técnicos e estéticos.

Numa dessas ocasiões, fui apresentado ao filme *A Queda* (1978) de Ruy Guerra, que possui cenas filmadas no meio de uma multidão em uma estação de trem, com diversas interferências da realidade na diegese do filme. Em muitos momentos os transeuntes olham para a câmera, e há inclusive um momento onde se pode ver o técnico de som direto, configurando aquilo que Xavier (2005 [1977]) nomeia como quebra de transparência, ou opacidade. Nestes momentos o público se daria conta da artificialidade do aparato cinematográfico, algo evitado a todo custo no cinema narrativo clássico.

Imagens 17 e 18: *Prints* do filme *A Queda*. Direção Ruy Guerra



A película foi uma referência para a obra intitulada *San Vicente* (2022), uma performance audiovisual que retrata aspectos existenciais dos chamados muambeiros. Ali, a falta de controle da realidade foi assumida como um elemento estético

expressivo, tendo igualmente transeuntes interagindo com a câmera e com o ator. Na imagem 20, por exemplo, um transeunte oferece uma cerveja ao ator.

Imagens 19 e 20: *Prints* da performance *San Vicente*, parte da instalação virtual *Amistad para Quién?*. Direção Rynnard Milton²⁴



²⁴ Acessível em <https://www.instagram.com/amistadparaquien/reels/>

A captação de conteúdo audiovisual na fronteira é um processo muito tenso, pois levar uma câmera ou microfone na região da ponte atrai muita atenção do entorno. Num lugar com grande presença de atividades ilegais, o registro de imagem se torna um risco. Há muitos olhares desconfiados, em alguns casos repreensões verbais por parte da polícia fronteira, mas também manifestações de curiosidade e interações com a câmera por parte dos transeuntes. Outro aspecto é o medo de perda ou dano do equipamento utilizado, seja pelo fato de ser um ambiente caótico, seja pelo medo de assaltos ou uma abordagem mais agressiva por parte da polícia. Tais dificuldades ocorreram desde a primeira incursão criativa que realizei sobre esse contexto, a série de fotografias, entrevistas e vídeos compilados com o nome de *YGZU* em 2017²⁵.

Decidi investigar como se dava a vida noturna das ruas do microcentro

de *Ciudad del Este*, focando nas dinâmicas dos catadores de materiais recicláveis que trabalham após o horário comercial. Crianças, idosos e todos aqueles que são empurrados pelas necessidades de sobrevivência recolhem embalagens vazias de produtos, caixas de papelão e as sobras do que não é vendido de dia. As lojas descartam tudo de forma desorganizada nas ruas do microcentro, deixando-ass tomadas por lixo de todos os tipos. Tal pesquisa foi importantíssima para a percepção desse espaço, pois é muito evidente como esse intenso contexto comercial provoca uma grande desigualdade social, precarizando identidades. As condições e receios citados anteriormente interferiram nos registros audiovisuais, trazendo resultados imprevisíveis tais como instabilidades na imagem geradas pela tensão do momento. Outros aspectos são os ruídos no áudio por conta da grande poluição sonora nesta região e também a já mencionada interação direta dos transeuntes com a câmera.

²⁵Projeto participante da exposição coletiva intitulada "Retinas da Fronteira Trinacional" (2019) na *Universidad Autonoma de Aguascalientes*, no México. Foi também exibido na sede do Mercosul em Asunción - Paraguai.

Imagem 22: Fotografia da série YGZU, parte da instalação *Amistad para Quién?*.

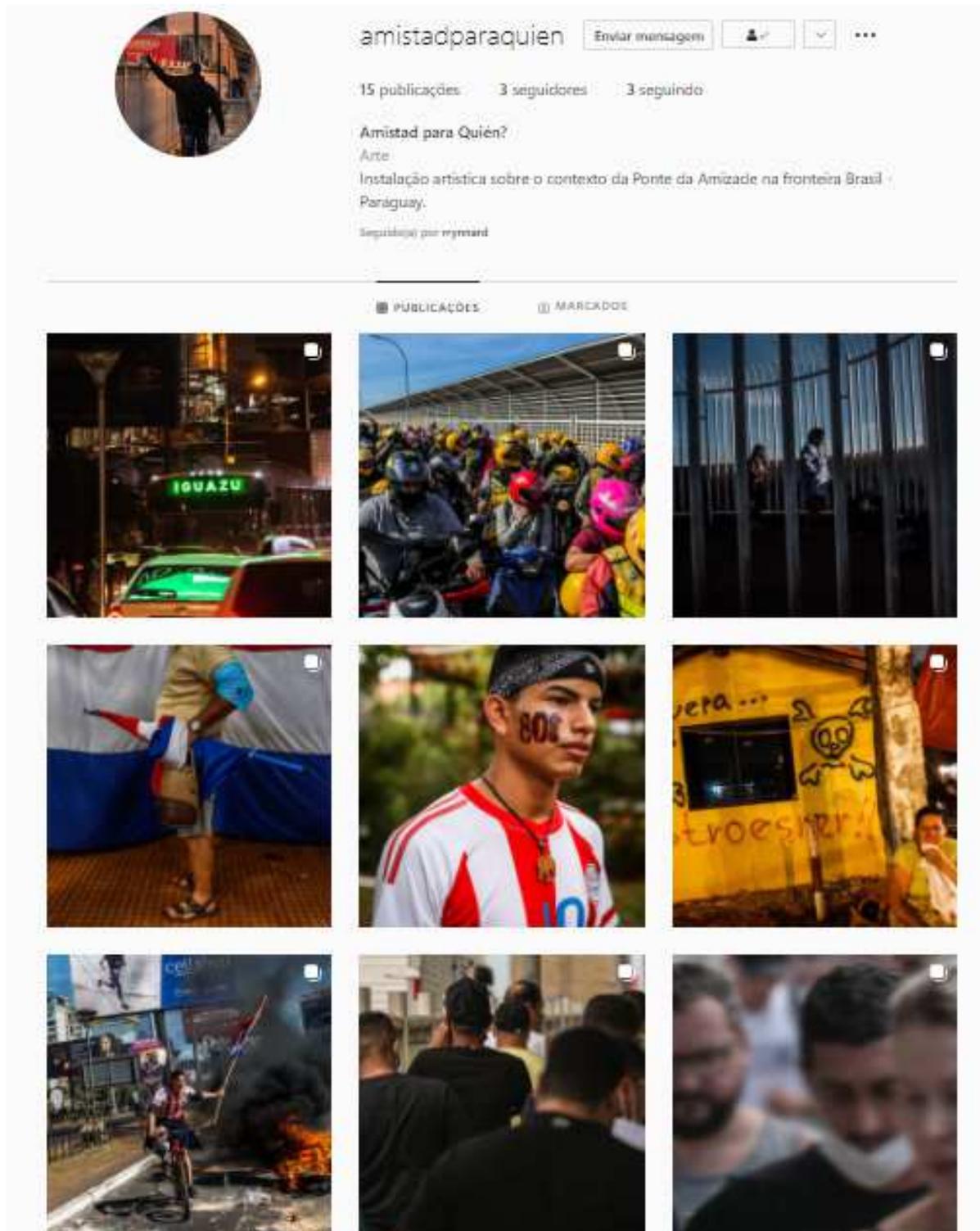


Fonte: Autoria Rynnard Milton

Amistad para Quién? (2022), por sua vez, é meu projeto de conclusão de curso, que busca cristalizar diversas realidades fronteiriças. A instalação virtual consiste em reunir, numa plataforma social, diversas obras artísticas críticas à realidade da fronteira, desenvolvidas por mim e um grupo de artistas da comunidade Unileira. Todas as obras foram construídas ao longo desse processo de imersão na fronteira. Buscamos subverter o imaginário turístico de compra e as narrativas

consolidadas sobre a região. Foi utilizado a premissa do olhar forasteiro, pois nenhum dos artistas é da região. A fronteira é experienciada a partir de um olhar construído previamente a essa vivência, trazendo consigo possíveis elos de identificação com esse contexto. Mesmo que de forma fragmentada, os elos com esta realidade têm a potência de suscitar reflexões nos discentes da UNILA e conseqüentemente, tonalizar determinadas produções artísticas.

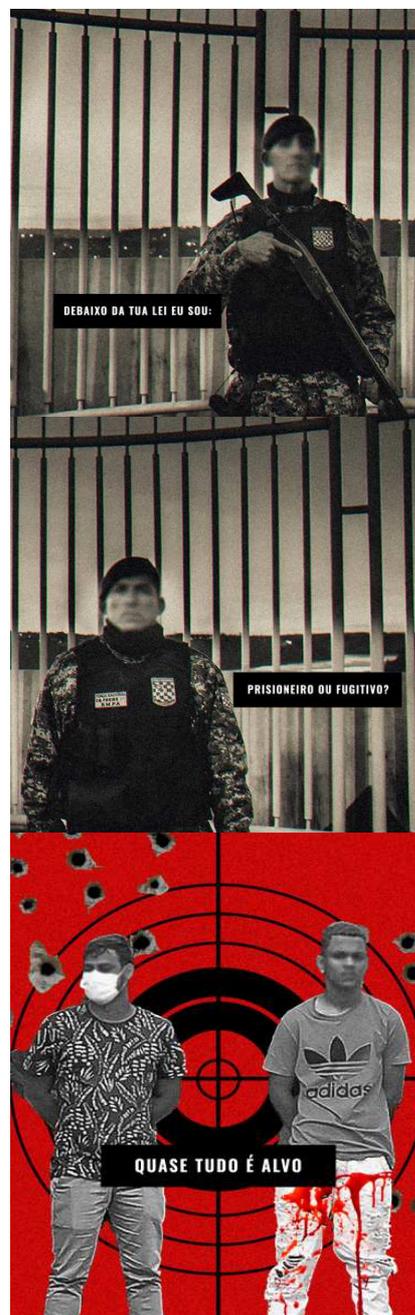
Imagem 23: capa da instalação virtual *Amistad para Quién?*



Curadoria Rynnard Dias

Grande parte das obras da instalação retratam a precariedade das relações de trabalho nessa região, bem como a convergência desses trabalhadores num espaço caótico e extremamente militarizado. A constante vigilância por parte do Estado foi abordada em uma das séries:

Imagens 24, 25 e 26: Colagens da série sobre militarização.



Fonte: Aatoria Rynnard Milton²⁶

²⁶ Acessível em <https://www.instagram.com/p/CZkAbauAYhB/>

Através da colagem, fundiram-se diversas camadas críticas a esse contexto. O tratamento P&B com ruído buscou expressar uma realidade mais crua. A escolha da tipografia inserida nos trabalhos está relacionada à estética convencionada dos cartazes policiais de foragidos. Nas duas primeiras imagens podemos ler: “Debaixo da tua lei eu sou: Prisioneiro ou Fugitivo?”. Na terceira imagem, temos: “Quase tudo é alvo”

Outro exemplo é a série de colagens que mostra trabalhadores(as) em momentos de descanso no centro de CDE. A alteração de proporção, o contraste de cores e as posturas corporais buscam expressar uma autoridade em relação à cidade e uma apropriação dos espaços públicos, como se estivessem em casa.

Imagens 27, 28 e 29: Colagens da série sobre trabalhadores em descanso.



Fonte: Autoria de Rynnard Milton²⁷

²⁷ Acessíveis em <https://www.instagram.com/p/CbOAEFdulzk/>

Relato de Kira Pereira

Juntamente a projetos estudantis, há obras realizadas por docentes do Curso, e neste sentido se destaca *Pasajeras* (2022), no qual realizei captação de som direto. O docudrama dirigido pela docente Fran Rebelatto, teve a participação das docentes Tainá Xavier na direção de arte e Virgínia Osorio Flôres na montagem, e apoio da UNILA para sua realização. Contamos também com a assistência de arte de uma egressa e assistências de som e fotografia executadas por discentes do Curso. O filme retrata vidas de mulheres que sobrevivem em territórios fronteiriços entre Foz do Iguaçu e Ciudad del Este, tirando seu ganha-pão a partir do *cruce* das fronteiras.

O processo de criação do filme foi também um processo de aprofundar-nos no conhecimento da região e de suas habitantes, uma vez que a grande maioria da equipe havia chegado a Foz há 5 anos ou menos, limitando-nos a certas regiões. Da parte do roteiro e direção houve um longo processo de cerca de seis anos antes das filmagens, percorrendo a região, entrando em contato e

cultivando laços com diversas das participantes do filme. Ouvindo relatos de Rebelatto, ousou dizer que foi realizado algo similar ao exercício proposto por Benjamin: se perder na cidade “como alguém se perde numa floresta”, e onde “o nome das ruas deve soar (...) como o estalar do graveto seco a ser pisado, e as vielas do centro da cidade devem refletir as horas do dia tão nitidamente quanto um desfiladeiro” (BENJAMIN, 1987, p. 73). Luciana Baseggio, fotógrafa do filme, relata uma experiência similar - de percorrer a cidade buscando um olhar poético:

Aterrissei em Foz do Iguaçu algumas semanas antes de começarmos a filmar. Percorri a cidade e as locações que já tínhamos confirmadas fotografando diversas coisas, não necessariamente conectadas com o tema do filme. Através dessas imagens fui entendendo quais são as cores dos lugares, qual a paleta de cor que naturalmente aparece. Muitas dessas fotos foram tiradas com o celular a todo e qualquer momento em que algo me chamava a atenção, pois a prioridade era encontrar as cores

do filme, trabalhar em cima da realidade para criar ficção. A terra vermelha, o céu azul, as águas verdes escuras, as roupas da cultura dos povos originários Maká, as casas coloridas em tons de rosa, vermelho, amarelo e azul, a América Latina em cores vivas e que formaram a nossa paleta de cor no filme. (BASEGGIO, 2021)

Ao restante de nós, habitantes de Foz do Iguaçu já há algum tempo, com distintas percepções sobre a região, nos foram possibilitadas antes do período de filmagem visitas aos locais de moradia, trabalho e deslocamento das personagens. Tais visitas são comuns na pré-produção de um filme, mas nesse caso, na medida do possível, se deram sem pressa, buscando fruir a dinâmica dos espaços e compartilhar alguns momentos - como um café da manhã ou um lanche da tarde - com as personagens. Além disso, passamos por uma experiência extremamente enriquecedora que reuniu equipe e personagens, dividindo histórias

personais num círculo de escuta recíproca. Assim as mulheres retratadas puderam ficar mais à vontade com a equipe "invadindo" sua vida e seus espaços, e a equipe pode compreender melhor a realidade a ser representada, bem como as possibilidades estéticas da realização do filme.

A partir dessas experiências se desenvolveram conceitos estéticos, que foram apresentados e discutidos, novamente numa experiência coletiva de criação. Da parte do som, propus que as paisagens se apresentassem não apenas de forma visual, mas também através dos sons ambiente. Na Ponte da Amizade, espaço central na narrativa do filme, decidimos explorar a forte intensidade dos sons dos veículos, a fim de reforçar a tensão do momento do *cruce*, que ocorre muitas vezes no limite da legalidade. As várias formas de cruzamento - barco, moto, van e o caminhar sobre a ponte - tiveram seu tratamento sonoro distinto.

Imagens 30 a 35: *Prints* do filme *Pasajeras* mostrando deslocamentos das trabalhadoras retratadas.
Direção: Fran Rebelatto



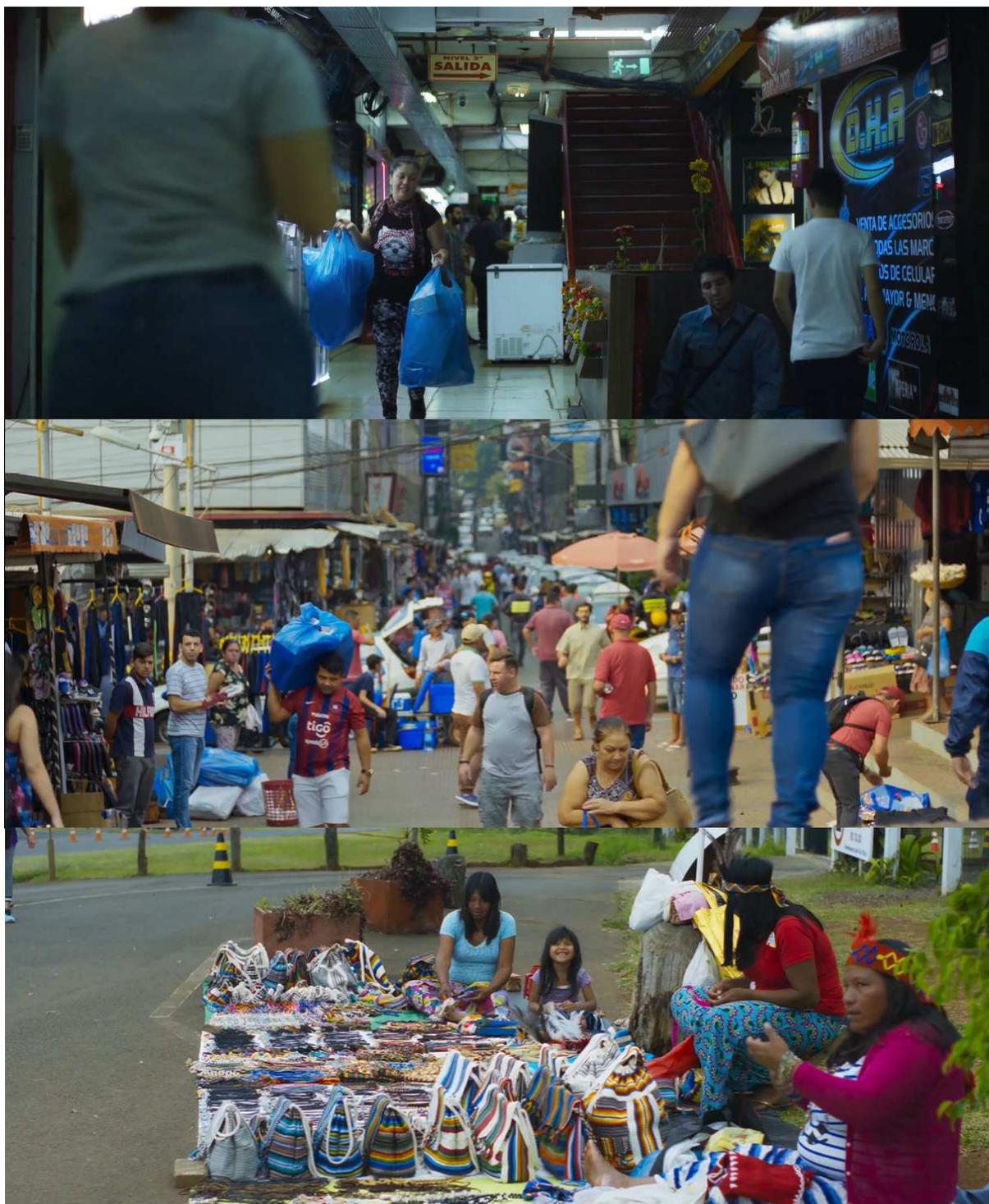


Outro local retratado foram os espaços de trabalho, e na maior parte do tempo tanto o centro de CDE quanto de Foz têm a presença forte do vozerio, além do som de automóveis. Em CDE há a predominância da língua espanhola, se fala e se entende o português, mas também se ouve muito

o *jopara*, língua que mescla o espanhol e o guarani. Esta é a língua falada também pela personagem Felícia quando familiares visitam-na em sua banca de vegetais na Av. Brasil, em Foz.

Imagens 36 a 40: *Prints* do filme *Pasajeras* mostrando os espaços de trabalho. Direção: Fran Rebelatto.





Nas cenas envolvendo as indígenas Makás, habitantes de CDE que trabalham vendendo artesanato junto

ao Parque das Aves, a comunicação se dá em maká. Assim, as vozes no

filme ganham sonoridades muito diversas e representativas da região.

Nas áreas residenciais das personagens, localizadas nas periferias de CDE e Foz, também buscou-se uma captação das particularidades sonoras. De forma geral há uma menor presença de automóveis e uma presença significativa do som de pássaros, cachorros, e dependendo do horário

um vozerio, com destaque para crianças brincando em algumas delas. Uma locação especialmente expressiva sonoramente foi a residência de Felícia, onde se escutava de forma presente o som de galos, galinhas e pintinhos. No quadro abaixo, no canto inferior direito, pode-se visualizar uma das galinhas que povoavam o quintal de Felícia.

Imagens 41 e 42: *Prints* do filme *Pasajeras* mostrando residências das personagens. Direção Fran Rebelatto



Para compor as cenografias sonoras (FLÔRES, 2013), orientei minha assistente e estudante do Curso de Cinema, Denise Rodrigues, a captar o máximo possível de paisagens sonoras (SCHAFER, 2001[1977]) e também o som de rádio ou músicas que eram frequentes nos espaços visitados. Creio que tais sons representam a multiplicidade de experiências das cidades retratadas, passando para o público um pouco das sensações diversas de estar nesses espaços.

Conclusões

Visto que o corpo do texto vai apontando fechamentos, aqui recapitulamos algumas das principais conclusões. Nota-se primeiramente que a produção audiovisual na fronteira contempla diferentes camadas de percepção dessa realidade. As narrativas oriundas da mídia local representam um lado desse espectro - hegemônico e redutor. As reflexões acadêmicas, as vivências compartilhadas entre os discentes e a interação com os demais moradores da região podem e devem ser um ponto de partida de uma

criação artística que venha a disputar narrativas. A UNILA exerce papel importante na articulação de tais discursos, pois atua em vários âmbitos. Primeiramente, a própria constituição da comunidade unileira, que reúne uma enorme diversidade cultural. Em segundo lugar, a filosofia que rege nossas ações educacionais, valorizando a integração, a diversidade e a crítica social. Finalmente, são fundamentais os recursos teóricos, estéticos, metodológicos e técnicos oferecidos. Estes buscam, como apresentado, incentivar uma expressão artística consciente e inovadora. A produção audiovisual se firma então como um caminho possível para uma constante renovação de imaginários, quiçá transformadores das realidades - locais e pessoais de cada um dos envolvidos.

Referências

A QUEDA. Direção de Ruy Guerra e Nelso Xavier. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1978.

ALBUQUERQUE, José Lindomar C. A dinâmica das fronteiras: deslocamento e circulação dos "brasiguaios" entre os limites nacionais. *Horizontes Antropológicos* [online], Porto Alegre, UFRGS, v. 15, n. 31, 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/cthfCSRbs>

gkKrHFpGm4c9Rf/?format=pdf&lang=pt. Acesso em: 02 fev. 2022.

ALBUQUERQUE, José Lindomar Coelho. Olhares e narrativas de fronteiras: imagens dos limites territoriais e simbólicos do Brasil. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, UFC, v. 40, n. 1, 2009. Disponível em <http://periodicos.ufc.br/revcienso/article/view/494>. Acesso em: 02 fev. 2022.

BASEGGIO, Luciana. Pasajeras. *Revista eletrônica Iriscine*, n. 00, 2021. Disponível em: <https://www.iriscine.com/pasajeras/> Acesso em: 20 fev. 2022.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única*. Obras escolhidas v. 2. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BRASIL. *Comissão Nacional da Verdade. CNV e Comissão do Paraná realizam audiência pública conjunta em Foz do Iguaçu*. Disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/otros-destaques/282-cnv-e-comissao-do-parana-realizam-audiencia-publica-conjunta-em-foz-do-iguacu.html>. Acesso em: 25 fev. 2022.

BRASIL URGENTE REGIONAL (Foz do Iguaçu e Cascavel). Editor responsável: Jean Peretto. Cascavel e Foz do Iguaçu: TV Tarobá, edição de 22/02/2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9uxB9Q6lfmM>. Acesso em: 24 fev. 2022

CIA - Curso de Cinema e Audiovisual. Canal Uplay. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UC>

WYnmLdT4FB-3X8EuN8SoRg/videos. Acesso em: 20 fev. 2022.

CIA - Curso de Cinema e Audiovisual. Projeto Pedagógico. Foz do Iguaçu: UNILA, 2018. Disponível em: <https://portal.unila.edu.br/graduacao/cinemaleaudiovisual/ppc>. Acesso em: 20 fev. 2022.

CICATRIZ. Direção: Luiz Brasileiro. Foz do Iguaçu: Curso de Cinema e Audiovisual - UNILA, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TMZpxZQq7Uc>. Acesso em 21 fev. 2022.

CODAS, Gustavo. *Paraguai*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2019. Disponível em: <https://fpabramo.org.br/publicacoes/wp-content/uploads/sites/5/2019/05/Paraguai-web.pdf>. Acesso em: 25 fev. 2022.

DIAS, Rynnard Milton. *Amistad para Quién?*. Foz do Iguaçu e Ciudad del este: 2022. Disponível em: <https://www.instagram.com/amistadparaquien/> Acesso em: 06 mar. 2022.

ESPINOSA, LOPEZ, MORAES, NICOLAU e PROANO. Cortometraje Cicatriz. TCC Obra Audiovisual. UNILA, Foz do Iguaçu, 2016.

FABRINI, João E. Conflitos de Terra na Fronteira Brasil-Paraguai e luta dos Brasiguaios. *XXI Encontro Nacional de Geografia Agrária*, Uberlândia: UFU/LAGEA, 2012. Disponível em: http://www.lagea.ig.ufu.br/xx1enga/analisis_enga_2012/eixos/1015_1.pdf Acesso em: 26 fev. 2022.

FLÔRES, Virginia O. *Cinema: uma arte sonora*. São Paulo: Annablume, 2013.

GOMES, Eduardo Alves. *Empregadas domésticas paraguaias inseridas em*

Foz do Iguaçu (BR): uma análise sobre a trajetória de vida e condições laborais. Dissertação. UNILA, Foz do Iguaçu, 2019.

GOMEZ, A. L., MOLINES, L. C., OLIVEIRA, G. F. *O Sol Nasce Depois do Rio*. TCC III- Obra Audiovisual. Foz do Iguaçu: UNILA 2019.

GOMEZ, Centurion. *Fotografía no Festival por la igualdad*. Ciudad del Este, 2019.

HEIKEL, María Victoria. La mujer paraguaya migrante en el trabajo y el hogar. In: CREYDT, Oscar *et al. Antología del pensamiento crítico paraguayo contemporáneo*. Buenos Aires: CLACSO, 2015.

LOZANO, Giovane da Silva. Movimento pendular transfronteiriço: uma análise dos trabalhadores paraguaios que atuam nas ruas de Foz do Iguaçu/BR. *I Congreso Paraguayo de Ciencias Sociales* (Cap. 4). Disponível em: <http://www.congresocienciasociales.org.py/wp-content/uploads/2018/10/Cap-04-Redefiniciones-en-el-mundo-del-trabajo-bajo-el-desarrollo-capitalista-contemporaneo.pdf#page=75>. Acesso em: 03 mar. 2022.

MARQUES, Ana Rosa. Montagem, documentário e política: uma proposta de método de análise. *XXIII Encontro Socine*, 2019. Disponível em: https://associado.socine.org.br/anais/2019/18508/ana_rosa_marques/montagem_documento_e_politica_uma_proposta_de_metodo_de_analise. Acesso em: 26 fev. 2022.

MASCHIO, José. Em 74, país atende Paraguai e prende três. *Agência Folha*, São Paulo, 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil>

[/fc2205200015.htm](#). Acesso em: 02 mar. 2022.

O SOL NASCE DEPOIS DO RIO. Direção: André Gomez. Foz do Iguaçu: UNILA, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XUxKnNKjGck>. Acesso em: 23 fev. 2022.

OLIVEIRA, Miriam Márcia Pacheco. *Integração e Trabalho Doméstico em Territórios da Tríplice Fronteira: Brasil, Paraguai e Argentina*. Dissertação. UNILA, Foz do Iguaçu, 2022

PASAJERAS. Direção: Fran Rebelatto. Foz do Iguaçu e Ciudad del Este: Vulcana Filmes, 2022.

RABOSI, Fernando. *Vidas e Vendas num Mercado de Fronteira*. Tese. UFRJ, Rio de Janeiro, 2004.

SCHAFER, Murray. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SILVA, Marusa Bocafoli da; SILVA, Marinete dos Santos. Permanências e Avanços do Trabalho Doméstico: um olhar sobre Campos dos Goytacazes-RJ. *Revista Discente da Pós-Graduação em Sociologia*, v.1, n. 1, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/praca/article/download/109923/25441>. Acesso em: 27 fev. 2022.

TRIBUNA da Massa Foz do Iguaçu e região. Sem informações de autoria. Foz do Iguaçu: TV Naipi, edição de 24/02/2022. Disponível em 3 blocos: <https://youtu.be/HAhda2xPFgA>, <https://youtu.be/rhfmPowWcbM> e <https://youtu.be/Muva2lnNEe0>. Acesso em: 24 fev. 2022.

UNILA. *Projeto Pedagógico*. Foz do Iguaçu: UNILA, 2017. Disponível em: <https://portal.unila.edu.br/institucional/p>

rojeto-pedagogico. Acesso em: 20 fev. 2022.

UNILA/MEC. *Estatuto Universidade Federal da Integração Latino-Americana*. 2012. Disponível em: <https://atos.unila.edu.br/paginas/estatuto>. Acesso em: 20 fev. 2022.

UNILA-SIGAA. *Dados Acadêmicos e Indicadores Externos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana*. Foz do Iguaçu: UNILA, 2021. Disponível em: <https://datastudio.google.com/u/0/reporting/56dd92df-4dca-4dd4-ae86-22cbc684a798/page/aV8GC>. Acesso em: 21 fev. 2022.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

O Slam: linguagem, conhecimento e conscientização

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v12i23.53417>

Miguel Ahumada Cristi¹

Aislene da Silva Lopes²

Resumo: O Slam é um movimento cultural de natureza artístico-política. No Brasil é especialmente cultivado pela população negra das periferias. Este artigo tem como objetivo abordar o Slam através de uma perspectiva interdisciplinar –histórica, social e pedagógica–. Nesse sentido, o texto aborda três esferas deste movimento: a trajetória histórica dos sentidos e significados do Slam; a cultura do Slam e a produção de conhecimento; a sua essência pedagógica, isto é, a conscientização pela linguagem.

Palavras chave: Slam; conhecimento; linguagem; conscientização; cultura.

La cultura Slam: conocimiento, lenguaje y concientización

Resumen: El Slam es un movimiento cultural de naturaleza artístico-política. En Brasil es especialmente cultivado por la población negra de las periferias. Este artículo tiene como objetivo abordar el Slam desde una perspectiva interdisciplinar –histórica, social y pedagógica. En este escenario, el texto aborda tres esferas de este movimiento: el desarrollo histórico de los sentidos y significados del Slam; la cultura del Slam y la producción de conocimiento; su esencia pedagógica, es decir, la concientización a partir del lenguaje.

Palabras clave: Slam; conocimiento; lenguaje; concientización; cultura.

Slam culture: knowledge, language and awareness

Abstract: The Slam is a cultural movement of an artistic-political nature. In Brazil, it is especially cultivated by the black population of the peripheries. This article aimed to work the Slam from an interdisciplinary perspective: historical, social and pedagogical. Considering this, the text considers three dimensions of this movement: the historical development of the senses and meanings of the Slam; the culture of Slam and knowledge production; the pedagogical nature of Slam, i.e., language awareness.

Keywords: Slam; knowledge; language; awareness; culture.

¹ Miguel Ahumada Cristi. Doutor em Educação e Sociedade pela Universitat de Barcelona, Espanha. Ministra aulas de Espanhol, História da Educação e Filosofia da Educação na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), PR, Brasil. E-mail: miguel.cristi@unila.edu.br - <https://orcid.org/0000-0002-2101-6277>

² Aislene da Silva Lopes. Graduada de História/Licenciatura na Universidade Federal da Integração Latino Americana – UNILA - Foz do Iguaçu, PR, Brasil. E-mail: as.lopes.2017@aluno.unila.edu.br - <https://orcid.org/0000-0002-5686-6554>

Recebido em 15/03/2022, aceito para publicação em 18/07/2022 e disponibilizado online em 01/09/2022.

O Slam: linguagem, conhecimento e conscientização

Trajetória, sentidos e significados

do slam

O que é o slam? É a pergunta que norteará este primeiro apartado. Em sua conceição mais global, o slam – de voz inglesa – corresponde a um movimento cultural de cunho artístico-político, localizado especialmente nas periferias e expressado em uma linguagem poética e corporal. Como termo, tem origem onomatopeica: indica uma batida de porta ou janela, algo próximo do conceito pá, na língua portuguesa, vocábulo que adquiriu o nome a partir do golpe da ferramenta na terra.

O termo slam foi adotado nos Estados Unidos por um trabalhador da construção civil e poeta, Marc Smith, para nomear o *Uptown Poetry Slam*, evento revolucionário que surgiu em Chicago nos anos 80.

Smith diz que chegou no formato do *slam* gradualmente, tentando transformar os eventos de leitura de poesia organizados por ele e seus amigos em bares de um bairro operário de Chicago, em uma espécie de show que atraísse aqueles que não se viam acolhidos pelo ambiente das leituras de poesia tradicionais (SMITH *apud* FREITAS, 2019, p. 2).

Do conceito slam deriva o termo *slam poetry* que, no contexto atual, em especial no Brasil, se entende também como literatura Hip-Hop, divergente, marginal e periférica. Mas, na verdade, é difícil definir esta arte, considerando que ao longo de suas décadas de história ela se tornou, sobretudo, um movimento cultural e social a nível mundial (NASCIMENTO, 2014).

Para Nascimento (2014), ao representar a relação entre cultura e sociedade, o slam é revolucionário, visto que traz uma oportunidade de transformação na vida dos cidadãos que vivem na periferia, ao constituir uma forma de representação da materialidade das vidas apagadas na história que, a partir do slam, saem do anonimato ao se manifestar em uma poesia que retrata as suas frustrações, esperanças e sentimentos de justiça e liberdade.

Pois essa poesia, com temas históricos e contingentes, que é apresentada de forma dinâmica, traduz-se na competição de slam. De fato, em estrito rigor, o slam é uma

“disputa” a partir da palavra –como é o Hip-Hop– que foi impulsionada pelo movimento entre negros nova iorquinos, porto-riquenhos, cubanos e jamaicanos que procuravam escapar das gangues no bairro Bronx, um lugar marcado pelas drogas, violência e ausência dos direitos humanos (BALBINO, 2016). Essa realidade, que marcava um descaso político-social e denunciava uma periferia carregada de tensões, em contrapartida sinalizava um colo para a representação da arte de uma população, seja ela branca, miscigenada, indígena ou negra.

No que se refere a uma descrição interseccional do slam, pode-se concluir como um espaço dinâmico e representativo dos setores populares reprimidos: é o espaço onde os negros e negras – que têm em sua memória um histórico de repressão e escravidão, mesmo no período pós-abolição– sentem-se acolhidos para denunciar, propor e construir conhecimento a partir da poética da sua oralidade. Tomando as palavras de Kilomba (2016), neste cenário, o “corpo negro vai representar aquilo que a sociedade branca não quer, ou seja, a criminalidade, o roubo, a

prostituição, a violência [...] Tudo o que se relaciona com esses aspectos é depositado nos corpos marginais”. O descrito por Kilomba acontece de maneira similar no slam, já que constitui um movimento que amplia e ecoa as vozes dos moradores da periferia que, em meio a tantas situações sociais representadas pelo jornalismo, como a situação de vida e de violência que passavam, sentiram-se impulsionados a expressarem suas histórias, muitas vezes, abscônditas.

O slam mostra a realidades sem edições, sem truncamentos ou seleções do que seria conveniente expor à sociedade capitalista. Quanto a esta, conforme Balbino (2016), o slam apresenta à população o que lhe caberia da verdade.

O conjunto de características que tange a literatura marginal/periférica garante que as vozes sejam ouvidas e amplificadas, modificando, na prática, a inserção destes sujeitos na história, haja vista que os próprios autores relatam o que veem, o que vivem, o que querem, destoando das práticas da grande mídia, que mesmo empregando o microfone aos agentes periféricos, edita-lhes as falas (BALBINO, 2016, p. 27).

A periferia, lugar onde as pessoas negras ou pardas são

maioria, é produto de um Estado negligente. A periferia é o resultado de políticas públicas que não contemplam eficientemente esse público que vive na marginalização, onde a população periférica passa por toda espécie de vulnerabilidade, desde o material aos valores éticos (RIBEIRO; COSTA, 2016). Essa população cresce às margens ao invés de se desenvolver por meio dessas mesmas margens. Em consequência, crescem as emoções de rejeição, de sentimentos de abandono político a uma parte da sociedade que tem uma inscrição, uma legitimação, um pertencimento a um espaço geográfico e histórico. De fato, segundo o INCB (2003) é por essa realidade que atravessa toda periferia que os marginalizados acabam por naturalizar essa situação ao ponto de entendê-la como parte do destino. Este sentimento de desesperança gera, infelizmente, aspectos negativos como o consumo de drogas e a massificação da violência. Precisamente, essa realidade constitui um palco para a omissão das verdades de um povo corrompido pela falta de oportunidades que as políticas públicas não oferecem. Pior ainda, quase a única alternativa para

sobreviver nesse ambiente é se costumando ou se unindo a essa violência.

Foi precisamente nesse contexto que surge uma arte que influenciou decisivamente no slam, o Hip-Hop. Cornell Benjamin, membro da gangue Ghetto Brothers, ao solicitar um acordo de paz em um contexto de massificação da violência entre gangues, em 1971, foi atingido por um golpe de uma das gangues presentes, o que lhe deu morte (BALBINO, 2016, p. 38). Ao contrário do que se esperava, a vingança e continuação da violência, Benjamin Melendez, conhecido como Yellow Benjy, propôs um tratado de paz que foi aceito por quarenta e duas gangues. Ainda que isso não significasse o fim dos conflitos, abriu caminho para um acontecimento histórico: a construção da cultura Hip-Hop.

A oportunidade de paz entre as gangues permitiu que a população das periferias se reunisse em espaços abertos para a convivência, chamados de *blockparty*. Nestes encontros, por iniciativa de Clive Campbell, em 1971, começa a surgir o Hip-Hop, arte que foi oficializada em novembro de 1974,

quando Kevin Donavan incorpora outros elementos da cultura de rua, como DJ, MC, Break e Graffiti. Esse conjunto articulado de expressões é batizado como cultura Hip-Hop (BALBINO, 2016, p. 40).

Após esse fato histórico, surgem cada vez mais encontros que permitem conhecer, a partir da oralidade, as realidades que as pessoas das periferias vivenciam. Esse novo convívio impulsiona uma releitura, uma inquietação e desbravamento de realidades, sonhos e sentimentos. Estas características, que foram moldando o que hoje conhecemos como slam, favoreceram que se espalhasse por vários outros países, entres estes Alemanha, Canadá, Zimbabwe e Japão. Hoje o slam está presente no mundo todo.

No caso do Brasil, este sentimento tão perspicaz, expressado poeticamente, se inicia também nas periferias, quando Carolina Maria de Jesus, mineira da cidade de Sacramento, transforma em versos as suas experiências e verdades. Em nosso país o relicário poético e experiencial da periferia nasce com esta mulher negra moradora da favela de Canindé. Por esse motivo, ela é

frequentemente recordada pela cultura slam do Brasil, como uma fonte de inspiração. Com Carolina Maria de Jesus a literatura periférica se desabrocha sob os olhares de quem enxerga com a alma e consegue retratar poeticamente suas experiências existenciais (ROSA; SILVA, 2020).

O espaço geográfico chamado de favela, muitas vezes minimizado, é um espaço de comunidades que produzem cultura, ou seja, conhecimentos. Para Balbino:

Ser um escritor marginal/periférico sinaliza que o autor é oriundo da periferia e embora nem todas as periferias apresentem as mesmas condições, o fato de estar fora do centro é o que une os autores em um movimento cada vez mais sólido e encorpado por seu espaço geográfico (BALBINO, 2016, p. 49).

Em outras palavras, quando um(a) autor(a) da periferia produz sua poesia, ela(e) fala do que está em sua volta, em seu interior, em suas vivencias. Instancia que motiva a muitos escritores a falarem de suas vidas, a praticar a empatia, a representar uma voz que muitas vezes é silenciada por não poder expressar sua história e argumentos, ou ainda

pelo cansaço de suas vivências. Isto pode ser observado no desgaste de uma sociedade representada pelos negros e negras, assim como pela comunidade LGBTQIA+, pelas mulheres, pela classe social trabalhadora; ou seja, aquela população menos abastada que não é enxergada a partir das suas próprias falas e identidades, o que nega as suas histórias.

Voltando a trajetória do slam, os saraus de Chicago foram gradualmente ressignificados, até se transformarem em palco de expressões dos menos favorecidos no mundo capitalista: os excluídos socialmente, as mulheres oprimidas. Neste ponto, Balbino (2016, p. 71) salienta que “vivenciar o ambiente do sarau e ocupar, dentro dele, uma posição de destaque [...] energiza estas mulheres a acompanharem o movimento que é insurgente nas periferias”. Esta característica de acolhimento que o slam tem o diferencia de outros espaços, pois aí todas as raças, gêneros, classes sociais sentem-se à vontade para expressar por meio da oralidade seus profundos sentimentos e visões, partindo de uma ótica que repudia

posturas preconceituosas.

O slam é um grito que nasceu e cresceu dentro das periferias e que hoje conecta o mundo. Trata-se de uma posição de mundo que abre um caminho que conduz a um lugar que antes não existia, e que já lhe deveria ter sido garantido por direito: a dignidade. Esse mundo, ainda injusto, precisa ser ressignificado todos os dias, mas muitas vezes isso acontece pelo sangue de um povo que vive às margens e que de certa forma sente-se dentro de um ato já vivenciado pelo negro, mostrado na “continuidade do ato de aquilombar como estratégia de resistência e coletividade e designar experiências de organização e intervenção social protagonizadas pela população negra na atualidade” (KILOMBA, 2020, p. 141).

Esta dinâmica de dar significado real ao espaço é algo em continuidade na periferia, independente de quem o ocupe. Veja que nos vários palcos ocupados pela representação de uma história, ali também está a ressignificação de uma classe, raça ou gênero numa batalha diária. No Brasil, muitos foram os saraus que abrigaram a arte da literatura e da autorrepresentação de

homens e mulheres. Cabe aqui, portanto, ressaltar o slam como espaço que também a mulher agora tem. Por exemplo, o Cooperifa (2001) em São Paulo deu voz as poetisas e *slammer* Roberta Estrela D'Alva, Edite Marques, Rose Dórea, entre outras. Esse empoderamento das mulheres sinalizou o berço de obras representadas por elas. Por exemplo, com a obra "Pretextos de Mulheres Negras" (2013) expandiu-se ainda mais a literatura marginal/periférica, o que veio legitimar o discurso dos subalternos compreendidos por diferentes inscrições sociais. Ocupar esses espaços tem o peso de ter a história de um povo materializado, não unicamente enquanto raça, gênero, ou a classe em si, mas sim suas verdades.

Importa destacar que os espaços para a oralidade não são algo recente. Só por dar um exemplo, ainda que remoto, na Atenas antiga existiu um espaço público para pluralidade, chamado de *Ágora*. Os cidadãos gregos se encontravam neste espaço plural de expressão da *lexis*(gr. palavra), do diálogo e da discussão sobre os assuntos de Estado: mostravam-se no mundo e construam

conhecimento a partir da pluralidade da palavra (MIRÓN, 2014). O slam tem uma natureza relativamente parecida, pois é similar no sentido de constituir um espaço plural de cunho político, onde a palavra é o elemento, mas se diferencia ao ser uma competição poética para qualquer pessoa e por meio de regras sistematizadas. Na *ágora* ateniense, esse espaço era apenas ocupado pela masculinidade livre. Isto é importante se consideramos que o oral constrói grande parte do que somos, já que nos define como sujeitos pertencentes a um grupo que compartilha a cultura, e uma visão de mundo plural, onde a palavra tem papel fundamental em nos conectarmos com nós mesmos (as), o ser em particular, e com o externo a nós, a sociedade (HOOKS, 2013).

Assim, o *slammer poetry* se apresenta usando o próprio corpo e voz para se auto representar ou representar uma identidade por meio da poesia autoral e inédita, a qual se justifica por remeter a uma subjetividade e que ainda não foi divulgada em nenhum outro espaço público.

A dinâmica do *slam poetry* acontece com uma apresentação que

deve durar até três minutos. Tal performance é avaliada por cinco juradas(os) que são escolhidos no momento em que o evento acontece. Estes atribuem à poesia uma pontuação de 0a 10. Ganha a competição o *slammer* que tiver a maior pontuação. Para participar e ser o vencedor do encontro, o *slammer* tem que apresentar três poesias naquele momento. Os três poemas são avaliados, podendo totalizar até 30 pontos. Sobre isto, Balbino (2016, p. 151) menciona que devem ser “poemas de autoria própria, poesias de até três minutos e o poeta sem figurinos ou acompanhamento musical”.

Imagem 1: Slam Brasil – A Poesia na Sua Melhor Forma



Fonte: Aurculture³

O primeiro slam aconteceu no

³Disponível em: <https://aurculture.com/slam-brasil-poesia-na-sua-melhor-forma/>. Acesso em: 07 fev. 2022.

Brasil, denominado de Zona Autônoma da Palavra, teve como berço o bairro da Pompeia, em São Paulo, em 2008. Foi realizado nos recintos do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos e idealizado por Roberta Estrela D’Alva. Porém, com a desativação do prédio deste Núcleo, o evento passa acontecer nas ruas, sem lugar fixo, o que difere do slam de outros países que acontecia em espaços fechados devido às suas peculiaridades culturais e territoriais. Assim, tendo como palco as praças, neste gesto de liberdade, os slam brasileiros acolhem a todos e todas que possuem uma posição sobre determinada questão social, bem como aqueles que em algum momento foram rejeitados pela sociedade a partir da formação ideológica, histórica e discursiva que move o seu ser pensante, constituído por sua exterioridade.

Dessa forma, o slam se considera:

Um espaço para que o sagrado direito à liberdade de expressão, o livre pensamento e o diálogo entre as diferenças sejam exercitados. Um espaço autônomo onde é celebrada a palavra, a fala, e, ainda mais fundamental num mundo como o que vivemos – o ouvir (NASCIMENTO, *apud* BALBINO, 2016, p. 154).

Este cenário poético adquiriu imensuráveis dimensões e foi se propagando rápido, pois hoje se repete em muitos outros estados brasileiros. Os novos cenários, geralmente contam com a participação de artistas que lançam seus livros e CDs, e que apresentam suas poesias sem concorrerem às batalhas do *slam*.

Para Freitas:

Na *slam poetry*, a poesia deixa o ambiente acadêmico, abandona os circuitos tradicionais de curadoria e produção de sentido, flerta com a canção popular e torna-se uma prática coletiva e, como tal, se estabelece no limite entre o oral, o escrito e o visual, fazendo da performance um elemento central (FREITAS, 2020, p. 3).

Trata-se de uma narrativa que potencializa o poema, em primeira pessoa, a partir da declamação, muitas vezes sem improvisos, e articulada com o público. Isto pode ser observado no slam da Guilhermina, na zona Leste de São Paulo que, desde fevereiro de 2012, acontece sem fins lucrativos, como todos os outros *slam do Brasil*. Somente em São Paulo se realizam cerca de quarenta e quatro eventos, ressaltando-se o Slam Resistência, que é fruto de encontros

ocorridos na Praça Roosevelt entre “advogados ativistas e os movimentos sociais que discutiam a truculência da polícia durante as manifestações de 2013” (FREITAS, 2020. p. 4).

No slam acontece uma explosão de magia que nenhum veículo tecnológico seria capaz de transmitir, conforme aponta Roberta Estrela D’Alva (2011, p. 121):

De fato, a “aura” (Benjamin, 1985) do slam, o momento presente em que o encontro se dá, não é passível de reprodução, e muito embora existam registros dos campeonatos e até mesmo livros de antologias com os poemas que são recitados, nada substitui a presença física, o encontro, o diálogo entre as diferenças, ponto central desse tipo de manifestação.

Nesse prisma de acontecimentos, a mulher, mais precisamente a mulher negra, marca seu espaço, ainda que timidamente, no cenário brasileiro; mas com maior representatividade que nos demais países, sustentando a estrutura social desde o período escravocrata até os dias atuais. Tal aparição feminina gera um acontecimento histórico, tais exemplos como: no Rio de Janeiro, Luz Ribeiro abrilhantou o Flup no ano de 2015, sendo a vencedora do slam;

nesse mesmo ano, Roberta Estrela D'Alva ficou em terceiro lugar no campeonato Mundial da França. Nessa concepção de aparições, Balbino (2016, p. 251) indica que "há, sim, um mecanismo que vem preterindo mulheres ao longo da construção deste movimento que emerge das periferias".

Compreende-se, então, que o slam proporciona às mulheres da periferia, e também aos homens, o espaço para que o corpo e a voz enunciem realidades. A partir de cada lugar em que o sujeito fala, ou está inscrito, as suas palavras retratam as verdades que estão sendo silenciadas nos discursos jornalísticos e hegemônicos. Por exemplo, neste espaço de realidade podemos citar a Roberta Estrela D'Alva, que em 2013 fez um poema-rap contra a redução da maioria penal no Brasil:

Parem.
Parem a lei, parem a máquina,
Parem o processo, apaguem as páginas
Pare a mente perversa e ávida
Por sangue novo e vidas pálidas
Prende e é sujeira pra baixo do tapete
Tranca e é truque barato, segurança é o cacete
Cacetete, e o pau come é só quem sente
É quem no passado levava no pescoço
as correntes
Coerentes sejamos, de que lado
estamos?
Porque não são nossos filhos, só

observamos?
E assim deixamos errar e erramos
esquecendo as palavras que um dia
juramos?
Contra a contratação de quem trata com
tração que mata
E trancafia, o fio, afia a faca e corta as
asas
E tira devagar a vida a voz, a vez, o voo
O tiro sairá pela culatra, guarde seu
tesouro
Ele não valerá nada, na hora marcada da
espada
No encontro com o verdadeiro Juiz
A Grande Lei, eu sei, é só uma pra todos
numadianta,
Vacilou, cachimbo vai cair
Portanto
Parem a lei, parem a máquina,
Parem o processo, apaguem as páginas
Pare a mente perversa e ávida
Por sangue novo e vidas pálidas
Agora pros muleque fica letra é bom sabê
Que a arapuca tá armada pra pegar você
Consciência, atitude já disseram, eu vô
dizê"
A vaga tá lá esperando você."
(ROBERTA ESTRELA D'ALVA, 2013)

No poema percebe-se a representação da força de uma voz que não se cala, e que exala sua interioridade, sua leitura acerca do tema. Trata-se de uma exortação proclamada por meio da liberdade de expressão.

Essa dinâmica faz alusão à fala de Pereira e Esposito (2019, p. 3) ao colocarem que "é possível compreender as comunidades de poesia slam e sua rede de integrantes como promovedores de um tipo de prática de letramento, que estimula

aprendizado e compreensões acerca de determinada realidade social". Dessa forma, o slam sugere muitos caminhos entrelaçados ao diálogo, à aparição de uma identidade que foi esquecida, apagada, silenciada e traz ao ser humano o que já lhe é de direito Constitucional, o direito da expressão. A partir dessas ideias, o slam pode ser compreendido como um bem cultural que agrega, cria e recria valores, conceitos e significados, criando novos sentidos e gerando novas lutas sociais.

O slam: produção de conhecimentos e conscientização pela linguagem

Até agora observamos que o slam tem-se mostrado como um bem cultural e de produção de conhecimentos. Isto porque é palco de desabafos e de representações de mundo em um só momento, em consonância com suas características peculiares que se traduzem na expressão oral e corporal. Roberta Estrela D'Alva (2014, p. 105) afirma que "não há como negar o caráter inclusivo e libertário de um *poetry slam*". Portanto, nesta articulação, "a formação discursiva e o gênero do

discurso pelos quais os sujeitos enunciam seus textos na literatura marginal/periférica podem contribuir, formular e circular sentidos próprios" (BALBINO, 2016, p. 250). Estes sentidos levam a compreender o funcionamento do histórico e da memória de um povo que tem em seu discurso a materialidade de um acontecimento que só faz sentido porque está atravessado por uma cultura, um conhecimento: estar no slam é ter a possibilidade de expressar um conhecimento que já se concretizou no interior de um povo. Na continuação observaremos estas ideias de forma mais ampla.

Para compreender as dimensões que o slam representa na cidadania, é necessário atentar-se às diferenças sociais que atravessam por séculos a formação dos estados nações. Estas diferenças, que não são casuais, se convertem no marcador basal da vida e história de nossos povos desde o período pós-colonial. As narrativas e memórias corroboram as diferentes tensões que permearam e permeiam os cenários geográficos e históricos. E neste espaço de diferenças, a poesia oral não tem só o papel de uma luta estética, visto que "a

poesia oral cumpre [uma] função mais lúdica que estética: ela garante essa partida no conceito vital, na liturgia cósmica. Ao mesmo tempo, é um enigma, ensinamento, divertimento e luta” (ZUMTHOR, 1997, p. 279-280). Tal mistura de acontecimentos, culminada na ludicidade e na estética, torna a poesia algo vitalizador que emerge de situações que não foram pensadas historicamente para a ascensão de um povo. Sobre isto, segundo Souto (2020, p. 136):

A partir da perspectiva pós-colonial, podemos entender o momento histórico presente como um espaço de significantes abertos, um entre lugar, onde os efeitos de um passado colonial recente ainda perduram e se desdobram, ao mesmo tempo em que coexistem com formas emergentes de existir no mundo.

Esse espaço de significantes abertos perdura na contemporaneidade e deixa uma lacuna “nos deslocamentos das noções de centro e de periferia” (SOUTO, 2020, p. 136). De acordo com esta mesma autora, neste tempo-espaço contemporâneo “encontram-se em constante negociação o velho e o novo, o conservador e o progressista, o tradicional e o inovador, sendo a cultura a dimensão social que melhor

compreende as disputas e embates de ordem simbólica” (*Idem*, p. 136). Aquilo é uma demanda de ações que não param e crescem a cada novo ressurgir ou a cada existência enfraquecida: não há espaço para engessamento, ou ao menos não deveria haver, porque há sempre algo funcionando, que parte de todos os lugares de constituição de sentidos e de identidades.

A produção da cultura, de acordo com Lima, “está fundamentada em um conjunto de saberes atravessados por relações de poder e seus regimes de visibilidade e verdade” (LIMA, 2018, *apud* SOUTO, 2020, p. 142). Estes saberes partem dos centros, mas deveriam partir também das margens, pois o campo cultural deve “refletir as demandas atuais enunciadas a partir das margens, incorporando os discursos insurgentes no intuito de deslocar fronteiras e criar projetos de organização social” (SOUTO, 2020, p. 138).

A luta pela visibilidade é um direito que, de fato, está preconizado no Parágrafo II da Declaração Universal dos Direitos Humanos:

Todo homem tem capacidade

para gozar os direitos e as liberdades estabelecidas nesta Declaração, sem distinção de qualquer espécie, seja de raça, cor, sexo, língua, religião, opinião política ou de outra natureza, origem nacional ou social, riqueza, nascimento ou qualquer outra condição (NACÕES UNIDAS).

No Brasil trata-se de um direito que foi conquistado pela Independência e pela proclamação da República, mas que de acordo com alguns olhares insiste em ser esquecido, saqueado, anulado pela própria história que o ser humano vai construindo a partir daquilo que ele acredita, defende, cria, modifica. Tudo isto, apesar de a história de um povo já está direcionada nas legislações.

As performances traduzidas no slam são também uma busca pela consagração de direitos que o ser humano tem, pois a cada poesia declamada, há produções e efeitos sendo sacramentados num grito de igualdade e respeito.

A sociedade da periferia – aqui faz-se menção a tudo que parece ser periférico sob a ótica dos que estão fora dela– sofre todos os movimentos criados para atender uma minoria, mesmo sabendo que “estar na margem é ser parte do todo, mas fora

do corpo principal” (KILOMBA, 2019, p. 67). Portanto, estar na margem, ou no centro, deveria ser algo geográfico e não social, ou muito menos histórico.

Dispõe Souto (2020, p. 138):

Considerando a profunda imbricação entre os aspectos políticos e culturais no que se refere a (re)organização geopolítica global, fica evidente o papel da cultura enquanto território de fronteira, de tensionamento político, onde ocorre a elaboração, expressão, negociação e disputa entre as narrativas em jogo.

Essa realidade vai sendo apurada a passo que as pessoas vão se conscientizando de suas histórias e de seus direitos. Assim, vão assumindo suas posições como sujeitos de um espaço, de uma sociedade que sabe aonde quer chegar e como isso se dará, apoderando-se da autorrepresentação. Sobre isto, ressalta Bhabha (*apud* SOUTO, 2020, p. 137) que ao “descentralizar a universalidade, as margens têm a chance de autorrepresentação”. Portanto, uma percepção faz-se necessária além do conhecimento acerca do que é, e do que não é cultura, já que cabe compreender “de que forma e para que fins a cultura vem sendo

apropriada e que papel desempenha no contexto contemporâneo” (SOUTO, 2020, p. 138).

. O slam: conscientização pela linguagem

Neste espaço de conscientização, de libertação e de empoderamento, o *slam* assume o poder da transformação, pois, ao promover a crítica e a reflexão, esses “espaços se constituem como de produção cultural, de estabelecimento de um tipo de poesia que carrega referências históricas e performances críticas”, (PEREIRA, 2019, p. 109).

Por outra parte, cria-se uma possibilidade para o lúdico ao trazer a performance e, de acordo com o mesmo autor, “ao mesmo tempo em que é uma espécie de desabafo social, na medida em que temas atuais, ligados à exclusão social, são colocados em pauta por seus praticantes” (2019, p. 100).

Outra vertente que o *slam* engloba é o letramento, pois durante uma apresentação acontecem muitas trocas de ideias e muitas compreensões são remetidas e desenvolvidas por meio da oralidade, da expressão corporal, da produção

da poesia e do tema em si. Conforme aponta Pereira (2019, p. 101):

Ao nos apoiarmos no conceito de letramento, devemos reconhecer a relevância e o impacto das competições poéticas, tanto na esfera individual, que atua sobre os sujeitos participantes, ouvintes e usuários, como de modo mais amplo, considerando as redes de compartilhamento.

Nessa manifestação da arte não há ganhador, pois todos e todas vencem: os participantes e o público que presenciou o evento não saem deste da mesma forma como chegaram: são muitas denúncias e concepções de mundo que são expostas, e assim o *slam* constitui uma fonte inesgotável da transparência de uma interioridade, “construindo se como espaço de aprendizagens e saberes, que é marcado pela transmissão de referências críticas e influências para os outros poetas competidores e de seu público” (PEREIRA, 2019, p. 109). Ao mesmo tempo, as competições abrem espaços para o político, considerando o lugar de onde os *poetry slam* falam. Este lugar não está sendo compreendido apenas como o espaço geográfico, muito mais como lugar que permite visibilizar vozes que

são legitimadas ao longo do processo histórico.

Essas vozes são retratadas nas legislações, assim como também nas legislações educacionais porque não basta conhecer um valor somente quando necessita recorrer-se dele. É importante conhecer os valores enquanto pode ser constituído por ele. Nesta intenção, os documentos pedagógicos escolares contemplam em suas diretrizes apontamentos que estruturam o ensino e a aprendizagem de qualidade para todos. Nessa consonância, a Base Nacional Comum Curricular (2017) é um suporte para o desenvolvimento da pessoa em sua integridade, orientando acerca das habilidades e competências que o estudante deve desenvolver ao longo de uma etapa escolar.

Essas habilidades e competências estão incutidas nos diversos documentos escolares, assim como na Base Nacional Comum Curricular que traz como primeira Competência Geral da Educação Básica "Valorizar e utilizar os conhecimentos historicamente construídos sobre o mundo físico, social, cultural e digital para entender e explicar a realidade, continuar

aprendendo e colaborar para a construção de uma sociedade justa, democrática e inclusiva"(2017, p. 11). Dessa forma, cabe pensar o quanto o slam corresponde aos documentos norteadores escolares atuais, visto pelas palavras "historicamente", "cultural", "construção", "inclusiva"; que refletem ao slam ser um espaço de acontecimentos e de cultura. De fato, a habilidade 13 da disciplina Língua Portuguesa, Ensino Médio, apresenta a ideia de

Expressar-se e atuar em processos de criação autorais individuais e coletivos nas diferentes linguagens artísticas (artes visuais, audiovisual, dança, música e teatro) e nas intersecções entre elas, recorrendo a referências estéticas e culturais, conhecimentos de naturezas diversas (artísticos, históricos, sociais e políticos) e experiências individuais e coletivas (BNCC, 2017, p. 498).

Percebe-se nestes documentos algo em comum com o que se propõe no *slam*, haja vista as palavras "expressão", "criação", "linguagens", "experiências individuais e coletivas", que remetem tanto ao participante quanto ao aluno, e ainda desenvolve a emoção, a afetividade, os valores, ressignificando as ações desses

sujeitos. Nesse ponto, para Roberta Estrela D'Alva (2011, p. 120) “o *poetry slam* se tornou, além de um acontecimento poético, um movimento social, cultural, artístico que se expande progressivamente e é celebrado em comunidades em todo o mundo”.

Esta mesma autora aponta que “a necessidade de composição minuciosa obriga os *slammers* a explorarem o máximo de seus corpos-vozes, em sua musicalidade, dinâmicas de respiração e movimentação corporal” (Idem, p. 123), o que traz à tona a profundidade de sua interioridade, verdade e historicidade. Ainda, para os *slammers* mostrarem integridade em suas performances, usam “Voz, entonação, ritmo, *flow*, olhar, jeito de corpo e gestos” (FREITAS, 2020, p. 6) externando a oralidade. Ademais, de acordo com D'Alva (2011), para o *poetry slam* entrar em cena, duas coisas são necessárias, um microfone e uma ideia. Dentro dessa afinidade de ações e resultados, conforme ressalta Zumthor (2007), está a performance que, ao comunicar, marca-se o conhecimento.

Frente ao que está sendo

contemplado, percebe-se o quanto o slam tem um caráter inclusivo, que liberta numa proposta de diálogo e, por que não, de conflito. Oportuniza batalhas espetaculares, um jogo entre palavras e sentimentos, significados e significantes que se entrelaçam despertando a memória e a escuta. Balbino (2016) reforça que já com os saraus os autores da periferia tiveram um aliado para a expressão de suas experiências, ao usarem o microfone para entoarem seus gritos por meio das crônicas e poesias.

Assim, o slam revela ser um espaço de acontecimentos, de cultura e de produção de conhecimento ao trazer as habilidades e competências que traduzem o desenvolvimento humano, enquanto sujeito de formação histórica, ideológica e de discurso, conforme pode ser visto nas vozes de mulheres que entoam seus versos como forma de expressar que não há limite entre o interior e sua exterioridade.

O Slam como acontecimento no mundo feminino

Para as mulheres o slam trouxe a liberdade de expressão num mundo sinalizado pelas diferenças sociais, de

raça e de gênero; trouxe sua ascensão e fortalecimento junto com a possibilidade de mostrar suas verdades e a inverdade reproduzida num espaço em que a mulher não tinha voz. Segundo Balbino (2016, p. 159), “A denúncia, neste caso, pode ser compreendida no interior de práticas de linguagem, pelo gesto, pelo sujeito, pela sua relação com a verdade e com o interlocutor/ouvinte/leitor”. Isso basta para ressignificar a linguagem no mundo feminino enquanto liberdade e empoderamento, pois

As mulheres periféricas que escrevem, lançam livros, escrevem outros livros e vivem às margens são as guerreiras do cotidiano brasileiro. Um verdadeiro arsenal vivo que revoluciona o mundo por meio da literatura e do corpo contra o que lhe aflige, seja o preconceito, os estereótipos, os padrões impostos, a beleza engessada pela sociedade midiática; a etnia, ou comportamento que são reformulados enquanto ocupam-se verdade legitimada (BALBINO, 2016, p. 166).

Para muitas mulheres ter o slam é voltar à vida, já que muitas se autoafirmaram como participante das competições: ali produziram suas poesias e organizaram eventos. Roberta Estrela D’Alva, a precursora

do slam no Brasil, inclusive organizou o ZAP! Zona Autônoma da Palavra em São Paulo. Nas palavras de Freitas (2020, p. 3) “ela foi a primeira *slammer* brasileira a participar da Copa do Mundo de Slam, em 2011, e a primeira pesquisadora a publicar um artigo sobre a cena da *slam poetry* em São Paulo”.

Dessa forma, cabe entender porque o slam é a riqueza representada pela palavra que se materializa por meio de vozes também femininas, conforme apresenta Freitas (2020, p. 8-9):

Talvez por contraste com as batalhas de MC’s e seu universo majoritariamente masculino, o protagonismo da slam poetry no Brasil tende a ser feminino: Roberta Estrela D’Alva, Mel Duarte, Luz Ribeiro, Mariana Félix, Luíza Romão, Kimani, MC Martina, Carol Dall Farra, Gênesis, Pieta Poeta, Meimei Bastos e Luna Vitrolira – além de Paulina Turra, Tawane Theodoro e Patrícia Meira.

Diante desta realidade, Balbino completa que “Percebemos que a voz poética e a manifestação do ‘eu’ destas escritoras ficam mais evidente e utiliza-se não apenas da forma escrita, mas da linguagem corporal, do tom de voz, de recursos teatrais na hora de declamar, para exprimir o que

acontece" (2016, p. 16). Tal ascensão tem-se fortalecido pela unidade, pela representatividade, pela exposição de como a vida é na realidade, pelas experiências com "a desigualdade, exclusão, o machismo, o racismo e a homofobia" (FREITAS, 2020, p. 4). Temas esses que estão presentes nas vidas brasileiras.

Neste cenário de interfaces e desmistificação, onde o slam se estabelece como bem cultural e de produção de conhecimentos, Balbino acrescenta que "é nítido que nem toda mulher periférica brasileira se tornará uma escritora, mas, é por meio da escrita que muitas delas conseguem se auto representar, como veremos adiante, e por conseguinte, representar todo um grupo" (2016, p. 54). Isso porque há uma sensibilidade que emana, que transcende o feminino e, nesta perspectiva, a cultura popular negra representa a narrativa cultural insurgente que assola o país.

As acepções que foram recorrentes neste espaço mostram a participação acentuada das mulheres no slam. São vários os nomes que ganham espaço e vozes que denotam a fortaleza na delicadeza, a determinação na sensibilidade e até a

emoção quando o coração já não responde mais à razão. Essas mulheres periféricas, estão representadas por Débora Garcia, neste poema sobre a vivência da juventude periférica:

Molotov

Desde pequeno, institucionalizado
Pais, ignorados
Não alfabetizado
Pele negra, seu legado
Foi criado e educado
Por aquela que não lhe FE(Z) BEM
Treinado para matar e morrer
Aprendeu muito bem
Se graduou na escória
E escreveu sua história
Em documentos oficiais
Ocorrências, processos, relatórios sociais
Estatísticas, manchetes, mídias
Páginas policiais
Que bom desempenho! Vai longe esse
rapaz!
E agora... A formatura! 16 anos! Quanta
emoção
Molotov finalmente foi para detenção!
Lá acendeu o pavio
Que desde o nascimento
O Estado colocou em suas mãos.

Nessa poesia moram os gestos mais internos, neste caso, de Débora Garcia (2015) frente à juventude negra e periférica do país. Nesta mesma linha, a *slammer* Elizandra Souza revela a ancestralidade de um povo:

Preservando Heranças

As argolas em volta do pescoço
São para sustentar a exuberância do meu sorriso
Os tecidos que uso na cabeça
Demonstram a sabedoria da minha ancestralidade
Os vestidos que moldam meu corpo
Dignificam o meu instrumento de existir
As argolas, os tecidos, os vestidos
Mais do que acessórios
São heranças que me ajudam a persistir
(Elizandra Souza, 2013, publicado no
Águas da Cabaça)

Concordamos com Balbino (2016, p. 165) no sentido que “aqui compreendemos que evocar esta espiritualidade fortemente amparada na ancestralidade ajuda a voz poética a se inspirar, se curar, se empoderar e muitas vezes, se enegrecer”.

Finalmente, de todas as acepções compartilhadas neste espaço que cabe a todas as raças, as classes e os gêneros, importa também afirmar o poder da materialidade de um discurso que representa uma história, uma vida, uma verdade, como entremeio do dito e do não dito.

A faceta pedagógica do slam

A trajetória, prática e significados do slam, que temos apresentado até aqui, mostram como o movimento possui também uma

dimensão pedagógica. Isto, basicamente, porque a natureza do slam promove a interpretação e transmissão de saberes, realidades e a criação de conhecimentos. Promove, de igual modo, valores democráticos, plurais e apela à integração e igualdade em suas múltiplas dimensões. Em estrito rigor, o slam é também um espaço para o ensino e aprendizagem. Portanto, tem uma faceta educativa.

No que se refere aos sistemas escolares, o slam vem ganhando considerável espaço. Por exemplo, existem alguns projetos e planos de aula disponíveis em acesso livre para trabalhar o slam nas escolas⁴. Em São Paulo há tempo que foi criado o Slam Interescolar, um concurso onde podem participar estudantes adolescentes, cujas regras são praticamente idênticas às regras do slam dos espaços públicos.

⁴Exemplo de plano de aula completo no link: <https://www.institutoclaro.org.br/educacao/para-ensinar/planos-de-aula/plano-de-aula-slam-poesia-falada/>. Acesso em: 07 fev. 2022.

Imagem 2: Slam Interescolar SP 2018 EMEF Henrique Pedado



Fonte: PROFS⁵

Para mostrar o funcionamento do slam como prática pedagógica nos sistemas escolares, serão retomadas algumas considerações apresentadas no documento norteador da Educação Básica do Brasil, a Base Nacional Comum Curricular (2017)⁶ e a partir da disciplina de História, justamente por dialogar com a ideologia e a discursividade, termos que embalam o slam. Para a BNCC (2017), o componente curricular de História

⁵ Print de tela tomado de: <https://www.youtube.com/watch?v=nl7g0D285e0>. Acesso em: 07 fev. 2022.

⁶Sabemos que a BCCN tem protagonizado bastante polêmica, sobretudo pelo fato de propor um sistema de ensino baseado em competências a partir de conteúdo. No entanto, o que aqui nos importa é que o BCCN contempla a oralidade e produção de conhecimento como um eixo relevante para a educação histórica.

abarca vários saberes:

Entre os saberes produzidos, destaca-se a capacidade de comunicação e diálogo, instrumento necessário para o respeito à pluralidade cultural, social e política, bem como para o enfrentamento de circunstâncias marcadas pela tensão e pelo conflito. A lógica da palavra, da argumentação, é aquela que permite ao sujeito enfrentar os problemas e propor soluções com vistas à superação das contradições políticas, econômicas e sociais do mundo em que vivemos. (BNCC, p. 400).

Portanto, essa capacidade de comunicação, mencionada no componente de História, se repete no slam. O respeito à pluralidade é um excelente exemplo, porque só se houver um primeiro elemento, o respeito, é possível o slam como acontecimento. Portanto, enquanto o(a) *poetry slammer* apresenta sua poesia, uma posição é revelada a outros sujeitos ouvintes, e se não houver o respeito, a comunicação torna-se falha. Ademais, a argumentação instalada no discurso do *slammer*, representada na poesia, permite a expressão e a representação de uma memória.

Sobre essa articulação consagrada no slam, entre discurso e sujeito, Bakhtin afirma que os gêneros

discursivos “refletem de modo mais imediato, preciso e flexível todas as mudanças que transcorrem na vida social. Os enunciados e seus tipos, isto é, os gêneros discursivos, são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem” (BAKHTIN, 2011, p. 264). Na exposição feita em um slam, percebe-se essa correia que liga uma verdade a um povo, e isso acontece no imediatismo e nas práticas pedagógicas em que o conhecimento exposto, por meio de um gênero, torna-se uma realidade a partir de uma ação que se expande a uma sociedade de alunos e alunas que estão nos interiores das salas de aula.

Cabe ainda considerar que durante a apresentação do slam, muitos gêneros discursivos são articulados; a poesia, o monólogo, a dramatização, a encenação, entre outros. Uma versatilidade que se expande em Bakhtin quando aponta que:

A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se

desenvolve e se complexifica um determinado campo. (BAKHTIN, 2011, p. 262).

Tal pluralidade está no cenário escolar em todos os componentes curriculares. Isto, devido a que a escola está repleta de gêneros discursivos que deveriam ter a mesma intenção do slam: liberdade da expressão para fomentar a capacidade de criação de sentidos. Se a escola não promove o espírito criativo, e só se baseia na repetição, que tipo de escola é? Sobre isto, Viana assevera que:

Sob esse aspecto, quando propomos que o aluno possa manifestar-se, escrevendo sobre temas que o emocionem ou que o sensibilizem, expondo sua visão de mundo aos colegas, por meio do slam, estamos, na verdade, o reconhecendo como um sujeito de linguagem, dotado de ideologia, que precisa e merece ser (re)conhecida pela escola (VIANA, 2018, p. 51).

A possibilidade de levar à um conjunto de estudantes a expressar-se garante reflexão, apontamentos, fundamentação, responsabilidade pelo que está sendo pronunciado. Paralelamente, se trabalha questão léxica, vocabular da oralidade, a organização do discurso, bem como a

sua autenticidade. Ou seja, o slam pode ser abordado nas escolas de forma interdisciplinar, por exemplo, estabelecendo o diálogo entre as disciplinas de Língua Portuguesa, História e Sociologia.

Outro detalhe importante é que no momento da exposição, o/a estudante tem a possibilidade de falar do lugar em que está inscrito, conforme sua formação histórica, valorativa e discursiva e se cria um espaço onde é possível aprender da palavra enunciada e não apenas de conceitos pré-estabelecidos (FREIRE, 1987). Mas que isso também o leve a se desinstalar, pois a reflexão tende a instigá-lo, ela provoca esse movimento interno, uma maturidade que se compila diante de um tema que está sendo dialogado.

Veja por essas acepções, o quanto a oportunidade oral do discurso permite ao indivíduo construir suas histórias acerca do mundo e no mundo em que está inserido, por meio de diferentes linguagens e narrações (BNCC, 2017). O/a poeta, em sua performance, é uma riqueza de expressão, com um fato específico, que o enriquece ainda mais. Sobre isto, Viana aponta que:

O poeta não escreve para alguém, mas por alguém e revela um grupo que lhe é próprio em sua voz. Nesse contexto, o estilo do poeta é fruto de sua fala interior, que, por sua vez, é fruto de sua vida social inteira. Quando o poeta fala, ele não fala sozinho, mas carrega a voz de seu grupo social. O mesmo se dá com o ouvinte, que participa ativamente dos enunciados (VIANA, 2018, p. 22).

Portanto, quando os e as estudantes escrevem, de certa forma, endereçam seu texto a alguém. No slam, a poesia apresentada é direcionada a um público, que talvez vivenciou, ou vivencia, a mesma tônica. O sujeito ouvinte, em determinado momento, passa a fazer parte do texto pronunciado, pois nele se identifica e se vê representado no que está sendo proclamado. No slam, mesmo pensando que talvez o poeta não tenha a pretensão de direcionar seu texto a alguém, para Tezza o que importa:

É o fato de que enquanto na prosa existe uma pluralidade de vozes, que podem ser expressas sob a "encarnação" de personagens, revelando pontos de vista, maneiras de viver e outros elementos que sejam distintos do próprio prosador, de maneira que a própria voz do autor não seja interpelada por essas outras vozes, na poesia o poeta pode ter compromisso

apenas com sua própria voz, pois ainda que tente expressar o ponto de vista de outro, é por sua voz que o faz (TEZZA, 2014, *apud* VIANA, 2018, p. 42).

Trata-se de uma sintonia que se estende nas articulações poéticas pela facilidade do diálogo interior do autor com o seu exterior (enquanto que na prosa o diálogo acontece pelas margens das hipóteses). É um momento que, embora aconteça de forma natural nos mais variados espaços, traz algo de extraordinário para a linguagem e a sociedade, justamente porque “todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, como massa física, como cor, como movimento do corpo ou como outra coisa qualquer” (VIANA, 2018, p. 31). Esse signo linguístico, quando materializado é interpelado pelo sujeito ouvinte que muitas vezes se reconhece como parte do discurso. Esse turbilhão de manifestação da linguagem representado pelo slam faz parte do meio escolar a todo momento, pois falar de escola é trazer os signos, as ideias e os sentidos à tona, além da gama de gêneros e compreensões que dissipam neste universo.

Outra vertente representada no

slam que se traduz no espaço escolar é a ludicidade, um jogo intencional para aproximar, aliviar a tensão, permitir a exploração, possibilitar a escuta e a produção. De acordo com Viana (2018, p. 39):

É por meio do discurso lúdico, pautado na arte, como no caso do poetry slam, que podemos romper com este discurso autoritário, quando reconhecemos que o ambiente escolar precisa ser, por sua essência, promulgador dos vários discursos que o permeiam, por meio das relações dialógicas estabelecidas entre os sujeitos integrantes do processo de ensino-aprendizagem. Quando a escola para ouvir o que os jovens têm a dizer, atribuindo sentido aos seus discursos, deixamos o autoritarismo para dar lugar ao dialogismo, aos discursos polissêmicos.

É fato que o slam direciona para algo inovador, isto é, algo que vem trazer para o espaço escolar o dinamismo, o rompimento com o engessado, colocar aos estudantes em uma posição ativa, como pertencentes a um grupo dono do seu espaço. Poderia se dizer, então, que o slam é uma estratégia metodológica, mas ao mesmo tempo, um recurso que sustenta uma sequência didática desde a produção da escrita, passando pela arte, interpretação, a

ocupação do espaço ambiental. O slam tem algo que estimula o pensamento nesse processo de aprendizagem, como “os processos de identificação, comparação, contextualização, interpretação e análise de um objeto” (BNCC, 2017, p. 400).

Em conclusão, percebe-se que o slam tem uma faceta pedagógica de valor incalculável: suas características são aplicáveis para trabalhar os conteúdos curriculares de várias disciplinas, para além de valores e sentidos que os alunos e alunas precisam adquirir como cidadãos deste século XXI.

Considerações finais

Ao pensar no contexto histórico, dos sentidos que atravessam as representações nos espaços públicos, o slam revelou-se como fonte de empoderamento, de um lugar de inscrição de um povo que luta, que procura seu espaço e história. O slam abre a possibilidade para que corpos e vozes enunciem as suas realidades, sobretudo o que está sendo silenciado nos discursos jornalísticos e hegemônicos.

Nesse cenário, homens e

mulheres se pronunciam sem que importe sua classe social, cultural, raça, etnia ou gênero. De fato, como foi mostrado no texto, muitas mulheres, como Roberta Estrela d’Alva e Luz Ribeiro, ascenderam na sociedade ao trazer suas contribuições a partir do slam.

As performances deste movimento social assumem o poder da transformação ao promover a crítica e a reflexão, pois esses “espaços se constituem como de produção cultural, de estabelecimento de um tipo de poesia que carrega referências históricas e performances críticas” (PEREIRA, 2019, p. 109). Percebe-se também que essa competição engloba o letramento, a aprendizagem ENTRE pessoas, pois durante uma apresentação acontecem muitas trocas e muitas compreensões que são remetidas e desenvolvidas por meio da oralidade, da expressão corporal, da produção da poesia e do tema em si.

Por outra parte, a Base Nacional Comum Curricular, documento norteador da Educação Básica do Brasil, ainda que polêmico por estar baseado em um sistema de competências, dialoga com o slam ao

remeter a discursividade em seus conteúdos curriculares, além de pautar em suas orientações a capacidade de comunicação e diálogo que leva à pluralidade cultural, social e política (BNCC, 2017, p. 400). Estas orientações geram o espaço para que slam se valorize como uma importante prática discursiva na sala de aula. Em outras palavras, o slam aparece como um espaço de acontecimentos, de cultura e de produção de conhecimento ao trazer as habilidades e competências que promovem o desenvolvimento humano, enquanto formação histórica, ideológica e de discurso.

Nesse prisma, o slam também pode levar aos e as estudantes a expressar-se e garantir a reflexão, apontamentos, fundamentação, responsabilidade pelo que está sendo pronunciado. Paralelamente, se desenvolve a questão vocabular, a oralidade, a organização do discurso, bem como sua autenticidade. É por estas razões que o slam tem uma forte dimensão pedagógica, considerando toda a sua aplicabilidade de conteúdos, valores e sentidos que os alunos e alunas precisam adquirir ao longo de sua

vida escolar, preparando-se para a vida na sociedade, isto é, para o exercício de uma cidadania pluralista, mais justa e responsável.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BALBINO, Jéssica. *Pelas margens: vozes femininas na literatura periférica*. Dissertação (Mestrado em Divulgação Científica e Cultural), Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, 2016.
- BRASIL. Ministério da Educação. *Base Nacional Comum Curricular*. 2017. Disponível em: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/a-base>. Acesso em: 20 mar. 2021.
- D'ALVA, Roberta. Um microfone na mão e uma ideia na cabeça – o poetry slam entra em cena. *Synergies Brésil*, São Paulo, n° 9, 2011.
- FREIRE, Paulo. *A pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- FREITAS, Daniela. Slam Resistência: poesia, cidadania e insurgência. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 59, 2020.
- HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir, a educação como prática da liberdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- INCB, Naciones Unidas. *Las drogas, la delincuencia y la violencia: los efectos a nivel microsocia*. 2003. Disponível em:

https://www.incb.org/documents/Publications/AnnualReports/Thematic_chapters/Spanish/AR_2003_S_Chapter_I.pdf. Acesso em: 05 maio 2021.

JESUS, Carolina de. *Quarto de despejo*. [s.l.] Edição Popular: 1960.

KILOMBA, Grada. O racismo está sempre se adaptando ao contemporâneo. Entrevista na *Revista CULT*, 7 de abril de 2016. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/grada-kilomba/>. Acesso em: 15 mar. 2021.

MELO, Carolina de; ANJOS, Ana dos. O slam na encruzilhada dos Estudos Culturais. In: *44 Encontro Anual da ANPOCS-Brasil*. Disponível em: <https://www.anpocs2020.sinteseeventos.com.br/>. Acesso em: 15 mar. 2021.

MIRÓN, María. Entre la casa y el ágora: género, espacio y poder en la polis griega. *Revista La Aljaba*, Segunda Época, Vol. XVIII, 2014.

NASCIMENTO, Jenyffer. *Terra Fértil*. São Paulo: Mjiba. 2014.

NEVES, Cynthia. Slams – letramentos literários de reexistência ao/no mundo contemporâneo. *Linha D'Água*, São Paulo v. 30, n. 2, 2017.

PANTOJA, Deusyene; RODRIGUES, Enmilly; ABRANTES, Diego. O negro e o racismo no brasil: ênfase nas consequências psicológicas. *Arquivos Científicos (IMMES)*, Macapá, v. 2, n. 2, 2019.

RIBEIRO, Paula; COSTA, Carlos. Racismo de estado, biopoder e negligência: retratos da saúde na história brasileira. *Revista EPOS*; Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, 2016.

ROSA, Carolina; SILVA, Gilberto. Carolina Maria de Jesus e o pensamento liminar na literatura brasileira. *Revista Estudos Feministas*, vol. 28, n. 2, 2020.

SALOM, Julio; PIRES, Warley. La explosión de los slams de poesía hablada en Brasil. *Literatura: teoría, historia, crítica*, Bogotá, UNAL, vol. 22, n. 2, 2020.

VIANA, Leidiana. *Poetry slam na escola: embate de vozes entre tradição e resistência*. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Estadual Paulista (UNESP), Assis, 2018.

Voz y resistencia: Un análisis de la canción "No azara", de La Muchacha, desde el feminismo

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v12i23.54730>

Larissa Fostinone Locoselli¹

Angélica Moreno Usaquin²

Laura Alejandra Lemos Bravo³

Resumen: Las canciones a veces nos sorprenden, traen cargados algunos mensajes que detonan en determinados momentos. "No azara", composición creada en mayo de 2021 en medio de un Paro Nacional en Colombia, por la cantautora latinoamericana Isabel Ramírez Ocampo, hace eco de las protestas de un sector muy importante de la sociedad. Hemos escogido hacer un análisis discursivo de la canción para vislumbrar y evidenciar sentidos que entran en juego en la acción y resistencia de los pueblos. El análisis se desplegará a partir del propio recorrido que hace la canción, a lo largo de las siete estrofas de la obra, y se tendrá en cuenta: la construcción del sujeto de la resistencia en la letra de la canción, a partir de las memorias de sentido convocadas en ella frente al contexto socio-histórico (en especial algunos aspectos histórico-políticos y culturales de Colombia) y buscando considerar en lo posible también la performance musical y vocal. Articula nuestro análisis el hecho de que asumimos una lectura de la canción desde el feminismo, de modo que le proponemos un diálogo con el pensamiento feminista afrolatinoamericano de Lélia Gonzalez (1988), la perspectiva del feminismo para el 99% planteada en el manifiesto de Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya y Nancy Fraser (2019) y, finalmente, la lectura decolonial de la cuestión del género, a partir de María Lugones (2014) y Françoise Vergès (2020).

Palabras clave: canción popular; análisis discursivo; feminismo; resistencia; Colombia.

¹ Larissa Fostinone Locoselli. Doctora en Letras por la Universidade de São Paulo. Docente del Área de Letras e Linguística de la Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), Foz do Iguaçu, PR, Brasil. E-mail: larissa.locoselli@unila.edu.br - <https://orcid.org/0000-0003-3623-6405>

² Angélica Moreno Usaquin. Estudiante de Mediação Cultural, Letras e Artes de la Universidade Federal da Integração Latino-Americana, UNILA, Brasil. E-mail: am.usaquin.2018@aluno.unila.edu.br - <https://orcid.org/0000-0003-2296-3804>

³ Laura Alejandra Lemos Bravo. Estudiante de Mediação Cultural, Letras e Artes de la Universidade Federal da Integração Latino-Americana, UNILA, Brasil. E-mail: lal.bravo.2018@aluno.unila.edu.br - <https://orcid.org/0000-0003-0440-1074>

Recebido em 01/06/2022, aceito para publicação em 18/07/2022 e disponibilizado online em 01/09/2022.

Voz e resistência: Uma análise da canção "No azara", de La Muchacha, a partir do feminismo

Resumo: As canções às vezes nos surpreendem, trazem em si algumas mensagens que detonam em determinados momentos. "No azara", composição criada pela cantora e compositora latino-americana Isabel Ramírez Ocampo em maio de 2021, em meio a uma Greve Nacional na Colômbia, faz eco dos protestos de um setor muito importante da sociedade. Escolhemos fazer uma análise discursiva da canção para vislumbrar e evidenciar sentidos que entram em jogo na ação e resistência dos povos. A análise será desenrolada a partir do próprio trajeto percorrido pela canção, ao longo das sete estrofes da obra, e serão levadas em consideração: a construção do sujeito da resistência na letra da canção, a partir das memórias de sentido convocadas nela frente ao contexto sócio-histórico (em especial alguns aspectos histórico-políticos e culturais da Colômbia) e buscando considerar na medida do possível também a performance musical e vocal. Nossa análise é articulada pelo fato de que assumimos uma leitura da canção a partir do feminismo, de modo que propomos a ela um diálogo com o pensamento feminista afro-latino-americano de Lélia Gonzalez (1988), a perspectiva do feminismo para os 99% proposta no manifesto de Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya e Nancy Fraser (2019) e, finalmente, a leitura decolonial da questão de gênero, a partir de María Lugones (2014) e Françoise Vergès (2020).

Palavras-chave: canção popular; análise discursiva; feminismo; resistência; Colômbia.

Voice and resistance: An analysis of the song "No azara", by La Muchacha, from a feminist perspective

Abstract: Songs sometimes surprise us, they carry within them some messages that detonate at certain moments. "No azara", a composition created by Latin American singer-songwriter Isabel Ramírez Ocampo in May 2021, in the midst of a National Strike in Colombia, echoes the protests of a very important sector of society. We have chosen to do a discourse analysis of the song to glimpse and highlight meanings that come into play in the peoples' action and resistance. The analysis will be unfolded from the very path taken by the song, along the seven stanzas of the work, and will be taken into consideration: the construction of the subject of resistance in the lyrics of the song, from the memories of meaning summoned in it facing the socio-historical context (especially some historical-political and cultural aspects of Colombia) and trying to consider as much as possible also the musical and vocal performance. Our analysis is articulated by the fact that we assume a reading of the song from feminism, so that we propose to it a dialogue with the Afro-Latin American feminist thought of Lélia Gonzalez (1988), the perspective of feminism for the 99% proposed in the manifesto of Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya and Nancy Fraser (2019) and, finally, the decolonial reading of the gender issue, from María Lugones (2014) and Françoise Vergès (2020).

Keywords: popular song; discourse analysis; feminism; resistance; Colombia.

Voz y resistencia: Un análisis de la canción "No azara", de La muchacha, desde el feminismo

Las luchas sociales se libran en distintos campos y en ellas lo simbólico es tan crucial como lo material. La circulación social de los sentidos y significados forma parte,

entonces, de las disputas que se dan en una sociedad y conciernen a la vida diaria de la gente. Uno de los campos en los que, desde hace rato, esa contienda simbólica se realiza es la

música popular de la cual, desde las primeras décadas del siglo XX, la canción popular es la forma más difundida. Si pensamos en la reciente historia latinoamericana, por ejemplo, se puede recordar la importancia de la nueva trova en los años 1960 y 1970 al hacer circular las protestas de los diferentes pueblos de esta Abya Yala. En esa que fue una generación clave de la música popular latinoamericana, voces femeninas como las de Violeta Parra y Mercedes Sosa han jugado un papel central. Desde entonces hasta entrado el siglo XXI, la participación femenina en la canción popular latinoamericana se ha consolidado como nunca. Isabel Ramírez Ocampo, al iniciar la tercera década del siglo XXI, irrumpe, entre otras muchas, como una de las voces femeninas contemporáneas que cantan la realidad y las luchas de sus pueblos latinoamericanos. "No azara", canción compuesta por la artista en el año 2021, cobró gran significancia en el marco de las luchas sociales del mismo año en Colombia. A esta canción nos dedicaremos en el presente texto. Desde una perspectiva propia al análisis del discurso, nos

centraremos en los efectos de sentido de los versos de la canción de "La muchacha", con el objetivo de discutir acerca de la construcción simbólica de la pugna social y, más especialmente, el lugar que tienen las mujeres y los feminismos en ello. El artículo consistirá en un recorrido por los versos de "No azara", los cuales, tal como epígrafes, organizan la estructura del texto, enmarcados por un preludio y un remate.

Preludio: desde dónde escuchamos esta canción

La música, acá considerada especialmente como música popular, además de ser una experiencia individual, también actúa como elemento integrador de colectivos, lo que significa decir que la obra musical no manifiesta solo lo que siente quien la compone o ejecuta, sino que también se abre a lo que sienten o realizan quienes la escuchan. Por eso, una obra musical es un vehículo y una expresión cultural, que puede llegar a convertirse en un símbolo identitario comunitario al hacer circular, en diversas ocasiones, lenguajes y manifestaciones críticas que buscan

resistencia/visibilidad/subsistencia/lucha, en la sociedad.

Cuando la comprendemos así, podemos considerar la música popular una instancia de producción discursiva, ya que es constituida por el lenguaje y, “Si el lenguaje es la materia del pensamiento, también es el elemento propio de la comunicación social” (KRISTEVA, 1988, p. 8). El fenómeno discursivo, por tanto, actúa individual y socialmente, porque el discurso constituye situaciones, identidades sociales y relaciones colectivas para mantener o transformar el *status quo*. De esa manera, así como está socialmente constituido, es socialmente constitutivo (CALSAMIGLIA; TUSÓN, 1999, p. 15). Por su parte, el análisis del discurso, campo de los estudios del lenguaje conformado por distintas corrientes y perspectivas teórico-metodológicas, permite abordar prácticas discursivas que se realizan en diversas esferas de la vida social, materializadas en la oralidad, la escritura, o en la conjunción de las dos.

Específicamente en su vertiente materialista, se trata de una perspectiva analítica que plantea una

interrogación acerca de los sentidos y de cómo su (re)producción está socio históricamente determinada. Lo lingüístico es tomado como la materialidad de lo ideológico y, de ese modo, la cuestión del sentido -o bien de los sentidos producidos por/en una actividad del lenguaje- siempre se la entiende a partir de la determinación de lo ya dicho sobre lo que se está diciendo. Es decir, la cuestión de la memoria discursiva tiene una centralidad en la interrogación acerca de los procesos de significación, que se abordan, entonces, como *efectos de sentido* (ORLANDI, 2009).

En este trabajo nos proponemos realizar, desde tal perspectiva, un análisis discursivo de la canción “No azara” (LA MUCHACHA, 2021)⁴, compuesta y producida por la cantautora Laura Isabel Ramírez, más conocida como “La muchacha”, quien tiene 26 años y es oriunda de la ciudad de Manizales (Colombia). Como lo señala el

⁴ La transcripción de la letra completa de la canción se encuentra en el Anexo y el enlace para el videoclip con la performance, en la referencia indicada al final del artículo. Invitamos a quienes nos leen que vean/escuchen esta performance, lo que será esencial para seguirnos en el recorrido que haremos.

periodista Johnny Carvato, el seudónimo "La Muchacha" surge en términos de contraposición. En su reportaje leemos a la propia artista hablando acerca de eso:

El término de "muchacha" es bastante agresivo y despectivo, allí describen a una joven de casa, poco sabía y sumisa. Esta "muchacha" tiene que resignificar ese término, hacer otras cosas. Entendí que La Muchacha tiene sabiduría, no tiene pelos en la lengua para decir las cosas, esa era la idea del concepto. (ALTERNATIVA, 2015, s/p)

El simple atenerse al gesto de resignificación operado por el seudónimo "La muchacha" ya nos permite entrever cómo se trata de una artista que participa de una comunidad artístico-política al lanzar gritos de protesta por medio del canto y la performance. Dicha comunidad, la estamos pensando a partir de lo que se viene apuntando acerca de una creciente participación de las mujeres en la esfera productiva de la canción popular, una tendencia notable en diversos ámbitos nacionales y regionales, entre ellos, el latinoamericano y, específicamente, el colombiano. La propia industria cultural viene poniendo de relieve ese cambio, cuando vemos, por ejemplo, en la

prensa afirmaciones como: "Si el ritmo en la música popular lo marcaron en el siglo XX los hombres, en el siglo XXI es ya de las mujeres. Ellas son las protagonistas para hacernos mover el esqueleto, pero también para explicarnos la vida a través de canciones" (EL PAÍS, 2018, s/p). En un artículo sobre las "nuevas cantautoras latinoamericanas", Sabrina Riva plantea un análisis generacional interesante para entender el escenario de la canción producida por mujeres latinoamericanas en el siglo XXI:

En definitiva, liberadas en gran medida de los sellos discográficos tradicionales y sus formas de gestión cultural y comercial, gracias al uso de Internet y las redes sociales, las nuevas cantautoras latinoamericanas combinan sin prejuicios el repertorio y los géneros musicales de raíz folclórica con sonidos más contemporáneos —el rock, el pop, el jazz, la música electrónica—, en el marco de una experimentación sonora que subvierte y actualiza los géneros masivos asociados a cierta representación de lo femenino, como el bolero, el tango, la cumbia y el hip hop. Sus propuestas dan cuenta de los cambios de época, pero no por eso dejan de entreverse en sus canciones el legado de artistas fundamentales como Violeta Parra, Mercedes Sosa y Chavela Vargas, ni los lazos inocultables de sus composiciones con los

imaginarios de la "canción protesta" y la canción de temática amorosa. (EL CUADERNO, 2017, s/p)

Pensamos que la obra de "La muchacha" comparte en gran medida los rasgos que Riva le atribuye a esa generación que denomina "nuevas cantautoras latinoamericanas" y creemos que la canción "No azara" refleja justamente tales rasgos.

Presentada el 11 de mayo de 2021, la composición dialoga con la coyuntura de Colombia en ese momento:

El pasado 15 de abril [de 2021], [cuando] el presidente Iván Duque anuncia una reforma tributaria en la cual el gobierno proponía recaudar el equivalente al 2% del PIB, todo esto a través de una serie de impuestos que puso en total descontento a la ciudadanía colombiana, que como gran parte del mundo, estaba sufriendo los estragos de la actual pandemia con una alza en el desempleo y la pobreza. Es así como el 28 de abril, del año en curso, comenzaron una serie de protestas en contra de la reforma antes mencionada, en respuesta a esto el gobierno decretó un toque de queda y saco las fuerzas militares a las calles teniendo como resultado la desaparición de más de una centena de personas e innumerables violaciones a los derechos humanos. (LA IZQUIERDA, 2021, s/p)

Las protestas mencionadas se volvieron un Paro Nacional, que contó con la adhesión de gran parte de las y los colombianos y se extendió por dos meses seguidos en diversas ciudades del país⁵. Se trató de una fuerte respuesta civil y popular a los referidos anuncios de reformas (no solo la tributaria sino también de salud y pensión), pero también se trató de una reacción a los múltiples hechos de violencia policial contra la población civil que marchaba pacíficamente y desarmada.

"No azara" está dedicada a la comunidad de paz de San José de Apartadó, ubicada en la zona rural del Urabá Antioqueño, al norte de Colombia⁶. En el sitio web de

⁵ Como leemos en la noticia "El Paro Nacional en Colombia cumple dos meses de manifestaciones", de la Revista Infobae. Disponible en: <https://www.infobae.com/america/colombia/2021/06/28/el-paro-nacional-en-colombia-cumple-dos-meses-de-manifestaciones/>. Acceso en: 17 feb. 2022.

⁶ Por "comunidad de paz" se entiende "Un grupo de campesinos de veredas cercanas, [que] decidieron acogerse a ser una comunidad neutral. Esto implicaba no participar de ninguna forma del conflicto, no dar información a ninguno de los grupos, ni suministros." (MARTÍNEZ, 2019, s/p). La dedicatoria de La muchacha aparece en la descripción del videoclip de la canción en la plataforma Youtube, donde leemos: "Video realizado para La Muchacha en Cali, Colombia. Dedicada a la comunidad de paz de San José de Apartadó. San José de Apartadó

Albuquerque - Hermanamientos para el desarrollo, de la Fundación MUSOL, dedicada a trabajar con el fortalecimiento de gobiernos locales del Sur, se presenta a la Comunidad de San José de Apartadó:

Son alrededor de 14 veredas cerca de la frontera con Panamá, una zona que está en disputa por guerrilleros y paramilitares. Los intereses económicos presentes en Urabá (noroeste de Colombia) y su posición geoestratégica confluyeron para convertir esta región en una de las áreas más golpeadas por el conflicto armado. Desde los años setenta estuvo aquí presente la guerrilla de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (Farc) y del Ejército Popular de Liberación (EPL). La incursión de grupos paramilitares a partir de 1996 inició un escalamiento del conflicto entre actores armados que se manifestó principalmente en agresiones contra la población civil. (ALBUQUERQUE, 2021, s/p)

Debemos agregar que el caso de esta comunidad obedece también a lo preconizado por Lélia Gonzalez

es un corregimiento del municipio de Apartadó ubicado en la zona rural, del Urabá Antioqueño, al norte de Colombia" (LA MUCHACHA, 2021). También habla de esta dedicatoria la cantautora en entrevistas: "De las últimas canciones, la canción, No Azara, es la que más me ha confrontado, pero también es como, ¿quién es esa voz?, ¿quién es la persona que está diciendo eso?, y eso lo respondo, con las personas que me generaron a hacer esa canción y son la comunidad de paz de San José de Apartadó, había alguien que decía, "No, a mí que me maten en casa", y yo creo que esa posición de asumir eso, es bastante fuerte, es digna, pero no debería pasar. (2016)"

(1988) con respecto a la *América Ladina* cuando nos dice que "es justamente en lo popular que vamos a encontrar mayor participación de amefricanas y amerindias que, preocupadas con el problema de la sobrevivencia familiar, buscan organizarse colectivamente" (p.138). Configurándose como uno de estos casos, la comunidad de San José de Apartadó hace parte de la resistencia de pueblos colombianos que promueven la paz, "ya que la comunidad se ve obligada habitualmente a recurrir a la solidaridad de comunidades y personas a nivel internacional, para protegerse ([pues] durante estos 20 años: [ha habido] 320 personas asesinadas, 350 amenazas de muerte, 100 torturas, 50 desplazamientos)" (ALBURQUERQUE, 2021).

Es importante recalcar que algunos de los motivos que determinaron la elección de esta canción están relacionados con el hecho de que dos de nosotras compartimos con la autora condiciones de orden histórico, social, cultural y de género. Lo afirmamos a partir del reconocimiento de que la

representación de determinados elementos socioculturales en "No azara" —entre ellos, el habla coloquial y popular— contribuye a la constitución en la canción de una posición de enunciación que se contorna no solo como mujer, sino como mujer marginalizada y vulnerada dentro de un sistema colonialista, en donde predomina el poder y la violencia de la colonialidad del género -según la perspectiva de María Lugones, que traeremos a colación más adelante- y que se plasman en los discursos modernos occidentales y homogeneizantes sobre las "mujeres", que excluyen a las mujeres afrocolombianas o amerindias, en otras palabras, a las mujeres no blancas y eurocentradas.

El análisis que presentaremos a lo largo del artículo buscará desplegar esa interpretación a partir de una lectura posicionada desde el feminismo, al proponer un diálogo entre la canción —en especial, pero no solo, a partir de su letra— y el pensamiento feminista afro-latinoamericano de Lélia Gonzalez (1988), la perspectiva del "feminismo para el 99%" planteada en el

manifiesto de Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya y Nancy Fraser (2019) y, finalmente, la mirada decolonial acerca de la cuestión del género, a partir de María Lugones (2014) y Françoise Vergès (2020).

Además, el análisis que acá proponemos tiene como eje central la interrogación acerca del discurso, lo que implica un esfuerzo por vislumbrar los contextos que se hacen presentes en los enunciados que aparecen en la canción de "La muchacha" (el paro nacional, la resistencia a la violencia y al despojo). Se trata de una descripción e interpretación de aquello que está dicho, digamos que de forma "directa", en sus versos, pero también de aquello que no lo está, es decir, los diálogos con enunciados producidos por otras y que hacen parte de memorias compartidas, en la disputa constante sobre qué significan: la tierra, las semillas, la organización, la resistencia, la lucha social y, también, el ser mujer en esos procesos sociales.

"A mí no me azara su pistola Yo también tengo hambre de matar"

En el primer verso de la letra de la canción se expone una situación

violenta, alguien apunta sus armas al yo lírico. Cuando consideramos este verso en el marco de la performance de la canción, este yo es ella. El cuerpo femenino está materializado en el timbre del canto y la imagen en el video. Es entonces, este cuerpo, quien responde que también sabe cómo atacar.

En Colombia, la palabra azarar remite, en un registro coloquial, a una situación inesperada que provoca miedo, nervios o exaltación. Por otro lado, puede hacer referencia también a la prisa, es decir, a que alguna acción se haga de manera rápida⁷. Si alguien pide, por ejemplo: "No me azare", tanto puede significar hacia un tercero, que no le genere nervios, como, según el contexto, que no le apure. En el verso, la estructura "A mí no me azara su pistola", al incluir la explicitación "A mí", representa una posición distinta respecto a las personas a las que sí les "azara" esa misma situación. Sin embargo, la instancia de locución (el

yo-ella de esta canción) no se distingue solamente de tales personas. El adverbio "también" y la explicitación del pronombre de sujeto "yo", en el verso siguiente, "Yo también tengo hambre de matar", instauran otro campo de oposiciones en el discurso: entre el de yo-ella y el asumido por una instancia que más adelante se revelará definitivamente como de alocución: un *usted* que en estos primeros versos aparece en "su pistola" y en "el hambre de matar".

Aquí debemos detenernos a pensar en los otros posibles efectos de sentido de ese posicionamiento de distinción marcada respecto a la posición de otros, en el marco de esa canción. La reiterada explicitación de la posición del yo-ella (con los pronombres "a mí" y "yo") genera un gesto de auto demarcación de la instancia que enuncia. Es como si el discurso delinea con contornos más fuertes la persona que asume tal instancia. En el nivel enunciativo los versos iniciales le dan destaque al cuerpo que, performativamente, se hace presente en la canción a través de la voz y, en el videoclip, de la imagen de "La muchacha" que canta.

⁷ La palabra "azarar" está registrada en el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española (RAE) como: "Conturbar, sobresaltar, avergonzar". Ya en el *Diccionario del Español de México*, se registra la palabra en su variante "azorar", definida como: "Asombrar o sorprender intensamente algo inesperado".

Pensémoslo con respecto a qué posición es esta que se está sobre delineando: una posición de coraje que es tanto el de la resistencia como el de la iniciativa del ataque. Se trata, entonces, de una posición que no obedece a la distinción jerárquica dicotómica *hombre vs. mujer* en el interior del sistema moderno colonial de género planteado por María Lugones (2014), según la cual la categoría *mujer* se define como instancia de pasividad.

Estos efectos de sentido de los versos iniciales de "No azara" resuenan hacia la performance vocal y musical a lo largo de la canción. Como podemos darnos cuenta al seguir el videoclip, al comienzo la voz de "La muchacha" se escucha en un tono suave, casi de resignación, pero de pronto irrumpe en un ritmo más acelerado, antecedida por la guitarra, y luego empieza a asumir una posición de confrontación frente a los ataques que percibe, al elevar el tono de su voz y llegar casi al grito (LA MUCHACHA, 2021).

Se va evidenciando así en la canción, en especial en su letra y performance vocal, un posicionamiento

de denuncia y de lucha que entenderemos acá desde una perspectiva feminista que "*não se limita às 'questões das mulheres'*", es decir, desde un "feminismo para el 99%" (ARRUZA, BHATTACHARYA, FRASER, 2019). Afirman las autoras de estereciente manifiesto: al defender "*todas as pessoas que são exploradas, dominadas e oprimidas, ele [el feminismo para el 99%] tem como objetivo se tornar uma fonte de esperança para a humanidade*" (p. 30). Asumir esta perspectiva en la interpretación de "No azara" significa considerar también el carácter trans e intersubjetivo de la canción, es decir, tomarla no como un discurso asumido únicamente por la instancia de la autoría, performatizada en el cuerpo femenino. Hay que pensar que el *yo-ella* que se constituye en la canción termina convirtiéndose en una instancia de identificación para otros sujetos. Sobre todo cuando se trata de una canción comprometida como esta, la colectividad está toda implicada en el discurso ahí producido. Esto es lo que nos va a mostrar el recorrido por los siguientes versos de "No azara".

“Pero a mí esos fierros no me gustan Yo saco las uñas pa' pelear”

Ante estos versos, y considerando lo que ya hemos apuntado, nos preguntamos ¿qué pasa, qué cambia, cuando se construyen otros lugares diferentes a la sumisión y se supera la pasividad? En la segunda frase, por ejemplo, se puede ver un fuerte posicionamiento político. Aquí, el *yo-ella* está posicionándose en contra del uso de los “fierros⁸”, palabra usada como jerga en Colombia y que hace referencia a las armas violentas en general, ya sean de fuego o “blancas”⁹. Así, el estar constantemente en la mira de las armas, no conlleva la defensa del uso de dichos fierros, por mucho que antes se haya expresado un “hambre de matar”. Una vez más la instancia locutora se sobre contorna (*a mí* no me gustan, *yo* saco) y se posiciona así en un lugar distinto y verdaderamente

opuesto al lugar ocupado por la “pistola” y los “fierros”, pues para defenderse se vale de sus “uñas”. En un sentido metafórico, podemos tomar la imagen de “sacar las uñas” no como fuerza explícitamente física, sino de la lucha interna y externa que se manifiesta mediante varias expresiones, como por ejemplo “sacar las garras”, que en Colombia se refiere al acto de responder a algo, o sea, se espera el momento adecuado para “sacar las uñas” y defenderse de algún ataque.

Sin embargo, no se puede soslayar el efecto de animalización que está en la base de sentido de ese “sacar las uñas”. A fin de cuentas, se trata de una expresión que representa la fuerza o la reacción defensiva proyectando al ser humano en una escena entendida tradicionalmente como “animal”, que podría especificarse incluso como felina. Y este es un efecto de sentido que se puede producir no solamente desde lo textual, es decir, de este verso en la letra de la canción, sino también a partir de elementos de la performance vocal y musical, como nos damos cuenta al leer el análisis que en un

⁸ La palabra “fierro” está registrada en la Academia Colombiana de la Lengua, en el *Breve Diccionario de Colombianismos* como: revólver.

⁹ Se trata de un uso que el *Diccionario de la Lengua Española*, de la RAE, registra como coloquial y propio no solo de Colombia, sino también Bolivia, Ecuador, México y Uruguay.

blog se hace de la canción de "La muchacha":

La música de la muchacha es verdaderamente cruda, no en un sentido de la crudeza común, que conocemos todos, por ejemplo la crudeza del punk hardcore, el grindocore o el black metal, que se hace a partir de la superposición de distintos ruidos, sino que la crudeza de la muchacha viene de su desnudez. Siguiendo a Horacio, este animal artístico es uno sin piel, un jaguar despojado de manchas y de cueramenta; podemos ver la sangre, el hígado, los nervios, el corazón, los músculos. Esta música, hecha por la voz de una mujer y su guitarra es cruda en este sentido: está despojada de ornamentos innecesarios y se produce solo a partir de lo esencial de la música, del esqueleto de este animal. (IN-CORRECTO, 2021, s/p)

Todos estos elementos, desde el textual hasta los performáticos, nos permiten llegar a afirmar que de la oposición que se instala en la letra de la canción entre las instancias del *yo-ella* y el *usted*, y sus campos correspondientes, participa también una determinada memoria: la de la modernidad/colonialidad.

Consideremos que el campo del *usted* está representado como el de la "pistola" y los "fierros" y a él se le opone el campo del *yo-ella* justamente por el hecho de que su arma son las

"uñas". Mientras las que pertenecen al dominio del *usted* remiten a un determinado ejercicio violento del poder, que se instaura en los territorios de Latinoamérica a partir de la colonización; la instancia del *yo-ella* asume la posición de guerrera identificándose con lo que desde la perspectiva moderna-colonial se lee como "no-humano".

Eu compreendo a hierarquia dicotômica entre o humano e o não humano como a dicotomia central da modernidade colonial. Começando com a colonização das Américas e do Caribe, uma distinção dicotômica, hierárquica entre humano e não humano foi imposta sobre os/as colonizados/as a serviço do homem ocidental. Ela veio acompanhada por outras distinções hierárquicas dicotômicas, incluindo aquela entre homens e mulheres. Essa distinção tornou-se a marca do humano e a marca da civilização. Só os civilizados são homens ou mulheres. Os povos indígenas das Américas e os/as africanos/as escravizados/as eram classificados/as como espécies não humanas - como animais, incontrolavelmente sexuais e selvagens. O homem europeu, burguês, colonial moderno tornou-se um sujeito/agente, apto a decidir, para a vida pública e o governo, um ser de civilização, heterossexual, cristão, um ser de mente e razão. A mulher europeia burguesa não era entendida como seu complemento, mas como alguém que reproduzia

raça e capital por meio de sua pureza sexual, sua passividade, e por estar atada ao lar a serviço do homem branco europeu burguês. (LUGONES, 2014, p. 936)

Se debe a ello el planteo de María Lugones de que, al interior del sistema moderno/colonial, no habría "mujeres colonizadas" o "mujeres no blancas", sino "hembras colonizadas"¹⁰. La autoafirmación de una posición desde la cual se opera por fuera de la pasividad, desde la cual la violencia "salvaje" de las "uñas" asoma como fuerza de resistencia a la violencia "civilizada" de las armas, va dibujando los contornos de un *yo-ella* cada vez más identificado/a con la diferencia colonial, es decir, cada vez más ocupando una posición que se despega de la categoría colonial de "mujer", en lo que esta conlleva de blanquitud y pasividad. Entendemos que la relación de pertenencia y continuidad *yo-tierra* que se establecerá a partir de los próximos versos de la canción se puede leer

¹⁰ Todo el planteo de María Lugones acerca de la colonialidad del género se construye en diálogo (polémico en determinado punto) con las propuestas de Anibal Quijano acerca de la modernidad/colonialidad. Recuperaremos más adelante algunos puntos centrales de esas propuestas.

desde esa misma identificación, tomada en el marco del contexto colombiano y, en específico, el conflicto territorial que se vive ahí.

**"Y a mí que me disparen de frente
Y que sea en la puerta de mi casa
Porque yo me muero en tierra mía
Y a mí de esta tierra no me sacan"**

Estos versos de "No azara" hacen resonar decisión y dignidad frente al despojo, la violencia y el desplazamiento, sobre todo por el peso de la aseveración "yo me muero en tierra mía". En Colombia uno de los problemas sociales álgidos es la concentración estructural de la tierra que agudiza la desigualdad social y este es un proceso que se produce con violencia.

En sus inicios, la desigual repartición de la tierra y la falta de espacios para participación política dieron cabida al uso de la violencia y la lucha armada. Un método que en los años siguientes se fue reforzando con la irrupción del narcotráfico, el narcoterrorismo, la presencia de nuevos actores políticos y armados en un contexto de lucha revolucionaria, Guerra Fría y guerra contra el terrorismo que han ido transformando el conflicto en su razón de ser y métodos de subsistencia. (CIDOB, 2015, s/p)

La concentración estructural de la tierra ha generado entre otras cosas

el conflicto armado, lo que ha resultado en fenómenos como el desplazamiento forzado, las desapariciones de inúmeras personas e incluso el sicariato contra aquellos que defienden la tierra¹¹. Los versos de "La muchacha" reivindican que en medio de la acción de defensa de la tierra, cuando aparecen amenazas constantes contra la vida, es preferible morir en ella antes que desistir. Resistir es fundamentalmente lo que propone la canción.

Vemos que la construcción de este discurso de resistencia también se erige con base en el sobre contorno de la instancia locutora a través de la reiteración de los pronombres "a mí" y "yo". Si en el verso "Y a mí que me

disparen de frente" el efecto de esa reiteración recae antes en la representación del enemigo enfrentado en la lucha que se libra (el *usted* de la "pistola" y los "fierros"), ya que se trata de un enunciado que instala transversalmente otro: este es un enemigo vil y traicionero que dispara por las espaldas; en la escena del potencial asesinato del *yo-ella*, lo que subrayan el "yo" ("Porque yo me muero en tierra mía") y el "a mí" ("Y a mí de esta tierra no me sacan") es la realidad " [...] de las más de mil masacres, millones de desplazamientos forzados y exilios, decenas de miles de secuestros y torturas o más de cien mil desaparecidos" (COMISIÓN DE LA VERDAD, 2022b, p. 24) que da muestra de que la colonización terminó, pero la colonialidad del poder sigue vigente, lo que volveremos a abordar y con más profundidad en pasos próximos de nuestro recorrido por la canción "No azara".

¹¹ Según la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición de Colombia "La Encuesta Nacional de Víctimas de la Contraloría de 2013 muestra que más de 537.503 familias de civiles que han sido despojadas de sus tierras o las han tenido que abandonar a la fuerza entre 1985 y 2013 y, según la misma fuente, más de ocho millones de hectáreas despojadas o abandonadas entre 1995 y 2004, equivalentes al tamaño de países como Austria o a 50 veces la superficie de Bogotá. Estos datos permiten evidenciar el carácter generalizado de esta violación. Casi la totalidad de las víctimas queda condenada a sobrevivir en condiciones de desarraigo y pobreza, además de la pérdida de vínculos e identidad que supone para la población campesina y étnica, y la base material de su sustento" (COMISIÓN DE LA VERDAD, 2022, p. 201-202).

**“A mí no me calla su sevicia,
Ni sus máscaras de la maldad,
Porque vengo con combo azaroso,
Que no come de su autoridad”**

A través de estos versos la canción hace funcionar otras memorias de la violencia institucional y estructural que, en diversos territorios de Colombia, se opera como forma de control sobre los cuerpos y las tierras o, mejor dicho, *determinados* cuerpos y *determinadas* tierras. Manteniéndose en esa escenografía enunciativa en la cual el *yo-ella* se enfrenta abiertamente a un *usted*, la instancia locutora habla de su insumisión a la “sevicia” y a las “máscaras de la maldad”. Sin olvidarnos de que los efectos de sentido producidos por un enunciado siempre son variados, nos queremos detener en algunos que nos parecen especialmente significativos en el marco de la lectura que proponemos acá, justo porque nos permiten pensar en las memorias que mencionamos al inicio de este párrafo.

Empecemos por la lectura más “literal” que se puede hacer de la imagen de las “máscaras de la maldad”. Aunque esta expresión fácilmente nos hace pensar en el sentido metafórico del disfraz —es

decir, de una maldad que en alguna medida se oculta y podría, por ejemplo, mantener disfrazadas sus razones— le damos relieve a la posibilidad de leer en esta expresión una imagen factual: el ocultamiento de los rostros en el conflicto armado. Ya sea las de las fuerzas policiales y militares o de los grupos paramilitares, las caras en el embate bélico nunca, o casi nunca, están a descubierto. La “maldad” es, en esta lectura, la de las “pistolas” y los “fierros”.

Y creemos que estos son versos que realmente hacen resonar tales palabras (“pistolas”, “fierros”, “tiros”, “asesinatos”, etc.), sin decirlas. La aparición de “sevicia”, al inicio de la estrofa, se puede considerar central en este juego de significar sin decir abiertamente. Hay una fuerte memoria de decires en Colombia que se desatará con “sevicia”¹². Se trata de la violencia noticiada por la prensa y los medios de comunicación. “Asesinado con sevicia” es una expresión que nos lleva a 1.120 resultados en el buscador de *Google* en sitios colombianos de noticias. La palabra, sola, nos lleva a

¹² La palabra “sevicia” se registra en el *Diccionario de la Lengua Española* de la RAE, como: crueldad excesiva/ trato cruel.

más de 4.500 resultados en estos mismos sitios¹³. La amplitud de su circulación está, de hecho, fuertemente atravesada por los cotidianos discursos periodístico/mediáticos acerca de la violencia: "Asesinado con sevicia vecino de la comunidad" pasan gritando por las calles los vendedores de periódicos que leen los títulos de las noticias. Aquí nos parece importante remarcar que se trata de una palabra cuya circulación cotidiana, sobre todo para los sectores populares, se ve muy restringida a la memoria de esta modalidad enunciativa, la cual les es ajena a estos mismos sectores, en la medida en que la prensa y los medios no solo están bajo el control económico de las clases dominantes, sino que operan para la preservación de sus intereses políticos, en especial la perpetuación de las desigualdades sociales.

Sabemos que es desde la resistencia a esta "sevicia" -la cual

carga con esta memoria discursiva- que habla la voz que dice *yo* en la canción. Y es justo en esta estrofa que ocurre un cambio significativo en la escenografía que hasta entonces se venía manteniendo, es decir, esta escena en la que un *yo-ella* que resiste y se enfrenta al *usted* de las pistolas que lo acosa. Aquí, quien es objeto de los ataques ya no está sola. Ella ahora hace parte de un grupo, el "combo azaroso" que "no come" de la autoridad de su oponente. Es así como en la letra se hace explícito un sentido comunitario, de colectividad, que siempre estuvo presente en la canción a través de los efectos de sentido y las memorias compartidas acerca de la realidad del despojo y la violencia, así de la resistencia frente a ambos, en determinados territorios colombianos.

Nos interesa, con todo, detenernos un poco en lo que se representa en tales versos. Aparece en ellos, a través de la expresión "combo azaroso" una colectividad que va a *azarar*, verbo que ya trabajamos anteriormente y que nos remite en la actualidad a un lenguaje coloquial y popular en Colombia. Así, el miedo que la autoridad quiere causar será

¹³ Nos parece relevante apuntar que si se hace la misma búsqueda pero en otros dominios, los resultados son expresivamente distintos. La expresión "asesinado con sevicia" nos lleva a 59 resultados en sitios mexicanos de noticias en *Google*, mientras en los argentinos nos lleva a tan solo 3 resultados (y 2 de ellos remiten directamente al contexto colombiano).

respondido con la misma moneda, resignificándose el sentido mismo de *azarar* en la canción, al representar la pérdida del temor ante los ataques que constantemente se sufre. Ya no quieren ser “azarados”¹⁴, sino *azarosos*, por ende, no “comen” del sistema opresivo instaurado por la “autoridad” de los “fierros”. Aquí es importante recalcar el uso coloquial que la palabra “azaroso” asume en Colombia, el cual está registrado por el *Breve Diccionario de Colombianismos* como lo que “causa miedo, que tiene apariencia de peligroso”. Nos parece muy relevante que en la representación de la colectividad en el discurso de resistencia tengan tamaño centralidad los términos “combo azaroso” y la expresión “no comer de la autoridad”, que más allá del registro coloquial anotado en los diccionarios¹⁵,

¹⁴ Neologismo que nos permitimos para hacer referencia a la situación del ser a quien se le impone la acción de *azarar*, es decir, el ser que “es azarado”.

¹⁵ En el *Diccionario de la Lengua Española* de la RAE, se registra una acepción de “combo” como propia de las variedades colombianas y venezolanas: “Conjunto de personas que realizan una misma actividad”; en la Academia Colombiana de la Lengua, en el *Breve Diccionario de Colombianismos* el mismo término, está registrado con dos definiciones: 1. “Conjunto de pocas personas que actúan representando un teatro musical”, 2. “Conjunto de personas identificadas con algún propósito

podemos considerar parte de un lenguaje popular, usados frecuentemente por grupos poblacionales pertenecientes a los sectores marginalizados, en otras palabras, las clases subalternizadas.

En un contundente y expresivo ensayo acerca de una actividad cultural del Colectivo Festa, en memoria al Paro Nacional del 2021 y del 2019, se hace un relato alrededor de estos versos de la canción “No azara” que nos parece esencial para entender la dimensión de lo popular, lo subalterno y lo oprimido en la caracterización de esa colectividad de resistencia como “combo azaroso que no come de la autoridad de los fierros”:

Construir memoria y resistencia con las comunidades pasa por cuestionar el papel político de la imagen y la representación. Narrarse a sí mismos en tiempos de devastación es un acto político. Durante los días del Paro uno de nuestros maestros en el aguante fue un integrante de las barras bravas de Cali, un 8, un peladx que venía del entierro de uno de sus parceros, uno de los muchos a los que le mataron. Ese

o tarea”. Por otro lado, el verbo “comer” en el sentido de “tragarse” (“No hacer caso a una señal, a una obligación o a una advertencia”) se registra en el primer diccionario como de uso coloquial, ya en el *Breve Diccionario de Colombianismos*, el mismo verbo está registrado como: “Participar en un negocio ilícito”..

8 que se nombra tras un número por seguridad, como si borrar el nombre lo protegiera de ser pobre y crecer donde creció, como si asumir por anticipado un destino de cifra le diera fuerza, llegó del entierro a seguir en el aguante. Algún 8 como él probablemente insistiría en el relato de su parcerero que conoció desde la infancia, y que parchaba con él a pesar de que su familia se lo tenía prohibido porque consideraban que él y su familia eran mala influencia, y que la vida dura, pesada que llevaba su mamá era algo así como una deshonra, pero al final las dos piquiñas eran muy parceros y hacían vueltas juntos. Nos contó que a su parcerero lo mató un fusil de largo alcance. Venía puto y embalado. Venía escuchando una canción que se volvió bien emblemática para las primeras líneas, como un mantra que les hubieran regalado especialmente para la ocasión:

A mí no me azara su pistola
ni sus máscaras de la maldad
porque vengo con combo azaroso
que no come de su autoridad.

A ese parcerero le estaban desmoronando el combo día a día, pero la voz de Isabel, que firma sus canciones como La Muchacha, lo mantenía en pie frente a la certeza de que su vida valía menos que el fusil que los mataba. Y se dio la casualidad, de esas magias que ocurrieron durante el Paro, que la Isa andaba por el punto después de que le cancelaran un concierto y se topó con este 8. El man le contó de dónde venía, que su papá también es músico como ella, que a él mismo le gustaría ser músico y que, a la vez, cantar

le parecía lo más lejano y necesario en medio del estallido. Isa escuchó que durante esos años, lo que aprendió el 8 fue a abrir el cargador del fierro, que aunque chiqui cuando se trata de armas habla en serio, que distingue el alcance de la bala y también sabe regresarlas. Le pidió un verso a La Muchacha, porque sabe que si ella cuenta sus dolores, de cierta forma su historia y la de su combo azaroso no se mueren por completo. Y así quedó en la foto de Instagram en forma de poema o de canción:

Ay sabe qué, vengo ofendio
me mataron al parcerero
con la bala de un fusil.
Ay sabe qué me ofende más,
que sean dos los que he tenido
que enterrar.
Oscurecia tengo la ruta
entre todas las bocas
muecas que se fuman la bazuca
y no es muy larga esta triste
historia
pero sirve pa que se quede en la
memoria
pa que la cuente y no la repita.
(REVISTA VISAJE, 2022, s/p)

Imagem 1.. La resistencia en la ciudad. La danza sosteniendo el cielo



Fuente: Angélica Moreno Usaquin, 2021

Además de situarnos en cuanto a las relaciones sociales y el contexto inmediato de la experiencia cantada en los versos de "No azara", este relato nos proporciona una profundización en el aspecto que buscamos recalcar en nuestro análisis de la representación de la colectividad resistente en la canción de "La muchacha": una cuestión de lenguaje. El lugar social desde el cual habla esta colectividad

se (re)define con el relato de la historia de 8 y su "combo". Los versos que le compuso en el Instagram Isabel Ramírez pasan a resonar en los versos de "No azara". Los decires se entretajan, son parte de un mismo entramado de experiencia y memoria. Y el lenguaje que en este entramado se va asentando es el lenguaje popular. Esta red de enunciados nos

comprueba impresiones: se habla en la canción como "ñera".

Para mí, la palabra ñero se refiere a una subcultura muy ingeniosa, temeraria, que se organiza en torno a un argot extremadamente rico, que es tan sugestivo que ha terminado muy arraigado en la cultura colombiana. Ñero trasciende, también es parcerero, es flaute, es pivote, es turro, es un fenómeno social latinoamericano que es el resultado de la segregación social y de apropiaciones de otras subculturas. (VICE, 2015, s/p)

Esto nos dice el artista visual Don Coso en una entrevista acerca de un trabajo provocador que trae a les ñeres a escenas del arte clásico. Vemos que en su explicación se conectan: lenguaje (el "argot"), cultura y segregación social. Una suerte de recuento histórico que hace el mismo artista acerca de la denominación "ñero" nos da la clave para entender por qué y cómo la segregación social forma parte de esta ecuación:

Las primeras apariciones de la palabra "ñero" las encontré en unas publicaciones del 85: unos poemas acompañados con unas fotos de indigentes a los que se les llamaban "ñeros", como una especie de sinónimo de gamín¹⁶ Este y

otros referentes me hacen pensar que en ese tiempo la palabra no se usaba como ahora, sino para señalar un escalón social, el de los recicladores, personas de la calle, etcétera. Luego esta palabra empieza a ser apropiada en los barrios populares y se usa como clave para afianzar lazos de amistad y reconocimiento entre los jóvenes de estos barrios. (VICE, 2015, s/p)

Para expandir la comprensión y la reflexión acerca del proceso de clasificación y marginalización de esas comunidades, nos parece importante hablar de la colonialidad y la idea de raza. La colonialidad del poder fue aportada por el sociólogo y humanista peruano Aníbal Quijano, en cuyos trabajos vemos el desarrollo de este concepto. La colonialidad del poder es instalada por el nuevo patrón global de organización social que, a pesar de tener su origen en el colonialismo, mantiene elementos estructurales fundamentales permanentemente, de forma continua desde fines del siglo XV hasta la actualidad. Según Quijano (2005), la colonialidad puede ser vista como una manera de explicar el

¹⁶ La Academia Colombiana de la Lengua, en el *Breve Diccionario de Colombianismos*, la palabra "gamín", está registrada con dos

significados: 1. "Niño o joven que vive en la calle y pide limosna o roba" 2. "Persona, brusca y tosca en su trato".

sistema actual capitalista, a través de la dominación, represión cultural, racialización y clasificación social.

De esta forma, el autor apunta que esta ideología se constituyó a partir de la idea de raza, un concepto que supuestamente tendría una base biológica, al establecerse por las diferencias inicialmente fenotípicas entre colonizador y colonizado, pero cuyo fundamento y efecto era la jerarquización social. El concepto de raza provocó la creación de una diferenciación entre grupos sociales a partir del binarismo (superior/inferior) y permitió así que se colocaran unos en posiciones subalternas respecto a los otros (QUIJANO, 2005, p. 117).

Por lo tanto, la idea de raza sería una herramienta de ese patrón de poder, que coloca en posición de inferioridad a las personas no blancas, volviéndolas poblaciones de "bajo rango". Sobre el supuesto "color de piel" se asienta una jerarquía del estatus social. Desde esa perspectiva, la clasificación social y la opresión, están directamente relacionadas a la clasificación racial.

El pensamiento feminista afrolatinoamericano de Lélia Gonzalez

justo nos propone que "la conciencia de la opresión ocurre, antes de todo, por lo racial. Explotación de clase y discriminación racial constituyen los referentes básicos de la lucha común a hombres y mujeres pertenecientes a una etnia subordinada" (GONZALEZ, 1988, p. 139). Si hasta aquí, la percepción de esta base política en la resistencia cantada en los versos de "No azara" no estuvo permitida más que por la serie de relaciones interdiscursivas que fuimos proponiendo a lo largo de nuestro análisis, la próxima estrofa de versos trae a la superficie textual de la canción a las mujeres y hombres mencionados por Lélia.

**"Y le hacemos fuerza a la semilla
Porque usted la trata de ilegal
Tenemos el power de la minga
Power y junta pa' alimentar"**

Estos versos representan un importante quiebre en la textualidad de la canción: la aparición de una figura colectiva situada social y territorialmente de modo explícito, a través de una palabra que, con todo, se abre a una polifonía de sentidos.

Nos referimos a la “minga”¹⁷ que, como no podría dejar de ser, carga con la memoria de la *mink’a*, vocablo proveniente del quechua, e inscribe así en la canción de “La muchacha” la noción del encuentro ancestral que se da con el propósito de compartir comida y labores en la búsqueda de metas comunes. Pero, como trataremos de enfatizar, la palabra asume también los contornos de un nombre propio, es decir, de una referencia menos general y más específica en términos sociales y territoriales. Entendamos por qué.

Si, por un lado, esa memoria de la *mink’a* carga con una concepción y una práctica de distintos pueblos originarios cuya denominación se instala en la memoria discursiva como signo de una vida de comunidad entre los seres, entre sí, y con la tierra. Es decir, si por un lado la podemos tomar en su memoria ancestral, que en sí misma desborda los límites de los Estados nación en la referencia territorial que supone, y la “minga”

¹⁷ En el *Diccionario de la Lengua Española* de la RAE aparece “minga” para Argentina, Chile, Colombia, Ecuador., Paraguay y Perú como: “Reunión de amigos y vecinos para hacer algún trabajo gratuito en común”, o como “Trabajo agrícola colectivo y gratuito con fines de utilidad social.” para Argentina y Ecuador.

significa transnacionalmente a lo largo de Sudamérica una práctica comunitaria¹⁸. Por otro lado, la “Minga”, que incluso puede llegar a escribirse así, con letra mayúscula, también se puede entender como referencia más específica y más contemporánea. Se trata de la organización política de sectores indígenas colombianos de diversas etnias que, anclados a una historia de lucha por el derecho a la tierra y la sobrevivencia de sus comunidades, desde el 2004 opta por protestar y marchar contra la aprobación e implementación de políticas neoliberales en Colombia por parte de diversos gobiernos nacionales¹⁹. Se

¹⁸ Consideremos que el *Diccionario Integral del Español de la Argentina*, por ejemplo, para definir “minga” dice: “En ciertas comunidades latinoamericanas, reunión de amigos y vecinos con el objetivo de hacer un trabajo comunitario o en beneficio de alguien, después del cual comparten una abundante comida ofrecida en retribución”. También, en La Academia Colombiana de la Lengua, en el *Breve Diccionario de Colombianismos*, el concepto de “minga” aparece como: “Trabajos realizados en comunidad especialmente en agricultura y construcción”.

¹⁹ Como lo recobra Angela Patricia Mañunga-Arroyo, aunque los antecedentes de la aplicación de políticas neoliberales en Colombia remontan a los años 1970, es común el entendimiento de que fue el gobierno de César Gaviria Trujillo (1990-1994) el que instaló en definitiva tales políticas en el Estado colombiano. La adhesión a las políticas del Consenso de Washington (1989) se da en ese

trata de una lucha política marcada por el sentido milenario de resistencia:

La minga, como forma de organización de las culturas indígenas, permite recuperar una pedagogía de resiliencia para la paz; la transmodernidad en el marco del giro decolonial potencia los derechos sociales de los movimientos indígenas en Colombia. La ecociudadanía activa propone una lucha que invoca la paz y no la violencia como estrategia para alcanzar sus reivindicaciones sociales. (GARCÍA, ALFONSO, 2020, pp. 177-178)

La consideración de estos sentidos, para nosotras, polifónicos de "la minga" en los versos de "No azara" nos parece muy importante para pensar los efectos de sentido de la canción. Y si bien el término se dice recién en estos versos de la letra de la canción, es pertinente señalar que, como vimos, una serie de relaciones interdiscursivas ya nos permitían

momento y, desde entonces, se va acentuando y solidificando a lo largo de los años 1990 y 2000. Mañunga-Arroyo sintetiza las bases de ese proceso de neoliberalización del país: "privatização e redução do papel social do Estado; ajuste fiscal, equilíbrio macroeconômico, corte de "gastos sociais" e eliminação de subsídios; incentivo ao investimento estrangeiro; hegemonia do capital financeiro; flexibilização e precarização do mercado de trabalho; exploração indiscriminada de recursos naturais; predomínio do executivo sobre os demais ramos do poder público; monopólio da violência pelo Estado; e repressão social" (MAÑUNGA-ARROYO, 2019, s/p).

ubicar el "combo azaroso" con el que venía el *yo-ella* de la canción en el marco de la diferencia colonial. Además de eso, y como uno de los elementos que determinaban la posibilidad misma de esta interpretación, visualmente la referencia a "la minga"/"La Minga" está desde un inicio en el video de la performance de "La muchacha", con la imagen de un cartel. Es interesante notar que la tipografía utilizada tampoco nos permite cerrar la interpretación en una de las opciones, como sustantivo común de sentido general o como una suerte de nombre propio, de referencia más específica:

Imagen 2. Imagen capturada del videoclip de "No azara" en la plataforma Youtube



Fuente: La Muchacha, 2021

Además de hacer funcionar la polifonía que hemos remarcado, en el plural de "pueblos" y la amplitud que puede abarcar la referencia a la "resistencia milenaria", este nos parece un mensaje que acentúa un contenido político expresado en lo dicho y en el *cómo* se dice, al tratarse de un género discursivo que ya nos ubica en el campo político al remitirnos a su forma de circulación, el dar a conocer mensajes en paredes, puertas, paneles. Se resalta con ello el grado de importancia que tienen quienes defienden el espacio vital de su yo en comunidad a través de la

acción de la M/minga. Con ella también se quiere significar una ancestralidad y una memoria histórica. Veamos qué nos dice uno de los movimientos que se siente parte de la Minga, el Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC)²⁰:

Nuestro caminar colectivo, se da en el encuentro popular, la solidaridad y la diversidad movilizadas, como caminos para

²⁰ El CRIC fue fundado "El 24 de febrero de 1971, en Toribío, siete Cabildos e igual número de resguardos indígenas crean el Consejo Regional Indígena del Cauca – CRIC nombrando el primer Comité Ejecutivo, pero no pudo funcionar debido a la represión de los terratenientes y la poca organización en la época." <https://www.cric-colombia.org/portal/estructura-organizativa/origen-del-cric/>

cuidar, proteger, salvaguardar el territorio, el agua, la vida, el patrimonio público, los derechos fundamentales, el trabajo, la dignidad, la paz y la construcción de democracia. (CRIC, 2019)

Es importante rescatar también la mención a la semilla en los versos de "La muchacha", pues se trata de una defensa de la diversidad genética de la agricultura que se configura, sin duda alguna, como un acto de lucha y resistencia frente a una serie de políticas, propuestas e instauradas a través de los años, y que tienen entre sus finalidades la de imponer no solo la siembra de determinados tipos de semilla -lo que beneficia intereses económicos de multinacionales, como por ejemplo Monsanto²¹- sino sobre todo los monocultivos, acabando así con la biodiversidad que han poseído desde hace siglos los territorios de Abya Yala. La elección de tal designación para el territorio en este momento de nuestro análisis no es casual, se trata de una forma de poner el acento sobre la polifonía a la que se abre la M/minga en "No azara". La "solidaridad entre los pueblos" y la

"resistencia milenaria" de la M/minga, que resuenan de los versos de la canción a la imagen del cartel en el video, se pueden tomar como otras formas de nombrar una determinada identidad política que también la designación "Abya Yala" busca forjar:

Abya Yala, na língua do povo Kuna, significa Terra madura, Terra Viva ou Terra em florescimento e é sinônimo de América. O povo Kuna é originário da Serra Nevada, no norte da Colômbia, tendo habitado a região do Golfo de Urabá e das montanhas de Darien e vive atualmente na costa caribenha do Panamá, na Comarca de Kuna Yala (San Blas). Abya Yala vem sendo usado como uma autodesignação dos povos originários do continente em oposição a América [...] A ideia de um nome próprio, que abarcasse todo o continente, se impôs a esses diferentes povos e nacionalidades no momento em que começaram a superar o longo processo de isolamento político a que se viram submetidos depois da invasão de seus territórios, em 1492, com a chegada dos europeus. Juntamente com Abya Yala, há todo um novo léxico político que também vem sendo construído, em que a própria expressão povos originários ganha sentido. Essa expressão afirmativa foi a que esses povos em luta encontraram para se autodesignar e superar a generalização eurocêntrica de povos indígenas. Afinal, antes da chegada dos invasores europeus, havia no continente uma população estimada entre 57 e 90

²¹ Se trata de la controvertida compañía transnacional que se dedica a la producción de semillas transgénicas y agrotóxicos.

milhões de habitantes que se distinguem como maia, kuna, chibcha, mixteca, zapoteca, ashuar, huaraoni, guarani, tupinikin, kaiapó, aymara, ashaninka, kaxinawa, tikuna, terena, quéchua, karajás, krenak, araucanos/mapuche, yanomami, xavante, entre tantas nacionalidades e tantos povos dele originários." (PORTO-GONÇALVES, 2009, p. 26)

Entre las luchas actuales de estos que resisten desde hace siglos está, justamente, la soberanía alimentaria, para la cual es central la cuestión de la "semilla". Desde este punto de vista, nombrar y reivindicar la existencia de la M/minga es reconocer el poder que tiene para defender y luchar; que el alimentarse, por tanto, sea accesible a todas las comunidades que habitan y trabajan la tierra. Y esta es, sin lugar a dudas, una de las más apremiantes luchas del feminismo para el 99% que, desde nuestro punto de vista, se hace eco en los versos de "La muchacha" en "No azara": "por todo o globo, mulheres lideram um sem-número de lutas contra a privatização da água e das sementes e a favor da preservação da biodiversidade e da agricultura sustentável. Em todos esses casos, as mulheres moldam formas novas e integradas de luta"

(ARRUZA; BHATTACHARYA; FRASER, 2019, p. 30).

**"Sapoperra está la cosa,
Porque la tristeza es mucha,
Altos que son los dolores,
Cuando matan a quien lucha"**

A lo largo de nuestro recorrido por la canción de "La muchacha", ha sido uno de los aspectos más relevantes para el análisis el uso de jergas en los versos, en la medida en que ese lenguaje popular da pistas del lugar desde el cual se enuncia, de los sectores sociales representados en "No azara". En lo que parece ser su clímax, incluso por un cambio de ritmo (de suave a fuerte) en la performance musical, una vez más tendrá relevancia esa presencia de la oralidad y coloquialidad en la letra de la canción, a través de la expresión "sapoperra". Compuesta por dos lexemas, esa palabra es un adjetivo denominativo que actúa además como superlativo y se entiende como lenguaje grosero, especialmente como un insulto, aunque también se puede utilizar de forma cariñosa.

"Sapoperra/o" en el marco de los movimientos feministas en Colombia se viene abriendo a

cuestionamientos y reivindicaciones respecto a los espacios que de forma tradicional ha ocupado el uso de insultos con la figura de la mujer de por medio, siempre en posición de ser oprimida, como ocurre, por ejemplo, con el término "hijueputa", tan ampliamente utilizado en el país. "Sapoperra/o" funciona, en gran medida, como contraposición a esta misma expresión, "hijueputa". Con esta palabra se busca dejar de dirigir la ofensa a un género en específico. "Sapoperra/o" se contrapone a insultos como "puta" o "puto" justo porque plantea que no es inherente al género femenino, ni a las disidencias sexuales, la condición de estar sujeto al desprecio social.

Hay que subrayar, con todo, que la palabra es puesta en circulación de forma masiva justo por "La Muchacha", precisamente en este verso de "No azara", en el que se expresa la misma fuerza y connotación de una grosería; lo que se tiene con ello es un sentimiento fuerte y agresivo de indignación respecto a aquella realidad en la que asesinan a las personas que luchan. Así, "La muchacha" responde a la aparente

naturalización de la violencia en Colombia. Cuando nos dice "Porque la tristeza es mucha, Altos que son los dolores", ella opta por nombrar la "tristeza" profunda, en un contexto en el que históricamente los actores armados implementaron "la limitación de las expresiones y reacciones públicas con respecto a la muerte y la violencia, y la imposición del silencio y la omisión frente al horror" (COMISIÓN DE LA VERDAD, 2022a, p. 348). Así, la canción nos invita a reflexionar sobre la muerte más allá de la indiferencia y/o números, especialmente en un país en el que se han cometido miles de asesinatos de campesines, civiles, defensores de la tierra y líderes sociales.

Es interesante notar, por una parte, que el duelo está representado en los versos de la canción no solamente por las palabras mismas que se usan, sino también por cómo se organizan ellas en estos versos. Las inversiones sintácticas que se producen en "altos que son los dolores cuando matan a quien lucha" le dan un aspecto más comúnmente relacionado al lirismo y, por eso mismo, a la conmoción. Se trata de un efecto aún

más acentuado por ese transitar de un lenguaje duro, cortante, en “Sapoperra está la cosa”, hacia ese que se ve como “menos directo” y, justamente por eso, “más poético”.

Por otro lado, nos parece importante poner atención a otro aspecto más que nos permite pensar en el carácter trans e intersubjetivo de la canción, que en el caso de “No azara” se relacionará de forma inevitable a su carácter político. Se trata de pensar en las diversas instancias de persona y entidades en las cuales se instala el sujeto de la resistencia a lo largo de la canción. Antes lo vimos asumido desde la voz de un *yo-ella*, pero luego desde ese yo acompañado de su “combo azaroso” que entonces se desplazará a una instancia de primera persona plural, un nosotros que se identifica con “la Minga”, para finalmente llegar a la entidad que en estos versos se instala: “quien lucha”. Esta no deja de ser una instancia personal en “No azara”, la asume el *yo-ella*, la asume el “combo azaroso”, la asume el nosotros, la asume la Minga... y está ahí disponible no solo para ser atribuida, desde la escucha, a otros muchos

lugares sociales, sino también para ser asumida por la audiencia de la canción, en el mayor gesto de (auto)identificación al cual se abre esta letra.

**“Y a mí que no me coja la muerte
Ni siquiera en la puerta e' mi casa
Porque en esta tierra que es tan
mía,
No tengo que chuparme las balas”**

Estos son los versos finales de la canción y se repiten, entonces, tres veces. No se trata de un común efecto de estribillo que la repetición de versos instala al interior de canciones, incluso porque esta es una estrofa que se desplaza justo con relación a una de las que sí funciona como estribillo, al repetirse varias veces y en distintos momentos de la letra: “Y a mí que me disparen de frente / Y que sea en la puerta de mi casa / Porque yo me muero en tierra mía / Y a mí de esta tierra no me sacan”. Vemos que las cuartetas se espejan perfectamente, incluso por el hecho de que una representa el revés de la otra. Si antes el modo de enfrentamiento del *yo-ella* a la violencia de los “fierros” era el de plantarse en su territorio y el plantarle cara a los disparos, como forma de

negarse al despojo de su tierra, de su casa; ahora lo que se rechaza es la posibilidad misma de la violencia en su tierra, en su casa, cuando dice que no tiene que "chuparse"²² las balas.

Otro de los desplazamientos más llamativos entre una estrofa y la otra dice respecto a la forma como la "tierra" es enunciada. Si antes se trataba de la "tierra mía", ahora es "esta tierra que es tan mía". Aunque la identificación del *yo* con el territorio en el que vive está plasmada en ambas formas de presentarlo, es flagrante el reemplazo de una que se restringe a esta relación de pertenencia específica por otra en que el territorio se hace presente más allá de tal relación, dando cabida a otros sentidos: "esta tierra que es tan mía", *pero que puede ser tan tuya, tan nuestra...* A estas alturas de la canción, en que la (auto)identificación ya se abrió al lugar de "quien lucha", la "tierra" se instaura como *mía-nuestra*, es decir, es en definitiva una tierra en la que se puede vivir de formas comunitarias, sin negar, destruir o desaparecer a alguien.

²² La palabra "chupar", está registrada en el *Breve Diccionario de Colombianismos* en la Academia Colombiana de la Lengua, con el significado de: "Arrepentirse, retractarse una persona de algo."

Remate: ¿Y qué esperamos de esta tierra mía-nuestra?

Denunciar, luchar y resistir frente a este sistema capitalista, el cual resta valor, especialmente, a aquellos cuerpos con características femeninas, pobres y racializadas se traduce en nosotras en un interés por intentar entender los sentidos que produce la canción de "La muchacha". Vimos que "No Azara" habla de y desde las vicisitudes de las sociedades rurales colombianas, pero a la vez la resistencia y la reacción ante las agresiones que sufren estas comunidades.

El rechazo a la violencia es un eje central de sentido en la canción y, nos parece, explica en gran medida el lugar que se le atribuyó en el marco del Paro Nacional colombiano del 2021²³. Isabel Ramírez se junta, a través de la canción popular, a las mujeres que describe Françoise Vèrges, que

²³ Así se presenta, por ejemplo, en el reportaje de noticias del Canal Trece: "Diez canciones sobre el estallido social colombiano" en donde "No azara" ocupa el primer lugar de la lista. <https://canaltrece.com.co/noticias/diez-canciones-que-le-cantan-al-estallido-social-colombiano-y-al-paro-nacional/>

[...] se apoiam na longa história das lutas de suas antepassadas, mulheres autóctones durante a colonização, mulheres reduzidas à escravidão, mulheres negras, mulheres nas lutas de libertação nacional e de internacionalismo subalterno feminista nos anos 1950–1970, mulheres racializadas que lutam cotidianamente nos dias de hoje. (VÉRGES, 2020, pp. 28-29)

Así, no habría por qué aguantarse, ni tragarse el que exista la amenaza de muerte constante. Es este el mensaje que más se repite en la canción y quizás sea programática la repetición de la última estrofa por tres veces al final, y que resuene este mensaje en la memoria de quien lo escucha. Como diría Vergès: "Nossas lutas constituem uma ameaça aos regimes autoritários que acompanham o absolutismo econômico do capitalismo" (2020, p. 29). No hay una predeterminación a aguantar, de hecho, está la posibilidad latente de organización y defensa tanto de los cuerpos como de la tierra que heredamos.

El análisis de esta canción nos hizo descubrir que allí se cuentan historias reales y crudas de la actual política neoliberal, a la que está sometida no solo Colombia sino todo

nuestro continente y que en él se revela en sus más atroces contradicciones. En esta medida, nos parece que el diálogo entre "No azara" y una lectura que hace Francia Márquez de la situación colombiana en el contexto de la producción de la canción, al ser entrevistada en el año 2021, nos permite visibilizar la interpelación al neoliberalismo promovida por la canción de "La muchacha". En entrevista titulada, precisamente, "Colombia es un país pensado desde el neoliberalismo", sostiene la lideresa social afro y feminista colombiana:

Yo creo ahora que estamos en un momento de que el pueblo no aguanta más, el pueblo quiere cambios en términos de justicia, de igualdad, de equidad en términos de erradicar las lógicas de estructuras coloniales, raciales y patriarcales que han dañado no sólo la humanidad, no sólo nuestras vidas como seres humanos, sino que ha destruido la casa grande: el útero mayor. Pues el estallido social que acabamos de vivir en Colombia el cual fui parte porque estuve ahí poniéndome con los jóvenes en primera línea por la reivindicación de los derechos por alzar la voz, es una muestra de ese cansancio histórico. Porque lo que pasa hoy en Colombia no es una situación nueva, esto ha pasado toda la vida: hemos asistido la política de muerte, nuestras familias han tenido que atender la muerte, el

despojo, el destierro, el hambre, la miseria, porque hemos tenido una dirigencia política mezquina que ocupó el Estado-Nación que lo fundó además con esas lógicas y estructuras de opresión histórica y que ahora pues siguen permeando los herederos, porque es un Estado que ha sido manejado por las mismas 40 familias que nos han gobernado toda la vida y las mayorías no vivimos en dignidad. Vivimos en medio del miedo, de la angustia, de la zozobra, del temor todo el tiempo, tanto en el campo como en la ciudad en medio de la incertidumbre. Y hay una juventud que no aguanta y cada vez han ocurrido estos momentos. En los años 90’ hubo un estallido social también de juventudes que dijeron “Hay que cambiar esto” y cambiaron esa Constitución a partir de un proceso que hicieron de una séptima papeleta y fue la juventud que parió el cambio. Yo creo que estamos en ese mismo desafío de parir un cambio para nuestro país y por supuesto un cambio en la lógica de Colombia que ha sido un país profundamente pensado desde el neoliberalismo, desde el extractivismo, desde el racismo y el patriarcado: pensar en transformar eso desde una visión y una política que se pone en el centro para cuidar la vida, para garantizar justicia, para asumir el desafío de parar la guerra y lograr que nos permitan vivir sin miedo en paz, es el desafío para Colombia. Pero eso va a repercutir, por supuesto, en toda América Latina, en la región. (INFOCLACSO, 2021, s/p)

Hacer eco de las palabras de Márquez en este remate nos permite también evidenciar “No azara” como uno de los hilos de un entramado que se viene tejiendo desde hace mucho y entre tantas manos. Cuerpos decididos a que este hilar y tejer no cese mientras las desigualdades, las violencias y las opresiones hostiguen a nuestras gentes y comunidades. Laura Isabel Ramírez Ocampo, alias “La muchacha”, le presta la voz a un mensaje colectivo y así es como participa de una nueva generación de la canción producida por mujeres (cis y trans) latinoamericanas, una generación que en definitiva vuelve a la canción popular uno de los campos de la lucha feminista en nuestro continente.

Referencias

ALBURQUERQUE. *Hermanamientos para el desarrollo. Integración de la educación para el desarrollo en los Hermanamientos de los municipios extremeños*. La comunidad de Paz de San José de Apartadó- Disponible en: <https://musol.org/hermanamientos/Alburquerque/san-jose-de-apartado-comunidad-de-paz>. Acceso en: 26 set. 2021.

ALTERNATIVA. La Muchacha. Un grito que se hace poema. 2015. Disponible en: <https://alternativa.com.co/2020/05/15/>

a-muchacha-un-grito-que-se-hace-poema/. Acceso en: 28 feb. 2021.

ARRUZZA, Cinzia; BHATTACHARYA, Tithi; FRASER, Nancy. [Tradução de: Heci Regina Candiani] *Feminismo para os 99%*. São Paulo: Boitempo, 2019.

CALSAMIGLIA, Helena; BLANCÁFORT, Amparo. *Las cosas del decir*. Barcelona: Ariel, 1999. Disponible en: <https://universitas82.files.wordpress.com/2013/08/las-cosas-del-decir.pdf>. Acceso en: 21 dic. 2021

CAPITAL CRÓNICAS. ¿Quién es Isabel, La Muchacha?. 2021. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=W0QMTakml_Q&t=4s. Acceso en: 28 feb. 2022.

CIDOB. Barcelona Centre For International Affairs Conflicto en Colombia: antecedentes históricos y actores.. Disponible en: https://www.cidob.org/publicaciones/documentacion/dossiers/dossier_proceso_de_paz_en_colombia/dossier_proceso_de_paz_en_colombia/conflicto_en_colombia_antecedentes_historicos_y_actores. Acceso en: 16 feb. 2022

CINEP Programa por la paz. Comunidad de paz de San José de Apartadó, 22 años de neutralidad ante el conflicto. 2019. Disponible en: <https://www.cinep.org.co/Home2/component/k2/682-comunidad-de-paz-de-san-jose-de-apartado-22-anos-de-neutralidad.html>. Acceso en: 15 feb. 2022.

COMISIÓN DE LA VERDAD. *Hallazgos y recomendaciones de la Comisión de la Verdad*. Bogotá: Comisión de La Verdad, 2022b. Disponible en: <https://www.comisiondelaverdad.co/ha>

y-futuro-si-hay-verdad. Acceso em: 03 ago. 2022.

COMISIÓN DE LA VERDAD. *No matarás: relato histórico del conflicto armado interno en colombia*. Bogotá: Comisión de La Verdad, 2022a. Disponible en: <https://www.comisiondelaverdad.co/ha-y-futuro-si-hay-verdad>. Acceso en: 03 ago. 2022.

CRIC - Consejo Regional Indígena Del Cauca. De la Minga al paro nacional seguimos sembrando semillas de esperanza. 2019. Disponible en: <https://www.cric-colombia.org/portal/de-la-minga-al-paro-nacional-seguimos-sembrando-semillas-de-esperanza/>. Acceso en: 21 dic. 2021.

EL CUADERNO. *Cuaderno digital de cultura-*. Una muchacha y una guitarra: nuevas cantautoras latinoamericanas. Septiembre de 2017. Disponible en: <https://elcuadernodigital.com/2017/09/15/nuevas-cantautoras-latinoamericanas/>. Acceso en: 27 feb. 2022.

EL PAÍS. La mujer marca el ritmo en el siglo XXI. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2018/08/06/actualidad/1533577132_084781.html. Acceso en: 27 feb. 2022.

GARCÍA, José Pascual Mora; ALFONSO, José del Carmen Correa. La minga como imaginario social. Una mirada a la pedagogía de resiliencia indígena en Colombia. *Rev. Hist.Edu.Latinoam*, [S. L.], v. 22, n. 35, p. 163-180, jul./dic. 2020. Semestral. Disponible en: http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0122-72382020000200163&script=sci_abstract&tlng=pt. Acceso em: 16 dez. 2021.

GONZALEZ, Léila. Por un feminismo latinoamericano. In: MUDAR, Mujeres Por Un Desarrollo Alternativo - (org.). *Mujeres, crisis y movimiento: América Latina y El Caribe*. 9. ed. Santiago: Isis Internacional, 1988. p. 133-141.

http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_QUIJANO.pdf
Acceso en: 28 feb. 2022

IN-CORRECTO. *In-Correcto 070: No azara*. 2021. Disponible en: <https://in-correcto.bandcamp.com/track/in-correcto-070-no-azara>. Acceso en: 04 mar. 2022.

INFOCLACSO. "Colombia es un país pensado desde el neoliberalismo". 2021. Disponible en: <https://www.clacso.org/colombia-es-un-pais-pensado-desde-el-neoliberalismo/>. Acceso en: 05 ago 2022.

KRISTEVA, Julia *El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1988.

LA IZQUIERDA DIARIO. PTS en el Frente de Izquierda. REYES, Erick; VILLAR, Cintli Lolbeth; NOÉ, Flox. El arte como herramienta de la lucha social actual. 2021. Disponible en: <https://www.laizquierdadiario.com/El-arte-como-herramienta-de-la-lucha-social-actual>. Acceso en: 04 mar. 2022.

LA MUCHACHA. No azara. Producción de Cristóbal de La Cuadra. Intérpretes: La Muchacha. Música: No Azara. Cali: Sesiones de La Cuadra, 2021. (4 min.), son., color. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=j4Wt3MJrplk>. Acceso en: 08 sep. 2021.

MAÑUNGA, Angela Patricia. O Estado colombiano e a barbárie neoliberal na

década de 1990. *IX Jornada Internacional de Políticas Públicas*, São Luis, p.1-12, 19 mar. 2019.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Análise de Discurso. Princípios e Procedimentos*. Campinas: Pontes Editores, 2009.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. Entre América e Abya Yala – tensões de territorialidades. *Desenvolvimento e Meio Ambiente*, n. 20, p. 25-30, jul./dez. 2009.

PUYOL, Juan. ¿Colonialidad o Colonialidades del poder? Hacia un enfoque metódico alternativo. Artículos revise. 2016. Disponible en: <https://www.redalyc.org/journal/5535/553557652003/html/> Acceso en: 28 feb 2022.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. 2005. Disponible en:.

REVISTA VISAJE. *Colectivo festa-FESDA: 12 años llamando a cambiar la película*. 2022. Disponible en: <https://www.revistavisaje.co/fesda-12-anos-llamando-a-cambiar-la-pelicula/>. Acceso en: 04 mar. 2022.

VERGÈS, Françoise. *Um feminismo decolonial*. São Paulo: Ubu Editora, 2020. Tradução de: Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo.

VICE. Clásicos del arte protagonizados por 'ñeros' colombianos. Disponible en: <https://www.vice.com/es/article/dpb4nk/clasicos-del-arte-protagonizados-por-neros-colombianos>. Acceso en: 03 mar. 2022.

Diccionarios

ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA. Academia Colombiana de la Lengua. Breve

Diccionario de Colombianismos.
Bogotá, 2012.

EL COLEGIO DE MÉXICO.
Diccionario del Español de México.
Dirigido por Luis Fernando Lara. 1a ed.
México, DF: El Colegio de México,
Centro de Estudios Lingüísticos y
Literarios, 2010. Disponible en:
<https://dem.colmex.mx/>. Acceso en: 08
mar 2022.

PLAGER, Federico (coord.)
Diccionario Integral del Español de la
Argentina. 1a ed. Buenos Aires: Voz
Activa, 2008.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA.
Diccionario de la Lengua Española.
22a ed., Madrid: Espasa-Calpe.
Disponible en: www.rae.es. Acceso en:
08 mar. 2022.

Tenemos el power de la Minga
Power y junta pa' alimentar
Y a mí que me disparen de frente
Y que sea en la puerta de mi casa
Porque yo me muero en tierra mía
Y a mí de esta tierra no me sacan
Sapoperra está la cosa
Porque la tristeza es mucha
Altos que son los dolores
Cuando matan a quien lucha
Y a mí que no me coja la muerte
Ni siquiera en la puerta e' mi casa
Porque en esta tierra que es tan mía
No tengo que chuparme las balas
Y a mí que no me coja la muerte
Ni siquiera en la puerta e' mi casa
Porque en esta tierra que es tan mía
No tengo que chuparme sus balas
Porque en esta tierra que es tan mía
No tengo que chuparme las balas
Porque en esta tierra que es tan mía
No tengo que chuparme las balas

Anexo

No azara

(Isabel Ramírez Ocampo, 2021)

A mí no me azara su pistola
Yo también tengo hambre de matar
Pero a mí esos fierros no me gustan
Yo saco las uñas pa' pelear
Y a mí que me disparen de frente
Y que sea en la puerta de mi casa
Porque yo me muero en tierra mía
Y a mí de esta tierra no me sacan
Y a mí que me disparen de frente
Y que sea en la puerta de mi casa
Porque yo me muero en tierra mía
Y a mí de esta tierra no me sacan
A mí no me calla su sevicia
Ni sus máscaras de la maldad
Porque vengo con combo azaroso
Que no come de su autoridad
Y le hacemos fuerza a la semilla
Porque usted la trata de ilegal
Tenemos el power de la Minga
Power y junta pa' alimentar
Y le hacemos fuerza a semilla
Porque usted la trata de ilegal

Acerca de “fenômenos políticos curiosos”: a politização do campo cultural no Brasil contemporâneo

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v12i23.53266>

Alexandre Barbalho¹

Resumo O objetivo deste artigo é apresentar a tese de que, a partir de 2003, com o início do governo Lula, do Partido dos Trabalhadores (PT), e da gestão de Gilberto Gil à frente do Ministério da Cultura (MinC), ocorreu um processo singular de *politização do campo cultural* brasileiro. Para tanto, aborda a cultura política que sustenta o “modo petista de governar” e seus efeitos para a política cultural da era petista. Na sequência, analisa o esforço do MinC em institucionalizar a cultura como objeto de políticas públicas de Estado. Por fim, analisa dois momentos paradigmáticos de expressão da politização do campo cultural: a oposição à gestão da ministra da Cultura Ana de Hollanda no primeiro governo Dilma e a reação à tentativa de extinção do MinC no governo Temer.

Palavras-chave: campo cultural; campo político; política cultural; Brasil.

Sobre “fenómenos políticos curiosos”: la politización del campo cultural en el Brasil contemporâneo

Resumen: El objetivo de este artículo es presentar la tesis de que, a partir de 2003, con el inicio del gobierno de Lula, el Partido de los Trabajadores (PT), y la gestión de Gilberto Gil al frente del Ministerio de Cultura (MinC), ocurrió un proceso de forma singular de politización del campo cultural brasileño. Para tanto, aborda la cultura política que sustenta la “forma de gobernar del PT” y sus efectos en la política cultural de la época del PT. A continuación, analiza el esfuerzo del MinC por institucionalizar la cultura como objeto de las políticas públicas del Estado. Finalmente, analiza dos momentos paradigmáticos de expresión de la politización del campo cultural: la oposición a la gestión de la ministra de Cultura Ana de Hollanda en el primer gobierno de Dilma y la reacción al intento de extinción del MinC en el gobierno de Temer.

Palabras clave: campo cultural; campo político; política cultural; Brasil.

About “curious political phenomena”: the politization of the cultural field in contemporary Brazil

Abstract: The purpose of this article is to present the thesis that, from 2003, with the beginning of the Lula government and the administration of Gilberto Gil at the Ministry of Culture (MinC), a singular process of politicization of the Brazilian cultural field took place. Therefore, it addresses the political culture that sustains the “*petista way of governing*” and its effects on the cultural policy of the Workers Party era. Next, it analyzes the MinC’s effort to institutionalize culture as an object of State public policies. Finally, it analyzes two paradigmatic moments in the expression of the politicization of the

¹ Alexandre Almeida Barbalho. Professor dos PPGs em Sociologia e em Políticas Públicas da UECE. Líder do Grupo de Pesquisa em Políticas de Cultura e de Comunicação (CULT.COM). E-mail: alexandrealmeidabarbalho@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0003-4612-6162>

Recebido em 23/02/2022, aceito para publicação em 18/07/2022, disponibilizado online em 01/09/2022.

cultural field: the opposition to the administration of Minister of Culture Ana de Hollanda in the first Dilma government and the reaction to the attempt to extinguish the MinC in the Temer government.

Keywords: cultural field; political field; cultural policy; Brazil.

Acerca de “fenômenos políticos curiosos”: a politização do campo cultural no Brasil contemporâneo

O objetivo deste artigo é sistematizar a tese, já esboçada em trabalhos anteriores², de que, a partir de 2003, com o início do governo de Luís Inácio “Lula” da Silva, do Partido dos Trabalhadores (PT), e da gestão do músico e compositor Gilberto Gil à frente do Ministério da Cultura (MinC), se iniciou um processo singular de *politização do campo cultural* brasileiro a partir de dois movimentos principais. O primeiro refere-se à crescente incorporação, desde aquele ano, de setores da sociedade civil e suas agendas anteriormente pouco ou nada contemplados pelas políticas públicas de cultura, como, por exemplo, movimentos LGBTQIA+, negros, feministas, indígenas e das culturas

populares³. O segundo concerne ao progressivo manuseio, por parcela considerável de agentes do campo cultural, de mecanismos, valores, repertórios e controvérsias próprios ao campo político, tais como “eleição”, “representação”, “deliberação”, “participação”, “consulta pública”, “democracia direta”, “plebiscito” etc⁴, que passaram a circular no circuito interno ao campo constituindo uma nova *doxa*.

Se é possível falar que princípios de divisão ou de valores podem ser importados de outro campo ou importados por um campo, esse conjunto de “palavras de ordem” da

² Nessas primeiras reflexões, a principal chave analítica era a da crise que a política cultural vivenciou a partir do primeiro governo de Dilma Rouseff à frente da Presidência da República (2011-2014). A esse respeito ver Barbalho (2018; 2017a; 2017b).

³ Exemplar é a institucionalização das agendas culturais do movimento LGBTQIA+ via política cultural em âmbito federal (MUNIZ JÚNIOR; BARBALHO, 2020).

⁴ Valores que, por sua vez, foram se impondo como *doxa* dominante entre os políticos com o retorno à democracia em 1984, após vinte anos de regime militar, e à promulgação da Constituição da República Federativa do Brasil de 1988, conhecida como “Constituição Cidadã”.

política foi introduzido no campo cultural e nesse *campo híbrido* ou *submeta-campo estatal* que é o da *política cultural*⁵, a partir da chegada no MinC de uma nova elite dirigente que conquistou o monopólio de distribuição do poder público e do uso legítimo dos recursos políticos daí advindos, incluindo o de promulgar atos de Estado que pretendem exercer efeitos sobre a sociedade (BOURDIEU, 1989; 2011; 2012), como é o caso dos diversos programas, ações e editais lançados pelo Ministério.

Esse *submeta-campo*, tal como os demais campos e subcampos, deve ser entendido como campo de forças e de lutas que buscam transformar a relação de poder que lhe confere a estrutura em determinado momento.

⁵ É fundamental levar em consideração os necessários cruzamentos de interesses entre agentes de ambos os campos (político e cultural) e aqueles que os integram simultaneamente ao atuarem como elaboradores das políticas culturais. Isso é possível porque o Estado, como detentor de meta-capital, concentra capital político, econômico, social e cultural. Torna-se, assim, um espaço de convergência e embate entre os diversos campos; um poder acima dos outros poderes, um meta-campo (BOURDIEU, 2012). A relação do meta-campo estatal com os agentes culturais se dá por meio das políticas governamentais de cultura e o controle desse recurso fundamenta e ocasiona lutas permanentes no interior dos campos político e cultural.

De modo que, como se verá nas próximas seções, esses agentes recém-chegados se empenharam por implementar a proposta do candidato Lula para o setor expressa no documento de campanha “A imaginação a serviço do país” por meio do “modo petista de governar”, uma categoria nativa elaborada pelos intelectuais do PT para designar o seu *modus operandi* de gestão da coisa pública.

O referido fenômeno se diferencia de outros quatro, que lhe são próximos e não excludentes. O primeiro é o da *participação dos intelectuais como agentes do meta-campo estatal*, desempenhando funções administrativas como funcionários efetivos ou em cargos de confiança em órgãos não necessariamente ligados à cultura⁶.

O segundo é o da configuração de um *campo cultural politizado*, ou seja, do posicionamento e atuação dos agentes culturais na esfera pública a partir de pautas e agendas do campo político como exemplifica o contexto, no Brasil, dos anos 1950 e, principalmente, 1960, com o

⁶ A esse respeito ver, por exemplo, Miceli (1979), Sevcenko (1983) e Pécaut (1990).

engajamento desses agentes em torno da pauta do nacional-desenvolvimentismo e das reformas estruturais de base (reforma agrária, reforma sindical etc.)⁷.

O terceiro fenômeno, de ordem estética, é o da *produção cultural politizada*, quando os artistas incorporam, de modo explícito ou implícito, mensagens políticas e sociais nos conteúdos e nas formas de suas obras. Em alguns períodos específicos, essa qualidade se ressalta diante do fruidor, como, por exemplo, a preocupação social expressa de modo recorrente nas artes visuais brasileiras entre os anos 1930 e 1970 (AMARAL, 1984).

Por fim, o quarto fenômeno é o da *culturalização do campo político*, um movimento inverso, mas não contrário, àquele da *politização do campo cultural*. Pode-se identificar dois processos sob esse mesmo fenômeno. Um é a *incorporação pela política de temas, questões e controvérsias próprias ao campo cultural* como os debates ligados à relação entre estética, moral e

reconhecimento. A *culturalização do campo político* nessa perspectiva assume, em geral, a forma de *guerras culturais*, tais como as que se dão no Brasil contemporâneo e que têm no episódio do cancelamento da exposição *Queer museu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* um caso emblemático. Tendo entrado em cartaz no Santander Cultural em Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul, em agosto de 2017, com previsão de permanecer por dois meses, a mostra foi encerrada um mês depois após manifestações contrárias, presenciais e nas redes sociais, por parte de vários movimentos, alguns auto-definidos como “liberais”, a exemplo do Movimento Brasil Livre (MBL) – movimento que iria lançar candidatos para o poder legislativo nas eleições do ano seguinte.

Aventa-se aqui a hipótese de que o recrudescimento crescente das *guerras culturais* vivenciado no país se relaciona com a *politização do campo cultural*⁸ e a visibilidade e autoridade

⁷ A esse respeito ver, entre outros, Hollanda e Gonçalves (1986), Coutinho (1979), Miceli, (1985) e Schwarz (1978).

⁸ Para uma análise mais ampla das guerras culturais no contexto brasileiro, inclusive em sua relação com as políticas culturais, ver, entre outros, Gallego, Ortellado e Moretto (2017), Domingues, Paula e Silva (2018), Domingues e Paula (2019), Domingues e Lopes (2014) e Miguel (2018).

de agendas identitárias e de reconhecimento próprias às *políticas culturais das minorias* (BARBALHO, 2010), tais como legalização do aborto, cotas raciais e sociais, expressão pública das sexualidades, casamento homoafetivo, demarcação de terras quilombolas, proteção jurídica das culturas indígenas, reconhecimento e consagração do saber e das artes populares etc. Esse novo arranjo de forças, acredita-se, incomodou e provocou a reação de setores conservadores e até mesmo liberais da sociedade brasileira.

O outro fenômeno subsidiário à *culturalização do campo político* ocorre quando seus agentes incorporam os procedimentos da produção cultural ou mais especificamente publicitária visando atrair a atenção e adesão do público, geralmente identificado como eleitor, às ideias e seus porta-vozes que estão em disputa no campo. Esse fenômeno tem recebido várias denominações, mas talvez a mais apropriada seja *espetacularização da política*. Não se trata aqui da relação inespecífica entre espetáculo e política que remete, no mínimo, à Grécia antiga, como situa Albino Rubim, e sim de seu *formato contemporâneo em*

uma sociedade estruturada em rede e ambientada pela mídia, ou seja, “na tentacular presença da mídia e das redes midiáticas e na dimensão pública de sociabilidade conformada por elas que se transforma no ambiente, por excelência, da atualidade e de sua experiência singular de vida” (RUBIM, 2003, p. 14-15).

Compreende-se que as fronteiras que delimitam esses cinco fenômenos (*participação dos intelectuais como agentes do metacampo estatal; campo cultural politizado, produção cultural politizada, culturalização do campo político e politização do campo cultural*) são bastante tênues, permitindo a sobreposição entre eles e criando zonas híbridas. Contudo, a tipologia responde ao desafio de demarcar, para fins heurísticos, a singularidade da *politização do campo cultural*, tal como definido no início desta seção, ante esses outros acontecimentos que lhe são afins.

Para sustentar a tese da *politização do campo cultural*, o artigo se organiza em quatro seções, além desta introdução e das considerações finais. Na primeira, aborda-se a cultura

política que sustenta o “modo petista de governar” e seus efeitos para a política cultural do Governo Federal durante os governos do PT (2003-2016). Na sequência, analisa-se algumas das ações fundamentais para esse processo e que se relacionam com o esforço de institucionalizar a cultura como objeto de políticas públicas de Estado, a saber, a realização das Conferências, a elaboração do Plano e a implementação do Sistema Nacional de Cultura. Na terceira parte, discute-se a forma como se expressou a politização do campo ainda na vigência do ciclo petista durante a gestão da ministra da Cultura Ana de Hollanda no primeiro governo de Dilma Rousseff (2011-2014). Por fim, analisa-se como o campo reagiu à tentativa de extinção do MinC no governo de Michel Temer (2016-2018).

Seção 1

As bases conceituais mais imediatas das políticas do MinC a partir do primeiro governo Lula (2003-2006) devem ser buscadas em seu programa de cultura como candidato à Presidência da República em 2002, intitulado “A imaginação a serviço do

país: Programa de políticas públicas de cultura”. De acordo com o documento, as propostas apresentadas se fundamentaram no “*acúmulo teórico e político* realizado pelo partido [dos Trabalhadores], da elaboração dos grupos culturais, das *experiências concretas de nossas administrações populares* e da colaboração voluntária de estudiosos das questões culturais” (PARTIDO DOS TRABALHADORES, 2002, p. 18 – *itálicos meus*). Em outras palavras, o programa relaciona-se a um conjunto prévio de discursos competentes (CHAUÍ, 1989) denominado “modo petista de governar” que diferenciaria o PT do restante do espectro político-partidário brasileiro.

A construção desse modelo iniciou-se no final do anos 1980, quando o PT assumiu a gestão de vários municípios, incluindo capitais, com destaque para a cidade de São Paulo. Com o objetivo de sistematizar as experiências das gestões municipais petistas, organizou-se, em 1992, um ciclo de seminários setoriais e o de cultura foi coordenado pela filósofa Marilena Chauí, então secretária de Cultura de São Paulo, e

Luiz Roberto Alves⁹. Chauí tinha elaborado a noção de “cidadania cultural”, considerada pelo petistas como a “primeira referência teórica mais sólida que resultou de uma experiência de gestão” (LIMA, 2016, p. 42), pois o que havia, até então, era mais uma “pauta” derivada dos debates com os movimentos culturais.

O documento que resultou desse encontro recomenda alargar o conceito e o campo da cultura e entendê-la como “direito do cidadão” e apresenta um conjunto de propostas que deveria fundamentar a ação dos governos do partido no setor, entre as quais a criação de conselhos municipais de cultura (BITTAR, 1992). O “A imaginação a serviço o país” funcionou, portanto, como uma atualização e um ajuste do “modo petista de governar” a cultura ao contexto federal. Na avaliação do antropólogo Márcio Meira (2016), um dos redatores do programa, o documento enfatiza a “gestão pública e democrática” e o papel do Estado e é herdeiro de “condicionantes históricos”, entre os quais o avanço da

Constituição de 1988 no que diz respeito à cultura, colocando-a como “direito fundamental”.

A referência ao “modo petista de governar” e ao documento de campanha se justifica por serem indicativos dos valores da democracia e da cidadania culturais que guiarão a nova elite dirigente do MinC. Dessa forma, o programa previa, entre outras ações, a implantação do Plano e do Sistema Nacional de Política Cultural por meio de uma gestão democrática, com criação de mecanismos de participação popular como os conselhos gestores de política pública.

Os militantes do PT, agora convertidos em *dirigentes culturais*¹⁰, trataram de implementar o programa e foram, em grande parte, os responsáveis por fazer valer na lógica de operação do MinC aqueles mecanismos, valores, repertórios e controvérsias destacados na introdução. Pode-se dizer, com Bourdieu (2011), que as ações idealizadas e implementadas por estes agentes tinham seu princípio no

⁹ Luiz Roberto Alves é professor da Universidade de São Paulo (USP) e filiado ao PT.

¹⁰ É significativo que o PT realize nessa conjuntura (2003) sua primeira Conferência Nacional de Cultura e que dela surja a Secretaria Nacional de Cultura do partido.

campo político e com isso operaram mudanças de paradigmas e de visão e de divisão na cultura. Ocupando cargos estratégicos de direção, alteraram os princípios de pertencimento à política cultural e, se não chegaram a desqualificar os agentes que já faziam parte dela, incluíram “companheiros” que, como eles, nunca tinham ocupado espaços de poder no setor em âmbito federal¹¹.

Isso implicou em uma modificação dos limites da política cultural e, por consequência, do acesso a esse sistema de políticas públicas. Ao permitir que os recém-chegados pudessem exercer efeitos no campo, houve uma conjuntura favorável para o rearranjo das crenças em jogo com o estímulo a determinados valores e práticas (participação, representação, deliberação, democracia direta,

consulta pública etc.) em detrimentos de outros (leis de incentivo, mercado, marketing cultural, captação privada de recurso etc.) estabelecendo uma *nova axiomática* que demandava competências e tomadas de posição específicas.

Como lembra Bourdieu, “a política [e a política cultural, acrescenta-se] é uma luta em prol de ideias, mas um tipo de ideias absolutamente particular, a saber, as ideias-força, ideias que dão força ao funcionar como força de mobilização”. Deste modo, continua o autor, “se o princípio de divisão que eu proponho for reconhecido por todos, se meu *nomos* se tornar o *nomos* universal, se todos virem o mundo como eu o vejo, terei atrás de mim toda a força das pessoas que compartilham minha visão” (BOURDIEU, 2011, p. 203). Os agentes, portanto, colocaram no jogo político-cultural novos princípios de visão e de divisão transformando o estado do campo.

Seção 2

Mobilizados por e mobilizando essa nova *doxa*, já em 2003 o MinC realizou vinte encontros em vários estados do seminário “Cultura para

¹¹ É bem verdade que nos governos de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002), do Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB), a elite dirigente da cultura também esteve sob liderança de intelectuais petistas, a exemplo do próprio ministro Francisco Weffort e do seu principal secretário José Álvaro Moisés, ambos cientista políticos e professores da USP. Contudo, licenciados do partido para assumir os cargos, esses agentes não fizeram valer a cultura política do “modo petista de governar”. A esse respeito ver Barbalho (2022).

Todos” que, pensado para discutir um novo modelo de financiamento cultural, funcionou como uma espécie de ausculta de várias outras demandas do campo. No ano seguinte, foram instituídas as Câmaras Setoriais que resultariam nos colégios setoriais do Conselho Nacional de Política Cultural em sua reformulação em 2005. Estabelecendo uma interlocução direta entre o ministério e os representantes das linguagens artísticas (Música, Artes Cênicas, Artes Visuais e Livro e Leitura), as Câmaras Setoriais foram fundamentais para a constituição de vínculos internamente às e entre as áreas artísticas historicamente caracterizadas pela desarticulação.

Não é possível arrolar e analisar todas as políticas, programas e ações que favoreceram a participação, a representação e/ou a deliberação dos agentes nas decisões acerca das políticas culturais em âmbito federal. Desse modo, privilegia-se na apresentação que segue aquelas que tinham o potencial não apenas de abranger todo o território nacional, mas também de institucionalizar as políticas para o setor de modo a transformá-las em políticas de Estado e não somente de governo, a saber: as

Conferências Nacionais de Cultura, o Sistema Nacional de Cultura e o Plano Nacional de Cultura.

A realização da I Conferência Nacional de Cultura (I CNC) em 2005 foi a primeira ação de maior alcance desse esforço. Com o sugestivo subtítulo de “Estado e sociedade construindo políticas públicas de cultura” (BRASIL, 2007), a I CNC foi antecipada por uma ampla mobilização nacional. Foram realizadas 376 conferências municipais em todo o território nacional, com exceção do estado do Acre, com a participação de 29.063 membros da sociedade civil, 8.441 representantes do poder público e 5.866 convidados; e 67 conferências intermunicipais envolvendo 821 municípios, 6.537 membros da sociedade civil, 2.173 representantes do poder público e 1.087 convidados. Em âmbito estadual, foram realizadas 20 conferências, incluída a do Distrito Federal¹², com a participação de 4.797 membros da sociedade civil, 1.497 representantes do poder público e 801 convidados. Ocorreram ainda 5

¹² Não realizaram conferências os estados do Amazonas, Goiás, Pará, Rondônia, São Paulo e Sergipe. Roraima realizou sua conferência estadual em 2006.

seminários setoriais de cultura, um em cada região do país (Norte; Nordeste; Centro-Oeste, Sudeste e Sul), que mobilizaram 581 participantes.

Segundo Meira, que assumiu a Secretaria de Articulação Institucional (SAI) do MinC na primeira gestão de Gil (2003-2006)¹³ e liderou a realização da I CNC, a iniciativa representou, na esfera da gestão pública federal de cultura, o reconhecimento da “participação direta da sociedade para a formulação de políticas públicas e a formação e a consolidação de uma política cultural democrática” (MEIRA, 2007, p. XIV).

A II CNC, realizada em março de 2010, com o subtítulo de “Cultura, diversidade, cidadania e desenvolvimento” (BRASIL, 2010), apresenta números superiores em termos de engajamento por parte dos agentes do campo: 3 mil cidades realizaram conferências municipais com 206.400 participantes; todos os estados realizaram suas conferências estaduais, envolvendo 10.400 participantes; foram realizadas 26

conferências livres com mais de 1.200 participantes e 143 pré-conferências setoriais com 743 delegados eleitos; e a Conferência Nacional reuniu 1.400 participantes.

Por fim, a III CNC, realizada em novembro de 2013, com o tema geral “Uma política de estado para a cultura: desafios do Sistema Nacional de Cultura” (BRASIL, s/d), envolveu aproximadamente 450 mil participantes durante a realização das conferências municipais, intermunicipais, territoriais, regionais, estaduais e livres. Foram feitas 1.974 conferências preparatórias para a nacional em 2.991 municípios assim distribuídas: 1.701 municipais, 170 intermunicipais, 41 territoriais/regionais, 35 livres e 27 estaduais. A etapa nacional congregou 953 delegados, 162 convidados e 391 observadores.

Os dados do relatório final da III CNC (BRASIL, s/d) sobre a repercussão do evento nas redes sociais revelam seu amplo alcance, para além do público presencial. Tomando como referência o Twitter, que foi o principal meio de comunicação e integração da Conferência, a penetração das

¹³ Gilberto Gil foi ministro da Cultura de 2003 a 2008, quando foi substituído por seu secretário executivo, o sociólogo Juca Ferreira, que permaneceu no cargo até o final do segundo governo de Lula (2010).

publicações ultrapassou os 15 milhões de internautas. Com o compartilhamento da hashtag #3CNC, o engajamento chegou a 833.616 perfis e o potencial de penetração foi de 16.959.933 perfis. O documento informa ainda o engajamento de diversas contas, tanto da sociedade civil, quanto do poder público, estabelecendo uma mobilização pelas redes que resultou na participação de mais de 1.000.000 de perfis ativos.

Como se observa, as três CNCs mobilizaram milhares de pessoas em todo o país em um espaço institucional de participação e de construção democrática da política cultural onde puderam não apenas escolher representantes (delegados municipais e estaduais), mas debater e deliberar no que diz respeito às resoluções tomadas em cada uma delas. As CNCs assumiram, pela metodologia que adotaram e pelos fins que perseguiram, feição participativa, deliberativa, normativa e representativa, vocalizando e agregando os interesses presentes na sociedade em escalas diferenciadas (municipal, estadual e nacional) (POGREBINSCHI; SANTOS, 2011) e permitindo um outro “modo de

produção da decisão” (BOURDIEU, s/d). É forçoso lembrar que a integração em um só momento de procedimentos de inclusão de diferentes vozes, de tomada de decisão após debate público e de eleição de representantes não é algo usual mesmo em regimes democráticos (FARIA; PETINELLI; LINS, 2012; POGREBINSCHI; SANTOS, 2011).

Uma segunda linha de atuação do MinC que promoveu a *politização do campo cultural brasileiro* foi o processo de discussão, elaboração e implementação do Sistema Nacional de Cultura (SNC) e seus congêneres estaduais e municipais iniciado em 2003 e ainda em curso. O SNC é um instrumento que objetiva estabelecer, *em conjunto com a sociedade*, um sistema federativo de políticas públicas específico para a cultura, integrando as esferas federal, estaduais e municipais e que exige, dos entes que aderirem ao Sistema, a criação de mecanismos mínimos para o seu funcionamento (órgão gestor, conselho, plano e fundo de cultura).

A proposta do SNC, liderada no interior do MinC pela SAI, teve que conquistar a adesão dos agentes dos

campos cultural e político. Roberto Peixe, que foi secretário da SAI no primeiro governo de Dilma Rousseff (2011-2014), avalia a implantação do Sistema como uma “batalha” que “progressivamente se espalhou por todo o país (...) tornando-se ao longo dos últimos anos o principal desafio na área da cultura das administrações estaduais e municipais brasileiras” (PEIXE, 2016, p. 222).

A despeito da dimensão do esforço envolvido, pode-se afirmar que a tarefa resultou vitoriosa, pois se alcançou, entre 2003, início do primeiro governo de Lula, e 2016, quando a presidenta Dilma é impedida de continuar no cargo, um razoável consenso em torno do SNC entre os gestores públicos estaduais e municipais e agentes do campo cultural em todo o país. Em outras palavras, ocorreu uma ampla identidade dos agentes com esse instrumento por sua capacidade de articular a seu favor diferentes posições político-culturais em torno de valores como “participação”, “cidadania” e “democracia” (BARBALHO, 2019). Essa afirmação se constata nos números mais recentes acerca do SNC. Segundo as

estatísticas disponíveis pelo MinC e pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2.642 municípios aderiram ao SNC (47,4% do total); 2.351 (42,2%) possuíam conselhos de cultura; e 1.289 (23,1%) realizaram conferências municipais entre 2014 e 2018, ou seja, após a realização da III CNC (SEMENSATO; BARBALHO, 2021).

Outra ação implementada pelo MinC que envolveu um amplo engajamento dos campos político e cultural foi a elaboração e aprovação do Plano Nacional de Cultura (PNC). Seu transcurso demandou, desde o início, uma articulação do Ministério com o Congresso Nacional que resultou na aprovação em 2005 da Emenda Constitucional N. 48 que acrescenta o § 3º ao art. 215 da Constituição Federal, instituindo o PNC.

No ano seguinte, 2006, se iniciou a elaboração das diretrizes gerais do PNC por meio de audiências públicas na Câmara dos Deputados e de consultas à sociedade, com a realização de seminários nas Assembleias Legislativas dos estados e a disponibilização de uma plataforma na internet para receber contribuições

diretamente dos cidadãos. Participaram dos 26 seminários estaduais, mais o do Distrito Federal, cerca de 5 mil pessoas que debateram e sugeriram mudanças na redação da proposta.

Segundo avalia Lia Calabre, “o processo contínuo de consultas públicas e de envolvimento de diversos atores e segmentos sociais tendeu a aumentar o grau de compreensão, a aproximação e a garantir uma apropriação maior do PNC pela sociedade” (CALABRE, 2013, p. 10). Avaliação próxima da de Guilherme Varella (2014) para quem a versão final do PNC, materializada na Lei 12.343 de 2010, buscou contemplar a diversidade cultural existente no país ao internalizar demandas plurais por meio dos vários momentos participativos e deliberativos pelos quais passou.

Todas essas políticas, entre outras, não apenas otimizaram oportunidades de participação e de deliberação a todo um conjunto de agentes até então excluídos desse processo, como sensibilizaram outra parcela que não via a política, e muito menos a política pública, ao alcance de sua intervenção. Ao falar da

separação entre profissionais e profanos na política, Bourdieu ressalta que “las oportunidades de interesarse en la política están muy desigualmente repartidas según todos tipos de variables (...) La distribución, pues, del acceso a los medios de participar en la política es muy desigual” (BOURDIEU, s/d, p. 2). Em alguma medida, as CNCs, o SNC e o PNC aplainaram esse desnivelamento, diminuindo a “concentração do capital político nas mãos de um pequeno grupo” e tornando menos “desapossados de instrumentos materiais e culturais necessários à participação ativa na política” os “simples aderentes” (BOURDIEU, 1989, p. 164).

Em outras palavras, a prática das conferências, dos conselhos e de outros fóruns de participação e deliberação promovidos pelo MinC, espaços políticos por excelência, foram formando os agentes culturais em um novo *habitus*, um novo domínio prático com seus saberes, capacidades e competências específicos. Na sua etnografia de instituições participativas na cultura em âmbitos federal, estadual e municipal que realizou entre 2011 e 2014, Lorena Muniagurria percebeu o

estabelecimento, entre os que circulavam por esses ambientes, de sentidos estáveis acerca do “Estado”, da “sociedade civil”, da “cultura brasileira”, entre outras categorias. Nesses deslocamentos de agentes pelo país, participando de conferências, seminários, reuniões, foram sendo instituídos “representantes e coletivos, demandas e agendas, identidades e pertencimentos, além de entendimentos mais ou menos compartilhados do que seja cultura, política e política cultural” (MUNIAGURRIA, 2018, p. 54).

Uma vez indicados alguns dos elementos que proporcionaram a *politização do campo cultural*, analise-se, nas seções seguintes, dois momentos paradigmáticos de expressão desse estado do campo, quando seus agentes se mobilizaram para se contrapor ao que entendiam como uma mudança nos rumos de atuação do MinC, durante a gestão da ministra da Cultura Ana de Hollanda (2011-2012), e para defender a permanência do ministério frente à sua extinção no início do governo Temer.

Seção 3

O primeiro governo de Dilma Rousseff (2011-2014), ainda que representando uma continuidade dos governos de Lula, trouxe mudanças significativas no que se refere às políticas culturais. Não cedendo à pressão de vários setores pela permanência do então ministro da Cultura Juca Ferreira, a presidenta nomeou para o cargo Ana de Hollanda. Reconfigurando a composição das forças políticas no interior do MinC, propondo novas pautas, dando continuidade a programas anteriores e enfraquecendo ou mesmo extinguindo outros, Hollanda provocou um forte movimento de oposição, inclusive interno, à sua gestão que terminou por afastá-la do cargo em setembro de 2012.

Quando se deu o anúncio por sua escolha, a indicação foi bem recebida, afinal tratava-se não de uma *outsider* e sim de alguém do próprio campo, com longa atuação na gestão cultural, além de deter capitais familiar, social e cultural que a legitimavam para o cargo¹⁴. Contudo, não tendo

¹⁴ Filha do sociólogo Sérgio Buarque de Hollanda e irmão do cantor Chico Buarque,

formação partidária, nem vivido no centro dos debates que mobilizaram o MinC desde 2003, Hollanda não tinha incorporado a politização do campo cultural e não conseguiu (re)conhecer o espaço das tomadas de posição, presentes ou virtuais, que estava em jogo e seus princípios de divisão. Ao desconhecer os princípios que regiam esse espaço, a ministra se revelou uma “desavisada” (BOURDIEU, 1989) e não soube se decidir pelas posições que eram, naquele estado do campo, convenientes e convencionadas, e optou por aquelas que a comprometeram, em alguns aspectos, com os que se opunham aos novos valores vigentes.

Hollanda começou a provocar controvérsias, ainda como indicada ao cargo, ao defender o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD), um órgão privado responsável pela arrecadação e distribuição dos direitos autorais das músicas aos seus autores, e se posicionar contrária às mudanças das leis autorais

Ana de Hollanda é intérprete, compositora e gestora cultural, tendo sido secretária de Cultura da cidade de Osasco (SP) no final dos anos 1980 e responsável pelo Centro de Música da Fundação Nacional de Artes (Funarte), na gestão Gil.

encaminhadas pelo MinC ao Congresso Nacional na gestão anterior, sinalizando que deveriam ser revistas. Em reação, um grupo de agentes ligados à cultura digital, muitos deles vinculados a universidades ou a coletivos e espaços culturais não governamentais, lançou uma “carta aberta” defendendo a continuidade das políticas para o setor¹⁵. Na sequência desse episódio, e já como ministra, um dos primeiros atos de Hollanda foi retirar o *site* do ministério da licença *Creative Commons*.

Com esses movimentos, de pouco alcance prático, mas de forte simbologia, pois revelavam seu poder de nomeação, a ministra se dispôs com os ativistas que tinham se mobilizado nas gestões anteriores e pautado a agenda no que diz respeito às culturas digitais e livres¹⁶. Configuram-se assim dois lados da disputa a partir de interesses e

¹⁵ “Ministra da Cultura enfrenta reações”. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3012201026.htm>. Acesso: 01.jun.2021.

¹⁶ A esse respeito, ver a coletânea de entrevistas *Cultura digital.br*, publicada com apoio do MinC e que tem entre seus entrevistados vários agentes ligados ao Ministério, inclusive o ministro Juca Ferreira (SAVAZONI; COHN, 2009).

tomadas de posição distintos: ativistas do *copyleft* versus defensores do *copyright*, estes congregando as associações de proteção aos direitos autorais, bem como artistas críticos das gestões Gil e Juca¹⁷. Para os ativistas, a postura da nova gestão não apenas sinalizava uma perspectiva conservadora, como ia contra o incentivo ao desenvolvimento de “modelos solidários de licenciamento de conteúdos culturais”, previsto nas metas do PNC¹⁸.

Para neutralizar as críticas, Holanda sinalizou o diálogo com os ativistas do *copyleft*, comprometendo-se a chegar a uma “proposta que atenda à demanda da área criativa, que é a que mais se mostrou insatisfeita com as mudanças apresentadas”¹⁹. No entanto, a estratégia não se mostrou eficiente e a campanha contra a posição da ministra continuou, inclusive dentro do

próprio MinC, com a criação, em fevereiro, no *Twitter* das *hashtags* #foraana e #foraanadehollanda.

Em março, surgiu o *blog* “Fora Ana de Holanda”, contrário ao “conjunto das diretrizes e ações de sua gestão” que se configurava como uma “política desastrosa e conservadora”²⁰. Apesar de não se assumir como “movimento organizado”, o *blog* funcionou como uma esfera civil digital (ALEXANDER, 2008; GOMES, 2011; MAIA, 2011), agregando e difundindo diversas críticas e reflexões sobre a política cultural vigente. Em abril foi criado outro *blog*, o “Mobiliza Cultura”, com sua *hashtag* #mobilizacultura, que se assumiu como uma “organização” reunindo instituições e grupos formais e informais (Pontos de Cultura, coletivos, fóruns etc) para atuação tanto virtual, quanto presencial e que reuniu 2,5 mil adesões²¹.

Essas iniciativas podem ser compreendidas como “mobilizações na esfera pública”, um dos três níveis

¹⁷ “Copyright: a batalha”. Disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/link/copyright-a-batalha/>. Acesso em: 01 jun. 2021.

¹⁸ “MinC na contramão?”. Disponível em <http://blogs.estadao.com.br/link/minc-na-contramao/>. Acesso em: 01 jun. 2021.

¹⁹ “Mudanças no Ministério da Cultura”. Disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/link/mudancas-no-ministerio-da-cultura/>. Acesso em: 02 out. 2015.

²⁰ Disponível em: <http://foraanadehollanda.blogspot.com.br/>. Acesso em: 01 jun. 2021.

²¹ “Uma ministra isolada”. Disponível em: <http://politica.estadao.com.br/noticias/geral,bas-tidores-uma-ministra-isolada-e-em-busca-de-apoio-na-classe-cultural,716244>. Acesso em: 01 jun. 2021.

identificados por Ilse Scherer-Warren de organização da sociedade civil “para encaminhamento de suas ações em prol de políticas sociais e públicas, protestos sociais, manifestações simbólicas e pressões políticas” (SCHERER-WARREN, 2006, p. 110). Esse tipo de mobilizações, mais abrangentes e conjunturais e menos institucionalizadas, resulta da articulação dos participantes de movimentos sociais, ONGs, redes etc e da realização de manifestações objetivando a visibilidade midiática e os “efeitos simbólicos para os próprios manifestantes (no sentido político-pedagógico) e para a sociedade em geral, como uma forma de pressão política das mais expressivas no espaço público contemporâneo” (SCHERER-WARREN, 2006, p. 112).

Na análise de Prudêncio e Leite, a partir do “Mobiliza Cultura”, a mobilização voltada “principalmente para a queixa de rompimento da ação cultura digital e da reforma dos direitos autorais sofre novo processo de enquadramento, para se adaptar a esse novo momento, ganhar mais adesão e expansão” (PRUDÊNCIO; LEITE, 2013, p. 451). A organização elaborou uma “Carta Aberta à

Presidenta Dilma” que foi amplamente divulgada na mídia e nas redes sociais digitais. O documento reivindicava a continuidade das políticas culturais implementadas nos governos Lula e seu *modus operandi*, o que significava, entre outras coisas, maior participação da sociedade civil na formulação das políticas.

Em maio de 2011, a ministra tentou romper seu isolamento e se articular com diversos agentes do campo cultural, em especial com aqueles atuantes em São Paulo, bem como com os parlamentares da base governamental. No mesmo período, a presidenta Dilma nomeou Morgana Eneile, então secretária nacional de Cultura do PT, assessora de Hollanda, como forma de ajudar nas articulações políticas. A função expressa da “interventora”, como nomeou o jornal *Folha de São Paulo*, era “represar a disputa política, debelar a crise e construir uma agenda positiva”, evitando assim a possível demissão da ministra²².

²² “Planalto intervém para conter crise na pasta da Cultura”. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/poder/po1005201102.htm>. Acesso em: 01 jun. 2021.

Fortalecida com essas indicações, a ministra afirmou à imprensa que as reuniões que estava fazendo com diferentes setores do meio cultural não seriam “uma busca de apoio para a sua permanência no cargo”, mas a procura de diálogo²³. Em março de 2012, a deputada Jandira Feghali do Partido Comunista do Brasil, coordenadora da Frente Parlamentar Mista em Defesa da Cultura, criticou a articulação política do MinC no Congresso, ao não atuar a favor das Propostas de Emenda à Constituição (PECs) de interesse da pasta. A ministra rebateu afirmando que não havia “descompasso entre a atuação da pasta e a dos parlamentares ligados ao setor”²⁴.

No mesmo mês, um grupo de intelectuais, alguns ligados ao PT, lançou uma carta cobrando da presidenta Dilma um Ministério da Cultura à altura dos desafios e

programas apresentados nas gestões dos ministros Gilberto Gil e Juca Ferreira, uma vez que estaria ocorrendo uma “decadência do protagonismo” do MinC²⁵. Para os signatários, o primeiro ano da gestão Hollanda, incapaz de “gerar consensos mínimos”, foi marcado por “hesitações, conflitos e por mudanças de rumo”, frustrando os “inúmeros grupos envolvidos no processo de emancipação cultural” iniciado em 2003 que deu direito de cidadania e densidade política a vários conceitos novos²⁶. Os capitais político e cultural dos que assinaram a carta, bem como as argumentações expostas, intensificaram o sentimento de crise e, ao mesmo tempo, apontaram para a sua solução: a escolha de um novo ministro. O que de fato ocorreu sete meses depois com a nomeação da senadora do PT Marta Suplicy para o cargo.

²³“Ana de Hollanda diz ter sido vítima de ‘turbulências forjadas’”. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/poder/2011/05/917432-ana-de-hollanda-diz-ter-sido-vitima-de-turbulencias-forjadas.shtml>. Acesso em: 01 jun. 2021.

²⁴ “Ana de Hollanda rebate críticas em audiência na Câmara”. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2012/03/1065180-ana-de-hollanda-rebate-criticas-em-audiencia-na-camara.shtml>. Acesso em: 01 jun. 2021.

²⁵ Assinaram o documento Marilena Chauí, Eduardo Viveiros de Castro, Suely Rolnik, Laymert Garcia dos Santos, Gabriel Cohn, Manuela Carneiro da Cunha e Moacir dos Anjos.

²⁶ “Despreparo é dolorosamente evidente”. Disponível em: <http://Cultura.Estadao.Com.Br/Noticias/Geral,D espreparo-E-Dolorosamente-Evidente-Dizem-Intelectuais-Sobre-Gestao-Do-Minc,850226#>. Acesso em: 01 jun. 2021.

Seção 4

Se a extinção do MinC e sua transformação em Secretaria no governo de Collor de Melo (1990-1992) causaram uma reação tímida por parte do campo cultural – insuficiente, inclusive, para reverter a decisão presidencial²⁷ –, o contrário ocorreu quando o então presidente interino Michel Temer optou por acabar com o órgão no bojo de uma reforma ministerial e fundi-lo ao Ministério da Educação e Cultura (MEC).

Logo nos primeiros dias do governo interino (maio a agosto de 2016), começou a circular nas redes sociais um abaixo-assinado contra a anunciada extinção do MinC que reuniu intelectuais, artistas das mais diversas linguagens, produtores culturais e associações (Associação de Produtores de Teatro do Rio e Cooperativa Paulista de Teatro)²⁸.

²⁷ Quando o presidente Collor extinguiu o MinC e quase todo o aparato institucional no setor construído ao longo de décadas, a reação contrária ao ato foi reduzida, limitando-se basicamente a manifestações localizadas nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro (MENDES, 2015)

²⁸ “Artistas e produtores reagem ao fim do Ministério da Cultura”. Disponível em: [http://oglobo.globo.com/cultura/artistas-produtores-reagem-ao-fim-do-ministerio-da-](http://oglobo.globo.com/cultura/artistas-produtores-reagem-ao-fim-do-ministerio-da-cultura-19295905#ixzz4CygdDbPI)

Também foi lançada uma carta aberta elaborada pela Associação Procure Saber e pelo Grupo de Ação Parlamentar Pró-Música (GAP) que reúnem alguns dos mais reconhecidos músicos brasileiros. A carta afirma que a gestão de Gil teria ampliado o alcance de atuação do Ministério com a adoção do “conceito antropológico de cultura” e de políticas voltadas para parcelas expressivas da população. O documento destaca, entre outras ações, a formação dos colegiados setoriais artísticos, a constituição do Conselho Nacional de Políticas Culturais e a elaboração do PNC²⁹.

Na sequência, foram lançadas mais duas cartas de manifesto contra a extinção do MinC, uma da Rede de Festivais de Teatro do Brasil e a outra do Fórum Nacional de Secretários e Dirigentes Municipais de Cultura das Capitais e Regiões Metropolitanas. No primeiro documento, a Rede afirma o MinC como o “principal órgão para o

[cultura-19295905#ixzz4CygdDbPI](http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/05/1770962-fim-do-minc-vai-gerar-economia-pifadizem-artistas-em-carta-a-temer.shtml). Acesso em: 01 jun. 2021.

²⁹ A carta está disponível na íntegra em “Entidades cobram restabelecimento do Ministério da Cultura”: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/05/1770962-fim-do-minc-vai-gerar-economia-pifadizem-artistas-em-carta-a-temer.shtml>. Acesso em: 01 jun. 2021.

desenvolvimento de políticas públicas das artes” e de aprimoramento do setor cultural. O segundo defende o papel do ministério como “fundamental” para que “os mais de cinco mil municípios do país possam atuar de forma sistêmica, ao mesmo tempo em que fomenta a arte e a diversidade das expressões”³⁰.

No dia 13 de maio de 2016, na cidade de Curitiba, o prédio onde funciona a representação local do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), autarquia vinculada ao MinC, foi ocupado por artistas e integrantes de movimentos culturais em protesto contra a extinção do Ministério. No dia 15, o mesmo ocorreu com o prédio da Fundação Nacional de Artes (Funarte) em Belo Horizonte. No dia seguinte, dezenas de pessoas, entre políticos, artistas, intelectuais e coletivos culturais, como o Reage Artista e o Teatro pela Democracia, ocuparam o Palácio Capanema, sede da Funarte, e situado no Rio de Janeiro. Outras ocupações por tempo indeterminado de prédios

³⁰ As duas cartas estão disponíveis na íntegra em: <http://oglobo.globo.com/cultura/entidades-cobram-restabelecimento-do-ministerio-da-cultura-19308200#ixzz4CyiXaVZ9>. Acesso em: 01 jun. 2021.

ligados ao MinC se espalharam no resto da semana por várias capitais do país. Nesses espaços, observa-se uma confluência entre os que eram contra a extinção do MinC e os contrários ao processo de impedimento da presidenta Dilma, expressa nas palavras de ordem “Fora Temer” e “Fica MinC”, em uma demonstração de convergência entre *politização do campo cultural e campo cultural politizado*.

Por sua vez, é reveladora do fenômeno de *culturalização do campo político*, coetâneo à *politização do campo cultural*, a posição contrária ao MinC por parte dos *líderes políticos evangélicos*, como Marco Feliciano e Silas Malafaia, que usaram as redes sociais para desqualificar os artistas e a causa do ministério³¹. Outras expressões da *guerra cultural* travada naquele momento podem ser vistas nos textos dos colunistas José Henrique Mariante e Reinaldo Azevedo, ambos da *Folha de São Paulo*. Para o primeiro, extinguir o

³¹ “Líderes evangélicos tripudiam do fim do MinC: seria cômico se não fosse trágico”. Disponível em: <http://f5.folha.uol.com.br/colunistas/tonygoes/2016/05/10002111-lideres-evangelicos-tripudiam-do-fim-do-minc-seria-comico-se-nao-fosse-tragico.shtml>. Acesso em: 01 jun. 2021.

MinC era a maneira do novo governo de passar o recado de que “não permitirá o entulho petista nem coletivos nem nada”³². Já Azevedo qualificou as manifestações como “crônica do berreiro anunciado”, uma “balbúrdia”, pois “artistas atraem holofotes. É da profissão”³³.

A oposição ao fim do MinC permaneceu mobilizando os campos político e cultural, mesmo após o anúncio da criação da Secretaria Nacional da Cultura e do seu titular Marcelo Calero, advogado e diplomata de carreira e então secretário municipal de Cultura do Rio de Janeiro. No dia 19 de maio, foi a vez dos governadores da região Nordeste, dois, inclusive, governistas, criticarem a decisão do presidente interino e lançarem uma carta defendendo a “integridade” do MinC e o fortalecimento de suas políticas, destacando o SNC e o PNC como marcos institucionais e de

democratização cultural. O governo interino acabou cedendo aos diversos movimentos e mobilizações e anunciou, no dia 21, a recriação do órgão, reconhecendo que a decisão se deu por conta do “caráter emblemático” do ministério e pelas reações contrárias à sua extinção³⁴.

Contudo, a medida não influenciou entre os grupos que ocupavam os prédios públicos nas capitais brasileiras, pois o motivo da ocupação também era se opor e resistir ao governo interino, avaliado como ilegítimo³⁵. Além disso, as primeiras

³² “Cultura política”. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/colunas/josehenriquequemariante/2016/05/1772720-cultura-politica.shtml>. Acesso em: 01 jun. 2021.

³³ “Temer em 7 dias, acertos e erros”. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/colunas/reinaldoazevedo/2016/05/1773199-temer-em-7-dias-acertos-e-erros.shtml>. Acesso em: 01 jun. 2021.

³⁴ “Temer decide recriar Ministério da Cultura, anuncia Mendonça Filho”. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/05/1773764-temer-decide-recriar-ministerio-da-cultura-anuncia-mendonca-filho.shtml>. Acesso em: 01 jun. 2021; “Temer recua e decide recriar o Ministério da Cultura, com Marcelo Calero”. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/temer-recua-decide-recriar-ministerio-da-cultura-com-marcelo-calero-19351863>. Acesso em: 01 jun. 2021.

³⁵ “Mesmo com volta do MinC, ocupação do Palácio Capanema será mantida”. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/05/1773764-temer-decide-recriar-ministerio-da-cultura-anuncia-mendonca-filho.shtml>; “Ocupações contra o fim do MinC persistem para pedir a saída de Temer”. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/05/1773799-ocupacoes-contra-fim-do-minc-persistem-para-pedir-a-saida-de-temer.shtml>. “Com apoio de famosos, ocupações do MinC seguem em ao menos 18 capitais”. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/05/1774200-com-apoio-de-famosos-ocupacoes->

indicações do ministro da Cultura foram recebidas com críticas por parte dos agentes culturais³⁶. O movimento agora autodenominado “Ocupa MinC” (em clara referência ao *Ocuppy*) reagiu de forma contrária aos artistas e, principalmente, entidades que retomaram os canais de ligação com o recém recriado ministério, lançando nota onde afirmava sua posição de resistência e qualificava a iniciativa de “oportunista e corporativista”³⁷.

Por fim, é reveladora desse momento de expressão da *politização do campo cultural*, mas também do *campo cultural politizado* e da *culturalização do campo político*, a análise do ex-ministro da Cultura Juca Ferreira. Para Ferreira, quem acompanhava a política cultural do país “não se surpreendeu com as

reações contra a extinção do MinC”. De todo modo, seria um fenômeno a ser explicado, pois haveria “um certo ineditismo que não nos pode escapar” que seria a diversidade (regional, de classe, étnica, de gênero etc) dos agentes que defendiam a volta do MinC. E conclui: tal “fenômeno político muito curioso, especialmente quando se pensa nos poucos recursos investidos no MinC, tem que ser explicado na observação e análise das práticas do ministério nestes últimos 13 anos, no legado de seus projetos e ações”³⁸.

Considerações finais

A trajetória analítica traçada ao longo do artigo buscou delimitar os contornos do fenômeno da *politização do campo cultural brasileiro* – resultado, entre outros fatores, do engajamento dos agentes culturais em debates, embates e deliberações que se referiam à elaboração e implementação das políticas públicas para o setor durante os governos Lula

do-minc-seguem-em-ao-menos-18-capitais.shtml. Acesso em: 01 jun. 2021.

³⁶ “No PE, cineastas repudiam indicação de novo secretário do Audiovisual”. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/filmes/no-pe-cineastas-repudiam-indicacao-de-novo-secretario-do-audiovisual-19419240#ixzz4CypmjURr>. Acesso em: 01 jun. 2021.

³⁷ “Restituição do MinC e diálogo com novo ministro dividem classe artística”. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/05/1774682-restituicao-do-ministerio-da-cultura-divide-classe-artistica.shtml>. Acesso em: 01 jun. 2021.

³⁸ “A verdadeira recriação do MinC”. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/05/1774682-restituicao-do-ministerio-da-cultura-divide-classe-artistica.shtml>. Acesso em: 01 jun. 2021.

e Dilma – e de sua expressão por meio da ocupação do espaço público presencial e virtual em defesa da manutenção não apenas dessas políticas, como ocorreu na gestão Ana de Hollanda, mas do próprio MinC, como se observou no governo Temer.

Tratou-se de um fenômeno que não se localizou apenas nos principais centros de produção, circulação e consumo culturais do país, as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, mas se fez presente em grande parte do território nacional como revelam, por exemplo, a realização de centenas conferências municipais de cultura em todas as regiões e a adesão de quase metade dos municípios brasileiros ao SNC, resultando, entre outros dados, na criação de dezenas de conselhos municipais de cultura.

Como se pôde perceber, a *politização do campo cultural* ocorreu conectada com a atuação da política federal de cultura, provocando desdobramentos nos âmbitos estadual e municipal, em um período democrático. Este é o elemento novo que ajuda a explicar o “fenômeno político muito curioso”, ao qual se referiu o ex-ministro Juca Ferreira: a conjunção de democracia e de

presença sistemática do Estado na cultura por meio de políticas públicas, conjunção esta ausente nos governos anteriores após a redemocratização (Collor e Fernando Henrique Cardoso), posto que abdicaram, em grande parte, do papel do governo na condução de tais políticas, delegando-as para o mercado, via leis de incentivo fiscal (CASTELLO, 2002; MENDES, 2015). Ao papel de maior protagonismo do Estado – realidade só vivenciada anteriormente em governos autoritários, ou seja, no Estado Novo (1937-1945) e no regime militar (1964-1984) (BARBALHO, 1998) –, soma-se a cultura política de participação social defendida e, de algum modo, implementada pelo “modo petista de governar”.

Esse processo crescente de envolvimento de agentes historicamente excluídos dos momentos decisórios de definição das políticas públicas de cultura – setor que, ao contrário de outros como a saúde, não dispunha até então de conferências, câmaras setoriais, conselhos deliberativos, entre outros instrumentos de democracia direta e/ou deliberativa –, levou-os a se

tornarem também agentes político-culturais.

É oportuno observar que esse cenário não implicou necessariamente em alinhamento do campo cultural com o Governo Federal. Além das disputas que ocorreram ao longo dos processos de participação (conferências, consultas populares, conselhos) onde muitos agentes puderam se opor, e se opuseram de fato, aos interesses defendidos pelos gestores do MinC, vale lembrar a contestação que a ministra Ana de Hollanda enfrentou, ainda que se tratasse de uma “continuidade” do mesmo grupo político. Ou a pluralidade de interesses revelada nas posições dos que defenderam a permanência do MinC no governo interino de Temer. Ou seja, aderindo ao “Fica MinC”, muitos não pactuaram com o “Fora Temer”, ou, somando-se às palavras de ordem “Fica MinC” e “Fora Temer”, não compartilhavam com a bandeira do “Volta Dilma”.

Por fim, como já antecipado na introdução, uma das frentes que se colocam para a continuidade da pesquisa é investigar as possíveis relações entre as *guerras culturais* em curso no país com o processo de

politização do campo cultural, em um momento de *avanço do conservadorismo* no campo político, materializado, entre outras coisas, com a eleição de Jair Bolsonaro para a Presidência da República em 2018.

Referências

ALEXANDER, J. *The civil sphere*. Nova York: Oxford University, 2008.

AMARAL, A. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira (1930-1970)*. São Paulo: Nobel, 1987.

BARBALHO, A. “Acho que o que eu peguei foi uma coisa meio fora do normal”: mobilização e crise na gestão Ana de Hollanda. In: CALABRE, Lia; LIMA, Deborah (orgs.). *Políticas culturais: conjunturas e territorialidades*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2017a. p. 33-48.

BARBALHO, A. Em tempos de crise: o MinC e a politização do campo cultural brasileiro. *Políticas culturais em revista*, v. 10, p. 23-46, 2017b.

BARBALHO, A. Os Dirigentes da Cultura: A Elite da Política Cultural na Era Weffort. *Revista Tomo*, v. 1, p. 451-478, 2022.

BARBALHO, A. Política cultural das minorias. Verbete. In: *Enciclopédia Intercom de Comunicação*. São Paulo: Intercom, 2010. p. 939-940.

BARBALHO, A. Política cultural em tempo de crise: o Ministério da Cultura no Governo Temer. *Revista de Políticas Públicas da UFMA*, v. 22, p. 239-260, 2018.

BARBALHO, A. *Relações entre Estado e cultura no Brasil*. Ijuí: Unijuí, 1998.

- BARBALHO, A. *Sistema Nacional de Cultura: campo, saber e poder*. Fortaleza: UECE, 2019.
- BITTAR, J. (ed). *O modo petista de governar*. São Paulo: Teoria & Debate, 1992.
- BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BOURDIEU, P. O campo político. *Revista Brasileira de Ciência Política*, v. 5, p. 193-216, 2011.
- BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.
- BOURDIEU, P. *Sobre el campo político*. s/d. Disponível em: http://200.6.99.248/~bru487cl/files/BOURDIEU_campo-politico.pdf. Acesso em: 14 set. 2020.
- BOURDIEU, P. *Sur l'État*. Paris: Seuil, 2012.
- BRASIL. “Conferindo os conformes”, *Resultados da II Conferência Nacional de Cultura*. Brasília: Ministério da Cultura, 2010.
- BRASIL. *Anais, III Conferência Nacional de Cultura*. Brasília: Ministério da Cultura, s/d
- BRASIL. *I Conferência Nacional de Cultura*. Brasília: Ministério da Cultura, 2007.
- BRASIL. *Sistema Nacional de Cultura, Estatísticas*. Brasília: Ministério da Cultura, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3sbjumV>. Acesso em: 15 dez. 2020.
- CALABRE, L. Participação social na construção de planos setoriais de políticas públicas: um estudo do Plano Nacional de Cultura. *Anais do VI Congresso CONSAD de Gestão Pública*. Brasília, 2013.
- CASTELLO, J. Cultura. In: LAMOUNIER, B; FIGUEIREDO, R. (orgs.). *A era FHC. Um balanço*. São Paulo: Cultura Editores Associados, 2002. p. 627-656.
- CHAUÍ, M. *Cultura e democracia*. São Paulo: Cortez, 1989.
- COUTINHO, C. N. Cultura e democracia no Brasil. *Revista Encontros com a Civilização Brasileira*, 17, p.19-48, 1979.
- DOMINGUES, J., LOPES, G. Ministério da Cultura: entre o carisma e a coalizão. *Desigualdade & Diversidade*, v. 14, n.1, p. 4-38, 2014.
- DOMINGUES, J., PAULA, L. Esse tipo de artista não mais se locupletará da Lei Rouanet: políticas culturais e sentidos em disputa no Brasil pós-impeachment. In: *Anais do XV Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Salvador: UFBA, 2019.
- DOMINGUES, J., PAULA, L., SILVA, M. Do ato fóbico ao ato mágico pós-político: o novo mercado discursivo do Ministério da Cultura”. *Eptic*, v.20, n. 2, p. 178-195, 2018.
- FARIA, C., SILVA, V., LINS, I. Conferências de políticas públicas: um sistema integrado de participação e deliberação?”. *Rev. Bras. Ciênc. Polít.*, 7, p. 249-284, 2012.
- GALLEGO, E., ORTELLADO, P., MORETTO, M. Guerras culturais e populismo antipetista nas manifestações por apoio à Operação Lava – Jato e contra a Reforma da Previdência. *Em Debate*, v. 9, n. 2, p. 35–45, 2017.
- GOMES, W. Participação política online: questões e hipóteses de trabalho”. In: MAIA, R.; GOMES, W.; MARQUES, J. (orgs.). *Internet e*

participação política no Brasil. Porto Alegre: Sulina, 2011. p. 19-46.

HOLLANDA, A. Entrevista. *Políticas culturais em revista*, v. 10, n. 1, p. 324-372, 2017.

HOLLANDA, H., GONÇALVES, M. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo, Brasiliense, 1986.

LIMA, R. Um leitura petista da agenda da gestão pública da cultura. In: RUBIM, A. (org.). *Política cultural e gestão democrática no Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2016. p. 37-54.

MAIA, R. Internet e esfera civil: limites e alcances da participação política. In: MAIA, R.; GOMES, W.; MARQUES, J. (orgs.). *Internet e participação política no Brasil*. Porto Alegre: Sulina, 2011. p. 47-94.

MEIRA, M. Desafios para a cultura no Brasil. In: *I Conferência Nacional de Cultura*. Brasília, Ministério da Cultura, 2007. p. XVIII-XIV.

MEIRA, M. Gestão cultural no Brasil: uma leitura do processo de construção democrática. In: RUBIM, A. (org.). *Política cultural e gestão democrática no Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2016. p. 17-36.

MENDES, H. *O palco de Collor: A precarização da política cultural no governo de Fernando Collor*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2015.

MICELI, S. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979.

MICELI, S. Os intelectuais brasileiros e o Estado. In: SOARES, M. (org.). *Os intelectuais no processo político da América Latina*. Porto Alegre: UFRGS, 1985. p.124-129.

MIGUEL, L. O pensamento e a imaginação no banco dos réus: ameaças à liberdade de expressão em contexto de golpe e guerras culturais. *Políticas culturais em revista*, v. 11, n. 1, p. 37-59, 2018.

MUNIAGURRIA, L. *Políticas da cultura*. Trânsitos, encontros e militância na construção de uma política nacional. São Paulo: Humanitas, 2018.

MUNIZ JUNIOR, J. S.; BARBALHO, A. Entre a diversidade e o antagonismo: práticas articulatórias da discursividade LGBT no Ministério da Cultura. *Revista brasileira de ciências sociais*, v. 35, p. 1-18, 2020.

PARTIDO DOS TRABALHADORES. *A imaginação a serviço do Brasil: Programa de políticas públicas de cultura*. São Paulo: Partido dos Trabalhadores, 2002.

PÉCAUT, D. *Os intelectuais e a política no Brasil*. Entre o povo e a nação. São Paulo: Ática, 1990.

PEIXE, J. R. Sistema Nacional de Cultura: um novo modelo de gestão cultural para o Brasil. In: RUBIM, A. (org.), *Política cultural e gestão democrática no Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2016. p. 221-246.

POGREBINSCHI, T., SANTOS, F. Participação como representação: o impacto das conferências nacionais de políticas públicas no Congresso Nacional. *Dados*, v. 54, n.3, p. 259-305, 2011.

PRUDENCIO, K.; LEITE, W. Comunicação e mobilização política na campanha Fora Ana de Hollanda. *Rev. Estud. Comun.*, v. 14, n. 35, p. 445-462, 2013.

RUBIM, A. Espetáculo, política e mídia. In: FRANÇA, V. *et alli* (orgs.). *Estudos de comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2003. p. 85-103.

SCHERER-WARREN, I. Das mobilizações às redes de movimentos sociais. *Sociedade e Estado*, v. 21, n. 1, p. 109-130, 2006.

SCHWARZ, R. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

SEMENSATO, C.; BARBALHO, A. A cultura em tempos de covid-19: análise das políticas estaduais de cultura dirigidas para o contexto emergencial da pandemia. In: FROTA, Francisco H.; FROTA, M.; SILVA M. (orgs.). *O impacto do COVID-19 nas políticas públicas*. Fortaleza: Edmeta, 2020. p. 171-194.

SEVCENKO, N. *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SILVA, L. *Conferências nacionais de políticas públicas e democracia participativa: conferências de políticas para as mulheres e decisões governamentais no período Lula (2003-2010)*. Dissertação (Mestrado em Ciência Política). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012.

VARELLA, G. *Plano Nacional de Cultura. Direitos e políticas culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

Política de Cultura e Participação Social: uma análise dos Conselhos de Cultura nos municípios produtores de petróleo da Bacia de Campos/RJ

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v12i23.53459>

Simonne Teixeira¹

Rodrigo da Costa Caetano²

Nilo Lima de Azevedo³

Joseane de Souza⁴

Hamilton Garcia de Lima⁵

Resumo: Os Conselhos Municipais de Políticas Públicas são importantes instrumentos de participação social e espaços estratégicos de interação entre a gestão governamental e a sociedade. O presente artigo analisa com especial atenção os Conselhos de Cultura dos municípios produtores de petróleo da Bacia de Campos/RJ. Para tanto, são utilizados os dados da pesquisa MUNIC do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), pesquisas nos sites das prefeituras e as experiências de reuniões de Conselhos e Fóruns de Cultura. Além de mapear as Instituições Participativas de Cultura na região, buscou-se compreender como essas se articularam para implementar políticas públicas na área, em um momento de retração democrática, visando assegurar o direito à cidadania cultural

Palavras-chave: Cultura; Participação Social; Representação; Estado.

¹ Simonne Teixeira. Doutora em Filosofia e Letras (História) Universitat Autònoma de Barcelona. Docente na Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF). Credenciada nos Programas de Pós-Graduação em Políticas Sociais e Ciências Naturais da UENF. E-mail: simonne@uenf.br - <https://orcid.org/0000-0002-2476-8247>

² Rodrigo da Costa Caetano. Doutor em Geografia (UFF). Professor Associado da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF), Brasil. Credenciado no Programa de Pós-Graduação de Políticas Sociais da UENF. E-mail: profrodrigo@uenf.br - <https://orcid.org/0000-0003-2509-4392>

³ Nilo Lima de Azevedo. Doutor em Sociologia Política (UENF). Professor Associado da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF), Brasil. Credenciado no Programa de Pós-Graduação de Políticas Sociais da UENF. E-mail: azevedo.nilo@uenf.br - <https://orcid.org/0000-0003-3059-2441>

⁴ Joseane de Souza. Doutora em Demografia (CEDEPLAR/UFMG). Professora Associada da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF), Brasil. Credenciado no Programa de Pós-Graduação de Políticas Sociais da UENF. E-mail: joseanesouza@uenf.br - <https://orcid.org/0000-0002-3555-5423>

⁵ Hamilton Garcia de Lima. Doutor em História Moderna e Contemporânea (UFF). Professor Associado da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF), Brasil. E-mail: hamilton@uenf.br - <https://orcid.org/0000-0003-3200-9010>

Recebido em 15/03/2022, aceito para publicação em 18/07/2022, disponibilizado online em 01/09/2022.

Política de Cultura y Participación Social: un análisis de los Consejos de Cultura em los municipios petroleros de la Cuenca de Campos/RJ

Resumen: Los Consejos Municipales de Políticas Públicas son importantes instrumentos de participación social y espacios estratégicos de interacción entre la gestión gubernamental y la sociedad. Este artículo analiza con especial atención los Consejos de Cultura de los municipios productores de petróleo de la Cuenca de Campos/RJ. Para ello, se utilizan datos de la encuesta MUNIC del Instituto Brasileño de Geografía y Estadística (IBGE), encuestas en los sitios web de los ayuntamientos, además de experiencias en reuniones de Consejos y Foros de Cultura. Además de mapear las Instituciones Culturales Participativas en la región, buscamos comprender cómo se articularon para implementar políticas públicas en el territorio, en un momento de retracción democrática, a fin de garantizar el derecho a la ciudadanía cultural.

Palabras clave: cultura; participación social; representación; Estado.

Culture Policy and Social Participation: an analysis of the Culture Councils in the oil-producing municipalities of the Campos Basin/RJ

Abstract: Municipal Councils are important instruments for social participation and strategic spaces for interaction between government and society. This article analyzes with special attention the Culture Councils oil producing municipalities in the Campos Basin/RJ. To this end, data from the MUNIC of the Brazilian Institute of Geography and Statistics (IBGE) are used, also research on the websites of city halls, as well experiences in Council meetings and Culture Forums. In addition to mapping the Participatory Cultural Institutions in the region, another concern was to understand how these councils were articulated to implement public policies in the area at a time of democratic retraction, aiming to ensure the right to cultural citizenship.

Keywords: culture, participation; representation; society; State.

Política de Cultura e Participação Social: uma análise dos Conselhos de Cultura nos municípios produtores de petróleo da Bacia de Campos/RJ

Introdução

O artigo resulta de pesquisa relacionada à Educação Ambiental Crítica na gestão pública e trata de uma das mais importantes Instituições Participativas (IPs) do Brasil, os Conselhos Municipais Gestores de Políticas Públicas, aqui mencionados apenas como Conselhos Municipais (CM). Eles proporcionam a

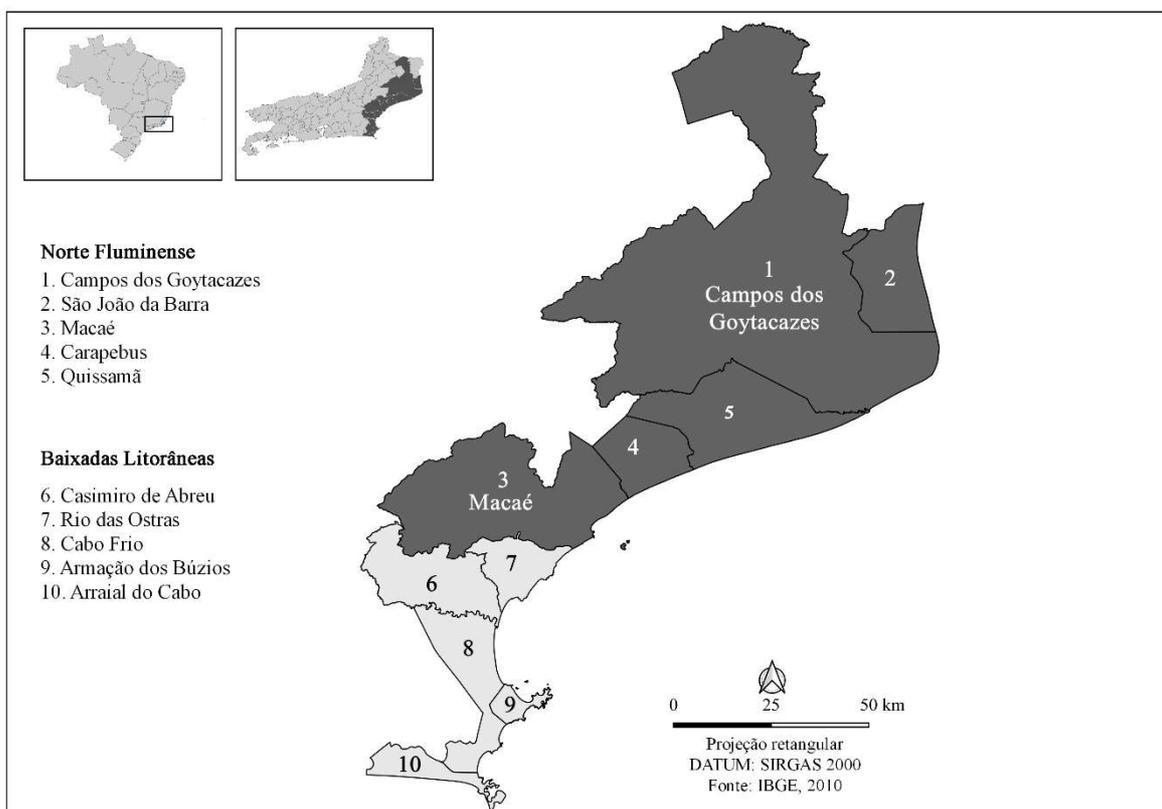
aproximação articulada entre governo e sociedade por meio de um espaço democrático no qual diferentes temáticas e interesses são debatidos em prol de possíveis consensos para a governança pública.

Dentre os temas de grande relevância no âmbito dos CM, a cultura terá destaque com o objetivo de apresentar um panorama da

participação social enquanto uma das mais relevantes conquistas políticas para o setor, bem como um recorte do funcionamento dessas Instituições Participativas, principalmente por meio de dados oficiais correspondentes a dez (10) municípios fluminenses da denominada Bacia de Campos (BC), a

saber: Arraial do Cabo, Armação dos Búzios, Cabo Frio, Casimiro de Abreu e Rio das Ostras, nas Baixadas Litorâneas, e Campos dos Goytacazes, Carapebus, Macaé, Quissamã e São João da Barra, na região norte do estado. (Figura 1).

Figura 1: Municípios produtores de petróleo da Bacia de Campos contemplados neste estudo.



Fonte: Elaboração própria.

A BC é a segunda maior produtora de petróleo do país e seus municípios permanecem dentre os principais beneficiários dos royalties e

participações especiais. As rendas petrolíferas são instrumentos fiscais para captação de receitas e possuem um aspecto de justiça intergeracional

pela exploração de um recurso não renovável (LEAL; SERRA, 2003). Representam uma oportunidade para a promoção do desenvolvimento local se aplicadas com as melhores práticas de governança, a exemplo dos investimentos na política de cultura para toda a população.

As decisões acerca do uso das rendas petrolíferas influenciarão significativamente a forma como as gerações futuras se beneficiarão deste recurso. Uma vez que os municípios possuem relativa discricionariedade para o gasto dessas verbas, a participação e o controle social ganham uma conotação bastante especial.

Nos municípios da BC, no que tange à cultura, que tem múltiplas relações e possibilidades intersetoriais, recuperar e fortalecer a importância dos conselhos gestores é um modo de garantir que a comunidade, em particular a classe artística, possa colocar na agenda seus projetos e interesses, influenciando, debatendo e avaliando as diretrizes e ações que estão sendo realizadas no campo cultural, cuja tônica pode ser caracterizada pelas intercorrências com que se defrontam tais políticas,

em todos os níveis no país, e a necessidade do debate acerca do revigoramento da participação da sociedade civil.

Para operacionalização das bases informacionais da pesquisa, dadas as dificuldades à obtenção de dados sobre as instituições participativas nos municípios brasileiros, elegemos a pesquisa MUNIC (IBGE) como o principal componente do *corpus* para fundamentar as análises críticas deste artigo. Para Bauer e Arts (2015, p. 56), “[...] os materiais de um *corpus* devem ser tão homogêneos quanto possível”.

Tendo como um dos escopos a gestão pública no Brasil, tal pesquisa não poderia deixar de contemplar questões relativas à participação social, convergindo ao âmbito dos Conselhos de Cultura das municipalidades mencionadas. Trata-se, portanto, de uma pesquisa de cunho social na qual a base da abordagem qualitativa coaduna com os postulados de Minayo, para a qual “a busca da compreensão e da interpretação à luz da teoria aporta uma contribuição singular e contextualizada do pesquisador” (MINAYO, 2016, p. 26). Assim, espera-

se que os referenciais teóricos trabalhados subsidiem a análise do objeto em tela pela problematização proporcionada no decurso explicativo do texto.

A MUNIC (IBGE), implementada em 1999, é uma pesquisa anual que tem por objetivo levantar e manter atualizadas “[...] informações sobre a estrutura, a dinâmica e o funcionamento das instituições públicas municipais”⁶, de forma a suprir a carência de informações desta natureza, tanto por parte dos gestores públicos quanto por parte de pesquisadores estudiosos desta temática. Como o próprio nome sugere, a unidade básica da pesquisa é o município, sendo a prefeitura o respondente principal.

A principal fonte para a obtenção das informações sobre o acesso a bens e serviços públicos é o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). O destaque maior vai para a pesquisa MUNIC, que apresenta dados sobre a existência de programas ou ações governamentais nas áreas de: geração de trabalho e renda, inclusão digital, educação, cultura, habitação, saúde, segurança pública, defensoria pública, assistência jurídica,

direitos humanos, direitos da criança e do adolescente, direitos da mulher e meio ambiente. (CORTES, 2011, p. 81).

Importante considerar que o tema Cultura foi contemplado em 4 edições da pesquisa MUNIC (IBGE), a saber: 2005, 2009, 2012 e 2018. Na edição de 2018⁷, o bloco específico sobre Cultura traz informações sobre: [1] Órgão gestor da cultura e perfil do gestor; [2] Plano e conferência municipal de cultura; [3] Patrimônio cultural; [4] Conselhos e fundo estadual de cultura; [5] Apoio financeiro, reforma ou modernização; [6] Meios de comunicação; [7] Equipamentos; e [8] Orçamento.

Em relação aos Conselhos Gestores de Cultura a edição de 2018 contempla as seguintes questões: Existência, Lei e ano de Criação; Formação [paritária ou não paritária]; Caráter [consultivo, deliberativo, normativo, fiscalizador]; número de reuniões realizadas nos últimos 12 meses; número e capacitação dos conselheiros; infraestrutura para funcionamento, incluindo dotação orçamentária; composição [entidades

⁶ Disponível no site do IBGE (MUNIC): <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/multidominio/meio-ambiente/10586-pesquisa-de-informacoes-basicas-municipais.html>

⁷ Usamos essa edição como referência por ser a mais recente a contemplar a temática.

e movimentos com representação nos mesmos]; e a disponibilidade de fundo municipal.

Apesar da aparente simplicidade dessas informações, elas dizem muito sobre os Conselhos Municipais. A existência e a Lei de criação de um Conselho Gestor são, para Faria e Ribeiro (2011), variáveis institucionais determinantes da efetividade, equidade e extensão da participação e deliberação no interior das IPs, que influenciam na quantidade e na qualidade da participação, assim como na relação da IP com o Estado. Além disso, a data e a Lei de criação são também indicadores do período em que determinado campo das políticas públicas ganhou protagonismo e em contextos municipais específicos (WAMPLER, 2011).

Complementarmente, tendo em vista a tentativa de atualização dos dados, foi realizada uma pesquisa nas páginas Web das prefeituras, buscando as informações disponibilizadas sobre os Conselhos de Cultura. De um modo geral, a disponibilidade dos dados deixa a desejar, apresentando diferentes aspectos: problemas de compreensão,

incompletude e ausência de regularidade nas informações, entre outros problemas.

Cabe ainda acrescentar que o Brasil, desde 2016, vem sofrendo um retrocesso em termos de incentivos e implementação de políticas sociais em geral, o que inclui as de cunho cultural, como por exemplo, a extinção do Ministério da Cultura em 1º de janeiro de 2019. Nesse sentido, o artigo também aborda algumas estratégias de sobrevivência dos Conselhos de Cultura para mobilizar recursos na tentativa de implementar políticas e garantir o direito à cidadania cultural.

Antes de adentrarmos na discussão dos resultados a partir do levantamento dos dados, teremos uma breve seção para contextualização dos CM no Brasil; em seguida veremos os apontamentos gerais sobre as particularidades dos Conselhos de Cultura; por fim, na última seção do artigo, chegaremos na análise quanto à respectiva temática relacionada aos dez (10) municípios pesquisados.

Os Conselhos Municipais e a Participação Social

Criados efetivamente depois da Constituição de 1988, os Conselhos

seriam mecanismos de participação da sociedade para o exercício da cidadania, com “[...] a possibilidade de contribuir para a definição de um plano de gestão das políticas setoriais, conferindo maior transparência às alocações e favorecendo a responsabilização dos políticos e dos técnicos da administração pública”. (GERSCHMAN, 2004, p. 1672).

Na década de 1980, pautada pela luta da redemocratização e da constituição dos direitos de cidadania (individuais, políticos, sociais e difusos) no Brasil, “[...] procurava-se maior descentralização, transparência nos processos decisórios e ampliação da participação social”. (RONCONI *et al.*, 2011, p. 47). Na prática, muitos Conselhos se inserem nas políticas públicas relacionados à transferência de recursos federais, conforme regulamentações (BRONSTEIN *et al.*, 2017; RONCONI *et al.*, 2011), como é o caso dos Conselhos Municipais de Saúde, de Assistência Social e de Alimentação Escolar. O repasse de verbas foi de fato um importante incentivo seletivo para a criação e manutenção dessas IPs.

Ainda assim, não se pode negar que são conquistas e representações

dos movimentos populares e da sociedade civil, inaugurando um novo modelo de gestão como parte da reforma do Estado para outro tipo de governança⁸, abrindo “[...] a possibilidade de a sociedade civil intervir na gestão pública através de parcerias com o Estado que objetivem a formulação e o controle de políticas sociais. (GOHN, 2006, p. 10).

Os mecanismos de controle social seriam, ao mesmo tempo, resultado do processo de democratização do país e pressupostos para a consolidação dessa democracia. O fortalecimento do exercício do controle social sobre o Estado contribuiria, assim, para o alargamento da esfera pública. Neste sentido, a viabilidade do controle social seria condicionada à existência de uma democracia participativa e à institucionalização dos canais de participação em Conselhos setoriais. (GERSCHMAN, 2004, p. 1674).

Para Bronstein *et al.* (2017, p. 89 e 90), os CMs integram o Estado e se vinculam à gestão pública dos

⁸ “Entende-se por governança nesse contexto a adoção de regras claras de deliberação, processos transparentes e democráticos, *accountability*, controle externo efetivo, equidade de direitos de participação dos membros e dos cidadãos, capacidade de refletir e discutir os problemas da sociedade, não restringindo o debate a um grupo de atores influentes ou do governo”. (BRONSTEIN *et al.*, 2017, p. 90).

municípios, ampliando “[...] a participação dos cidadãos na elaboração e implementação das políticas públicas, contribuindo dessa forma para fortalecer uma democracia participativa e aumentar a confiança na administração pública”.

Além de instrumentos para uma gestão mais democrática, que oportunizam a participação da sociedade civil na governança por meio dessa articulação para o processo de desenvolvimento de políticas públicas (que pode ir da formação da agenda à avaliação), os Conselhos podem ser considerados arenas onde se busca influenciar e representar às relações de interesses, poder e valores do município.

À medida que são apresentadas condições mais favoráveis à participação, os Conselhos contribuem melhor para a implementação de políticas que correspondam às demandas sociais tão necessárias. Assim, é possível elencar as prioridades também conforme a disponibilidade e previsibilidade de recursos, como os royalties, e estabelecer as diretrizes para a territorialização das políticas por

princípios tais como equidade e vulnerabilidade social.

Com a participação efetiva nos Conselhos, portanto, avançamos na ampliação dos espaços de representação das coletividades como essência do bem-comum de “baixo para cima”, atendendo aos anseios das comunidades com suas diferentes vozes e identidades territoriais.

Como impacto positivo, não somente o agendamento das políticas sociais se conquistará, mas também o incentivo às novas participações fomentadas pela própria confiabilidade ou credibilidade do Conselho a partir da melhoria da qualidade de vida com programas de saúde, educação, habitação, meio ambiente, saúde etc., facilitando o planejamento das políticas públicas locais e seus resultados.

Os Conselhos Municipais de Cultura

A participação popular na gestão cultural é uma estratégia eficaz para democratizar a prefeitura e combater o clientelismo. (José Carlos Vaz, 1994).

A Constituição Federal de 1988, em seu Artigo 214, incorporou pela primeira vez, o direito cultural aos

direitos fundamentais. Com isso a cultura passa a ser considerada uma dimensão importante para o conceito de desenvolvimento, relacionada à valorização da diversidade das culturas formadoras da sociedade brasileira para o bem-estar coletivo, capaz de contribuir para a superação das desigualdades. (Brasil, 1988).

Para compreender a natureza e extensão da prática democrática e participativa esperada para os Conselhos Municipais de Cultura, cabe pontuar a distinção das atuais IPs em relação às iniciativas de políticas públicas anteriores que tiveram suas repercussões na história. Como exemplo, a instalação no Estado Novo do primeiro colegiado para a cultura: o Conselho Nacional de Cultura (CNC) instituído por Getúlio Vargas através do Decreto-Lei nº 526 de 1938. Segundo Calabre (2010, p. 291), “[...] órgão de cooperação do Ministério da Educação e Saúde (MES) que possuía a função de coordenar as atividades concernentes ao desenvolvimento cultural”.

Para a autora supracitada, somente em 1961 o país passou a contar com um conselho de cultura em âmbito federal, que se manteve em

funcionamento até 1966, ano em que o Conselho Federal de Cultura (CFC) substituiu o CNC.

O Conselho Federal de Cultura (CFC) foi criado pelo do Decreto-Lei nº 74, de 21 de novembro de 1966, e instalado a partir do Decreto nº 60.237, de 27 de fevereiro de 1967. Permaneceu em funcionamento por mais de 20 anos e teve sua dissolução decretada em 1990. (CALABRE, 2006, p. 81).

De acordo com Duarte (2013, p. 111), o Conselho Federal de Cultura (CFC) era composto por um grupo seleto da elite intelectual cuja titulação de Conselheiro conferia “[...] uma espécie de legitimação do seu poder simbólico no campo erudito da alta cultura, uma vez que seu assessoramento era direto ao Ministro da Educação e Cultura.”

Sob o ponto de vista do elitismo cultural, não fazia sentido a ideia da cultura como uma construção coletiva, plural e pautada na diversidade. Em sua perspectiva, determinados bens já possuem intrinsecamente uma condição cultural e, neste sentido, o que revelava sua condição era um intermediário simbólico com atributos intelectuais específicos, capaz de exteriorizar e pontuar a natureza do bem em questão:

[...] na realidade se diferenciar da maioria da população e ter qualidades e aptidões que não são utilizadas no cotidiano e que possibilitam um acesso onde quase ninguém pode entrar, um acesso a um mundo espiritualmente elevado, no qual a maioria dos mortais nunca chegará. Isso faz da cultura um produto altamente valorizado (DURHAM, 1984, p. 26).

Apesar das bases conservadoras, demarcadas pelo período militar, o CFC fomentou ações, através do estímulo contínuo à formação de órgãos culturais nos níveis estadual e municipal, que muito contribuíram para o início do processo de institucionalização do campo da cultura. (CALABRE, 2006, p. 96).

Isto permitiu que a tônica da redemocratização brasileira em relação à política cultural se desse, em meados dos anos 1980, na perspectiva de uma base inclusiva e menos elitista que superasse a dicotomia entre arte erudita e popular, o que permitiu consolidar muitas das experiências de um novo fazer cultural mais progressista na forma de apropriação material e simbólica dos produtos culturais (DURHAM, 1984).

Nessa direção, o Conselho Internacional de Monumentos e Sítios

(ICOMOS), realizou a Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais, em 1985, que teve como resultado a Declaração do México, que já trazia os pontos centrais para a mudança de paradigma em relação às políticas culturais. (IPHAN, 1985).

O documento colocava entre os eixos centrais para a formulação da política de cultura: identidade cultural; cultura e democracia; e dimensão cultural do desenvolvimento. Segundo a Declaração do México, em relação às identidades culturais, é preciso reconhecer que a cultura se fortalece, transforma e renova a partir das constantes trocas e diálogos de experiências, vivências e fazeres culturais. Cada identidade cultural importa, não existindo nenhum grau de hierarquia entre elas. Neste entendimento, toda identidade cultural deve ser respeitada, valorizada e mantida, cada uma dessas identidades acrescenta culturalmente às outras, e sem esta troca a cultura, “no isolamento, esgota-se e morre” (IPHAN, 1985, p.2).

Colocada a ideia de diálogo e importância de todos os tipos de experiências e viveres culturais, a dimensão democracia passa a

desempenhar um papel importante para os atores ao construir a cultura representativa de uma sociedade; o bem cultural não é mais decifrado, mas produzido a partir da participação. Um instrumento fundamental no estabelecimento de uma democracia cultural são os canais de participação popular que vão efetivar as ações governamentais através das políticas culturais.

A cultura procede da comunidade inteira e a ela deve retornar. Não pode ser privilégio da elite nem quanto a sua produção, nem quanto aos seus benefícios. Democracia cultural pressupõe a mais ampla participação do indivíduo e da sociedade no processo de criação de bens culturais, na tomada de decisões que concernem à vida cultural e sua difusão e fruição. (IPHAN, 1985).

A participação possibilita uma maior representatividade dos interesses da sociedade nas arenas de decisão, por meio de uma gestão participativa da área cultural que reverte o alijamento de atores dos processos de produção cultural e aumenta as possibilidades de diálogo com o governo. Portanto, cria melhores condições para a formulação de políticas culturais, fazendo com que

sua implementação se dê de forma mais eficaz e inclusiva.

A função primordial do Conselho é, por meio da gestão participativa, aumentar o diálogo entre o governo e a sociedade para um melhor diagnóstico das várias demandas sociais e implementação de políticas inclusivas e eficientes.

É preciso descentralizar a vida cultural, no plano geográfico e administrativo para assegurar que as instituições responsáveis conheçam melhor as preferências, opções e necessidades da sociedade em matéria de cultura. É essencial por consequência, multiplicar as oportunidades de diálogo entre a população e os organismos culturais [...]

A fim de garantir a participação de todos os indivíduos na vida cultural, é preciso eliminar as desigualdades provenientes entre outras, da origem e da posição social, da educação, da nacionalidade, da idade, da língua, do sexo, das convicções religiosas, da saúde ou da pertinência a grupos étnicos minoritários ou marginais. (IPHAN, 1985)

Por fim, a Declaração traz também a dimensão cultural do desenvolvimento. Não é surpresa que a ideia de desenvolvimento sempre foi atrelada ao crescimento material, econômico, ficando a dimensão cultural relegada a um segundo plano,

como se não tivesse um papel fundamental no estabelecimento da imagem que a própria nação faz de si, alimentando os laços de pertencimento tão importantes para o sentimento de unidade e fortalecimento da soberania política.

Ademais, a promessa de desenvolvimento deve ser direcionada ao ser humano em seu processo de emancipação para a qualidade de vida da população. O desenvolvimento alicerçado em bases sociais e culturais proporciona o resgate do sentimento comum de que a realização pessoal possui uma vinculação com a realização coletiva.

No caso dos municípios da Bacia de Campos, esses eixos trazidos pela Declaração do México possuem um significativo peso. A indústria de petróleo e gás, por sua força, surge atrelada a uma perspectiva de desenvolvimento que modifica em muito as dinâmicas regionais, muitas vezes sem escutar e incluir setores que são afetados por sua atuação. Os setores tradicionais, incluindo os culturais, não se integram naturalmente nas mudanças sociais deste tipo de produção.

Assim, torna-se imperioso avaliar como as novas dinâmicas institucionais e sociais dos municípios, transformadas em tão pouco tempo, podem auspiciar formas de governança que sejam mais inclusivas, por meio da participação e do controle social.

É interessante pensar tal processo como a formação de uma “cidadania cultural”, que surge a partir de estudos de Marilena Chauí, quando esta assume a Secretaria Municipal da Cidade de São Paulo do governo de Luiza Erundina (PT), entre 1989-1992, e passa a significar “[...] a cultura como direito dos cidadãos e como trabalho de criação” (CHAUÍ, 2006, p. 67). Cabe ressaltar que o Conselho Municipal de Cultura de São Paulo foi criado em 1992.

Com grande sintonia e sensibilidade com o debate sobre as políticas culturais travado na redemocratização do país, Marilena Chauí apresenta quatro perspectivas determinantes para a consolidação da Cidadania Cultural. A primeira delas é um conceito abrangente de cultura, que não a vinculasse à produção erudita ou às “belas-artes”, mas ao contrário,

[...] apanhasse em seu miolo antropológico de elaboração coletiva e socialmente diferenciada de símbolos, valores, ideias, objetos, práticas e comportamentos pelos quais uma sociedade, internamente dividida e sob hegemonia de uma classe social, define para si mesma as relações como o espaço, o tempo, a natureza e os humanos. (CHAUI, 2006, p. 72).

Outro ponto foi a introdução da democracia na política cultural, significando uma maior inclusão da população sem o viés dos privilégios institucionais — uma definição política da cultura pelo prisma democrático e, portanto, como direito de todos os cidadãos, sem privilégios e sem exclusões.

A terceira perspectiva era assumir a cultura como trabalho sensível, criativo, cuja inteligência residiria em seu aspecto dialético de descortinar o estado posto, cristalizado e, criticamente, propor e construir, através do olhar e das obras culturais, novos sentidos e significações para o tempo presente, percebendo os sujeitos sociais da ação como sujeitos históricos e políticos, “[...] articulando o trabalho cultural e o trabalho da memória social, particularmente como combate à memória social una,

indivisa, linear e contínua, e como afirmação das contradições, das lutas e dos conflitos que constituem a história de uma sociedade” (CHAUI, 2006, p. 72)

Para tanto a Cidadania Cultural deve vir acompanhada de direitos que possibilitem de fato essa mudança nas chaves de interpretação e ação em relação às políticas culturais, que, segundo Marilena Chauí, seriam:

- o direito de produzir cultura, seja pela apropriação dos meios culturais existentes, seja pela invenção de novos significados culturais;
- o direito de participar das decisões quanto ao fazer cultural;
- o direito de usufruir dos bens da cultura, criando locais e condições e acesso aos bens culturais para a população;
- o direito de estar informado sobre os serviços culturais e sobre a possibilidade de deles participar ou usufruir;
- o direito à formação cultural e artística pública e gratuita nas Escolas Oficinas de Cultura do município;
- o direito à experimentação e à invenção do novo, nas artes e nas humanidades;
- o direito a espaços para reflexão, debate e crítica;
- o direito à informação e à comunicação. (CHAUI, 2006, p. 70-71).

Alguns dos conselhos municipais de cultura surgiram nesse movimento de mudança de paradigma

da política cultural, principalmente em prefeituras com maior teor democrático. Porém, o desenho federativo brasileiro, no qual o município foi alçado a ente federativo após a Constituição de 1988, não previa instrumentos de coordenação para uma política descentralizada e participativa.

A adesão ao Sistema Nacional de Cultura (SNC)⁹ supôs a necessidade de criação de conselhos — nas esferas estadual e municipal — além da realização de conferências e da aprovação de planos de cultura, ao repasse de verbas e fundos de cultura provenientes da esfera federal.

À luz da democracia, as mudanças no setor vieram a ser efetivamente implantadas somente com a reformulação do Ministério da Cultura (MinC), na gestão do ministro Gilberto Gil (2003-2006), visando criar uma estrutura capaz de sustentar a criação e desenvolvimento de políticas públicas de cultura, de viés mais democrático e a partir do

estabelecimento de um amplo diálogo entre o poder público e os diferentes setores da sociedade (CALABRE, 2019, p. 201).

Desde então, e até 2016, a gestão pública no campo da cultura teve grande avanço, pautada na elaboração e implementação do Plano Nacional de Cultura (PNC) e do SNC. Esse último colocou em marcha um conjunto de instrumentos legais à integração de ações entre os diferentes níveis de governo, buscando mobilizar amplamente os órgãos estaduais e principalmente municipais, por meio dos conselhos de políticas culturais e das conferências de cultura.

As novas formas da gestão pública na área pressupunham a criação e ampliação dos espaços de fomento à participação social, pautada na governança compartilhada, considerada “a forma adequada para a criação de uma nova política social e cultural, para o estabelecimento da ética na política e para transformar o cidadão em protagonista de uma refundação do município” (FARIA; MOREIRA, 2005, p. 17).

Os conselhos de política cultural – e não simplesmente os

⁹ Não obstante a longa trajetória nas referências ao SNC, ele Foi incluído na Constituição apenas em 2012 pela Emenda nº 71, incluindo também a previsão de organização descentralizada pelos entes federados.

conselhos de cultura – tem um papel ativo no processo decisório. Eles não devem ser somente órgãos consultivos, tal como ainda são muitos dos conselhos de cultura existentes. Outro elemento distintivo dos conselhos de política é o modelo de exigência da representatividade da sociedade civil (CALABRE, 2019, p. 206).

As principais atribuições de um Conselho de Política Cultural, definido pelo Ministério da Cultura (MINC, 2012, p. 38), devem ser a de “[...] propor, formular, monitorar e fiscalizar as políticas culturais, a partir das diretrizes emanadas das Conferências de Cultura”; das duas primeiras ações devem resultar o Plano Municipal de Cultura, elaborado em conjunto pelo órgão municipal de cultura e a sociedade civil, a partir de seus fóruns, em que se estabeleçam as ações culturais de médio e longo prazo. O Plano torna mais proveitoso e objetivo o monitoramento e a fiscalização dos programas, projetos e ações culturais, trazendo mais transparência e eficiência à gestão pública, ao mesmo tempo que efetiva a participação e controle social. (MINC, 2012, p. 38).

Para Cunha Filho (2011, p. 126), sobre a participação necessária na área da cultura: “[...] o Estado deve

atuar com a colaboração da comunidade. Em termos democráticos, representa a ampliação de práticas, uma vez que se vivencia a migração da democracia representativa para a participativa”. Neste sentido, o Conselho:

[...] será mais vital do ponto de vista participativo quanto mais mergulhado na cultura participativa, pois a participação é um complexo que nasce do interesse público do direito a expressão e nas oportunidades de diálogo na sociedade, cruza-se com instrumentos participativos (outros conselhos, orçamento participativo, etc.) auscultas socioculturais, democracia direta e processos mesmo de desobediência, que podem qualificar a democracia cultural (FARIA, 2010, p. 276).

Tendo em conta essas reflexões sobre a instituição dos Conselhos de Cultura no Brasil e a importância de seu caráter participativo, passamos a olhar mais detidamente os Conselhos de Cultura nos dez (10) municípios pesquisados da Bacia de Campos.

Pesquisando os Conselhos de Cultura na MUNIC (IBGE)

Com base na MUNIC, identificamos que dos 10 municípios pesquisados dois deles não haviam Conselhos de Cultura funcionando, a

saber: Arraial do Cabo e Carapebus. Desde 2006 até 2018 os demais municípios implementaram seus Conselhos, majoritariamente de forma paritária, com exceção para São João da Barra, que possui uma maior representação da sociedade civil. Considerados os treze anos (2006-2018) compreendidos para implementação dos Conselhos de Cultura nos oito (08) municípios, fica manifesto o lento processo de instituição dos espaços de participação efetiva no âmbito da cultura.

Antes de avançarmos, cabe uma menção importante que tange à titularidade (nomenclatura) de referência aos conselhos, se de **cultura** ou **política cultural**, pois há uma tendência em denominar tais instrumentos de representação de **Conselhos de Política Cultural**, acentuando o perfil de um órgão gestor¹⁰.

¹⁰ Como observado por Calabre, citado anteriormente, os Conselhos de Políticas Culturais se caracterizam por um papel mais ativo no processo decisório e se distingue dos Conselhos de Cultura por exigir a representatividade da sociedade civil (CALABRE, 2019, p. 206). A autora também observa que ainda são muitos os Conselhos de Cultura. No recorte deste estudo, alguns conselhos têm sido constituídos como de Políticas Culturais. No entanto, para fins deste artigo, denominamos a todos, indistintamente,

Também é relevante saber o caráter ou o perfil da atuação, podendo ser classificados como:

CONSULTIVOS, quando a tarefa principal é emitir sugestão que, no entanto, não vincula a autoridade a quem é dirigida;
DELIBERATIVOS, nos casos em que o resultado de sua ação vincula a autoridade destinatária;
FISCALIZATÓRIOS, quando controlam atos ou resultados de uma autoridade, aprovando-os ou reprovando-os e, neste caso, com poder de adotar providências saneadoras ou transferi-las a outra autoridade;

EXECUTIVOS, quando realizam diretamente as políticas, caso em que mais se aproximam ou efetivamente são órgãos administrativos de natureza plural.

Por óbvio, nesta classificação há conselhos mistos, quando reúnem ao menos mais de uma das referidas potencialidades. (CANOTILHO, 1993 *apud* CUNHA FILHO, 2010, p. 96; caixa-alta nosso).

Tendo definido os atributos dos conselhos gestores, observamos que, em nosso recorte analítico, os Conselhos existentes são de caráter: 1) consultivo e 2) deliberativo, com a exceção do Conselho de Campos dos Goytacazes no primeiro caso e de Casimiro de Abreu no segundo.

como Conselhos de Cultura, conforme estão denominados na MUNIC (IBGE).

Apenas os conselhos de Arraial do Cabo e Macaé são normativos e somente os conselhos de Macaé, Rio das Ostras e São João da Barra possuem caráter fiscalizador.

Quanto mais possibilidades ou atributos os Conselhos proporcionam, espera-se um maior grau de democracia nas decisões a respeito das políticas em prol da cultura do município, todavia, é preciso observar como são compostos e a forma pela qual estabelecem sua cultura de operacionalização.

Um exame na MUNIC (IBGE) quanto ao Conselho de Cultura em Casimiro de Abreu, revela que é o único município a não contar com representantes de grupos artísticos; já Rio das Ostras, é o único município que não conta com representantes de instituições que desenvolvem atividades artístico-culturais, mas, paralelamente, é o único que tem representação estudantil. Nenhum dos Conselhos pesquisados tem representantes sindicais e apenas o de Macaé conta com representante de empresários do setor. Essa conjuntura aponta para uma valorização dos artistas e de grupos artístico-culturais, dando-nos a ideia de protagonismo

(sem a instância sindical fortalecendo as ações), pouca representação estudantil e do empresariado.

Dentre as representações dos movimentos sociais no Conselho estudado, escolhemos, pela identidade cultural que se manifesta em práticas culturais, os representantes do movimento negro, das comunidades quilombolas e de outros povos e comunidades tradicionais, para um olhar mais acurado. Apenas Cabo Frio e Rio das Ostras contam com representante do movimento negro. Nesse caso, é importante ressaltar que, embora não consideremos que uma coisa substitua a outra, os municípios de Armação dos Búzios, Campos dos Goytacazes e Macaé, possuem Conselho de Igualdade Racial. Arraial do Cabo e Quissamã contam com representantes de comunidades quilombolas. Esses dois últimos e Cabo Frio possuem representação relacionada a outros povos e comunidades tradicionais.

A pesquisa nos *sites* permite um exame mais detalhado e revelam ainda outras representações interessantes. Em Cabo Frio, se apresenta a representação de “Blocos, Agremiações Carnavalescas e Escolas

de Samba”. Ainda que outros municípios possam agregar os carnavalescos na representação da “Cultura Popular”, o fato de ter uma categoria específica nos mostra a sua importância no município. Os grupos com maior representatividade nos Conselhos são os das Artes Cênicas/Teatro (e em um caso, engloba o Circo) e Audiovisual, estando ambos presentes em cinco Conselhos. As representações referentes a “artesanato”, “artes visuais”, “dança”, “música”, conformam o segundo grupo, encontrando-se definidas em 4 municípios cada uma das linguagens citadas.

Outras representações ainda nos chamam atenção, como as das representações de grupos LGBTQIA+ nos Conselhos de Cabo Frio e Rio das Ostras; “arte/cultura urbana” nos Conselhos de Campos dos Goytacazes e Macaé, que concentram a maior população dentre os dez (10) municípios do estudo; e Instituições de Ensino Superior (IES) no Conselho de Campos dos Goytacazes, cidade que nos últimos vinte (20) anos se tornou um polo universitário com 11 IES.

Voltando à MUNIC (IBGE), no caso dos também podemos observar

pouco investimento na capacitação de seus membros, fator fundamental para uma participação mais qualificada; somente Casimiro de Abreu e Rio das Ostras (de forma eventual) indicam a realização de algum tipo de capacitação.

Ponderando acerca das condições de trabalho necessárias ao funcionamento do Conselho com a devida autonomia, com base na MUNIC (IBGE), somente os municípios de Armação de Búzios e Rio das Ostras oferecem alguma infraestrutura (sala, computador, impressora, acesso à Internet e telefone), mas sem dotação orçamentária própria.

Na média de reuniões dos últimos 12 meses (anteriores ao período de realização das respectivas pesquisas MUNIC - IBGE) dos Conselhos de Cultura estudados percebe-se uma variação considerável. Em Quissamã não se realizou nenhuma reunião nos últimos 12 meses. Macaé, Campos dos Goytacazes e Rio das Ostras são os municípios em que mais reuniões foram realizadas, a saber: 10, 9 e 8, respectivamente, nos fazendo depreender que nestes municípios os

Conselhos de Cultura estão mais consolidados.

As pesquisas realizadas nos *sites* das prefeituras municipais confirmam ainda a ausência de qualquer informação sobre a existência de Conselhos de Cultura de Quissamã e Carapebus. No caso deste último município, parece-nos se confirmar a inexistência do Conselho e, com relação à Quissamã, pode-se explicar sua ausência pela falta de reuniões com base na MUNIC (IBGE).

Ainda no exame da MUNIC (IBGE), dentre os 10 municípios pesquisados apenas Carapebus, Campos dos Goytacazes e São João da Barra não possuem um Plano Municipal de Cultura (PMC)¹¹. No entanto, identificamos¹² que, por meio da Lei no. 9.065, de 31/05/2021, o

¹¹ Um Plano Municipal de Cultura (PMC) estabelece princípios, objetivos, ações e metas para o desenvolvimento da política cultural, constituindo-se a partir das discussões e reflexões ocorridas nas conferências municipais para incorporação das demandas da população. Os PMC são parte do Sistema Nacional de Cultura (SNC), que norteia a política cultural nacional, articulando os municípios e os estados.

¹² Disponível em:
<https://leismunicipais.com.br/a1/rj/c/campos-dos-goytacazes/lei-ordinaria/2021/907/9065/lei-ordinaria-n-9065-2021-institui-o-plano-municipal-de-cultura-de-campos-dos-goytacazes-e-da-outras-providencias?r=p>

município de Campos dos Goytacazes instituiu seu PMC. No entanto, na pesquisa nos *sites* das prefeituras, foi possível encontrar somente o PCM do município de Cabo Frio¹³.

Conforme Munic (IBGE), no tocante à participação social na elaboração dos Planos Municipais de Cultura, somente Quissamã contou com audiência pública. Os municípios de Armação dos Búzios, Arraial do Cabo e Rio das Ostras aprovaram o PMC em conferências. Macaé e Rio das Ostras contaram com Fóruns destinados à elaboração do PMC. Apenas em Armação dos Búzios se formou um grupo de trabalho específico para a elaboração do PMC.

No caso das páginas *Web* dos municípios sobre os aspectos culturais, para além de um mostruário para o fomento do turismo e dos encantamentos presentes nas histórias, o que fica evidente é a inexistência de uma representação adequada da cultura local e maior clareza sobre as políticas culturais no município. Com base na definição de

¹³
https://cabofrio.aexecutivo.com.br/arquivos/251/PLANOS%20MUNICIPAIS__2018_0000001.pdf

expressões culturais definidas na Convenção da Diversidade, Calabre (2019, p. 200) alerta sobre o recorrente desconhecimento dos gestores públicos sobre a realidade cultural sobre a qual atuam, principalmente no que se refere às expressões culturais não consagradas.

Mais recentemente, com a aprovação e a implementação da Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc (nº 14.017/2020), construída de maneira conjunta entre a sociedade civil e o parlamento brasileiro, visando remediar os impactos da pandemia COVID-19 no setor cultural (APOENA, 2022, p. 2), o cenário no estado do Rio de Janeiro tem sofrido uma profunda modificação. Para aderir ao Programa foi necessário o município submeter um Plano de Ação na Plataforma + Brasil, o que mobilizou todo o setor cultural e municípios do estado do Rio de Janeiro. Para se ter uma ideia, dos 92 municípios do estado, 87 tiveram seus planos aprovados em 2020 e outros dois em 2021, distribuindo um valor de R\$ 106.930.294,00 (APOENA, 2022, p. 2). Melo (2021, p. 12 e 13) observa que 75,84% das 5.570 cidades brasileiras receberam recursos, “[...] o que representa quase

o dobro das adesões ao Sistema Nacional de Cultura (SNC) entre 2012 e 2021”.

Com isso, em muitos municípios, fomentou-se a implementação de leis com vistas à criação de Conselhos de Cultura, bem como a reativação daqueles já existentes, promovendo uma mobilização inédita entre a sociedade civil, representada pelos trabalhadores da cultura e os gestores públicos. A maior parte dessa mobilização, inclusive, foi realizada de modo remoto por meio das redes sociais. Neste sentido, o cenário estadual vem sofrendo uma mudança radical, com o fortalecimento do setor cultural que, por sua vez, amplia a sua participação.

Conclusão

Com a redemocratização brasileira em meados da década de 1980, e a promulgação do seu principal instrumento político-jurídico, a Constituição de 1988, a cultura passa a ter *status* de direito fundamental que deve ser garantido a todos e todas munícipes por meio de uma política efetiva. Nesse cenário, observa-se o nascimento de experiências participativas locais no âmbito da

cultura, entre elas a implantação de Conselhos Municipais de Cultura, principalmente em governos com teor mais progressista.

Em 2012, através da Emenda Constitucional nº 71 é institucionalizado o Sistema Nacional de Cultura, nos moldes das políticas coordenadas nacionalmente como o Sistema Único de Saúde (SUS), apresentando como um dos seus pilares a participação e o controle social, incluindo a instalação de Conselhos Municipais. Os avanços relacionados à implementação dos Conselhos Municipais de Cultura precisam ser mais do que reconhecidos, pois enquanto espaços de articulação a serem devidamente ocupados para o exercício das representações podem proporcionar transformações no cenário cultural local.

Entretanto, os incentivos para a adesão ao SNC não foram tão efetivos quanto os de outros sistemas brasileiros similares de políticas públicas. Todavia, o elevado número de municípios brasileiros (75,84%) que aderiram Lei Aldir Blanc (nº 14.017/2020), a fim de mitigar os efeitos da pandemia COVID-19 no

setor cultural, demonstra uma grande capacidade de coordenar a alocação dos recursos através da participação na ação coletiva centralizada.

No tocante aos objetivos e ações comuns nos municípios da Bacia de Campos, consideramos a necessidade de se apropriar desta imensa capacidade do setor cultural de atuarem rede e tecer uma ampla mobilização de caráter solidário. A recente mobilização no setor cultural e efetiva conquista junto a parlamentares nos inspira, principalmente considerando a conjuntura inóspita e de baixo teor democrático¹⁴, em que a articulação em rede logrou êxito em sua ação coletiva. Demonstra que é possível superar diferenças em prol de objetivos comuns, que no caso da cultura, assim como o do meio ambiente são direitos fundamentais de toda a coletividade.

Na BC/RJ, foi possível observar que 08 dentre os 10 municípios estudados possuem Conselho de Cultura. Também foi observada uma grande diversidade em relação à composição dos conselhos,

¹⁴ Vale lembrar que em 1º de janeiro de 2019, o Ministério da Cultura foi extinto pela medida provisória nº 870.

prevalecendo as representações dos setores artísticos. Três pontos levantaram preocupações: 1) ausência ou precariedade de infraestrutura para funcionamento dos conselhos; 2) baixo número de reuniões ordinárias; e 3) a falta de capacitação dos conselheiros. Todos esses fatores podem implicar na aquisição de informações incompletas, bem como na não obtenção de instrumentos e mecanismos práticos para acessar editais e recursos críticos disponibilizados pelo Estado.

A cultura é um elemento fundamental de todas as civilizações, que deve ser cultivada não apenas para reforçar sua identidade básica (unidade), mas, sobretudo, para ampliar seus horizontes e fortalecer sua perspectiva de reprodução (sobrevivência). No contexto brasileiro, a política pública de cultura pode ajudar a reduzir o hiato tanto de identidade, quanto de horizontes, proporcionando aos munícipes, por meio da participação social, os elementos locais de seu pertencimento mais imediato e as ferramentas básicas para acessar patamares mais elevados de desenvolvimento.

Referências

APOENA – Rede de Diagnóstico e Avaliação de Políticas Culturais – Foco RJ. *Boletim Texto Expresso*, ano I, n. 3, fev. 2022. Disponível em: <https://apoenaredecultural.wordpress.com>. Acesso em: 05 mar. 2022.

BAUER, Martin W. ; AARTS, Bas. A construção do corpus: um princípio para a coleta de dados qualitativos. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (orgs.). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Petrópolis: Vozes, 2015. p. 1339-1363.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Brasília, DF.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). *Pesquisa de Informações Básicas Municipais (MUNIC)*, 2004 - 2020. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/multidominio/meio-ambiente/10586-pesquisa-de-informacoes-basicas-municipais.html?=&t=downloads>

BRASIL. MinC. *Guia de Orientações para os Municípios*. Sistema Nacional de Cultura. Brasília: MinC, 2012. Disponível em: https://www.mprs.mp.br/media/areas/ambiente/arquivos/patrimonio_cult/guia_sist_munic_cultura_mc.pdf. Acesso em: 10 nov. 2021

BRONSTEIN, Michelle Muniz; FONTES FILHO; Joaquim Rubens; PIMENTA, Gabriel Alves. Organização dos Conselhos Municipais: governança e participação da sociedade civil. *Interações*, Campo Grande, MS, v. 18, n. 1, p. 89-102, jan.-mar. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/inter/a/dhm4RRbqSJ9MmJJXQ3QMRyd/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 16 ago. 2021.

CALABRE, Lia. Conselhos de cultura no Brasil: algumas questões. In: RUBIM, Antonio A. C.; FERNANDES, Taiane; RUBIM, Iuri (orgs.) *Políticas Culturais, Democracia & Conselhos de Cultura*. Salvador: EdUFBA, 2010. p. 289-304.

CALABRE, Lia. *Escritos sobre Políticas Culturais*. Rio de Janeiro: FCRB/MinC, 2019.

CALABRE, Lia. O Conselho Federal de Cultura, 1971-1974. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 37, p. 81-98, jan.-jun. 2006. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2254/1393>. Acesso em: 27 fev. 2022.

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

CORTES, Soraya Vargas. Instituições Participativas e Acesso a Serviços Públicos nos Municípios Brasileiros. In: PIRES, Roberto Rocha (org.). *Efetividade das Instituições Participativas no Brasil: Estratégias de Avaliação*. (Diálogos para o Desenvolvimento). V.7. Brasília/DF. IPEA, 2011. p. 77-84.

CUNHA FILHO, Francisco H. Conselhos no Vigente Modelo Constitucional do Brasil: paradigma para a construção de congêneres culturais. In: RUBIM, Antonio A. C.; FERNANDES, Taiane; RUBIM, Iuri (orgs.) *Políticas Culturais, Democracia & Conselhos de Cultura*. Salvador: EdUFBA, 2010. p. 92-108.

CUNHA FILHO, Francisco H. Integração de políticas culturais: entre ideias de aliança e sistema. In: CALABRE, Lia (org.). *Políticas Culturais: paxis e teoria*. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: FCRB, 2011. p. 118-136.

DUARTE, Renata. Discussões no Conselho: da cultura de Estado à cultura de Mercado – Um estudo sobre a ação do Conselho Federal de Cultura (1974 - 1990). *Alabastro: revista eletrônica dos alunos da Escola de Sociologia e Política de São Paulo*, São Paulo, ano 1, v. 1, n. 2, p. 110-123. 2013. Disponível em: <http://revistaalabastro.fespsp.org.br/index.php/alabastro/article/view/38/24>. Acesso em: 27 fev. 2022.

DURHAM, Eunice Ribeiro. Texto II. In: ARANTES, Antônio Augusto (org.). *Produzindo o Passado: estratégias de construção do patrimônio cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 23-58.

FARIA, Claudia Feres; RIBEIRO, Uriella Coelho. Desenho Institucional: variáveis relevantes e seus efeitos sobre o processo participativo. In: PIRES, Roberto Rocha C. (org.). *Efetividade das instituições participativas no Brasil: estratégias de avaliação*. Brasília: Ipea, 2011. p. 125-136.

FARIA, Hamilton. Conselhos de Cultura: novos e antigos desafios da cidadania cultural. In: RUBIM, Antonio A. C.; FERNANDES, Taiane; RUBIM, Iuri (orgs.) *Políticas Culturais, Democracia & Conselhos de Cultura*. Salvador: EdUFBA, 2010. p. 267-288.

FARIA, Hamilton; MOREIRA, Altair. Cultura e governança: um olhar transversal de futuro para o município. In: FARIA, Hamilton; MOREIRA, Altair; VERSOLATO, Fernanda (orgs.) *Você quer um bom conselho?* Conselhos municipais de cultura e cidadania cultural. São Paulo: Instituto Polis, 2005. p. 09 a 18.

GERSCHMAN, Silvia. Conselhos Municipais de Saúde: atuação e representação das comunidades

populares. *Cad. Saúde Pública*. Rio de Janeiro, 20(6), p. 1670-1681, nov.-dez. 2004. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/csp/a/rNtZtKWqhvgmjWS83QzGT4R/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 24 ago. 2021.

GOHN, Maria da Glória. Conselhos gestores e gestão pública. *Ciências Sociais Unisinos*, 42(1), p. 5-11, jul.-abr. 2006. Disponível em: http://revistas.unisinos.br/index.php/ciencias_sociais/article/view/6008/3184. Acesso em: 25 ago. 2021.

IPHAN. *Declaração do México*. Portal IPHAN. 1985. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Declaracao%20do%20Mexico%201985.pdf>. Acesso em: 07 mar. 2022.

MELO, Sharine Machado Cabral. A enérgica e larga melodia do acontecimento: relatos sobre a Lei Aldir Blanc. In: GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Cadernos de Pesquisa n. 2. Emergências culturais latino-americanas: das histórias aos acontecimentos no Brasil*. São Paulo: Amavisse, 2021. p. 12-43.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. O desafio da pesquisa social. In: MINAYO, Maria Cecília de Souza; DESLANDES, Suely Ferreira; GOMES, Romeu (orgs.). *Pesquisa Social: teoria, método e criatividade*. Petrópolis: Vozes, 2016. p. 9-28.

NASCIMENTO, Rodrigo Modesto. Mapeamento dos conselhos municipais de patrimônio cultural no estado de São Paulo. *Pol. Cult. Rev.*, Salvador, v. 11, n. 1, p. 308-343, jan./jun. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/25809/17510>. Acesso em: 22 fev. 2022.

RONCONI, Luciana Francisco de Abreu; DEBETIR, Emiliana; DE MATTIA, Clenia. Conselhos Gestores de Políticas Públicas: Potenciais Espaços para a Coprodução dos Serviços Públicos. *Contabilidade Gestão e Governança*. Brasília, v. 14, n. 3, p. 4-59, set.-dez. 2011. Disponível em: <https://www.revistacgg.org/contabil/article/view/380>. Acesso em: 25 fev. 2022.

VAZ, José Carlos. Conselho Municipal de Cultura. *Pólis*. São Paulo, 1994. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.abong.org.br/bitstream/handle/11465/475/POLIS.DICAS%20296.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 27 fev. 2022.

WAMPLER, Brian. Que tipos de resultados devemos esperar das instituições participativas? In: PIRES, Roberto Rocha C. (org.). *Efetividade das instituições participativas no Brasil: estratégias de avaliação*. Brasília: Ipea, 2011. p. 43-52.

Cidades criativas brasileiras da gastronomia: histórico e vivência na pandemia da COVID-19

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v12i23.54844>

Ana Flávia Machado¹

Alice Demattos Guimarães²

Lorena Ferrari Auarek³

Gabriel Vaz de Melo⁴

Resumo: Este artigo busca situar a cena gastronômica das quatro cidades brasileiras que levam o título na UNESCO (Florianópolis, Belém, Paraty e Belo Horizonte) e, sobretudo, descrever as ações utilizadas para mitigar os efeitos da pandemia sobre a atividade. Por meio de entrevistas com gestores e empreendedores da área, buscou-se entender como se configura a governança estratégica da chancela e sua representação para a cidade, especialmente enquanto ponto de articulação para certos setores. Os principais resultados evidenciam que há uma percepção de gestores e empreendedores entrevistados bem favorável a efeitos da titulação. Entretanto, a falta de indicadores para acompanhar tais benefícios é um dos pontos faltantes na organização estratégica do selo.

Palavras-chave: cidade criativa; gastronomia; pandemia; Brasil.

Ciudades creativas brasileñas de la gastronomía: historia y experiencia en la pandemia de la COVID-19

Resumen: Este artículo busca situar el escenario gastronómico de las cuatro ciudades brasileñas que tienen el título de la UNESCO (Florianópolis, Belém, Paraty y Belo Horizonte) y, sobre todo, describir las acciones utilizadas para mitigar los efectos de la pandemia en la actividad. A través de entrevistas con gestores y empresarios del sector, buscamos comprender cómo se configura la gobernanza estratégica del sello y su representación para la ciudad, especialmente como punto de articulación para ciertos sectores. Los principales resultados muestran que existe una percepción de

¹ Ana Flávia Machado. Doutora em Economia pela UFRJ. Professora Titular do Depto de Ciências Econômicas FACE/UFMG –email:afmachad@cedeplar.ufmg.br - <https://orcid.org/0000-0001-8573-7906>

² Alice Demattos Guimarães. Doutoranda no Depto de Inovação e Desenvolvimento Mohn Centre/HVL, Western Norway University of Applied Sciences, Noruega. E-mail: adgu@hvl.no - <https://orcid.org/0000-0002-8956-3568>

³ Lorena Ferrari Auarek. Graduanda em Ciências Econômicas na Universidade Fede deminas Gerais, Brasil. E-mail: loauarek@ufmg.br - <https://orcid.org/0000-0001-8233-6226>

⁴ Gabriel Vaz de Melo. Mestre em Economia pelo CEDEPLAR/UFMG – email: gabrielvazdemelo@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-3323-8635>

Recebido em 09/03/2022, aceito para publicação em 18/07/2022, disponibilizado online em 01/09/2022.

los gestores y empresarios entrevistados muy favorable a los efectos de la titulación. Sin embargo, la falta de indicadores para monitorear dichos beneficios es uno de los puntos faltantes en la organización estratégica del sello.

Palabras clave: ciudad creativa; gastronomía; pandemia; Brasil.

Brazilian creative cities of gastronomy: history and experience in the COVID-19 pandemic

Abstract: This article seeks to situate the gastronomic scene of the four Brazilian cities that have the title by UNESCO (Florianópolis, Belém, Paraty and Belo Horizonte) and, mainly, describe the actions used to mitigate the effects of the pandemic on the activity. Through interviews with managers and entrepreneurs in the field, we sought to understand how the label's strategic governance and its representation for the city is configured, especially as a point of articulation for certain sectors. The main results show that there is a very favorable perception from managers and entrepreneurs interviewed regarding the effects of the seal. However, the lack of indicators to monitor such benefits is one of the missing points in the strategic organization of the title.

Keywords: creative city; gastronomy; pandemic; Brazil.

Cidades criativas brasileiras da gastronomia: histórico e vivência na pandemia da COVID-19

Introdução

A gastronomia é reconhecida pela UNESCO como uma das modalidades para a chancela/selo de Cidade Criativa. Atualmente, 48 cidades no mundo são creditadas, estando 18 localizadas na região da Ásia e do Pacífico, 14 na Europa e América do Norte, 12 na da América Latina e Caribe, duas na África e duas outras nos Estados Árabes. Como já abordado em Oliveira et al. (2020), há expressiva concentração de cidades criativas da gastronomia em países menos desenvolvidos. De acordo com as autoras, modalidades associadas a

saberes tradicionais e intensivas em trabalho, como a gastronomia, são privilegiadas o selo em centros urbanos localizados nessas regiões.

A situação do selo no Brasil reitera os achados de Oliveira et al. (2020). Entre as dez cidades criativas da Rede UNESCO, quatro são na modalidade gastronomia: Belém (PA), Belo Horizonte (MG), Florianópolis (SC) e Paraty (RJ). As três primeiras são capitais de Unidades da Federação e a última, uma cidade histórica, patrimônio mundial da UNESCO, de pequeno porte, com população estimada de 43 mil

habitantes em 2020.

A gastronomia como uma atividade artística, cultural e criativa é reconhecidamente um fator propulsor do desenvolvimento sustentável de uma sociedade por meio de sua cultura alimentar e na intersecção de práticas tradicionais e inovativas, sendo capaz de atrair investimentos e gerar renda e postos de trabalho. Entretanto, trata-se de uma atividade frequentemente relacionada às experiências vivenciadas em aglomerações, como idas a restaurantes e feiras gastronômicas, o que, durante a pandemia da COVID-19, estiveram entre as que mais sentiram os efeitos decorrentes das medidas restritivas de circulação e convívio social.

Assim sendo, este artigo busca situar a cena gastronômica das quatro cidades brasileiras que levam o título na UNESCO e, sobretudo, analisar as ações utilizadas para mitigar os efeitos da pandemia sobre a atividade. Por meio de entrevistas com gestores e empreendedores da área do setor, buscou-se entender como se configura a governança estratégica da chancela e o que esta representa para a cidade, especialmente enquanto ponto de

articulação para certos setores em épocas de crises.

Com este intuito, o artigo se divide em cinco seções, incluindo esta introdução. Descreve-se as especificidades da gastronomia em cada uma das cidades antes da pandemia na segunda seção. Em seguida, o procedimento metodológico relacionado às entrevistas e construção de indicador de percepção são abordados. Os resultados do estudo de caso se encontram na quarta seção e, por fim, apontam-se as principais conclusões.

Cena gastronômica nas cidades criativas brasileiras em gastronomia

A cultura gastronômica conta a história do desenvolvimento alimentar das populações que, por sua vez, podem indiretamente traduzir a própria história de determinadas comunidades. A alimentação é considerada uma das principais atividades da humanidade, pois além de suprir as necessidades básicas, desperta saberes e fazeres que tornam peculiar o ato do preparo do alimento e da apreciação do mesmo.

O alimento representa o povo que o consome numa imagem

imediate e perceptiva. Dá a impressão confusa e viva do temperamento e maneira de viver, de conquistar os víveres, de transformar o ato de nutrição numa cerimônia indispensável do convívio humano. (CASCUDO, 1983, p. 435).

A alimentação influencia diretamente diversos aspectos cruciais para o desenvolvimento das cidades, como o econômico, social, cultural, além de se tornar um motivo para incrementar o turismo. De acordo com Crotts e Kivela (2005), a gastronomia assume papel relevante na experiência do turista em seu destino de viagem, incentivando o retorno, bem como, influenciando seus pares a conhecê-la pelo mérito da boa mesa. Por essa e outras razões, a UNESCO criou o selo na modalidade gastronomia.

Belém, capital do Pará, estado situado na região Norte do Brasil, tornou-se cidade criativa em 2015. O apelo criado pela Amazônia combinado à culinária exótica que reúne as frutas e ervas regionais, a pesca, a influência de diversos povos, entre eles os indígenas e os ribeirinhos, tornam a cozinha belenense uma força para o desenvolvimento da cadeia produtiva, assim como para o turismo. Além da

cidade, existem as ilhas no entorno, sendo que a Ilha de Combu se tornou o polo gastronômico da região.

Belo Horizonte, a mais jovem das cidades criativas brasileiras até o momento, recebeu o título em 2019. Capital de Minas Gerais, estado da Região Sudeste, caracteriza-se por uma cozinha forjada pela influência de três etnias (africana, indígena e europeia) e que reúne pratos tradicionais “da roça” como angu, frango com quiabo, legumes refogados, feijão tropeiro, doces em compota, entre outros. Também é conhecida como a capital mundial dos botecos, que se destacam pela oferta de tira-gostos típicos da culinária mineira, além de cervejas artesanais, cachaças e gins produzidos em Minas Gerais.

Florianópolis foi a primeira cidade brasileira a receber o selo de cidade criativa em gastronomia no ano de 2014. É a capital de Santa Catarina, estado sulino do Brasil, e grande parte de seu território se localiza em uma ilha. A combinação de influência de cozinhas europeias, como de Açores e da Alemanha, com a indígena e a farta produção de pescado e moluscos (ostras,

mexilhões, berbigões e vieiras) favorecem uma culinária marítima. Ademais, a paisagem da ilha, com várias praias e atrativos naturais, reforça a experiência gastronômica dos habitantes e turistas.

Paraty situa-se no sul do estado do Rio de Janeiro, outro localizado na Região Sudeste. Recebeu o selo em 2017 e, dois anos depois, tornou-se Patrimônio da Humanidade também pela UNESCO. Como já dito, é a única das cidades criativas que não é sede da administração estadual. A biodiversidade do local criada pela Mata Atlântica na região de montanha e o mar oferecem cozinha de montanha e marítima, proveniente, sobretudo, de povos e comunidades tradicionais como quilombolas e caiçaras. Paraty é reconhecida pela produção de camarão e pescados, bem como de farinha de mandioca, banana e cachaça.

Assim sendo, as tradições e especificidades paisagísticas das populações que habitam esses lugares motivam a criação de pratos e de bebidas que asseguram a essas cidades uma distinção mundial por meio da chancela Cidades Criativas em Gastronomia. Mas como nem tudo

se resume a experiência prazerosa do provar, comer, degustar, beber, ainda mais em tempos pandêmicos, trata-se na próxima seção o método utilizado para avaliar os impactos do selo nessas cidades, assim como as ações adotadas para mitigar os efeitos da COVID-19 sobre os agentes envolvidos com o selo.

Abordagem metodológica

Para alcançar os objetivos deste estudo, foram elaborados dois roteiros, um voltado a gestores das áreas responsáveis pelo selo de cidade criativa em gastronomia e outro direcionado a agentes envolvidos com o selo, tais como donos de restaurantes, antigos gestores, produtores de festivais da modalidade, entre outros. Os roteiros contavam com perguntas abertas sobre o processo de creditação, no caso dos gestores, e com afirmações para captar percepção dos agentes quanto a efeitos do selo sobre atividade e aspectos da cidade que, em escala crescente da pior para a melhor (1 a 10) definia o número que melhor representava sua percepção. As afirmações foram as seguintes:

1. O selo mudou a imagem da cidade para os moradores.
2. O selo tornou a cidade mais conhecida internacionalmente.
3. O selo tornou a cidade mais conhecida nacionalmente.
4. A governança do selo tem sido bem sucedida no sentido de integrar os vários agentes envolvidos na creditação.
5. O selo ampliou o turismo na cidade.
6. O selo ampliou o número de eventos culturais e artísticos na cidade.
7. O selo criou oportunidades para outros setores econômicos na cidade.
8. O selo tornou a cidade mais bonita.
9. O selo melhorou o transporte público.
10. O selo melhorou a urbanização.
11. O selo tornou o acesso aos espaços da cidade mais democrático.
12. O selo tornou o acesso a eventos, a feiras e a empreendimentos, relacionados a categoria eleita, mais democrático.
13. O selo trouxe mais autoestima aos moradores da cidade.
14. O selo criou perspectivas para os jovens
15. O selo ampliou o faturamento em minha atividade.
16. O selo ampliou renda e emprego em minha atividade.
17. O selo ampliou o número de empreendimentos relacionados com a minha atividade.
18. O selo tornou o meu empreendimento mais conhecido.

As questões 1, 2, 3 e 4 foram feitas apenas para os gestores e as questões 15, 16, 17 e 18 apenas para os empreendedores

Tais afirmações se assentam na literatura sobre cidades criativas. Na compreensão de efeitos positivos, podem ser citados Cohendet et al. (2010), Girard et al. (2011), Sazaki (2013), Guimarães et al. (2020) e a própria UNESCO (2019). Estes trabalhos buscam evidenciar as várias camadas que envolvem a creditação. Para além da modalidade em questão, outros setores e dimensões podem ser favorecidos. Atuando de forma transversal, a chancela pode criar a possibilidade para novos negócios,

efervescência cultural, fortalecimento para o turismo, ressignificação dos espaços ociosos e/ou degradados bem como investimento em infraestrutura de vias, praças, espaços culturais, rede de internet, etc. Ademais, pode contribuir para a melhoria da qualidade de vida dos habitantes da cidade..

Por outro lado, Pratt (2011) argumenta ser este um tema controverso. Para o autor, a questão que se coloca é como e por quais formas a cidade deve se vender, sua cultura e seu povo (em palavras dele) para atrair investimentos, trabalhadores qualificados e turistas. Vivant (2012), por sua vez, salienta que a cidade criativa é um “ativismo cultural dos políticos municipais” para estimular o retorno das classes altas aos centros urbanos, promovendo um processo de gentrificação. Segundo a autora, a reapropriação do valor simbólico do artista e a revalorização do espaço metropolitano, com intervenções focadas em certos bairros e com a criação de equipamentos culturais de prestígio, acabam por excluir do processo boa parte dos habitantes nessas cidades. A cidade criativa para Vivant (2012, p. 87) deveria ser:

Para além de um simples efeito de moda, a dimensão polissêmica da noção de cidade convida à redescoberta das qualidades da cidade cosmopolita: lugar de alteridade, de encontros imprevistos, de experiências inéditas, de anonimato, de invenção de novas maneiras de ser e de fazer, de multidões e de diversidade de recursos.

Então, considerando que o selo ainda é um tema controverso em termos de sua constituição e de evidências, busca-se através das quatorze afirmações analisar como os gestores e agentes envolvidos avaliam a experiência de receberem da UNESCO o título de cidade criativa em gastronomia. Para tanto, são criados indicadores de percepção por cidades e por critérios, utilizando-se da Escala de Likert, método de medição que busca avaliar a opinião e as atitudes das pessoas. De 1 a 10, os respondentes são convidados a atribuir 1 a nenhuma importância/efeito/impacto até 10 forte importância/efeito/impacto às afirmações construídas no roteiro. Tais indicadores se referem à média e à moda nas respostas. Mesmo envolvendo caráter de subjetividade por se tratar de percepção, o indicador contribui para evidenciar o apelo da

chancela em cidade criativa da gastronomia.

A última parte do roteiro traz questões sobre os efeitos da pandemia sobre a atividade e o relato de ações de mitigação dos impactos ocasionados pela suspensão ou redução das atividades. Para tal discussão, o roteiro contou com questões semi-estruturadas em que gestores e empreendedores compartilharam como enfrentaram a crise.

O número de entrevistados seguiu a indicação de referências na cidade pelos gestores do selo. O total de entrevistados foi de 23 pessoas, assim divididas: cinco em Belém; sete em Belo Horizonte⁵ e Florianópolis; cinco em Paraty. Todas as entrevistas foram realizadas por meio da plataforma *Meet*, seguindo a disponibilidade de agenda dos respondentes, com duração média de 30 minutos.

Histórico e efeitos do selo de cidade criativa em gastronomia

Essa seção trata de reproduzir o relato das entrevistas em três

subseções: um breve histórico da candidatura do selo da gastronomia; a percepção de seu impacto para várias dimensões da cidade e da cadeia produtiva e, por fim, as ações mitigadoras adotadas durante a pandemia da COVID-19.

Histórico das candidaturas

Florianópolis iniciou o processo de elaboração da candidatura em 2008-2009, período em que a União Europeia vivia uma crise e a UNESCO suspendeu o processo de incorporação de novas cidades. Ainda assim, foi a primeira cidade criativa da gastronomia do Brasil – e quarta no mundo – recebendo a chancela em 2014. Esses anos que precederam a creditação permitiram que Florianópolis contasse com um plano estratégico bem definido e com perspectiva de longo prazo, iniciado pela instituição FloripaAmanhã. Como retratou *Participante 1*, é uma especificidade da ilha ter o projeto articulado por um ente do terceiro setor, ainda que em constante construção coletiva com a prefeitura, o SEBRAE, o SENAC, o IFSC, entre outras entidades e instituições de ensino e pesquisa, como também

⁵Um dos participantes em Belo Horizonte não respondeu às 14 afirmações.

atuantes da cadeia produtiva da gastronomia. Essa configuração lhes permite continuidade em seus planos de metas e ações para estimular o desenvolvimento sustentável de Florianópolis enquanto cidade criativa, potencializando a vocação regional para a inovação tecnológica, a cultura e o turismo ecológico, visando a qualidade de vida e a inclusão social.

Nesse sentido, a candidatura e processo de atuação da chancela esteve e está ancorada na visão de futuro que a cidade quer representar, apostando na economia criativa e no planejamento inclusivo de cidade socialmente criativa e sustentável. Nas palavras de *Participante 1*, a gastronomia apresenta o equilíbrio entre modernidade e tradição, celebrando a diversidade da ilha, defendendo suas peculiaridades e apoiando a inovação. Assim, o aspecto da preservação ambiental está fortemente presente, uma vez que Florianópolis é o maior viveiro marítimo do país, com ostras de qualidade sanitária reconhecida internacionalmente, e uma qualificação profissional pré-existente ao processo de candidatura – única cidade do país que oferecia curso superior técnico em

gastronomia, o que vem sendo fortalecido desde o recebimento do título.

Entre os muitos projetos e atividades realizados pelo “ponto focal” UNESCO, dois merecem destaques (citados por todos participantes): a Confraria, concebida em 2016, e o Observatório da Gastronomia, inaugurado em 2018. A Confraria Florianópolis Cidade Criativa UNESCO de Gastronomia é um espaço permanente de partilha de experiências, conhecimentos, boas práticas e técnicas entre chefes, donos de restaurantes, representantes da academia e entidades ligadas a toda a cadeia produtiva do setor. O espaço também é local de debates sobre ações e legislação que impactam na gastronomia local. Foi essa iniciativa que, por exemplo, conseguiu implementar um projeto de lei no qual pescadores podem vender seus produtos direto para restaurantes, sem necessidade de intermediação de distribuidores.

O Observatório Gastronômico, segundo *Participante 2*, é um instrumento essencial idealizado para mapear e compartilhar informações relacionadas ao setor gastronômico,

envolvendo produção, pesquisa e difusão de dados e ações para o setor público, setor privado, sociedade civil, universidades e multilaterais. Com o objetivo de estimular os negócios do setor e ampliar o conhecimento, este núcleo também está trabalhando em uma das principais insuficiências do projeto UNESCO, a saber: indicadores. A intenção é produzir conteúdo que sirva de base para boletins de tendências, relatórios, metodologias, ferramentas de pesquisa, fomentando políticas públicas para a Região Metropolitana de Florianópolis e apoio às outras regiões, bem como às outras cidades da rede, como relata *Participante 2*. Esses materiais também serão de crucial relevância para trabalhar outro ponto que precisa ser fortalecido: difundir informação e não medir esforços em uma comunicação para que toda população da ilha saiba da “grife” cidade criativa da UNESCO (nas palavras de *Participante 1*).

Além disso, muitos são os projetos, programas, *workshops*, reuniões (locais, regionais, nacionais, e internacionais) e festivais explorando os saberes e sabores da ilha. Desde questões de segurança alimentar,

trocas criativas e inovadoras entre chefes de diversas nacionalidades por meio de eventos internacionais, ao trabalho com comunidades tradicionais e turismo de base comunitária, o grupo gestor em construção coletiva com todos atores envolvidos está focado em manter a transversalidade e interconexões que a chancela permite. A ideia central é fortalecer a gastronomia de forma conjunta ao fortalecimento de demais setores da economia, principalmente o turismo e o artesanato.

Belém recebeu o título de cidade criativa da gastronomia em 2015, tendo sido renovado em 2020. De acordo com *Participante 3*, a culinária do Pará, pelo forte caráter nativo-brasileiro e um pouco da influência dos colonos europeus, é destacada por se basear na fauna e flora amazônicas. As receitas são feitas de peixe, raízes, folhas, frutos, galinhas e sementes.

Segundo *Participante 4*, a ideia da candidatura partiu de um contato da gestão da Prefeitura de Belém com famoso chefe de cozinha por este ter enaltecido o exotismo da culinária belenense. Organizou-se então um Comitê coordenado pela Companhia

de Desenvolvimento e Administração da Área Metropolitana de Belém (CODEM), envolvendo secretarias municipais, universidades e a Associação Brasileira de Bares e Restaurantes (ABRASEL), visando elaboração de um dossiê. O objetivo era focar nos arranjos produtivos locais de açaí e hortifrutis (couve, cheiro verde), cujas ações estabelecidas eram qualificar principalmente população de mercados, criação de uma escola de gastronomia, criação de um restaurante com fornecedores locais, eventos dentro de mercados e feiras. Desde então, houve melhoria da qualidade para feiras e mercados e foram organizados três eventos internacionais: I Encontro Mundial das Cidades Criativas da Gastronomia; I Encontro Latino-americano das Cidades Criativas em Gastronomia; Laços (Brasil e Portugal), que trouxeram muitas oportunidades de negócios com estrangeiros.

Conforme o *Participante 4*, atualmente, a governança do selo em Belém envolve a Coordenadoria Municipal de Turismo (Belemtur), a CODEM e a ABRASEL, além do governo do estado do Pará. Em 2021,

a cidade participou do projeto “Gastronomia das Ilhas e Tempero de Oliva”. Projetos relevantes estão em curso, como o término do Espaço da Beira (Museu da Culinária Paranaense) e do Boulevard da Gastronomia, que envolve a revitalização da Avenida Boulevard Castilho França e a restauração de casarões por iniciativa privada, como cervejarias, restaurantes e Café Santos.

Outros projetos estão sendo fomentados, como escolas de gastronomia, aquicultura e agricultura. Na escola de gastronomia já ocorreu a formatura da primeira turma. Junto a restaurantes das cidades e das ilhas, pretende-se padronizar o atendimento, melhorar a qualidade e manter a capacitação de mão de obra das ilhas e feirantes (“boeiras”) em Belém.

Em Paraty, o selo recorreu à máxima “aproveita-se desde do que se planta até o que se descarta”, segundo *Participante 5*. O dossiê foi elaborado em um mês e aprovado pela UNESCO na primeira vez em que foi submetido em 2017. O foco foi no setor agrícola e na pesca. Ressaltou-se as raízes culturais (africana, indígena e europeia) e as receitas tradicionais,

associando ao turismo. Foram feitos três compromissos locais: construção do mercado de peixes (venda pelo pescador direto ao consumidor); construção do centro de formação em economia criativa; e a criação do observatório da gastronomia junto com Florianópolis e Belém. Também mantiveram participação nos eventos internacionais da gastronomia e buscaram fortalecer o laboratório de pesquisas sobre a Mata Atlântica e a biodiversidade do território.

Biodiversidade, diversidade cultural, a presença de várias cadeias produtivas alimentares seja baseada na produção agrícola ou pesqueira fortalecem o selo. Por outro lado, o observatório para elaboração de indicadores não foi implementado e uma das razões para tal é o fato da UNESCO não definir indicadores. Segundo *Participante 6* havia proposta de cinco macroindicadores simples. Para *Participante 6*, a chancela de cidade criativa não é considerado pela UNESCO tal como é o de Patrimônio da Humanidade.

A governança é da prefeitura do município, alternando entre secretarias desde então. Tem-se buscado formar um comitê gestor com presença da

sociedade civil, especialmente associação de produtores, empreendedores e donos de restaurantes e bares.

As praças sensoriais com paisagismo voltado a herbário e floricultura constam no projeto que associa gastronomia ao urbanismo, bem como a reconstrução das hortas municipais nas escolas. De acordo com o *Participante 5*, 70% dos produtos consumidos nas escolas são provenientes de Paraty, sendo que o Plano Nacional de Educação (PNE) prevê 30%.

Em Belo Horizonte, a designação do selo da UNESCO foi divulgada no dia 30 de outubro de 2019. No dossiê, segundo *Participante 7*, contava-se com a experiência de três décadas de políticas públicas em Segurança Alimentar juntamente com a questão do patrimônio imaterial que representa a gastronomia e a cultura alimentar em Minas Gerais e Belo Horizonte enquanto capital desse território.

As políticas públicas de segurança alimentar em Belo Horizonte têm seu início com o programa ABC de abastecimento que descentraliza a distribuição e reforça a

participação popular, os restaurantes populares, a merenda escolar bem como o Fome Zero lançado na capital mineira. Hoje, essas políticas contam com unidades produtivas a exemplo de hortas urbanas, agroflorestas, feiras e circuitos gastronômicos, inclusive o tradicional Comida di Buteco. O outro sustentáculo do selo é o fato da gastronomia mineira e, por consequência, belorizontina, ter se tornado patrimônio imaterial traduzido pela cultura alimentar que existe desde a Província de Minas Gerais, combinando a culinária de fazenda, de roça, com a culinária dos tropeiros.

Na designação do título, a apresentação destas características foi fundamental, além de um programa integrado de governança pública, envolvendo Subsecretaria de Segurança Alimentar, Secretaria do Meio Ambiente, Secretaria de

Desenvolvimento Econômico, Secretaria de Educação e a Belotur, empresa pública de turismo responsável pela gestão do selo. Entretanto, como a creditação veio pouco antes de março de 2020, quando a Organização Mundial da Saúde declarou pandemia da Covid-19, diversos projetos foram interrompidos ou suspensos.

Índice de percepção

As quatorze perguntas feitas a gestores do selo e empreendedores das cidades criativas em gastronomia foram respondidas por meio de uma escala de 1 a 10, em ordem crescente de impacto, como relatado na terceira seção. Buscando manter a anonimidade dos respondentes, nomeamos por cidades e número, conforme apresentado na Figura 1.

Figura 1: Tabela das notas atribuídas pelos respondentes para cada pergunta do questionário

	O selo mudou a imagem da cidade para os moradores?	O selo tornou a cidade mais conhecida internacionalmente?	O selo tornou a cidade mais conhecida nacionalmente?	A governança do selo em si não teve sucesso no sentido de integrar os vários agentes envolvidos no processo?	O selo ampliou o número de visitantes e turistas na cidade?	O selo ampliou o número de eventos culturais e artísticos na cidade?	O selo criou oportunidades para outros setores econômicos na cidade?	O selo trouxe o selo para a cidade?	O selo melhorou o planejamento público?	Justa melhoria o planejamento?	O selo trouxe e trouxe um novo tipo de cidade: mais democrática?	O selo trouxe e trouxe a economia e o empreendedorismo e trouxe a cidade mais democrática?	O selo trouxe e trouxe a economia e o empreendedorismo e trouxe a cidade mais democrática?	O selo trouxe e trouxe a economia e o empreendedorismo e trouxe a cidade mais democrática?	O selo trouxe e trouxe a economia e o empreendedorismo e trouxe a cidade mais democrática?	O selo trouxe e trouxe a economia e o empreendedorismo e trouxe a cidade mais democrática?	O selo trouxe e trouxe a economia e o empreendedorismo e trouxe a cidade mais democrática?	O selo trouxe e trouxe a economia e o empreendedorismo e trouxe a cidade mais democrática?	Média (Cidade)	Moda (Cidade)	
Belém 1	10	8	10	10	8	10	8	5	3	5	3	10	10	5	NSA	NSA	NSA	NSA	8,11	10	
Belém 2	8	7	7	10	10	10	10	7	7	6,5	10	8	5	NSA	NSA	NSA	NSA				
Belém 3	NSA	NSA	NSA	NSA	7,5	9	8,5	5	2	7	8	9	10	8	7	8	9	8			
Belém 4	10	10	10	10	8	10	7	10	3	5	10	10	10	10	NSA	NSA	NSA	NSA			
Belém 5	7	10	10	6	10	10	10	8	4	7	7	9	8	7	NSA	NSA	NSA	NSA			
Belo Horizonte 1	NSA	NSA	NSA	NSA	9	7	9	7	5	3	9	9	10	8	8	8,5	5	7,5	8,09	8	
Belo Horizonte 2	NSA	NSA	NSA	NSA	9	NSA	9	2	NSA	1,5	1	5	9	9	2	9	9	2			
Belo Horizonte 3	NSA	NSA	NSA	NSA	10	9	8	8	1	7	7	9	5	10	8	10	8	10			
Belo Horizonte 4	NSA	NSA	NSA	NSA	10	5	6	7	5	7	7	6	10	6	1	6	6	10			
Belo Horizonte 5	NSA	NSA	NSA	NSA	8	8	8	8	2	5	5	8	5	8	5	5	8	5			
Belo Horizonte 6	NSA	NSA	NSA	NSA	8	6	8	8	2	8	8	8	5	9	8	8	8	8			
Florianópolis 1	NSA	NSA	NSA	NSA	1	1	2	1	1	1	1	2	2	4	1	1	1	1	NSA	6,03	8
Florianópolis 2	NSA	NSA	NSA	NSA	7	8	8	8	8	7	8	9	8	8	5	5	7	7			
Florianópolis 3	NSA	NSA	NSA	NSA	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1			
Florianópolis 4	7	8	8	9	8	7	7	6	6	5	6	7	8	7	8	8	8	9			
Florianópolis 5	6	10	10	10	10	10	10	9	9	10	6,5	8	8	6	8	9	9	9			
Florianópolis 6	NSA	NSA	NSA	9	9	9	10	NSA	NSA	5	7	7	8	8	NSA	NSA	NSA	NSA			
Florianópolis 7	NSA	NSA	6	8	8	9	8	6	5	5	5	7	7	5	8	NSA	NSA	NSA			
Paraty 1	NSA	NSA	NSA	NSA	8	1	8	6	1	1	6	8	10	8	1	8	7	7			
Paraty 2	7	7	8	5	7	1	8	1	1	1	8	8	8	4	NSA	NSA	NSA	NSA			
Paraty 3	NSA	NSA	NSA	NSA	8	8	5	7	1	9	9	9	4	6	7	5	8	10			
Paraty 4	7,5	10	10	9	7,5	10	8	8	4,5	5,5	8	9	9	9	NSA	NSA	NSA	NSA			
Paraty 5	NSA	NSA	NSA	NSA	4	7	8	7	1	1	1,5	3	4	6	5	7,5	8	5			
Média (Afirmativo)	7,81	8,75	8,63	8,10	7,65	7,05	7,25	5,05	3,55	5,22	6,11	7,43	7,17	6,96	5,07	7,13	6,80	7,50			
Moda (Afirmativo)	8,00	10,00	8,00	8,00	10,00	10,00	10,00	10,00	1,00	7,00	8,00	9,00	8,00	8,00	8,00	8,00	8,00	10,00			

Fonte: Elaboração Própria

Alguns dos respondentes não souberam atribuir um valor na escala à pergunta ou não foram perguntadas sobre a afirmativa, por isso, a célula foi preenchida com a sigla NSA referente à resposta “Não soube responder” ou “Não se aplica”, a depender do perfil do respondente. As quatro primeiras perguntas - a saber: “O selo mudou a imagem da cidade para os moradores?”; “O selo tornou a cidade mais conhecida internacionalmente?”; “O selo tornou a cidade mais conhecida nacionalmente?”; “A governança do selo tem sido bem sucedida no sentido de integrar os vários agentes envolvidos na creditação?” - são aquelas em que NSA é mais

frequente. Neste caso, a ausência de respostas se deve mais ao perfil do respondente. A afirmação não foi feita porque não ocupava a posição de gestor do selo.

Para cada enunciado e para cada cidade, foram calculadas média e moda das respostas na escala. Quando a incidência de NSA é alta, não há como obter um valor para a moda como no caso das afirmações mencionadas acima. Quando se trata do cômputo das respostas para as cidades, nota-se que, em média, os valores de efeitos da chancela são mais elevados para Belém, seguido por Belo Horizonte, Florianópolis e Paraty. Tal resultado parece ser fruto de uma visão mais otimista dos

respondentes, uma vez que Belo Horizonte, por exemplo, ocupava a segunda posição mesmo tendo usufruído pouco de efeitos do selo, recebido poucos meses antes do início da pandemia. Quando se trata da moda, ou seja, da nota de maior frequência para o conjunto das respostas, observa-se que, em Belém, a percepção é a melhor possível (10) e nas demais cidades também permanece elevada (moda igual a 8).

Em se tratando das afirmativas, as quatro primeiras perguntas são as de maiores médias em termos de efeitos positivos, porém há expressiva incidência de não respondidas. Em seguida, encontra-se “O selo ampliou o turismo na cidade” com média de 7,65 e “O selo criou oportunidades para outros setores econômicos na cidade” com média de 7,59. Por outro lado, “O selo melhorou o transporte público” é a de menor média em todas as cidades (3,55) e com moda 1, acompanhada por “O selo ampliou o faturamento em minha atividade.” (5,07). No entanto, com exceção da dimensão do transporte público, os respondentes revelam percepção bem favorável a efeitos do selo haja visto valores modais superiores a 7.

Ações mitigadoras na pandemia

Como já dito, a gastronomia foi um dos setores mais afetados pela pandemia, em virtude da suspensão de eventos públicos como festivais e feiras, além do fechamento de restaurantes e bares. De modo geral, uma das estratégias mais adotadas pelos estabelecimentos foi se manter por meio do *delivery* e se reinventar por meio do mundo virtual

No âmbito das políticas públicas, prevaleceu a complementação ao auxílio emergencial para os trabalhadores do setor que ficaram sem emprego durante o período de suspensão/redução da atividade econômica. Em Belém, o Governo Estadual criou aplicativo para feirantes do Mercado Ver o Peso e outros vendedores negociarem seus produtos. A Prefeitura da cidade isentou todos os feirantes de qualquer feira do pagamento da taxa de aluguel (mensalidade) por três meses, ampliando para seis meses posteriormente.

Florianópolis apostou no universo de *lives* e treinamento para os trabalhadores da cadeia produtiva gastronômica. Chefes se organizaram,

em parceria com o grupo gestor, para criar eventos e trocas *onlines*, não só regionalmente, mas expandindo para o território nacional e mesmo internacional. Além disso, ações estratégicas de preparar os atores para lidar com o delivery, especialmente considerando a questão de higiene e saúde, estão entre os principais esforços do setor.

Assim como Florianópolis, Belo Horizonte também ofereceu suporte e capacitações aos empreendedores para que conseguissem manter os serviços no formato online e se adaptassem para o delivery. Outras ações também foram aplicadas a diversos setores, inclusive gastronomia, como a isenção e redução de taxas e a distribuição de cestas básicas para os trabalhadores mais vulneráveis como feirantes e ambulantes com veículo automotor (*foodtrucks*).

Em Paraty, a Prefeitura manteve a compra de produtos da agricultura familiar e distribuiu a merenda escolar, mesmo com a suspensão das aulas, garantindo, assim, o sustento dos produtores e das famílias dos alunos das escolas municipais.

Considerações finais

O título de cidade criativa UNESCO da gastronomia trouxe promissoras perspectivas para as quatro cidades brasileiras que o receberam. Ao buscar situar a cena gastronômica dessas localidades, em meio a uma análise das ações utilizadas para mitigar os efeitos da pandemia sobre a atividade, através de entrevistas, esse trabalho demonstra que, de fato, há uma percepção de gestores e empreendedores entrevistados bem favorável a efeitos do selo.

Compreendendo de forma mais aprofundada a governança estratégica da chancela e o que esta representa para as diferentes cidades, especialmente enquanto ponto de articulação para certos setores em época de crise(s), este artigo observa que a gastronomia está servindo como fator propulsor do desenvolvimento (mais) sustentável de Florianópolis, Paraty, Belém e Belo Horizonte – ordem de titulação. A configuração transversal do setor gastronômico tem permitido que outros setores e a população envolvida nos setores afins se beneficiem dessa conquista, seja de maneiras simbólicas de exaltação

da cultura (e história) alimentar, seja na intersecção de tradição e inovação, empoderando comunidades tradicionais e atraindo novos investimentos, gerando renda e postos de trabalho.

Entretanto, a falta de indicadores para acompanhar tais benefícios é um dos pontos faltantes na organização estratégica do selo. As quatro cidades brasileiras estão trabalhando juntas para chegar a formatos que permitam mensurar o efeito da chancela para a população local – que também deveria ser mais informada a respeito da existência e respectiva posse desse título. Uma das agendas de pesquisa futura é investigar junto à população se tem conhecimento sobre o selo e, no caso de ter, qual seria a percepção de seus efeitos sobre a cidade e seus moradores.

Observa-se também, principalmente nas cidades credenciadas recentemente, que ainda não foi possível identificar resultados significativos do título e as governanças estão sendo melhor estruturadas. Nesse ponto, a pandemia provocou uma interrupção

desse avanço e demandou que empreendedores fossem apoiados para atuar no formato online e delivery durante os períodos críticos de isolamento social.

Referências

COHENDET, P.; GRANDADAM, D.; SIMON, L. The anatomy of the creative city. *Industry and Innovation*, 17: 91-111, 2010.

GIRARD, L. F.; BAYCAN, T.; NIJKAMP, P. *Sustainable City and Creativity: promoting creative urban initiatives*. England: Ashgate Publishing, Ltd., 2011.

GUIMARAES, A. D.; RIBEIRO, S. B.; MACHADO, A. F. Repercussion of the label in a comparative analysis of indicators. *Creative Industries Journal*, v. 14, p. 1-17, 2020.

PRATT, Andy C. The Cultural Contradictions of the Creative City. *City, Culture and Society*, p.123 – 130, 2011

SASAKI, M. Creative Industries and Creative City Policy in Japan. In: LAZZERETTI, L. *Creative Industries and Innovation in Europe: Concepts, Measures and Comparative Case Studies*. London and New York: Ed. Routledge, 2013.

UNESCO. *Creative Cities Network*. Disponível em: <https://en.UNESCO.org/creative-cities/> Acesso em: 16 jun. 2019.

VIVANT, Elsa. *O que é uma cidade criativa?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.

Ayagbás: dança sem pele, Oríki coreográfico, pesquisa em dança digital

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v12i23.53301>

Denise Zenicola¹

Resumo: Este artigo apresenta reflexões a partir do processo de criação do vídeo de dança intitulado Ayagbás. O teor performático do corpo que dança, estudado como oríki coreográfico, será o eixo de análise desenvolvido, pelo viés audiovisual, considerando aspectos da ação fílmica na natureza (FERNANDES, 2018), seus princípios coreográficos e interpretativos para a mídia digital (LEPECKI, 2008), bem como, a cena dançada como comunicação (SANTAELLA, 2004).

Palavras-chave: performance da cena; dança; audiovisual; coreografia; Oríki Coreográfico.

Ayagbás: danza sin piel, Oríki coreográfico, investigación en danza digital

Resumen: Este artículo presenta reflexiones a partir del proceso de creación de la videodanza titulada Ayagbás. El contenido performativo del cuerpo danzante, estudiado como oríki coreográfico, será el eje de análisis desarrollado, a través del sesgo audiovisual, considerando aspectos de la acción fílmica en naturaleza (FERNANDES, 2018), sus principios coreográficos e interpretativos para medios digitales (LEPECKI, 2008).), así como la escena danzada como comunicación (SANTAELLA, 2004).

Palabras clave: representación de la escena; danza; audiovisual; coreografía; Coreográfica Oríki.

Ayagbás: skinless dance, Choreographic Oríki, digital dance research

Abstract: This article presents reflections from the creation process of the videodance entitled Ayagbás. The performance content of the dancing body, studied as choreographic oríki will be the axis of the analysis developed, through the audiovisual perspective, considering aspects of filmic action in nature (FERNANDES, 2018), its choreographic and interpretive principles for digital media (LEPECKI, 2008), as well as the danced scene as communication (SANTAELLA, 2004).

Keywords: scene performance; dance; audiovisual; choreography; Choreographic Oríki.

¹ Denise Mancebo Zenicola. Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO. Professora do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense/UFF, Brasil. E-mail: denisezenicola@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-9284-8751>

Recebido em 02/03/2022, aceito para publicação em 18/07/2022, disponibilizado online em 01/09/2022.

Ayagbás: dança sem pele, Oriki coreográfico, pesquisa em dança digital

Este vídeo de dança é um ato de agradecimento à quatro orixás (òrìsá) deusas do panteão feminino do Candomblé: Iansã, Obá, Oxum e Iemanjá, aqui também citadas respectivamente como Òyà, Òba, Òsun e **Yemonjá**:as Aiyagbás.

Seguindo a tradição poética através do vídeo, procura-se nesse artigo dimensionar a riqueza e a diversidade da produção em vídeo dança e assim contribuir para a sua compreensão, ao mesmo tempo em amplitude e clareza, sobre o estado das estéticas afro-diaspóricas dançadas no Brasil. A sempre existente aproximação da dança com a imagem fílmica, somada ao barateamento e consequente difusão do vídeo, desde a década de 1960, estimulam seu uso por pesquisadores, bailarinos e coreógrafos, assumindo rica diversidade. Após quase um século de encontros e desenvolvimentos, a dança, no século XXI, apresenta-se como um influente léxico e ampliador de composição, virtualidade, interposição e reflexividade da vida, sobretudo pelo potencial cibernético e

digital de experimentos mais recentes na área.

Assim, ao explorar limites e fronteiras para a sedimentação de uma ontologia da performance dançada, para uma conceptualização do seu campo disciplinar nas artes e nas ciências sociais, o que se pretende aqui é examinar o lugar da vídeo dança na contemporaneidade, em recorte, da vídeodança em artes afro diaspóricas.

A dança tem sido um conceito que constantemente evita uma focagem definitiva, bem como, ainda apresenta-se inesgotavelmente em desenvolvimento. A dança digital como produto de arte, não apenas um registro, estrutura-se cada vez mais como um objeto 'transterritorial', difuso, transdisciplinar e, por consequência, reflexivo e controverso; um fecundo objeto provocador de metáforas da experiência humana.

O objeto aqui tratado, arte dançada em vídeo dança afro diaspórica, assume um olhar decorrente da tradição baumaniana (1986) (narrativa fílmica enquanto performance). Nos convida a uma

reflexão crítica sobre os processos performáticos da comunicação da imagem visual em questão, enquanto imagem narrativa. Isto é, o quanto um lugar digital artístico dançado, a partir dos efeitos fílmicos, é capaz de tornar visível sobre a vida social dos ambientes e dos indivíduos filmados. O quanto este objeto pode ser revelador da construção de identidades sociais, subjetividades e ou sociabilidades, tal qual uma etnografia visual.

Outro suporte utilizado neste artigo é o da dança contemporânea como dança-que-pensa, conceito bastante discutido em Lepecki (2003), e que contribui com uma dimensão de sentido e concepção de forte identificação crítica nos aspectos sociais, políticos e ideológicos que ordenam os meios de constituição do corpo na cena visual, na sua afinidade com o tempo do mundo e no tempo da dança afro diaspórica. Ressalta-se também que a dança contemporânea, ao assumir-se em transformação social e politicamente mais consciente, afasta-se das formatações essencialistas, da excelência técnica e dos rigores cartesianos na ordenação de seus movimentos. Ao incorporar

tais princípios multiculturais e, como consequência, alarga seus horizontes resignificando-se como performance dançada. A dança encontra no audiovisual um fértil terreno e se enriquece mais ainda como montagem audiovisual, como operadora de ação, imagem de corpos, lugar e cenário, já discutidos em George Marcus (1990) como metáfora cinematográfica.

Num certo sentido, o audiovisual facilita à dança o exercício de um descolonizar do corpo que se move, pela sua capacidade longaeva de alterar a relação da imagem no tempo espaço dançado, pelas tantas metáforas de realidades e ou ficcionalidades possíveis que permite criar e, principalmente, pelo alcance em maior acesso de público que esta mídia produz, ou seja, a sobrevida que consegue atingir ao circular em diversas territorialidades, quando a comparamos com a dança ao vivo, no espaço cênico. A virtualidade vai propiciar a migração e consequente mobilidade, bem como, a mercantilização e o consumo.

Aqui pontuamos algumas questões presentes neste processo de dança /natureza /vídeo /artigo:

Locação e tempo de ação

Este artigo traz reflexões a partir do vídeo de dança Aiyagbás que teve suas imagens captadas entre 2013 e 2016, filmado no Alto da Boa Vista, na cidade do Rio de Janeiro, dentro da floresta e nas margens de um córrego, na região chamada Furnas. Lá foram gravadas imagens dos orixás Iansã, Obá e Oxum, já Iemanjá, foi filmada na beira da praia, em Praia Brava, município de Mangaratiba, no Estado do Rio de Janeiro. Cabe ressaltar que as escadas de pedras entalhadas, utilizadas nas tomadas de cena na mata (cenas de Oxun) são escadas construídas por escravizados do século XVIII e as da praia (cenas de Iemanjá), encontram-se ao lado da região chamada Sahy, onde era um local de desembarque de escravizados e quarentena, no século XIX². As

locações especialmente escolhidas, estabelecem assim um diálogo que encontrou na dança, mar e na mata o sujeito diaspórico em cenários únicos e que vão dirigir o olhar para uma etnografia artística fílmica em integração de espaços e tempos circulares. Na escolha da locação foi efetuado o conceito de composição que combina os dados, apresentando-os para dar melhor compreensão do “objeto” de pesquisa em dança e, cada vez mais, apresentar –se como sujeito: um composto feito de (in between) sujeito/ objeto.

²“As ruínas na praia do Sahy, em Mangaratiba, bem em frente à Restinga da Marambaia são formadas por extensas paredes de pedra protegidas por densa vegetação. Trata-se de uma enorme área murada com laterais de cerca de 100 metros, com indícios de um cais, um cemitério e possivelmente de um pequeno canal em seu interior e muito lixo histórico, ao lado. Tudo isso ligado a um segundo complexo retangular ou quadrado, menor, com laterais de cerca de 30 metros. Segundo os moradores da região, trata-se de um mercado e armazém de escravizados, ligados à área de “engorda” de africanos recém chegados na restinga da Marambaia. A ilha a frente era usada como local de quarentena de escravizados. Cercada

de tão forte tradição oral, a área das ruínas do Sahy tem hoje extenso uso religioso, como local para rituais e oferendas de cultos afro-brasileiros”. Disponível em: <https://conversadehistoriadoras.com/2014/07/21/sobre-as-ruinas-do-sahy/>. Acesso em: 21 fev. 2022.

Imagem 1: Dança de Oxun com Debora Campos, na Floresta do Alto da Boa Vista/RJ.

Imagem 2: Ruínas de Sahy, próximo ao local da Dança de Iemanjá - Mangaratiba/RJ.



Fotos da autora 2013

A edição das imagens captadas só ocorreu anos depois e esse texto aqui iniciado, tem mais alguns anos passados, num processo que já dura nove anos. Além da distância temporal, soma-se a diversidade da realidade que vivemos. Segundo Bergson, “a essência do tempo é o fato de ele passar”, e ao passar vai estabelecendo novas configurações, “o que chamo de meu presente tem um pé no meu passado e outro no futuro” (*apud* RUSH, 2006, p.3). Agora, no terceiro ano de uma pandemia mundial, estas imagens adquirem

novos significados; adensam analogias e alcançam novos contornos e identidades na relação da cena fílmica com a natureza e com a dança da cena.

O vídeo foi gestado e produzido em impulsos de arte e agora é retomado, em outro fôlego, para refletir o ato performado, o feito, o já vivido, em outro tempo e outra forma de existência. Este contexto, a partir do já feito, ao invés do abstrato para o concreto, onde se procura acomodar todo um evento no pensamento previamente construído, produz uma

reflexão a partir do fato, no acontecimento do arquivo dançado, uma tentativa de adensar reflexões nos dados originários da experiência. No caso, um filme de dança: performar as deusas na mata e no mar e depois degustar o fazer na edição (pós produção) e agora, em nova perspectiva, na escrita. O artigo agora nasce neste terceiro momento, depois da prática corporificada na retórica audiovisual, como fruto de transmissão inter corpórea de dança, mesmo que corra o risco de algo se perder do feito, pelo tempo passado, como também, quando agora é analisado via texto escrito, em notação de lembranças.

Novamente as dançarinas e performers, que Adailton Moreira³ chama de “Ayagbás da performance contemporânea” que refletiram na cena como integrantes de um experimento feito e que agora se desenvolve em texto e são rerepresentadas em sobreposição de

³Na tradução literal “Ayagbás da performance contemporânea” são “Rainhas da performance contemporânea”. O Babalorixá Adailton Moreira é o líder do Ilê Omiojuarô, casa de candomblé fundada por sua mãe biológica, Mãe Beata de Iemanjá, em Miguel Couto no Rio de Janeiro, um verdadeiro ícone da luta pelos direitos humanos e pelos direitos da população negra no Brasil, seguindo os caminhos de sua mãe biológica. (Nota da autora)

acontecimentos, em uma nova camada, agora em textualidade de um artigo (ZENICOLA, 2014, p.12).

Importante é ressaltar que o vídeo já é em si uma forma de arquivo, forma de documentação fílmica, isto é, procuro tecer reflexões a partir do vídeo de arte como arquivo. Assim, entendido em seu sentido amplo, como um lugar físico ou informático que guarda conhecimentos, uma forma de guardar, classificar e ou organizar com critério uma determinada coleção de informações. Aqui, trato como arquivo por registrar noções intrínsecas da investigação coreográfica e pela capacidade de poder captar dimensões significativas performadas do pensamento e das ações humanas na imagem em ação. Assim, este artigo, a partir da prática corporificada, propõe a escrita do experimento vivido, no diálogo entre experiência e persistência da memória; um arquivo textual de um arquivo fílmico.

Natureza em Protagonismo

Nessa arena traçada, no viés de danças filmadas, ressaltamos o princípio da natureza como

protagonismo e não apenas como mera locação para filmagem.

A natureza como o centro da ação e dos conflitos, ou seja, assumir o protagonismo da natureza em si, inerente aos deuses em demonstração de forças naturais, na mediação entre o mundo invisível e visível, para o bem-estar da humanidade como

coletivo. Nesse sentido, procuramos ritualizar nossa presença na mata assumindo um diálogo sensorial com o espaço, isto é, estabelecendo um princípio de performance ritual que se aproximasse das praticadas nas matrizes tradicionais de religiões diaspóricas africanas animistas.

Imagem 3. Ayagbás -cena lansã com Catia Costa.



Fonte: Divulgação acervo da autora, 2021.

A performance ritual foi o caminho naturalmente escolhido para o encontro da dança, do corpo bailarino, da mata e do mar. Essa opção foi importante para adensar a experiência sinestésica. O mundo

ordinário transformou-se no mundo extraordinário e o lado invisível aflorou em campo sensível para que a dança atuasse em todo seu esplendor.

É preciso sempre lembrar que a essas deusas do panteão iorubano,

aqui em recorte, são atribuídas em essência, em características pessoais, humanas antropomórficas e percepções de elementos da natureza. São forças da natureza que, via de regra, também são humanizadas como mulheres deusas, com características emocionais e comportamentais humanas; a natureza está presente no corpo que dança a um orixá. A saber: os 4 elementos representados em Iansã (no fogo do raio das tempestades, o vento que anuncia mudanças, a água das chuvas e a terra de seu aspecto agrário, o búfalo); o fogo e as águas revoltas dos rios em Obá; e a água doce e salgada em Oxum e Iemanjá, no Brasil, respectivamente.

Somou-se então, a consciência da arte e das artistas estarem em performance na natureza, o que ratificou a necessidade de integração ao todo, isto é, o corpo como suporte precisou artisticamente se submeter ao meio tão grandioso e potente, para integrá-lo e poder desenvolver sua performance em plenitude. A natureza assim foi gradualmente assumindo o centro da ação e dos conflitos. Como consequência, as bailarinas sentiram o seu real tamanho humano,

desespetacularizaram-se e assumiram um princípio, no máximo coadjuvante, diante da magnitude da floresta. Por outra perspectiva, os mecanismos poéticos, tempos corporais dançados e as declarações performativas (performatives utterances) (AUSTIN, 1975) alcançaram potência na presença, aproximação e entrega a este mundo invisível.

O princípio iluminista de centralidade no homem e da força diante dos caminhos a percorrer, esvaiu-se na natureza entre galhos, raízes, borboletas e cantos de pássaros. Pensar ser o centro do mundo, como no iluminismo, fez o homem achar que tudo que lhe acontecia dependia dele próprio, mas ao estar lá filmando dentro da floresta ou diante do mar, forçou-nos naturalmente a uma resignificação do eu em sua real dimensão e proporção na relação frente à potência da natureza.

Segundo Viveiros de Castro, “a noção de perspectivismo em que as aparências estão sujeitas a uma contínua transformação, dependendo do ponto de vista” cabe aqui de forma apropriada (1996). Embora tal afirmativa tenha sido aplicada pelo

autor referindo-se ao xamanismo, o conceito está em profunda relação também com os princípios de motrizes afro dispóricos aqui desenvolvidos, no que toca pela presença de expressões vividas e performáticas de um mundo em constante transformação, marcado pelo princípio da transmutação de formas e também porque ambos organizam-se em crenças animistas.

Ressalto aqui que a ação de dançar e ou performar na natureza não é novidade. A procura de uma ecologia profunda e a imersão 'corpo ambiente' no contemporâneo, por exemplo, são conceitos desenvolvidos na pesquisa de Ciane Fernandes (2018, p.177). Cabe ainda lembrar que a humanidade sempre dançou na natureza, das mais variadas formas, sentidos e motivos, em florestas clareiras, terreiros e em diversas culturas, povos e tempos, como crença de celebração, como arte, como resistência popular ao clero, rei e a nobreza, em proposta de efetivo retorno a potência de si, como necessário e saudável elemento de inclusão de si na natureza.

Em tempos pandêmicos, danças na e pela natureza potencializam-se como formas de reapropriação e protagonismo. Mais uma vez, a arte fala de seu tempo e, nada mais natural do que usar as ferramentas que temos hoje, uma chance de artistas performarem sobre seu tempo espaço, tempo suspenso de arte na cena e tempo de grande degradação ambiental. Afinal, artistas fazem com frequência, formas de intervenção, com suas "antenas ligadas a uma sensibilidade pensante", e assim sinalizam os "rumos do projeto humano" (SANTAELLA, 2004, p. 67). Como tal, em forma de denúncia da degradação ecológica e sentido de alerta para prover a saúde e o bem-estar das gerações futuras que inevitavelmente herdarão os efeitos de nossas ações e omissões presentes.

Oríki coreográfico, declarações performativas em minimalismo no corpo natureza

Imagem 4: Dança de Obá com Catia Costa, na Floresta do Alto da Boa Vista/RJ.



Fonte: Foto da autora 2013

Imagem 5: Ruínas de Sahy, com Debora Campos próximo ao local da Dança de Iemanjá - Mangaratiba/RJ.



Fonte: Foto da autora 2013

A narrativa trabalhada, sob a qual foram desenvolvidas as

sequências de atos dançados, não foi constituída a partir da criação de um roteiro de audiovisual padrão, com grande detalhamento e indicações de tomadas e planos, bastante usual em cinema. A narrativa foi construída via ação corpórea e optou-se por utilizar as características próximas ao conceito de arquétipos das deusas orixá como argumento, na aproximação do significado *archein* “original ou velho” e *typos* “padrão, modelo ou tipo”, uma forma de antigo padrão modelar, repleto de ensinamentos e experiências (JUNG, 2017). Na cultura iorubana, os Orixás são legados partilhados, ancestrais divinos, homens e mulheres, “geralmente chefes de linhagens, que por terem feito atos excepcionais enquanto vivos, destacaram-se na comunidade e passaram a ser cultuados por seus descendentes e até mesmo por outros clãs”, que os assumem como chefes (ZENICOLA, 2014, p. 21).

A sabedoria e as histórias heróicas das deusas foram tratadas, a partir da cultura iorubana, no princípio fundador e conceitual dos *oríki* (Ori = Cabeça e KI = Louvar / saudar). *Oríki* é uma das tradições da oralidade iorubá,

uma saudação à cabeça (ori), na cosmovisão iorubana. O ato de louvor ocorre na cabeça, onde, está nesta cosmovisão a origem dos seres, sua parte mais velha e, via de regra, a primeira a nascer. Na “maioria das culturas africanas tradicionais, a cabeça é a parte proeminente porque, na vida real, é a parte mais vital do corpo humano”, sendo assim é considerada, “uma divindade, dentro do conjunto de *odus* da poesia sagrada de Ifá” (outro gênero literário iorubá de poemas e lendas) (POLI, 2020, p. 13). Jagun ratifica esse conhecimento ao afirmar que, o “ori é uma divindade individualizada, devendo ser alimentada, cuidada e agradada, a fim de que seu portador possa ter um bom futuro, calma, paz, etc” (2015, p.32). Segundo o autor, nessa cultura, “apesar da importância das partes do corpo, é a cabeça quem deve guiar e decidir” (JAGUN, 2015, p. 29). Os oríkìs contam feitos e virtudes, características e fraquezas da humanidade, tendo assim valor documental, pois registraram e registram passagens importantes da cultura tradicional Yorubá⁴. Jagun

afirma existir um caráter pedagógico das sete ferramentas na cultura lorubá: oríkì (louvações), àdùrà (rezas), ìtàn (contos), eṣe (poemas), òwe (provérbios), e orin (cânticos) eo oḻò (encantamento) (2020).

Os oríkìs foram selecionados para louvar na natureza o reconhecimento das qualidades das quatro orixás, onde enfatizamos algumas das suas particularidades e quando referidos a òrìsá, enfatizam-se suas qualidades e realizações, pois tais chamamentos acredita-se, tornam-se infalivelmente ouvidos e as oferendas recebidas.

Os oríkìs relativos à Òyà: Òyà oriri (o vendaval), Ti ndagi lokeloke (a que corta a copa das árvores), Òyà ariná bora bi aso (Òyà vestida de fogo). Os de Òsun relatam: A fide rémó (a que enfeita seus filhos com braceletes de bronze), O wa yanrin wa yanrin kowo si (a que cava e cava a areia para esconder suas riquezas). Os relativos à Òba incluem: O jowu obirin (a mulher ciumenta), To t’Ori owu kòla si gbogbo ara (a que por ciúmes se cobriu de incisões ornamentais). **Os oriki para Yemonjá: Oríkì fún Yemonjá**(a mãe dos filhos

⁴Disponível em:
<https://ocandoble.com/2011/04/19/oriki->

invocacao/. Acesso em: 20 fev. 2022.

peixes, a que tornou pobre em rico).⁵

Embora seja aceito o conhecimento de que as louvações (oríkì) não são dançadas, isto é, são narradas, ponderou-se que “o corpo para o iorubá é um altar e, considerando que a maior finalidade do oríkì é despertar a potência divina que habita o corpo, podemos afirmar que as louvações são técnicas para provocar as potências do corpo” por essa argumentação e nesta perspectiva, utilizamos a forma coreográfica dançada, através da ‘fala’ do corpo e à esta tomamos a licença poética de a chamar de ‘oríkì coreográfico’ (JAGUN, 2020).

As danças tradicionais, fruto de transmissão oral e portadoras de força e energia, foram trabalhadas portanto, em um processo de fusão com dança contemporânea em profundo amalgamento, como os respectivos Oríkìs (oríkìs coreográficos) para assim

manter o poder e a força vital, o Asè, afinal sabemos que:

Asé é energia pura. Ancestre. Sopro da África meridional. Ânimo que se individualiza na planta e na folha, na pedra e no seixo ou no metal. É na força mágica que se incrusta na cabeça predestinada de quem descende ou é herdeiro dos Orixás. Axé é talento. Arte. Virtude. Coragem. Graça. Benção. E nós, latino americanos, raça mestiça, oriunda de Ifé, Benin, Ijexá, Oyó ou Savé, decerto que somos filhos adotivos ou meros afilhados dos deuses antigos – Senhores de Asé! (XANGÔ, 1989, p. 131).

Logo, esses princípios e sentidos (oríkì, ori e asé) fizeram-se presentes e índices através da qual a coreografia foi desenvolvida e que passou a funcionar como um roteiro de ações em sequência.

Ao ‘oríkì coreográfico’ (experimento dançado) das coreografias também foram utilizadas ações físicas semelhantes aos atos de fala (speech acts) ou declarações performativas (performatives utterances), analisados e evidenciados por John Austin (1975), Kenneth Burke (1957). Consideramos pertinente incorporar à dança, além do movimento específico da dança em si

⁵ As citações sobre Òyà, Òsun e Òba. Disponível em: <https://ocandoble.com/2011/04/19/oriki-invocacao/>. Acesso em: 20 fev. 2022. Já a citação de **Yemonjá**. Disponível em: <https://meuorixa.wordpress.com/2012/08/08/oriki-de-yemanja/>. Acesso em: 20 fev. 2022.

(oríkì coreográfico), previamente ensaiado e acordado, o movimento que nascia inconscientemente em adaptação ao espaço nem sempre facilitador para a dança na mata, pela irregularidade do solo. Fizemos a integração do pré estabelecido coreograficamente, com tudo o que outrora, do ponto de vista coreográfico, poderia ser considerado “contaminação”, “impureza”, “erro” e até mesmo “hesitação”. Tornou-se então, presente na cena o oríkì coreográfico, bem como, as declarações performativas do corpo, resultando em um imbricamento de comportamentos performáticos pré concebidos e espontâneos, que aproximou-se de uma antropologia pós-moderna dançada e, nesse sentido, foi criado um terceiro, na recriação (re-enactment).

Deste modo, foi valorizado não apenas a estrutura organizadora da dança coreografada anteriormente (oríkì coreográfico), mas também os lapsos, as hesitações, os defeitos de comunicação no movimento. Essa experimentação visou alcançar uma diferenciada tendência da dança visual e foi justamente neste eixo analítico que Turner (1987) e Schechner (2012)

apoiaram seus princípios, para o campo da ação humana, estabelecendo assim um trajeto para uma antropologia da performance, nesse caso, para a antropologia da dança, numa dimensão mais performática. Foram integradas, a vivência e a experiência vivencial na ação performativa, como motor do processo criativo e adaptativo, em fluxo entre coreografia e performatividade; entre presença e virtualidade. Na perspectiva da performance, foram “atos comunicativos no modo subjuntivo com o papel formativo e transformativo da experiência”, uma vez que expressaram uma ação ou estado que foi criada através dos mecanismos estéticos, corporais (TURNER, 1987).

A estética de cena filmada, foi desenvolvida num ‘entre’ que oscilou entre atos de fala, improvisos e dança de oríkì coreográfico com seus precisos gestuais característicos e consagrados,

[...] uma dança composta de gestos e movimentações, que vêm sendo selecionados e sintetizados ao longo dos tempos, há muitas gerações; gestos que parecem ter sido selecionados para durar e tornam-se, por isso, símbolos

dos mitos, explicam e informam uma identidade, ao mesmo tempo concreta e abstrata, formas trazidas do mundo cerimonial, criando uma ponte com o passado. Uma grande quantidade de gestos e movimentações corporais, elaborados gestos de expressão, cuja eficiência parece não se esgotar com o passar do tempo. (ZENICOLA, 2014, p. 115)

Um campo de maior liberdade de licença poética criativa, no que tange o risco e imprevisibilidade, logo foram assumidas características híbridas e efêmeras, em liberdade de interpretação precedidas apenas por uma organização e proposição inicial, sem personagens constituídos, sendo que tais princípios foram maturados em densa retroalimentação na energia do local onde as bailarinas estavam inseridas à disposição da ação.

Nessa aproximação, entre dança de orixá e performance artística, apostou-se mais na energia que provoca e conduz o movimento dançado do que na técnica espetacular coreografada e cênica que a ação dançada revela, a partir de movimentos pré estabelecidos. Afinal, “o corpo humano é, para o iorubá, um microcosmo, um corpo que faz a sua

síntese através da performance ritual promove a interação dos homens entre si, além de colocá-los interagindo com o mundo visível (o *aiê*) e o invisível (o *orum*)⁶ (ZENICOLA, 2014, p. 116).

Privilegiou-se a sinestesia com a natureza, como condução de estímulo que os sentidos provocam, na percepção e ativação do que Fernandes chama de ‘corpo-natureza’, do corpo que relaciona planos sensoriais diferentes (2018, p. 48). Desta forma, as performers conectaram-se a algo mais universal e arquetípico no plano do gestual das Aiyagbás, no ‘como se’, tão bem conceituado em Schechner, numa galeria de personagens orixás e na condução do espetáculo-ritual, que valoriza a live art, no acontecer ao

⁶“Segundo diversos mitos, em épocas remotas, o *aiê* (mundo dos vivos) e o *orum* (mundo dos mortos) não estavam separados. A existência não se desdobrava em dois níveis, e os habitantes dos dois mundos podiam passar livremente de um espaço para outro. Quando um ser humano tocou o *orum* com as mãos sujas. O branco imaculado de Obatalá se perdera. Assim, o *orum* separou-se do mundo dos homens e nenhum homem poderia ir ao *orum* e retornar de lá com vida. E os orixás também não poderiam vir à Terra com seus corpos. Agora havia o mundo dos homens e o dos orixás, separados”. Disponível em: <http://www.revistarapadura.com/2012/03/cosm-ovisao-emitologia-africana.html>. Acesso em: 22 fev. 2022.

vivo, no instante presente (2012, p. 18).

O fluxo desse corpo em natureza e de natureza em corpo, foi sendo tramado. A experiência e sentido conduziu naturalmente ao dançar sutil que levou ao movimento mais lento, denso e em fluxo constante, o que naturalmente facilitou o surgimento do movimento pequeno, onde menos é mais. Destacou-se um só detalhe síntese, para compor o todo conceitual no gesto, no ato de usar o mínimo de movimento com o máximo de informação. Falo aqui de produção de movimentos com o uso apenas da ação necessária que enxuga todo o excesso, em austeridade. O movimento performado foi operado em uma relação diferente com a temporalidade. A quietude da natureza atuou no nível do desejo do sujeito e

na possibilidade de alterar sua relação com o tempo e com certos ritmos corpóreos, que via de regra, são contemporaneamente mais acelerados.

Assim, no movimento restrito à essência, o visual ficou “mais limpo, leve, quase sofisticado, sem ser pedante, pequeno” em contraste com a exuberância barroca da mata e do mar. Pouco foi preciso, ficamos no sucinto movimento, só compusemos e ouvimos a natureza, o que nos aproximou do chamado ‘stillness’, descrito em Lepecki (2008, p. 36). Apostou-se na recusa do movimento ampliado, na negação do cenicamente espetacular, investimos num caminho de ruptura com a determinada e conhecida noção de coreografia tradicional e cênica.

A centralidade do corpo sem pele

Imagem 6. Ayagbás -cena Iemanjá com Debora Campos.



Fonte: Divulgação acervo da autora, 2021.

Por mais que estejamos acostumados com a imagem virtual, falamos aqui do estranhamento sempre presente de quando nos deparamos com a ausência do corpo no ato dançado, no corpo que transformado em imagem virtual, revela-se em ausência corpórea, vira pixel. O corpo tem a sua pele, sua primeira materialidade, que é abolida na cena virtual. A concretude desta pele, a forma de roupagem e reflexo material de projeções imaginárias e suporte invólucro, está definitivamente anulada.

Hoje, com a multiplicação crescente das mídias dançadas, quase uma sina neste mundo, vimos a proliferação da dança pixel, o que nomeamos aqui como danças sem pele. A pele física, percebida como roupa, ou melhor como o limite mais externo do corpo, envolve em si uma linguagem e uma cultura, portanto cria, compõe e revela imagens sensoriais que aprendeu e assimilou ao longo das experiências do corpo, das experiências do indivíduo. Esta, ao ser desfeita em pixel, deixa dúvidas do que pode transmitir e ou perder em princípios da sua original exterioridade

e função. Resta saber o que migra do corpo orgânico, que pode ser aceito como suporte existencial e cultural, para este outro corpo apresentado, sob a forma virtual. O que permanece do seu *locus* de prática social? Afinal, há um processo de descorporificação e recorporificação asséptica propiciada pelas virtualidades e pelo mutualismo entre corpo e o pixel. Uma simbiose que coloca em suspenso e dúvida as materialidades físicas do corpo, logo e em consequência, coloca em relativa certeza a estabilidade da pele, como limite corporal. O que sobra então para um corpo sem pele ou melhor para uma dança sem pele?

A expansão das tecnologias digitais não pode ser interpretada como prótese do corpo humano. Trata-se de copenetrações contínuas e misturas híbridas no curso das quais nem sempre é possível definir onde começa o objeto (um mouse, a tela, o teclado) e o sujeito (os dedos, os olhos, o corpo/mente). O tecnocorpo digital favorece as hibridações entre mouse e mão, como segundo as próteses analógicas o martelo se acrescenta à mão. (CANEVACCI, 2013, p. 288)

O sociólogo Zygmunt Bauman (2001), apontou o fim da modernidade

pesada e territorial, o fim da solidez da modernidade do hardware, substituída pela era do software e ressaltou a irrelevância do espaço e a aniquilação do tempo. O espaço que pode ser atravessado em “tempo nenhum”, instantaneidade, exaustão e desaparecimento (2001, p. 135). O que dizer hoje, sobre a irrelevância do espaço nesta excepcionalidade de vida, sobre o rol das performances contemporâneas dançadas e pulverizadas em imagem virtual síncrona e ou assíncronas, edição e happening cibernético, um mundo de efêmeras imagens criadas? Estarão as vestiduras de sentidos na relação tempo espaço, em múltiplas camadas de pele, ativadas e mantidas também nos frames e portanto, influentes nesta dança ou se diluem substituídos pelas inseguranças de um espaço e tempo relativo e virtual?

Concluindo

Considerando o filme como uma série de *fatias de espaço* (enquadramento de cada plano, fixo ou em movimento) e de *fatias de tempo* (duração de cada plano), o conjunto de escolhas feitas quando da filmagem, e que envolveu

planos e possíveis cortes na manutenção desta ambientação oríki coreográfica na floresta, optou-se por seguir de forma flexível o princípio do argumento com inclusão de atos de fala (speech acts) ou declarações performativas (performatives utterances) bem como algumas das tomadas e escolhas efetuadas a mais, que foram propostas em acréscimo, no momento da captação das imagens, por imposição do espaço.

A partir de reflexões sobre o processo de criação do vídeo de dança intitulado Ayagbás, do seu teor performático que dança na plataforma audiovisual e, também, considerando a ação fílmica na natureza que apresenta, esbarramos na necessidade de atingir reflexivamente as atuais formas possíveis de se habitar a cena.

Constata-se que estamos cada vez mais assumidos artisticamente em direção das investigações e diversidades em gerência do território digital e nos redimensionamentos de movimentos das imagens. Imersos, caminhamos entre travellings, panorâmicas, zoom in, zoom out, escolha dos planos, montagem e edição das cenas, essas últimas ações

tão importantes para o resultado final quanto os movimentos capturados pelas lentes.

Seja em live performances, documentários, animações, plataforma acervos, oficinas e em outras tantas formas que vêm sendo configuradas no fazer da performance dançada, o que se percebe é que estamos a meio caminho, e ultimamente de forma mais acelerada, de um outro jeito de se fazer dança, como atualmente, na criação espetáculos de danças concebidos especialmente para a projeção na tela, e não falamos aqui de curtos vídeodança e nem de teasers. Como resolver o 'delay' simbólico em trilhas digitais coreográficas, do que não se efetiva obrigatoriamente ao mesmo tempo e na mesma frequência?

Este *locus*, espaço dança pixel, espaço dança sem pele, que já tem um potente caminho trilhado, desenvolve-se em eficácia, e apresenta-se em gravações dançadas junto, com, a partir de e na natureza, como um campo de onde perspectivas são impulsionadas, formas de ser/dançar em bios, resistir, idear, decompor, dissentir e principalmente estar em acontecimento.

Hoje, em tempos virais, mais do que nunca, com as danças cunhadas na instabilidade, vulnerabilidade, ausência e insegurança de vida, procura-se variantes possíveis de existência, modos de existência em fruição da arte dançada que vai expondo nossa transitoriedade como seres corpóreos, num circuito que se aproxima teimosamente da dança na natureza.

Em que sentido esta estética de espetáculo de vídeo dança, que ora se apresenta, trará em contribuição às disputas estéticas, políticas de diversidade, de gênero, de inclusão, no futuro próximo e mais distante?

Como a dramaturgia dançada, que se estabelece em “princípios de construção da obra na cena” se reorganiza nessa outra dança pixel sem pele, e mais, “o que o espectador receberá da apresentação, no campo da recepção, quando a dramaturgia da dança vai para o campo audiovisual?” (PAVIS, 2009, p. 116).

Este triênio 2020/2022 de suspensão da cena ao vivo, coloca-se com a concretização definitiva da dança como um espaço imagético do corpo pixel e na certeza do coreógrafo precisar, com urgência, ressignificar-se

no ato da criação coreográfica, na ausência de encontros com o corpo e na ausência do toque entre os bailarinos, ao dançar. Estarão nascendo realmente misturas híbridas no fluxo tipos de tecnocorpo digital dos quais nem sempre será fácil decidir onde começa o objeto (máquina) de onde começa o sujeito (que dança)? A performance na natureza, assim como a dança, podem se esfacelar na produção em imagem e recorporificarse em uma dança pixel, ou melhor, uma dança sem pele?

Tendo-se a compreensão que o corpo orixá já é em si, um princípio de natureza corporificada, resta saber se funciona, do ponto de vista da dramaturgia da cena, estar na natureza de forma digital. Mais ainda, como estar na natureza num corpo que dança para ser visto, não pelo real, mas pela imagem do real que projeta? Resta trabalhar mais e mais as possibilidades de fusões de Danças Contemporâneas com as Estéticas Afro Diaspóricas, no ambiente cênico pixel, na certeza que esta performance só será vista sem pele, na (in)sensibilidade do acontecimento.

Referências:

AUSTIN, John Langshaw. *How to do things with words*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1975.

BAUMAN, Zygmund. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BAUMAN, Richard. *Story, performance and event: contextual studies of oral narrative*. Cambridge: CUP, 1986.

BURKE, Kenneth. Literature as equipment for living. In: *The philosophy of literary form: studies in symbolic action*. New York: Vintage, 1957. p. 253-262.

CANDOMBLÉ - O Mundo dos Orixás Disponível em: <https://ocandoble.com/2011/04/19/oriki-invocacao/>. Acesso em 20 fev. 2022.

CANEVACCI, Massimo. Performática Ubíqua: metrópole comunicacional, arte pública, cultura digital, sujeito diaspórico, crânio sonante. In: RAPOSO, Paulo et al. (orgs.): *A terra do não-lugar: diálogos entre antropologia e performance*. Florianópolis: UFSC, 2013. p. 285-309.

CONVERSA DE HISTORIADORAS. Disponível em: <https://conversadehistoriadoras.com/2014/07/21/sobre-as-ruinas-do-sahy/>. Acesso em: 21 fev. 2022.

FERNANDES, Ciane. *Dança Cristal: da Arte do Movimento à Abordagem Somático Performativa*. Salvador: EDUFBA, 2018.

JAGUN, Marcio. *Orí a cabeça como divindade*. Rio de Janeiro: Litteris, 2015.

JAGUN, Marcio. *A Sala de Aula não Cabe no Mundo - Compreendendo a Nagologia Educacional e suas*

Metodologias Singulares. Rio de Janeiro: Litteris, 2020.

JUNG, Carl Gustav. *Livro vermelho, Liber Novus*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2017.

LEPECKI, André. *Agotar la Danza: performance y política del movimiento*. Barcelona: Centro Coreográfico Galego / Mercat de les Flors / Universidad de Alcalá, 2008.

LEPECKI, André. O corpo colonizado. *GESTO: Revista do Centro Coreográfico do Rio*, Rio de Janeiro, RioArte, vol. 3, n. 2, p. 7-11, 2003.

MARCUS, George. The Modernist Sensibility in: Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage. *Visual Anthropology Review*, n. 6, v. 1, p. 2-21, 1990.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

POLI, Ivan. *Antropologia dos Orixás. A civilização iorubá através dos seus mitos, orikis e sua diáspora*. Rio de Janeiro: Pallas, 2020.

PORTAL MEU ORIXÁ. Disponível em: <https://meuorixa.wordpress.com/2012/08/08/oriki-de-yemanja/>. Acesso em: 20 fev. 2022.

RUSH, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SANTAELLA, Lucia. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.

SCHECHNER, Richard. O leque e a rede. In: LIGIÉRO, Zeca (org.). *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012. p. 17-21.

TURNER, Victor. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1987.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo Batalha. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, v. 2, n. 2, p. 115-144, 1996.

XANGÔ, Raul de. *ORI AXÉ - Cabeça feita*. Brasília: Ideal, 1989.

ZENICOLA, Denise Mancebo. *Performance e Ritual: a dança das labás no Xirê*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014.

Anexo:

Oriki Coreográfico: Dança sem pele

Cena 1 Iansã

Identificação, Qualidades e seus elementos:

- . Iansã ou *Oya* é a mãe dos 9 (9 filhos, 9 véus, 9 cabeças, 9 deltas do rio Níger);
- . deusa do tempo tropical e senhora do trovão, Oíá é a energia jovial, charmosa, alegre, comunicativa e sociável, padroeira dos enamorados;
- . esposa principal de Xangô, chama da aventura;
- . estabelece comunicação que aproxima-a de Exu, o mensageiro;
- . Iansã guerreira luta pela vida ao lado do seu companheiro, estabelece a igualdade simbólica entre gêneros, transgredir pela vida, divindade que limpa o ar;

Figurino:

- . malha e tecidos em vermelho;

Dança:

- . dança leve que alterna movimentos suaves com giros em velocidade, livre e sem limites, mudanças na ação, oscilação de tempo e intensidade na dança (da brisa ao vendaval);
- . movimento contínuo, em ação alerta, circula à procura de horizontes, lugares altos e ventosos, sentimento de liberdade, aventuras;
- . dança desviando a atenção do inimigo através da ilusão;
- . apresenta um movimento característico das mãos, paralelas e espalmadas, para o alto e a frente do corpo, como que afastando os eguns (almas dos mortos), num passo chamado quebra – pratos;
- . o quebra – pratos, é composto de um arrastar um pé no chão seguido de um contra tempo, este movimento é repetido ora com um, ora com o outro pé alternadamente;
- . rodopia com a mão erguida, representando dramaticamente a revolução de sua tempestade;
- . dança em acentos rápidos que formam um todo vibrato, na qual se utiliza de um feixe de fios de rabo de cavalo (*iruechim*) é uma evocação aos eguns, espíritos dos mortos;
- . performa as tempestades e os ventos desencadeados;
- . dança é agitada e frenética, a ação litúrgica e coreográfica é rápida e vertiginosa;

- . estrutura coreográfica oscila entre fluxo de movimento ora contínuo, ora descontínuo e livre, o peso dos movimentos variam do forte ao leve com um tempo quase sempre acelerado, ora calma, ora agitada, ora ventania ora brisa;
- . dança em impulsos e muda rapidamente de um a outro extremo, num piscar de olhos, de humor e de desempenho corporal, alternando movimentos retos com curvos, breves corridas, giros em plano médio e alto, gritos;
- . dança assume gradações de mudança na qualidade de peso que oscila fortemente caracterizada pela mudança de força do movimento, este torna-se rapidamente mais forte e mais lento;
- . dança adquire um aspecto tridimensional, marcada pelas rotações e giros constantes, bem como a sua evolução de forma circular no espaço;
- . dança com pequena espada, somada a algumas evoluções lembram um enfrentamento, um ataque, simboliza as lutas, na qual foi companheira de Xangô, como também o combate que travou com Ogum;
- . dança com giros, que, somados às mãos suspensas no ar, denotam a ideia de movimentos para todos os lados e sentidos, uma ação dinâmica tal qual vento forte, um redemoinho que abrange todas as direções;
- . riqueza de movimentos em surpreendentes mudanças, além do seu aspecto circular proporcionado pelos inúmeros giros em velocidade, apresenta equilíbrio dinâmico é instável como um centro de gravidade deslocado que impele à mudança;
- . dança expande-se no espaço, feita para fora e para cima, enfim para o ar, embora apresente um forte enraizamento ao solo, acentuado pelo arrastar dos pés para trás e para fora;

Cena 2: Obá

Identificação, Qualidades e seus elementos:

- . divindade do rio Ibu ou Obá, energia em manuseio de armas;
- . orixá forte, destemido com temperamento passional representa o aspecto mais antigo do feminino, representa o número 6;
- . exímia caçadora, detém a energia solucionadora das causas impossíveis, associada à questões judiciais a patrona da defesa pessoal;
- . guerreira do mundo espiritual, a energia prática, objetiva, discreta, poderosa e correta, tem o dom do disfarce;
- . associada à água e à cor vermelha;

Figurino:

- . sem objetos de adorno e tecidos brilhantes;
- . cores branco e o vermelho, uso de metal de cobre;

Dança:

- . dança de guerra como prazer nesta vida, utiliza energia pesada;
- . dança poderosa, implacável e determinada, como uma guerreira justa e combativa;

- . a dança de Obá desenvolve-se, quase o tempo todo, com uma das mãos cobrindo a orelha, geralmente mão e ouvido esquerdo, inclinação acentuada do corpo para o lado em que segura a orelha, o gesto de segurar a orelha fica fixado e evidencia a postura inclinada;
- . o corpo se move de forma inclinada, apresenta giros para este mesmo lado e a ação é evidenciada pela transferência do peso que fica em cima da perna correspondente à orelha tapada pela mão;
- . a expressividade do movimento marcada por um tempo desacelerado e de fluxo controlado;
- . movimentação em locomoção para a frente, mantendo o polegar de uma das mãos encostado e à frente do indicador da outra mão;
- . dança também segurando a adaga que traz junto ao busto, entrega o seu escudo ou numa dança mais rápida, com passos mais acelerados da caçada;
- . ora curva-se enganada por uma insinuação da sua rival, ora empunha uma arma à frente do seu corpo, pronta a guerrear;

Cena 3: Oxun

Identificação, Qualidades e seus elementos:

- . Oxum, a segunda esposa de Xangô;
- . das águas doces e parte das águas do mar, a ninfa das cascatas;
- . a energia da beleza, fertilidade e feminilidade bela e elegante;
- . deusa da riqueza, vaidosa, gosta que lhe prestem homenagens;
- . ligada à procriação e à gravidez, poder de gerar vida, a deusa sensual do amor, da fecundidade e da menstruação;

Figurino:

- . tecido em tons variados de amarelo e dourado, transparências, pulseiras e colares;

Dança:

- . dança com espelho usado como objeto de beleza e que pode se transformar em arma de guerra, ofusca o oponente com seu reflexo, dança com o leque, o *abébé*;
- . dança que evoca a beleza e pode usar dinâmicas que ressaltam sedução, como dançar nas pontas dos pés;
- . dança sensual, oscila o quadril em balanço cadenciado, olha-se no espelho, às vezes abaixa-se como se estivesse perto de uma fonte, banhando-se no rio, olhando-se nas águas enaltecendo o prazer de admirar-se e de ter consciência de que é bonita;
- . ao dançar pode rir como lemanjá, e gira, porém com menos amplitude que lansã. Sua dança . dança usando os braços e mãos de diferentes formas e intenções como remadas nas águas; abanando-se com o leque; empunhando o leque para admirar-se; para fazer suas pulseiras tilintarem através da oscilação destes;
- . movimentação é suave, lenta e densa, fluida como a água, simula trejeitos faceiros, sensual e lânguida;

- . dança calculada para agradar e prender a atenção de quem a observa, com dinâmica postural mais suave;
- . dança que oscila mais o tronco ondula mais e o corpo divide-se em movimentos entre o lado direito e o esquerdo, ou seja, os movimentos ora são para o lado direito, ora repetidos para o lado esquerdo alternadamente;
- . transferência do peso é igualmente suave, contendo pouca oscilação de tronco para compensar a transferência;
- . A expressividade de sua dança é composta por um fluxo livre de movimentos, leveza, um tempo desacelerado, e contínuo;
- . dança em harmonia espacial, usa movimentos de alcance médio, ou seja, seus movimentos não são tão expansivos ao projetar-se para fora do seu eixo corporal;
- . rotação da escápula, a mexidinha de ombros, em pequenos giros funcionam como elementos mobilizadores, aumentando um pouco o alcance do movimento e também promovendo o enraizamento do corpo, conectando - o com a parte superior e inferior do tronco, sintetizando neste elevar e abaixar de ombros toda a sua graça sensual;

Cena 4: Yemanjá

Identificação, qualidades e seus elementos:

- . Iemanjá, também conhecida como *Yemonjá*, é a divindade do rio Ogum considerada "a mãe de todos Seu nome significa "mãe dos peixes" e sua imagem é associada à água, a deusa das primeiras águas, principalmente a do mar;
- . mora em determinados lugares do mar;
- . dualidade, ser mãe e mulher, Iemanjá representa o poder progenitor feminino;
- . divindade da maternidade universal, a mãe do mundo e rainha do mar;

Figurino:

- . tecido e malha azul com adereços em branco;

Dança:

- . dança graciosa e alegre, embora se irritadiça, dança remando, como "um pássaro pequeno que dança em cima da fonte";⁷
- . dança que apresenta o movimento das ondas do mar, em fluidez e representa distribuição de cuidados e bens aos seus filhos;
- . dança que apresenta risos ou gemidos, como estivesse chorando, executando giros grandes como as ondas e o vaivém do mar;
- . coloca as mãos na testa e na nuca alternadamente, evidenciando desta forma que ela é a *Iyá Ori*, a mãe da cabeça;
- . estende as mãos em posição que lembram estar implorando, esmolando por caridade e amor

⁷ Fonte recolhida em entrevista em 2013 de Mãe Beata de Yemonjá, terreiro Ile Omiojuaro/RJ.

- . dança mais suave, embora tenha bastante vivacidade e pode manter os braços dobrados, na linha da cintura, afastando e unindo os punhos ao mesmo tempo, afastando para trás e para frente os braços, com uma pequena oscilação que apresenta moderada rotação de ombros em movimento circular;
- . na dança de lemanjá, não existem movimentos grandes, ampliados, ou mesmo em alta velocidade;
- . o gestual das mãos lembra estar acariciando a água, e empurrando-a para trás do seu corpo, elemento do qual faz parte;
- . deslocamento suave, ligeiramente contido, como se flutuasse ou caminhasse dentro da água;
- . dinâmica dos movimentos fica mais centrada ao eixo vertical do corpo, tudo acontece ao seu redor;
- . ajoelha-se e reclina o tronco para trás até encostar a parte posterior da cabeça no chão;
- . quando em pé, o corpo mantém ligeira curva para frente, como se carregasse um peso, se move organizando movimentos que lembram sempre estar acariciando ou embalando uma criança ou as ondas do mar;
- . seu tórax não se projeta no ar, uma vez que a sua dança é mais voltada para dentro, mais interiorizada;
- . movimentos mantém o que podemos chamar de pequeno alcance, uma vez que o seu gestual é mais contido, mantendo os braços sempre próximos ao corpo, mais especificamente à linha da cintura;
- . dança que pode passar de um movimento a outro sem alterar significativamente a gestualidade ou a característica de um movimento em relação ao outro, existe um contínuo de fluidez corporal, que integra um gesto ao outro nos momentos da passagem de um para o outro, numa dança que ocorre quase que inteiramente sem alteração no tempo ou ritmo;

As indicações das quatro cenas do Oriki Coreográfico contém fragmentos de pesquisa de maior fôlego, da autora, a partir de terreiros de Candomblé, com destaque para o ILE OMI OJU ARO, liderado à época pela lalorixá Mãe Beata de Yemonjá (do Alaketu da Bahia) e ILE OMINDAREWA, liderado à época pela lalorixá Gisele Cossard, iniciada no terreiro de Joãozinho da Goméia e encontram-se em detalhamento em livro lançado pela autora (Zenicola, 2014).

AYAGBÁS: DANÇA SEM PELE, PESQUISA EM DANÇA DIGITAL

Ficha Técnica:

Link do vídeo

<https://youtu.be/-Jd IUx3OW8>

Performance Ritual

Oxum Yemonjá Iansã Obá

-

Coletivo MUANES Dançateatro

-

Elenco

Débora Campos
Cátia Costa
Alissan Silva
-
Coletivo MUANES Dançateatro
Direção
Denise Zenicola
-
Direção de vídeo
Wilson Rabelo
-
Edição e Efeitos
Lucas Zenicola
-
Supervisão Musical e Sampler
Chico Rota
-
Áudio e Percussão
Naná Vasconcelos e Marcos Rum
-
Financiamento
FAPERJ
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro
Brasil/RJ
-
Realização
Coletivo Muanes Dançateatro
-
Brasil/ RJ
2018