

ENTRELINHAS DAS CULTURAS E DAS TERRITORIALIDADES


Universidade
Federal
Fluminense


EDITORIA

ORGANIZADORES

LUIZ AUGUSTO F. RODRIGUES
FLÁVIA LAGES DE CASTRO

ENTRELINHAS DAS CULTURAS E DAS TERRITORIALIDADES

ORGANIZADORES

LUIZ AUGUSTO F. RODRIGUES

FLÁVIA LAGES DE CASTRO

© **NAU Editora**

Rua Nova Jerusalém, 320
CEP: 21042-235 - Rio de Janeiro (RJ)
Tel.: (21) 3546-2838
www.naueditora.com.br
contato@naueditora.com.br

Coordenação editorial

Simone Rodrigues

Revisão de textos

Valquíria Della Pozza e Ana Paula Meirelles

Projeto gráfico e editoração

Jean Carlos Barbaro

Capa:

Estúdio Arteônica

Conselho editorial NAU:

Alessandro Bandeira Duarte (UFRRJ)

Claudia Saldanha (Paço Imperial)

Eduardo Ponte Brandão (UCAM)

Francisco Portugal (UFRJ)

Ivana Stolze Lima (Casa de Rui Barbosa)

Maria Cristina Louro Berbara (UERJ)

Pedro Hussak (UFRRJ)

Rita Marisa Ribes Pereira (UERJ)

Roberta Barros (UCAM)

Vladimir Menezes Vieira (UFF)

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
Tuxped Serviços Editoriais (São Paulo, SP)

R696e **Rodrigues**, Luiz Augusto F (org).

Entrelinhas das culturas e das territorialidades / Organizadores: Luiz Augusto F. Rodrigues e Flávia Lages de Castro. - 1. ed. - Rio de Janeiro : NAU Editora, 2020.

400 p.

E-Book: 4,5 Mb; PDF.

Inclui bibliografia.

ISBN 978-65-87079-18-9

1. Artes. 2. Cidade. 3. Cultura Urbana. 4. Estudos Culturais. 5. Interdisciplinaridade. 6. Performances. 7. Políticas.

8. Territorialidades. I. Título. II. Assunto. III. Rodrigues, Luiz augusto F. V. Castro, Flávia Lages de.

CDD 700:306
CDU 7-903'18

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	9
Luiz Augusto F. Rodrigues e Flávia Lages de Castro	
CAPÍTULO 1	19
A Independência do Músico de Rua: uma Questão de Circulação	
Renan do Nascimento Santos	
CAPÍTULO 2	39
Apropriações e usos no Caminho Niemeyer, Niterói/RJ	
Beatriz Terra Freitas	
CAPÍTULO 3	57
Os Movimentos de Mário de Andrade e suas Implicações Políticas – A Corpografia “até dizer Chega”	
Lucas Garcia Nunes	
CAPÍTULO 4	75
Parque Madureira e as Disputas por (Des)Apropriações na Cidade Olímpica	
Simone Oliveira	
CAPÍTULO 5	89
“O Carnaval é o Ópio do Povo”: Território, Sociabilidade e Identidade Negra no Carnaval de Rua de Bagé/RS	
Rafael Rosa da Silva	
CAPÍTULO 6	107
“O Largo da Batata é Nosso”: Dinâmicas Sociais, Políticas e Identidades na Metrópole Paulista	
Eymard Ribeiro	

CAPÍTULO 7	121
Da Casa de Don’Ana ao Centro Cultural, uma Família Expandida	
Érika Nascimento	
CAPÍTULO 8	131
Para Pensar Trabalho e Cultura: Reflexões Metodológicas e Resultados Obtidos a Partir de um Estudo com Produtoras/ES Culturais com Microempreendedor Individual na Cidade do Rio de Janeiro	
Gustavo Portella Machado	
CAPÍTULO 9	147
Fragmentos de Histórias da Atenção Psicossocial em Niterói: Loucuras, Culturas e Cidades	
Francisco Verani Protasio	
CAPÍTULO 10	165
O Caminho das Águas - Mulheres Baixadenses e suas Narrativas Espirais no Deslocamento Intermunicipal	
Gabriela Rizo Ferreira	
CAPÍTULO 11	183
Quando o Sofrimento se Torna Narrativa – Poetry Slam e a Ressignificação do Discurso da Dor	
Natá Neves do Nascimento	
CAPÍTULO 12	197
“Meu Samba é como um Milagre de um Santo”: Zeca Pagodinho, Subúrbio e Religiões	
Carlos Monteiro	
CAPÍTULO 13	217
Brilho de Lucas, um “Boi” de Saudade: Representação, Memória e Identidade Maranhense no Rio de Janeiro	
Mônica da Silva Paula	
CAPÍTULO 14	233
Carreira Correria: em Busca de um Conceito Sociológico para o Trabalho Informal no Campo da Cultura	
Gabriel Moreno da Silva	

CAPÍTULO 15	251
Mistérios do Sagrado – uma Análise Simbólica dos Objetos de Divindade na Festa do Divino Espírito Santo	
Marcelle Schleinsteim Achilles da Rocha	
CAPÍTULO 16	267
O Projeto “Juventude e Periferia”: Observação e Escuta Atentados Alunos como Ferramenta Pedagógica em uma Escola Municipal do Rio de Janeiro	
Bruno Norbert	
CAPÍTULO 17	281
Felicidade Compulsória e Dor de Amor: como a Sofrência Conjuga em suas Narrativas e Práticas duas Culturas Distintas	
Leonardo Seixas Machado de Aguiar	
CAPÍTULO 18	297
Metodologias para uma Análise do Setor Audiovisual Brasileiro: O Conceito de Setorialidade e sua Práxis na Política de Regionalização da Produção Audiovisual Nacional entre 2006-2018	
Thiago da Silva Tavares	
CAPÍTULO 19	315
Da Ponte Pra cá: Usos, Discursos e Disputas da Ponte Estaiada Octávio Frias de Oliveira	
Giliard Sousa Ribeiro	
CAPÍTULO 20	337
Afrontando: Compreendendo as Construções/Desconstruções e Disputas de Identidades de Mulheres Pretas a Partir da Estética dos Cabelos	
Alice Santos da Silva	
CAPÍTULO 21	365
O Simbolismo na Cidade de Anchieta/Es – Uma Mitanálise	
Marcio dos Santos Fortes	
CAPÍTULO 22	383
Valongo: Espaço Memorial e Território Identitário	
João Maurício Bragança Garcia Lopes	

APRESENTAÇÃO

Luiz Augusto F. Rodrigues e Flávia Lages de Castro

O livro que aqui apresentamos e que tivemos o prazer de organizar reúne algumas das pesquisas de mestrado desenvolvidas junto ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense PPCULT-UFF – Programa da Área Interdisciplinar da CAPES.

Interdisciplinaridade para nós é algo que vai além de uma nomenclatura. Os indivíduos que vêm se pós-graduar em nosso programa trazem consigo bagagens diversas, nossos docentes têm trajetória formativa múltipla, o que nos torna um Programa rico tanto para alunos quanto para professores e, por consequência, essas características que imputamos tão positivas transbordam para as dissertações entre nós produzidas e as possibilidades pós-mestrado de nossos discentes.

Como forma de estruturar nossa multiplicidade temos três linhas de pesquisa, o que colabora imensamente para alavancar no PPCULT expressivo um interessante e necessário conjunto de pesquisas que espelham as diversidades dos modos culturais e das práticas que potencializam os territórios.

Políticas, espacialidades, relações e conflitos socioculturais é a linha de pesquisa que “reconhece as relações de mútua dependência entre espaço, cultura e política. Traduz-se, portanto, nas práticas sociais e culturais atravessadas pelas diversas formas de territorialização e as formas como os sujeitos sociais assumem seu lugar no mundo político”. Ainda segundo o projeto político-pedagógico do Programa, encontramos o objetivo dessa linha em “interpolando os fenômenos identificados das relações entre política e cultura, entre cultura e patrimônio, entre diversidade, diferença e alteridade, entre economia e trabalho cultural, entre cultura, conflito e poder, entre sociabilidades e formas de apropriação do território, entre dimensões geracionais etc.”. Território, políticas de cultura, poder, diversidade e sociabilidades são os principais focos que estruturam essa linha.

A segunda linha de pesquisa, *Performances, agências e saberes culturais*, focaliza mais as “práticas sociais que forjam identidades, territórios, es-

parcialidades. Visa investigar, em perspectiva interdisciplinar, experiências relacionadas às interações sociais na cidade, no campo, no ciberespaço”. As pesquisas desenvolvidas a partir dessa linha e sob orientação dos docentes nelas vinculados envolvem ”trocas de saberes e de mediações culturais, relações de poder e de disputas políticas, culturais etc.”. Nessa perspectiva, ”objetos, corpos, espaços são vistos como portadores de agências, de qualidades poéticas, de dimensões performativas na medida em que acionam modalidades e qualidades ritualísticas, imaginárias, religiosas, artísticas”.

Complementa os campos de pesquisa do PPCULT a linha de pesquisa intitulada *Fronteiras e produções de sentido*. Nela se busca “contemplar as discussões sobre fronteiras e fluxos em múltiplas acepções, para além de sua dimensão física, embora a incluindo mas incorporando também outras possibilidades em termos de deslocamentos e hibridismos”. Engloba reflexões sobre as territorialidades em suas dimensões locais, regionais, nacionais e globais, pensando a partir dos entre-lugares, voltando-se “para questões do pós/de/des colonialismo (com ênfase na América Latina de forma geral), das interseccionalidades (com destaque para as variáveis em torno de gênero, sexualidade, raça, etnia, classe, migrações, diásporas)”. Complementam a descrição dessa linha junto ao projeto do Programa as “construções narrativas das memórias, identidades, representações, subjetividades, percursos. Os aspectos discursivos, as relações de poder e as linguagens múltiplas da cultura em torno das produções de sentido (...)”.

O primeiro capítulo desta organização tem como título: ***A independência do músico de rua: uma questão de circulação***, de Renan do Nascimento Santos. O trabalho procura discutir a emergência de um circuito alternativo de circulação musical na cidade através da ocupação do espaço público das ruas e dos transportes. Nesta perspectiva, desenvolve-se uma argumentação que considera os músicos de rua e transporte também como músicos independentes, e a ocupação musical do espaço público conforma-se enquanto uma maneira desses sujeitos reivindicarem e operarem relativa independência no mercado da música ao vivo da cidade. Também é um dos objetivos deste trabalho identificar e analisar os efeitos que a transposição das apresentações dos palcos para o espaço público tem para as apresentações em si e, sobretudo, para as condições, relações e processos de trabalho concretamente realizados pelos sujeitos no cotidiano.

Beatriz Terra Freitas escreve o capítulo ***Apropriações e usos no Caminho Niemeyer, Niterói/RJ*** no qual discute usos e apropriações do terri-

tório do Caminho Niemeyer em Niterói, cidade metropolitana do estado do Rio de Janeiro, através dos conceitos de contrausos, heterotopias e corpografias. O artigo é iniciado com uma definição de como trabalhamos com o conceito de território, baseado em Rogério Haesbert e Milton Santos. Depois, faz uma breve contextualização do Caminho Niemeyer e a perspectiva da dominação, ou seja, das forças hegemônicas que agem sobre o território para chegar, então, aos contrausos. O artigo é resultado da pesquisa realizada entre 2015 e 2017 para escrita da dissertação de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades.

O terceiro capítulo é de Lucas Garcia Nunes, *Os movimentos de Mário de Andrade e suas implicações políticas: a corpografia “até dizer chega”*, que busca novas formas de refletir as políticas culturais a partir da perspectiva de análises sobre as experiências ligadas ao deslocamento e das relações que são inscritas nos corpos, resultado da dinâmica tempo/espacial. Foi realizado um levantamento das viagens de Mário de Andrade pelo Brasil para provocar a lógica do tempo das políticas culturais brasileiras, tendo em vista a participação do escritor na institucionalização dessas políticas pelo Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e pelo Departamento de Cultura da cidade de São Paulo. A metodologia assumida questiona o formato do debate em torno das políticas culturais, valorizando as experiências e indicando a sobreposição do tempo e superposição dos espaços através dos rastros, narrativas, registros e acessos.

Parque Madureira e as disputas por (des)apropriações na cidade olímpica, de Simone Oliveira, é o quarto capítulo e analisa as implicações da adoção do modelo de planejamento urbano baseado na lógica cidade global para construção do Parque Madureira nas possibilidades de apropriação e uso desse território por diferentes grupos sociais.

O quinto capítulo é de autoria de Rafael Rosa da Silva: *“O Carnaval é o ópio do povo”: território, sociabilidade e identidade negra no Carnaval de rua de Bagé/RS*, que tem como objetivo destacar aspectos da dissertação desenvolvida pelo autor intitulada: *“Sai da vila e fui sambar lá no asfalto”: território, sociabilidade e identidade negra no Carnaval de rua de Bagé/RS*. Na construção de um texto que busque apontar a existência de territórios negros no interior do estado do Rio Grande do Sul, bem como apontar como são forjadas práticas de sociabilidades negras nesses territórios, o capítulo destaca o carnaval de rua bageense como um espaço aglutinador de identidades, estas permeadas por conflitos e identificações.

Brincar o Carnaval, para além de um fazer local que se destaca nas comunidades de Bagé, apresenta-se enquanto um importante aspecto de pertencimento identitário ligado aos sujeitos negros e negras. Através da análise de três conceitos: territórios negros; sociabilidade negra e identidade negra carnavalesca bageense, este trabalho versará a importância dos mesmos para a compreensão do período momesco na cidade de Bagé.

O sexto capítulo, ***“O Largo da Batata É Nosso”: dinâmicas sociais, políticas e identidades na metrópole paulista***, tem como autor Eymard Ribeiro, que se propôs a refletir sobre dinâmicas de ocupação territorial e produção cultural. O material que dá suporte às análises apresentadas neste artigo é em parte documental (histórico), em parte etnográfico (trabalho de campo realizado no Largo da Batata mais ativamente entre 2014 e 2017). O Largo da Batata vem passando por um processo de reurbanização há algumas décadas e as disputas que se apresentam ao longo desses anos em torno da memória e da identidade dos sujeitos é o alvo principal de nossa análise.

Érika Nascimento oferece-nos o sétimo capítulo, ***Da casa de Don’Ana ao centro cultural, uma família expandida***, em que aborda um panorama da dissertação “Um lugar chamado Centro Cultural: a casa de Don’Ana e as práticas de re-existências na Baixada Fluminense” defendida em 2016 pelo Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades. O texto tem como objetivo traçar os principais pontos analisados ao longo da pesquisa, como os processos de construção de trajetórias, territorialidades e identidades a partir de múltiplas narrativas e experiências compartilhadas que são cristalizadas nas falas, nas práticas culturais, no comportamento e na vida das pessoas. Tendo como objeto de estudo o Centro Cultural Don’Ana, um espaço que realiza múltiplas atividades culturais e educativas desde a década de 80 no quintal da casa da minha avó, em Belford Roxo, cidade que fora constantemente estigmatizada por uma imagem de violência.

Gustavo Portella Machado e seu capítulo ***Para pensar trabalho e cultura: reflexões metodológicas e resultados obtidos a partir de um estudo com produtoras/es culturais com microempreendedor individual na cidade do Rio de Janeiro*** discute a flexibilização laboral, especificamente no mundo do trabalho cultural, na produção cultural. Atualmente, tem sido cada vez mais comum encontrar jovens trabalhadoras/es que nunca experimentaram outras formas de contratação que não fosse o modelo freelancer, de projeto em projeto, intermitente. O microempreendedor individual (MEI) oficializou esse modelo de trabalho, transformando as

peças físicas em pessoas jurídicas, o que parece intensificar a associação do mundo empresarial com os outros setores da vida social. Nesse sentido, este capítulo propõe investigar: como se organiza o mundo laboral a partir da produção cultural, tentando entender qual é a experiência universal de quem começa a trabalhar nessa área; como as/os trabalhadoras/es atuam e operam estratégias para garantir que uma nova forma de cálculo salarial consiga pagar suas contas e realizar suas vontades; e como essa situação impactou e ainda impacta na capacidade deles de estabelecer possibilidades de futuro, imaginados/sonhados e concretizáveis.

Francisco Verani Protasio, trabalhador do Centro de Convivência e Cultura de Niterói, serviço da Rede de Saúde Mental do município, apresenta o capítulo nono: *Fragmentos de histórias da atenção psicossocial em Niterói: loucuras, culturas e cidades*, embasado pelas histórias que envolveram a relação loucura/sociedade nos últimos séculos e as propostas atuais dos serviços substitutivos ao hospital psiquiátrico e, principalmente, da Luta Antimanicomial, levanta questões e procuro aprofundá-las a partir das situações vividas no cotidiano, investigando as várias mediações presentes em espaços da cidade, que envolvem disputas por hegemonia e relações sociais e culturais mais amplas.

Gabriela Rizo Ferreira apresenta o décimo capítulo, sob o título *O caminho das águas: mulheres baixadenses e suas narrativas espiralares no deslocamento intermunicipal*, que parte do pressuposto de que o deslocamento é uma constante produção de enquadramentos. Não só do que se vê, mas do que se escuta, do que se sente, do que se cheira. Estamos constantemente em trânsito. Em um vai e vem, de lá pra cá, de cá para lá. Viver a cidade é ao mesmo tempo criar narrativas sobre ela, em um movimento dialético de interação. Entretanto, a experiência do deslocamento afeta os corpos de formas diversas, impondo-lhes limites, necessidades e táticas múltiplas. Com uma lupa feminista interseccional, neste artigo apresento o caminho espiralar da minha dissertação “Deslocamentos e costuras com as mulheres na Baixada Fluminense: uma viagem à terra de muitas águas”, fruto de uma pesquisa-intervenção, com uma metodologia cartográfica. Por uma filosofia de trânsitos, que trança diversos saberes de forma horizontal, criou-se uma costura a partir do fazer cinema e arte, do pensar a cidade como parte da prática artística e existencial da autora e das artistas e produtoras baixadenses que foram interlocutoras para o desenvolvimento desta pesquisa que é deslocamento do início ao fim.

Quando o sofrimento se torna narrativa: Poetry slam e a resignificação do discurso da dor, de Natã Neves do Nascimento, é o décimo primeiro capítulo deste livro e tem por objetivo nos fazer compreender que todo indivíduo possui uma voz e que isso é algo que deveria ser comum; no entanto, ao observar nossa sociedade e as relações que se dão nela, é possível analisar quem de fato tem sido ouvido e que tipo de discurso muitas vezes é silenciado. No presente capítulo, apresentam-se discursos de dor e resistência em uma competição de poesias. Buscando questionar como a competição conhecida por *Poetry Slam* se torna um espaço de cura, desabafo e conforto para os poetas que ali frequentam. Serão analisados discursos com temas ligados à sobrevivência e ao sofrimento, além de quem os apresenta na competição e como relações sociais e críticas à sociedade surgem nos versos desses poetas, que relatam suas experiências, violências e dores em seus versos de forma que o compartilhar dores no *slam* faz com que ele se transforme num lugar de afeto.

O capítulo seguinte é de Carlos Monteiro, ***“Meu samba é como um milagre de um santo”: Zeca Pagodinho, subúrbio e religiões***, apresentando, de forma sintética, reflexões contidas na dissertação “Entre proteção e agradecimento no subúrbio carioca: representações do religioso na obra de Zeca Pagodinho”. No referido trabalho, que se inscreve em um campo de debate sobre religiões nas cidades, buscou-se analisar centralmente composições, conflitos e modalidades de emergência da religião nos subúrbios cariocas, forjando, no limite, representações sobre essas territorialidades a partir da obra de Zeca Pagodinho. A metodologia utilizada foi qualitativa e a base empírica das análises propostas mobilizou, além da leitura e sistematização das músicas compostas e/ou interpretadas por Zeca, entrevistas semiestruturadas com o artista, amigos e parceiros de longa data.

Mônica da Silva Paula com seu capítulo intitulado ***Brilho de Lucas, um “boi” de saudade: representação, memória e identidade maranhense no Rio de Janeiro*** reflete sobre a existência do Bumba Meu “Boi” Brilho de Lucas. O grupo foi criado há mais de três décadas no Rio de Janeiro e é formado basicamente por migrantes vindos da cidade de Viana, no Maranhão. Em sua ação cotidiana, o sentimento de saudade é utilizado pelos componentes como motivo da existência e da manutenção do grupo. Aqui, na pesquisa, a saudade torna-se categoria de análise acionada no fluxo do discurso identitário, ou seja: refere-se à constituição de suas identidades culturais. Ela é vista como o elemento

que promove a conexão com a terra natal, que une o grupo e compõe a base para a permanência e manutenção da brincadeira/festa.

O décimo quarto capítulo é de Gabriel Moreno da Silva e intitula-se *Carreira Correria: em busca de um conceito sociológico para o trabalho informal no campo da cultura*, que aborda a vida de produtores que constroem os cenários das Rodas Culturais, debatendo as questões que se estabelecem a partir da informalidade do trabalho no campo da cultura.

Mistérios do sagrado: uma análise simbólica dos objetos de divindade na Festa do Divino Espírito Santo é o décimo quinto capítulo e tem a autoria de Marcelle Schleinsteim Achilles da Rocha que apresenta sua pesquisa que teve como cerne analisar os objetos simbólicos na Festa do Divino Espírito Santo, em especial a pomba e o mastro, e a relação destes com o Espírito Santo, entidade que é homenageada na celebração. Para tal, concentrou-se na festa realizada nos anos de 2016 e 2017 pela Casa do Maranhão, um centro cultural fundado pela Colônia Maranhense, localizada no Rio de Janeiro. Esses objetos são símbolos rituais da tradição cristã e remontam ao cristianismo e à monarquia no Brasil. É uma festa em que o espaço e o tempo são transcendidos, adquirindo novos significados. O mastro é do Espírito Santo e para o Espírito Santo, e após o batismo ele deixa de ser um tronco de árvore e passa a ser dotado de personalidade, um objeto transcendental que extrapola o seu significado de origem, pois é ele que guarda o tempo e o espaço do ritual; já a pomba seria o Espírito Santo em si, conforme a tradição cristã, e possui um sentido singular para os devotos da festa. Os objetos, enquanto representantes simbólicos do Espírito Santo, estão inseridos em um contexto vasto de outros símbolos de conotação religiosa, mas que reunidos dentro da mesma trama constituem uma totalidade simbólica. Pomba e mastro buscam efetivar a conexão entre o céu e a terra, tentando conectar o sagrado e o profano.

O Projeto “Juventude e Periferia”: observação e escuta atentos alunos como ferramenta pedagógica em uma escola municipal do Rio de Janeiro, de Bruno Norbert, compõe o décimo sexto capítulo. O trabalho analisa a escola como fronteira com seus conflitos e negociações no cotidiano. Analisa um dos projetos escolares que procurou aproximar o currículo escolar de outros saberes do entorno da escola, articulando dimensões de território, memória, estratégias e afeto.

Leonardo Seixas Machado de Aguiar escreve o capítulo *Felicidade compulsória e dor de amor: como a sofrência conjuga em suas narra-*

tivas e práticas duas culturas distintas buscando trazer um resumo da pesquisa realizada no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades, que trata da relação entre a *sofrência*, vertente contemporânea da música sertaneja que canta a dor de amor, e a obrigatoriedade em viver ou simular socialmente a felicidade. A base epistemológica para a análise da narrativa da *sofrência* está ancorada em alguns conceitos principais, como os dialogismos bakhtinianos, o narcisismo laschiano, o conceito de imperativo da felicidade de João Freire Filho, e também busca apoio na perspectiva adorniana de indústria cultural, no conceito de subalternidade spivakiano, assim como busca esteio na aproximação psicanalítica freudiana.

O décimo oitavo capítulo, *Metodologias para uma análise do setor audiovisual brasileiro: o conceito de setorialidade e sua práxis na política de regionalização da produção audiovisual nacional entre 2006-2018*, tem como autor Thiago da Silva Tavares. A partir de uma ótica setorial da política cultural da atividade audiovisual, ele elabora uma radiografia política, econômica e social em um período que compreende de 2006 a 2018, sem perder de vista as influências históricas anteriores. Por que tais marcos? O período envolve uma (nova) etapa da história da economia política audiovisual inaugurada na prática, a partir da promulgação da lei 11.437, que fez surgir o Fundo Setorial do Audiovisual e seus desdobramentos, e vai até 2018, instante em que os contornos dessa política começam a ser alterados. Ao mesmo tempo que demonstra os avanços ou fracassos ocorridos no sistema de investimentos à produção audiovisual brasileira do período em estudo, a pesquisa problematiza os limites e fragilidades desse modelo de política e seus desafios futuros.

O décimo nono capítulo é o *Da ponte pra cá: usos, discursos e disputas da Ponte Estaiada Octávio Frias de Oliveira*, de Giliard Sousa Ribeiro, para o qual símbolos urbanos são elementos que compõem a paisagem das cidades globais na condição de atributos que as tornam únicas, por um discurso materializado de cidade do futuro, ao mesmo tempo que pasteuriza a experiência urbana. Desta forma, o objetivo desse artigo é problematizar o “nascimento” e usos da Ponte Estaiada Octávio Frias de Oliveira, novo cartão-postal da cidade de São Paulo, localizada na região do Morumbi, um projeto de R\$ 260 milhões que favorece aqueles que possuem automóvel, em detrimento da redução da mobilidade dos moradores da favela Real Parque. A partir da “descentralização” espacial do centro econômico da cidade em direção ao eixo sudoeste de São Paulo,

observamos o surgimento do “Centro Berrini-Faria Lima”, território onde foi construída a Ponte Estaiada, uma região conhecida pela expressiva presença de bancos, empresas de comunicação e multinacionais. Em vez de unir os territórios separados geograficamente pelo Rio Pinheiros, a ponte legitima a divisão, de um lado o mercado financeiro e do outro a favela Real Parque, um solo socialmente fragmentado; de um lado os prédios espelhados, do outro os barracos de madeira cortinados por um urbanismo de fachada. Para tanto, o texto é dividido em três partes, construindo uma narrativa que problematiza o nome, a construção, o uso e o território em que a ponte foi construída, seguido de uma reflexão sobre desigualdade social e as políticas públicas do urbanismo de fachada, e, por fim, as estratégias do *city marketing* e a lógica da arquitetura-ícone costuradas com reflexão sobre uma nova possibilidade de urbanismo, baseado na experiência cotidiana dos moradores e não na construção de ícones arquitetônicos.

O capítulo seguinte tem como título ***Afro-ntando: compreendendo as construções/desconstruções e disputas de identidades de mulheres pretas a partir da Estética dos Cabelos***, de Alice Santos da Silva. Nele, Alice propõe lançar um olhar sobre as perspectivas discursivas e midiáticas que envolvem o empoderamento feminino negro através da estética dos cabelos e o consumo de cosméticos que se valem e se apropriam dos discursos de resistência.

O simbolismo na cidade de Anchieta/ES: uma mitanálise, de Marcio dos Santos Fortes, é o vigésimo primeiro capítulo e busca analisar os mitos dominantes na composição do imaginário da cidade de Anchieta, no Espírito Santo. Especificamente, são objetos de reflexão as imagens de São José de Anchieta, do Jaraguá, da Sereia e de Mae-Bá, que são expressões objetificadas do mito. O trabalho de interpretação do imaginário teve como pressuposto teórico-metodológico a proposta antropológica de Durand (2012), compreendida como hermenêutica simbólica “amplificante”. O estudo foi baseado na mitanálise, que trata de apreender a relação entre os mitos e o imaginário da cidade, compreendendo também outros usos e os sentidos atribuídos pelos atores sociais envolvidos nessa história ontem e hoje.

Encerra nossa organização o capítulo ***Valongo: espaço memorial e território identitário***, de João Maurício Bragança Garcia Lopes. O objetivo da discussão é dar ênfase na relação tangível, da materialidade do espaço exposta nos lugares patrimonializados, e intangível, nas práticas culturais identitárias no território do Valongo, na Zona Portuária da cidade do Rio de Janeiro.

A INDEPENDÊNCIA DO MÚSICO DE RUA: UMA QUESTÃO DE CIRCULAÇÃO¹

Renan do Nascimento Santos²

Neste artigo, analiso a emergência de um circuito alternativo de circulação musical independente na cidade do Rio de Janeiro, através da ocupação das ruas e dos transportes públicos com apresentações musicais ao vivo. Dada a diversidade de formas que as apresentações musicais podem assumir no espaço público, convém delimitar, quais, dentre essas, compõem o campo considerado neste estudo. Trago para o centro da minha atenção a música apresentada no espaço público das ruas, no interior dos vagões de trem e metrô, no interior das barcas e suas respectivas estações, que seja executada ao vivo, gratuita para o público e que possua um sentido de dissidência ou independência na sua prática.³

Dos estudos recentes produzidos sobre arte de rua no Rio de Janeiro (REIA, 2017; MOREAUX, 2013 E 2020; FALCÃO, 2017), destaco uma pertinente convergência no debate sobre regulação e repressão da atividade do artista de rua na cidade e sobre as disputas pela ocupação das espacialidades apropriadas. No caso específico do Rio de Janeiro, essas disputas se apresentam nas relações desses artistas com o Estado – e seus esforços ora para regular, ora para reprimir e para criar entraves burocráticos às ati-

1 Este texto foi gerado a partir da dissertação de mestrado intitulada “Ocupação musical do espaço público no Rio de Janeiro: cidade, o trabalho e a independência a partir dos músicos de rua e transporte” realizada no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) da Universidade Federal Fluminense (UFF) e orientada pela Prof.^a Dr.^a Marina Frydberg.

2 Renan é mestre em Cultura e Territorialidades (UFF) e graduado em Produção Cultural também pela UFF. E-mail: rnazzos@gmail.com.

3 Nesse sentido, ficam de fora, por óbvio, grandes eventos musicais do calendário turístico da cidade, como as festas de réveillon que acontecem em alguns bairros e normalmente contam com apresentações musicais ao vivo. Também não foram considerados neste estudo as ocupações feitas por rodas de samba, desfiles de blocos e agremiações carnavalescas e as rodas culturais, por conta de dinâmicas de ocupação e circulação muito específicas e que ampliariam demais o campo de investigação.

vidades artísticas no espaço público –, com moradores e trabalhadores do entorno das espacialidades ocupadas, com as empresas concessionárias dos transportes públicos, bem como com uma parcela dos passageiros e outros trabalhadores informais dos transportes.

Justamente por ocupar um lugar – simbólico e físico – que é muitas vezes marginal, liminar e contestado, os artistas de rua e sua luta pela sobrevivência e legitimação expõem essas dinâmicas de poder, políticas culturais problemáticas, dificuldades de acesso aos espaços públicos, contestação do direito à cidade e a truculência policial, para citar alguns pontos. As tentativas de regular e controlar essas práticas podem nos dizer muito sobre as lógicas de determinados momentos históricos, sobre as disputas da/na/pela cidade e, ainda, sobre como as pessoas vivem juntas em ambientes urbanos densos e complexos. (REIA, 2017, p. 386)

Nessa perspectiva, é possível identificar múltiplas reivindicações na atuação contemporânea dos artistas de rua: direito à cidade, direito à cultura, direito à liberdade de expressão artística e a possibilidade de fazer disso o seu trabalho. A propósito das suas reivindicações por trabalho, reservo para este artigo um debate sobre um problema específico e bastante conhecido dentro do grande campo da produção de bens culturais e artísticos: os produtos e os produtores considerados “independentes”.

Nos limites deste artigo, interessa apresentar na primeira parte do texto os pressupostos de independência nas produções culturais a partir dos quais passo a caracterizar os *músicos de rua* como *músicos independentes*, e em que medida a “independência”, enquanto categoria fundamentalmente relacional, pode contribuir para a análise da atuação desses agentes produtores culturais, bem como das suas condições de trabalho e de inserção num mercado de trabalho cultural, no contexto carioca recente.⁴ Na segunda seção do artigo, faço uma breve recuperação histórica da ocorrência desse tipo de circulação musical na cidade do Rio de

⁴ Faço a ressalva que os debates apresentados neste artigo têm como referência a pesquisa realizada na minha dissertação de mestrado, desenvolvida entre 2017 e 2019, portanto, todos os relatos, descrições e trechos de entrevistas aqui apresentados já refletem dinâmicas diversas das que se verificam na atuação desses sujeitos atualmente durante a pandemia de Covid-19, momento de redação e submissão deste texto. Seguramente, novas complexidades estão sendo adicionadas aos modos de se produzir arte e cultura, sobretudo nos casos que dependem de aglomeração de pessoas, como ocorre com artistas de rua e transporte.

Janeiro, pondo em perspectiva o conjunto de queixas feitas pelos artistas em relação a um circuito tradicional saturado e as condições que favoreceram o surgimento dessa atual movimentação.

Músicos de rua como músicos independentes

Uma das primeiras hipóteses que levantei para analisar essa movimentação de músicos nos espaços públicos do Rio de Janeiro foi a de que a ocupação das ruas e dos transportes públicos por apresentações musicais ao vivo poderia ser entendida como uma alternativa para que esses músicos pudessem reivindicar independência musical na etapa da circulação. Considerei os *músicos de rua* também como *músicos independentes* levando em conta o modo predominantemente autônomo pelo qual operam a cadeia produtiva do seu fazer musical e viabilizam seus projetos artísticos sem estabelecer vínculos com o aporte estrutural e financeiro de grandes empresas e instituições hegemônicas do mercado cultural.

Para caracterizar, em primeiro lugar, a prática de ocupação artística do espaço público, identifico que são as expressões “arte de rua” e “artista de rua” – “música de rua” e “músico de rua”, no caso dos artistas da música, evidentemente – que organizam e generalizam discursivamente, no senso comum, de que tipo de arte e artista se trata quando a performance é deslocada dos espaços socialmente reconhecidos de apresentação musical para a rua ou para os transportes públicos, definitiva ou eventualmente. Os artistas também são referidos como “artistas de rua” no texto da legislação municipal que permite apresentações artísticas nos logradouros públicos sem necessidade de autorização prévia. Essa categoria é aceita e reproduzida pelos artistas, portanto, trabalhei nesses termos nos diálogos com os sujeitos no campo. Contudo, outras expressões correlatas também são frequentemente evocadas por artistas, legisladores, acadêmicos e jornalistas para designar intervenções artísticas nos espaços públicos, como arte urbana, culturas urbanas e arte pública.⁵

5 No Brasil, o entendimento de arte pública é difundido país afora como lema por Amir Haddad, teatrólogo e fundador do Tá na Rua, grupo de teatro em atividade desde a década de 1980 apresentando-se em praças do centro e das periferias de cidades brasileiras. Segundo Haddad, a Arte Pública “é aquela que se manifesta em toda e qualquer parte da cidade, para todo e qualquer público, sem discriminação de nenhuma espécie e que não se compra e não se vende” (2012 *apud* MOREAUX, 2013, p. 124), e, portan-

Há ainda uma outra importante distinção entre *ser* da rua e *estar* na rua, que emergiu da convivência e interlocução com os sujeitos inseridos nesse universo. Em entrevista com a banda Beach Combers – meus principais interlocutores no trabalho de campo nas ruas –, o baixista Paulo Emmerly afirma o seguinte: “Nós somos uma banda *na* rua, mas têm bandas que tocam *só* na rua, então são bandas *de* rua”. No contexto da nossa conversa, Emmerly tentava diferenciar os músicos que se apresentam exclusivamente nas ruas daqueles que se apropriam das ruas para suas apresentações circunstancialmente, como ele e seus colegas de banda.

Para encaminhar a argumentação proposta e caracterizar os músicos de rua como músicos independentes, recorro aos parâmetros que Muniz Junior sistematiza para estabelecer uma noção de independência nas produções culturais suficientemente estável e pertinente para os limites deste estudo.

A produção cultural independente será concebida como aquela que está fora – ora por escolha, ora por condição – dos circuitos e mercados massivos; que não adota as lógicas de rentabilidade e marketing dos grandes conglomerados de cultura e mídia que oligopolizam setores como a música, o cinema, a edição etc.; que se identifica com métodos artesanais de produção, com o experimentalismo estético e/ou com discursividades dissonantes, alternativas, contra-hegemônicas. Ao mesmo tempo que se opõe implicitamente ao *dependente* – ou seja, ao agente e às práticas culturais subordinados às lógicas que recusam para si –, esse produtor se definirá a contrapelo de certos carrascos da *dependência* – o mercado, o *mainstream*, as grandes empresas privadas, as instâncias públicas etc. Que controlam a produção, a circulação e a legitimação dos bens simbólicos. Nas práticas culturais e comunicacionais, a independência é concebida, às vezes, como possibilidade de (e/ou disposição a) não se subordinar aos procedimentos e formas instaurados pelas ortodoxias estéticas, institucionalizadas ou não; em outros casos, como possibilidade de (e/ou disposição a) não curvar-se aos intentos de controle, censura, pressão ou cooptação por parte do Estado, da Igreja ou do mercado; em outros casos, ainda, como possibilidade de (e/ou disposição a)

to, se opõe ao “(...) funil do mercado [que] mata a atividade artística e a transforma em produto supérfluo e quase que desnecessário no mundo em que vivemos, transformando a atividade cultural em entretenimento vazio e superficial, eliminando os focos de inquietação e reflexão necessários para o pleno desenvolvimento do ser humano e suas possibilidades de transformação. Função da arte”. (HADDAD, 2012)

construir um percurso de atuação fora do âmbito das empresas ou instituições – condição que, hoje, encontra sua manifestação mais paradigmática nas práticas a que se convencionou denominar “empreendedoras”. (MUNIZ JR, 2016, p. 108)

A ideia de independência nas produções culturais vem sendo amplamente empregada nos mais diversos campos da produção artística e cultural, como o cinema, o teatro, a literatura, o jornalismo, e tem no campo musical um ambiente bastante frutífero para debates sob essa ótica. No Brasil, é a partir da década de 1970 que o “independente” passa gradativamente a fazer parte do repertório de produtores, consumidores, imprensa e acadêmicos como critério distintivo para agentes, práticas e produtos nos vários campos da produção cultural e artística onde emerge e circula. Contudo, desde então, também coexistem em circulação nesses campos outros termos que mobilizam valores e representações semelhantes ao “independente”, como “alternativo”, “marginal”, “autônomo”, “livre”, “experimental”, “autoral”, além de termos em inglês como “*underground*” e “*indie*”.⁶ Por um lado, Gil Vaz (1988) avalia que, “apesar de guardar sempre alguma ambiguidade, cada um desses termos acaba cumprindo com algum êxito o papel de identificar um determinado tipo de atividade artística”, e aqui compactua com sua conclusão de que “o que importa não é tanto encontrar o termo adequado, e sim compreender o significado do fenômeno a que ele se refere” (p. 11).

No entanto, apesar de contemporaneamente o “independente” ser ainda o mais bem-sucedido e consolidado termo quando se trata de “condensar os sentidos de contraposição a modelos consagrados, dominantes ou hegemônicos, bem como a formas de controle ou enquadramento institucional da produção de arte, cultura e conhecimento” e de “demarcar um *ethos* dissidente ou contra-hegemônico da produção cultural” (MUNIZ Jr., 2016, p. 114), não se deve assumir que os sentidos atribuídos a ele pelos agentes sejam estáveis e dados *a priori*. Primeiro, porque o “independente” é semanticamente incompleto, impreciso, transitivo e fundamentalmente relacional, o que nos leva sempre e necessariamente a questionar e circunscrever os termos dessa independência: independente de quê ou de quem e em qual das etapas da cadeia produtiva? (MUNIZ Jr., 2016; Oliveira, 2014; Santos, 2019). Em segundo lugar, porque a imprecisão

⁶ Forma diminutiva da palavra inglesa *independent*, em português, independente.

e a polissemia constitutivas do próprio termo “independente” permitem agenciamentos diversos condicionados tanto por conjunturas mais amplas quanto pelas memórias sociodiscursivas dos agentes em determinado contexto produtivo (MUNIZ JR., 2016). Nesse sentido, a ideia de independência é adotada nos limites desta pesquisa como

uma via de acesso a um conjunto complexo, heterogêneo e relativamente mutante de conhecimentos socialmente construídos e partilhados, por meio dos quais os sujeitos buscam dar sentido à sua experiência no fazer cultural. Ao mesmo tempo, tais conhecimentos podem ser uma preciosa chave de entrada para as próprias práticas, à medida que delimitam regiões do mundo social que os próprios sujeitos tendem a considerar pertinentes. Portanto, o “independente” ganha inteligibilidade não como ideia ou abstração na mente dos indivíduos, mas como categoria que circula e se transforma, que faz sentido para os sujeitos e dá sentido às suas práticas, e que se enraíza nessas práticas, ou seja, nos usos que lhes são dados. (MUNIZ JR, 2016, p. 110)

Tais agenciamentos em torno da independência podem tanto produzir consenso, e o “independente” converte-se então em “moeda corrente na definição mútua dos modos de ser e de fazer no campo da cultura” (MUNIZ JR., 2016, p. 112), como podem também questionar o próprio poder explicativo da noção. Por exemplo: em entrevista com Paulo Emmerly, quando começo a questioná-lo sobre sua concepção de independência, sou interrompido:

Ninguém é independente. Se você tem uma banda, você vai precisar depender de alguma coisa. Independente que as pessoas dizem é você gerir o teu próprio negócio. Cara, vou te dizer que até certo ponto rola, mas depois de um ponto é impossível. (...) Você pode levar o teu trabalho, o Beach Combers leva. Mas ultimamente a gente tem procurado terceiros, porque chega um ponto que você não consegue passar de uma barreira. (EMMERY, 2018)⁷

De fato, o trabalho artístico é resultado da ação conjugada e em cooperação de um grande número de pessoas, para que determinada obra de arte venha a ser concebida, produzida, transmitida, reconhecida, consumida e celebrada enquanto tal, conforme nos explica Howard Becker

⁷ Depoimento do músico Paulo Emmerly, baixista da banda Beach Combers, em entrevista concedida para a pesquisa em 03/12/2018.

(2010) com sua noção de “mundos da arte”. Seguindo essa proposta de arte como atividade coletiva, é possível apostar na ideia de que sempre haverá diferentes níveis de interdependências e intermediações dos processos produtivos e reforçar o caráter relacional do “independente”. Nesse sentido, é pertinente e produtivo considerar a possibilidade de reivindicação de independência em cada uma das etapas da cadeia produtiva do fazer musical.

Num esquema bastante simplificado, podemos dividir a cadeia produtiva da música em três grandes etapas: criação, produção/fabricação e distribuição/circulação, e a partir de cada uma delas temos um recorte para circunscrever ainda melhor os termos da independência que se deseja investigar. Nessa perspectiva, traduzindo para o caso específico dos músicos investigados, temos o seguinte: músicos de rua reivindicando e operando relativa independência de um circuito tradicional de locais de apresentação através da ocupação musical do espaço público da cidade. Sendo assim, pela própria natureza do campo, a independência dos músicos de rua é uma questão de circulação.

É justamente por se tratar de uma categoria relacional que considero que a ideia de independência ganha em consistência e complexidade quando trata de pôr em evidência não apenas como os artistas reivindicam e operam sua independência, mas também as outras relações de “dependência” que se estabelecem em consequência, afinal:

não depender das vontades e arbítrios alheios significa, em contraponto, depender de vontades e arbítrios próprios; significa ter de assumir todos os riscos inerentes às decisões tomadas; significa incumbir-se dos compromissos decorrentes das consequências que tais decisões possam vir a acarretar. (MUNIZ JR, 2016, p. 108)

No caso dos músicos de rua, a reivindicação de tal independência tem como uma de suas principais consequências uma incontestável autoextração do trabalho do músico como forma principal de organização (SANTOS, 2019), além do contexto de acirradas disputas pela ocupação dos espaços com diversos segmentos da sociedade, conforme veremos na próxima seção.

Com a devida ênfase dada às questões de circulação neste debate sobre independência do músico de rua, posso então reconhecer que este

estudo se volta para questões que pouco têm ocupado a agenda de estudos sobre independência musical. Da revisão bibliográfica realizada para esta pesquisa, identifico a predominância de estudos sobre a temática ocupando-se da análise dos procedimentos de reivindicação e operação de independência em relação às majors que oligopolizam a indústria fonográfica. Como tônica destes debates está a constatação de que os processos de produção, distribuição e divulgação de fonogramas parecem ter sido significativamente facilitados pelos meios técnicos e tecnológicos, aumentando as possibilidades de os músicos conquistarem relativa independência nessas fases da cadeia produtiva.

Thiago Galleta (2013) analisa como os sucessivos desenvolvimentos sociotécnicos, sobretudo a internet, alteraram profundamente as condições de trabalho possíveis para músicos independentes da cena musical independente paulistana nos anos 2010 em pouco mais de quinze anos (entre 1995 e 2013). O autor sistematiza estes fluxos de desenvolvimento de inovações em quatro fases, nesta ordem:

1ª fase (1995-1998) – primeiros impactos da internet sobre a cultura musical; 2ª fase (1998-2006) – os softwares P2P e a gestação de novas comunidades musicais; 3ª fase (2005-2009) – primeiras redes sociais, o salto da banda larga, o YouTube e a importância dos blogs de música; 4ª fase (2009-2013) – popularização exponencial das redes sociais: Twitter, Facebook e outras. (GALLETTA, 2013)

Esse conjunto de transformações trouxe mudanças significativas para a cadeia produtiva musical e seguramente elas estavam bastante presentes nos modos de operação dos meus interlocutores no campo. No entanto, se pensamos independência apenas nos termos da relação com indústria da música gravada, não damos conta das dinâmicas específicas relativas às demandas das apresentações ao vivo, ou seja, da circulação. Nesse sentido, concordando com Micael Herschmann que “ainda temos muita dificuldade em compreender como funciona o mundo da música para além da indústria fonográfica” (2017, p. 18), recoloco a importância de circunscrever à etapa da circulação a análise dessa movimentação de músicos independentes no espaço público do Rio de Janeiro. Porque mesmo que, por um lado, a internet tenha reconfigurado profundamente os modos de produzir, distribuir e consumir a música gravada, por outro lado, as possibilidades de circulação ainda formam um gargalo.

Contexto de circulação: o espaço público como alternativa

A constatação desse gargalo, ou seja, de um circuito restrito de circulação musical independente na cidade do Rio de Janeiro ao longo da década de 2010, é uma das principais motivações evocadas pelos artistas para explicar o que os levou a considerar a opção de montar seus equipamentos na rua ou nos transportes e assim conseguir ampliar suas possibilidades de tocar mais vezes e para mais pessoas na cidade. A escassez de palcos de pequeno e médio porte e a precariedade das infraestruturas e das relações de trabalho com os contratantes (donos de bares e pequenas casas de shows) foram frequentemente denunciadas nas redes sociais de artistas e produtores culturais independentes atuantes na cidade e também tematizadas na mídia a cada palco que fechava as portas, como o Studio RJ, a Cinemathèque, o Mistura Fina, o Scala, o Canecão, o Miranda, o Estrela da Lapa, o Ballroom e o Centro Cultural Carioca. Os depoimentos a seguir ajudam a demonstrar o teor das queixas que se ouviam entre os músicos independentes na cidade insatisfeitos e confinados nesse cenário restrito de circulação.

Percebemos que estávamos tocando cada vez menos aqui [no Rio de Janeiro]. E sempre nos mesmos lugares, para as mesmas pessoas e ganhando pouco. Quando nos apresentamos na rua, conseguimos alcançar um público novo, com a vantagem de não depender de ninguém, só de nós mesmos. Chegamos ao local definido, montamos o som e atacamos, simples assim. (GOMMA, 2014)⁸

Comecei com o Tree porque tive que brigar muito nos bares para ter um cachê digno. Na rua, paga quem realmente gosta. É a minha alternativa para trabalhar com o que quero. Trabalhar com música só nos lugares fechados estava ficando difícil. (TUTUKA, 2016)⁹

8 Depoimento do músico Bernar Gomma da banda Beach Combers. Cf. “Frustradas com a falta de espaços para shows, bandas vêm tomando praças públicas”, *Jornal O Dia*, publicado em 25/02/2014. Disponível em: <encurtador.com.br/klKRW> . Acesso em: 07/07/2018.

9 Depoimento do músico Tutuka da banda Tree. Cf. “Bandas ocupam praças, calçadas e trens do Rio, passam chapéu e multiplicam venda de discos”, *O Globo*, publicado em 06/06/2016. Disponível em: <encurtador.com.br/bcvCP>. Acesso em 07/07/2018.

A gente foi para a rua porque a banda estava limitada aos bares em que tocava, não porque estava surgindo uma cena. Foi uma maneira de dar continuidade ao trabalho. E o que a gente viu foi que acabou surgindo uma cena mesmo. (GOMMA, 2016)¹⁰

Na verdade, a gente não começou tocando na rua. A gente foi pra rua quando a gente viu que era possível fazer isso, e a gente queria tocar mais e já tinha rodado todo o circuito Rio, São Paulo. A gente viu a rua como uma maneira de expandir o nosso público. (...) É a parada mais democrática que tem, né? Assiste quem quer, paga quanto quiser. (...) Mas o mais legal de tocar na rua foi a maturidade que a gente desenvolveu, alcançou, porque a gente não fazia tanto show quanto a gente passou a fazer tocando na rua. Aí o entrosamento chega num nível que a gente não precisa nem mais olhar pro cara, a gente se entende. E também esse lance de alcançar um público que a gente não atingia tocando nas casas de rock, e a gente viu que tem um potencial pra ser querido de todas as faixas etárias e todas as classes sociais também. (LEÃO, 2016)¹¹

Todas essas falas recolocam a questão da circulação: os músicos queriam tocar mais vezes, para mais pessoas e ganhar mais dinheiro com esse trabalho. Desses depoimentos é possível extrair pontos que me parecem cruciais para entender por que esses artistas consideraram as ruas e os transportes uma opção no seu campo de possibilidades. Quando Bernar Gomma diz que nas ruas há “a vantagem de não depender de ninguém, só de si mesmos”, ou quando Lucas Leão diz que foram pra rua “quando [viram] que era possível fazer isso”, evocam uma ideia de independência num sentido positivado de quem domina certos conhecimentos, e esse valor positivo é tanto maior quanto menos intermediários precisem para operar a cadeia produtiva da música. Seja por desejo ou necessidade, a inserção e/ou permanência num mercado da música de maneira independente requer um saber fazer – envolvendo habilidades não só artísticas mas de gestão de projetos musicais – e um poder fazer – conjugando as possibilidades materiais dos sujeitos e a criatividade para criar ou adaptar soluções para as demandas da cadeia produtiva.

10 Depoimento do músico Bernar Gomma, da banda Beach Combers. Cf. Idem.

11 Depoimento do músico Lucas Leão, da banda Beach Combers, extraído do minidocumentário *Dois Leões e Outros Bichos*, sobre Lucas Leão e Zózio, irmãos e bateristas das bandas Beach Combers e Vulcânicos, respectivamente. Publicado em 09/11/2016. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=M07T-9VGu6w>>. Acesso em: 25/11/2018.

Desse repertório de conhecimentos necessários para ser independente e na rua, a maneira como esses músicos obtêm energia elétrica é considerada um saber fundamental para o desenvolvimento dessa forma de circulação musical. Quando a energia é necessária para instrumentos elétricos e para a amplificação do som, é obtida através de uma bateria de automóvel previamente carregada, conectada a um inversor de tensão. Segundo vários dos meus interlocutores na pesquisa, esse saber passou a ser disseminado entre os músicos na cidade pelos músicos da banda argentina Dominga Petrona, que se apresentava pelas ruas do centro da cidade no ano de 2012, momento em que as ruas passavam a ser um palco cobijado por cada vez mais bandas/grupos e começava a se constituir um circuito alternativo que cada vez mais artistas passaram a acessar.

Quem inspirou a gente foi o Dominga Petrona. Inspirou no sentido da cara de pau de levar uma banda com baixo e bateria pra rua e no sentido da gente aprender como é que fazia isso, que foi através das baterias de carro, né? (...) Sempre teve música aqui na Carioca, né? Mas banda? É que sempre era individual, tocando guitarra, sozinho. (PAOLI, 2016)¹²

Eu lembro de ver, adolescente, um cara tocando na rua, uma pessoa, não uma banda. Acho que esse foi o grande diferencial dessa turma que veio. Meio que criou naturalmente um movimento dessas bandas, tanto que em 2014 eu lembro de sair muitas matérias de jornal, TV, programa focado só nisso. Gerou uma mídia boa. (LEÃO, 2017)¹³

A argumentação baseada na escassez de espaços com estrutura e condições de trabalho adequadas também foi acionada pelos músicos Pi, Keven Madrid e Samurai, da banda Plataforma 7. O grupo apresentava-se de segunda a sexta nos trens urbanos do Rio de Janeiro, e ocasionalmente também nas ruas e vagões de metrô, e eles foram meus principais interlocutores para o trabalho de campo sobre os trilhos. Diferentemente dos músicos da banda Beach Combers, sujeitos de classe média, moradores dos bairros de Botafogo, Laranjeiras e Tijuca, os músicos da Plataforma 7 são sujeitos de classe mais populares e moradores de Duque de Caxias,

12 Depoimento do músico Paoli, da banda Astro Venga, publicado em 22/06/2016. “Vertigem nas ruas cariocas: origens do Placemaking musical. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=1RY6rz5tYzc>>. Acesso em 20/07/2018.

13 Depoimento do músico Lucas Leão em entrevista concedida a mim em 17/08/2017.

cidade da Baixada Fluminense. Há diferenças na inserção no mercado da música entre esses dois grupos e no sentido que dão à apropriação do espaço público. Se, por um lado, os Beach Combers e o conjunto de bandas que foram às ruas para poder tocar mais e ampliar o público depois de já ter “rodado todo o circuito”, por outro lado, os rapazes da Plataforma 7 nem sequer tiveram acesso a esse circuito e viram nessa circulação a única possibilidade de ganhar dinheiro com música, conforme Keven me contou em entrevista.

A gente toca desde o dia 14 de janeiro de 2016. O que motivou a gente foi que eu vi um grupo de argentinos tocando e descobri que não tinham brasileiros fazendo além do Reza Peka, que é uma banda de rap, aí a gente começou a fazer, a ideia surgiu daí. Também é por não ter espaço pra tocar, mas principalmente porque foi o meio que eu vi de ganhar dinheiro com música, além de tocar em barzinho, que detesto. (...) A gente toca em eventos, bares, festas, casa de show. (...) Não concilio o trabalho da P7 com outro tipo de trabalho. A P7 é meu trabalho principal e único. (MADRID, 2018)¹⁴

Perguntei ao Keven por que ele detesta o “barzinho” como opção de espaço para apresentação, e ele me disse que “geralmente dono de bar não gosta de pagar, é um saco (...) eles sempre reclamam, ‘ah é caro!’. Por ter essa mendigaria, a gente resolveu que, quando chamam, a gente dá o preço e não abaixa, entendeu?”¹⁵ Novamente, neste outro contexto, a possibilidade de circulação num circuito mais ou menos estabelecido – tocar em bares ou “tocar na noite” é uma realidade para muitos músicos independentes – se revela precária e serve de motivação para os artistas procurarem outras soluções, neste caso a apresentação nos trens.

Outra razão que impulsionou a multiplicação de artistas ocupando as ruas da cidade diz respeito à aprovação da Lei nº 5.429 de 2012, de autoria do então vereador Reimont. A Lei do Artista de Rua, como ficou conhecida, passou a permitir apresentações artísticas nos logradouros públicos da cidade do Rio de Janeiro, sem necessidade de autorização prévia desde que observados alguns critérios.¹⁶ Por certo, os artistas não surgem

14 Depoimento do músico Keven Madrid, vocalista da banda Plataforma 7, em entrevista concedida para a pesquisa em 12/11/2018.

15 *Ibidem*.

16 A saber: a gratuidade para o espectadores, sendo permitido o recebimento de doações espontâneas e a comercialização de bens culturais duráveis como CDs, DVDs, li-

nas ruas a partir da sua aprovação, nem mesmo a referida lei resolve todos os problemas enfrentados pelos artistas nas ruas, mas encorajou muitos deles a se organizar e desenvolver projetos para tocar exclusivamente na rua e, em outros casos, adaptar seus projetos e bandas já existentes para apresentações também nas ruas – recuperando aqui a distinção entre músico de rua e músico na rua mencionada na seção anterior.

Diante de um cenário de constante repressão da atividade artística nas ruas e nos transportes, a aprovação dessa lei criou um campo mais favorável para atuação desses agentes, pelo menos do ponto de vista legal e administrativo, muito embora seu descumprimento por parte da Polícia Militar e da Guarda Municipal tenha sido inúmeras vezes denunciado pelos artistas e pela cobertura midiática. Da mesma forma, a Lei do Artista de Rua concorre com outra medida da prefeitura para regular as atividades artísticas e culturais no espaço público. Em 2015, a prefeitura instituiu por decreto o sistema Rio Mais Fácil, que teria por objetivo simplificar os procedimentos relativos à autorização e à realização de eventos em áreas públicas e particulares no município do Rio de Janeiro.¹⁷ Trata-se de um sistema digital destinado a receber, processar e emitir autorizações (ou proibições) para os eventos de rua na cidade. Em 2017, o atual prefeito Marcelo Crivella, através de outro decreto,¹⁸ renomeia o sistema para Rio Ainda Mais Fácil (RIAMFE) e institui uma comissão dentro do gabinete do prefeito que delibera se um evento está ou não em conformidade com os critérios estabelecidos.

A medida elaborada sem diálogo com os agentes culturais da cidade tem um caráter autoritário e deixa margem para arbitrariedades da Prefeitura, em que pese a noção de evento que necessita de autorização prévia expressa no decreto: “Todo exercício temporário de atividade econômica, cultural, esportiva, recreativa, musical, artística, expositiva, cívica, comemorativa, social, religiosa ou política, com fins lucrativos ou não” que gere con-

vros, peças artesanais etc.; não obstruir a fluência do trânsito, a circulação de pedestres e o acesso às instalações públicas e privadas; não dependam de palco ou qualquer estrutura de prévia instalação no local; fonte de energia para alimentação de som com potência máxima de 30 kVAs; duração máxima de quatro horas para a apresentação e que seja finalizada até as 22 horas; e não tenham patrocínio privado que as caracterize como um evento de marketing. Também é responsabilidade dos artistas comunicar à Região Administrativa sobre o dia e horário da realização, o que na prática não costuma acontecer.

17 Cf. Decreto 40.711/2015.

18 Cf. Decreto 43.219/2017.

centração de público. Diante dessa definição, não apenas os artistas de rua – já liberados de autorização prévia pela Lei do Artista de Rua desde 2012 –, mas uma procissão ou um protesto, por exemplo, também dependeriam de autorização prévia?¹⁹ Em segundo lugar, o decreto também prevê que uma autorização concedida pode ser revogada a qualquer tempo em razão da necessidade de prevenir inconvenientes à normalidade de circulação de veículos; quaisquer particularidades que recomendem a revisão da decisão; razão de interesse público, conveniência e oportunidade; e o Gabinete do Prefeito poderá impor restrições à realização dos eventos, inclusive durante a sua realização, sempre que exigir a proteção de interesse público.

O decreto repercutiu entre vários produtores culturais atuantes na cidade, o que gerou uma sensação de insegurança na realização dos eventos na rua. Em audiência pública realizada em julho de 2017, convocada pela Prefeitura para esclarecer o controverso decreto, os presentes apontaram diversas críticas e presenciaram o despreparo e desconhecimento de Felipe Taveira, procurador do Gabinete do Prefeito, a respeito de leis importantes da cidade. Na ocasião, o então vereador Tarcísio Motta questionou como o decreto trataria dos artistas protegidos pela Lei do Artista de Rua e, segundo o relato publicado no site do então vereador David Miranda, a resposta foi a seguinte:

Mostrando desconhecimento do assunto, o procurador do Gabinete do Prefeito, Felipe Taveira, perguntou: “Essa lei foi regulamentada? Esse é o artista que para na entrada do metrô?”. O auditório, em frenesi, respondeu que “sim, óbvio”, a lei tinha sido regulamentada, e que “não”, não se trata apenas do artista que toca no metrô, mas qualquer peça de teatro, qualquer banda, qualquer manifestação artística. Constrangido pela gafe, Taveira se desculpou: “Essa lei da ‘Expressão Artística’, do ‘Artista Popular’, se ela está regulamentada – aliás, passo vergonha na frente de vocês porque deveria saber –, ela tem o mesmo valor do decreto. Ainda mais, ela é embasada numa lei. Ela tem que ser respeitada. Vou rever e peço desculpa pela vergonha que passei”.²⁰

19 Alvo dessas e outras críticas, quatro dias depois da publicação do decreto, o prefeito expediu a Resolução CVL nº 58 de 30/05/2017 em que reviu alguns pontos do decreto, liberando de consulta e autorização prévia as manifestações decorrentes da liberdade de reunião, como os protestos; e as procissões e celebrações religiosas em geral. Cf. <<https://www.legisweb.com.br/legislacao/?id=344244>>. Acesso em 31/01/2019.

20 Cf. “Responsável da Prefeitura pelo decreto dos eventos de rua não conhece lei do artista de rua”, site do vereador David Miranda, publicado em 21/07/2017. Disponível em <encurtador.com.br/aGY15>. Acesso em 31/01/2019.

Da mesma forma, nas ruas as apresentações também podem ser alvo de reações negativas, evidenciando que as tensões e os conflitos de interesse que envolvem sua atividade não são apenas com as forças do Estado, mas com diversos segmentos da sociedade.

[A lei] É um respaldo mas, na prática funciona de outra maneira. Nem todo mundo conhece. Acho que é mais pela localização que você escolhe tocar, entendeu? Por exemplo, uma vez a gente foi tocar ali na saída do metrô Arcoverde, a gente tava tocando, do nada, caiu uma garrafa de coca-cola cheia no chão, explodiu. Do alto do prédio, podia ter caído na cabeça de uma criança, sacou? Então tem muita coisa assim, a ver com a vizinhança que você toca, não só com a polícia. (GOMMA, 2016)²¹

O cara daquela banca de jornal não gosta quando eu toco aqui perto. Toda vez que eu monto minhas coisas aqui, ele liga o amplificador dele tocando pagode superalto virado pra cá. Eu ligo o meu mais alto virado pra lá. (CASSIMIRO, 2018)²²

A foto é bonita, mas a pista tava tensa ontem. (...) O cara que vendia canga não querendo que a gente tocasse perto dele. O cara do milho também não. Coroa chamando a gente de perturbado (considerarei elogio). Aliás, a gente também é ambulante e torce pra que todos tenham um dia de trabalho top. Não sei se essa galera que jogou contra voltou pra casa feliz. A gente voltou e o Beach Attack foi um sucesso. Obrigado quem colou e contribuiu. (LEÃO, 2018)²³

A aprovação da Lei do Artista de Rua foi uma conquista bastante comemorada pelos artistas de rua em atividade na cidade e deu fôlego para que uma parcela desses artistas continuasse engajada na tentativa de aprovar lei semelhante que autorizasse apresentações artísticas no interior dos vagões de trem e metrô e das barcas. Finalmente, em setembro de 2018, a lei estadual 8120 é sancionada pelo então governador Luiz Fernando Pezão, autorizando apresentações artísticas no interior dos transportes e das estações de embarque e desembarque. Na ocasião, as concessionárias

21 Depoimento do músico Bernar, da banda Beach Combers, para o programa *Papo Reto* publicado em 22/09/2016. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4PmLB6yyK_s>. Acesso em 31/01/2019.

22 Depoimento do músico Cassimiro em conversa informal comigo em 19/06/2018.

23 Relato publicado em 25/06/2018 via stories no perfil pessoal do instagram do músico Lucas Leão, baterista da banda Beach Combers.

Metrô Rio e SuperVia emitiram notas à imprensa afirmando sua posição totalmente contrária às apresentações artísticas no interior dos transportes. Além disso, mal foi sancionada, a referida lei foi alvo de uma proposta de mudança. O então deputado estadual e agora senador Flávio Bolsonaro entrou com uma representação direta de inconstitucionalidade na ALERJ para alteração nos termos da lei, alegando que “as apresentações podem incomodar os passageiros” e

ao impor obrigações às Concessionárias prestadoras de serviço público, como a obrigatoriedade de criar cadastro ou ainda fornecer gratuidade de passagem, o diploma legal hostilizado invade a seara privativa do Poder Executivo e viola, por conseguinte, o princípio da Separação dos Poderes. (DIRETA DE INCONSTITUCIONALIDADE, 2018)²⁴

A inconstitucionalidade questionada dizia respeito ao parágrafo 3º, artigo 4º da lei, que autorizava expressamente as apresentações no interior dos transportes. Este foi, de fato, declarado inconstitucional pelo Órgão Especial do Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro em junho de 2019²⁵, mas as apresentações nas estações seguem autorizadas – apesar de os artistas continuarem relatando repressão das concessionárias até mesmo nas estações. Até o momento da submissão desse artigo, há um recurso da Comissão de Cultura da ALERJ questionando a decisão do TJRJ aguardando para ser julgado pelo Superior Tribunal Federal.

As diversas formas de apropriação dos vagões de trens e metrô, para além daquela para os quais foram projetados – transportar a população de um ponto a outro na cidade –, compõem um complexo espaço de sociabilidades. Inseridos nesse contexto, os músicos da Plataforma 7 me relataram episódios de tensões envolvendo colegas músicos e os camelôs. Os conflitos podem envolver disputas pela espacialidade, afinal muitos camelôs trabalham carregando pesados volumes de mercadoria, difíceis de transportar; outros têm performances mais longas, demonstrando como utilizar os produtos, por exemplo. Mas considero que as

24 Nº do processo: 0055833-71.2018.8.19.0000 no Ministério Público do Rio de Janeiro.

25 Cf. “Performance artística em vagões de metrô e trens é considerada institucional”, site do Poder Judiciário do Estado do Rio de Janeiro, 24/06/2019. Disponível em <<http://bit.ly/2vHdTgl>>. Acesso em 04/03/2020.

disputas se formam principalmente em torno do domínio do som no ambiente. Os camelôs, os religiosos, os pedintes, os músicos, todos querem ser ouvidos no mesmo lugar, pelas mesmas pessoas, às vezes, ao mesmo tempo. Alguns passageiros querem conversar, outros querem dormir, ler. Da mesma forma, as empresas também querem ser ouvidas pelos passageiros em seus avisos sonoros nos trens e nas estações – e esse controle sonoro aparece como um dos principais argumentos do MetrôRio e da SuperVia para sua postura contrária à música nos vagões, alegando que esta poderia dificultar a audição dos avisos de segurança dentro dos vagões.

Nesse sentido, quanto mais sujeitos em cena, mais acirradas podem ser disputas pelo domínio do som. Tais disputas configuram importante dimensão no entendimento de ordem urbana, seja no nível formal das leis e normas das empresas, seja no nível informal, da convivência entre artistas, passageiros, moradores e demais trabalhadores. Nesse ponto, evidencio uma distinção que notei durante o trabalho de campo em relação ao público das apresentações. Nas ruas, considere como público interessado as pessoas que param por pelo menos um instante diante da apresentação do artista e lhe dedicam algum tempo de observação, que seja a duração de apenas uma música, ou ainda menos, como o curto tempo de fazer uma foto ou vídeo pelo celular. Nos transportes, a identificação de qual grupo de passageiros compõe o público efetivamente interessado fica mais evidente no decorrer da apresentação, quando estes reagem com aplausos, pedidos por mais músicas, registros em fotos e vídeos e com as contribuições financeiras quando o artista passa o chapéu. Em oposição, temos o que trato como um público compulsório, que é composto pelos moradores e trabalhadores do entorno das apresentações e, nos transportes, os passageiros. Na rua, se o pedestre passa por um artista e não tem interesse ou tempo, ele segue seu percurso; nos vagões e barcas, não há muitas opções para os passageiros que são surpreendidos pelos artistas e a apresentação pode ganhar, para os não interessados, um caráter de imposição. Nesse sentido, considerar que todos os presentes no vagão ou na barca no momento da apresentação seriam, a priori, “o público” pode ser equivocado.

Com a breve argumentação desenvolvida ao longo desta seção, ao contextualizar as condições de ocupação do espaço público no Rio de Janeiro contemporâneo, o debate reiteradamente reconhece o contexto

de acirradas disputas com diversos segmentos da sociedade carioca em que os músicos se inserem para exercer sua atividade. Nesse sentido, temos o seguinte: sujeitos disputando a cidade – na forma das suas reivindicações por trabalho, relativa independência de um circuito tradicional de circulação musical e criação de novos valores de uso para os espaços públicos da cidade – e sendo, ao mesmo tempo, por ela disputados através dos esforços regulatórios e repressores do Estado, dos entraves burocráticos que limitam as possibilidades de atuação e dos conflitos de interesse entre os atores que disputam as espacialidades apropriadas, conforme o debate aqui apresentado se ocupou em apresentar alguns aspectos relevantes.

Considerações finais

Para concluir, reafirmo o entendimento de que a relação dos músicos com as grandes companhias fonográficas que oligopolizam o mercado da música gravada não poderia ser o enfoque mais apropriado para compreender a reivindicação de independência pelos músicos de rua e transporte. O desenvolvimento da argumentação neste estudo se beneficiou do enfoque dado às questões de circulação musical porque circunscreveu os termos da independência a partir da relação entre músicos e os circuitos de circulação musical possíveis na cidade. É nesta perspectiva que passo a tratar o procedimento de transpor as apresentações dos palcos para as ruas e transportes como uma forma de esses músicos reivindicarem relativa independência musical dos empresários das casas de show, bares e teatros da cidade.

Nesse sentido, um dos objetivos perseguidos nesta pesquisa foi a construção e o uso da ideia de independência como uma categoria fundamentalmente relacional, que permitisse compreender como os artistas estão reivindicando essa independência tanto discursivamente quanto na operação da cadeia produtiva da música – na circulação, precisamente –, e também reconhecer que outras relações de dependência se configuram quando esses artistas se reivindicam como independentes de um circuito tradicional e privado de apresentações musicais ao vivo. Considero que seja possível, através desta proposta de circunscrever os termos da independência às etapas da cadeia produtiva, sistematizar mais e melhor os

parâmetros da análise e conhecer mais profundamente as relações, dinâmicas e lógicas dos universos independentes considerados.

O debate apresentado a partir da segunda seção, ao contextualizar as condições de ocupação e circulação musical, nas ruas e transportes, operadas por esses músicos, articula duas dimensões principais desta pesquisa: independência musical e cidade. Ao estabelecer independência dos empresários de casas noturnas e bares da cidade, esses sujeitos se inserem num contexto de disputas acirradas pela ocupação do espaço público. Nesse sentido, a ocupação musical do espaço público é aqui entendida neste estudo como uma alternativa não menos problemática, mas possível dentro do contexto carioca contemporâneo.

Referências bibliográficas

- BECKER, Howard. *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- FALCÃO, Denise. “Músicos de rua: luzes e sombras sobre uma prática contemporânea no Rio de Janeiro e em Barcelona”. Belo Horizonte, 2017. Tese (Doutorado em Estudos do Lazer). Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.
- HADDAD, Amir. “A Peste. Teatro de rua e a cidade”, 2012. Disponível em: <<https://teatroderuaecidade.blogspot.com/2012/11/texto-de-amir-haddad-sobre-o-seminario.html>>. Acesso em: 7 set. 2020
- HERSCHMANN, Micael. “Desafios para os estudos do mercado da música ao vivo”. In: ALMEIDA, Laís Barros Falcão de; PIRES, Victor de Almeida Nobre (org.). *Circuitos urbanos e palcos midiáticos: perspectivas culturais da música ao vivo*. Alagoas: EDUFAL, 2017.
- MOREAUX, Michel Phellipe. “Espaço e ritmo: estudo das práticas dos artistas de rua como formas de apropriação do espaço público”. Rio de Janeiro, 2020. Tese (Doutorado em Geografia) – Instituto de Geografia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2020.
- MOREAUX, Michel Phellipe. “Expressões e impressões do corpo no espaço urbano: estudo das práticas de artes de rua como rupturas dos ritmos do cotidiano da cidade”. Dissertação (Mestrado em Geografia). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2013.
- MUNIZ JR, José de Souza. *Os sentidos sociais da produção cultural independente: usos e abusos de uma noção instável*. Parágrafo. São Paulo, v. 4, n. 1, p. 107-116, jan-jun, 2016.

OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. “‘Novíssimo’ cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência”. São Paulo, 2014. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2014.

REIA, Jhessica Francielli. “Os palcos efêmeros da cidade: Táticas, ilegalismos e regulação da arte de rua em Montreal e no Rio de Janeiro”. Rio de Janeiro, 2017. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.

SANTOS, Renan do Nascimento. “Ocupação musical do espaço público no Rio de Janeiro: a cidade, o trabalho e a independência a partir dos músicos de rua e transporte”. Dissertação (Mestrado em Cultura e Territorialidades). Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2019.

TROTTA, Felipe. “Música e conflito na cidade: práticas de escuta, espaço público e violência no Rio”. In: HERSCHMANN, Micael; SANMARTIN, Cíntia (org.). *Cidades musicais: comunicação, territorialidade e política*. Porto Alegre: Sulina, 2018.

VAZ, Gil Nuno. *História da música independente*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

APROPRIAÇÕES E USOS NO CAMINHO NIEMEYER, NITERÓI/RJ¹

Beatriz Terra Freitas²

Introdução: o conceito de território

Para discutir questões como apropriação e contrauso dos territórios, faz-se necessário elucidar alguns pontos com os quais essas questões estão dialogando. Primeiramente, é fundamental trazer uma definição do que entendemos pelo conceito de território. Território, em nossa concepção baseada na interpretação de autores da geografia, como Milton Santos e Rogério Haesbaert,³ está para além de imagens fixadas, mapas geográficos e linhas definidas por fronteiras. O território tem uma característica fluida e dinâmica porque é formado a partir dos usos, sentimentos de pertencimento e atribuições que damos a ele, assim como é formador de identidades e sujeitos na mesma medida.

Milton Santos define território da seguinte forma: “O território é o lugar em que desembocam todas as ações, todas as paixões, todos os poderes, todas as forças, todas as fraquezas, isto é, onde a história do homem plenamente se realiza a partir das manifestações da sua existência”. (SANTOS, 2011, p. 13)

O território é vivido cotidianamente. É apreendido e experienciado por cada sujeito de formas diferenciadas. Esses acabam compondo mapas afetivos diversos, sem ao menos saber. Preferir um bairro a outro, preferir algumas ruas

1 Este texto foi escrito a partir da dissertação de mestrado intitulada “Disputa em torno do território: apropriações e usos no caminho Niemeyer, Niterói/RJ”, realizada no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) da Universidade Federal Fluminense (UFF) e orientada pelo Prof.^a Dr.^a Luiz Augusto F. Rodrigues.

2 Beatriz é graduada em Produção Cultural e mestre em Cultura e Territorialidades, ambos pela UFF, e é doutoranda em Planejamento Urbano e Regional pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: beatriztfreitas@gmail.com.

3 Nossa concepção é também atravessada por conceitos dos estudos culturais e teorias da cultura devido à trajetória da autora.

a outras, preferir, até mesmo, um lado da calçada, é criar uma relação com aquele território. E criamos laços o tempo todo com territórios que nos afetam, que são importantes pelas sensações e memórias que nos despertam. Segundo Haesbaert e Limonad, os sujeitos “constroem e, de alguma forma, passam a ser construídos pelo território”. (HAESBAERT; LIMONAD, 2007, p. 42).

Podemos apreender o território como um possibilitador de encontros. São as possibilidades de ter contato com o diferente, com pessoas diferentes que, às vezes, não pertencem à mesma classe social, ou que não falam a mesma língua, ou que não têm os mesmos costumes. Esse encontro pode ser conflituoso ou consensual, mas é neles que as misturas e as trocas são proporcionadas. É pertinente pensar, então, nas relações que são criadas entre sujeitos, em um território e no sentimento de pertencimento entre um sujeito e um território.⁴

Para além disso, é imprescindível ressaltar que território tem um duplo sentido, relacionados de forma dialética. Em *Viver no Limite*, Haesbaert argumenta que “desde sua origem, o território nasce com uma dupla conotação, material e simbólica” (HAESBAERT, 2014, p. 57). Ele procura, com isso, demonstrar a dupla função do território, baseado nas noções de Henri Lefebvre: dominação (ligado mais ao material) e apropriação (ligado mais ao simbólico). E esse entendimento também se faz muito importante aqui.

Um território controlado mais por práticas de dominação é mais restrito, funcional, tenta conformar uma lógica territorial única, padrão, “sem que um verdadeiro sentido socialmente compartilhado e/ou uma relação de identidade com o espaço possa ter lugar” (HAESBAERT, 2013, p. 120-121). Nesse sentido, através do Estado – na maioria dos casos –, a dominação propõe e reproduz a lógica hegemônica capitalista. Já a apropriação está mais atrelada às práticas do vivido, da experiência dos sujeitos, do valor de uso, diversificando os usos do território, criando laços de identidade e afetivos e, dessa forma, criando multiplicidade. Para Lefebvre, essas duas concepções devem agir sobre o mesmo território, com prevalência da apropriação sobre a dominação. Entretanto o que se percebe, historicamente, é o contrário: a prevalência das ações de dominação sobre a apropriação: “Tanto mais o espaço é funcionalizado, tanto mais ele é dominado pelos ‘agentes’ que o manipulam tornando-o unifuncional, menos ele se presta à apropriação. Por

⁴ Em tempos de pandemia do COVID-19, estabelecida no Brasil desde março de 2020, essa relação com os territórios e dos encontros provocados por estar num espaço público ou comum foi extremamente afetada, visto que estamos em isolamento social desde então. Não se sabe, ainda, sobre como será a retomada disso.

qué? Porque ele se coloca fora do tempo vivido, aquele dos usuários, tempo diverso e complexo” (LEFEBVRE *apud* HAESBAERT, 2014, p. 57)

Aqui é relevante dizer, como argumenta Haesbaert, que Lefebvre não trabalhava com o conceito de território, mas sim com o de espaço. Todavia, não se tratava de uma noção de espaço abstrato, mas um espaço socialmente construído, apoiado em uma tríplice composição (espaço percebido, vivido e concebido), aproximando-se mais da noção de território que pensamos aqui.

A dominação não necessariamente é feita somente pelo Estado ou pelo capital. São relações de poder que vêm de quaisquer grupos e classes, visto que as relações sociais constituem relações de poder, por “menores” que sejam. Logo, Haesbaert defende:

Enquanto continuum dentro de um processo de dominação e/ou apropriação, o território e a territorialização devem ser trabalhados na multiplicidade de suas manifestações, que é também e, sobretudo, multiplicidade de poderes, neles incorporados através dos múltiplos sujeitos envolvidos – tanto no sentido de quem sujeita quanto de quem é sujeito, tanto no sentido das lutas hegemônicas quanto das lutas subalternas da resistência –, pois poder sem resistência, por menor que ela seja, não existe. Assim, devemos primeiramente distinguir os territórios de acordo com aqueles que o constroem, sejam eles indivíduos, grupos sociais/culturais, o Estado, empresas, instituições como a Igreja etc.. (HAESBAERT, 2014, p. 59, *grifos meus*)

Não há um território totalmente dominado (pois, como nos diz o autor, não há poder sem resistência), nem um território totalmente apropriado pelo seu entendimento mais simbólico. Todo território é feito nessa dupla conotação e por isso é fundamental olhar para todos os atores que estão formando – e sendo formados por – esse espaço. Trabalhamos com essa perspectiva mais integradora de território, na qual diferentes dimensões serão pensadas conjuntamente. Ao mesmo tempo que não podemos esquecer o quanto o pensamento hegemônico está imbricado na nossa sociedade, também não podemos desconsiderar a força dos sujeitos.

Mesmo diante dessas forças esmagadoras do aparato estatal, dos “aparelhos de captura”, do grande capital, há formas de resistência, ainda que sejam microrresistências. Os indivíduos e grupos “contêm” aquilo que lhes interessa e recriam maneiras de viver, morar, andar, falar... Nas lutas urbanas e culturais, essas disputas e embates acontecem a todo momento e, às vezes, são concretas e duras, outras vezes são “menores”. De toda forma,

essas lutas constituem territórios alternativos e “tentam impor sua própria ordem, ainda que minoritária e anárquica, é verdade, mas talvez por isso mesmo embrião de uma nova forma de ordenação territorial que começa a ser gestada” (HAESBAERT, 2013, p. 14-15).

Por fim, devemos levar em consideração que territórios, enquanto signos, são neutros. São os usos e administrações que os conformam. Tornam-se um campo de disputas, especialmente porque é o espaço do encontro das diferenças, da conjugação de diferentes forças. Essas disputas fazem parte da dinâmica do território e das lutas culturais, escutá-las é crucial para conhecer um território. Um território vivido é múltiplo, híbrido. E é uma dinâmica constituída de diferentes vozes e processos.

O foco deste artigo, portanto, será nesses atores e sujeitos que desenvolvem táticas, usos, contrausos, apropriações, microrresistências etc. ao poder hegemônico que atua sobre o Caminho Niemeyer (Niterói/RJ).⁵

O Caminho Niemeyer e a perspectiva da dominação

Antes de entrar na discussão principal, entretanto, além de uma introdução sobre o conceito de território, também é essencial uma breve explanação sobre o objeto da pesquisa e a perspectiva da dominação nesse território.

O Caminho Niemeyer é um conjunto arquitetônico de Oscar Niemeyer, convidado pelo prefeito da cidade de Niterói à época, Jorge Roberto Silveira (PDT),⁶ para projetar uma obra no mirante da Boa Viagem. Esse projeto tornou-se o Museu de Arte Contemporânea – MAC, inaugurado em 1996. A partir do “sucesso”⁷ dessa inauguração, Jorge Roberto Silveira

5 Em minha dissertação de mestrado, pelo PPCULT-UFF, explorei tanto os atores que produzem e reproduzem as lógicas hegemônicas do poder capitalista quanto os atores e sujeitos que criaram formas de usar o espaço para além do que foi planejado.

6 Jorge Roberto Silveira foi prefeito de Niterói de 1989 a 1993, depois em 1997 a 2002, e saiu no meio do segundo mandato para ser candidato a governador e, de novo, em 2009 até 2012.

7 Por sucesso quero dizer que a construção do MAC teve grande êxito em expandir a imagem da cidade de Niterói e, conseqüentemente, na atração de investimentos externos e turistas. O MAC, inclusive, tornou-se logo da cidade, corroborando os conceitos de city marketing, venda da imagem da cidade etc.

ra chamou mais uma vez o arquiteto para um projeto mais ambicioso: o Caminho Niemeyer. Por alguns problemas burocráticos, as obras acabaram ficando separadas. Sanchez e Bienenstein (2003) defendem que esse grande projeto de desenvolvimento urbano (GPDU) é, na verdade, um descontinuado e não representa um caminho.

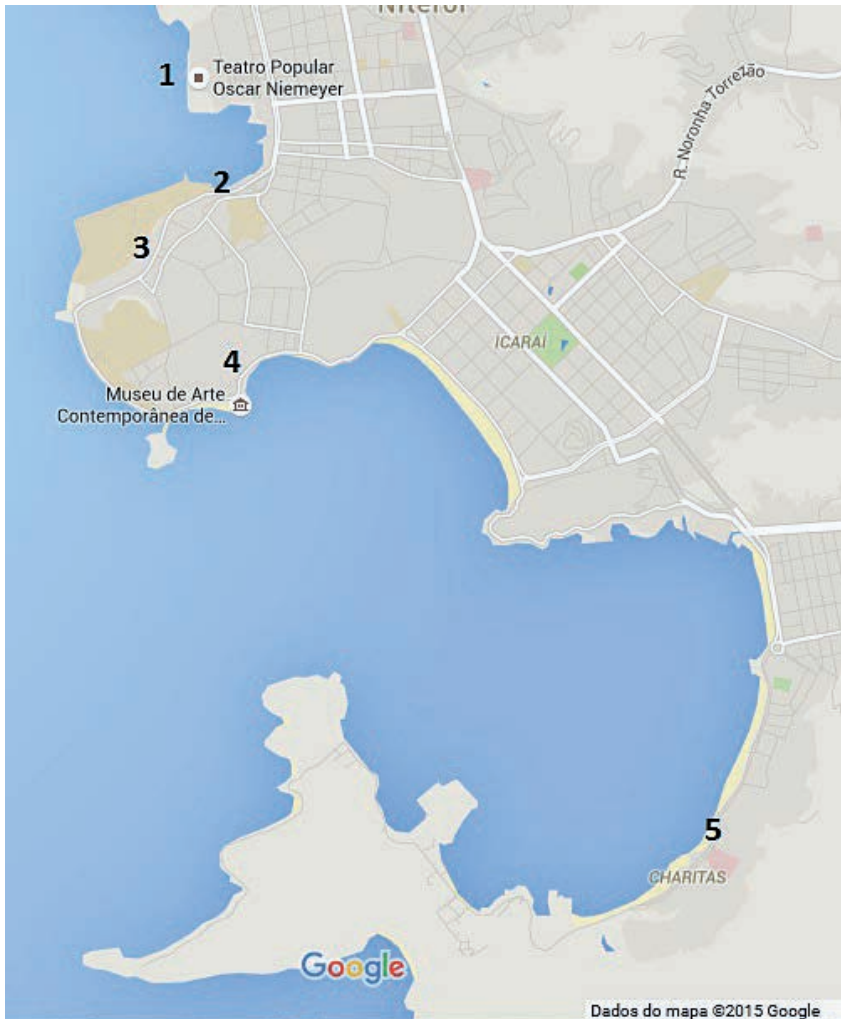


Figura 1: Mapa da orla de Niterói (Centro a Charitas) e a localização dos prédios que compõem o Caminho Niemeyer.

Fonte: Google Maps.

1 – Caminho Niemeyer, parte do Atarrado Norte (contém os prédios da Fundação Oscar Niemeyer, Memorial Roberto Silveira e Teatro Popular Oscar Niemeyer). 2 – Praça Juscelino Kubitschek. 3 – Centro Petrobras de Cinema, atualmente funciona o cinema Reserva Cultural. 4 – Museu de Arte Contemporânea. 5 – Estação de Barcas de Charitas.

O presente estudo se concentra na parte do Aterrado Norte do Caminho Niemeyer. Essa área é formada pelos três prédios mencionados na legenda da Figura 1, ligados por um plaqueado,⁸ conforme a Figura 2. A escolha por focar nesta parte do Caminho Niemeyer deve-se, principalmente, ao fato de que as obras do Caminho Niemeyer no Aterrado Norte são invisibilizadas por grandes terrenos vazios e pelo Terminal Rodoviário João Goulart, que fazem a ligação com o Centro da Cidade de Niterói. Por esse motivo, muitos moradores da cidade, até 2013 pelo menos, não sabiam da existência desse território. Além disso, a causa desse esvaziamento tem relação também com a exclusão da participação social desde o início do processo e a hipervalorização dada à atração turística com objetivo de vender a imagem de uma Niterói moderna.



Figura 2: Visão aérea do Caminho Niemeyer no Aterro Norte
(da esquerda para direita: Fundação Oscar Niemeyer,
Memorial Roberto Silveira e Teatro Popular Oscar Niemeyer).

Fonte: <http://limiaretransformacao.blogspot.com.br/2012/12/caminho-niemeyer-de-niteroi-uma.html>

A partir de um movimento da Prefeitura sob gestão de Rodrigo Neves,⁹ com interesse de atrair moradores da cidade ao Caminho Niemeyer e a retomada da agenda com pauta cultural do Teatro Popular

8 Plaqueado é definido pela colocação de grandes placas de cimento em uma área plana.

9 Nesse primeiro mandato (2013-2016), elegeu-se pelo PT.

Oscar Niemeyer, no início de 2015, viam-se mais pessoas no Caminho, mais apropriação: pessoas sentadas na curta faixa de grama que tem perto do mar, conversando, fazendo piquenique, entre outras atividades. Muitas pessoas passaram a andar de patins e skates ali, aproveitando que é um tipo de espaço que falta na cidade e é propício para isso, visto que o terreno é plaqueado, característica das obras de Niemeyer. A princípio foi um movimento espontâneo da população, mas, devido ao êxito da ação, foi cooptado tanto pelo mercado – ao começar, em alguns eventos, a colocar barracas para vender artigos de esporte, especialmente para patins e skates – como pela Prefeitura – ao fazer uso do movimento como propaganda positiva para mostrar que ela começou a ação e que está incentivando esse tipo de uso do espaço.

No entanto, ao mesmo tempo que mais sujeitos tomaram aquele espaço para si, o lugar passou a ser mais regulado. Uma guarita na entrada do Caminho Niemeyer onde, em 2014 não ficava ninguém, em 2015 passou a ter alguns funcionários – majoritariamente Guardas Municipais –, que, de forma aleatória – ou não –, pedem a documentação para algumas pessoas. A entrada para carros, que antes ficava o tempo todo aberta, agora mantém uma cancela. Em vários períodos, ao longo de 2016 e 2017, o Caminho Niemeyer frequentemente fechava durante a semana, abrindo apenas aos fins de semana. Em algumas vezes, nem aos fins de semana.

Dessa forma, explicitam-se as tensões e contradições do espaço e da relação entre Estado e agentes não estatais. Como na cultura, a luta urbana, essa relação que se cria entre a população e o objeto espetacular, é complexa e dinâmica. Ela muda de acordo com as ações e respostas dos agentes inseridos no processo. Apesar do esforço empreendido pelo capital e pela esfera pública em controlar e regular um território, desde sua idealização no papel, passando por sua construção, até sua operação e manutenção, as ligações que são ali feitas e desenvolvidas, os usos que se dão, são microrresistências, são meios de agir nas brechas contra o discurso homogeneizador.

José Guilherme Magnani, no artigo “De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana” (2002), levanta a questão sobre o foco dado às forças econômicas hegemônicas nos estudos das cidades e o apagamento dos sujeitos, dos encontros, da sociabilidade. Como se o espaço urbano, por ser regulado pelo Estado e pelo capital, fosse desprovido de ações dos indivíduos. Como o autor complementa, “A bem da verdade,

não é propriamente a ausência de atores sociais que chama atenção, mas a ausência de certo tipo de ator social e o papel determinante de outros” (MAGNANI, 2002, p. 14). Segundo Magnani, dá-se muita importância aos planejadores, financistas, investidores e pouco se fala dos moradores ou – o que seria ainda melhor – a partir das narrativas dos moradores, e não, apenas, numa posição passiva. Ao ouvir os relatos desses atores e observar suas práticas, poderíamos ter “outros pontos de vista sobre a dinâmica da cidade” (*ibidem*, p. 15).

Apropriações e usos no Caminho Niemeyer

Para abordar o Caminho Niemeyer pela perspectiva do simbólico e da apropriação, utilizaremos alguns conceitos já mencionados que tratam desse uso não planejado pelos poderes público e pelo mercado. Usos que escancaram as contradições e colocam em questionamento a falsa rigidez dos territórios. Os conceitos acionados aqui – táticas, contrausos, corpografias e heterotopia – estão todos dentro de uma mesma chave de entendimento: da apropriação. A não ser pelas táticas que ultrapassam o sentido de subversão ou apropriação do espaço urbano, especificamente, os outros termos são, praticamente, sinônimos. Segundo Serpa (2007, p. 38), a “apropriação inclui o afetivo, o imaginário, o sonho, o corpo e o prazer, que caracterizariam o homem como espontaneidade, como energia vital”. As apropriações “(significação particular do espaço, criação de laços afetivos)” (ALBINATI, 2016, p. 72) estão ligadas ao que chamamos anteriormente de “sentimento de pertencimento”, desenvolver conexões com determinado território, ao qual o indivíduo se sente pertencente.

Recorrendo a Lefebvre, pensemos nas ideias de isotopia (mesmos espaços, espaços iguais) e heterotopia (espaços do outro, da diferença). Pela definição do autor, podemos associar a noção de isotopia ao Caminho Niemeyer, visto que este foi pensado dentro de uma lógica do capital global que pretende a venda das imagens da cidade a partir da construção de grandes projetos arquitetônicos espetacularizados, com nomes famosos que funcionam como “grife”. Além disso, a administração que é feita do espaço também está dentro de um ideal dominante, que funciona seguindo os modos de vida da classe média. Entretanto, não podemos afirmar que há apenas isso no Caminho Niemeyer. Considerando a heterotopia,

por mais que se tente “afastar” determinados grupos e usos e regulá-los, o território, enquanto formador das identidades culturais e formado por tais, é apropriado para além do que as forças dominantes planejam para o Caminho, que passa a ser então também o lugar das diferenças, o lugar outro, um espaço possivelmente revolucionário (Albinati, 2016, p. 15). Essa tensão é, justamente, o que caracteriza o espaço urbano, segundo Lefebvre, que possui uma qualidade dinâmica, pois muitas coisas podem acontecer para transformar esse espaço.

Em A invenção do cotidiano, Certeau elabora duas categorias que são maneiras de “fazer com”. Primeiro, as estratégias que são, segundo o autor, o lugar do poder, onde ele se espacializa e estabelece regras de acordo com as forças dominantes. As estratégias, normalmente, são atribuídas às forças de instituições – empresas, Exército, polícia etc. – que tenham condições de criar e impor essas regras. Já as táticas, comparadas à noção de heterotopia, seriam o lugar do “outro”, onde não se tem ações planejadas, movimentos imprevisíveis em espaços que não lhe são próprios (LEITE, 2007, p. 215).

Este não lugar lhe permite sem dúvida mobilidade, mas numa docilidade aos azares do tempo, para captar no voo as possibilidades oferecidas por um instante. Tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia. Em suma, a tática é a arte do fraco. (CERTEAU, 2014, p. 95)

Para o autor, as táticas estão nos sujeitos que vivem sob leis e regras que tentam o estratificar. O indivíduo cria, então, artes de fazer que instauram pluralidade e criatividade (*ibidem*, p. 87). “Trata-se de combates ou de jogos entre o forte e o fraco, e das ‘ações’ que o fraco pode empreender” (*ibidem*, p. 91).

Da mesma forma, encontramos o conceito de contrauso desenvolvido por Rogério Proença Leite a partir, justamente, das estratégias e táticas de Certeau e dos conceitos de paisagens de poder e paisagens vernaculares de Sharon Zukin.¹⁰ O autor propõe que se chamem de contrauso as táticas

10 ZUKIN, Sharon. Paisagens urbanas pós-modernas: Mapeando cultura e poder. In: ARANTES, Antonio A. (org.). O espaço da diferença. São Paulo: Papirus, 2000. p. 80-103.

associadas ao espaço que “se constituem em um contrauso capaz não apenas de subverter os usos esperados de um espaço regulado como de possibilitar que o espaço que resulta das ‘estratégias’ se cinda, para dar origem a diferentes lugares” (Leite, 2007, p. 215), lugares que seriam ressignificados e apropriados de formas diferentes, dando lugar a grupos diferentes, a partir dos contrausos.

Leite, em seus trabalhos, analisa o caso de revitalização do Bairro do Recife Antigo, focando nos usos e nos contrausos de lugares no bairro após essa revitalização. Dividindo por polos, o autor faz uma descrição detalhada desses elementos que conformam aquele espaço. Em sua explanação, ele deixa claro que há diferenças nos usos após as ações de revitalização e que o turno do dia também interfere nessas apropriações. O polo da Moeda, por exemplo (que surge quase como um contrapolo em relação ao polo do Bom Jesus, que foi o foco dos investimentos e concentra restaurantes mais caros), durante o dia funcionava como um estacionamento, mas à noite era vivo e pulsante, sendo uma zona para um público mais “alternativo”. O Largo do Marco Zero, que, antes da requalificação, era uma praça arborizada, com banquinhos, onde muitas pessoas ficavam conversando, perdeu essa característica de permanência depois das obras. As árvores e os bancos foram retirados, dando espaço a uma grande esplanada onde, de dia, segundo o autor, muitas pessoas não conseguem ficar devido ao sol, tornando-se um lugar mais de passagem. À noite, o Marco Zero passou a receber muitos eventos e, inclusive, a ser palco de manifestações das mais diversas, misturando os públicos que não tinham muitas possibilidades de diálogo nos outros polos.

O Caminho Niemeyer, ainda que não seja comparável à área de um bairro, funciona de forma semelhante. Primeiramente porque, apesar de o Caminho não ter sido pensado com bancos e árvores – especialmente a falta de árvores é uma característica de inúmeras obras do Niemeyer – e, também, ser muito quente quando está de dia, ele recebe muitos eventos que têm a possibilidade dessa mistura de públicos, tal qual o Largo do Marco Zero – ainda que nem todos os eventos sejam abertos ao público nem que tenha sido, em algum momento, palco de manifestações políticas como foi o Marco Zero. Além disso, como no caso do Bairro Antigo do Recife, os horários influenciam nos grupos que estão usando o espaço. Fora, como já mencionado, o dia da semana. Aos fins de semana, principalmente na parte da tarde e início da noite, o Caminho fica muito

movimentado, independente de eventos – sejam dentro do teatro ou fora. Durante a semana, geralmente fica mais esvaziado se comparado ao fim de semana, mas muitos jovens vão para lá seja de manhã, à tarde ou à noite, enquanto muitos grupos de patins costumam utilizá-lo no final da tarde e início da noite.

Os autores Nelson Diniz e Luciano Hermes da Silva (2016) fizeram um estudo analisando os contrausos skatistas no Rio de Janeiro. Os autores defendem a ideia de que a prática do skate ressignifica os espaços, especialmente os espaços públicos, pois conferem movimento ao território. Os skatistas se apropriam de escadas, rampas e qualquer mobiliário urbano para realização de manobras, por exemplo, o que extrapola o uso daquele espaço e daquele mobiliário. “Espaços públicos subutilizados transformam-se em lugares de encontro intensamente frequentados por skatistas, que lhes atribuem novos sentidos e qualidades materiais” (DINIZ; SILVA, 2016, p. 21). Segundo Diniz e Silva, a aceitação desses usos por parte do poder público é resposta possível e, inclusive, muitas gestões entendem skateparks como soluções para “revitalizar” ou “melhorar” o uso de determinados espaços públicos.

No Caminho Niemeyer, no início de 2015 até o início de 2016, aproximadamente, havia muitos grupos de skatistas que frequentavam o local. Entretanto, já em meados de 2016, esse grupo não estava mais tão presente ali. O momento coincide com a abertura de dois skateparks na cidade: o de São Francisco, em janeiro de 2015, e o do Horto, no bairro do Fonseca, em novembro de 2015. Acredito que o movimento dos skatistas, todavia, tenha sido necessário para dar o pontapé inicial para que outros grupos esportistas, como o pessoal dos patins e da bicicleta, também se apropriassem do Caminho Niemeyer.

Mais um conceito que trata dos sujeitos no espaço é a noção de corpografia e errâncias desenvolvida por Paola Jacques. A autora diz que a experiência e a prática dos espaços da cidade são as alternativas aos espaços espetacularizados e que tanto o indivíduo conforma um espaço como também é influenciado por este, ficando o urbano inscrito no próprio corpo da pessoa.

A cidade é percebida pelo corpo como conjunto de condições interativas e o corpo expressa a síntese dessa interação descrevendo em sua corporalidade o que passamos a chamar de corpografia urbana. A corpografia seria uma cartografia corporal, ou seja, ela parte da

hipótese de que a experiência urbana fica inscrita, em diversas escalas de temporalidade, no próprio corpo daquele que a experimenta, e dessa forma também o define, mesmo que involuntariamente. (JACQUES, 2008, p. 51)

A errância, uma metodologia introduzida pela autora, trata de como praticar o espaço de uma forma consciente, percorrer a cidade, criar percursos, trajetos. O errante, ao contrário dos planejadores, não vê a cidade de cima, mas vive a cidade. Esse método, por si só, já é, segundo a autora, uma crítica às representações da cidade – mapas, planos, diagnósticos – e aos processos de espetacularização. A errância envolve um “perder-se” (ou “desorientar-se”), lentidão (não necessariamente um ritmo lento, mas um movimento que vá de encontro à rapidez instituída pelo capitalismo) e a corporeidade (relação do corpo físico do sujeito com o corpo da cidade).

Jacques tem como referência Certeau quando ele fala dos praticantes ordinários que têm uma dimensão outra da cidade. Ao caminhar, o praticante “tece” os espaços, a movimentação desses praticantes é o que cria o tecido urbano. Para Certeau, a cidade é essa rede, essa agitação resultante dos passos, traços e trajetórias. “Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais. (...) Em suma, o espaço é um lugar praticado” (CERTEAU, 2014, p. 184). Então, Certeau propõe

analisar as práticas microbianas, singulares e plurais, que um sistema urbanístico deveria administrar ou suprimir e que sobrevivem a seu perecimento; seguir o pulular desses procedimentos que, muito longe de ser controlados ou eliminados pela administração panóptica, se reforçaram em uma proliferação ilegítimada, desenvolvidos e insinuados nas redes da vigilância, combinados segundo táticas ilegíveis mas estáveis a tal ponto que constituem regulações cotidianas e criatividades sub-reptícias que se ocultam somente graças aos dispositivos e aos discursos, hoje atravancados, da organização observadora. (*Ibidem*, p. 162)

Certeau, Leite e Jacques buscam o olhar “de perto e de dentro”, como sugerido por Magnani. Um olhar mais próximo dos sujeitos e das vivências e demandas destes que fazem e experienciam, de fato, a cidade, ao contrário do olhar “de longe e de fora” que planeja o espaço, mas não o conhece. Esses autores procuram observar as maneiras de fazer, as formas de

microrresistências em contraponto à força das estratégias, das instituições, dos planejamentos estratégicos... Mas sem deixar de levá-los em conta, já que vivemos num contexto em que o peso dessas estruturas é esmagador.

Nas duas últimas datas em que fiz entrevistas no Caminho Niemeyer, ficou aparente a reclamação sobre o fato de o Caminho Niemeyer não abrir durante a semana. Especialmente na fala dos jovens, mas também nas falas de quem mora perto e tem o Caminho Niemeyer como um “quintal”. Particularmente, eu considero a ausência de sombra, árvores e bancos como um problema que atrapalha a permanência do espaço. Entretanto, essa queixa aparece em poucas falas. Ao serem perguntados sobre “O que você tem de crítica, reclamação ou sugestão sobre o espaço?”, a falta dos bancos não aparece muito nas respostas. A maioria que citou isso são mães que estavam acompanhando seus filhos. A falta do banheiro – ou o fato de ele estar aberto às vezes sim, às vezes não –, por outro lado, é bastante citada.

É muito perceptível, também, o fato de que os eventos que acontecem no teatro são divulgados, majoritariamente, pela internet ou em pôsteres que os próprios organizadores do evento distribuem em Icaraí. Por esse motivo, muitos moradores de outras regiões de Niterói ou pessoas que frequentam o espaço, mas que são de outras cidades, nem sequer sabem que o teatro funciona com programação regular. Sendo assim, quem frequenta o teatro é quem recebe a divulgação em Icaraí, ou quem já sabe que ele existe e funciona, tem Facebook e pode acompanhar a programação pela internet. E, normalmente, essas pessoas que são de Icaraí não vão ao Caminho para ficar na orla ou passear como outros grupos, mas vão diretamente para eventos previamente divulgados, peças, feiras e festivais. Percebe-se também que os moradores da Região Oceânica de Niterói – talvez pela distância e pela falta de divulgação – são os que menos aparecem no Caminho Niemeyer.

Das 91 pessoas entrevistadas nesse período, 27 eram moradoras de São Gonçalo, 6 do Rio, 21 eram de bairros da Zona Norte da cidade (Fonseca, Barreto, Engenhoca, Santa Bárbara, entre outros), 7 eram do Centro e 13 de Icaraí, sendo que destes, 7 foram aqueles que haviam ido especificamente ao teatro. As respostas que mais apareceriam para a pergunta “O que te atrai ou motiva a vir para o Caminho Niemeyer?” eram, primeiramente, a vista, a paisagem e por ser um lugar tranquilo, seguido por “amigos” ou por ser o “ponto de encontro da galera”, “espaço bom para a prática de esportes”, “espaço bom para as crianças” e lazer.

Nos fins de semana, o público que frequentava o Caminho Niemeyer era prioritariamente de famílias com filhos e casais. Algumas vezes, os grupos de patins, skate e bicicleta também estavam presentes. Nesses momentos, era possível ver o território cheio e apropriado. Durante a semana, nos períodos em que o Caminho estava aberto, encontrávamos mais grupos de estudantes secundaristas que, normalmente, tinham uma série de reclamações sobre como eram tratados no território. Os Guardas Municipais ficavam vigiando-os e, muitas vezes, não os deixavam entrar. Os estudantes, entretanto, quando impedidos de entrar, ficavam na frente do portão, utilizando aquele espaço como sociabilidade. Certa vez, ao entrevistar uma das estudantes, ela disse que o Caminho Niemeyer era como uma “rede social ao vivo”, porque ali eles podiam encontrar e conhecer pessoas de outras escolas.

Em uma outra data, quando fui ao Caminho em dia de semana à noite, os estudantes estavam sentados atrás dos refletores de luz, na orla, e eu só pude perceber isso pelo som das vozes. Falei com um grupo de jovens, na faixa de 15 a 19 anos, que estavam sentados lá – estudantes do Liceu, do Aurelino Leal e de uma escola em Vista Alegre, bairro de São Gonçalo. Eles afirmaram que iam todo dia depois da escola durante a semana, e quando estava fechado ficavam na entrada. Frequentavam o espaço havia três ou quatro anos já e perceberam que a fiscalização aumentou assim como o número de pessoas estragando e sujando o lugar. O que os atraía no CN era a paisagem e a possibilidade de fumar maconha. Criticaram a “ignorância dos guardas”, o fato de o banheiro ficar fechado e as pessoas que iam para o canto escuro do CN para ter relações sexuais de forma explícita. Queixaram-se de que estava ocorrendo muitos assaltos lá e questionaram o papel dos seguranças que vigiavam muito os estudantes e acabavam não prestando atenção nos roubos dentro do espaço.

Interpreto o fato de esses jovens ficarem atrás dos refletores, onde não podem ser vistos a distância, invisibilizados pela luz forte na direção do teatro, como um contrauso, uma tática, na apropriação desse espaço. Esse grupo, de forma mais clara, subverte o uso do espaço, ficando fora do espaço iluminado, e utilizando esse “excesso” de luz a seu favor. Outros grupos também, entretanto, não utilizam o espaço de acordo com aquilo que lhe foi planejado, mas talvez sem a intenção de subverter, necessariamente. Como as mães que se sentam na rampa do Memorial Roberto Silveira já que não há bancos para que possam sentar-se; ou alguns skatistas que usavam a mesma

rampa para manobras ou, ainda, algumas crianças que se divertem em “escalar” as paredes do teatro e do memorial, já que são inclinadas.

O Caminho Niemeyer, de fato, funciona para alguns grupos como uma “rede social”. É a possibilidade que um espaço público, aberto, oferece de contato, diálogo e troca com o outro. É um lugar de sociabilidade, de formação de grupos sociais e culturais e formado por eles. Entretanto, percebemos também o caráter da disputa e do conflito inerente aos espaços públicos, não só dos usuários em relação às instituições que administram o lugar, mas também de grupos diferentes dentro da chancela de “usuários”. Entre famílias “modelo” de classe média e jovens, entre o grupo dos patins e os estudantes secundaristas e entre os estudantes e as “pessoas que sujam o CN” ou vão para lá praticar atos que não condizem aos estilos de vida aceitos pela classe média, em uma clara tentativa de privatização do espaço público.

Considerações finais

O território, como vimos, é o possibilitador dos encontros, assim como o espaço público – que também não deixa de ser um território pela oportunidade que dá às apropriações e ao desenvolvimento de relações entre sujeitos e entre os sujeitos e o território. Esses encontros podem ser conflituais ou não, visto que os modos de vida da classe dominante geralmente nos são impostos como as formas de conduta socialmente aceitas, enquanto há grupos sociais que subvertem esses modos, mesmo que não necessariamente de forma consciente.

Território torna-se, então, um campo de disputas. Intrínseco a ele, uma dupla conotação: dominação e apropriação. Isotopia e heterotopia; cultura no singular e cultura no plural; estratégias e táticas. Enfim, forças dominantes, hegemônicas e os sujeitos, grupos culturais, movimentos sociais. E, se por um lado, o território é regulado por essas forças hegemônicas, pelo Estado-capital e por esse modelo de gestão das cidades – que mais visa à venda da imagem cidade para atração turística e de investimentos –, por outro lado ele também é vivenciado, apropriado, praticado, experimentado pelas pessoas, pelos “fracos”, produzindo as territorialidades – ainda que, em muitas ocasiões, como no Caminho Niemeyer, essas territorialidades sejam realizadas dentro do que a ação territorializante do Estado permite.

Sobretudo, devemos manter em mente que o território, as cidades, o urbano são conformados por processos complexos e dinâmicos – estão sempre sendo modificados e renovados. Mudam os atores que produzem o espaço, conseqüentemente mudam as regras e o jogo da produção urbanística. No Caminho Niemeyer não é diferente. Ao longo da pesquisa, percebemos a mudança que se deu na administração do espaço e as respostas subsequentes às ações da administração. E, do mesmo modo, ele continua mudando.

Referências bibliográficas

- ALBINATI, Mariana Luscher. “A produção de espaços culturais na Zona Portuária do Rio de Janeiro: entre isotopias e heterotopias”. Tese (Doutorado em Planejamento Urbano e Regional), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.
- ARANTES, Otília et al. *A cidade do pensamento único: Desmanchando Consensos*. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.
- ARANTES, Otília. *Urbanismo em fim de linha*. 2. ed. 1ª reimpressão. São Paulo: EDUSP, 2014.
- CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. 7. ed. São Paulo: Papirus, 2012.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 22. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.
- DINIZ, Nelson; SILVA, Luciano Hermes da. Contrauso skatista de espaços públicos no Rio de Janeiro. *e-metropolis: Revista eletrônica de Estudos Urbanos e Regionais*, v. 27, p. 19-25, 2016.
- DOMINGUES, João. O Porto Maravilha e a ênfase cultural dos novos projetos urbanos. In: CASTRO, Flávia Lages de; TELLES, Mário F. de Pragmácio (coord.). *Dimensões econômicas da cultura: Experiências no campo da economia criativa*. 1 ed. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2015. p. 59-91.
- FREITAS, Beatriz Terra. “Disputas em torno do território: Apropriações e usos no Caminho Niemeyer, Niterói/RJ”. Dissertação (Mestrado em Cultura e Territorialidades), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.
- GUIMARÃES, Virgínia Totti. “Direito à cidade, comuns urbanos e privatização de espaços públicos na Cidade do Rio de Janeiro: os casos da Marina da Glória e do Campo de Golfe Olímpico”. Tese (Doutorado em Direito), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2016.
- HAESBAERT, Rogério. *Viver no limite: território e multi/transterritorialidade em tempos de in-segurança e contenção*. 1 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.
- HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. 9 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2016.

- HAESBAERT, Rogério. *Territórios alternativos*. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2013.
- HAESBAERT, Rogério; LIMONAD, Ester. O território em tempos de globalização. *Revista Eletrônica de Ciências Sociais Aplicadas*, Niterói, n. 2 (4), v. 1, p. 39-52, agosto de 2007.
- JACQUES, Paola Berentein. Cenografias e corpografias urbanas: espetáculo e experiência na cidade contemporânea. *Revista Observatório Itaú Cultural*, p. 47-57, 2008.
- JACQUES, Paola Berenstein. Espetacularização Urbana Contemporânea. *Cadernos PPG-AU/FAUFBA*, Salvador, p. 23-29, 2004.
- LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. 1 ed. 3ª reimpressão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- LEITE, Rogério Proença. *Contrausos da Cidade: lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2007.
- LEITE, Rogério Proença. Contrausos e espaço público: notas sobre a construção social dos lugares na Manguetown. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 17, n.49, p. 115-134, 2002.
- LEITE, Rogério Proença. Focalizando o espaço público: gentrification e cultura urbana. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, v. 83, p. 35-54, 2008.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 17, n.49, p. 11-29, 2002.
- RODRIGUES, Luiz Augusto F. Cultura, Território e economia – estudos do Caminho Niemeyer em Niterói/RJ. In: CASTRO, Flávia Lages de; TELLES, Mário F. de Pragmácio (coord.). *Dimensões econômicas da cultura: Experiências no campo da economia criativa*. 1 ed. Rio de Janeiro: Lumen Juris, p. 113-160, 2015.
- SANCHEZ, Fernanda. A reinvenção das cidades na virada do século: agentes, estratégias e escalas de ação política. *Revista de Sociologia e Política* (UFPR. Impresso), Curitiba-PR, v. 16, n.16, p. 31-50, 2001.
- SANCHEZ, Fernanda. *A reinvenção das cidades para um mercado mundial*. 2 ed. Chapecó, SC: Argos, 2010.
- SANCHEZ, Fernanda. *Cidade Espetáculo: Política, Planejamento e City Marketing*. 1. ed. Curitiba: Editora Palavra, 1997.
- SANCHEZ, Fernanda; BIENENSTEIN, Glauco. O Caminho Niemeyer como Projeto Estratégico. In: X Encontro Nacional da ANPUR, 2003, Belo Horizonte.
- SERPA, Angelo. *O espaço público na cidade contemporânea*. 1 ed. São Paulo: Contexto, 2007.
- TURRA NETO, Nécio. Espaço e Lugar no Debate sobre Território. *Geograficidade*, v. 5, p. 52-59, 2015.
- VAINER, Carlos. Cidade de exceção: reflexões a partir do Rio de Janeiro. In: *Anais do XIV Encontro Nacional da ANPUR*, Rio de Janeiro, 2011.

OS MOVIMENTOS DE MÁRIO DE ANDRADE E SUAS IMPLICAÇÕES POLÍTICAS – A CORPOGRAFIA “ATÉ DIZER CHEGA”¹

Lucas Garcia Nunes²

Introdução

O texto a seguir tem como objetivo levantar uma provocação sobre a influência de Mário de Andrade nas políticas culturais brasileiras, levando em consideração sua passagem pelo Departamento de Cultura de São Paulo e, também, pelo Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ou ainda se, de fato, a influência do intelectual modernista existe, no que diz respeito às políticas culturais no Brasil, de uma forma geral.

Não é nada fácil refletir sobre Mário de Andrade. Primeiro porque é preciso, mais do que nada, com urgência tirar de sua imagem a figura de mito fundador das políticas culturais brasileiras. Segundo, porque é extremamente delicado avaliar e entender a participação de um sujeito que conseguiu, no decorrer do tempo, estabelecer um conciso corpo em diferentes campos – artístico, musical, literário, educacional, de pesquisa e, também, intelectual.

Os estudos que envolvem as políticas culturais no país uma hora ou outra acabam esbarrando no nome de Mário de Andrade (Barbato, 2004; Fonseca, 2005; Sandroni, 1988) de algum jeito e, proponho-me aqui, a provocar

1 Este texto foi escrito a partir da dissertação de mestrado intitulada “Deslocamentos e acessos – recorrendo aos caminhos de Mário de Andrade e o rumo das políticas culturais no Brasil”, realizada no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) da Universidade Federal Fluminense (UFF) e orientada pelo Prof.^o Dr.^o João Domingues.

2 Lucas é bacharel em Produção Cultural (UFF), mestre em Cultura e Territorialidades (PPCULT-UFF) e graduando em Licenciatura em Letras/Português (UNESC). E-mail: lgarcia@id.uff.br

essa questão. Outros estudos sobre o tema já existem. A diferença é que aqui proponho analisar a bagagem colhida por Mário e, pontualmente, como foi aplicada em sua função pública, principalmente do Departamento de Cultura, em São Paulo. Para isso foram consultados documentos como cartas, diários, documentos, e as próprias obras literárias de Mário de Andrade.

É preciso considerar, inicialmente, o período entre 1920 e 1940, em que as capitais no Brasil estão em plena mudança e expansão territorial, com projetos urbanísticos influenciados pelos projetos europeus.³

A partir do final da Primeira Guerra Mundial, o urbanismo já rompeu a fase embrionária do “pré-urbanismo” e seus projetos dialogam de forma evidente com a modernidade através do urbanismo progressista, com preocupações na técnica e na estética, além, é claro, das preocupações com as condições higiênicas dos proletários urbanos e da divisão dos espaços que formam as ruas, configurando novos projetos do planejamento urbano e influenciando as relações e a dinâmica da cidade e do “progresso” (CHOAY, 2007, p. 9-20), imprimindo tanto a disposição dos espaços urbanos (organização/valor) quanto a mobilidade da classe operária. O aumento da velocidade em veículos de transporte (bondes elétricos, avião, automóvel), a transmissão de rádio e telefone, o incentivo, por parte do governo brasileiro, em receber imigrantes, principalmente europeus, e fomentar o embranquecimento da população brasileira, além do racismo institucional (ALMEIDA, 2019, p. 39) são elementos que ilustram o contexto do período analisado.

Não esquecendo outros fatores, o primeiro é que a participação das mulheres na política é mínima, assim como o racismo institucional, como já apontado, assumido no país e disfarçado na teoria da miscigenação (FREYRE, 2000, p. 355). Nesse período, o Brasil passa pela Era Vargas, o que corresponde a um período nacionalista, ditatorial e populista. O aumento da população nos centros urbanos é outro elemento a ser considerado como destaque a partir do início do século XXI:

Encontramos, aqui, a figura do indivíduo isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano de fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal. Exemplos disso incluem a famosa descrição do poeta Baudelaire em “Pintor da vida moderna”,

3 Marcado pelas reformas urbanas do barão de Haussmann; em Londres, o plano arquitetônico de John Nash; no Rio de Janeiro, as reformas do “bota-abixo” do engenheiro Pereira Passos. Em São Paulo, as mudanças e projetos urbanísticos serão incentivados, inicialmente, em 1889 até 1916.

que ergue sua casa, “no coração único da multidão, em meio ao ir e vir dos movimentos, em meio ao fugidio e ao infinito” que se “torna na multidão como se fosse um imenso observatório de energia elétrica”; o *flâneur* (ou o vagabundo), que vagueia entre as novas arcadas das lojas, observando o passageiro espetáculo da metrópole, que Walter Benjamin celebrou no seu ensaio sobre a Paris de Baudelaire, e cuja contrapartida na modernidade tardia é provavelmente o turista. (...) (HALL, 2006, p. 33)

Stuart Hall aponta para o cenário das mudanças modernas por meio da ótica das multidões, dos grandes centros, utilizando-se dos novos espaços que começam a surgir nas metrópoles e a consequência que isso gera na produção artística/cultural, tanto de Paris quanto de São Paulo e Rio de Janeiro.

É, também, possível identificar a velocidade, um dos objetos de atenção do movimento modernista, no qual participa Mário de Andrade, além de ser um dos organizadores da Semana de Arte Moderna, em 1922.

Tendo em vista a figura de Mário de Andrade, com um perfil “multifacetado” como é apontado por algumas autoras e autores (LOPES, 1996; CALABRE, 2009; FONSECA, 2005), é viável afirmar que ele tem um olhar sensível para a diversidade cultural no território brasileiro e é justamente atrás dessa diversidade que vai atrás em suas viagens, pesquisas e inventários.

Para esclarecer, o território é assimilado a partir dos apontamentos de Deleuze e Guattari. Muito embora a definição carregue uma complexidade, é possível perceber, ao longo do texto, como os elementos que envolvem o contexto e as vivências de Mário de Andrade são manifestados em ações do Departamento de Cultura, ou ainda no anteprojeto redigido por ele para o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

O território é de fato um ato, que afeta os meios e os ritmos, que os “territorializa”. O território é o produto de uma territorialização dos meios e dos ritmos. (...) Um território lança mão de todos os meios, pega um pedaço deles, agarra-os. Ele é construído com aspectos ou porções de meios (...). Há territórios a partir do momento em que há expressividade de ritmo. (DELEUZE; GATTARI, 2012, p. 127)

Deleuze e Guattari trabalham o território como sendo resultado de um ato dos meios e dos ritmos. Está diretamente ligado a funções, forças e grupos. No território notamos os meios e ritmos, assim como o tempo e o

espaço. O produto do meio e do ritmo envolve uma porção de códigos que apontam o território com extensão de ações e disputas. Essas ações estão associadas ao ato de territorializar, ou seja, a territorialização ou desterritorialização. As ações, portanto, produzem ritmo e disputas entre os meios.

Assim, é importante analisar a figura de Mário por meio desta ótica, para entender que existe uma fronteira entre os territórios e que ele consegue transitar em diversos territórios e captar, nem que minimamente, algumas características que utiliza para indicar as peculiaridades e até mesmo o “exótico” e “primitivo” da cultura brasileira.

Cito então, alguns personagens importantes para esclarecer a ideia do movimento corporal e do território. Encontros que dão cabo de ilustrar o olhar atento sobre a produção de Aleijadinho, Padre Jesuíno do Monte Carmelo, Chico Antônio, Pixinguinha, nas congadas do interior de São Paulo e no Carnaval carioca. Além do mais, o adjetivo que utiliza para instituir sua posição de viajante é autoexplicativa: “Turista Aprendiz”.

O movimento constante produzido pelo corpo de Mário de Andrade é um elemento a ser destacado enquanto parte da questão central, tendo em vista que o deslocamento⁴ realizado por ele também se vincula ao sensível da compreensão da diversidade cultural brasileira. Por isso, destacarei, aqui, uma polissemia. O termo movimento é importante para provocar o debate sobre a participação de Mário de Andrade (se realmente houve) nas políticas culturais brasileiras, tendo em vista suas experiências durante viagens, pesquisas e estudos, pois traz a ideia do movimento modernista, a partir do Manifesto e da Semana de 1922, além do movimento propriamente dito dos deslocamentos de Mário de Andrade.

Assim sendo, ao redor da figura de Mário faço a provocação para pensarmos as políticas culturais por meio do movimento, acesso,⁵ corpografia, patrimônio cultural, território e da literatura.

Ainda em tempo, não é objetivo deste artigo desconstruir a figura de Mário de Andrade, trabalho inclusive já realizado por Sandroni (1988), mas sim questionar e fazer uma análise sobre a participação do escritor na institucionalização das políticas públicas no Brasil (CALABRE, 2009).

4 Entende-se por deslocamento toda a possibilidade de movimento que um corpo é capaz de produzir.

5 Vinculados ao privilégio de ser um homem de classe média, branco, intelectual e com capital social.

Movimento, corpo e acessos (velocidade, corpografia e território)

O movimento do corpo de Mário de Andrade é fundamental para pontuarmos algumas ações dentro da gestão pública (BOTELHO, 2007), visto que a alteridade exercida se vincula ao sensível olhar para registrar a diversidade cultural e propor questões ao meio artístico, intelectual, político e modernista sobre os elementos, representações e a própria identidade brasileira (ORTIZ, 1997).

Apontarei aqui a “caravana modernista” (ou “viagem de descoberta ao Brasil”), em 1924, que provocou uma atenção aos desconhecidos rincões de Minas Gerais e foi o momento em que olhares, dos modernistas, se voltaram para o barroco mineiro, Aleijadinho e sua obra. O período das viagens ao interior de Minas, para São João del-Rei e Tiradentes, culminou em pesquisas sobre Aleijadinho, sobre o barroco mineiro e na tentativa da criação da Sociedade dos Amigos de Monumentos Brasileiros. O trajeto foi realizado junto ao influente escritor Blaise Cendrars, que teve sua influência no anteprojeto do SPHAN em 1936 (VIANA, 2010).

Em 1927/1928 a viagem pelo Norte e Nordeste apontada em *O Turista Aprendiz* (“viagens pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia, por Marajó até dizer chega”), por Mário de Andrade, indica tanto a necessidade de viajar quanto a imensidão de sua curiosidade (etnográfica), paralelamente ao espaço geográfico do Brasil. Na primeira etapa da narrativa, é possível encontrar um diário; já na segunda parte uma série de crônicas.

O título brinca com a seriedade do livro do avô materno, que em 1881 fora presidente de província brasileira por designação imperial: Apontamentos de viagem de São Paulo à capital de Goiás, desta à do Pará, pelos rios Araguaia e Tocantins e do Pará à Corte: considerações administrativas e políticas. (LOPES, 1996, p. 93)

Assim como Baudelaire e Benjamin que se encontram com a pujança da modernidade nas metrópoles e as consequências de tantas mudanças, Mário de Andrade alcança em São Paulo lugar apropriado para estudar as características da modernidade brasileira. Ele colou seu trabalho como poeta, romancista e crítico a serviço dessa causa (FONSECA, 2012, p. 36).

É preciso levar em consideração a velocidade, como dito, e sobretudo o aumento da velocidade nesse período, o que sem sombra de dúvida vai limitar os acessos, visto que a utilização e a produção da velocidade são dirigidas a uma pequena parte da população e aos meios de produção nas fábricas. As técnicas utilizadas no movimento marítimo, terrestre ou aéreo levam a uma condição de poder, e o desenvolvimento dessas técnicas está diretamente ligado ao que é chamado de “progresso”. Por isso a diminuição da quantidade de tempo para se produzir algo. A velocidade passou a regular os espaços e, dessa forma, a influenciar com mais força os territórios, uma vez que a velocidade carrega a possibilidade de negação dos espaços⁶ (VIRILIO, 1996, p. 123).

Assim, o corpo é entendido como “o vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída” (BRETON, 2007, p. 7). Assimilaremos o corpo como um elemento-chave nas relações sociais e das lógicas culturais que envolvem as práticas; a ação do movimento do ser se torna possível, logo “Existir significa em primeiro lugar mover-se em determinado espaço e tempo” (Idem, p. 8).

Nesse sentido, o corpo possui potenciais para o exercício da sensibilidade nas insurgências das ruas: “(...) porém o conforto é coisa (*sic*) relativa, provém muito mais da elasticidade do corpo (...) Corpo disposto leva a gente até o fim do mundo, sem pesar” (ANDRADE, 1983, p. 21). Dessas afirmações, apresento a possibilidade de certeza das providências encontradas por Mário para se dispor, por meio do corpo, em relações pelas e nas cidades. É uma análise possível e concreta onde o escritor tinha plena convicção na condição do seu deslocamento.

O desenvolvimento da disposição do movimento, no corpo de Mário de Andrade, a forma pela qual se move, os acessos que encontra por ser intelectual e escritor viabilizam uma observação a partir da corpografia. Que emerge como resultado da dinâmica e mudanças consequentes do projeto, moderno, de cidades. Além do quê, a literatura produzida por Mário é escrita através de todo o corpo. A ideia de trabalhar com a corpografia é, justamente, o ponto em que Mário

6 A referência à obra de Paul Virilio é feita a partir da ligação entre velocidade e política, porém aqui desconsidero o pensamento que o autor desenvolve sobre o não lugar, por considerar que os lugares são passíveis de afeto, sem premeditar a negação às dinâmicas do possível.

de Andrade absorve as vivências por onde esteve, com a intenção de exercitar a sensibilidade, e pode acessar, evidenciando a constituição de uma cartografia corporal (JACQUES, 2008).

A corpografia nada mais é do que formular um mapa (mental ou físico) sobre a troca que ocorre em determinados espaços, o que é inscrito no corpo de quem percorre e o que é inscrito no corpo do que foi percorrido. Sendo assim, é possível apresentar uma ideia simples, mas que ilustra a provocação de pensar nas experiências de Mário de Andrade, na formação de sua bagagem, antes de assumir um posto institucional, das políticas públicas.

O seguinte mapa corpográfico ilustra as duas viagens de Mário de Andrade, em 1927 e 1928, pelo Norte e Nordeste brasileiro. Uma das consequências da viagem foi a organização da obra *Macunaíma*, além do contato com os povos originários amazônicos, como o próprio Mário relata em seus diários em *O Turista Aprendiz* (ANDRADE, 1976a, p. 127). Esse mapa, exclusivo, apontado aqui, é uma forma de compreender o deslocamento realizado, e exemplificar a corpografia que é parte integrante do caminho neste texto.⁷

O mapa visual é importante para termos uma noção das necessidades assumidas por Mário. Michel de Certeau, ao apontar alguns aspectos da modernidade e da pós-modernidade, como por exemplo o cotidiano, o controle e as multidões, estabelece uma importância aos movimentos e também aos mapas: “Certamente, os processos do caminhar podem reportar-se em mapas urbanos de maneira a transcrevê-los os traços (aqui densos, ali mais leves) e as trajetórias (passando por aqui e não por ali)” (CERTEAU, 2014, p. 163).

Dessa forma, tomam molde os elementos que configuram o contexto e as características de Mário de Andrade, de onde saiu, por onde esteve e com quem se encontrou. O mapa visual sem sombra de dúvida é importante para termos uma noção da disposição dos movimentos apontada no início do texto.

Essas vivências e as corpografias que indicam o percurso, no qual Mário de Andrade se dispõe, a partir de agora servirão para compreender como o movimento pode ser “espelhado” na organização de uma

⁷ Ver, ao final, o mapa corpográfico.

bagagem cultural dentro da ótica modernista e aplicado (a partir de 1935) nas políticas culturais brasileiras, através da institucionalização das ações propostas e organizadas pelos integrantes do Departamento de Cultura e, também, na criação do SPHAN, em 1937.

Departamento de Cultura e o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (políticas públicas de cultura)

A produção literária de Mário de Andrade estampa e se alinha com as ações organizadas e aplicadas no Departamento de Cultura, em São Paulo. A divisão e organização do departamento serão úteis para observar a estrutura de sua institucionalização, na tentativa, evidente, de uma “limpeza” e “higienização” na cidade de São Paulo (SANDRONI, 1988). Além do que, a cartografia, as pesquisas e a formação de intelectuais, juntamente com a recém-criada Universidade de São Paulo, são peças interessantes do “quebra-cabeça” desse projeto político sobre o qual estamos refletindo.

Temos, como exemplo, a descrição feita para ilustrar a figura de Chico Antonio, um homem da roça, encontrado junto a um retrato que Mário de Andrade tirou do coqueiro.⁸

Vem da terra, canta por cantar, por uma cachaça, por coisa nenhuma e passa a noite cantando sem parar (...). Que artista. A voz dele é quente e duma simpatia incomparável. A respiração é tão longa que mesmo depois da embolada inda Chico Antônio sustenta a nota final enquanto o coro entra no refrão. O que se faz com o ritmo não se diz! Enquanto os três ganzás, único acompanhamento instrumental que aprecia, se movem interminavelmente no compasso unário, na “pancada do ganzá. (ANDRADE, 1976a, p. 277)

Mário formou-se pelo Conservatório de São Paulo e lecionava música na mesma instituição. O encontro reverberou por muito tempo os rastros deixados no corpo do escritor. Percebe-se com esses apontamentos os indicativos de uma classe intelectual, da mesma forma que foi feito com Aleijadinho (ANDRADE, s/d, p. 243) comparado com artistas europeus; e com Padre Jesuíno do Monte Carmelo, a pesquisa que Mário se

8 Título dado aos tocadores e tocadoras de coco (ritmo musical popular).

debruça em idas e vindas à cidade de Itu (ANDRADE, 2012), notam-se apontamentos “legítimos”, visto que a figura de intelectual poderia promover um aval e indicar o espanto que confere ao Brasil “desconhecido”.

O Departamento de Cultura e Recreação da cidade de São Paulo foi criado pelo Ato 861, em 30 de maio de 1935, algumas modificações foram feitas pelo Ato 1146, de 4 de julho de 1936, no artigo 177,⁹ que criou a quinta divisão e sacou a Recreação do nome.

O Departamento funcionou através de divisões, que ao todo foram cinco:

- Divisão de Expansão Cultural, chefiada por Mário de Andrade, que acumulava a direção do departamento. Com duas seções, a de Teatro, Cinemas e Salas de Concertos e a de Rádio Escola. Competia à divisão: “promover e estimular iniciativas que favorecessem o movimento cultural e educacional; promover a organização de espetáculos de artes plásticas, da arte dramática em geral, da música e cinema”. Ligada à divisão, foi fundada a Discoteca Pública, que, anos depois, organizou e pesquisou os registros da produção cultural do Norte e Nordeste em viagem chefiada por Luiz Saia. A divisão também foi responsável por promover o Curso Livre de Etnografia, ministrado por Dina Lévi-Strauss, com o objetivo de capacitar pesquisadores para colher e fazer registros sobre a cultura popular. Em consequência do curso, foi criada a Sociedade de Etnografia e Folclore, o que despende para as Missões Folclóricas, que deu continuidade ao que Mário tinha iniciado em suas viagens pelo Norte e Nordeste, mas com as missões o aparato técnico poderia registrar de maneira mais completa o que Mário de Andrade já tinha apontado em suas viagens anteriores. Por meio da divisão também foi realizado o I Congresso Nacional de Língua Cantada. Quando nomeado para o Departamento de Cultura, Mário já contava com uma bagagem, por causa das viagens que tinha se disposto a percorrer, dessa forma já tinha convicção do que poderia entrar nas atividades e ações pelo departamento.

- Divisão de Bibliotecas, chefiada por Rubens Borba de Moraes, que tinha por competência organizar e manter os projetos da Biblioteca Itinerante, Bibliotecas Infantis e Circulares, o curso de Biblioteconomia, a aquisição de novos livros e bibliotecas particulares, espalhando as obras

⁹ Disponível em: <http://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/ato-gabinete-do-prefeito-1146-de-7-de-julho-de-1936> - Acessado em 28/08/2020.

pelos parques e pelos subúrbios de São Paulo. O projeto de Bibliotecas Populares não seguiu, em decorrência das mudanças políticas; contudo a proposta previa implantar bibliotecas a partir de temáticas relacionadas aos bairros. No bairro de italianos, uma biblioteca que contemplasse a literatura italiana (DUARTE, 1985), por exemplo.

- Divisão de Documentação Histórica e Social, chefiada por Sérgio Milliet. Foi a divisão responsável pela *Revista do Arquivo Municipal* para divulgar estudos e pesquisas no âmbito da produção cultural, tanto de São Paulo (Estado/Município) quanto do Brasil, tendo como responsável Mário de Andrade. A divisão também organizava e aplicava as pesquisas nos Parques Infantis sobre os dados da população atendida pelo projeto (condições socioeconômicas) e era responsável pela antiga seção do Arquivo e pelos demais serviços voltados aos livros: de restauração, catalogação e encadernação, por meio da seção gráfica e iconográfica.

- Divisão de Expansão Educação e Recreio, chefiada por Nicador de Miranda, que administrava os Parques Infantis criados na gestão anterior, de Anhaia Melo, sem a organização que lhe foi disposta com o Departamento de Cultura, sendo inaugurados mais dois Parques, um na Lapa, outro no Ipiranga. Os Parques tinham uma programação e uma logística extensa, objeto de inúmeras pesquisas e trabalhos, inclusive publicados e apresentados pelos gestores em congressos internacionais (DUARTE, 1985). A programação dos Parques Infantis contava com o trabalho de educadoras e educadores referente a cultura popular, cantigas, contos que eram trabalhados com as crianças nos parques, tendo em vista a importância que Mário de Andrade dava ao que encontrou no Norte e no Nordeste (ITAÚ CULTURAL, 2013).

- Divisão de Turismo e Divertimentos Públicos - No artigo 230 do ato que dispôs do Departamento de Cultura, ficava incumbida a divisão de:

organizar e estimular todos os divertimentos públicos”, ademais considerava as festas populares como parte integrante das políticas públicas, de cultura e o Carnaval se aplicava: “organizar concursos públicos de planos de festejos, de cartazes de propaganda, de festividades populares e tradicionais e de corsos, cordões, bailados e fogos de artifício, nas festas de interesse etnológico ou popular. (SÃO PAULO, 1936)

A festa do Carnaval já havia sido instituída no Rio de Janeiro, organizada pela prefeitura do Distrito Federal e, em São Paulo idem, desde

1935, com a gestão de Fabio Prado (mesmo sem a criação do departamento) a prefeitura forneceu a estrutura básica para que o desfile pudesse ocorrer (ANDRADE, 1981, p. 13).¹⁰ O Carnaval é um assunto delicado, visto que é o período de festa significava e que muitas fábricas teriam uma certa baixa na produção (SANDRONI, 1988, p. 103), mas contra isso estava a sanção dos divertimentos públicos promulgada pela prefeitura, incentivando e buscando o controle da festa. Alvo, por sinal, de inúmeras críticas de empresários paulistas.

Em 1936, Mário de Andrade incluiu o Carnaval no cronograma do Departamento de Cultura como política pública. A imagem das festas carnavalescas está registrada por Mário de Andrade, em distintos momentos,¹¹ em forma de cartas, artigos, poemas e etc. Com essa bibliografia fica evidente que a festa impactou profundamente o modo como Mário de Andrade absorveu a manifestação popular (PICHEU; GUERREIRO, 2011) e, na posição de diretor do departamento, levantou a bandeira, ou melhor, o estandarte do Carnaval como manifestação legítima e brasileira, sobretudo, tinha a ver com a perspectiva moderna de encontrar a brasilidade e de que maneira o Carnaval influenciou a leitura de mundo de Mário de Andrade. Porém, percebendo que não havia meios de lutar contra e domar as multidões, o Estado passou a organizar a festa, autorizando e criando o ambiente que fosse favorável à elite política, e isso vinha por meio do populismo (QUEIROZ, 1992). A divisão foi extinta pelo Ato nº. 1.460, em agosto de 1938.

Com a ditadura Vargas, os chefes da Divisão do Departamento de Cultura passaram a ser perseguidos e presos. Mário de Andrade foi exonerado, em 12 de maio de 1938, partiu para o Rio de Janeiro (27 de junho de 1938) e, tendo boa relação com Rodrigo de Melo Franco, afinado com a ditadura Vargas, passou a lecionar na recém-criada Universidade do Distrito Federal. Em 1939, foi nomeado para a Seção do Instituto do Livro, com a responsabilidade de elaborar um projeto de Enciclopédia

10 Mário de Andrade narra, em carta, a Murilo Miranda a dúvida em não saber se vai para o Rio de Janeiro ou se fica em São Paulo no Carnaval.

11 Devido ao grande número de referências indico pontualmente as menções: Samba Rural de Pirapora do Bom Jesus (ANDRADE, 1937, p. 43); Carnaval no Rio de Janeiro (ANDRADE, 1988, p. 22); (ANDRADE, 1980, p. 111) e (ANDRADE, s/d, p. 79); Carnaval de São Paulo (ANDRADE, 1976b, p. 321 e 497); Carnaval em Recife (ANDRADE, 1975, p. 364); (ANDRADE, 1987, p.177).

Brasileira. E a partir de 1941 tornou-se responsável pelo Serviço de Patrimônio Histórico, Artístico e Nacional do Estado de São Paulo.

Lélia Coelho Frota, no prefácio das cartas trocadas entre Rodrigo Melo Franco e Mário de Andrade, é pontual na afirmação referente à postura assumida em relação à figura de Mário. O problema com a pontuação é a falta de crítica que envolve o patrimônio cultural, a musealização e as provocações necessárias para não tornar Mário de Andrade uma “múmia” do SPHAN.

Mário, como veremos, estará estranhamente ligado à vida desta instituição pelo resto da sua vida, e até mesmo depois de morto, pois beneficiou o SPHAN em seu testamento com o Sítio Santo Antônio em São Roque - capela, casa-grande e entorno. (ANDRADE, 1981, p. 21)

Não estou questionando a bagagem, mas o que Mário trouxe para o anteprojeto, redigido por ele, que levou à institucionalização do Patrimônio Histórico e Artístico do Brasil e, sim, como sua contribuição foi absorvida. Levando em consideração o contexto e a condução que o rumo do patrimônio cultural, sem deixar de mencionar que Rodrigo Melo Franco perpétuo no cargo de diretor desde sua criação até 1967 (Fonseca, ou seja trinta anos à frente da instituição). O tombamento, como ação legítima do Estado para “defender” o bem cultural, passou a ter um aspecto quase sagrado. Foi assim na descoberta de Aleijadinho, na descoberta e pesquisa (1941) a respeito de Padre Jesuíno (representante do Barroco paulista). A “corrida” pelo tombamento traz a ideia, novamente, da necessidade de ter elementos que representam o Brasil na arte e cultura, o que dialogava com o movimento modernista.

O Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional foi criado pelo Decreto-Lei nº. 25 de 1937, com a chefia de Rodrigo Melo Franco de Andrade, que, conhecendo o histórico de Mário e a importância dada nos apontamentos sobre o barroco mineiro e Aleijadinho, solicitou um anteprojeto para a criação do serviço que tinha como objetivo ampliar a noção de patrimônio cultural com uma legislação concisa.

No SPHAN, contudo, Mário prestou um serviço mais técnico, de levantamento, inventário, registro e relatórios do Estado de São Paulo, porém o patrimônio imaterial, as festas populares, levando em consideração as viagens para registros da Sociedade de Etnografia de São Paulo, atrás das congadas, moçambiques e o próprio samba rural de Pirapora do Bom Jesus, não são em momento algum mencionados com a força da institu-

cionalização patrimonial (ANDRADE, 1981). Não se sabe se é porque Mário esbarra nas dificuldades com o governo federal, o fato é que um dos tombamentos que consegue é o sítio que adquiriu com dinheiro próprio, o qual antes de falecer doou ao governo federal (SPHAN).

Mário de Andrade ainda continua pelos porões do SPHAN (CHAGAS, 2015), pois a crítica à concepção do que foi compreendido, em 1937, como patrimônio cultural é, muitas vezes, entendido como dinâmico, sem arbitrariedades modernas, mesmo passados 83 anos.

Em alguns casos é possível notar um esforço para sobreviver a essa dinâmica que incentiva a “coisa” patrimonializada virar produto, virar “palco”, virar uma linda fachada, virar um símbolo do reconhecimento da identidade do Estado, ou então desvirtuando a trajetória de suas invenções; a institucionalização patrimonial. A busca que se faz, com essas provocações, é incentivar uma tendência com objetivo de desamarrar os movimentos, adaptando e regulando as práticas culturais sem prendê-las em uma gaiola (burocracia).

A lógica do tempo histórico do Patrimônio Cultural brasileiro, referido acima, trata-se da organização, estrategicamente definida pela classe intelectual, a partir da década de 1930, produto de uma referência cultural aportada nas indicações europeias, ou seja, a interpretação dos intelectuais sobre os pensamentos europeus com a perspectiva de um olhar de dentro do “primitivo”.

Conclusão

Compreendendo o contexto das experiências de Mário de Andrade pelo Brasil “até dizer chega” é possível, então, responder à questão inicial proposta para este texto. A figura do intelectual tem uma participação que não pode ser ignorada, contudo há que questionar e criticar como modelaram a imagem de Mário de Andrade junto aos estudos das políticas culturais. Precursor no cargo de “secretário de cultura”, aplicando uma visão abrangente de cultura, Mário de Andrade, mesmo que com pensamentos e práticas progressistas, priorizou o “levar a cultura”, discurso que até os dias de hoje é considerado. Em vez de se exercitar em escutar e compreender as culturas características de cada território.

Devemos ter cuidado para não confundir Mário de Andrade, Departamento de Cultura e Decreto-Lei nº. 25, dada a participação do in-

telectual nesses processos dentro da estratégia do jogo político. A figura de Mário, quando o tema é políticas culturais, é inserida no destaque das composições alegóricas, tendo em vista a necessidade de destacar os sujeitos que participam de momentos de transição. É possível identificar as contradições da participação dos intelectuais e organizar outro espaço onde outras vozes puderam fazer parte da discussão, muito por conta de assumirem uma posição de “missionários”.

O período em que notamos a imposição de uma figura brasileira aos brasileiros e brasileiras, de forma nacionalista, como o próprio Mário de Andrade afirma:

Ninguém que seja verdadeiramente, isto é, viva, se relacione com o seu passado, com as novas necessidades imediatas práticas e espirituais, se relacione com o meio e com a terra, com a família etc., ninguém que seja verdadeiramente, deixará de ser nacional. (ANDRADE, 1988, p. 30)

Em suas pesquisas, Mário de Andrade se depara com inúmeros personagens importantes que provocam o pensamento sobre a cultura e a arte, respectivamente. Analisando de forma pontual, é possível notar que, ao pesquisar as manifestações religiosas afro-brasileiras, Mário de Andrade assume uma imparcialidade. Não sai em defesa da liberdade religiosa, isso pode ser verificado no *Turista Aprendiz*. Busca, única e exclusivamente, os elementos do cotidiano, com descrição minuciosa da prática, não aprofundando seus contextos de liberdade religiosa, muito menos do racismo. Não encontrei registros de defesa a ponto de questionar a apreensão de materiais dos cultos pela polícia. Em contrapartida, na carta de Luiz Saia (chefe da Missão Folclórica a Mário de Andrade em 26/02/1938):

Quanto ao xangô, apesar da situação completamente desfavorável imperando por aqui, pois foram fechados os terreiros e apreendido o material do culto, consegui arrumar um no bairro macumbeiro da Casa Amarela. Para isso arrumei amizade com o Delegado de Polícia que também ofereceu para o Departamento grande parte do material apreendido. Coisa de vasto valor. (SANDRONI, 1988, p. 125)

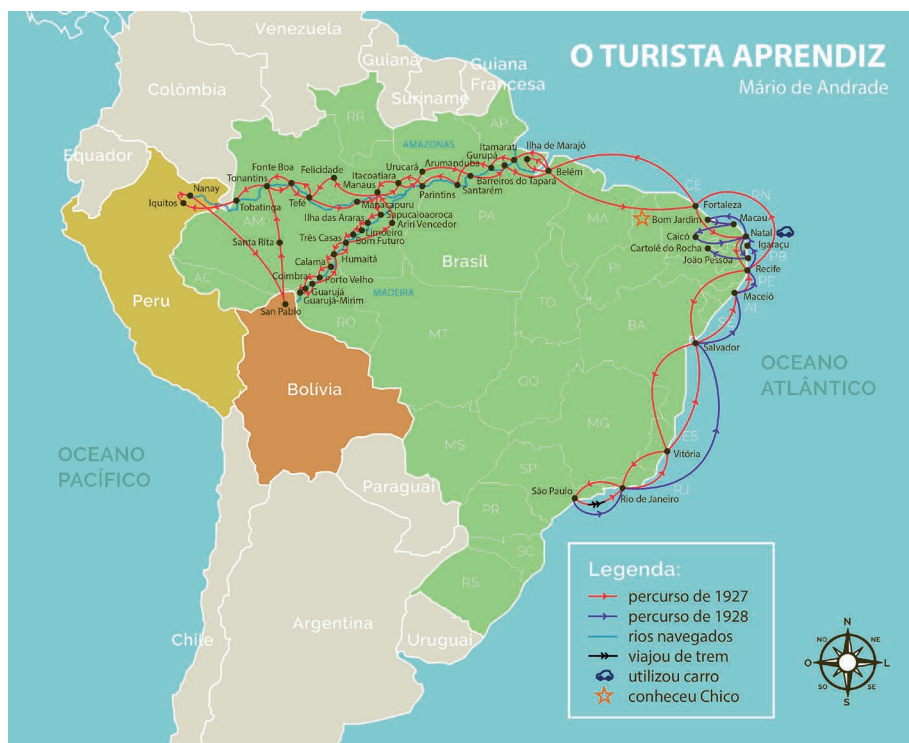
Mário de Andrade não apresenta um posicionamento crítico e contra a perseguição das manifestações de matriz afro.

Querendo ou não, a propriedade na crítica de Mário de Andrade apoiou o início do reconhecimento da “brasilidade” da cultura, sem

levar em consideração o contexto. Por isso faço o convite de se questionar a institucionalização das políticas culturais, considerando Mário de Andrade seu mito fundador.

Está implícito que, ao analisar algumas figuras da produção cultural brasileira, chegaremos a de Mário de Andrade, seja o musicólogo, seja o escritor, seja o professor/intelectual, seja o cronista ou o viajante (da etnografia). O que foi colocado ao longo desta provocação, a exemplo de Aleijadinho, Padre Jesuíno e Chico Antonio, de maneira geral, por mais que a grande maioria da população brasileira não tenha escutado sobre alguns desses personagens, existe, no meio do patrimônio cultural, das políticas culturais, da museologia e da música, uma relação de notoriedade e destaque, pois Mário de Andrade saiu apontando elementos do que considerava brasileiro, tombando e registrando, às vezes por desespero (como no caso do sítio em São Roque) (ANDRADE, 1981, p. 143), a necessidade de o Brasil enxergar o que ele tinha gana de tornar público.

Mapa produzido a partir da obra *O Turista Aprendiz*



Fonte: Desenho original Victorya Cordeiro Haslwanger

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Pólen, 2019.
- ANDRADE, Mário. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Ed. de Ouro, s/d.
- ANDRADE, Mário. *Cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade, 1936-1945*. Brasília: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Fundação Pró-Memória, 1981.
- ANDRADE, Mário. *Entrevistas e depoimentos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.
- ANDRADE, Mário. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Martins Fontes, 1978.
- ANDRADE, Mário. *O baile das quatro artes*. 3 ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1975.
- ANDRADE, Mário. O Samba Rural Paulista. *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo: Departamento de Cultura, ano IV, v. XLI, 1937.
- ANDRADE, Mário. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Secretaria de Ciência e Tecnologia, 1976a.
- ANDRADE, Mário. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- ANDRADE, Mário. *Táxi*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Secretaria de Ciência e Tecnologia, 1976b.
- BARBATO JÚNIOR, R. *Missionários de uma utopia nacional-popular: os intelectuais e o Departamento de Cultura de São Paulo*. São Paulo: Annablume, 2004.
- BOTELHO, Isaura. A política cultural e o plano das ideias. Salvador. *Anais III ENE-CULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Salvador: ENECULT, 2007.
- BRASIL. Decreto-lei nº. 25, de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Diário Oficial da União - Seção 1 -6/12/1937*. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-25-30-novembro-1937-351814-publicacaooriginal-1-pe.html>>.
- BRETON, David Le. *A sociologia do corpo*. São Paulo: Editora Vozes, 2007.
- CALABRE, Lia. *Políticas Culturais no Brasil – dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.
- CASTRO, Moacyr Werneck. *Mário de Andrade, exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2014.
- CHAGAS, Mario. *Há uma gota de sangue em cada museu*. A ótica museológica em Mário de Andrade. Chapecó: Argos, 2015.

- CHOAY, Françoise. *O urbanismo: utopias e realidades, uma antologia*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. São Paulo: Ed. 34, 2012.
- DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultural, 1985.
- FONSECA, Aleiton. *O Arlequim da Pauliceia*. São Paulo: Geração Editorial, 2012.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. *O Patrimônio em Processo*. Trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.
- FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. 40 ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Corpografias urbanas*. Revista Vitruvius, nº 093, ano 08, fev. 2008
- LOPES, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: Ramais e Caminhos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972.
- LOPES, Telê Porto Ancona. *Marioandradeando*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- MÁRIO DE ANDRADE E OS PARQUES INFANTIS. *Revista Itaú Cultural*. São Paulo, Itaú Cultural, 2013.
- ORTIZ, Renato. *A mundialização da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1997.
- PREFEITURA DE SÃO PAULO. Ato n. 1.146. 04/07/1936. Consolida e modifica disposições referentes aos serviços, repartições e funcionários da Prefeitura e dá outras providências. Leis, Resoluções e Atos do Município de São Paulo do ano de 1936, São Paulo.
- PUCHEU, Alberto; GUERREIRO, Eduardo. *O Carnaval Carioca de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval brasileiro*. O mito e o vivido. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1992.
- RUBINO, Silvana. A memória de Mário. *Revista do IPHAN*, 2002.
- SANDRONI, Carlos. *Mário contra Macunaíma: cultura e política em Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: IUPRJ, 1988.
- TELLES, Mário Ferreira de Pragmácio. *Entre a lei e as salsichas: análise dos antecedentes do decreto-lei nº 25/37*. In: V ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Salvador, 2008.
- VIANNA, Hermano. *Mistério do Samba*. 7 Ed. Rio de Janeiro: Zahar: ed. UFRJ, 2010.
- VIRILIO, Paul. *Velocidade e Política*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

PARQUE MADUREIRA E AS DISPUTAS POR (DES)APROPRIAÇÕES NA CIDADE OLÍMPICA¹

Simone Oliveira²

Ao percorrer as diversas regiões da cidade do Rio de Janeiro não nos deparamos apenas com a diversidade de paisagens, um olhar mais atento identificará que a configuração desse espaço urbano apresenta uma concentração de objetos que são fruto da intervenção dos poderes público e privado na sua localização, sejam eles serviços, infraestrutura, transporte, postos de trabalho ou equipamentos culturais.

Verificamos, assim, que os equipamentos culturais estão concentrados nas regiões Centro e Zona Sul (65,9%)³ – enquanto a maioria da população (79,3%)⁴ reside nas Zonas Norte e Oeste do município –, o que mostra que a produção do espaço privilegia o acesso a certos bens sociais raros às classes com maior rendimento – residentes majoritariamente na Zona Sul –, tornando-se um elemento de distinção.

A produção do espaço da cidade é, portanto, um fenômeno político-espacial, no qual os diferentes agentes sociais se distinguem pela possibilidade de exercer seu capital – financeiro, simbólico, cultural e político – no território (BOURDIEU, 2013). De forma que é “a partir do reconhecimento dos objetos na paisagem, e no espaço, que somos alertados sobre as

1 Este texto foi gerado a partir da dissertação de mestrado intitulada “Parque Madureira e os usos do ‘Próprio’ nas dinâmicas sociais”, realizada no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) da Universidade Federal Fluminense (UFF) e orientada pelo Prof^º. Dr^º. João Domingues.

2 Simone é mestre em Cultura e Territorialidades (UFF) e graduada em Produção Cultural também pela UFF. E-mail: simons.oliveira@gmail.com.

3 Cf. PERES, Fabio de Faria; MELO, Victor Andrade de. Espaço, lazer e política: desigualdades na distribuição de equipamentos culturais na cidade do Rio de Janeiro.

4 Cf. Instituto Pereira Passos. Armazém de Dados. Disponível em: <http://portalgeo.rio.rj.gov.br/indice/flanali.asp?codpal=811&pal=POPULA%C7%C3O>.

relações que existem entre os lugares. E essas relações são uma resposta ao processo produtivo no sentido largo, incluindo desde a produção de mercadorias à produção simbólica” (SANTOS, 2012. p. 71)

Essa divisão da cidade reflete e produz a diferenciação do espaço de moradia de patrões e empregados, daqueles com maior e menor renda, dos possuidores de maior e menor capital cultural, das classes altas e baixas que, em suma, está calcada na diferença implícita entre “urbanos” e “suburbanos”. Para aqueles mais alinhados com as primeiras características daquelas dualidades, fica a sensação de livre interação com os espaços que a normatividade (seletiva) lhes confere, garantindo o direito de ali expressar o seu querer e poder.

Assim Michel de Certeau (1998) define o “próprio”, que aqui utilizamos como metonímia das diversas acepções de propriedade e apropriações no território. Para o autor, as distinções da hierarquia social são definidas a partir da dicotomia entre ausência e posse, onde os grupos privados de “um próprio” – definido como “o lugar do poder e querer próprio”⁵ – pertencem às classes sociais mais baixas. É essa condição que diferencia os donos dos campos – aqueles que têm o poder de definir as regras do jogo e possuem uma visão privilegiada do todo⁶ – daqueles que são obrigados a mover-se de forma sutil e escorregadia “dentro do campo de visão do inimigo”. Conforme o lugar ocupado, os agentes se valem ou de ações estratégicas ou táticas: enquanto a primeira é organizada pelo postulado de um poder, a segunda é determinada pela sua falta.⁷

Ainda de acordo com Certeau, a propriedade do “próprio” é simultaneamente instituída por “lugares teóricos (sistemas de discursos totalizantes)” que articulam “lugares físicos onde as forças se distribuem” (CERTEAU, 1998, p. 102).

5 CERTEAU, 1998, p.99

6 Utilizamos essa definição para localizar aqueles atores a quem denominaremos também como “classe hegemônica”, entendida aqui como classe também integrada pelo Estado e pela grande imprensa, tomando a premissa da “coalizão urbana”, definida por Harvey (2006) como um “padrão de conduta na governança urbana que combina poderes estatais (local, metropolitano, regional, nacional ou supranacional), diversas formas organizacionais da sociedade civil (câmaras de comércio, sindicatos, igrejas, instituições educacionais e de pesquisa, grupos comunitários, ONGs, etc) e interesses privados (empresariais e individuais), formando coalizões para fomentar ou administrar o desenvolvimento urbano.”

7 *Ibidem*, p. 100

Neste artigo, vamos analisar como as transformações na materialidade do espaço associadas às diferentes narrativas elaboradas sobre a Vila das Torres, atualmente Parque Madureira, impactaram as possibilidades de apropriação e uso desse território por grupos distintos.

Tomarei o “próprio” no seu sentido de “propriedade”, enquanto sinônimo de bens imóveis, como ponto de partida para analisar as tensões entre os interesses privado e social durante o processo de remoção dos moradores da Vila das Torres para a criação do Parque Madureira, considerando a inscrição desse equipamento como parte da lógica da cidade global.

A posse da propriedade, que também se torna um direito, e constitui-se como um objeto de desejo primário por imprimir a sensação de garantia de abrigo e proteção, mostra na prática que sua estabilidade é cambiante (ROLNIK, 2015), pois, de acordo com o local em que a posse está instalada e a classe social de seus “proprietários”, torna-se passível da intervenção do Estado, de forma que a “desapropriação” pode vir a ser um risco inerente ao seu detentor.

Um planejamento olímpico para a cidade

Os grandes eventos esportivos são empreendimentos que demandam enormes recursos (econômicos e sociais); como contrapartida, espera-se que a sua demanda por intervenções na infraestrutura urbana aumente a visibilidade do local onde são realizados, incrementando o fluxo de investimentos e turistas e com eles a arrecadação financeira.

Nas últimas décadas, o Rio de Janeiro acumulou a realização de quatro grandes megaeventos, três deles esportivos: XV Jogos Pan-Americanos (2007), Jornada Mundial da Juventude (2013), Copa do Mundo (2014) e Jogos Olímpicos e Paralímpicos (2016).

Para sediar esses eventos a cidade anfitriã tem como pré-requisito o aparelhamento com as estruturas padronizadas para a realização das atividades esportivas de acordo com as normas internacionais, bem como dos serviços a elas associados de forma secundária – ou seja, além das quadras poliesportivas, dos campos, piscinas e velódromos, é preciso garantir também que os aeroportos, os sistemas de transporte e hospedagem estejam alinhados com aqueles definidos internacionalmente como adequados. Por isso a Cidade Olímpica é um exemplar fidedigno da cidade global.

Nas últimas décadas, vimos emergir um modelo de planejamento da cidade que aciona a identidade cultural local, valendo-se do discurso da “vocação” para a produção de espaços urbanos cuja leitura seja padronizada internacionalmente. Isso se dá porque, se de um lado essas cidades passam a se tornar competitivas, renunciando em tese à produção de simulacros, elas também precisam se tornar facilmente “legíveis” – ou facilmente consumíveis – para cidadãos oriundos de qualquer lugar do mundo, pois daí advém uma das suas principais fontes de recursos e reconhecimento: o turismo internacional.

Assim, cidades-sede de grandes eventos tendem a apresentar um tipo de vivência espacial similar, justamente porque experiência se torna consumo. Milton Santos nos diz que isso se dá porque a unificação dos sistemas técnicos é inerente à natureza da globalização do capitalismo onde os sistemas hegemônicos formam conjuntos que operam de forma conexas, complementarmente. J. Chesneaux (1983) avalia que esses processos estabelecem uma “lei da banalização planetária” segundo a qual

desde que um progresso nas técnicas de produção é realizado em algum lugar sobre um ponto particular, o resto do mundo deve alinhar-se para continuar competitivo. (CHESNEAUX, 1983 *apud* SANTOS, 2012, p. 194)

Como consequência, a padronização da configuração territorial, dos mobiliários urbanos, busca também padronizar as relações sociais particulares em cada local, o que gera um tipo de despossessão:

Tanto faz se estamos em Dubai, Astana, Johannesburgo, Mumbai ou Rio de Janeiro: falamos a mesma língua, identificamo-nos na mesma paisagem, estamos pisando no mesmo chão, abstrato, abstraído – e subtraído – do território vivido por quem estava ali. Nada de puxadores de tuk-tuk passeando no meio das vacas, nada de vendedores ambulantes oferecendo comidas “exóticas”, nada de modos de vida e de ser particulares: não é por acaso que os processos de despossessão são também máquinas de aniquilamento, material e simbólico, de modos de vida. (ROLNIK, 2015, p. 245)

A cidade olímpica⁸ – aqui como síntese dos grandes eventos – precisa mobilizar uma série de recursos para se instaurar. As parcerias públi-

8 O Decreto Municipal número nº. 36.111, de 15 de agosto de 2012, declara a cidade do Rio de Janeiro como “Cidade Olímpica”.

co-privadas (PPPs) garantem os investimentos financeiros – embora estes retornem em forma de benefícios fiscais ou de exploração – e o Estado media a relação com a legislação vigente e concentra seus esforços na implementação de suas demandas. Como resultado, vimos nos últimos anos que os requisitos olímpicos de planejamento urbano sobrepuseram os interesses e as necessidades sociais do Rio de Janeiro.

Neste cenário, o planejamento dos transportes da cidade, para citar um exemplo, passa a ser o planejamento para o fluxo do público para os jogos; os espaços de lazer da cidade são os espaços aptos a exibir a programação desse evento; os investimentos nos hospitais públicos precisam atender de forma adequada aqueles visitantes da cidade.⁹ O que nos leva à pergunta: o planejamento da cidade é o mesmo que o dos Jogos Olímpicos?

Essa dissonância foi sendo contornada nos discursos oficiais, que informavam que o retorno desses investimentos viria na forma de “legado”.

O legado seria tudo aquilo que foi construído inicialmente para a realização dos grandes eventos e que, após a sua realização, poderia ser utilizado em benefício da população. No entanto, ao término do evento muitos espaços se encontravam degradados, esvaziados e carentes de manutenção, conforme destacado pela imprensa internacional:

Oficiais olímpicos e organizadores locais às vezes se vangloriam sobre o legado dos Jogos – os benefícios residuais que a cidade e o país-sede iriam experimentar muito tempo após o final das competições... O Rio se tornou rapidamente o mais recente e talvez o mais notável caso de promessas não cumpridas e abandono. (KAISER, 2017, p. 1)

No caso do Parque Madureira, embora o equipamento não tenha sediado as competições dos Jogos Olímpicos, foi um dos “Boulevards Olímpicos” – espaços destinados a shows musicais e exibição das provas em telões.

Construído sob o escopo do projeto da Cidade Olímpica, em parceria público-privada entre prefeitura, Light e Delta, o parque também trouxe resultados positivos para o setor imobiliário. Apenas no ano de sua

⁹ Cabe lembrar que a Linha 4 do metrô do Rio de Janeiro foi inaugurada em agosto de 2016 apenas para atletas e espectadores dos Jogos Olímpicos, ficando acessível para a população da cidade somente em setembro – após o evento. Além disso, o Hospital Miguel Couto, em Ipanema, passou por investigação do Ministério Público por destinar uma área para o atendimento durante a Olimpíada com padrão superior ao encontrado nos demais hospitais municipais, com quartos climatizados, equipados com TVs de LCD e acesso à internet.

inauguração (2012) o metro quadrado dos imóveis usados no bairro subiu 30,6%, proporção maior que a de bairros como “Tijuca (13,2%), Vila Isabel (25,4%), Méier (16,5%) e Centro (8,1%), e até em relação a bairros da Zona Sul, como Botafogo (13,1%), Leblon (15,3%), Ipanema (12,6) e Flamengo (6,1%)”,¹⁰ no mesmo período.

Submetido a uma lógica fortemente orientada pelo mercado, o planejamento da cidade contemporânea é alvo da lógica produtivista e competitiva inerente aos negócios globais, daí que sua administração deve utilizar ferramentas como planejamento estratégico, que seja flexível, *market friendly* e *market oriented*¹¹ (que sejam amigos do e orientados pelo mercado).

Em termos econômicos, significa um processo de acentuação da submissão do território aos interesses do mercado financeiro. Isso pode se dar através de investimentos que elevam artificialmente o valor de troca do espaço ao incrementá-lo com bens de luxo urbanísticos (construção de museus, praças, parques etc.), o que torna o consumo do espaço uma mercadoria.

Assim, a construção da imagem da cidade adquire tal importância que ela supera a construção da cidade em si, pois como produto ela depende da publicidade para fomentar o desejo de consumo do seu público – desejo que não precisa equivaler à necessidade –, daí a importância da associação dos meios de comunicação ao projeto, como mediadores do consenso coletivo. Os depoimentos oficiais sobre a importância do Parque Madureira revelam este sintoma:

O poder de transformação que o Parque Madureira traz a todos os bairros que atravessa é imenso. Mais de 98% da área era impermeabilizada e com poucas áreas verdes. Ele promove uma revitalização nessa parte, melhorando o microclima, propiciando extensa área de lazer com equipamentos culturais e esportivos. Para quem tinha uma área da Light, degradada, aos fundos de um amplo terreno, e agora tem um espaço muito valorizado, é um ganho — afirma o gestor da Secretaria Municipal de Obras (SMO), Alexandre Pinto. (LAURITZEN, 2016, p. 1)

Discurso que fundamenta a ideia de que o Parque Madureira se configurava como a terceira maior área verde da cidade do Rio de Janeiro, como um valor, mesmo que sua implantação tenha se dado à custa da extinção de uma horta.

10 Cf. VASCONCELLOS, Schmidt, 2012, p.1.

11 Cf. VAINER, 2011.

A área lá era tudo plantado de cabo a rabo (*sic*), era bem bonito. Quando eu li uma nota dizendo que foi construído um parque em um lugar abandonado, cheio de lixo, eu achei o cúmulo do absurdo. Porque ali era muito bonita a horta. (SOUZA, 2015, p. 66)

Uma narrativa que se pretende única, pois detentora da hegemonia dos meios de comunicação de massa, informa que o progresso está aliado à supressão de tudo aquilo que ela própria configura como “rugosidade”,¹² promovendo o temor quanto aos corpos, práticas, espaços e modos de vida associados aquilo que se deve associar ao atraso; o que viabiliza ou a concordância com o seu extermínio – material e simbólico – ou minimiza a sua “não existência” (SOUSA SANTOS, 2002) em prol de algo mais valorizado ou relevante para o coletivo. Um parque no lugar de uma horta orgânica seria um exemplo.

Antes do parque, uma vila

No final da primeira década do século XX, a empresa Light começa a operar na distribuição de eletricidade para a cidade do Rio de Janeiro e sua região metropolitana, criando, em 1908, a Usina Hidrelétrica de Fontes, em Piraí, cuja transmissão de energia passava pela subestação de Nova Iguaçu e Cascadura, formando, no trecho entre Guadalupe e Cascadura, um corredor de 90 metros de largura e 5 quilômetros de extensão (MARTINS, 2009).

Na impossibilidade de a área incorporar o uso industrial, residencial e as árvores altas, que poderiam comprometer a integridade das torres de transmissão ali instaladas, a Light cede o espaço para que lavradores cultivassem hortas, em regime de comodato.

Com isso, a produção de verduras, ervas e vegetais sob as linhas de transmissão da Light passa a dominar aquele mercado, sendo rapidamente distribuída pela estação de Magno (atual estação Mercadão de Madureira) até o Centro, criando um polo comercial de escoamento da produção pelo trem além da busca direta pelos insumos ali produzidos.

12 Cf. SANTOS, 2012, p. 140: “Chamemos rugosidades ao que fica do passado como forma, espaço construído, paisagem, o que resta do processo de supressão, acumulação, superposição, com que as coisas se substituem e acumulam em todos os lugares”.

Segundo Martins,¹³ a esse comércio primário foi sendo agregada a venda de outros produtos, como frutas e utensílios, o que culminou com a criação do Mercado de Madureira, em 1914. Com a intensificação da produção agrícola os produtores passaram a habitar o espaço entre a linha férrea e as torres de transmissão da Light, dando origem à Vila das Torres.

Pouco mais de cem anos depois, a Vila das Torres passa a ser considerada território de utilidade pública, dando início a um processo de desapropriação dos lavradores que ali residiam.

Portanto, ao investigar a construção do Parque Madureira, a reconfiguração da paisagem que ele inaugura e os novos fluxos que proporciona, é fundamental entender sob quais termos esse equipamento foi planejado, não só no que se refere às instalações físicas, mas porque tais instalações se deram daquela forma, a qual público se destinava, as possibilidades de conciliação com os modos de vida ali presentes e o desejo de ruptura.

O alinhamento com a “cidade global” sobrepõe as necessidades locais, pois, orientada por uma lógica produtivista, onde a cidade é tratada como um negócio, competindo com outras por mercado, e a identificação com os modelos globais de produção de experiência, é uma ferramenta para alcançar maiores rendimentos.

Os empreendimentos da cidade global operam, para isso, na desvalorização ou no recalçamento de certos valores de uso e priorização de valores de troca ao conferir, de forma especulativa importância a áreas consideradas de baixo interesse comercial, valendo-se da vultuosidade de suas composições arquitetônicas, que passam a atrair novos investimentos e fluxos turísticos, incrementando com isso seu valor de troca, enquanto a população que ali residia é removida de forma direta, com desapropriações, ou indireta, sendo asfixiada pela elevação do custo de vida promovido por essa estratégia.

Trata-se de procedimentos que provocam a segmentação espacial deslocando as populações mais pobres para as áreas mais afastadas das “obras”¹⁴ da cidade, privando ou limitando o consumo desses bens raros.

Sob a alegação de que as intervenções urbanas mundializadas vão provocar melhorias ao conferir novas qualidades ou dar nova vida ao espaço,¹⁵ vemos os modos de vida ali existentes sendo apagados, informando

13 MARTINS, 2009, p. 42.

14 Cf. LEFEBVRE, 1991.

15 Cf. SOUZA, 2015.

que tais práticas não possuíam “qualidade” suficiente, ou não eram suficientemente vívidas para serem mantidas num contexto que precisa forjar uma imagem de cidade exportável.

De acordo com Arantes,¹⁶ os termos revitalização, reabilitação, revalorização, requalificação etc. são eufemismos para o mesmo fenômeno expresso pelo já desgastado, e vexatório, termo gentrificação, que na prática se resume a “determinar quem sai e quem entra”. Para a autora, o planejamento estratégico seria mais uma forma de expressar o mesmo sentido, onde uma “cidade estrategicamente planejada de A a Z nada mais seria, enfim, do que uma cidade inteiramente gentrificada”.

Dentre os custos sociais dessas intervenções é a moradia, sobretudo naqueles espaços onde há ambiguidade em relação à posse, um dos direitos mais vulneráveis. De acordo com Raquel Rolnik, territórios de legalidade cambiante funcionariam como uma espécie de “reserva de terra, mobilizada a custo zero, no momento de necessidade de constituição de uma frente fundiária para o complexo imobiliário-financeiro”.¹⁷ Esse seria um dos motivos para o afrouxamento quanto à fiscalização da ocupação pelas populações mais pobres de áreas não regulamentadas pelo Estado.

Somente para a construção do Parque Madureira, 897 famílias foram desapropriadas, em processo bastante contraditório.¹⁸

No início de maio de 2010, a prefeitura iniciou as negociações das remoções com os moradores. A despeito do combinado inicialmente, onde a Associação de Moradores mediará todas as negociações em favor do coletivo, a subprefeitura passou a contactar separadamente alguns moradores, que, ao se verem pressionados, aceitaram indenizações individuais, o que prejudicou a capacidade de negociação do grupo, fazendo com que os valores oferecidos provocassem divergências e a alocação das famílias, antes prevista na sua totalidade para permanência em Madureira, passasse parcialmente para o Ipê Branco – em Realengo, pelo Programa Minha Casa Minha Vida, enquanto os demais moradores foram indenizados, com valores distintos e, na sua maioria, abaixo do mercado.

No dia 28 de maio de 2010 já havia remoções concretizadas e a partir da primeira semana do mês de junho as primeiras casas come-

16 ARANTES, 2000, p. 31.

17 ROLNIK, 2015, p.230.

18 Dentre os quais 264 foram alocados no conjunto Ipê Branco do Programa Minha Casa Minha Vida, em Realengo, e os demais foram indenizados.

çaram a ser demolidas, reforçando a pressão sobre os moradores ainda presentes no local com a criação de espaços vazios.

Eles não querem nem saber se a comunidade quer sair ou não. Já disseram que vão tirar todo mundo e estão pagando pelas nossas casas um terço do que elas valem. A minha casa tem dois quartos e avaliaram ela em 13.000 reais. Com esse valor só me resta ir morar em uma área de risco. Isso porque minha família vive aqui desde 1885. Teve moradia avaliada em 2.000 reais, o que não dá pra pagar nem seis meses de aluguel. Essa avaliação é feita em uma breve conversa do morador com um cara da prefeitura, que, além de não ser engenheiro, proíbe o morador de levar um advogado, sob a ameaça de não pagar nada. Se não for indenizado, o morador tem que se contentar em ir lá pra um condomínio da Caixa Econômica Federal em Realengo, que é muito longe daqui – disse Heraldo, da associação de moradores, na reunião dos representantes das favelas ameaçadas de remoção, na Pastoral de Favelas. (GRANJA, 2010, p. 2)

Dessa forma, obras que modificam as dinâmicas sociais já estabelecidas num território – apesar de aspectos positivos, como a descentralização do trabalho com a criação de novos postos na Zona Norte por um novo edifício comercial, por exemplo – estimulam nova circulação de capitais, e com essa nova concorrência o aumento do preço dos imóveis, como vimos, levando a população residente a se deslocar para outros espaços alinhados com suas possibilidades de custo de vida, esses lugares são geralmente ainda mais distantes dos centros comerciais e mais alijados de infraestrutura e serviços.

A justificativa de que a remoção da população mais pobre atende a “um objetivo maior”, como única forma de construção de espaços públicos para uso coletivo, nem sempre se mostra verídica.

Cabe destacar que havia dois projetos do Parque Madureira anteriores ao executado que contemplavam a construção de residências, conforme pesquisa da cientista social Raphaella Souza.¹⁹ O primeiro, da Secretaria de Urbanismo em 2000, previa ainda escolas e creches, além das habitações de interesse social. Enquanto o segundo, do Instituto Pereira Passos, datado de 2003, apresentava uma área especificamente dedicada ao reassentamento dos moradores da Vila das Torres.

Passaram-se nove anos entre a primeira proposta e a obra do Parque Madureira, havendo possibilidades concretas, e planejadas, de minimizar

19 Cf. SOUZA, 2015.

o ônus dos moradores da Vila das Torres integrando-os ao projeto. Portanto, a escolha deliberada pela desapropriação comprova o princípio de que a construção dos equipamentos da cidade global vem acompanhada do apagamento de identidades – estratégia na qual, agindo sobre o espaço, os detentores do poder negam modos de vida que consideram desassociados do contexto da pós-modernidade.

Um aspecto importante a ser ressaltado é que os moradores da Vila das Torres eram em grande parte lavradores que cultivavam, juntos, em média 1.400 ervas medicinais orgânicas na horta localizada no corredor que começava em Cascadura e se estendia até a Guadalupe, parte da produção era comercializada no Mercado de Madureira e seus arredores, outros centros comerciais ou cedidos gratuitamente aos moradores da comunidade. Tratando-se de uma prática familiar, transferida entre as gerações há mais de um século, e, portanto única ocupação vivenciada por muitos de seus moradores, que, alijados da terra, ficaram também afetados em suas fontes de renda; revelando que “demolir casas, afinal de contas, significa muito mais que desfazer abrigos, significa, às vezes, derrubar um modo de vida”.²⁰

Portanto, ao remover as centenas de famílias residentes naquele corredor, o poder público interrompeu também a cultura de ervas e verduras no local, desterritorializando identidades num sentido profundo, alinhadas à concepção primária de cultura enquanto cultivo, do ser e da terra, favorecendo aquelas visões de cultura como entretenimento, de maior apelo midiático.

Desapropriar, ou seja, promover a quebra do vínculo entre o local da casa e o morador, é o mesmo que alijá-lo do processo dignificante de escolha de sua própria forma de existir e de significar-se. Deslocar pessoas como objetos dá a entender que o sentido de territorialização, a elaboração dos usos da paisagem pelos seres transformando estas em espaços, porque dotados de significados à sua materialidade física, é considerado irrelevante.

Para Santos (2012, p. 328),

desterritorialização é, frequentemente, uma outra palavra para significar estranhamento, que é, também, desculturização... Quando o homem se defronta com um espaço que não ajudou a criar, cuja história desconhece, cuja memória lhe é estranha, esse lugar é a sede de uma vigorosa alienação.

20 SANTOS; VOGEL, 1985, p. 40.

Essa alienação do espaço é forjada justamente pelo incômodo causado pela falta de vínculos, pelo estranhamento dos objetos na paisagem, pela falta de reconhecimento da imbricação de si ao território.

Para além das intervenções na materialidade, consideramos que a cidade – seja global ou olímpica – traz como marca “o primado da ação racional, como ação instrumental sobre a ação simbólica”.²¹ Assim, os modos de vida tradicionais estão sujeitos aos fluxos muito próprios do sistema global, mas arriscados para sua própria manutenção, pois é um desafio para a cultura não massificada preservar suas características quando submetida a esses movimentos.

Afinal, desapropriar um grupo de moradores de um determinado local significa impor que esses estabeleçam novas formas de apropriação, em diferentes contextos territoriais. Analisar intervenções urbanas é um processo complexo, porque a partir delas também se constituem novos afetos, sociabilidades, enfim, novos usos, que não podem ser tomados simplesmente em termos quantitativos, no sentido de ampliar o número de atores em contato com o território, e nem mesmo qualitativos. Quem poderá mensurar se a possibilidade de realizar uma caminhada, andar de skate ou assistir a um show atesta mais qualidade à esse local – então requalificado – do que a plantação de uma horta, a cumplicidade entre vizinhos e crianças brincando na rua?

O que nos cabe aqui é questionar por que apenas um único aspecto é considerado relevante para o planejamento da cidade global.

Referências bibliográficas

- ARANTES, O.; VAINER, C.; MARICATO, E. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção*. Porto Alegre: Zouk, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. Efeitos de lugar. In: *A miséria do mundo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.
- FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *O rapto ideológico da categoria subúrbio – Rio de Janeiro 1858|1945*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.
- GRANJA, Patrick. 9.633 moradias serão derrubadas por Paes e Cabral. Disponível em: <http://anovademocracia.com.br/no-76/2903> Acessado em : 10/11/2016.

21 SANTOS, 2015, p. 224.

- HARVEY, David. *A produção capitalista do Espaço*. São Paulo: Annablume, 2006.
- HARVEY, David. *Cidades Rebeldes*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- INSTITUTO PEREIRA PASSOS. Armazém de Dados. Disponível em: <http://portalgeo.rio.rj.gov.br/indice/flanali.asp?codpal=811&pal=POPULA%C7%C3O>. Acessado em: 20/08/2013.
- KAISER, Anna Jean. Legacy of Rio Olympics So Far Is Series of Unkept Promises. Disponível em: https://www.nytimes.com/2017/02/15/sports/olympics/rio-stadiums-summer-games.html?_r=1 Acessado em: 08/06/2017.
- LEFÈBVRE, Henry. *O direito à cidade*. São Paulo: Ed. Moraes, 1991.
- MARTINS, Ronaldo Luiz. *Mercadão de Madureira: caminhos de comércio*. Rio de Janeiro: Condomínio do Entrepasto Mercado do Rio de Janeiro, 2009.
- ORLANDI, Eni P. *Análise de Discurso*. Editora Pontes: Campinas, 2009.
- PERES, Fabio de Faria; MELO, Victor Andrade de. Espaço, lazer e política: desigualdades na distribuição de equipamentos culturais na cidade do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.efdeportes.com/efd93/rio.htm>. Acessado em 20/05/2013.
- PROUDHON, Pierre-Joseph. *O que é a propriedade?* Lisboa: Editora Estampa, 1975.
- ROLNIK, Raquel. *Guerra dos Lugares: a colonização da terra e da moradia na era das finanças*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- SANTOS, Carlos Nelson Ferreira dos; VOGEL, Arno. *Quando a rua vira casa: A apropriação de espaços de uso coletivo em um centro de bairro*. 3ª edição. São Paulo: Projeto, 1985
- SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço*. São Paulo: Edusp, 2012.
- SOUZA, Raphaella Santos. “Espaço e comunidade em face de grandes projetos públicos: o deslocamento involuntário de moradores/agricultores de Vila das Torres, Madureira (Rio de Janeiro)”. Dissertação (Ciências Sociais em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2015.
- VAINER, Carlos. Cidade de exceção: reflexões a partir do Rio de Janeiro. *Anais do XIV Encontro Nacional da Associação Nacional de Planejamento Urbano (ANPUR)*, vol. 14.2011. Disponível em: https://br.boell.org/sites/default/files/downloads/carlos_vainer_ippur_cidade_de_excecao_reflexoes_a_partir_do_rio_de_janeiro.pdf. Acessado em: 10/06/2016.

“O CARNAVAL É O ÓPIO DO POVO”: TERRITÓRIO, SOCIABILIDADE E IDENTIDADE NEGRA NO CARNAVAL DE RUA DE BAGÉ/RS¹

Rafael Rosa da Silva²

Introdução

Bagé, cidade localizada no interior do estado do Rio Grande do Sul, na região conhecida como Campanha Gaúcha e que faz fronteira com o Uruguai,³ está cerca de 375 quilômetros de distância da capital, Porto Alegre. Um município pacato, onde a população não passa dos 123.000⁴ habitantes e caracterizado por uma economia que gira em torno do comércio local. Mesmo de porte pequeno, típico de uma cidade interiorana, Bagé conta com um amplo espaço territorial, o que faz com que diversos bairros se encontrem afastados do centro da cidade, principalmente do centro comercial.

Entendendo o amplo espaço territorial que a cidade de Bagé comporta, e considerando as práticas que nesses territórios são empreendidas, o presente trabalho tem como objetivo destacar a importância dos territórios negros existentes em Bagé, tendo o período momesco como chave de análise que busque não só apresentar esses territórios, como também apontar

1 Este texto foi gerado a partir da dissertação de mestrado intitulada “Saí da vila e fui sambar lá no asfalto”: território, sociabilidade e identidade negra no Carnaval de rua de Bagé/RS, realizada no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) da Universidade Federal Fluminense (UFF) e orientada pela Prof.^a Dr.^a Marina Frydberg.

2 Rafael é doutorando em Antropologia no Programa de Pós-Graduação em Antropologia na UFF e é mestre em Cultura e Territorialidades (UFF). E-mail: rafa_rosasilva@hotmail.com.

3 Vichadero, localizada no Departamento de Rivera, é um município uruguaio que faz fronteira com a cidade de Bagé.

4 Disponível em <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rs/bage>, acesso em 25 de agosto de 2020.

como são forjadas práticas de sociabilidade negra. Brincar o carnaval, para além de um fazer local que se destaca nas comunidades de Bagé, apresenta-se enquanto um importante aspecto de pertencimento identitário ligado aos sujeitos negros e negras. Sendo assim, três conceitos serão costurados no presente trabalho, sendo eles: territórios negros em Bagé, sociabilidade negra e identidade negra carnavalesca bageense. A análise desses três conceitos foi apresentada na dissertação intitulada: “Saí da vila e fui sambar lá no asfalto”: território, sociabilidade e identidade negra no Carnaval de rua de Bagé/RS, na qual pude realizar uma etnografia do Carnaval burlesco de Bagé nos desfiles de 2018. O Carnaval de rua de Bagé está dividido em três categorias: blocos burlescos, blocos carnavalescos e escolas de samba. Os blocos burlescos caracterizam-se pelo caráter satírico, apresentam um enredo que é manifestado através dos carros alegóricos que são montados em cima de estruturas de ferro com rodas de bicicletas ou de carros, por exemplo, sendo a principal característica os homens e mulheres travestirem-se. Há cinco quesitos que são julgados: alegorias e adereços, humor, evolução, samba enredo e bateria. As alegorias são elaboradas usando materiais como papelão e garrafas PET, por exemplo, com os quais são confeccionadas as chamadas alegorias de mão, que são distribuídas entre os brincantes para que estes possam realizar suas evoluções durante os desfiles. Dentro dos blocos burlescos, não há restrições para quem deseja desfilir, mesmo que não esteja travestido.

A categoria dos blocos carnavalescos, popularmente chamados de *blocos de limpo* – tendo em vista que os blocos burlescos são chamados de *blocos de sujo* –, aproximam-se das características das escolas de samba, apresentando um enredo e a composição de poucas alas, estas com fantasias. Os carros alegóricos não são motorizados e exigem mais acabamentos se comparados com os blocos burlescos. No lugar do mestre-sala e porta-bandeira, as entidades apresentam o porta-estandarte, que levará o símbolo da agremiação no desfile. Por fim, aparecem as escolas de samba, que obedecem aos quesitos similares aos das agremiações do Rio de Janeiro, por exemplo, porém com recursos limitados. O público mais prestigia do que desfila nessa categoria, tendo em vista os recursos escassos que as agremiações recebem para a confecção das fantasias.

Sendo assim, o presente trabalho caracteriza-se por uma síntese da abordagem realizada na dissertação, em que apresentarei aspectos que busquem uma aproximação dos três conceitos-chave que deram corpo ao trabalho de campo e que serão apresentados enquanto discussões que

estão amarradas às práticas empreendidas pelos sujeitos negros e negras que fazem parte do Carnaval de rua de Bagé.

Por uma etnografia em um terreno familiar: territórios negros em Bagé/RS

A realização de uma pesquisa etnográfica em um terreno que nos é familiar exige uma série de estratégias e métodos, pois nem sempre o olhar do pesquisador está treinado para observar todos os detalhes que o campo possa exigir. Dentro dos debates que cercam as arenas da antropologia, a pesquisa de campo – neste trabalho abordada através da etnografia – foi e segue sendo discutida através de diversas perspectivas. Autores como Geertz (2009), por exemplo, nos apresentam o lugar do autor em dois momentos, “estar lá” e “estar aqui”. A etnografia, segundo o autor, tem de ser persuasiva, convencendo o leitor de que o pesquisador de fato esteve entre o grupo pesquisado, tendo na fidelidade da narrativa uma ferramenta importante. Se há uma série de estratégias que antropólogos como Malinowski (1978), Geertz (2008), Wacquant (2002) tiveram de desempenhar para que pudéssemos conhecer seus escritos e os grupos por eles pesquisados, há também estratégias que pesquisadores que estão em um terreno familiar também têm de desempenhar.

O terreno familiar ao qual me refiro é um arranjo de sentidos, fazendo parte não somente o local (bairro, comunidade, território), ou seja, o solo onde costumo caminhar, e sim as pessoas com quem costumo me relacionar, os contatos que tenho e as redes que formei nos espaços sociáveis. (SILVA, 2019, p. 33).

Nessa perspectiva, e fazendo o trocadilho com o “estar lá” de Geertz (2009), a etnografia dentro de um terreno familiar coloca o pesquisador na condição de “sempre foi de lá”, levando em consideração, obviamente, a relação que ele tem com os sujeitos da pesquisa. Acredito que apontar a existência de territórios negros em uma cidade do interior do Rio Grande do Sul é de extrema importância, tendo em vista a narrativa branca que fora construída acerca do Sul do Brasil e que invisibilizou os sujeitos negros e negras presentes no estado. É importante que se atente não só para a presença desses sujeitos no estado, bem como para os territórios e práticas nos quais eles estão inseridos.

Tratando-se da cidade de Bagé, ao andarmos pelas ruas da região central é comum nos depararmos com o contraste do antigo com o novo.

O antigo está nos casarões que ainda se fazem presentes em inúmeras ruas que comportam o centro da cidade. Em muitos casos, ao lado de casarões, datados tanto do século XIX como do início do século XX, localizam-se novas construções, sejam elas prédios ou mesmo estabelecimentos comerciais. A principal via da região central de Bagé é a Avenida Sete de Setembro, que comporta os principais estabelecimentos comerciais, sendo o centro financeiro local. Lojas, mercados e ambulantes disputam espaços, e os cidadãos que circulam pelas vias do centro da cidade, assim como as praças, locais de encontros tanto de jovens como de idosos, que atribuem sentidos diferentes para o mesmo espaço. Biblioteca Pública, Secretaria de Cultura e Turismo, centro administrativo da prefeitura, Câmara de Vereadores, Casa de Cultura, Instituto Municipal de Belas Artes, todos esses pontos, além de estarem alocados em antigos casarões, estão localizados no perímetro antigo da cidade que em 2012⁵ foi tombada como Patrimônio do estado do Rio Grande do Sul.

Ao sairmos da região central, seja na parte onde está localizado o comércio, como no perímetro tombado pelo IPHAE, a paisagem urbana tende a alterar-se significativamente. Como dito anteriormente, Bagé conta com inúmeros bairros que se encontram afastados da região central. Entre esses bairros, podemos encontrar tanto os de classe média, classe média alta e os territórios negros, estes chamados por grande parte dos sujeitos ligados ao Carnaval de rua de Bagé de comunidades ou vilas. Ao atentarmos para a estética desses territórios, muitas diferenças aparecem. Bairros de classe média alta, como o Jardim do Castelo, localizado mais próximo da região central e que se destaca por suas mansões, um bairro pequeno que, apesar de não ser “fechado”, é de uso praticamente exclusivo para seus moradores, onde percebemos a presença de *não moradores* atuando na manutenção das mansões (pintores, jardineiros, pedreiros).

Diferentemente dos bairros de classe média alta, sejam estes localizados perto da região central, como o Jardim do Castelo, como também os que estão afastados do centro da cidade, como o Tiaraju, que tem em suas características as grandes mansões, as comunidades de Bagé apresentam outras características. A comunidade do Alto da Santa Casa, por exemplo, está localizada na região central da cidade e apresenta um contraste com relação à estética presente em suas residências.

5 Disponível em <http://www.iphae.rs.gov.br/Main.php?do=BensTombadosDetalhesAc&item=46000>, acesso em 25 de agosto de 2020.

Em um determinado local, que perpassa a Rua Luiz Mercio Teixeira, sendo a extensão de um quarteirão, encontramos grandes construções, residências que destoam do resto da comunidade. Estas casas foram construídas recentemente, em terrenos que na década de 1970 eram apenas campos. A parte que se encontra mais elevada, ou seja, perto do hospital, é composta de famílias de classe média. As ruas são pavimentadas e as casas variam de uma construção simples até mesmo a construções mais elaboradas, sendo que em sua grande maioria não apresentam portão ou grades. (SILVA, 2019, p. 39)

Esse contraste pode ser percebido ao andarmos pela comunidade, onde nos deparamos com casas que vão das mais simples, ou seja, poucos cômodos, cercas de arame e um quintal pequeno, como as que são praticamente “fechadas” com grandes muros e que têm em suas características inúmeros cômodos e grandes garagens. Ao “descermos” a comunidade, logo percebemos que as ruas não são asfaltadas, suas casas são pequenas e seus moradores são em sua grande maioria negros e negras. É nessa parte do Alto da Santa Casa que está presente o *Bloco Burlesco Se Cola Colo*, entidade fundada na década de 1980 e que ainda mantém suas atividades no período momesco bageense.

Nascido e criado no Alto da Santa Casa, sempre tive um envolvimento com o Carnaval presente na comunidade, seja através do *Bloco Burlesco Se Cola Colo*, como também do *Bloco Burlesco Brasa Viva*, entidade na qual desempenhei inúmeras funções, que foram de alegorista⁶ a mestre de bateria. Na comunidade do Alto, é comum escutarmos dos moradores mais antigos sobre os inúmeros blocos⁷ que por ali passaram, em que percebemos uma narrativa que torna a comunidade uma referência para o Carnaval de rua de Bagé. Há uma rivalidade presente entre o *Brasa Viva* e o *Se Cola Colo*, que se encontram separados por apenas um quarteirão e que ultrapassa o período carnavalesco, adentrando nos gramados onde são disputados os torneios de futebol amador, tendo em vista a existência dos clubes *SER Aimoré* e *Cruzeiro*, respectivamente ligados ao *Brasa Viva* e ao *Se Cola Colo*. A ligação entre Carnaval e futebol amador está presente em

6 O alegorista, dentro do universo dos blocos burlescos, é o responsável por elaborar as alegorias e adereços. Alegorias de mão e montagem dos carros alegóricos estão entre suas principais funções.

7 *Cabeça de Boi*, *Quem Ri de Nós Tem Paixão*, *Unidos do Alto* e *King Kong* estão entre os blocos oriundos da comunidade do Alto da Santa Casa.

outras comunidades de Bagé, como por exemplo na Zona Norte, na Arvozinha, onde encontramos o *Bloco Burlesco As Macacas da Zona Norte* e o clube de futebol *Ponte Preta*. Na comunidade de Santa Flora, Zona Leste de Bagé, temos a escola de samba *Sociedade Cultural e Recreativa Escola de Samba Aliança* e o clube de futebol amador *Santa Flora*. Com isso, percebe-se numa cidade do interior do Rio Grande do Sul, características no qual acredito que devam ser problematizadas enquanto territórios negros, tendo na antropóloga Leite (1991) uma abordagem que coloca as relações sociais e culturais como fortes marcadores de construção de alteridade, sendo o território negro urbano

Um espaço demarcado por limites, reconhecidos por todos que a ele pertencem, pela coletividade que o conforma, um tipo de identidade social, construído contextualmente e referenciado por uma situação de igualdade na alteridade. O território seria, portanto, uma das dimensões das relações interétnicas, uma das referências do processo de identificação coletiva. (LEITE, 1991, p. 40)

O Carnaval de rua de Bagé está muito presente nos territórios negros da cidade, onde percebemos a existência de inúmeras agremiações, que não só criam laços de pertencimento, aproximando essas comunidades das entidades carnavalescas, como também forjam espaços de sociabilidade da população negra local. Podemos notar a aproximação das comunidades com as agremiações nos próprios lamentos entoados pelos blocos, que abordam em suas letras suas respectivas comunidades. Para além da definição da antropóloga Leite (1991) acerca de território negro urbano enquanto um espaço de identificação coletiva, Bittencourt Jr. (2005) o define enquanto um espaço de construção de singularidades socioculturais de matriz afro-brasileira, sendo este um objeto de exclusão social (BITTENCOURT JR., 2005, p. 37). Acerca desta abordagem, é inegável que os territórios negros bageenses não só se encontram, em sua grande maioria, afastados da região central da cidade, como também não recebem o mesmo olhar do poder público que os bairros de classe média ou classe média alta. Dentro dessa perspectiva, os territórios negros podem ser lidos não só enquanto espaços sociáveis de identificação coletiva, mas também como de exclusão social.

Outra perspectiva de território negro é apontada por Anjos (2006) no livro *No território da linha cruzada: a cosmopolítica afro-brasileira*, no

qual a abordagem do autor gira em torno do território enquanto disputa, tendo em vista os conflitos que ocorreram entre os moradores da Vila Mirim, em Porto Alegre, com o poder público. Em decorrência de uma série de obras que seriam realizadas por causa da urbanização da capital gaúcha, 113 domicílios seriam removidos. No entanto, representantes da Vila Mirim buscaram reivindicar seus direitos enquanto moradores do território, realizando reuniões na casa de mãe Dorse, mãe de santo de um dos seis terreiros existentes na vila e que acabou por liderar o processo de resistência contra a remoção. Segundo Anjos (2008), dentro desse território, fundem-se o religioso e o político, o sagrado passa a tornar-se um espaço de resistência. Sendo assim, percebemos três definições de territórios negros, tendo em Leite (1991) um espaço de identificação coletiva, em Bittencourt Jr. (2005) um espaço que pode ser analisado na perspectiva da exclusão e em Anjos (2008) o território enquanto disputa e conflito. Além dessas abordagens – presentes nos territórios negros bageenses –, é importante apontar o caráter de sociabilidade que emerge dessas comunidades. Leite (1991), ao versar sobre os territórios negros urbanos, apresenta duas características que estão presentes nesses espaços, sendo eles o residencial e interacional. Os territórios negros de ocupações residenciais se constroem na relação específica de códigos de sociabilidades, mecanismos de solidariedade, como o próprio terreiro da mãe Dorse ou mesmo a sede (espaço físico) de uma agremiação carnavalesca. Já os territórios negros de ocupações interacionais estão relacionados aos pontos de encontro, locais permeados por códigos e símbolos de pertencimento, como os ensaios e desfiles dos blocos burlescos de Bagé.

É dentro desses territórios, sejam os residenciais, sejam os interacionais, que ocorrem as territorialidades negras, movidas pelas construções de práticas de sociabilidades ligadas ao Carnaval de rua e aos clubes de futebol de várzea. Essas redes de sociabilidades estão relacionadas às manifestações culturais e de lazer que ocorrem nesses espaços e representam para a população negra de Bagé uma importante ferramenta cultural. Excursões realizadas por entidades carnavalescas para praias do litoral sul do Rio Grande do Sul, bingos, festas para arrecadação de verbas para a montagem dos desfiles são alguns exemplos das práticas que são empreendidas dentro das comunidades e que estão ligadas aos blocos e clubes de futebol de várzea. Acerca do lazer, há uma importante contribuição nos estudos antropológicos que foram realizados por

Magnani (1998), ao analisar as construções de redes de lazer no Jardim Três Corações, na cidade de São Paulo. Para o autor, os estudos de lazer são importantes para entendermos a realidade de determinados grupos sociais. Entende-se por lazer neste trabalho as formas de entretenimento, de preenchimento de um tempo livre como, por exemplo, as excursões. Essas práticas estão atreladas às comunidades negras de Bagé e apresentam-se enquanto formas de lazer importantes para os sujeitos negros e negras, onde o Carnaval se destaca enquanto espaço de construção de redes de sociabilidade e de pertencimento territorial.

Sociabilidade negra no Carnaval de rua de Bagé/RS

Tendo em vista a presença dos territórios negros em Bagé e as territorialidades que são empreendidas pelos sujeitos pertencentes a esses territórios, a construção das redes de sociabilidades negras que emergem do Carnaval de rua local apresenta-se enquanto um fator importante a ser apontado e discutido. Territórios negros de ocupações residenciais e interacionais são formadores de espaços de sociabilidade negra. Para entendermos a configuração desses espaços, fez-se necessário uma pesquisa de cunho etnográfico, que buscou analisar os ensaios e desfiles dos blocos burlescos *As Mimosas do Jacaré* e os *Gatões* para o Carnaval de rua de Bagé em 2018. A análise das agremiações citadas deu-se através de dois momentos: idas aos ensaios de rua e posteriormente aos desfiles que foram realizados no mês de março de 2018. Magnani (2002) aponta a importância do olhar etnográfico, que busque não só dar visibilidade, como também a identificação e o exercício da reflexão de manifestações empreendidas por determinados grupos sociais. Através da crítica de um olhar etnográfico que se realiza *de longe e de fora*, fica evidente a importância de um olhar *de perto e de dentro* que possibilite a observação das construções dos espaços de sociabilidades no Carnaval de rua de Bagé.

Cercado por inúmeros fazeres, práticas, formações de redes de solidariedade e também conflitos, o Carnaval de rua de Bagé se apresenta como um período importante na formação de uma ampla sociabilidade negra, que acontece em dois períodos: o pré-Carnaval

e os desfiles, envolvendo assim as categorias dos blocos burlescos, carnavalescos e escolas de samba. Dentro dos espaços onde as agremiações estão inseridas, ou seja, os territórios negros, tal sociabilidade é forjada através de ensaios, atividades ligadas à arrecadação de verba para o custeio dos desfiles, confecções de alegorias e adereços, além de festas. (SILVA, 2019, p. 61)

No que diz respeito ao período dos desfiles, a formação de espaços de sociabilidade negra emerge dos inúmeros encontros que ocorrem na região central de Bagé, onde as comunidades, junto de suas agremiações, se tornam imensos territórios negros de ocupações interacionais.

Fundado no ano de 1984, o *Bloco Burlesco As Mimosas do Jacaré* é uma das agremiações mais antigas que ainda se fazem presente no Carnaval burlesco bageense. Foi fundado por José Antônio Corrêa, que exercia a profissão de pintor, Juarez Santos, pedreiro, João Manoel Amaral, soldador, e Edson Silva, que trabalhava como montador. José Antônio Corrêa, o seu Toninho, sempre foi uma referência para a agremiação. Durante 34 anos, a sede das *Mimosas* foi a casa onde o pintor morou, no bairro São José, comunidade nas adjacências do centro da cidade. Para o Carnaval de 2018, as *Mimosas* prestaram homenagem ao seu ilustre fundador, Toninho, que faleceu em 2017. Com o enredo intitulado: “Toninho, o Rei coroador”, o bloco burlesco prestou homenagem, narrando a importância de seu Toninho para o carnaval de rua de Bagé.

A etnografia empreendida das *Mimosas* teve como objetivo descrever o local de ensaio, localizado na Rua João Manoel, no bairro São José. Nos ensaios, um *olhar de perto e de dentro* realizou-se através da aproximação com membros da agremiação, como o intérprete do samba-enredo Mano Chocolate e o mestre de bateria, popularmente chamado de Tataia. Essa aproximação não só foi importante para saber mais da entidade, mas também possibilitou um canal de comunicação com interlocutores que fazem parte do Carnaval de rua de Bagé e que junto comigo, ajudaram a construir um olhar que não romantizasse uma prática que sempre me foi familiar e que por conta disso impossibilitou que eu pudesse observar as nuances e os conflitos presentes nesse período. Ensaios, fazeres alegóricos e uma visita à casa de Mano Chocolate fizeram-me perceber quanto – através de um olhar de pesquisador – o Carnaval burlesco de Bagé representa para os sujeitos que dele participam. Conflitos, como bem apontados por Simmel (2006a; 1983b), fazem parte do processo de sociabilidade, e isso pode ser

percebido nos ensaios das *Mimosas*. O autor, além apontar os conflitos como parte dos processos de socialização, traz a sociabilidade enquanto formação de uma unidade, ou seja, a criação de espaços de identificação que estão por trás dos interesses de determinados grupos sociais. Esses interesses e a formação de uma unidade, por exemplo, são manifestados pelos sujeitos que participam dos blocos burlescos em Bagé, onde o sentimento de pertença se faz presente.

Fundado em 1983, o *Bloco Burlesco os Gatões* está localizado na comunidade do São Bernardo, Zona Norte da cidade de Bagé. A agremiação originou-se da fusão entre dois clubes de futebol de várzea, *Olympico e Placar*. No *Olympico*, fazia parte o fundador do bloco, popularmente chamado de Toquinho. A comunidade onde os *Gatões* está inserido é carente, a maioria de suas casas é simples e pequena, muitas vezes não havendo muros ou cercas que separam as residências. Grande parte da comunidade não possui calçamento e no período da noite há pouca iluminação. Assim como a descrição acerca dos ensaios das *Mimosas do Jacaré*, pude também empreender um *olhar de perto e de dentro* nos ensaios dos *Gatões*, nos quais consegui estabelecer contatos com o mestre de bateria Alex, popularmente chamado de Negrinho, e Michel, conhecido como Xexel, intérprete e filho do fundador da agremiação. Os ensaios ocorreram na Rua Francisco Paiva, em frente ao bar do Odilon, referência na comunidade do São Bernardo. Essa rua, diferentemente da via em que as *Mimosas* realizam seus ensaios, não era calçada e também possuía pouca iluminação. A agremiação contava com um samba que abordava a alegria de brincar o Carnaval, a magia da festa popular.

Nos ensaios das duas agremiações, pude perceber semelhanças, como no público que as frequentara e também no caráter comunitário e familiar que envolvia ambos os blocos. Baterias pequenas, porém com sujeitos ligados às comunidades, famílias nas gestões desses blocos e uma estreita aproximação com sujeitos negros e negras pertencentes aos territórios negros de Bagé, ou seja, um deslocamento de indivíduos que saem de suas comunidades para assistir aos ensaios em outros territórios, formando assim uma ampla rede de sociabilidade negra, ao mesmo tempo que territórios negros interacionais também são empreendidos. Levando em consideração o caráter excludente no qual negros e negras sofreram no pós-abolição na cidade de Bagé, é importante salientar o caráter positivo que esses sujeitos empreenderam em busca de afirmação em uma sociedade marcada pelo

racismo. Com isso, é através do caráter positivo que podemos analisar a formação de espaços de sociabilidades negras, como bem apontam Clemente e Silva (2014), ao afirmarem que elementos simbólicos de matrizes africanas foram selecionados positivamente ao longo da construção das identidades negras, onde a reconfiguração de fronteiras simbólicas possibilitou a construção de redes de amizades e parentescos dentro dos territórios negros (CLEMENTE E SILVA, 2014, p. 90).

Em se tratando dos desfiles das *Mimosas do Jacaré* e dos *Gatões*, realizados no dia 11 de março de 2018, o olhar etnográfico tinha como objetivo perceber como as agremiações ocupam a região central da cidade de Bagé, bem como forjam espaços de sociabilidade negra e territórios negros de ocupações interacionais (LEITE, 1991). Diferentemente dos ensaios, os desfiles caracterizam-se pela ocupação de um espaço importante da região central da cidade pelas comunidades negras locais. Por mais que os ensaios façam com que haja um deslocamento de sujeitos de comunidades onde as agremiações não estão inseridas, é no período dos desfiles que o centro de Bagé se torna palco de encontros e formação de redes de sociabilidade negra. Esses encontros ressignificam a região central da cidade, tendo em vista os diferentes usos que são atribuídos durante o restante do ano. Por muitos anos, o Carnaval de rua de Bagé foi realizado na Avenida Caetano Gonçalves, em frente ao centro administrativo da prefeitura, porém, para o Carnaval de 2018, os desfiles voltaram para a Avenida Sete de Setembro, que fazia mais de vinte anos que não recebia os folguedos de Momo.

Por causa de a Avenida Sete de Setembro ser a principal via da região central da cidade, concentrando o comércio e praças, a ressignificação desse espaço por parte dos brincantes do carnaval burlesco pode ser percebida em diversos sentidos. Seja pelo caráter dos desfiles, que envolvem uma intensa preparação por parte das agremiações, como também pelo próprio encontro de foliões de diversos territórios negros da cidade, fazendo da Avenida Sete de Setembro um ponto de encontro, seja para brincar o Carnaval ou mesmo para acerto de contas, como bem aponta Guterres (1996) ao referir-se às muambas que acontecem no período de pré-Carnaval de Porto Alegre. Segundo a autora, o clima de violência nos arredores dos desfiles faz com que muitos indivíduos deixem de participar desses encontros (GUTERRES, 1996, p. 186). Ao referir-me a acerto de contas, atento para o período de desfiles enquanto um espaço sociável que não somente coloca a festa burlesca enquanto prioridade, tendo em

vista os diferentes usos que sujeitos podem fazer do mesmo espaço. Na etnografia empreendida dos desfiles, pude notar as tensões que envolvem as comunidades, as rivalidades entre os blocos, ao mesmo tempo que a Avenida Sete de Setembro serviu como palco de encontro, trocas, de formação de redes de sociabilidade negra.

Por fim, durante o final do desfile dos *Gatões*, o frio já não era mais sentido, pois o calor humano que exalava dos poros dos foliões aquecia mesmo quem estava nas calçadas ou nos camarotes assistindo. As crianças já dormiam nos braços de suas mães, os adolescentes pulavam freneticamente em grupos entoando frases como – uh é arrastão, referindo-se aos milhares de brincantes que desciam a Avenida Sete encerrando o desfile, homens e mulheres ficavam pelo meio do caminho, pois seus corpos embriagados já não permitiam concluir o trajeto. O desfile dos *Gatões* encerrou assim que a agremiação cruzou os camarotes, onde seus membros se abraçavam e vibravam comemorando sua passagem. (SILVA, 2019, p. 96)

Desfile do B.B. As Mimosas do Jacaré no Carnaval 2018. (Acervo do autor).

Por uma identidade negra carnavalesca bageense

Tendo em vista a apresentação de territórios negros em uma cidade do interior do Rio Grande do Sul, que possibilita um olhar que dê visibilidade aos sujeitos negros e negras presentes em solo gaúcho, bem como a descrição das práticas ligadas ao Carnaval local que formam redes e espaços de sociabilidade negra, acredito na importância que o período momesco bageense tem na formação de uma identidade negra local. É através dessa perspectiva que o Carnaval de rua de Bagé se apresenta enquanto um importante fator de construção de identidade, que historicamente foram forjados e pensados por negros e negras enquanto espaços associativos. No período do pós-abolição, blocos, cordões e ranchos foram importantes marcadores culturais da população negra bageense (SILVA, 2018). As experiências associativas dos sujeitos negros e negras colocou Bagé no cenário de protagonismo negro que se forjava nacionalmente. Silva (2018) aponta a importância da imprensa negra e dos clubes sociais enquanto a busca de visibilidade em uma sociedade marcada pelo

racismo. Periódicos como *O Teimoso* (1928), *O Palmeira* (1922, 1927, 1949, 1952), *A Liberdade* (1920), *O Rio Branco* (1913), por exemplo, foram apresentados pelo autor enquanto ferramentas associativas e de organização dos negros de Bagé. Esses periódicos noticiavam tanto a situação do negro local como atividades culturais e recreativas.

Cordões e blocos carnavalescos negros também são apontados por Silva (2018) enquanto espaços associativos, que através dos corsos criavam espaços de visibilidade para os negros de Bagé. Assim como os cordões e blocos carnavalescos, Silva (2018) atenta para a importância dos Clubes Sociais Negros enquanto espaços associativos e de positividade racial para o negro bageense. Com isso, tanto a imprensa negra como os blocos e os clubes sociais são descritos por Silva (2018) enquanto práticas de resistência, de enfrentamento e racialização dos espaços. A discussão acerca da importância do protagonismo negro no pós-abolição em Bagé apresenta um caráter de busca por identidades ligadas à população negra local desde o início do século XX. Essas práticas estão diretamente ligadas à identidade que fora construída no período carnavalesco e que se apresenta na contemporaneidade.

Cabe destacar neste trabalho a importância de estudos de pesquisadores e pesquisadoras negros e negras sul-rio-grandenses acerca do protagonismo negro gaúcho, como, por exemplo, Escobar (2017), que trará importantes discussões sobre a formação de espaços de sociabilidade negra na cidade de Santa Maria através do *Clube Ferroviário Treze de Maio*. A intelectual negra Fernanda Oliveira realizará importantes debates acerca do associativismo negro na cidade de Pelotas, apresentando a importância da construção de uma identidade negra positiva e coletiva na cidade da região sul do estado (SILVA, 2011). Nos estudos de Rosa (2008) a respeito do Carnaval negro de Porto Alegre nas décadas de 1930 e 1940, o autor apresenta as diferentes representações e sentidos atribuídos pelos sujeitos negros no Carnaval da capital gaúcha, num período marcado por fortes discursos de brasilidade, no qual o autor aponta como os sujeitos negros e negras dialogavam e atribuíam seus sentidos para a festa. Outra contribuição que considero importante para os estudos acerca do associativismo negro gaúcho foi realizada por Gomes (2008), que investigou a construção de uma identidade étnica negra na cidade de Caxias do Sul através do clube de futebol *Sport Club Gaúcho*. A pesquisa de Gomes (2008), além de abordar questões importantes para a construção de uma identidade negra

caxiense, é de suma importância para “quebrarmos” com os estereótipos ligados ao estado do Rio Grande do Sul, tendo em vista que a cidade de Caxias está localizada na Serra Gaúcha, região de visitação turística.

Tendo em vista a importância de pesquisas vinculadas a intelectuais negros e negras sul-rio-grandenses e que tem em seus trabalhos o protagonismo negro gaúcho, entende-se que a construção e uma identidade negra ligada ao Carnaval de Bagé perpassa por esses debates, sendo crucial para que busquemos um entendimento do campo do pós-abolição enquanto um período marcado por lutas, enfrentamentos e por um amplo associativismo negro. Levando em consideração a importância dos espaços associativos forjados por sujeitos negros e negras no início do século XX, percebe-se que o Carnaval de rua de Bagé guarda inúmeros resquícios dessas práticas, ou seja, o é uma festa negra, protagonizada pelos negros e negras presentes nos inúmeros territórios negros da cidade.

A relevante pesquisa de Maia (2008) aponta a importância do instrumento sopapo⁸ enquanto formador de uma identidade ligada ao Carnaval de rua de Pelotas, que também tem fortes ligações com o Carnaval de rua de Bagé. Instrumento de origem diaspórica, o sopapo foi amplamente utilizado nos carnavais de Rio Grande, Pelotas e Porto Alegre na década de 1940. Em Bagé, o sopapo aparece nas narrativas dos foliões mais antigos, como nas de um dos fundadores do *Bloco Burlesco Brasa Viva*, seu Alípio, que afirma que o primeiro sopapo da agremiação foi trazido por seu irmão da cidade de Pelotas. Tocado com as mãos e de maneira diferente dos tambores comuns, o sopapo aparece enquanto um instrumento que era tocado por negros no Carnaval de rua de Bagé, como recorda-se Alípio, ao citar os apelidos de alguns sopapeiros: *escuro, nego e capoeira* (SILVA, 2019, p. 124-5). Com o passar dos anos, porém, o sopapo foi deixando de ser usado nos desfiles das agremiações em Bagé, ao passo que os próprios tambores comuns, em algumas ocasiões, eram tocados com as mãos, não somente ressignificando o instrumento, como também trazendo a importância da

8 O sopapo, um gênero de tambor de grandes dimensões conhecido hoje nas cidades de Rio Grande, Pelotas e Porto Alegre, é cercado por incertezas quanto às suas origens e circulação. Produto da reconstrução diaspórica, atribuído aos escravos trabalhadores das Charqueadas em Pelotas e Rio Grande, no século XIX, o instrumento foi amplamente usado a partir da década de 1940 em escolas de samba nessas cidades, conferindo particularidades ao samba executado pelas baterias destas escolas (Maia, 2008, p. 13-4).

tradição percussiva do sopapo no Carnaval de rua bageense.

Mesmo que o sopapo não apareça no Carnaval de rua de Bagé enquanto instrumento, ou seja, no seu formato original, percebemos sua herança e ressignificação ao vermos tocadores de tambores executando suas batidas com as mãos, lembrando os antigos sopapeiros. Ao analisarmos a construção de identidades ligadas ao período diaspórico, como o próprio sopapo, cabe apontar aqui a contribuição do importante intelectual negro Stuart Hall, que versa sobre a importância de abriremos o conceito de diáspora – este fundado na diferença – para que possamos perceber a identidade enquanto uma subversão dos modelos culturais tradicionais, onde esta seria confrontada com os modelos hegemônicos (HALL, 2003, p. 36). Tomando essa análise e relacionando-a com o Carnaval de rua de Bagé, os festejos de Momo estariam em contraste com as manifestações ligadas ao gauchismo.

Enquanto as manifestações gaúchas, como por exemplo, os desfiles do dia 20 de setembro – comemorativo ao dia do gaúcho –, são vistos como essenciais para a formação da identidade do estado, o Carnaval não recebe esse mesmo tratamento. Portanto, abordar aspectos acerca da construção de identidades que não estejam relacionados ao gauchismo e à visão – branca do estado é de extrema importância, pois assim conseguiremos visibilizar os sujeitos negros e suas manifestações culturais presentes no estado do Rio Grande do Sul. (SILVA, 2019, p. 128)

O antropólogo Munanga (2012) apresenta importantes contribuições no campo das construções identitárias acerca do sujeito negro. Partindo de uma perspectiva de identidade enquanto uma categoria não fixada, o autor afirma que a identidade negra passa pela negritude enquanto uma categoria sócio-histórica, sendo a identidade negra uma definição do próprio grupo enquanto coletivo. Essas construções configuram-se de maneira contrastante perante outros grupos. Para Munanga (2012) há uma importância em pensarmos a negritude enquanto solidariedade entre os sujeitos negros e negras e que essa negritude é uma ferramenta de luta que busca não só a visibilidade desses sujeitos, bem como o protagonismo na formação identitária brasileira. Portanto, é através da solidariedade entre os sujeitos negros e negras (MUNANGA, 2012) e na identificação, nos pontos de apego e nas demarcações de diferenças (HALL, 2000) que a identidade negra carnavalesca bageense é forjada.

Não tendo somente o contraste com as manifestações de cunho gau-chescas, bem como a apropriação de uma via importante da região central da cidade, é que o Carnaval de rua de Bagé se apresenta enquanto um período protagonizado por sujeitos negros e negras. Os desfiles dos blocos burlescos ressignificam os espaços centrais da cidade, dão novos sentidos a esses locais e os toques dos tambores e as evoluções das alegorias, estas oriundas das comunidades de Bagé, forjam uma identidade negra ligada ao Carnaval, ou seja, a identidade negra carnavalesca bageense.

Considerações finais

O Carnaval de rua de Bagé, através dos desfiles das escolas de samba, dos blocos carnavalescos e burlescos, tem um forte caráter popular, ou seja, está diretamente ligado às comunidades negras do município. A apresentação e a descrição de territórios negros no interior do estado do Rio Grande do Sul são uma maneira de ajudar na construção de um novo olhar, que visa a acabar com o estereótipo que fora construído acerca da formação da identidade gaúcha, bem como o estado é visto pelo restante do Brasil. Foi através de uma etnografia em terreno familiar que pude apresentar não só os territórios negros existentes em uma cidade interiorana gaúcha, bem como apontar quais práticas são empreendidas dentro desses espaços.

A descrição dos blocos burlescos *As Mimosas do Jacaré* e *os Gatões* foi de extrema importância para pensarmos as manifestações culturais que são forjadas dentro dos territórios negros residenciais, como os ensaios das agremiações e a realização de atividades voltadas para o lazer dentro das comunidades. Os desfiles apresentam-se enquanto formadores de espaços de sociabilidade negra, ao mesmo tempo que são forjados os territórios negros de ocupações interacionais, ou seja, o centro de Bagé se apresenta enquanto ponto de encontro para os sujeitos brincantes do Carnaval, que atribuem novos sentidos e realizam trocas, estas permeadas por códigos e identificações.

Por fim, tendo os territórios negros, sejam os territórios de ocupações residenciais (sede da agremiação), sejam os de ocupações interacionais (centro da cidade no período momesco), redes de sociabilidade negra decorrem desses espaços, tendo como referência as inúmeras práticas que estão ligadas à população negra local, que forja através delas uma identi-

dade negra ligada ao Carnaval bageense. A identidade negra carnavalesca bageense só é possível em decorrência da existência dos territórios negros e das práticas carnavalescas que emanam desses territórios. *Por uma identidade negra local* nada mais é do que a reivindicação da presença de sujeitos negros e negras em solo gaúcho e do protagonismo assumido por esses sujeitos na formação da identidade sul-rio-grandense.

Referências bibliográficas

- ANJOS, José Carlos Gomes. *No território da linha cruzada: a cosmopolítica afro-brasileira*. Porto Alegre: Editora da UFRGS/Fundação Cultural Palmares, 2006.
- BITTENCOURT Jr. Losvaldyr Carvalho. Territórios Negros. In: SANTOS, Irene (org.). *Negro em preto e branco: história fotográfica da população negra em Porto Alegre*. Porto Alegre: Do autor, 2005.
- CLEMENTE, Claudelir Correa; SILVA, José Carlos Gomes. Dos quilombos à periferia: reflexões sobre territorialidades e sociabilidades negras urbanas na contemporaneidade. *Crítica e Sociedade: revista de cultura política*. v. 4, n.1, Dossiê: Relações Raciais e Diversidade Cultural, jul. 2014.
- ESCOBAR, Giane Vargas. “‘Para encher os olhos’: identidades e representações culturais das rainhas e princesas do clube treze de maio de Santa Maria no jornal A Razão (1960-1980)”. (Tese de Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Santa Maria, 2017.
- GEERTZ, Clifford. *Obras e vidas: o antropólogo como autor*. 3 ed. Editora UFRJ, 2009.
- GOMES, Fabrício, Romani. “Sob a proteção da Princesa e São Benedito: identidade étnica, associativismo e projetos num clube negro em Caxias do Sul (1934-1988)”. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em História. Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), 2008.
- GUTERRES, Liliane Stanisçuaski. “‘Sou imperador até morrer...’: um estudo sobre identidade, tempo e sociabilidade em uma escola de samba de Porto Alegre.” (Dissertação de Mestrado) PPG História: UFRGS, Porto Alegre, 1996.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (org. e trad.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.
- LEITE, Ilka Boaventura. Território negro em área rural e urbana – algumas questões. *Textos e debates*. NUER/UFSC, Florianópolis, ano 1, n. 2, 1991.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *RBCS* Vol. 17 n. 49, junho/2002, p. 11-29.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. 2 ed. São Paulo: Hucitec/UNESP, 1998.

MAIA, Mario de Souza. “O Sopapo e o Cabobu: etnografia de uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil” (Tese de Doutorado). (PPG Música) UFRGS, Porto Alegre RS, 2008.

MUNANGA, Kabengele. Negritude e identidade negra ou afrodescendente: um racismo ao avesso? *Revista da ABPN*. v. 4, n. 8, jul.-out. 2012, p. 6-14.

ROSA, Marcus Vinícius de Freitas. “Quando Vargas caiu no samba: um estudo sobre os significados do Carnaval e as relações estabelecidas entre os poderes públicos, a imprensa e os grupos de foliões em Porto Alegre durante as décadas de 1930 e 1940.” (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2008.

SILVA, Fernanda Oliveira da. “Os negros, a constituição de espaços para os seus e o entrelaçamento destes espaços: associações e identidades negras em Pelotas (1820- 1943).” (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História. PUC, Porto Alegre, 2011.

SILVA, Rafael Rosa. “‘Saí da vila e fui sambar lá no asfalto’: território, sociabilidade e identidade negra no Carnaval de rua de Bagé RS.” (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades. PPCULT: UFF, Niterói, 2019.

SILVA, Tiago Rosa. “Vivências e experiências associativas negras em Bagé-RS no pós-abolição: imprensa, Ccarnaval e Clubes Sociais Negros na fronteira sul do Brasil - 1913-1980.” (Dissertação de Mestrado). PPG História: UFPEL, Pelotas, 2018.

SIMMEL, Georg. *A natureza sociológica do conflito*. In: MORAES FILHO, Evaristo (org.), Simmel, São Paulo, Ática, 1983.

SIMMEL, Georg. *Questões fundamentais da sociologia: indivíduo e sociedade* [tradução, Pedro Caldas]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

“O LARGO DA BATATA É NOSSO”: DINÂMICAS SOCIAIS, POLÍTICAS E IDENTIDADES NA METRÓPOLE PAULISTA¹

Eymard Ribeiro²

Neste artigo pretendo apresentar as representações territoriais e culturais no Largo da Batata, local de manifestações artísticas e resistências culturais, provocando uma centralidade nova na cidade de São Paulo, analisando suas manifestações dentro das dinâmicas sociopolíticas desse espaço e a produção de novas identidades culturais a partir da exploração de informações coletadas em campo durante os anos de 2015, 2016 e 2017, quando experimentei muitas incursões no território e tive a oportunidade de acompanhar alguns eventos realizados nesse local.

Neste artigo, tenho como objetivo analisar, contrastivamente, as estratégias dos diferentes segmentos sociais em disputa no território.

Territorialidades Culturais

Nos planos urbanísticos, legislações e ordenamentos sociais são apresentados de modo universal, mas, na prática, se aplicariam somente a uma parcela da sociedade (MARICATO, 2000). Em muitos casos, tais planos explicitam as desigualdades sociais e a exclusão contidas em representações ideológicas. Essas tenderiam a favorecer interesses econômicos em detrimento de modos de desenvolvimento que incluam a participação dos

1 Este texto foi gerado a partir da homônima Dissertação de Mestrado, realizada no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) da Universidade Federal Fluminense (UFF) e orientada pela Prof.^a Dr.^a. Christina Vital da Cunha.

2 Eymard é mestre em Cultura e Territorialidades pela UFF e possui graduação em Educação Artística pela Universidade Santa Cecília dos Bandeirantes (1991). E-mail: eynard_ribeiro@yahoo.com.br.

habitantes locais. Segundo a autora, essas operações acabam por produzir gentrificação e remoções violentas de populações.

O ponto central da discussão de Maricato (2000) é que, sob a aura da universalidade das medidas, da legalidade e da ordem, iniciativas públicas (dos executivos e legislativos locais) são tomadas baseadas em interesses de segmentos econômicos com vistas à especulação imobiliária, e não, de fato, à totalidade da população como as políticas públicas deveriam garantir.

A luta das classes populares pelo acesso e/ ou permanência em espaços centrais das cidades ganha uma relevância particular no presente em razão das políticas de renovação/revitalização urbana implementadas em diversas cidades do mundo, com o objetivo primordial de adequar os espaços da metrópole às exigências impostas pelo capital transnacional no contexto da competição global de cidades. Esse fenômeno vem produzindo seus efeitos, de modo intermitente, há pelo menos dois séculos na região de Pinheiros.

Para Lefebvre, a cidade é concebida como um campo de disputas e de lutas entre diferentes classes sociais. A vida em comunidade possibilitada pela cidade não impede essas disputas, e sim as potencializa. Para o autor, “esses conflitos sociais reforçam o sentimento de pertencimento que os diferentes grupos possuem em relação ao meio urbano em que habitam”, apresentando uma concepção do sistema urbano “enquanto uma arena de conflito entre o valor de uso e o valor de troca” (LEFEBVRE, 2008, p. 13).

Segundo o autor, valor de troca e o de uso podem ser entendidos como relações distintas que os indivíduos e os grupos sociais estabelecem com o território. O valor de uso seria aquele dado pelos que naquele local/ território habitam, buscam prazer, trabalham. O valor de troca é estabelecido quando um indivíduo ou um grupo busca extrair do território algum tipo de riqueza produzida socialmente. O valor de troca seria, “um processo de mercantilização do espaço produzido pela sociedade, através do qual alguns grupos específicos se apropriam da riqueza gerada – como é o caso da especulação imobiliária” (ROLNIK, 1981).

Como resposta às condições sociais na sociedade moderna, surge a necessidade de um novo direito, o direito à cidade: “O direito à cidade não pode ser concebido como um simples direito de visita ou de retorno às cidades tradicionais. Só pode ser formulado como direito à vida urbana, transformada, renovada” (Lefebvre, [1968] 2009, p. 117, 118).

O que se apreende facilmente da definição proposta por Lefebvre é que o direito à cidade significa – em termos ideológicos, morais e práticos

– a precedência das relações de valor de uso sobre as relações de valor de troca que se desenvolvem sobre o território urbano.

De fato, nesse aspecto, o filósofo francês não está se referindo ao direito à cidade como a possibilidade de correção das distorções da economia capitalista no plano da produção do espaço urbano, mas sim a um processo de transformação social mais amplo, que seja capaz de produzir uma outra cidade, a partir de uma nova lógica de produção e de uso do espaço, o que só poderia ocorrer em uma sociedade mais inclusiva, em oposição a procedimentos de gentrificação.

Inicialmente, pode-se afirmar que o conceito de gentrificação refere-se basicamente às políticas de renovação/requalificação urbana.

No caso do Largo da Batata, a utilização do termo “Reconversão” vem servindo para modificar sua composição social e espacial, promovendo a ocupação desse espaço por outras classes sociais, no caso, a nova classe média, que encontra ali oportunidades de instalação de novos dispositivos comerciais, empresariais e habitacionais e que vem ocupando a Região Sudoeste da cidade, promovendo uma nova centralidade na cidade de São Paulo. Nesse contexto, “a expulsão dos setores populares é um controle mais rigoroso da diversidade sociocultural ali existente” (FRUGOLÍ Jr.; Sklair, 2009). Segundo o autor, no caso da metrópole paulista:

é um consenso entre os estudiosos do tema que a Região Sudoeste da cidade foi “eleita” como a área preferencial para receber abundantes investimentos públicos e privados (especialmente públicos, é claro) com o intuito de integrar cada vez mais São Paulo à rede global de cidades. Portanto, independentemente de ser ou não um território digno de tal status, há que reconhecer que o discurso ideológico da cidade global acaba por subordinar significativamente a política urbana do poder público paulistano. (FRUGOLI JR; SKLAIR, 2009)

Nesse contexto de intervenções urbanas podemos verificar que, ao longo do século XX, as transformações que ocorreram no bairro de Pinheiros, destacado por conta do recorte da pesquisa que venho desenvolvendo para este artigo, também aconteceram em outras regiões da cidade de São Paulo.

Elas seguiram prerrogativas que destacam territorializações pautadas por interesses alinhados pelo capital especulativo, que buscam integrar novos territórios, “ressignificando” seus usos e modos de ocupação, os resultados são procedimentos ideologicamente alinhados à verticalização de apropriação e uso dos espaços.

São processos que agravam a separação territorial entre classes sociais e deslocam residentes há muitas décadas no local para outras regiões com custo de vida mais baixo. O aumento nos preços de produtos e serviços produz o que Valladares (1978) chamou de remoção branca.

Culturas territorializadas, táticas de resistência

Michel de Certeau define estratégia como:

o cálculo (ou a manipulação) das forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (...) pode ser isolado. Postula um lugar suscetível de ser circunscrito como algo próprio e ser a base de onde se podem gerir as relações com uma exterioridade de alvos ou ameaças. (CERTEAU, 1980, p. 46)

Sobre a tática, Certeau diz:

a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio. A tática não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. A tática opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as ocasiões, consegue estar onde ninguém espera. É a astúcia... (CERTEAU, 1980, p. 46).

O que pude verificar, nas manifestações políticas e estéticas praticadas pelos coletivos desde 2013, são ações sociais táticas que vêm alterando o sistema de significados relacionados a aspectos econômicos, sociais e culturais. Realizados à margem dos limites de mediação da política tradicional, promovem novos arranjos simbólicos que têm problematizado as formas convencionais de participação pública no cenário político nesse espaço e através de ações sociais instalam novas perspectivas culturais, praticando assim uma nova territorialização. Como observa Stuart Hall:

A ação social é significativa tanto para aqueles que a praticam quanto para os que a observam: não em si mesma, mas em razão dos muitos e variados sistemas de significado que os seres humanos utilizam para definir o que significam as coisas e para codificar, organizar e regular sua conduta uns em relação aos outros. Esses sistemas ou códigos de significado dão sentido às nossas ações. Eles nos permitem interpretar significativamente as ações alheias. Tomados em seu conjunto, eles constituem nossas "culturas". Contribuem para

assegurar que toda ação social é “cultural”, que todas as práticas sociais expressam ou comunicam um significado e, neste sentido, são práticas de significação. (HALL, 1997, p. 10)

Aqui observo que a centralidade da cultura se explicita quando as práticas cotidianas se tencionam, rompendo com os costumeiros modos de posicionamentos políticos e sociais para abrigar novas dimensões de conhecimentos e trocas culturais, portanto a “centralidade da cultura indica a forma como a cultura penetra em cada recanto da vida social contemporânea, fazendo proliferar ambientes secundários, mediando tudo” (HALL, 1997, p. 12).

Percebemos que as manifestações praticadas por coletivos artísticos no Largo da Batata têm mobilizado problemáticas que estão em consonância com temas relacionados a identidade e subjetividade.

Os frequentadores do Largo da Batata que se percebem excluídos das decisões sobre os rumos dos planos municipais de urbanização previstos para o local têm se mobilizado para participar e usufruir desse espaço público como palco de transformações sociais e urbanas.

São eles que se apresentam como aqueles que taticamente “reconverteram” o Largo da Batata em um espaço de interações e trocas, na busca de uma ocupação que agregue agentes sociais e seus frequentadores para a construção de uma nova identidade cultural.



Foto 1 - Cartaz de convocação para atividades no Largo da Batata, em 2013.

Fonte: BatataMemo!

Essa tem sido a postura de diferentes atores sociais que desde 2013 vêm ocupando esse espaço na perspectiva de implantação de uma nova territorialidade, pautada na participação ativa junto às instâncias de decisões sobre seu destino.



Foto 2 - Ocupação “A Batata Precisa de Você”.

Fonte: Laura Sobral, 2014.

São esses atores que vêm produzindo no Largo da Batata uma nova identidade, que se remeta a ocupação, participação e construção de novos modos de territorialização, marcando o resgate da memória em compasso com uma nova identidade que se apresenta, seguindo Stuart Hall, não como algo fixo, e sim como uma “celebração móvel” formada e transformada continuamente, dependendo da forma como somos representados ou entendidos no sistema cultural no qual estamos inseridos.

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as necessidades objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nós projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. Esse processo produz o

sujeito pós-moderno, conceitualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma celebração móvel: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. (HALL, 2015, p. 12)

A identidade seria, assim, fruto da linguagem. Afirmar a identidade e marcar as diferenças tem a ver com relações de poder e acontece por meios simbólicos, ocupando lugares de sentido entre os grupos envolvidos nessa disputa por recursos simbólicos e materiais dispostos na sociedade.

Hoje milhões de pessoas vão de um lado a outro frequentemente, vivem de forma mais ou menos duradoura em cidades diferentes daquelas que nasceram e modificam seu estilo de vida ao mudar de contexto. Essas interações têm efeitos conceituais sobre a noção de cultura e identidade: para usar a eloquente fórmula de Hobsbawm, agora “a maior parte das identidades coletivas são mais camisas do que pele: são, pelo menos em teoria, opcionais não iniludíveis. (HOBSBAWM, 1997, p. 24 *apud* ALSINA, 1999, p. 55, in: CANCLINI, 2007, p. 44).

Para ilustrar esse argumento, algumas intervenções produzidas por coletivos de artistas que questionam produções de identidades territoriais expressivas de relações desiguais de poder.



Foto 3 - Intervenção Esqueleto Coletivo em frente à Bolsa de Valores na região central da cidade de São Paulo, em 2004. Fonte: <https://esqueletocoletivo.wordpress.com/projetos-e-aco/esercito-dos-executivos/>, pesquisado em 16/07/2017.

Podemos pensar igualmente em intervenções como “GENTRIFICADO” do grupo BijaRi, realizada em 2007, em que os membros do grupo espalharam centenas de cartazes em locais sob forte disputa imobiliária na região central da cidade de São Paulo e no Largo da Batata.



Foto 4 - Imagem de intervenção realizada em 2007 pelo coletivo BijaRi, Gentrificação.

Fonte: www.bijari.com.br. Pesquisado em 16/07/2017.

Essas ações apresentam propostas narrativas que carregam em si indícios que colocam esses coletivos como ativos atores sociais por construir, no interior de suas representações culturais, identidades partilhadas, situando a produção cultural como constitutiva na vida social. Mais uma vez convidamos Stuart Hall para nos iluminar:

O que aqui se argumenta, de fato, não é que “tudo é cultura”, mas que toda prática social depende e tem relação com o significado: conseqüentemente, que a cultura é uma das condições constitutivas de existência dessa prática, que toda prática social tem uma dimensão cultural. Não que não haja nada além do discurso, mas que toda prática social tem o seu caráter discursivo. (HALL, 1997, p. 13)

As produções artísticas coletivas podem contribuir para mudanças nas relações sociais e identitárias, podem ser agentes de transformação das práticas convencionais de realização artísticas propostas por modelos de mercantilização da arte, abrindo um campo de discussão sobre suas políticas de instrumentalização enquanto um sistema de convenções mercadológicas praticadas no momento de compra e venda.

Podem, portanto, ressignificar o papel da arte para além de uma mercadoria, aproximando-se da vida cotidiana em novos modos de atuação estética e política, desenvolvendo um novo projeto de autonomia que provoque novas possibilidades de agir, refletir e praticar arte em contextos multidisciplinares, fugindo de especializações e grades preestabelecidas mediadas pelos mecanismos oficiais de representação.

Atualmente o Largo da Batata é um ponto de convergência de vários coletivos, indivíduos, organizações não governamentais e poder público que dialogam sobre suas ocupações e buscam aprofundar a participação popular no entendimento sobre as pressões produzidas. Estratégias econômicas que se apresentam com avanços urbanísticos que trarão desenvolvimento ao território estão em compasso com posições táticas de resistência apresentadas por moradores e frequentadores do território que, segundo eles, não têm levado em conta dimensões históricas e sociais que são imprescindíveis.

Quis apresentar neste texto as intervenções e os posicionamentos dos coletivos artísticos como promotores e agentes sociais de uma nova configuração cultural, que vem ampliando seu escopo de participação no contexto das artes praticadas na modernidade tardia. A prática artística, neste caso, se intensifica em seus usos finais, não se mantém apenas como objeto em si mesmo (real ou simbólico), vendável, rentável e autoral, e sim se desloca para outras possibilidades de diálogo e interação mais dialógicas.

Nesse sentido, num sistema de produção e participação cultural cada vez mais voltado para a produção cognitiva e simbólica, ela é produção criativa material e imaterial que agrega novos horizontes. Em se tratando dos coletivos observados no Largo da Batata, percebemos a construção de novas modalidades de participação política e social.

Considerações finais

Nesta pesquisa, meus principais objetivos eram analisar as disputas em torno da identidade e da memória do Largo da Batata. Minha hipótese era a de que a identificação dessas disputas me permitiria analisar dinâmicas sociais em curso que ativavam dimensões políticas, econômicas e culturais.

Durante o trabalho de campo, observei uma intensa disputa entre grupos sociais distintos e seus projetos para o local. De um lado, agentes

empresariais visavam à criação de um espaço homogêneo, com um padrão estético predominante e que servisse aos interesses da especulação “fragmentando seus usos, suas formas e funções” (SEABRA, 2003). De outro lado, grupos protagonizando manifestações para resgate da memória local e do seu identificado potencial de integração de segmentos sociais diversos. Nesses casos, destacaram memória e identidade afirmando o Largo da Batata como lugar de integração, diversidade e heterogeneidade.

Coletivos artísticos e moradores locais atuam no “resgate” e atualização dessa memória que seria afirmada como diversa, heterogênea, popular. Em contraposição, os agentes empresariais reforçam publicamente a ideia de que o Largo da Batata é um local degradado e que precisa de ações públicas e privadas de revitalização na tentativa de “reconvertê-lo, conforme demonstrado em capítulos acima.

Podemos observar aqui uma dupla ocupação do espaço; por um lado, observamos grupos econômicos se favorecendo, sob a aura da universalidade que estaria na base das políticas urbanísticas propostas para o local pelo poder público, notadamente prefeituras, no caso específico a prefeitura de São Paulo ao longo das gestões desde 1938 a 1945, gestão Prestes Maia e que se intensifica na gestão Marta Suplicy, nos anos 2001 a 2004, ainda em curso.

Essas gestões produziram planos de intervenção urbana naquela localidade (como em outras áreas, alvo de atenção de inúmeros estudos). Publicizar a degradação local era um recurso ideológico fundamental na tentativa de produzir o convencimento de diferentes grupos sociais. Em seguida, as políticas públicas emergiam como redentoras. No Largo da Batata, de modo muito explícito no nome do projeto de intervenção, a Reconversão do local emergia como necessidade. Mas o que significava em termos públicos essa reconversão? Como era anunciada? O que de fato foi implementado?

Observei que o sentido de “Reconversão” proposto para o local pelo consórcio público e privado foi deslocado de um ponto de vista Gentrificador, desejoso por uma nova ocupação do local por uma nova classe social, para uma reconversão cultural, proposta e praticada pelos coletivos que vêm ocupando o local, como já afirmei acima, são eles que realmente converteram uma proposta árida em um território vivo, que vêm ocupando os espaços de decisão sobre o local, antes restritos, com

propostas e intervenções constantes, colocando o Largo da Batata como uma referência de ocupação comunitária na cidade de São Paulo.

Esses grupos organizados que se opunham à gestão municipal e aos especuladores imobiliários agiram publicamente, através de intervenções artísticas e outras ocupações, descritas acima, desmascarando as intenções capitalistas do plano municipal, operando pela via de uma ocupação estética e cultural do local que em certa medida ainda não absorveu a complexa diversidade que os documentos históricos registram, ou seja, pobres, moradores de rua, comerciantes, nordestinos, imigrantes, moradores abastados das cercanias.

Se por um lado podemos dizer que, no caso analisado, identificamos um embate entre capital e cultura, mediado por atores políticos, do governo, setor privado e sociedade civil organizada, esse embate se desdobra entre homogeneização e diversidade, entre interesses privados e públicos. O que o acompanhamento do caso nos revelou é que uma estética e cultura de classe pautada por interesses privados ainda se apresenta forte e preenche muitos espaços, no entanto, existe uma resistência que se manifesta através dos coletivos presentes no local, que vêm criando fissuras onde o processo participativo resiste como modo dialógico que pode se ampliar e absorver mais participantes em suas instâncias de discussão, apresentando uma nova cultura e territorialidade, mais criativa e solidária.

Referências bibliográficas

- AMARAL, Antônio Barreto do. *O bairro e Pinheiros*. São Paulo, 1985.
- AMARAL, Araci. *Arte Pública em São Paulo*. São Paulo: SESC-São Paulo, 1998.
- ARANTES, Antônio A. (org.). *O espaço da diferença*. Campinas: Papyrus, 2000.
- ARANTES, O. Uma estratégia Fatal. In: *A cidade do pensamento único*, 2002.
- ARIZPE, Lourdes. (org.). *As Dimensões Culturais da Transformação Global – Uma Abordagem Antropológica*. UNESCO, 2001.
- AUGÉ, M. *Não lugares*. Campinas: Papyrus, 2005.
- AZBERRG, Elza (org.). *Metáforas Urbanas – Uma investigação de conteúdos*. São Paulo: MAC-USP, 2003.
- BAITZ, Ricardo. “O metrô chega ao Centro da Periferia: estudo do concurso Público Nacional de Reconversão Urbana do Largo da Batata e da Operação Urbana Faria Lima em sua nova fase.” Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação* – Relógio D’Água, 1991.
- BIJARI. Estão vendendo nosso espaço aéreo. Disponível em www.bijari.com.br.
- BOURDIEU, Pierre. Espaço Social e poder simbólico. Conferência pronunciada na Universidade de San Diego em março de 1986. <https://bibliotecadafilo.files.wordpress.com/2013/10/23-bourdieu-espaco-social-e-poder-simbolico.pdf>.
- CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *Cidade de Muros* Crime, segregação e cidadania em São Paulo. São Paulo: Editora 34. EDUSP, 2000.
- CAMPOS, Eudes. A vila de São Paulo do Campo e seus caminhos. *Revista do Arquivo Histórico Municipal*, São Paulo, v. 204, 2006.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Diferentes, desiguais e desconectados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.
- CARLOS, Ana Fani Alessandri. *O espaço urbano* – Novos escritos sobre a cidade. São Paulo: FFLCH, 2007.
- CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas: Papirus, 2012.
- CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Editora Lemos, 1999.
- CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- COSTI, Rochelli. *Exposição Escolha*, 2005.
- DAWSEY, Jonh C., MULLER, Regina P., HIKILI, Rose Satiko G., MONTEIRO, Marianna F.M. *Antropologia da Performance ensaios na pedra*, São Paulo, 2013.
- DEÁK, Csaba, SCHIFFER, Sueli Ramos. *O Processo de Urbanização no Brasil*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1999.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DUARTE, Luiz Fernando Dias; GOMES, Edlaine de Campos. *Três famílias: identidades e trajetórias transgeracionais nas classes populares*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.
- EZPELETA, Justa; ROCKWELL, Elsa. *Pesquisa participante*. São Paulo: Cortez, 1984.
- FEATHERSTONE, Mike (org.). *Cultura Global, nacionalismo, globalização e modernidade*, Petrópolis: Vozes, 1990.
- FEATHERSTONE, Mike. *O desmanche da Cultura* – globalização, pós-modernismo e identidade. São Paulo: SESC, 1997.
- FELICIO, Erahsto. (org.). *Internacional Situacionista - Deriva, psicogeografia e urbanismo mutilitário* – Ed.Copyleft - 2007.
- FERREIRA, João Sette Whitaker. *Cidades para poucos ou para todos?* Impasses da democratização das cidades no Brasil e os riscos de um urbanismo às avessas. In: OLIVEIRA, F.; BRAGA, R.; RIZEK, C. (org.). *Hegemonia às avessas*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

- FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. 2013.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* São Paulo: Paisagens, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *Outros Espaços*, conferência proferida no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de março de 1967.
- FRASCINO, Titio Livio. Reconversão urbana do Largo da Batata. Disponível em www.titiolivio.com.br.
- GOFFMAN, Erving. *Ritual de interação: ensaios sobre o comportamento face a face*. Tradução Fábio Rodrigues Ribeiro da Silva. Petrópolis: Vozes, 2011.
- GONSALVES – ESTRELLA, Fernando, Charbelly. *Comunicação, arte e invasões artísticas na cidade - Paisagens Urbanas*, Editora SENAC, 1996.
- GOTO, Newton. (org.). *Circuitos Compartilhados*. Rio de Janeiro/Curitiba: MinC/ IPHAN/ Petrobras/ Paço Imperial, 2008.
- HALL, Stuart. *A Centralidade da Cultura; notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo*, 1997.
- HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*, 2011.
- HALL, Stuart. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*, 2014.
- HANNERZ, Ulf. *Explorando a cidade, em busca de uma antropologia urbana*, 2015.
- HANNERZ, Ulf. *Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras chave da antropologia transnacional*. Mana, 1997.
- KUPER, Adan. *Cultura a visão dos antropólogos*. São Carlos: EDUSC, 2002.
- LATOUR, Bruno. *Políticas da Natureza: como fazer ciência na democracia*. São Carlos: EDUSC, 2004.
- LEFEVRE, Henri. *A revolução urbana*, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- LEFEVRE, Henri. *O direito à Cidade*, São Paulo, Editora Moraes, 1991.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*, 1979.
- MAGNANI, Guilherme. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol 17, n. 49. São Paulo, junho de 2002. Disponível em http://nau.ffch.usp.br/sites/nau.ffch.usp.br/files/upload/paginas/de_perto_de_dentro.pdf.
- MAGNANI, J. *Festa no pedaço, cultura e lazer na cidade*, 1984.
- MARI, M. *Coletivos de arte no Brasil, situacionismo e política na sociedade do espetáculo*, 2012.
- MARICATO, Erminia. As ideias fora do lugar e o lugar fora das ideias. In: ARANTES, Otilia et al. *A cidade do pensamento único*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- MASCARENHAS, Luisa Prado. Reconversão urbana do Largo da Batata: revalorização e novos conteúdos da centralidade de Pinheiros. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- MESQUITA, André. *Arte - Ativismo: Interferência, Coletivismo e Transversalidade*. Dis-

ponível em <http://www.rizoma.net/interna.php?id=300&secao=artefato>.

MILLS, Charles Wright. *A imaginação sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

OLIVEIRA, Maria Carolina de Vasconcelos. Instituições e públicos culturais: um estudo sobre mediação a partir do caso SESC - São Paulo. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

OLIVEIRA, Roberto. O trabalho do antropólogo. *Revista de Antropologia*, 39(1), p. 13-37, 1996.

PAIM, Claudia. Espaços de arte, espaços da arte: perguntas e respostas de iniciativas coletivas de artistas em Porto Alegre, anos 90. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 2004.

PALLAMIN, Vera M. (org.). *Cidade e cultura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

PEIXOTO, Nelson B. (curador). *Arte/Cidade*. São Paulo: Editora Marca D'Água-Secretaria da Cultura de São Paulo, 1994.

PETRONE, Pasquale. *Pinheiros: aspectos geográficos de um bairro paulistano*. São Paulo: EDIUSP, 1963.

ROLNIK, Raquel. *Solo urbano e habitação de interesse social: a questão fundiária na política habitacional e urbana do país*. 1981

ROLNIK, Sueli; GUATTARI, Félix. *Micropolítica – Cartografia do desejo*. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

ROSAS, Ricardo. (Ins)urgência. Disponível em <http://www.rizoma.net/interna.php?id=210&secao=artefato>. Acesso em 03/12/2008.

ROSAS, Ricardo. *Gambiarra – Alguns pontos para se pensar uma tecnologia recombinante*.

ROSAS, Ricardo. *Notas sobre o coletivismo artístico no Brasil*. 1997.

RUBIN, Antonio Albino Canelas. *Cultura e políticas culturais*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011.

SEABRA, Odete Carvalho de Lima. Urbanização e fragmentação. Tese de Livre-Docência, São Paulo, 2003.

SPINELLI, João J. (org.). *Arte pública – Apontamentos e reflexões*. Instituto de Artes do Planalto – CNPq, UNESP, 1999.

STRATHERN, Marilyn. *O efeito etnográfico e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naif, 2014.

VALLADARES, Licia. *Passa-se uma casa*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

DA CASA DE DON'ANA AO CENTRO CULTURAL, UMA FAMÍLIA EXPANDIDA¹

Érika Nascimento²

Este artigo é uma revisita à dissertação “Um lugar chamado Centro Cultural: a casa de Don’Ana e as práticas de re-existências na Baixada Fluminense”, defendida em 2016 pelo Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades.

O objeto de pesquisa é o Centro Cultural Donana, um espaço cultural independente na Baixada Fluminense, região do estado do Rio de Janeiro, que atravessou diferentes momentos de políticas culturais do país, transformações na própria estrutura da casa, práticas culturais e sujeitos envolvidos diretamente e indiretamente.

O Centro Cultural Donana foi fundado no fim da década de 1980 por parte de minha família paterna, na tentativa de reverter a imagem marcada pela violência da região. Ele surgiu como um espaço voltado para as artes e a alfabetização de crianças, jovens e adultos, além de diferentes atividades, como exposições de artes e eventos com músicos da Baixada Fluminense. Naquela época, ficou conhecido por ser o berço do movimento reggae na Baixada. Há pelo menos dez anos suas principais atividades são: sessão de Cineclubes, eventos multidisciplinares, como Sarau Donana, Donana na Rima e Reggae Donana, aulas de dança, música, capoeira e moda, além de promover palestras e oficinas voltadas para a arte e a educação.

1 Este texto foi gerado a partir da dissertação de mestrado intitulada “Um lugar chamado Centro Cultural: a Casa de Don’Ana e as práticas de re-existências na Baixada Fluminense”, realizada no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) da Universidade Federal Fluminense (UFF) e orientada pela Prof.^a Dr.^a. Ana Lúcia Enne.

2 Érika é bacharel em Cenografia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e mestre em Cultura e Territorialidades pela UFF. E-mail: erika.nascimento.art@gmail.com.

O Donana está localizado na cidade de Belford Roxo, que, de acordo com o IBGE/2019, é o sexto município mais populoso do estado do Rio de Janeiro, com 510.906 habitantes. Excluindo as capitais, é a 23ª cidade mais populosa do Brasil. Está aproximadamente a 19 quilômetros da capital do Rio de Janeiro. É uma cidade que não possui cinema, apresenta problemas estruturais graves, como ruas sem saneamento básico, e altos índices de desigualdade social, conhecida por “lideranças marginais” de políticos nos anos 1980 e até hoje marcada por clientelismos e troca de favores entre políticos e moradores. Algumas pessoas chamam a cidade de “dormitório”, “terra sem lei” ou “a cidade mais violenta do mundo”. Apesar de apresentar um dos maiores valores de PIB do estado, o IDH é criticamente abaixo da média no Rio de Janeiro.

Transitando por diversos tempos e mundos, fazemos um recorte do processo do Centro Cultural Donana: entre os anos de 1989 e 2016. Buscando refletir sobre a relação entre memória, linguagem, disputas de poder, território, fronteiras, projetos, desejos, identidades e a ótica da resistência: como a própria arte de existir. Além disso, pensar a casa como uma mistura de vidas, adaptações, mutabilidades e tempos que são compartilhadas nas mais diversas narrativas.

Alguns dos objetivos que buscamos alcançar com esta pesquisa foram: tentar compreender qual seria a importância do Centro Cultural Donana na região em que está inserido e a possibilidade de “reverter a imagem local” através de suas ações e seu papel de mediação cultural entre público, moradores e artistas.

A ideia é analisar as múltiplas territorialidades e temporalidades que são transmitidas através de narrativas, para além do território geográfico no qual o Donana está inserido e da linearidade de acontecimentos.

Territórios, trajetórias compartilhadas e (re)-existir

A dissertação foi dividida em três capítulos. O primeiro, “Territórios, Fronteiras e Imaginários”, aborda as concepções que envolvem os territórios; territorialidades; relações de poder simbólicas e concretas; diásporas; deslocamentos; identidades; fronteiras; mediações; processos de territorialização e desterritorialização; e estigmas, buscando entender: a Baixada Fluminense; a cidade de Belford Roxo; as construções e representações; o sentido de região.

Neste território buscamos refletir sobre as conjunturas, os meios de articulações e sobrevivências e a relação com seus habitantes, sendo ela imersa por processos vitais humanos essenciais para se compreender o que vem sendo produzido neste local (PARK, 1973). As construções e manutenções de identidades da cidade de Belford Roxo, que fora constantemente estigmatizada por uma imagem de violência, física e simbólica, bem como compreender como essa é mantida, reativada e materializada nas mais diversas narrativas (nas práticas dos sujeitos locais e, principalmente, na mídia) e como isso pode influenciar nos comportamentos e identidades dos moradores desta região. Refletindo sobre a relação entre memória, disputadas de poder, projeto e a construção de identidades sociais.

Os processos de construções identitárias da Baixada Fluminense, bem como as suas fronteiras, deslocamentos, as divergências dos seus limites geográficos e os jogos representacionais e situacionais que envolvem a noção de pertencer ou não à Baixada. Os processos diaspóricos vitais para entender a formação das múltiplas identidades e territorialidades.

Ressaltamos que a pesquisa está atravessada por territórios que são narrados em falas, poesias, letras de músicas, narrativas audiovisuais, assim como nas práticas sociais e culturais de um determinado grupo. Estamos falando de territorialidades, epistemologicamente, quando adicionamos o sufixo *-ade* simbolizamos algo em processo, um estado, uma situação, uma relação, algo não acabado, devir. Desta forma, buscamos entender os sentidos que produzem um território ou múltiplos territórios.

No segundo capítulo, “Centro Cultural Donana: Um lugar de Trajetórias Compartilhadas”, traçamos as trajetórias individuais e coletivas compartilhadas pelos sujeitos envolvidos, diretamente e indiretamente, nas práticas do Centro Cultural Donana, buscando entender as múltiplas identidades e memórias que são narradas nas falas e nas práticas sociais desses sujeitos. O ponto de partida é a ideia do Donana, “o sonho coletivo”, como projeto, campos de possibilidades.

Buscamos costurar as múltiplas vozes que estão no jogo representacional com as práticas e ações de diversos sujeitos que têm em comum uma proximidade com o Donana, ora profunda, que envolve o laço familiar – de uma família expandida, abrangendo laços afetivos –, ora transitória, por sujeitos que frequentaram o Donana de forma pontual.

Parte intrínseca da pesquisa envolve lembranças e observações de eventos passados, a partir de trajetórias e experiências compartilhadas,

que são construídas nas falas e em imagens, estando entrelaçadas nas armadilhas e subjetividades da memória, na tentativa de criar “sentidos” através das interpretações que são inventadas e reinventadas a partir de narrativas, experiências e momentos de sociabilidades.

Como ferramenta de pesquisa de campo e formato de escrita, a dissertação reuniu múltiplos “eus” e devires que foram sobrepostos em personagens: a criança alfabetizada no Donana em 1993, a neta de Dona Ana, a coordenadora do Cineclube, a gestora de projetos e a pesquisadora. Numa tentativa de costurar uma trajetória familiar, a partir de uma família que se expande para vizinhos, artistas, visitantes e diversos coletivos da Baixada Fluminense que, juntos, formam uma cartografia de afetos e desejos.

Para tal, utilizamos como metodologia: entrevistas, etnografias compartilhadas e análises de registros (fotográficos, filmicos, jornais, redes sociais e cartazes), tendo como suporte conceitos teóricos interdisciplinares. Na análise imagética, encontramos, no acervo pessoal de Dida Nascimento e meu, fotografias do período entre 1980 e 2016, o que permitiu complexificar e contextualizar trajetórias compartilhadas e perceber como eram as movimentações dos eventos do Donana, assim como as aulas da escola. Já as imagens dos cartazes de eventos (faixas, flyers virtuais e cartazes impressos) realizados pelo Centro Cultural Donana serviram de base para se obter uma dimensão e segmento dos eventos produzidos pelo Centro Cultural. Também foram coletadas matérias de jornais, impressos e televisivos, a fim de compreender o que estava sendo representado por esses meios no que se refere às práticas culturais na Baixada. Ainda como metodologia desta pesquisa, analisamos o filme *Donana*, lançado em 2014, dirigido por Caca Amaral, um dos integrantes do Cineclube Mate com Angu.³ Em seus 27 minutos, o filme apresenta imagens das festas do Donana (anos 1980 e 1990) e das atuais rodas da capoeira organizadas pelo Mestre Diornes e entrevistas realizadas na década de 2000.

As entrevistas e análises fílmicas serviram como suporte para ajudar a entender as diferentes posições dos sujeitos, as interações, jogos de poder e representações a respeito de um processo. E, ainda, compreender o outro a partir de relatos da vida cotidiana e das experiências compartilhadas

³ O Cineclube Mate com Angu existe há doze anos na cidade de Caxias, também região da Baixada Fluminense, e, além de ser um ponto de exibição de filmes e de debates, é um dos principais produtores audiovisuais da Baixada.

e como essas multivocalidades são atravessadas por vivências, lembranças individuais e coletivas que são tecidas num conjunto de significados e símbolos praticados pelos sujeitos, no qual “o comportamento humano é visto como ação simbólica” (GEERTZ, 2005, p. 142).

Levando em consideração que esta pesquisa parte também de uma ativação e reativação da memória de um centro cultural e de um grupo social, levantamos as seguintes questões: Quais são os elementos utilizados na ativação? Como a memória é construída e ressignificada? “O que é o indivíduo? Como se produz um indivíduo? Que pode ele fazer com o que dele foi feito? O que é a sua liberdade e como é ela possível? Que verdade é sua e como pode ele aceder-lhe?” (MIRANDA; CASCAIS, 1983, p. 205). Lembrando que “o real é descontínuo, formado por elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tantos mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisível, fora de propósito, aleatório” (BOURDIEU, 1988, p. 185). E, ainda, a memória está atrelada a um processo de construção de um determinado grupo, portanto “(...) não existe memória universal. Toda memória coletiva tem por suporte um grupo limitado no espaço e no tempo” (HALBAWACHS, 2006, p. 86).

No terceiro e último capítulo, “Re-existências: novas possibilidades, novos mundos”, nossa proposta foi costurar as pluralidades de vozes que nos permitem perceber as tensões de um lugar, e um experienciar a cidade, capaz de formar diferentes narrativas para cada pessoa. Buscamos entender os sujeitos como redes autônomas, que carregam vidas (PELBART, 2008), desejos, vontade de afirmação e processos de singularização (GUATTARI, 1996). E entender como é dado o encontro com o outro, o afetar e ser afetado, permitindo repensar as resistências e as ideias de projeto, bem como o próprio ato de re-existir, no sentido de criação de novos imaginários possíveis, e os processos de lutas por existência, inserção, reconhecimento e diferenciação.

Na capacidade de invenção de novas possibilidades de vida, o próprio devir. Até mesmo num cuidado de si, o que implicaria numa conversão do mundo exterior em direção a si, que se codifica em ações exercidas para si pelas quais nós nos modificamos. Segundo Nietzsche, queremos pensar a vontade de potência, a possibilidade de ser, uma afirmação da vida e da crença nesta verdade encontrada (DELEUZE, 1992). Dessa forma, buscamos entender: como surgem as resistências que vão “na contramão da ótica estigmatizante”? (FACINA, 2013, p. 88).

Além disso, almejamos desmistificar a noção de sentido das linguagens a partir de uma linguagem interpretativa, uma filosofia da vontade, que se dá nas intermedialidades: projeto, execução e consentimento. Ou seja, no não percebido, o que transcende a palavra (RICOEUR, 1990).

Através da figura de Don'Ana e da família Donana tentamos desenhar como são criadas novas possibilidades de existir no mundo, de se assegurar, de se diferenciar da subjetividade normalizadora e como são criados territórios existenciais, outras configurações, outras formas de viver no bairro Piam, na cidade de Belford Roxo, na Baixada: como re-existir?

Um estilo de viver e a capacidade de invenção de novas “possibilidades de vida”, o próprio devir. Que produzem a existência como obra de arte. Até mesmo num cuidado de si, o que implicaria numa conversão do mundo exterior em direção a si, que se codificam em ações exercidas para si pelas quais nós nos modificamos. “(...) a invenção de novas possibilidades de vida. A existência não como sujeito, mas como obra de arte (...)” (DELEUZE, 1932, p. 120). E, ainda, uma ética da existência. Ética, por oposição à moral, termo utilizado por Foucault. (...) “a ética é um conjunto de regras facultativas que avaliam o que fazemos, o que dizemos, em função do modo de existência que isso implica” (...) (DELEUZE, 1932, p. 125). Em Nietzsche, numa vontade de potência.

Don'Ana era rezadeira, em uma mistura de fé com dom, solidariedade e saberes populares, inspirava confiança, com isso criou em sua casa e no seu bairro um vínculo com os vizinhos: um lugar de afeto. Carregava a memória oral construída no ato de rezar. Ela não se encaixava nos padrões normalizadores, nem seus filhos, filhas, netos e netas, e a sua casa não poderia ser diferente. Don'Ana gerou heróis: heróis por resistirem.

Don'Ana é a casa, o lugar de uma família de muitos irmãos, irmãs, vizinhos e vizinhas que foi dando espaço para o Armazém, a Escola, o Centro Cultural, a casa de Dida. “A casa é um corpo” (Couto, 2003, p. 12) que transmuta de acordo com o tempo. Percorre caminhos distintos e recebe múltiplas funções. Ela habita em nós, assim como habitamos nela.

A todo tempo o nome de Don'Ana é ativado, lembrado e vivido. Ditos populares falam que quando uma rezadeira morre é preciso encontrar outra para colocar em seu lugar. Seria o Centro Cultural esse lugar? Seria essa casa um jeito de manter Don'Ana viva, presente na vida de cada

um que habita em sua casa, rompendo as barreiras temporais? É como se Don’Ana continuasse ali na casa: as vibrações positivas, o sentimento de proteção e o acolhimento, tornando essa casa uma espécie de refúgio.

A presentificação de Don’Ana nas mais diversas narrativas “(...) é o caso da onda convergente e do potencial antecipado, que implicam uma inversão do tempo. Mais que os cortes ou os zigue-zagues, são essas causalidades às avessas que rompem a evolução” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 105).

O Donana metamorfoseia-se de acordo com as situações. A inventividade humana que foge do “esperado” não está descolada dos sistemas que a controlam, (...) “elas desenham as astúcias de interesses outros e de desejos que não são nem determinados nem captados pelos sistemas onde se desenvolvem” (CERTEAU, 1990, p. 45). Ou seja, a bricolagem, a “inventividade artesanal”: “(...) reproduz o sistema ao qual pertence e deixa fora do seu campo a proliferação das histórias e operações heterogêneas que compõem os patchworks do cotidiano” (CERTEAU, 1990, p. 46).

O efeito “criador-transgressor” da casa de Don’Ana nos permite pensar como essa casa se manteve em meio a tantas mudanças. Um lugar de possibilidades que permite recriar o mundo, vivenciá-lo de outra maneira. Os afetos ou desejos seriam os impulsos criadores, as máquinas desejanter, a criação, o processo.

Nas construções de redes de relações de coletivos e artistas da Baixada, analisando os sentimentos grupais e laços que muitas vezes são carregados de responsabilidades e afetos, e até numa tentativa de criar “maneiras de organização para lidar com ‘problemas coletivos’ do local” (ELIAS, 2000:104). É importante levar em consideração que essa rede inventa meios e é reinventada para se assegurar como protagonista em seu território, na luta por existência, inserção, reconhecimento e diferenciação.

Nas tentativas de encontrar respostas e não cruzar os braços diante dos estigmas impostos e do que é esperado, é que as coletividades humanas criam formas inusitadas de estar no mundo, como diz Eduardo Galeano: “Tudo nos é proibido, exceto cruzar os braços? A pobreza não está escrita nas estrelas, o subdesenvolvimento não é fruto de um obscuro desígnio de Deus. Correm anos de revolução, tempos de redenção. (...)” (GALEANO, 2010, p. 14). E nesses tempos de redenção e revolução, as máquinas desejanter rompem, passam a questionar o estabelecido: a viver de outra maneira.

Conclusão

Esse artigo foi escrito em um momento que atravessamos uma pandemia devido ao vírus Sars Covid-19, em que buscamos pela cura em um lugar chamado Brasil, onde as desigualdades sociais são evidentes e abismais, e onde trabalhar com cultura é quase um sinônimo de resistência para lidar com um sistema “necropolítico”. Vale ressaltar que durante o período de isolamento social decorrente da pandemia o Centro Cultural Donana manteve suas portas fechadas e iniciou um trabalho até então nunca realizado: distribuição de cestas básicas para a comunidade local em parceria com a campanha Rio Contra Corona.

Em uma tentativa de conclusão e síntese da pesquisa, ressalvo que todas as vezes que uma pessoa vai ao Donana pela primeira vez falamos que esta já faz parte da família. Uma família que se estende à família Don'Ana, ao Centro Cultural, uma família expandida. Estar nessa casa é um constante retorno à Don'Ana, mesmo que eu ou você não a tenhamos conhecido, é uma celebração à memória de Don'Ana, uma memória viva e constantemente ativada. Estamos evocando o seu nome e o ato de nomear dá significados e sentidos, nomear o Centro Cultural de Donana é trazer todas as atribuições que são dadas à Dona Ana, símbolo de cura e resistência.

Donana é resistência pois insiste em existir e encontra meios para continuar suas atividades diante de toda pressão que é imposta nesta sociedade colapsada. Como diz a música da banda Calle 13: “um povo sem pernas, mas que caminha”, o Donana caminha através das pernas que ele inventa para sobreviver.

Referências bibliográficas

- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- DELEUZE, Gilles. A vida como obra de arte. In: *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1932.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*, v. 3. São Paulo: Editora 34, 1996.

- ENNE, Ana. “Lugar, meu amigo, é minha Baixada”: Memória, representações sociais e identidades. Tese (Doutorado em Antropologia) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia do Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.
- FOUCAULT, Michael. *O que é um autor?* Belo Horizonte: Vega, 1983.
- FRASER, Nancy. A justiça social na globalização: Redistribuição, reconhecimento e participação. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 63, p. 7-20, outubro 2002.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GEERTZ, Clifford. *Obras e vidas. O antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005
- GUATTARI, Felix e Rolnik, Suely. *Micropolítica*. Cartografias do Desejo. Petrópolis: Vozes, 1996.
- HAESBAERT, Rogério. O território em tempos de globalização etc, espaço, tempo e crítica. *Revista Eletrônica de Ciências Sociais Aplicadas e Outras Coisas*, nº 2 (4), v. 1, 15 de agosto de 2007. Disponível em: <http://www.uff.br/etc>.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro Editora, 2006.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- LEITE, André Santos. Memória Musical da Baixada Fluminense. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Documento) – Centro de Ciências Humanas, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- MONTEIRO, Linderval. Para além do voto de sangue: escolhas populares e liderança política carismática na Baixada Fluminense. O caso Joca. *Cadernos do Desenvolvimento Fluminense*, Rio de Janeiro, n. 2, julho/2013.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano: um livro para os espíritos livres*. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: A problemática dos lugares. Projeto História: *Revista no 10 do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP*. São Paulo, 1993.
- PELBART, Peter Pál. *Vida e Morte em Contexto de Dominação Biopolítica*. In.: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo (IEA) da USP (org.) 2008 (Conferência proferida no dia 3 de outubro de 2008 no Ciclo “O Fundamentalismo Contemporâneo em Questão”).
- RICOEUR, Paul. *Interpretação e ideologias*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1990.
- RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Campinas: Papirus, 1991.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa* (tomo 1). Campinas, SP: Papirus, 1994.

SIMÕES, Manoel Ricardo. A cidade Estilhaçada: Reestruturação Econômica e Emancipações Municipais na Baixada Fluminense. Tese de Doutorado em Geografia. Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

VELHO, Gilberto. Observando o familiar. In: NUNES, Edson de Oliveira. *A Aventura Sociológica*. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.

VELHO, Gilberto. O antropólogo pesquisando em sua própria cidade: Sobre conhecimento e heresia. In: VELHO, Gilberto (coord.) *O desafio da cidade: Novas perspectivas da antropologia brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Campus LTDA, 1980.

VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

PARA PENSAR TRABALHO E CULTURA:
REFLEXÕES METODOLÓGICAS E
RESULTADOS OBTIDOS A PARTIR DE UM
ESTUDO COM PRODUTORAS/ES CULTURAIS
COM MICROEMPREENDEDOR INDIVIDUAL
NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO¹

Gustavo Portella Machado²

Introdução

Muitos estudos no campo da cultura concentraram esforços nos últimos anos para realçar a sua importância econômica. Embora a exaltação de fato se faça necessária, parte-se aqui da premissa de que não se tem discutido na mesma proporção as condições laborais de trabalhadoras e trabalhadores que atuam e possibilitam essa economia da cultura. Muitas questões parecem contribuir no campo científico para certa invisibilização sobre o nexos cultura-trabalho em detrimento da relação cultura-economia.

No entanto, não se pretende investigar essas possíveis causas, mas considerar sua existência como ponto de partida para estimular novos olhares para o campo de estudos da cultura. Para isso, propõe-se discutir possibilidades metodológicas para futuras pesquisas sobre a relação entre

1 Este texto foi gerado a partir da dissertação intitulada “Jovens produtoras/es à procura de trabalho: experiências, estratégias e perspectivas de futuro a partir de produtoras/es culturais como microempreendedores individuais na cidade do Rio de Janeiro”, realizada no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) da Universidade Federal Fluminense (UFF) e orientada pelo Prof^o. Dr. João Domingues. A pesquisa contou com apoio financeiro da CAPES.

2 Gustavo é mestre em Cultura e Territorialidades pela UFF e graduado em Produção Cultural também pela UFF. Email: m.gustavoportella@gmail.com.

trabalho e cultura, utilizando como parâmetro uma investigação já realizada no âmbito da pós-graduação.

Alguns dados nos auxiliam a entender a urgência desses estudos. Entre 2007 e 2017, por exemplo, o quantitativo de ocupadas/os no setor cultural diminuiu de 6,3% para 5,6%. E isso se explica, segundo dados do IBGE (2019, p. 66), principalmente pelos recuos das atividades industriais (-22,6%) e das atividades comerciais (-1,4%) da cultura, ainda que os serviços tenham apresentado um crescimento considerável (32%) nesse mesmo período.

É o setor de serviços na cultura, inclusive, que se apresenta como eixo fundamental para esta pesquisa, na medida em que sua ampliação acompanhou as mudanças impostas pela globalização no mundo do trabalho de maneira geral. Isso significa que a cultura se insere no rol de atividades que têm passado por um alargamento da proletarização, estendendo-se sobretudo para jovens, informais e precários atuando com serviços. Em 2017, por exemplos, os serviços já representavam 65% das/os ocupadas/os da cultura (IBGE, 2019).

Diante desses dados, estimula-se aqui que, para além das perspectivas econômica, social e simbólica da cultura (GIL, 2003), seja fomentada também sua perspectiva laboral. Como forma de contribuição para esse objetivo e considerando a escassez de dados sobre as transformações do campo trabalho-cultura, partiu-se de uma pesquisa realizada com produtoras/es culturais que atuam com microempreendedor individual (MEI) no Rio de Janeiro para refletir a metodologia utilizada neste estudo e os resultados obtidos a partir de sua aplicação.

A circunscrição da pesquisa nesse recorte da ocupação de produtoras/es culturais se deve por convergir com a própria formação do autor, mas também pela figura da/o produtora/or cultural cada vez mais deixar de existir enquanto uma ocupação isolada na cadeia produtiva da cultura. Isto é, outras profissões, para além de suas ocupações e atividades artísticas, passaram a exercer também a função de produtoras/es culturais. Isso se deve ao fato de essa ocupação posicionar-se entre as regras e as convenções do mundo econômico e do mundo artístico.

Optou-se pelo microempreendedor individual como recorte entre produtoras/es culturais após constatar-se a capilarização dessa forma jurídica nesse grupo de trabalhadoras/es e a capacidade desse modelo jurídico auxiliar na observação de tensões contemporâneas do mundo do trabalha-

do, quando pessoas físicas se transformam em pessoas jurídicas.

O MEI foi institucionalizado pela Lei Complementar nº 128, de 19 de dezembro de 2008. O seu objetivo era tornar as/os trabalhadoras/es informais legalizados. O modelo oferece como benefício um registro no Cadastro Nacional de Pessoas Jurídicas (CNPJ), enquadramento no Simples Nacional (modelo facilitado de recolhimento de impostos para pequenas empresas), benefícios trabalhistas (Previdência, salário-maternidade e auxílio-doença), isenção dos impostos federais e possibilidades para emissão de nota fiscal.

A proposta de reflexões metodológicas a partir dessa abordagem não significa ignorar outras pesquisas que antecedem este texto. Trata-se, na verdade, de uma tentativa de ampliação das possibilidades dentro desses estudos, considerando ainda que grande parte das pesquisas parece voltada para as especificidades dos setores artísticos e/ou para as suas formas de financiamento.

Sobre o financiamento, é importante destacar ainda que há uma aparente pressão em vincular a existência do trabalho cultural às formas de fomento à cultura, especialmente de financiamento público. Isso pode se explicar pela ausência histórica de políticas públicas continuadas para a cultura, pela necessidade legítima de reforçar a importância desses investimentos no desenvolvimento da diversidade cultural e/ou ainda pela carência de outras perspectivas laborais sobre as trabalhadoras e os trabalhadores. É a partir deste terceiro item que se desdobra este texto com produtoras/es com microempreendedor.

Reflexões metodológicas

A mesma literatura que aponta a importância econômica da cultura tem apontado também a ausência de dados quantitativos para melhoria das análises. A exiguidade de dados foi igualmente apontada durante o desenvolvimento de políticas públicas que pretendiam solucioná-la, como na lei³ que instituiu o Plano Nacional de Cultura e criou o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais

3 Lei Nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010.

(SNIIC) e na emenda constitucional⁴ que estabeleceu o Sistema Nacional de Cultura e tornou o SNIIC parte de sua estrutura

A última publicação do SNIIC é de 2019, realizada exclusivamente pelo IBGE, analisando dados entre 2007 e 2018. Ela utiliza um conjunto de fontes⁵ para mensurar a configuração do setor cultural no Brasil, tanto pela perspectiva econômica quanto pela laboral.

Embora essa publicação seja importante, ela ainda não compreende dados mais específicos. Pode-se observar isso, a título de exemplo, na escolha da Classificação Nacional de Atividades Econômicas (CNAE) compreendidas como parte do campo cultural. Essas CNAEs possuem o objetivo de criar um parâmetro na classificação das atividades realizadas no Brasil e, a partir dela, o IBGE determina o que será englobado nos dados como atividade ligada à cultura e o que não será.

A atividade de “Organização de feiras, congressos, exposições e festas”, por exemplo, está dentro dos “Serviços de escritório, de apoio administrativo e outros serviços prestados principalmente a empresas” e, por esse motivo, não é entendida como uma atividade econômica da cultura. No entanto, no cotidiano, é comum que produtoras/es culturais utilizem essa CNAE para suas atividades (MACHADO, 2020).

Outra questão que não aparece no SNIIC é a já citada figura jurídica do microempreendedor individual (MEI). No entanto, pode-se observar reflexos da política do MEI no campo da cultura quando se entende que essa forma jurídica é uma institucionalização do trabalho por conta própria junto de trabalhos intermitentes, temporários.

E a importância do trabalho por conta própria, diferente do MEI, pode ser observada no SNIIC pela variação, entre 2014 e 2018, de 32,5% para 44% do total de trabalhadoras/es atuando nesse modelo. Esse valor supera a modalidade de carteira assinada e se tornou a principal categoria de emprego na cultura. Esse dado é maior, por exemplo,

4 Emenda Constitucional nº 71, de 29 de novembro de 2012.

5 O SNIIC utiliza dados do Cadastro Central de Empresas (CEMPRE), da Pesquisa Industrial Anual-Empresa (PIA-Empresa), da Pesquisa Anual de Comércio (PAC), da Pesquisa Anual de Serviços (PAS), das Estatísticas Econômicas e Financeiras da Administração Pública (APU), do Índice Nacional de Preços ao Consumidor Amplo (IPCA), da Pesquisa de Orçamentos Familiares (POF), da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (PNAD-Contínua) e da Pesquisa de Informações Básicas Municipais (MUNIC).

que em todos os setores da economia nacional do país, que apresentaram uma variação de 23,2% para 25,4% de trabalhadoras/es por conta própria no mesmo período de análise (IBGE, 2019).

Quando cruzamos esses dois dados que estão fora do SNIIC, de trabalhadoras/es utilizando a CNAE de “Serviços de organização de feiras, congressos, exposições e festas” junto da figura jurídica do MEI, constata-se que é uma das CNAEs mais utilizadas (15^a) por microempreendedores no país e a 6^a mais utilizada na cidade do Rio de Janeiro (MACHADO, 2020). A partir dessa perspectiva, entende-se que a atuação de trabalhadoras/es não tem sido completamente compreendida nos dados quantitativos levantados.

Foi a partir dessa tensão que a pesquisa, realizada no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades, foi iniciada, abordando simultaneamente uma perspectiva quantitativa disponibilizada principalmente pelo SNIIC⁶ e uma perspectiva qualitativa, criada para esta investigação. Baseados na experiência desta pesquisa, passamos a refletir agora sobre possibilidades metodológicas qualitativas para investigações que abordem a relação entre trabalho e cultura.

Uma das preocupações ao realizar esta investigação era não reduzir a investigação sobre trabalho às formas de financiamento e/ou às áreas artísticas. Dito isso, a preocupação central foi identificar na narrativa das/os próprias/os trabalhadoras/es as transformações no mundo do trabalho, compreendendo a autoridade que elas/es possuem para determinar as próprias condições laborais. Isto significou respeitar as capacidades de trabalhadoras/es de fazer escolhas de valores “(...) mesmo que os termos da escolha e parte daquilo que a pessoa escolhe sejam social e culturalmente determinados” (THOMPSON, 1981, p. 194).

A partir da delimitação de escuta de quem trabalha com cultura, foram procuradas pesquisas que auxiliassem metodologicamente na formulação das entrevistas e posteriormente nas suas análises.

As pesquisas de Leite Lopes e Machado da Silva (1979) foram o ponto de partida para essa construção. Os autores, preocupados com

⁶ Na pesquisa realizada, além de dados do SIIC, foram utilizados dados levantados pelo autor a partir do Cadastro Central de Empresas e do Portal do Empreendedor, onde estão estatísticas do microempreendedor individual.

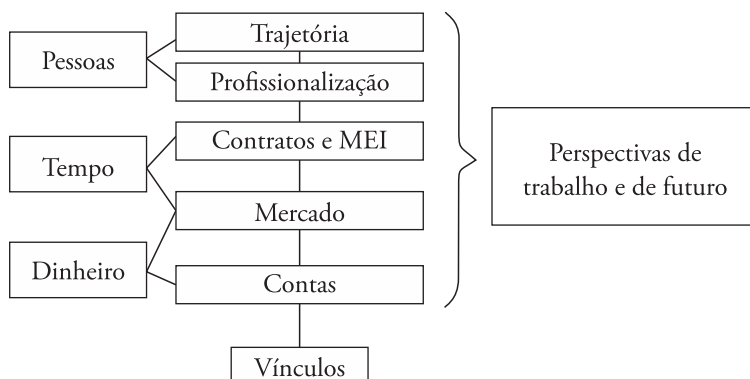
as reações dos indivíduos devido às transformações do capital nos anos 1970, investigaram a necessidade de trabalhadoras/es urbanos formularem estratégias de trabalho diante da insuficiência dos níveis salariais. Isto é, para eles, uma/um trabalhadora/or que buscava um trabalho extra, muitas vezes informal, atuava geralmente com propósito de prolongamento da renda necessária, já que a renda principal não dava conta de sua reprodução. Abordando também a investigação pela perspectiva das/os trabalhadoras/es, eles perceberam ainda que essas estratégias eram construídas enquanto ocupações acessórias, funcionando como extensão disfarçada da jornada de trabalho para as/os próprias/os trabalhadoras/es.

A partir desta pesquisa, tentou-se adaptar a metodologia de investigação e, sobretudo, a ideia de estratégia e de trabalho acessório descritas por Leite Lopes e Machado da Silva (1979) para o universo da cultura, pensando como as/os trabalhadoras/es dessa área vivem de projetos, operando e manipulando trabalhos, mercados, contatos etc. para conseguirem “pagar as contas” no fim do mês. A figura do microempreendedor individual se insere nesse contexto ao traduzir e/ou oficializar em um instrumento jurídico a necessidade de estratégia para ampliação da renda, tornando o trabalho acessório, intermitente, em regra.

Após identificados os objetivos das entrevistas, retornou-se aos estudos de Leite Lopes e, principalmente, de Machado da Silva, dos quais foram destacados quatro conceitos essenciais para construção dos formulários semiestruturados: pessoas, tempo, dinheiro e vínculos. Acredita-se que essa quadra de conceitos permite uma análise da configuração do mundo do trabalho a partir das/os próprias/os trabalhadoras/es. Nessa divisão: pessoas refere-se a como as/os trabalhadoras/es vivem para administrar o tempo e o dinheiro; tempo refere-se ao tempo útil e ao tempo livre, este segundo não restrito às atividades de lazer, mas também às atividades com fim de extensão da renda; dinheiro refere-se à renda nominal, às suas formas de cálculo, e ao seu uso específico (ARAUJO SILVA, 2018); e vínculos refere-se à capacidade das pessoas relacionarem-se entre si, com o tempo e com o dinheiro.

Os quatro conceitos desencadearam outras questões que pareceram latentes para entender a relação trabalho-cultura. O esquema abaixo ilustra o desdobramento desses conceitos nos temas centrais do roteiro de entrevista:

Esquema 1 - Desenvolvimento do formulário de entrevista



Fonte: MACHADO, 2020.

A partir do conceito “pessoas” foram estipulados os temas de “trajetória” e “profissionalização”, de forma a entender como a história/trajetória do indivíduo pode demonstrar sua relação com o tempo e o dinheiro, especialmente a partir de sua profissionalização na ocupação de produtora/or cultural.

A partir de “tempo”, desdobraram-se os temas “contratos e MEI” e “mercado”. A ideia dessas duas perspectivas foi entender como o tempo aparece nos contratos reais e fictícios (CORSANI, 2012), como o MEI impacta o tempo de trabalho e o tempo livre e, por último, como o mercado tem transformado também a dimensão do tempo para essas/es trabalhadoras/es, especialmente para quem vive de projeto em projeto, de forma intermitente.

O conceito de “dinheiro” foi refletido também em “mercado”, pensando em renda, salário, forma de cálculo do capital e, da mesma forma, em “contas” para entender como essa/e trabalhadora/or cria regras próprias de cálculo e de economia tão complexas quanto as regras do capital.

O último conceito, de “vínculo”, perpassa todos esses desdobramentos de “pessoas”, “tempo” e “dinheiro” para investigar se as transformações no mundo do trabalho transformaram também outros setores da vida desses sujeitos, mudando suas perspectivas sobre cada um desses conceitos e sobre a própria ocupação que desempenham.

Ao desenvolver a metodologia de entrevista, esperava-se que esses pontos contribuíssem para mapear as recentes perspectivas sobre trabalho cultural pela ótica de produtoras/es culturais e desencadeasse ques-

tionamentos sobre possibilidades de futuro e/ou de manutenção dessas atividades e de suas condições laborais por um longo período.

A partir desses temas, foram realizadas oito entrevistas semiestruturadas com produtoras/es culturais com microempreendedor individual no Rio de Janeiro.⁷ Tentou-se abarcar diferentes situações jurídicas possíveis envolvendo o MEI, imaginando que a diversidade jurídica e/ou da relação dessas/es trabalhadoras/es com a forma jurídica poderiam indicar também uma diversidade na forma de utilização do MEI como estratégia.

Foram elencadas, então, as seguintes relações de trabalhadoras/es com o MEI para serem entrevistadas: pessoas que acabaram de se oficializar enquanto MEI; que já utilizam o MEI há alguns anos; que atuam simultaneamente enquanto MEI e com carteira assinada; que atuam simultaneamente enquanto MEI e em uma empresa própria; que encerraram o MEI; e que pretendem transformar seu MEI em outro modelo de empresa.

Quanto ao perfil das/os entrevistadas/os, devido à rede de contatos e ao tipo de profissional idealizada/o, elas/es apresentaram um recorte geracional específico, entre 26 e 36 anos, envolvendo desde trabalhadoras/es que acabaram de sair da universidade até outras/os sem formação específica na área. O fator geracional não foi a centralidade da pesquisa, mas apareceu como uma constante recorrente no discurso das/os entrevistadas/os. Das/os oito entrevistadas/os, cinco eram mulheres, atendendo a uma observação de que há uma maioria feminina no quantitativo de trabalhadoras/es precárias/os no Brasil e, especificamente, na produção cultural.

O fato de ser trabalhador da cultura e a facilidade de circular entre essas/es trabalhadoras/es também foi levado em conta e pode ter influenciado no tipo de aproximação que foi construída e, portanto, no tipo de análise que foi realizada. Para tanto, foi utilizado o conceito de perspectivas parciais de Donna Haraway (1995) para especificar o universo de trabalhadoras/es que essa metodologia dá conta de entender. Segundo a autora, qualquer contribuição acadêmica é sempre uma perspectiva parcial, um saber localizado, de alguma temática. Mesmo que os debates sejam parecidos, a própria diferença entre as/os autoras/es torna-se um

7 É importante destacar que as entrevistas foram realizadas antes e após a eleição de Jair Bolsonaro para a presidência da República, fato que apareceu de forma constante nas entrevistas e pode ter modificado a sensação sentida pelos trabalhadores diante de seus trabalhos e do ataque sofrido pela classe artística pelo presidente.

fator que as/os diferencia, podendo modificar a forma que se relacionam com o objeto e/ou com os sujeitos dependendo de questões sociais, espaciais, econômicas e identitárias.

As entrevistas realizadas e a própria pesquisa se transformaram, como um saber localizado, em uma espécie de diário compartilhado de conversas, angústias, frustrações e percepções sobre fazeres de algumas/uns produtoras/es culturais na cidade do Rio de Janeiro durante os dois anos que se sucederam (2018-2020).

Resultados obtidos

Em nenhum momento qualquer uma/um das/os entrevistadas/os se mostrou indisponível para a pesquisa. No entanto, a rotina intensiva de trabalho dessas pessoas tornou difícil marcar datas para realizar as entrevistas. Diante disso, foi preciso encontrar momentos diversos com cada entrevistada/o para uma conversa. Foi assim que me encontrei com essas/es interlocutoras/es antes do horário de trabalho, no intervalo do almoço e até mesmo tarde da noite, após um deles atuar também como motorista de aplicativo.

A dificuldade de realização das entrevistas e a necessidade de interromper a rotina dessas pessoas já eram um indicativo do que se obteria com a pesquisa qualitativa. Recuperam-se aqui então os conceitos de “pessoas”, “tempo”, “dinheiro” e “vínculos” para identificar quais resultados foram possíveis de aferir a partir de suas aplicações.

Do conceito “pessoas” foi possível concluir uma transformação na forma subjetiva das/os trabalhadoras/es (DARDOT; LAVAL, 2016; ALVES, 2011), especialmente pela utilização da figura jurídica do microempreendedor individual e do modelo de trabalho freelancer. Viver de projeto em projeto tornou-se não apenas um modo de vida, mas foi convertido discursivamente, através das capacidades manipulatórias do capitalismo pós-fordista (ALVES, 2011), em um modelo desejável em contraposição a uma vida mais regrada, representada pela carteira assinada, por exemplo.

A ideia de vida seriada (BAUMAN, 2004), pensada em curtos prazos, é essencial para pensarmos como as pessoas passaram a administrar o trabalho e, portanto, o tempo e o dinheiro. Mas também é importante para

entendermos como as relações sociais se transformaram. Afinal, estamos falando em uma vida seriada para além do próprio período de trabalho.

O conceito de “Tempo” também se transformou em uma perspectiva seriada. A promoção de uma lógica da flexibilidade (ROSSO, 2017), divulgada e assimilada como um benefício/vantagem, incorpora nos sujeitos a ideia de que é preciso trabalhar o tempo todo, já remetendo um pouco à normalização do trabalho acessório como extensão da jornada laboral, apontada por Leite Lopes e Machado da Silva (1979).

Agora, no entanto, há uma necessidade de se mostrar disponível o tempo inteiro (Antunes, 2018), de desenvolver aptidões empresariais (HOLANDA, 2011; LINHART, 2007) respaldadas pela figura jurídica do microempreendedor individual. E não necessariamente esse tempo extra de trabalho aparece nos contratos ou é recompensado financeiramente. Seriam, portanto, contratos fictícios, segundo Corsani (2012), ou fantasmas, segundo Machado da Silva (1971).

Em “dinheiro”, tornou-se perceptível uma transformação na forma de realizar cálculos (WEBER, 2002). Essa transformação é mais perceptível principalmente nos sujeitos que possuem trabalhos freelancers. Eles precisam criar formas de conseguir pagar suas contas mensais sem receber mensalmente por seus trabalhos e precisam ainda aprender formas de gerenciar seus trabalhos e o uso do dinheiro para conseguir viver de cultura.

Foi comum escutar relatos de meses seguidos de trabalho, com dez e doze horas diárias, e meses posteriores sem trabalho algum. Há então uma nova forma de relacionar-se com o dinheiro e de prever possibilidades sobre trabalhos futuros.

Para algumas/uns interlocutoras/es foi quando se tornou inviável calcular os trabalhos futuros e distribuir a renda pelos meses sem trabalho que fez elas/es optarem por mudar a forma de contratação, seja mantendo simultaneamente o MEI com a carteira assinada, seja até encerrando o MEI para trabalhar somente pela carteira assinada.

Outras/os entrevistadas/os identificaram na incapacidade de viabilizar dinheiro por um tempo longo a necessidade de incorporarem novos discursos de mercado, que vão desde a economia criativa até o discurso de gestão e de empreendedorismo. Esses discursos são utilizados como performance (consciente ou não) para se adequar às narrativas do mercado e como forma de viabilizar novas formas de trabalho.

Por último, tentou-se identificar como as/os entrevistadas/os se relacionavam com outras pessoas, com o tempo e com o dinheiro, através do conceito de “vínculos”. Para entender esse ponto, foi necessário olhar para a configuração do cotidiano laboral das/os trabalhadoras/es hoje. E, para tanto, recorreu-se novamente aos dados quantitativos. Citarei um dos resultados obtidos ao confrontar a análise quantitativa e qualitativa.

Os dados levantados destacam que o mercado cultural consiste principalmente (cerca de 70%) em um universo empresarial marcado pela concentração de empresas com até quatro funcionários (IBGE, 2019). Isso significa que as relações dentro dos espaços de trabalho são mais próximas, mesmo entre trabalhadoras/es e contratantes.

A partir dessa realidade fornecida pelo SIIC, algumas/uns interlocutoras/es relataram até mesmo dificuldade de distinguir a divisão entre empregadora/or e contratada/o, especialmente quando ambos trabalham para projetos que são financiados por empresas externas e/ou via leis de incentivo. Isso significa que as relações que já se dão de formas complexas com a transformação da vida para um modelo seriado e, portanto, para relações seriadas (BAUMAN, 2004), ganham aspectos ainda mais densos, coexistindo relações de pessoas físicas que também são relações de pessoas jurídicas.

Como demonstra esse exemplo, os vínculos entre as pessoas, a partir de minhas/meus interlocutoras/es, apresenta uma mudança que diz respeito principalmente ao tempo de trabalho. Esses indivíduos passaram a ter menos tempo para se relacionar fora desse tempo, na medida em que cada vez mais o tempo de trabalho sobrepõe o tempo livre.

Os vínculos também transformam a capacidade de pensar o futuro. Para alguns, o dinheiro ganhou menos importância e passaram a desejar mais tempo com a família, com amigos e mais tempo para si. Para outros, o dinheiro ganhou especial importância, ainda mais quando destacam o fato de acreditarem que trabalham mais tempo do que o refletido em suas rendas nominais.

No entanto, outros vínculos que pareciam mais comuns de mudar se mantiveram. É o caso das/os trabalhadoras/es que decidem não sair da casa dos pais e/ou manter vínculos financeiros com familiares (DOMINGUES, 2019), especialmente com o objetivo de prevenir qualquer problema que possa acontecer no futuro, como a ausência de trabalho que não permita pagar um aluguel ou alguma conta.

O estudo de vínculos revela, portanto, que a relação entre trabalho e cultura produz consequências em todos os setores da vida social, especialmente no tripé pessoas, tempo e dinheiro. Há uma aparente absorção de características do período de acumulação flexível e de uma racionalidade neoliberal.

A análise dessa quadra de conceitos permitiu um entendimento maior sobre a configuração e as transformações do mundo do trabalho cultural. E, a partir dessa configuração, foi possível perceber que as/os trabalhadoras/es não estão inertes nesse processo, como poderia parecer caso analisássemos a relação trabalho-cultura sem considerar a perspectiva dos sujeitos.

Foram percebidas algumas estratégias de trabalho e de posicionalidade no mercado que, inspiradas no modelo de Leite Lopes e Machado da Silva (1979), ajudam a entender como operam as racionalidades dessas/es trabalhadoras/es de forma a viabilizarem viver de cultura. Foram elencadas três estratégias: 1) estratégia econômica; 2) estratégia sentimental ou identitária; e 3) estratégia de prevenção.

A primeira, estratégia econômica, trata da busca da/o trabalhadora/or por formas acessórias de complementar a renda e/ou de atender a suas necessidades, que já deviam estar asseguradas por um trabalho principal. Parece, em maior medida, com a percepção de Leite Lopes e Machado da Silva (1979) sobre as/os trabalhadoras/es urbanos diante da insuficiência de renda. E, ao mesmo tempo, difere dessa análise porque cada vez mais os indivíduos deixam de possuir um trabalho principal e se mantêm exclusivamente de trabalhos temporários.

A segunda, estratégia sentimental ou identitária, é a busca por criar algum tipo de relação da/o trabalhadora/or com o projeto e/ou com o trabalho, em uma forma de realização pessoal através da própria profissão. Isso fica mais latente quando se percebe que o tempo de trabalho tem tomado todos os outros tempos da vida dessas pessoas e passa a integrar-se melhor com seus desejos, medos, motivações etc.

A terceira e última, estratégia de prevenção, reúne práticas e abordagens das/os trabalhadoras/es em tentativas de garantirem a diminuição do seu custo de vida e a promoção de trabalhos futuros. São ações que tentam manter ou modificar vínculos com pessoas, tempo e dinheiro para tornar possível viver daquele trabalho, principalmente quando é um trabalho com característica sentimental e/ou identitária.

Essas três estratégias, no entanto, não devem ser lidas exclusivamente como formas de inteligências particulares das/os trabalhadoras/es, mas tam-

bém como formas simultâneas de luta contra e a favor de crises da subjetividade. Isto é, as reações de produtoras/es culturais diante da intensificação da precarização não necessariamente são oportunidades de insurgências, brechas na transformação do mundo laboral. E, pelo contrário, podem ser ações desempenhadas pelas/os trabalhadoras/es para se adequarem e normalizarem um modelo de vida seriada, precária e informal, da mesma forma que Leite Lopes e Machado da Silva (1979) identificaram que as ocupações acessórias apareciam como extensões disfarçadas das jornadas de trabalho.

O microempreendedor individual perpassa todas essas situações levantadas e se torna importante para refletir a institucionalização desse modelo de vida. Se por um lado, essa figura jurídica foi pensada para atribuir certa formalização das/os trabalhadoras/es informais, recolher impostos e conceder uma série de benefícios trabalhistas básicos, por outro lado, ela tem sido utilizada para outros fins.

E quando se constata que tem sido cada vez mais difícil encontrar vagas para produtoras/es culturais que não exijam o microempreendedor como forma de contratação permanente, percebe-se que essa forma de vida empresarial é cada vez mais ampliada para o maior número possível de trabalhadoras/es. E, ao mesmo tempo, criam-se duas categorias: de trabalhadoras/es temporários por MEI e de trabalhadoras/es permanentes por MEI, ainda que não seja permitido em lei contratação permanente via microempreendedor individual.

A questão empresarial é de suma importância nesta análise porque ela acelera o processo começado desde os anos 1970 (LINHART, 2007) de entender as/os trabalhadoras/es como colaboradoras/es da empresa e não mais como funcionárias/os. No caso do MEI, as/os funcionárias/os passam a ser chamadas/os de empresárias/os, como se fossem equiparadas/os ao contratantes e, muitas vezes, elas/es próprias/os passam a se equiparar dessa forma. Nesse último caso, as três estratégias de trabalho e de posicionalidade no mercado parecem se adaptar na figura do MEI como qualidades e competências importantes.

Diante de um cenário de desemprego e de dificuldades no mercado cultural, algumas/uns de minhas/meus interlocutoras/es relataram, no entanto, que existem mais pessoas querendo se tornar MEI do que o contrário. Chegamos a um momento no qual as razões de empresariar-se, de viver de projetos, em extrema flexibilidade, se confundem entre lógicas de necessidade, de oportunidade e de vocação.

Conclusão

Este texto tentou traçar a construção da metodologia aplicada a uma pesquisa sobre a relação trabalho-cultura, tomando como ponto de partida a diminuição do quantitativo de trabalhadoras/es da cultura e uma consequente proletarianização do seu setor de serviços. A ideia é animar um debate sobre a perspectiva laboral da cultura em consonância com as importâncias simbólica, cidadã e econômica.

O objetivo é estabelecer novas ferramentas que tornem possíveis olhares para a relação trabalho-cultura, utilizando sobretudo a percepção de trabalhadoras/es sobre seus próprios fazeres e sobre as transformações do mundo do trabalho cultural.

Diante desta proposta, a metodologia escolhida para a pesquisa tentou integrar perspectivas quantitativas e qualitativas, compreendendo as limitações e urgências de cada uma em um cenário de ausências de dados e de materiais de análise.

Algumas questões, no entanto, ainda ficaram de fora desse modelo proposto, o que torna ainda mais necessário ampliar o olhar para cenários mais diversos, especialmente em diferentes territórios e em diferentes grupos de trabalhadoras/es. Outras lacunas identificadas e que precisam de melhor investigação dizem respeito a analisar o constante crescimento da economia da cultura, propagado por recentes estudos, diante da intensificação da precarização das/os trabalhadoras/es. Para onde está indo o dinheiro gerado por essa economia? E como ela interage com a intensificação da precarização?

São muitos os caminhos para aprimorar os estudos da relação entre trabalho e cultura, principalmente os que superam a barreira da divisão mercado formal e mercado informal. Para entender essa atuação entre mercados, utilizou-se uma metodologia que perpassa analisar quatro conceitos centrais: pessoas, tempo, dinheiro e vínculos.

Foi possível compreender, através da aplicação desses conceitos, que as/os trabalhadoras/es criam estratégias de trabalho e de posicionabilidade no mercado que superam essa dualidade mercado formal e informal. Não parece importar muitas vezes se elas/es estão na formalidade ou na informalidade, desde que o trabalho permita viver de cultura e/ou e realizar profissionalmente e até pessoalmente, diante da convergência de ambos os desejos.

Foi também possível identificar algumas estratégias e formas de posicionar-se no mercado constantemente desempenhadas pelas/os interlocutoras/es entrevistadas/os, que não necessariamente são inteligências contra o capital, mas formas de se adaptar às suas regras.

Essas estratégias e formas de posicionalidade no mercado evidenciam não apenas a necessidade de novos olhares para o mundo laboral da cultura, mas também uma urgência de se entender as situações em que se encontram seus trabalhadoras/es.

Acredita-se, por fim, que é preciso descortinar a realidade laboral das/os trabalhadoras/es da cultura, gerar mais dados, pesquisas e fontes de informação para que se possa sobrepor a barreira da relação economia-cultura para analisar uma relação trabalho-cultura. Espero que de alguma forma este trabalho contribua nesta direção.

Referências bibliográficas

- ANTUNES, Ricardo. *O privilégio da servidão: o novo proletariado de serviços na era digital*. São Paulo: Boitempo, 2018.
- ALVES, Giovanni. Trabalho, sociedade e capitalismo manipulatório: o novo metabolismo social do trabalho e a precarização do homem que trabalha. *Revista Eletrônica da RET – Rede de Estudos do Trabalho*. Dossier As Formas actuales de precarización laboral en el contexto latinoamericano. Ano IV, n. 8, 2011.
- ARAÚJO SILVA, Marcella Carvalho. “Operários da construção civil”. 2018. Aula ministrada na disciplina de Economia, Trabalho e a Produção da Cidade na Pós-Graduação em Sociologia do Instituto de Estudos Sociais e Políticos da UERJ. Rio de Janeiro, 2018.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- CORSANI, Antonella di. Dalla precarietà contrattuale alla precarizzazione esistenziale. L'esperienza dei lavoratori dello spettacolo in Francia. In: ARMANO, Emiliana; MURGIA, Annalisa (org.). *Mappe della precarietà: Knowledge workers, creatività, saperi e dispositivi di soggettivazione*. Bolonha: Casa editrice Emil di Odoja, v. 2, 2012.
- DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Editora Boitempo, 2016.
- DOMINGUES, João. E se a economia da cultura debatesse com mais frequência o trabalho? Notas sobre a organização dos interesses laborais no campo cultural. In: DOMINGUES, João; MACHADO, Gustavo Portella. *Realização profissional e precarização: estudos sobre o trabalho cultural a partir da experiência discente*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2019.

- GIL, Gilberto. *Discursos do ministro da Cultura Gilberto Gil*. Brasília, MinC, 2003.
- HARAWAY, Donna. *Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial*. Cadernos Pagu, n. 5, p. 7-41, 1995.
- HOLANDA, Luciana Araújo de. *Resistência e apropriação de práticas de management no organizar de coletivos da cultura popular*. Tese de Doutorado em Administração – Programa de Pós-Graduação em Administração, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.
- IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Sistema de informações e indicadores culturais: 2007-2018 / IBGE*. Coordenação de População e Indicadores Sociais. Rio de Janeiro, IBGE, 2019.
- LINHART, Danièle. *A desmedida do capital*. Tradução de Wanda Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2007.
- MACHADO, Gustavo Portella. *Jovens produtoras/es à procura de trabalho: experiências, estratégias e perspectivas de futuro a partir de produtoras/es culturais como microempreendedores individuais na cidade do Rio de Janeiro*. Dissertação de Mestrado em Cultura e Territorialidades – Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.
- MACHADO DA SILVA, Luiz Antonio. *Mercados metropolitanos de trabalho manual e marginalidade*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1971.
- ROSSO, Sadi Dal. *O ardil da flexibilidade: os trabalhadores e a teoria do valor*. São Paulo: Boitempo, 2017.
- THOMPSON, Edward P. *A miséria da teoria*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- WEBER, Florence. *Práticas econômicas e formas ordinárias de cálculo*. Mana [online], vol.8, n.2, p.151-182, 2002. Disponível em; <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v8n2/16140.pdf>>. Acesso em 10/12/2020.

FRAGMENTOS DE HISTÓRIAS DA ATENÇÃO PSICOSSOCIAL EM NITERÓI: LOUCURAS, CULTURAS E CIDADES¹

Francisco Verani Protasio²

*Eu quase que não consigo
Ficar na cidade
Sem viver contrariado
(Lamento Sertanejo –
Dominguinhos / Gilberto Gil)*

*Somos loucos Muito loucos
Loucos Pela Vida Circulando com felicidade
Com mil maneiras de ocupar a cidade
(Maneiras de Ocupar a Cidade –
Paulo Fernando e Angela,
bloco Loucos Pela Vida 2018)*

Este artigo foi elaborado a partir da dissertação de mestrado intitulada “Mediação entre loucura e cidade: olhares sobre uma experiência no Centro de Convivência e Cultura de Niterói” (2018). A pesquisa foi realizada entre 2016 e 2018, orientada pelo Prof^o. Dr. Marildo José Nercolini, no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT), da Universidade Federal Fluminense (UFF). Aqui, após breve contextualização, exponho as reflexões realizadas no terceiro capítulo da

1 Este texto foi gerado a partir da dissertação de mestrado intitulada “Mediação entre loucura e cidade: olhares sobre uma experiência no centro de convivência e cultura de Niterói”, realizada no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) da Universidade Federal Fluminense (UFF) e orientada pelo Prof^o. Dr. Marildo Nercolini.

2 Francisco é bacharel em Estudos de Mídia pela Universidade Federal Fluminense e mestre em Cultura e Territorialidades também pela UFF. Atualmente trabalhador de CAPS no município do Rio de Janeiro e aluno da especialização em Saúde Pública da ENSP/FIOCRUZ. E-mail: franciscoprotasio@hotmail.com.

dissertação, focado na pesquisa de campo: a mediação enquanto proposta e prática de um serviço de saúde mental, o Centro de Convivência e Cultura de Niterói, no qual trabalhei como oficineiro de 2014 a 2019.

Além da análise do campo, procuro articular o diálogo com pensadores que refletem mais especificamente sobre questões de saúde mental e outros que talvez nunca tenham pensado nisso, mas que são importantes para não reduzirmos a problematização – que envolve diversas esferas de pensamento, como as culturas, disputas por hegemonia, formas de mediação, identidade e território – ao campo médico / psiquiátrico / psicoterapêutico. Nesse sentido, o conceito de saúde utilizado se amplia para além da ausência de doença, e essa construção é feita historicamente, a partir dos movimentos sociais e integradamente ao contexto vivido. Assim foi a Reforma Psiquiátrica e a Reforma Sanitária brasileiras, que consolidam essa nova maneira de se pensar a saúde. No fim da década de 1970 é formulado o projeto da Reforma Sanitária, assim como ocorre a apresentação do Sistema Único de Saúde (SUS) no I Simpósio de Políticas de Saúde da Câmara dos Deputados, em 1979. Assim,

a questão da saúde sofre uma profunda transformação, pois deixa de ser entendida simplesmente como relacionada à assistência médica, ao tratamento de doenças, ou mesmo à simples ausência de doenças, para assumir a dimensão dos aspectos relacionados ao complexo processo saúde/doença, onde se destaca a questão democrática, portanto, a política. (AMARANTE; COSTA, 2012, p. 36)

A direção da Reforma Sanitária, as diretrizes do SUS – como a universalidade, a integralidade e a equidade – e a Reforma Psiquiátrica caminham no mesmo sentido, entendendo a promoção da saúde para além da cura de doenças e medicalização de corpos, levando em conta as trajetórias, identidades e as diversidades sociais e culturais. Esses princípios são oficializados na Constituição Federal de 1988.

A Reforma Psiquiátrica brasileira é inspirada na italiana, que teve como um dos ícones Franco Basaglia, na década de 1960 do século XX. Como movimento, é um processo complexo que surge com base em rupturas e continuidades de pensamentos e movimentos sociais anteriores e que segue sendo disputado a partir de sua disseminação, com as especificidades presentes em cada local. Mas partirei do princípio comum da Reforma desde Basaglia: ela prevê a extinção dos hospitais psiquiátricos.

A descoberta da liberdade pela psiquiatria conduz, portanto, à questão do doente mental fora do manicômio. Na realidade, por toda parte ainda existem grades, chaves, barras, portões (...), mas a questão, de qualquer forma, está em aberto: a destruição do manicômio é um fato urgentemente necessário, se não simplesmente óbvio. (BASAGLIA, 2005, p. 26)

Com o movimento da Reforma, o cuidado com as pessoas que possuem transtornos mentais é pensado para além da patologia e a partir de uma rede de serviços extra-hospitalares. O simples fechar dos hospitais psiquiátricos não é o fim do processo e é acompanhado de um trabalho de desinstitucionalização, que envolve articulações para que os usuários da rede de saúde mental, de acordo com os recursos que têm, possam habitar outros espaços e criar redes de apoio e afeto. Isso é embasado em portarias que têm alguns pontos primordiais.

Na portaria nº 3.088, que institui a Rede de Atenção Psicossocial (RAPS), está listada uma série de diretrizes e objetivos, alguns deles citando o termo “território” quando intencionados a enfatizar um trabalho que extrapola os interiores físicos dos serviços de saúde mental. Para além disso, descreve os serviços *substitutivos* ao hospital e suas funções. Um deles é o Centro de Convivência e Cultura, onde trabalhei e a partir do qual vejo e pretendo apontar e problematizar determinadas questões que aparecem nessa rede, que é cheia de mobilidade e contradições, fronteiras que se mexem e aparecem muitas vezes diluídas nos espaços. Diferentemente de outros serviços, que fazem também atendimentos psiquiátricos e psicoterapêuticos, o Centro de Convivência tem como única função auxiliar na articulação entre os usuários da rede e a *cidade* – termo aqui usado representando tanto o espaço público quanto outras instituições não vinculadas à saúde mental. Portanto, enquanto os Centros de Atenção Psicossocial (CAPS) e Ambulatórios de Saúde Mental compõem a rede de tratamento de uma pessoa e também têm o papel da mediação com a cidade, pela lógica da atenção psicossocial, o Centro de Convivência faz exclusivamente esse trabalho de mediação. Todos esses serviços seriam substitutivos ao Hospital Psiquiátrico. Entretanto, a cidade de Niterói ainda possui um grande manicômio, o Hospital Psiquiátrico de Jurujuba, e durante a pesquisa foi possível problematizar sua permanente centralização na rede de saúde mental. Apesar da importância do aprofundamento desse debate, nesse espaço

não será possível fazê-lo, pelo foco estar nas situações vividas no campo. A partir desse momento, entro nos eixos “Adequações e inadequações”, “Questões culturais e a posição do mediador”, presentes no capítulo 3 da pesquisa – denominado “As mediações na/da rua: destrinchando o trabalho de campo” –, que ainda conta com mais um eixo que não será trabalhado neste artigo: “Tutela e autonomia”.

As situações que escolhi trazer me deram pistas, durante o trabalho, dos três eixos a partir dos quais resolvi organizar o capítulo. Ao mesmo tempo, essa organização não pretende enquadrar as situações em apenas uma temática, entendendo que elas transbordam os eixos, conectam-se e se embaralham. Esses eixos servem, sim, como ferramentas para pensar as mediações que ocorrem na rua. Se na atenção psicossocial diferencia-se o dentro e o fora a partir, principalmente, das críticas ao dentro, à institucionalização, à ausência de escolhas e tudo o mais que o hospício traz, parece mais que necessário entendermos que o fora também não é simples: compreender a complexidade do funcionamento da cidade e como se dá a presença de cada um nesses espaços. A cidade também classifica, rotula, usa seu saber sobre o louco. Emerson Elias Merhy, médico, pesquisador e professor de Saúde Coletiva, em texto adaptado do que foi apresentado em um encontro da rede substitutiva em saúde mental promovido pelo fórum mineiro em 2003, fala sobre o que se pensa da loucura fora dos meios dos especialistas, ou dos meios oficiais. Essa imagem é criada por vezes de uma maneira que sugere significações simples e empobrecidas e que joga de volta para o especialista a responsabilização sobre o que a cidade considera uma atitude de loucura:

parece que vários grupos sociais precisam sempre remetê-los de volta a um lugar de representação social, que possa dar-lhes sentido oficial, operando dentro de certos imaginários sociais hegemônicos, que permitem compreendê-los como “loucura de fato”; e assim, pelo menos, o social estará isento de ter algo a ver com aquilo. Ou, melhor, encontrarão com facilidade uma forma de compreender e estabelecer responsabilizações, criando estratégias de punição, que andam de braços dados com saberes oficiais, clínico-institucionais, sobre o que é ser e agir como louco. (MERHY, 2003, p. 4)

Merhy propõe uma maneira de enxergar as situações de uma forma múltipla, entendendo que os pontos de vista sobre determinada cena convergem, divergem, mas, para além disso, coexistem, são realidades convi-

ventes (MERHY, 2003). O mesmo autor usa ainda o termo “portadores de futuro” para analisar os personagens da cena enquanto seres ativos do mundo, verdadeiros construtores do que vem adiante.

Não conseguia agarrar a ideia de futuro como uma imagem “poliana”, tão próxima do senso comum que a gente faz desta palavra, como algo de bom para acontecer. Consegui, assim, me voltar para a noção de que o futuro estava, ali, em acontecimento, em ato. Ali, no território habitado pelos “portadores de futuro”, que eram os mesmos que desenhavam a cena. Então, um otimismo me arrebatou. A possibilidade de pensar isso, de que os mesmos que desenham a cena, com suas ações, podem desdobrá-la, podem, no presente de hoje, encontrar novos sentidos para si e os outros, fez minha angústia conviver com alegrias. Paradoxei!!! (MERHY, 2003, p. 7)

Antes de descrever e analisar qualquer situação, achei importante deixar claro que é neste paradoxo que as cenas que retratarei vivem, na angústia e na alegria, nas realidades conviventes. Merhy segue observando que os portadores de futuro transformam a cena em uma micropolítica de encontros que abrange interdições e também fugas dessas interdições. Isto é, onde sujeitos e territórios interdita outros sujeitos e territórios e quais são as brechas nessa dinâmica. Ao mesmo tempo que há as interdições, há o que o autor chama de encontros autopoieticos, que são os movimentos de vida que permitem ressignificações, permitem que exista uma micropolítica dentro da outra, complexifica uma situação que, em certo ponto de vista, poderia ser considerada simples.

De posse desta ideia, da micropolítica de encontros, tentei olhar, de novo, para todas as cenas. Não mais sob a ótica de que o presente era duro e que o futuro seria muito mais duro. Procurei olhá-las como “lugares”, onde se encontram ou se relacionam territórios e sujeitos, em acontecimentos e aconteceres. E, aí, todas essas cenas começaram a expressar outras possibilidades: ali, existiam sujeitos, territorializados e em desterritorializações, encontrando-se nas suas dificuldades, nas suas comensalidades, nas suas possibilidades, nas suas lutas; o que me permitia olhar os encontros, de territórios e sujeitos em movimento, e tentar criar novas categorias para mirá-los e para pensar o que acontecia, ou poderia acontecer, nessa micropolítica de encontros. (*Ibidem*, p. 10)

Merhy me ajudou, com seu texto “A loucura e a cidade: outros mapas”, a introduzir a maneira que pretendo olhar para as situações que analisarei. Ou seja, a forma que almejo retratar os vários olhares dessas

realidades conviventes que envolvem a micropolítica dos encontros entre a cidade e a loucura. Isso começa quando entendemos que, em cada situação, os atores sociais ali envolvidos têm uma trajetória particular e diferentes tipos de recursos – desde financeiros até subjetivos – para lidar com o mundo. Ao mesmo tempo, o próprio CeCo não terá uma definição única e sólida, mas em sua prática também, trazendo o verbo usado por Merhy, paradoxizará, convivendo com as diversas realidades que a micropolítica dos encontros traz.

Início narrando uma cena que foi recorrente durante o ano de 2015. A situação é a de um usuário do CeCo que mora dentro da enfermaria de longa permanência do Hospital Psiquiátrico de Jurujuba, que viveu grande parte da vida dentro da instituição e que ganha um outro tratamento a partir dos avanços da Reforma Psiquiátrica: apesar de passar a maior parte do tempo no hospício, agora ele sai, esporadicamente, em um início bem embrionário de um trabalho de desinstitucionalização. Uma das atividades de que ele participa é a Tarde Musical.³ No verão, toda vez que ele aparece, faz a mesma pergunta: “Posso tirar a camisa?”. A partir dessa pergunta é possível fazer uma série de reflexões. Se um homem está na praia, no auge do calor carioca, é *natural* que tire a camisa, não é? O que está naturalizado para o senso comum não é regra para todos. Em vez de responder “pode”, a equipe do CeCo faz perguntas: onde você está? O que você está vendo ao redor? Será que pode tirar a camisa na praia? A cultura residual trazida por Williams (2005)⁴ não está presente dessa forma, a incorporação àquela cultura

3 Atividade semanal proposta pelo Centro de Convivência em um quiosque na praia de Charitas. A ideia é que seja uma roda de música aberta: ficam disponíveis alguns instrumentos e a partir de quem está presente em cada dia se constrói essa interação através da música.

4 Williams contribui para o debate quando pensa a construção da hegemonia como processo que envolve o embate/negociação, no seio da cultura, entre os elementos dominante, residual e emergente. O dominante é aquele que está associado diretamente à construção hegemônica, enquanto o residual é ligado ao passado, às tradições, a isso que Williams chama de resíduo. Já o emergente seriam as novas formas, novas práticas culturais que são criadas. O emergente e o residual podem ser incorporados ou não pelo dominante, dependendo do grau de risco que esses representam para a manutenção do dominante. Assim, algumas práticas passadas ou emergentes são incorporadas e ressignificadas, enquanto outras são silenciadas, pois podem representar riscos à manutenção da hegemonia (WILLIAMS, 2005).

dominante através da transmissão de certos valores e hábitos não está dada. São outros resíduos que aquela vida traz, os da dominação institucional, do isolamento e do asilo.

Mas para estar no social é necessário seguir certas regras, não é? Será que a mediação que propõem os serviços substitutivos é pragmaticamente transmitir determinados hábitos e práticas hegemônicos para o usuário, permitindo que ele se adeque ao mundo que lhe foi tirado? Esse é o ponto que me intriga: a questão da adequação e da inadequação como condição ou impedimento para habitar a cidade.

A adequação proposta pelos mediadores para a loucura poder estar no social parece ser a construção da linearidade, ou seja, uma incorporação ao que parece natural, “normal”, ao senso comum. Será essa a única maneira de habitar o mundo? Como se adequar completamente a um pensamento hegemônico excludente, quando se é o próprio excluído? A incorporação passa a ser seletiva. E o que interessa para o trabalhador da saúde mental é a inclusão da loucura, a desconstrução dos estigmas do louco, não é? Então, mudemos o mundo para aceitar a loucura e adequemos o louco ao restante do mundo imodificado? Que envolve o fato de que na praia um homem pode tirar a camisa; no teatro, ninguém pode tirar a camisa nem falar alto; nos espaços públicos é normal fazer comentários machistas, racistas e homofóbicos; mas nos espaços públicos é visto com estranheza quem fala sozinho. Tudo isso está no mundo de certa forma naturalizado. Mas será que essas situações têm o mesmo peso? Se não vamos nos adequar a tudo o que o território nos dá, quais os critérios para essa incorporação à cidade do jeito que ela é, contraditória, cheia de oportunidades e barreiras, interações e preconceitos?

É evidente que a situação de tirar a camisa na praia não é a única que nos traz essas questões. Para chegar até essa discussão, na verdade, precisei elaborar uma cena que não parecia complexa para quem estava passando. Apesar disso, parece estranho encaixar essa cena da camisa em um exercício de mediação que pretendia adequar o usuário a uma cultura hegemônica, ao dizer que aquilo é praia e está calor, então é natural que se tire a camisa. Mas e se fosse uma mulher perguntando a mesma coisa? Provavelmente a resposta seria outra, já que estamos em um lugar onde não parece natural uma mulher tirar a camisa em público, independentemente da temperatura.

Quando falamos nessa relação com o senso comum, é necessário relevar que o grupo de pessoas que usa o Centro de Convivência não é

homogêneo, cada um traz sua trajetória, recursos e projetos e reconfigura esses três elementos no cotidiano. Digo isso porque a situação da camisa é de uma pessoa com menos recursos do que a maioria dos outros usuários, que moram com suas famílias e frequentam o CAPS e as atividades do Centro de Convivência de uma outra forma. Necessitam, sim, da mediação de um serviço da saúde mental para elaborarem demandas de lazer, por exemplo, mas ao mesmo tempo já possuem, por vezes, opiniões formadas, já estão adequados de alguma forma a certos funcionamentos de mundo. Ou seja, já estão na cidade, já têm certo percurso e carregam consigo certos aspectos também do senso comum. Quando vamos para o Rio de Janeiro com o grupo “Arte e Expressão à Vista”,⁵ independentemente do local, alguns ficam com medo, “porque o Rio é perigoso”, dizem. Em outra ocasião, quando fomos discutir sobre uma paralisação por conta da retirada de direitos pelo governo federal, o que mais apareceu foram falas sobre corrupção, e não sobre a retirada de direitos. Nesse sentido, a questão sobre quais os critérios para adequação, resistência ou negociação com o que parece imposto por uma cidade aparentemente estática voltam à baila.

Em maio de 2017, incluindo um projeto chamado Cine Redes dentro das comemorações da semana da Luta Antimanicomial,⁶ o Centro de Convivência fez uma parceria com o Núcleo de Produção Digital (NPD Niterói), que faz diversas ações relacionadas ao audiovisual. Assim, foi marcada uma sessão que contou com dois curtas-metragens seguidos de debate. Os filmes traziam questões sociais importantes: *Xadrez das cores*⁷ debate racismo, e *Vida Maria*⁸ traz a história de uma menina que precisa abandonar os estudos para trabalhar desde muito nova. No início do projeto Cine Redes, os filmes eram todos com a temática voltada para a saúde mental. Dessa vez, a proposta era outra: que pudéssemos falar de outros assuntos que também estão presentes na vida das pessoas e não

5 O coletivo “Arte e Expressão à Vista” é um grupo formado por usuários, técnicos e familiares e que também é aberto à comunidade em geral, dedicado a atividades relacionadas a cultura e lazer.

6 Dia 18 de maio é considerado o Dia Nacional da Luta Antimanicomial e, em Niterói e em todo o país, são realizados eventos para lembrar e comemorar a data.

7 *Xadrez das cores* é um curta-metragem de 22 minutos, lançado em 2004, com direção de Marco Schiavon.

8 *Vida Maria* é um curta-metragem de nove minutos, uma animação lançada em 2006, com direção de Márcio Ramos.

necessariamente ligados estritamente a transtornos mentais. Na prática, a experiência rendeu bons debates. Em determinado momento um usuário negro pediu a voz e disse que já sofreu muito com o racismo. Ao mesmo tempo, uma mulher – que não sei dizer se era estagiária, técnica, usuária ou mesmo se tinha alguma relação com a rede de saúde mental – criticou o filme a partir da observação de que em momento nenhum é usado o termo racismo pelos personagens. Por esse caminho, seria importante deixar claro que aquilo que acontece no filme – a patroa xingando, tratando mal e rindo da empregada – tem nome e é crime. Nesse dia, várias pessoas deram contribuições, mas quase todos concordaram com as falas uns dos outros.

Esse foi um evento que a equipe do CeCo considerou bastante interessante, justamente por ter permitido uma ampliação temática, debates a partir de outros lugares de fala. Seguindo essa ideia, começamos a frequentar mensalmente um cineclube aberto chamado “Cine República”, que é uma parceria entre o NPD e a Biblioteca Parque de Niterói e que tem a proposta de trazer filmes e convidados para debater questões sociais. Já na primeira edição, no debate após o filme, um dos participantes fez comentários preconceituosos e a discussão seguiu na desconstrução desse preconceito pelo restante do público. Diferentemente de um espaço que é limitado ao serviço de saúde, “os sinais que vêm da rua nos convocam a todo instante a um processo de desaprendizagem, do já sabido, do já instituído de nossas velhas práticas para poder apreender novas lógicas produzidas pela perspicácia do viver” (MERHY et al, 2014, p. 158).

Uma das coisas mais interessantes desse espaço do cineclube é que realmente ninguém sabe quem é usuário e quem não é, quem está ali está interessado em cinema e participa do debate da mesma forma que os outros. Na semana seguinte, na reunião do “Arte e Expressão”, foi retomado o assunto e pudemos novamente debater o que foi dito no dia do filme. Essa situação me ajudou a pensar, ainda em relação à adequação/inadequação, sobre a questão do constrangimento e, ao mesmo tempo, sobre como certas inadequações estão relacionadas ao espaço em que acontecem e outras não. Nesse caso, os comentários seriam inadequados em qualquer lugar e, talvez, tenham aparecido no lugar certo justamente para isso ser desconstruído, não de forma completa, mas em uma negociação com aquele território. É diferente da prática de tirar a camisa, por exemplo, que para um homem parece natural na praia, mas estranho em um teatro, entendendo que cada lugar tem certas regras de conduta. Já sobre o constrangimento,

talvez seja uma das ferramentas contra as inadequações: quando se chega a ele, há uma autocensura sobre determinadas atitudes. Seria então a construção de constrangimentos uma maneira de permitir que todos convivam em harmonia, entendendo o constrangimento como possível ferramenta para acontecer a adequação?

Fico me perguntando como seria o caso daqueles que falam sem, aparentemente, um interlocutor. Quem fala sozinho na rua precisa ficar constrangido e não fazer mais isso para frequentar espaços sociais? É tão inadequado quanto o preconceito? Se não, é mais ou é menos? Baseado em todas essas cenas, penso que essa é uma discussão que necessita ser aprofundada também por quem está na rede de saúde. Se precisamos de certas regras, quais são elas? Nas situações aqui analisadas, parece que não estamos falando de leis ou regras que estão escritas, que estão dadas, mas que dependem mais da projeção de futuro que fazemos. É por isso que, para além de adequação a certas normas, que vai existir em alguns momentos, precisarão entrar a negociação e a resistência, não através somente de protestos ou movimentos sociais – também imprescindíveis –, mas nesse cotidiano de encontros. E, mais que isso, pensar: qual é o projeto de futuro que temos? Não é sem o que foi construído lá atrás, com a reforma psiquiátrica e todas as suas lutas, não é sem entender a construção do SUS, por exemplo, enquanto modelo de política pública com a saúde que a enxerga de forma ampliada e diretamente ligada ao social e às culturas.

Ainda quando me sentia segura de que é na prática que se manifestam as mudanças de valores e que o pensamento ético, tão preconizado por minha geração, é mera retórica, sem coerência com a ação, constatei mais tarde que o desafio da Reforma Psiquiátrica é mudar os valores sociais para que a ética seja reincorporada. (FERREIRA, JACÓ-VILELA 2012, p. 56)

Talvez seja essa uma das pistas para entendermos a que cada um pode estar adequado ou inadequado, termos móveis que, dependendo da construção de futuro, de projeto de sociedade e de visão de mundo que temos, podem ter seus significados invertidos. E pensar isso faz parte do trabalho de um técnico que trabalha na saúde, já que:

As práticas de saúde como toda atividade humana são atos produtivos, pois modificam alguma coisa e produzem algo novo. Configuram, portanto, trabalho, porque visam a produzir efeitos, buscam

alterar um estado de coisas estabelecido como necessidades. Assim, além de orientadas pelos saberes científicos, são também constituídas a partir de sua finalidade social, que é historicamente construída. (MERHY; FEUERWERKER, 2009, p. 5)

Ainda segundo Merhy e Feuerwerker, o trabalhador precisa se preocupar em fazer um trabalho vivo, ou seja, um trabalho criador, e para isso vai utilizar como ferramenta o trabalho morto – que nos lembra a questão do residual ativo proposto por Williams –, produto de um trabalho vivo anterior. O profissional também utilizará ferramentas tecnológicas, aqui remetidas a “saberes e seus desdobramentos materiais e imateriais, que fazem sentido de acordo com o lugar que ocupam nesse encontro e conforme as finalidades que almeja” (MERHY; FEUERWERKER, 2009, p. 6). Isso aponta para o que chamei aqui de construção de futuro, que vai influenciar diretamente no que o mediador vai considerar como inadequado, qual realidade vislumbra – entendendo que naquela cena havia realidades conviventes/divergentes – e de que modo agir nesse contexto.

No “Arte e Expressão à Vista”, como apontado anteriormente, tínhamos reuniões em que eram decididas coletivamente as atividades a serem feitas. Acontece que, depois de um tempo, percebemos que os locais frequentados eram sempre teatros eruditos ou museus em áreas nobres e, normalmente, sugeridos pelos técnicos da saúde mental, quando não apareciam mais ideias nos encontros. Nesses lugares escolhidos, há também uma forma de frequentar: em um Teatro Municipal, por exemplo, há regras de vestuário e comportamento esperados durante o espetáculo. Essa adequação, então, se assemelha àquela situação de tirar a camisa na praia? Ora, se pensarmos que também é um lugar estranho em que precisam ser feitas certas adaptações, pode-se dizer que sim. Mas a praia é um território comparável ao Teatro Municipal? Aí é importante fazer uma observação que está intrínseca às cenas retratadas: trabalhamos com a rede pública de saúde, em que a grande maioria dos usuários tem recursos financeiros precários, em uma interseção que necessita ser pensada. Isso não significa que seja uma questão unicamente financeira, pois o Teatro Municipal tem uma política de formação de plateia que doa ingressos para buscar novos públicos. É, mais que isso, uma questão de espaço simbólico. Quem pertence àquele lugar?

Nesse sentido, podemos resgatar Serpa (2013, p. 174) que, dialogando com Bourdieu, analisa a apropriação de determinados espaços na

dialética entre capital cultural e capital econômico. A exclusão funciona nessa dinâmica e a partir dela o próprio grupo que foi estereotipado por um outro assume esse estigma, às vezes até de modo inconsciente, no caso tratado aqui tanto em relação à classe social quanto à loucura.

Os estigmas e estereótipos resultantes da dialética entre capital cultural e capital econômico revelam, por outro lado, a segregação como “representação”. Nos processos de apropriação social do espaço público na cidade contemporânea, as diferentes classes sociais e frações de classe vão produzir representações, representações estas que podem legitimar também processos de segregação socioespacial, sublinhando o caráter simbólico da segregação e seus reflexos nos processos de reprodução social no espaço urbano. (SERPA, 2013, p. 175)

Para frequentar certos espaços, a disputa, então, passa a ser pela produção das representações, ou seja, pela desconstrução de certos estigmas que não são apenas relacionados à loucura. Retomando a reflexão sobre adequação e inadequação, é necessário perceber que, para além de um processo de incorporação ao dominante, é possível haver uma interferência em práticas hegemônicas, entendendo que a hegemonia não é algo unívoco, mas sim um processo de estruturas complexas que precisam ser defendidas e recriadas e, portanto, podem ser desafiadas e modificadas (WILLIAMS, 2005).

O incômodo com o “emprestar”, no sentido de que os técnicos precisariam “emprestar” alguns saberes, experiências e, de certa forma, o que consideram cultura para os usuários, foi tema exaustivamente debatido em equipe, inclusive em um seminário interno que acontece anualmente e pretende refletir sobre o que foi feito para planejar atividades futuras. Esse “empréstimo” é considerado primordial no trabalho, visto que alguns usuários que passaram grande parte da vida no manicômio passam a não conhecer mais outros hábitos, símbolos, relações. Mesmo reconhecendo essa importância, o incômodo permanece e procuramos saber mais da vida de cada um, o que talvez um pudesse emprestar para o outro dentro daquele grupo. Para falar sobre isso, necessariamente precisamos entrar em um debate sobre cultura. Entendendo que “a cidade transforma tudo, inclusive a matéria inerte, em elementos de cultura” (RIMBAUD *apud* SANTOS, 2006, p. 221), o que exatamente estamos chamando de cultura?

No samba do bloco Loucos Pela Vida⁹ de 2016, aparece o seguinte verso: “Alegriarte¹⁰/pra vida ser mais feliz/acessando a cultura/a galera pede bis”. Esse foi o último ano em que o samba foi composto coletivamente, com cada um contribuindo um pouco, desde técnicos até familiares e usuários – em 2017 e 2018, o samba foi decidido a partir de um concurso, em que quem quisesse escrevia seu samba e apresentava para uma banca de jurados. A partir desse trecho e da observação em reuniões e atividades, parece claro que esse conceito de cultura, como sendo “A” cultura que precisamos acessar, é dominante na rede. Talvez por isso nos vimos em um momento indo apenas a teatros eruditos e museus. O acesso à cidade, então, se resumiria a habitar espaços relacionados a essa cultura dominante? Essa ideia de “evolucionismo”, onde uma cultura é superior à outra – que seria a primitiva e anterior àquela referência –, é trabalhada e refutada por antropólogos e outros pesquisadores principalmente entendendo certos símbolos diferentes na comparação entre povos distintos.

Assim, aquilo que pode ser engraçado em uma cultura específica, por exemplo, pode ser considerado trágico em outra. Visto em um nível mais micro, dentro de uma mesma cidade essas diferenças culturais também são relevantes, em uma cidade partida em várias. Se esse processo que chamamos de etnocentrismo é tomar como única e legítima a sua própria cultura, como “emprestar” sem ser etnocêntrico? Como achar o caminho desse labirinto em que se precisa passar certos valores, ideias, mostrar certos lugares, e, ao mesmo tempo, ter o cuidado de entender o contexto do outro, os outros valores que trazem, os territórios que já ocupam?

De forma muito frequente, o mundo da rede de cuidados é pautado pela ideia de uma forte centralidade nas suas próprias lógicas de saberes, tomando o outro que chega a este mundo, o usuário, como seu objeto de ação, como alguém desprovido de conhecimentos, experiências. Nesse encontro só há espaço para reafirmar o já sabido, o saber que eu porto em relação ao outro, a maneira que o profissional da saúde considera ser o “correto”, discursando para aquele que nada sabe qual é o modo “mais saudável, a melhor forma de viver”. Esse encontro, assimétrico, e sua assimetria não provém do fato de não incluir a diferença, mas de transformar as diferenças em desigualdades de saber e de formas de vida onde há uma propriedade exclusiva de certo saber de alguns em relação aos outros. (MERHY et al., 2014, p. 156)

9 Bloco carnavalesco que desfila todo ano no centro de Niterói.

10 Neologismo criado por um dos compositores.

Analisando a própria equipe de técnicos do Centro de Convivência, consegui entender que, na verdade, não estava no costume de ninguém ali frequentar o Teatro Municipal ou aqueles museus. Muitos foram pela primeira vez junto com o CeCo. Nesses casos que me intrigavam, não estávamos emprestando nossa vivência, mas o que entendíamos por cultura, relacionada principalmente a certos equipamentos culturais – e, por esse ponto de vista, nós mesmos não estaríamos “acessando” a “cultura”. O nosso “emprestar” era muito mais no sentido de como chegar a esses espaços, como se vestir ali, o que levar etc.

Certa vez, enquanto aguardávamos para entrar no Teatro Municipal, um usuário do CeCo me contou a importância de estar em espaços como aquele, ao qual ele dificilmente teria acesso. Fez ainda uma distinção comparativa entre as pessoas que ali estavam e aquelas da “galera do churrasquinho”, que seriam pessoas que moram na comunidade onde ele mora, que falam alto e que supostamente não têm educação. Coloquei que esses eram aspectos culturais que não eram necessariamente melhores ou piores do que os de quem frequentava o Teatro Municipal. Os contextos eram distintos. A partir de alguns apontamentos, a conversa se desenrolou a ponto de chegarmos a falar dos bandidos de terno e gravata, que exploram os mais pobres, mas supostamente têm educação, e da pessoa honesta e inteligente que é pobre, fala alto e gosta do churrasquinho. Ali, realmente a questão do acesso sobressaía, quando historicamente o Teatro Municipal foi ocupado majoritariamente pelas classes altas. Mas, para além disso, nesse espaço foi possível conversar sobre diferenças e, de certa forma, sobre essa dialética entre capital econômico e cultural. No final, ele me disse que achava importante frequentar esses espaços, mas que não pagaria o valor da entrada: se precisasse escolher onde investir seu dinheiro, pagaria os remédios que estão em falta no posto de saúde.

Se pensamos nas culturas como essas teias de significados, que envolvem não só lugares ou práticas artísticas, mas costumes, crenças e outros valores que temos na vida, há possibilidades diferentes de habitar a(s) cidade(s) de Niterói, assim como de “re-conhecer, nos sinais que vêm da rua, um conjunto vivo de estratégias, de novas modalidades, formas de criar sentido, de produção de outras redes, de outros territórios existenciais e, com elas produzir outras e diversas redes de conexões” (MERHY et al., 2014, p. 159). Também são esses aspectos culturais que nos fazem pensar sobre o que é adequado ou não em determinada cultura:

A atitude mais antiga e que repousa, sem dúvida, sobre fundamentos psicológicos sólidos, pois que tende a reaparecer em cada um de nós quando somos colocados numa situação inesperada, consiste em repudiar pura e simplesmente as formas culturais, morais, religiosas, sociais e estéticas mais afastadas daquelas com que nos identificamos. “Costumes de selvagem”, “isso não é nosso”, “não deveríamos permitir isso” etc., um sem-número de reações grosseiras que traduzem este mesmo calafrio, esta mesma repulsa, em presença de maneiras de viver, de crer ou de pensar que nos são estranhas. (LÉVI-STRAUSS, [1952] 1993, p. 4).

Os períodos que antecedem ou sucedem as atividades propostas pelo Centro de Convivência são, por vezes, os que geram os melhores debates e reflexões: as caminhadas, as filas, o andar no transporte público, situações em que a maior parte das pessoas passa a maior parte do tempo da vida. Certa vez, em maio de 2017, estávamos em uma Tarde Musical no quiosque da Magrinha, em Charitas. Uma moça de cerca de 40 anos, usuária do CAPS e do CeCo, estava aproveitando pouco a música e, de certa forma, atrapalhando os demais. Já a conhecemos há muito tempo e algumas vezes ela consegue aproveitar mais que outras. Nessa, estávamos precisando pedir para ela parar o que estava fazendo, quando gritava outras coisas no meio das músicas, chamando atenção de todos. O tempo inteiro, tentei convidá-la para a atividade, tocando músicas que sabia que ela gostava ou perguntando o que ela queria cantar/tocar. Nada foi possível nesse dia – aliás, a música, daquele jeito, naquele lugar, não foi possível. Ela foi passear e depois voltou, já no final da atividade. Indo embora e conversando, descobrimos que pegaríamos o mesmo ônibus. Ela, então, perguntou se eu não queria entrar como acompanhante dela (existe um tipo de vale-transporte social que dá direito a um acompanhante). Aceitei. Toda a experiência do quiosque, que se resumia a barulho, algumas falas sem muito sentido, dentro do ônibus virou silêncio. Olhar voltado para a janela. De repente, uma frase/questão: “Todo mundo mora em cima do morro?”. Não respondi diretamente, fiquei surpreso, e perguntei o que ela achava. Ela me contou que todo mundo que ela conhecia morava em cima do morro. Logo em seguida, perguntou se eu morava. Eu respondi: “Não”. Três semanas depois, no mesmo ônibus, ela resolveu falar sobre seus estudos: ficou na escola até a quinta série do ensino fundamental, mostrando que estudou muito mais do que a irmã que hoje em dia cuida dela. Continuou dizendo que estava tendo aulas de português e matemática no CAPS e que era a melhor aluna.

Perguntei se ela já tinha pensado em voltar a estudar fora do CAPS. A resposta foi certa: não dá. Não dá para estudar à noite porque não pode sair à noite, é perigoso. E não dá para fazer aulas de dia porque pessoas da idade dela não fazem aulas de dia.

Os deslocamentos pela cidade se dão de formas muito diferentes: dependem do dia, do lugar, dos encontros, das condições, das identidades múltiplas de cada um. Essa conversa no ônibus, assim como as outras cenas que trouxe neste artigo, ilustra o cotidiano complexo que é o campo de trabalho do Centro de Convivência. As mediações agem nesse terreno, de formas também múltiplas de acordo com as realidades conviventes. Procurei trazer as questões que o campo me mostrou a partir dessa dinâmica, aprofundando essas questões organizadas nos eixos temáticos que propus. Pensar adequação/inadequação e o técnico do CeCo enquanto sujeito mediador parece urgente em um trabalho que se mostra, perante a luta antimanicomial e as atuais perspectivas, bastante relevante para a atenção psicossocial.

Referências bibliográficas

- AMARANTE, Paulo; COSTA, Ana Maria. *Diversidade cultural e saúde*. Rio de Janeiro: CEBES, p. 41 a 51, 2012.
- BASAGLIA, Franco. A destruição do hospital psiquiátrico como lugar de institucionalização: mortificação e liberdade do “espaço fechado”. In: AMARANTE, Paulo. (org.). *Escritos selecionados em saúde mental e reforma psiquiátrica*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.
- FERREIRA, Gina; JACÓ-VILELA, Ana Maria. *Cinema na praça: intervenção na cultura*. São Paulo: All Print Editora, 2012.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. Raça e História. In: *Antropologia estrutural - 2*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, [1952]1993.
- MERHY, E. E. *A loucura e a cidade: outros mapas*. In: Encontro da rede substitutiva em saúde mental, 2003. Disponível em: <http://www.uff.br/saudecoletiva/professores/merhy/indexados-21.pdf>.
- MERHY, E. E. et al. Redes Vivas: multiplicidades girando as existências, sinais da rua. Implicações para a produção do cuidado e a produção do conhecimento em saúde. *Divulgação em Saúde para Debate*. n. 52, p. 153-164, 2014.
- MERHY, E. E.; FEUERWERKER, L. C. M. Novo olhar sobre as tecnologias de saúde: uma necessidade contemporânea. In: MANDARINO, A. C. S.; GOMBERG, E. (org.). *Leituras de novas tecnologias e saúde*. São Cristóvão: Editora UFS, 2009.

PROTASIO, Francisco Verani. Mediação entre loucura e cidade: olhares sobre uma experiência no Centro de Convivência e Cultura de Niterói. Dissertação de Mestrado em Cultura e Territorialidades. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

SANTOS, Milton. A força do lugar. In: _____. A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Editora de Universidade de São Paulo, 2006.

SERPA, Angelo. Segregação, território e espaço público na cidade contemporânea. In: VASCONCELOS, P.; CORREA, R.; PINTAUDI, S. (org.). A cidade contemporânea: segregação espacial. São Paulo: Editora Contexto, 2013. p. 169-188.

WILLIAMS, Raymond. Base e superestrutura na teoria cultural marxista. Revista USP, São Paulo, n.65, p. 210-224, março/maio 2005.

O CAMINHO DAS ÁGUAS - MULHERES BAIXADENSES E SUAS NARRATIVAS ESPIRALARES NO DESLOCAMENTO INTERMUNICIPAL¹

Gabriela Rizo Ferreira²

*Ninguém caminha sem aprender a caminhar,
sem aprender a fazer o caminho caminhando, refazendo
e retocando o sonho pelo qual se pôs a caminhar.*

(Paulo Freire, 1997, p.155).

Este artigo é fruto da minha dissertação “Deslocamentos e costuras com as mulheres na Baixada Fluminense: uma viagem à terra de muitas águas”. Tal pesquisa-intervenção acadêmica e poética foi construída por uma perspectiva feminista interseccional com uma metodologia cartográfica, em que o objetivo só nasceu no próprio experimentar da pesquisa e escrita. Nesse gesto de voltar neste trabalho finalizado em julho de 2018, recrio uma colcha de retalhos a partir da reflexão sobre a experiência do deslocamento intermunicipal Rio de Janeiro-Baixada Fluminense, imbricada no meu percurso e inicialmente na interlocução com seis mulheres artistas e produtoras culturais baixadenses: Lidi de Oliveira, Lisa Castro, Ivone Landim, Joana Ribeiro, Luana Pinheiro e Giordana Moreira. Foi em trajetos múltiplos costurados em uma escrita espiralar que busquei tecer um mapa poético da Baixada Fluminense através da multiplicidade de

1 Este texto foi gerado a partir da dissertação intitulada “Deslocamentos e costuras com as mulheres na Baixada Fluminense: uma viagem para a Terra de muitas águas”, realizada no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) da Universidade Federal Fluminense (UFF) e orientada pela Prof.^a Dr.^a Adriana Facina.

2 Gabriela é mestre em Cultura e Territorialidades (UFF) e graduada em Cinema e Audiovisual também pela UFF. E-mail: gabi.rizo@hotmail.com.

olhares, modos de habitá-lo e de narrá-lo, possibilitando uma ampliação de sua narrativa, de seu imaginário e de sua memória.

De onde venho e o chão onde piso é primordial para apresentar o meu campo de estudo. Sou cineasta, formada em Cinema e Audiovisual e na feitura do meu primeiro filme, *Com o terceiro olho na terra da profanação*, em 2014, rodado todo em minha cidade, Nilópolis, entrei em contato com a cena cultural independente da Baixada Fluminense. Em 2015, conheci várias mulheres artistas e produtoras culturais que com seus trabalhos pautavam um feminismo territorializado e questionavam a invisibilidade da produção local, o imaginário estigmatizado da região e os modos de fazer e circular arte no Estado do Rio de Janeiro. Confesso que é um exercício árduo buscar a síntese dessa experiência de escrita e pesquisa polifônica, feita ao longo de dois anos, tecida em um mundo antes da experiência do novo coronavírus. Escrever agora ao longo do isolamento da quarentena e afastada da vitalidade e da riqueza dos encontros e das praças é um desafio que tornou o texto mais áspero. Minha dissertação foi escrita em primeira pessoa, assim como farei neste artigo, entretanto construí um caminho outro, focando em uma montagem que possa proporcionar a quem venha ler fragmentos costurados da pesquisa que foi construída em um caminhar entre casas, praças, quintais, sonhos, conversas, livros, ruas e linhas de trem.

No caminho da pesquisa, o deslocamento intermunicipal foi sendo entendido como uma experiência estética, um movimento que areja a vida, cria brechas e põe em curso outras rotas. As mulheres artistas e produtoras que dispararam esta pesquisa atuam no espaço urbano metropolitano e acionam uma identidade coletiva, comprometidas na criação de outros modos de existir, na criação de imaginários sobre si e sobre o território da Baixada. Neste artigo, tive que fazer um recorte e compartilharei trechos de escritos e entrevistas somente de Joana Ribeiro e Lidi de Oliveira. A Joana Ribeiro foi uma das protagonistas do filme *Com o terceiro olho na terra da profanação* e nosso encontro aconteceu com este trabalho. Ela é poeta, atriz e atualmente estuda jornalismo. Na época, ela escrevia em seu blog *Cafézinho da tarde*³ e participava da cena de Saraus da Baixada Fluminense. Joana escreveu diversos relatos dos seus deslocamentos na sua página do Facebook, ela é moradora do Morro Agudo, em Nova Iguaçu, e usava o

3 <https://ocafezinhodatarde.blogspot.com/>

trem constantemente para ir para a faculdade, o trabalho, festas, praia etc. Em 2012, Joana teve o conto “Estragos da síndrome” publicado pela coletânea “FLUP Pensa”.⁴ Em março de 2014, o mesmo conto foi lançado na França, no Livro *Je suis toujours favela*. Em 2015, o conto “Praticamente da família” foi publicado no Livro *Eu me Chamo Rio*, posteriormente publicado também no livro *Je Suis Rio*, na França.

Em uma sessão do cineclube Buraco de Getúlio, o Buraco Feminista, conheci o trabalho da artista Lidi de Oliveira, que na época fazia apresentações com a PaguFunk. O trabalho de Lidi de Oliveira é múltiplo, ela é uma artista, costureira e poeta, atualmente é coordenadora do Laboratório Arremate. Em 2016, desenvolveu oficinas de costura na Casa Nem,⁵ na Lapa, e junto com a diretora de cinema Éthel Oliveira desenvolveram o documentário *Arremate*,⁶ sobre as tramas de afetos que se constroem entre a Baixada Fluminense e a Lapa, através da confecção de roupas que vão além do gênero. Lidi é de Duque de Caxias, moradora do Parque Paulista, e em 2017 ela participou da websérie *Trajetos*⁷ e uma fala sua reverberou ao longo de minha pesquisa inteira: “A janela do ônibus é minha televisão. Ali posso ver as transformações da minha cidade”. O deslocamento instaura outra relação com a janela. Ela pode nos fazer mergulhar do exterior para o interior de si, em uma mescla do que se vê com o que se imagina. As percepções e sensações, originadas pela memória, surgem e tornam a vista do fora e do dentro entrelaçada naquele instante em que se vê através, por esta espécie de enquadramento andante.

Para refletir sobre tal experiência do deslocamento, criei um diálogo com o conceito de *errância urbana*, desenvolvido pela arquiteta e urbanista Paola Jacques (2008), que observa uma microrresistência à experiência urbana e, em particular, à experiência corporal da cidade. Em sua definição uma corpografia urbana é um tipo de cartografia realizada pelo e no corpo, ou seja, a memória urbana inscrita no corpo, o registro de sua experiência da cidade, uma espécie de grafia urbana, da própria cidade vivida, que fica inscrita mas também configura o corpo de quem a experimenta. Com o conceito de homem lento desenvolvido pelo geógrafo Milton San-

4 Feira Literária das Periferias.

5 A *Casa Nem* é um espaço-casa de acolhimento de mulheres e homens trans, onde há eventos e cursos variados.

6 <https://www.youtube.com/watch?v=pTN8U38Yo1M>.

7 <https://www.youtube.com/watch?v=4ibmvw8QnqW>.

tos (2008), que pensou sobre a potência da lentidão, em sua discussão sobre técnica, espaço, tempo. O cidadão comum que no ambiente das metrópoles emergentes resiste às forças verticais, externas, da globalização, para Santos é este sujeito lento e sua capacidade de construir o novo que desenvolve um saber anticapitalista pela sua experiência cidadina de criar constantemente táticas para reexistir. E com o próprio conceito de *flâneur* vivenciado pelo poeta francês Baudelaire e trabalhando pelo filósofo, ensaísta e crítico literário Walter Benjamin. Ao longo da pesquisa, compreendi que tanto a errância urbana quanto o *flâneur* não cabiam para definir a experiência do deslocamento intermunicipal, pois que aqui não é o desejo do acaso, da poética que coloca as personagens a se deslocar. Acontece como um movimento que carrega um objetivo, um ponto a chegar, uma necessidade, algo a se fazer. Não é um deambular, um vagar ou passear, menos ainda um andar sem rumo, caminhar sem destino, passear sem direção. Perambular, vagabundear, flunar, talvez por uns instantes, talvez pela imaginação ao olhar pela janela.

Em um texto da historiadora Michelle Perrot (1998) ela nos interroga: “Como tornar possível uma história das mulheres se a nós foi negado até muito recentemente o acesso ao espaço público, lugar por excelência da história?”. Ainda hoje, no século XXI, o andar nas ruas, pegar um ônibus, um trem, andar à noite sozinha, enquanto mulher, é uma experiência de tensão, atenção e pouca distração. A rua não é vivida somente como um lugar de passagem, mas de paragens, encontros, violências e re-invenções. Se o dito popular diz que a rua não é lugar de menina, aqui elas o subvertem e não só ocupam como redesenham o que é esse espaço. Quem pode andar à toa na cidade?

Nesse sentido, desenvolvi o conceito de *paragens* que acontece nesse movimento espiralar, carregado de contradições, tensões e aberturas de janelas da imaginação, da memória e do acontecimento presente. No instante da paragem há uma brecha que rompe certas limitações da cidade e faz nascer rachaduras na pele do espaço urbano, fazendo emergir o híbrido. Às vezes, deslocar-se é refazer um suposto mesmo caminho com uma atenção rara, em estado de alerta, ao modo do que nos diz Gilles Deleuze: “estar sempre à espreita, como um animal, como uma escritora, uma filósofa, nunca tranquila, sempre olhando por sobre os ombros”. As cidades são vivenciadas de forma diversa e diferente, materialmente e subjetivamente pelas mulheres. São os corpos dessas mulheres que habitam, passeiam, tra-

balham, se inserem nessa teia urbana, social e economicamente na produção e reprodução das relações sociais no espaço urbano. Uma reinvenção do espaço se torna uma reinvenção de si mesmo.

As singularidades da mobilidade das mulheres seguem pouco abordadas, tanto no campo das políticas públicas, da literatura brasileira, da cinematografia quanto como matéria de investigação acadêmica. Sobretudo, quando estamos falando do deslocamento de mulheres fora das grandes capitais. No caso brasileiro, ainda há poucos dados sobre padrões e demandas de deslocamentos (Lyra, 2017). Quais são as subjetividades, os desejos e as tensões que as mulheres vivenciam no espaço urbano? Qual é a(s) história(s) da mulher no espaço urbano brasileiro? No campo dos estudos urbanísticos, por uma quase-completa ausência de estudos foi criado o blog <https://feminismurbana.wordpress.com/> pelas pesquisadoras Diana Helene Ramos⁸ e Rossana Brandão Tavares⁹ com o intuito de divulgar, promover e organizar coletivamente os estudos de gênero e a cidade. Ambas as pesquisadoras trabalharam com o conceito de um espaço urbano generificado e apontam a importância de se refletir o planejamento urbano e a experiência da cidade a partir das questões de gênero de forma interseccional.

O termo *interseccionalidade* surgiu a partir do feminismo negro dos Estados Unidos, cunhado pela advogada afro-americana Kimberlé Crenshaw (1989) para casos jurídicos, no qual mulheres negras interpu- seram uma ação contra a GM por discriminação em razão de sexo e raça (ARCOVERDE, 2016). Tal fato levou Crenshaw a apresentar a noção de interseccionalidade para evidenciar o apagamento da mulher negra ao se considerar que as discriminações de raça e gênero operam de forma mutuamente excludentes. No Brasil, a intelectual Lélia Gonzalez (1986) foi uma das pioneiras em trazer o debate de gênero e raça para o meio acadêmico e para a sociedade civil. Lélia desempenhou um importante papel dentro do movimento feminista no Brasil ao questionar seus alicerces tão sedimentados no movimento europeu e norte-americano de mulheres, que excluía-

8 Tese de Doutorado de Diana Helene: Preta, pobre e puta a segregação urbana da prostituição em campinas – Jardim Itatinga. Acesso em: <https://www.capes.gov.br/images/stories/download/pct/2016/Teses-Premiadas/Planejamento-Urbano-Regional-Demografia-Diana-Helene-Ramos.pdf>.

9 Tese de Doutorado de Rossana Brandão: Indiferença à diferença: espaços urbanos de resistência na perspectiva das desigualdades de gênero. Acesso em: https://feminismurbana.files.wordpress.com/2017/07/indiferenca_a_diferenca_espacos_urbanos.pdf

dessa maneira, a singularidade e a demanda das mulheres negras, latinas e indígenas. Influenciada pelas ideias do pensador Frantz Fanon, a autora defendeu a descolonização do pensamento e do movimento feminista nacional e com isso a fundação de um “Feminismo Afro-latino-americano”, expressão empregada pela própria autora.

A história da mulher com o espaço urbano e a arena pública é múltipla, desigual e ainda está sendo escrita. Na América Latina, o sistema patriarcal e as consequências do colonialismo ainda vigoram com força. Há uma instância que sujeita os corpos para além da sua potência de liberdade, o processo hegemônico é binário, dicotômico e hierárquico. Tanto a heteronormatividade, o racismo, como o patriarcado são características do lado visível da organização colonial e moderna de gênero, como apontou a socióloga argentina María Lugones, grande referência no campo de estudo teórico descolonial da América Latina. Eles estão inscritos hegemonicamente no significado de gênero (LUGONES, 2014). Essas distinções dicotômicas possuem uma carga hierárquica e representam uma relação de poder mascarada pela referida naturalização das relações sociais, que o feminismo veio a desmascarar (ARCOVERDE, 2016). No Brasil, criou-se o mito da democracia racial e o que poderiam ser consideradas histórias de um passado colonial permanece vivo no imaginário social, adquirindo novas roupagens em uma ordem social supostamente democrática (CARNEIRO, 2001).

O conceito de identidade trabalhado ao longo da pesquisa foi compreendido como o sociólogo e teórico cultural Stuart Hall (2003) assinalou, sendo escorregadio, estratégico, situado e dinâmico, portanto as categorias identitárias não excluem a multiplicidade existencial. Elas costuram experiências históricas, geográficas, corporais na tessitura da vida social, afetiva e imaginativa. Há outras pesquisadoras que investigam a relação gênero, cidade e arte que dialogam com a cena cultural independente da Baixada Fluminense, como a dissertação de Luisa Antonitsch “Mulheres, práticas de resistência cultural e ocupação simbólica: as flâneuses da Baixada” (2018), a doutoranda inglesa Mary Delphine Freedman em sua pesquisa “Projeções coletivas: explorando os espaços da periferia feminina através da produção audiovisual na etnografia digital”¹⁰ e a jornalista Renata Saavedra

10 Título original “Collective Projections: exploring spaces of the feminine periphery through audiovisual production in digital ethnography”.

em sua tese de doutorado *Redes, rodas e palco das mulheres: produção cultural, arte urbana e feminismos no Rio de Janeiro* (2018).

Adotei ao longo da pesquisa uma perspectiva em que a cultura é um conceito de múltiplos sentidos que está sempre em deslocamento e em disputa, e que, principalmente por ocupar um lugar central no mundo contemporâneo, ela deve ser compreendida em suas nuances e jogos semânticos como apresentado por Stuart Hall (1997) em seu texto “A centralidade da cultura”. A desnaturalização do sistema simbólico cultural hegemônico é essencial para desenvolvermos um pensamento crítico e com força de transformação das violências que se reproduzem pela naturalização da cultura. No século XX, os movimentos sociais plurais, tais como feministas, pós-colonial, descolonial, movimento negro, movimento LGBTQ+, entre outros, tornaram a cultura um elemento central, não só no sentido epistemológico (virada), mas como substantivo (revolução). A cultura passou, então, a ser refletida como uma construção que está atravessada por discursos de poder, hegemônias e precisa ser disputada (HALL, 2003) e inventada para possibilitar modos de coexistir no mundo.

A metodologia cartográfica, desenvolvida por Gilles Deleuze e Felix Guattari, é uma metodologia que reflete sobre os processos, as subjetividades e as relações com o campo estudado. Na cartografia se estudam processos acompanhando movimentos, mais do que apreendendo estruturas e o estado de coisas. É um caminhar com um método igualmente processual. Deleuze e Guattari trabalham a cartografia como um princípio do rizoma¹¹ que atesta, no pensamento, sua força performática, sua pragmática: princípio “inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 21). Não há um único sentido para a sua experimentação, são múltiplas as entradas em uma cartografia. A realidade cartografada se apresenta como mapa móvel, dinâmico, um organismo vivo, sem centro. O sentido tradicional de metodologia que está impresso na própria etimologia da palavra *metá-hódos*, em que a pesquisa é definida como um caminho (*hódos*) predeterminado pelas metas dadas de partida se inverte, a cartografia propõe esta mudança, essa reversão que consiste numa aposta na experimentação do pensamento, um método para

11 Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas. O rizoma é movido por desejos, podendo ser entendido como uma produção de inconsciente, sendo este um sistema acentrado, uma rede maquínica de autômatos finitos (DELEUZE; GUATTARI, 1995).

ser experimentado e assumido como atitude ao longo de toda pesquisa.

Ao destacarmos para dimensão visível a identidade territorial baixadense das mulheres na experiência cidadina, desnaturalizamos o projeto elitista branco colonial de cidade. Alinhavando os saberes locais com reflexões teóricas e criando uma ponte entre o fazer e a produção das questões pertinentes à Academia com as experiências das mulheres da Baixada. Um intento de aproximação entre a teoria e a prática sobre o deslocamento, a arte, o cotidiano e o território. Sem a pretensão de criar um retrato ou uma imagem fixa e totalizante sobre a experiências das mulheres da Baixada Fluminense. A cidade, o deslocamento e as trajetórias são dinâmicas e estão em movimento. Os procedimentos metodológicos utilizados no decorrer da pesquisa foram a leitura e análise de textos transdisciplinares acadêmicos ou não, literatura, poesia e post de Facebook. Foram realizadas entrevistas com as interlocutoras e análise de materiais diversos, como filmes, poesia e letras de músicas. Travessias de ônibus, sobretudo de trem. Os conceitos que atravessaram a minha pesquisa, entre eles o de cidade, gênero, feminismo, deslocamento, território e estigma, foram alinhavados dentro de um fluxo teórico, poético e lírico. Com participação ativa na cena, como cineasta, pesquisadora e sonhadora.

Empreendi uma busca em métodos não hegemônicos como uma possibilidade de reconfiguração dos mapas e criação de novos centros. Na filosofia moderna, surge uma crítica à representação do intelectual como um sujeito universal para tornar-se específico. A subjetividade entra no pensamento científico, não como uma falha metodológica, mas como parte constituinte do fazer acadêmico. Enquanto pesquisadora latino-americana, é importante situar que eu sou uma mulher feminista interseccional cis lida como branca, no contexto brasileiro, de classe média e nascida e crescida em Nilópolis, Baixada Fluminense nos anos 1990. Como coloca Dona Haraway, os feminismos têm também como tarefa desmascarar as doutrinas de objetividade, (...) porque elas ameaçam nosso nascente sentimento de subjetividade e atuação histórica coletiva e nossas versões ‘corpoficadas’ da verdade (...)” (HARAWAY, 1995, p. 13). O corpo pesquisa, em palavras da Haraway, ela salienta que é preciso buscar uma objetividade em que manifeste um “conhecimento situado e corporificado”. De alguma forma, uma tentativa de identificar pontos de saída dos esquemas falocêntricos de pensamento. A linguagem é a pele dessa ruptura.

Território Baixada

O conceito de território é posto como categoria-chave na minha pesquisa. Observei a necessidade de não só articular os conceitos, como criá-los e desnaturalizar alguns, tais como o de periferia, de cidade-dormitório e as pré-noções de longe e perto. Todo território (HAESBAERT, 2004), assim, em qualquer acepção, tem a ver com poder, mas não apenas com o tradicional poder político. Ele diz respeito tanto ao poder no sentido mais concreto de dominação quanto ao poder no sentido mais simbólico, de apropriação. O território é entendido como múltiplo, diverso e complexo, ao contrário do território funcional, proposto pela lógica capitalista hegemônica. O conceito geográfico de território foi reinventado sobretudo pelas periferias do Rio de Janeiro, transformando-se em *conceito aglutinador, performativo*, como apontado por Eliane Costa¹² (2018). Milton Santos (1994) trabalhava o conceito de território usado, onde persiste a definição histórica de chão e ao mesmo se destaca a dimensão cultural, em que o território é pensado como conceito e como prática social, sendo o *território usado* uma junção de chão e do sentimento de pertencer ao que nos pertence. Um território como compartilhamento, interação e relação.

O conceito de periferia é escorregadio e dicotômico, então em vez de nomear a Baixada Fluminense enquanto um território periférico, parti de sua multiplicidade e singularidade. O que é a Baixada Fluminense? Um sonho antigo de rios outrora límpidos, Mata Atlântica, cachoeiras, pagode, samba, punk e muito rock and roll. Ela faz parte da região metropolitana do Estado do Rio de Janeiro. Sudeste. Brasil. América Latina. Hemisfério Sul. Ela lembra os contos de Gabriel García Márquez, escritor do gênero realismo fantástico, em que o absurdo e o provinciano coexistem no cotidiano. Como várias cidades da América do Sul, cenário diário de acontecimentos extraordinários. Resumida, por vezes, por uma mídia hegemônica e pelo próprio senso comum como uma sombra da capital solar: “longe” e “violenta”.

O caminho das águas é a própria Baixada, a terra das muitas águas. Fluminense vem do latim *flumine*, que significa rio, mais o sufixo -ense, que é natural. *Iguaçu* em tupi-guarani significa água grande, muita água. Antes do trem, o transporte era feito pelos rios, no caminho de meandros. Em meu primeiro capítulo, “Território sonhado”, contextualizei a forma-

12 Fala retirada do Seminário Cultura e Territórios, no dia 4 de junho de 2018.

ção da região e a transformação que a criação da malha ferroviária proporcionou no desenvolvimento urbano das cidades baixadenses. De forma concisa, narrei a história das mulheres brancas e negras no espaço urbano brasileiro do século XX em diálogo com o trabalho da antropóloga Ruth Landes – “A cidade das mulheres” e com a dissertação da arquiteta Luna Lyra “Por onde caminham as mulheres?”. Esse gesto de cavar buracos e observar os modos de desenvolvimento e ocupação do espaço urbano do passado é um caminho de reflexão e compreensão de forma interseccional das desigualdades do presente e de vislumbre de futuro. O corpo da Baixada é de uma anciã. O primeiro povoamento baixadense foi dos Tupinambás, do grupo dos Tamoios, que foram exterminados com a chegada dos portugueses em inúmeras batalhas.

Desnaturalizar a organização urbana atual e costurar na pele da rua, na pele da memória, na pele da escrita, que, da mesma forma que foi construída, pode ser refeita e reencantada. As relações de poder estão expostas desde o início da invasão portuguesa em terras nativas brasileiras, desde o extermínio dos povos nativos, sua catequização, a estrutura feudal e escravista, assim como na ausência das mulheres, sejam elas negras, brancas, trans e/ou indígenas nas tomadas de poder sobre o desenvolvimento urbano. A própria história das cidades é uma narração de violências, disputas, apagamentos, genocídios e ao mesmo tempo de potência, de coexistência com a alteridade, hibridações, poesia, cinema, encruzilhadas, o palco dos acontecimentos contemporâneos. A cidade é corpo e o corpo é cidade. Uma configuração plural e cambiante, como assinalado por Hissa e Nogueira,¹³ mesmo quando não há desejo de mistura, misturamo-nos, mas é um encontro que carrega desigualdades e não só potências e possibilidades. Experiência híbrida e contraditória.

Janela de ônibus. Cheiro de cachorro-quente. Espetinho de frango com queijo. Funk no carro dos jovens de boné aba reta. Funk que tava na minha cabeça no ponto do Caioba. Tem culto em todas as igrejas. Há uma calmaria com cheiro de chacina. Temos medo da violência, mas somos tachados de violentos. Tem um valão em cada lugar que crio afeto em Nova Iguaçu e moraria em cada apesar dos imensos pesares. Por que nossos idosos daqui não andam por aí passeando com seus cachorrinhos como vejo na Zona Sul? Por que minha gente carrega um ar de cansada e sofrida? Mas é na calçada que sempre os vejo sorrir.

13 Cássio E. Viana Hissa, Maria Luísa Magalhães Nogueira, no artigo “Corpo-Cidade”.

Quem tem casa própria aqui é rei. Um carro, mesmo que velho, é uma mão na roda de qualquer um que mora aqui. Nova Iguaçu é um país. Caxias é um país. Belford Roxo outro, e assim toda cidade da bxd. Aqui todo mundo é artista e vive na gambiarra criativa. A gente grita, fala alto e se movimenta bastante e sinto que a gritaria é um código, é nela que me identifico com o outro. A nossa subjetividade está nas janelas dos transportes públicos.

Pera ae, motô. Vou descer! – E termino. (Joana Ribeiro¹⁴)

A escrita de Joana Ribeiro evoca um corpo que insiste, se desloca e reivindica uma outra subjetividade para si e seu território. Ao afirmar que Nova Iguaçu é um país e que cada cidade da Baixada é um país, Joana versa sobre a multiplicidade, a singularidade, a imensidão e o sentimento de pertencimento que permeiam esses territórios. Em trânsito, a escrita de Joana expressa o movimento e recria mapas. A calçada, o funk, o cheiro de cachorro-quente, uma paisagem afetiva que ela reafirma em sua narrativa. Há uma escrita reativa em relação ao estigma “Temos medo da violência, mas somos tachados de violentos”, diante da produção de narrativas sobre violência na Baixada, o fantasma assombra, deixa rastros na formação, na própria construção da identidade da mulher e na perpetuação do estigma da região. A ausência de uma representação múltipla modela o imaginário social com o fantasma do estigma. A antropóloga Ana Enne apresenta a construção e fixação do imaginário negativo da Baixada Fluminense na mídia oficial desde a década de 1950. A autora seleciona algumas expressões que foram recorrentes para categorizar os conflitos da região nos jornais: “Nordeste sem seca”, “barril de pólvora”, “cidade do crime”, “Chicago da Baixada”, “cidade sem lei”. Já na década de 1970, a ação de grupos de extermínio transformou a Baixada em sinônimo de criminalidade, como demonstra Enne (2007). O estigma se manifesta sobretudo nos encontros com os de fora da Baixada, mas também por vezes pode ser internalizado a ponto de aparecer no espelho.

No segundo capítulo, “Costuras do deslocamento”, criei uma reflexão em torno da dimensão temporal na experiência do deslocamento, as possibilidades de distensão e compressão do tempo, a fragmentação, a dispersão que se imbrica nesta práxis, construindo uma ponte com as

14 Postado em seu Facebook.

táticas de sobrevivência conceituadas por Adriana Facina, com os escritos de Joana Ribeiro, de Eliane Maciel, a poesia de Ivone Landim, o curta da Facção Feminista Cinelcube *Sobre dormentes, estamos acordadas* e com provocações da artista Lidi de Oliveira. Desnaturalizando conceitos como o de movimento pendular que tende mais para espiral em diálogo com o pensamento de Paul Ricouer. O caminho para tecer essa outra narrativa, uma contranarrativa que escapa da lógica capitalista funcionalista e instaura um estado de criação das mulheres e pelas mulheres, se dá nas margens, nas brechas de um outro fazimento artístico. A artista Lidi de Oliveira recria percursos e trajetórias em uma mescla em que a poesia, a ação política e a ocupação do espaço urbano se entrelaçam. A fragmentação e a montagem se manifestam enquanto uma estética de restituir narrativas apagadas na historiografia hegemônica.

Os deslocamentos intermunicipais duram em torno de duas horas, alguns podem chegar a até 4 horas, há rotinas diversas, existe quem faça o mesmo deslocamento por décadas. Sai de casa, caminhar até o ponto, tomar um ônibus para a estação de trem, esperar trem, depois outro ônibus ou metrô ou BRT, porque normalmente o deslocamento intermunicipal envolve conexões entre diferentes modais de transporte, sobretudo o ferroviário e o rodoviário, incluindo o aquaviário também. Qualquer que seja o motivo para o deslocamento, desde cruzar a cidade para chegar ao trabalho, para encontrar um amor ou atravessar a Avenida Brasil para estudar, qualquer que seja o objetivo no deslocar acontece um rearranjo do mundo. Comumente focado na relação casa-trabalho e/ou estudar, o deslocamento intermunicipal apareceu, pela primeira vez, no Censo Demográfico de 1970, com o objetivo de estudar a expansão das metrópoles relacionadas com a mudança de lugar intrametropolitano.

As pesquisas, até então, se focaram na relação do deslocamento por questão do mercado de trabalho e educacional. Tais pesquisas não dão conta da complexidade e da subjetividade que envolvem tal deslocar. Movimento *espiralar* é percurso que se repete no deslocamento intermunicipal sem se reproduzir e que possibilita o novo diante da repetição. Narrar, escreve Benjamin (1994), é a arte de saber dar conselhos a nós mesmos e aos outros; para o filósofo Homi Bhabha narrar é posto como um direito. Narrar e se deslocar são direitos. O direito à cidade deve incluir o direito aos espaços públicos de representação, o direito à produção de representações a partir da dialética entre o concebido e o vivido

no cotidiano dos lugares urbanos da contemporaneidade (Serpa, 2007). O direito à cidade não é somente um direito individual. Antes de tudo, ele demanda esforço coletivo e a formação de direitos políticos coletivos ao redor das solidariedades sociais (HARVEY, 2013). O direito à cidade é um direito à imaginação.

Narrar é deslocar o tempo, criar territórios do presente, materializar um corpo que se desloca. “Não quero ser telespectadora da minha ausência”, frase de Lidi Oliveira. O narrar como um direito poético tecido como elemento da *cultura de sobrevivência*, conceito desenvolvido pela antropóloga Adriana Facina. O conceito de *cultura de sobrevivência* como algo que reorganiza e desnaturaliza os conceitos de estética, arte, política e cultura. Uma rachadura nos processos imperialistas que fixam tais conceitos de forma arborizante em uma linearidade hierárquica de origem europeia greco-romana. A cultura de sobrevivência, então, surge em uma costura feita pelos sujeitos marginalizados, até então, que se “contrapõe a cultura civilizatória e domesticadora” (FACINA, 2017, p. 11). Há uma transmutação da dificuldade em matéria de criação artística que se transforma em narração, seja escrita ou audiovisual. São, então, as culturas não canônicas que questionam a hierarquia e a dominação do cânone. E, assim, transitam por outras margens, criando conexões que reformulam o sentido e o valor da prática narrativa e da vida cidadina, com um viés emancipatório.

A estética que se constrói na experiência do deslocamento é instável, fragmentada, permeada por sombras e fantasmas, com trilhas ecléticas e cortes secos, exceto nos momentos de engarrafamento, talvez esses sejam os instantes de piores planos-sequência, depende da pressa, do estado do corpo. A janela, de alguma maneira, com todas as suas potencialidades quase reveladoras de observação e de narração, retoma em uma tomada de posição, dinâmica e efêmera. A janela do ônibus, enquadramento e movimento, mas também oportunidade de ver e não ser vista, oferece a possibilidade de se recolher no mesmo tempo em que se participa da cidade. O olhar a partir do dentro, projetado sobre o mundo.

Eu escrevo muito no ônibus, é um lugar em que eu gosto muito de escrever. Acabei criando assim uma metodologia no ônibus. Escrevo bastante. E enxergo de outra forma, eu supergosto de andar de ônibus. Eu gosto muito, tem esse processo do ônibus, mas aprendi também, às vezes, eu estou muito sufocada, sei lá com

quê, aí eu saio para andar. Vou andar para ver o mar ou árvores, assim. Então, é um outro processo que talvez ali eu não escreva, mas vem um jogo de imagens muito forte. Aí é a parte visual muito grande. E aí, eu supervou para as colagens, para as roupas. (OLIVEIRA, 2017)¹⁵

A reflexão da estética do deslocamento e dos processos criativos de uma artista fora do eixo perpassa a complexidade de seu percurso e das suas possibilidades de produção. No terceiro e último capítulo mergulhei na trajetória de Lidi de Oliveira e em seus trabalhos. Do Parque Paulista para a Lapa, das vivências no ônibus, nos encontros que o deslocar possibilita e nas dores que as violências estruturais tanto das cidades quanto dos processos culturais atingem esse fazer artístico. A arte não é uma atividade mais especial que outra qualquer, ela é, antes de tudo, uma possibilidade ainda de crença nas relações de afeto, sensibilidade e transformação subjetiva de nossa humanidade. As táticas e os saberes cotidianos ampliam e criam uma outra experiência na formação de identidades, subjetividades e deslocamentos. O que se põe em primeiro plano é a relevância de se atentar igualmente para possíveis formas táticas e artísticas de agência interseccional – para os modos os quais “as sujeitas” potencialmente se utilizam de suas próprias marcas identitárias interseccionais para lidar com a criação, a ocupação do espaço urbano e o cotidiano do deslocamento. Ao escrever sobre essa experiência, observo que ela é uma *experiência relacional* com o espaço urbano que só se materializa diante da materialidade do corpo que traz consigo repertórios, imaginários, memórias, desejos diante do espaço.

Parque Paulista. Ponto Chic. Morro Agudo. Jardim Aymoré. Centro de Nova Iguaçu. Centro de Nilópolis. Mapa afetivo dos bairros das artistas e produtoras baixadenses com quem costurei diálogo ao longo da dissertação. Ação: plano-sequência. Laje, quintal, varanda, casa entreaberta. Céu com pipa. Rua cheia, festa de família. Cadeira na calçada, churrasquinho na brasa. Crianças brincam de pique-bandeirinhas. Há uma produção de saber da rua, das encruzilhadas (SIMAS; RUFFINO, 2018) e do deslocar que gera matéria estética para uma criação artística singular, fragmentada, onde a montagem é um ele-

15 Entrevista realizada por mim com a Lidi de Oliveira, em sua casa no dia 24 de novembro de 2017.

mento catalisador. As práticas artísticas se desdobram em linguagens híbridas e a cidade segue sendo disputada como uma tela urbana. A rua e o corpo são o centro da questão política, cotidiana e artística. Recoloco constantemente a questão da interseccionalidade para não perdemos de vista que é na perspectiva interseccional em que o gênero está atrelado ao território, à classe, à raça, à sexualidade e nessa interseção de marcadores sociais que tal narrativa cria brechas, por estarem produzindo rachaduras na hegemonia do poder. Elas não representam uma totalidade, mas foram e devem ser entendidas em suas singularidades, são percursos individuais que carregam em si uma memória e uma experiência coletiva, não de maneira homogênea ou essencializante, mas de forma dispositiva tanto para reflexão acadêmica, artística, poética quanto para a produção de política pública. A questão persiste como produzir conhecimento sobre as mulheres de maneira a contribuir para identificar e deslocar regimes de verdade, criar contranarrativas e fazer uma outra história, uma outra ciência e um mundo em que se habite a multiplicidade de femininos e masculinos, sem que a diferença produza desigualdade e hierarquia.

No presente interseccionalizar, complexificar para então entender o simples: a diferença é potência de nossa existência humana, a desigualdade é nossa falência generalizada. A vida é água corrente, a pesquisa e a escrita também, a questão fica em nós. E a metade verdade desta conversa final é que a estética de deslocamento surge na rachadura do projeto capitalista, desejo meu seria que o deslocamento só acontecesse em busca de outros centros, os devires-menores. O corpo precisa de cuidados, mais alongamento, menos trem lotado. Frestas são criadas constantemente no cotidiano. Como nos mover para construir cidades sustentáveis, sem que o chão de terra seja um sinônimo de atraso, serviços básicos sejam descentralizados, serviços não básicos também. Tem que haver a descentralização e outra construção de cidade. Esta escrita se desdobrou em uma pesquisa de séculos, de várias camadas, planos distintos, neste caminho que se volta para atrás para compreender as perspectivas que ainda não tinham sido contadas ou visibilizadas. A libertação sempre é em parte, um processo de contar uma história: romper silêncios, criar novas histórias (Solnit, 2017). Cuidemos de nossa história. O final é um começo, uma plataforma de partidas e chegadas.

Referências bibliográficas

- ARCOVERDE, Mariana Torreão Brito. Gênero e interseccionalidade: chaves de leitura para um feminismo latino-americano. In: *Anais do II Simpósio para pensar e repensar a América Latina*, 2016.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica. Arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. [Trad. Sérgio Paulo Rouanet] São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.
- BHABHA, Homi. Como o novo entra no mundo. In: *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: *Seminário Internacional sobre Racismo, Xenofobia e Gênero Durban*, África do Sul, agosto de 2001.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia*, v. 1: Editora 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 3: Editora 34, 1995.
- ENNE, Ana Lúcia. Identidades como dramas sociais: descortinando cenários da relação entre mídia, memória e representações acerca da Baixada Fluminense. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; FERREIRA, Lúcia Maria Alves. *Mídia e memória: a produção de sentidos nos meios de comunicação*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007. p. 93-114.
- FACINA, Adriana. Sobreviver e sonhar: reflexões sobre cultura e “pacificação no Complexo do Alemão”. In: FERNANDES, Márcia Adriana; PEDRINHA, Roberta Duboc (org.). *Escritos Transdisciplinares de Criminologia, Direito e Processo Penal: homenagem aos mestres Vera Malaguti e Nilo Batista*. 1ed. Rio de Janeiro: Revan, 2014, v. 1, p. 39-47.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da esperança*. Um reencontro com a pedagogia do oprimido. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. *Revista Isis Internacional, Santiago*, v. 9, p. 133-141, 1988.
- HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” a multi-territorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.
- HAESBAERT, Rogério. Território e territorialidade. Um debate. *Geographia*, Ano IX, n. 17, 2007.
- HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Educação e Realidade*, 22(2), p. 15-46, jul./dez. 1997.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. [Organização Liv Sovik] Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

- HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, (5), p. 07-41, 1995.
- HARVEY, David. A liberdade na Cidade. In: *Cidades Rebeldes: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- HISSA, Cassio; NOGUEIRA, Maria. Cidade- corpo. *Rev. UFMG*, Belo Horizonte, v. 20, n.1, p. 54-77, jan./jun. 2013.
- JACQUES, Paola B. Corpografias urbanas: o corpo enquanto resistência. *Cadernos PPG -AU/FAU UFBA*. Ano 5, número especial, Salvador, p.93-103, 2007.
- JACQUES, Paola B. Espetacularização urbana contemporânea. *Cadernos PPG-AU/FAU UFBA*. Ano 2, número especial, Salvador, p. 23-29, 2004.
- LEFEBVRE, Henri. *Espaço e política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- LUGONES, María. *Colonialidad y género*. Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala [Ed.: Yuderkys Espinosa Miñoso, Diana Gómez Correal, Karina Ochoa Muñoz] Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2014.
- PERROT, Michelle. Práticas da memória feminina. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 9, n. 18, p. 09-18, ago. 89/set.89.
- RUFINO, L.; SIMAS, L. A. *Fogo no Mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Editora Mórula, 2018.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: espaço e tempo; razão e emoção*. São Paulo: HUCITEC, 2008.
- SANTOS, Milton. O retorno do território. In: SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Adélia; SILVEIRA, María Laura. *Território: globalização e fragmentação*. São Paulo: Hucitec, 1994.
- SANTOS, Milton. O território e o dinheiro. Transcrição da Conferência de inauguração do Mestrado em Geografia da Universidade Federal Fluminense e abertura do ano letivo de 1999, proferida em 15/3, e foi revisto pelo autor, guardando, todavia, um estilo verbal.
- SERPA, Angelo. *Segregação, território e espaço público na cidade contemporânea*. São Paulo: Cidade Contemporânea, 2008.
- WILSON, Elizabeth. The invisible flâneur. In: WILSON, Elizabeth. *The contradictions of culture: cities, culture, women*. Londres: Sage Publications, 2001. p. 72-89.

QUANDO O SOFRIMENTO SE TORNA NARRATIVA – *POETRY SLAM* E A RESSIGNIFICAÇÃO DO DISCURSO DA DOR¹

*Natá Neves do Nascimento*²

Introdução

Ao escutar a palavra *slam*, alguns podem imaginar algo ligado à religião mulçumana no Oriente Médio, no entanto essa palavra não se relaciona em nada com isso. Ela representa algo que está vinculado a poesia, expressão de si e performance. A iniciativa é tomada por um trabalhador da construção civil e poeta chamado Marc Kelly Smith, um homem cisgênero, morador da cidade de Chicago, branco e, apesar de não ser classe média ou alta, é preciso reiterar esses marcadores sociais para que possamos contrastar o cenário em que surge o *slam* nos Estados Unidos com sua chegada ao Brasil.

Smith propôs uma junção da poesia e da performance. O primeiro evento intitulado *poetry slam* aconteceu na década de 1980 na cidade de Chicago, nos Estados Unidos; desde então o evento tem se ampliado e se tornou um movimento de grandes proporções internacionais que tem alcançado diversas pessoas. O *slam* foi nomeado por Smith por se tratar de uma competição, e essa palavra também é utilizada para se referir a finais de torneios de esporte nos Estados Unidos como *baseball* e tênis, por exemplo. A competição de performances poéticas se iniciou em um bar de jazz em

1 Este texto foi gerado a partir da dissertação de mestrado intitulada “Três minutos, duas mãos e uma voz: performances, trajetórias e sobrevivências nas batalhas de poesia”, realizada no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) da Universidade Federal Fluminense (UFF) e orientada pela Prof.^a Dr.^a. Adriana Facina.

2 Natá é mestre em Cultura e Territorialidades (UFF) e possui graduação em Produção Cultural também pela UFF (2017). E-mail: nataoneves@hotmail.com.

Chicago, porém se expandiu, de forma que não ocorriam apenas no bar, mas também nas periferias da cidade.

O *slam* é um tipo de sarau que é realizado nos moldes de batalha de poesias, em que as performances abordam temas sociais nas quais os *slammers* ou poetas, como são conhecidos, são avaliados não por um júri técnico ou específico, mas pelo próprio público. Essas pessoas escolhidas no público presente não precisam de uma formação específica ou técnica para julgar as performances, a regra se baseia no fato de que qualquer pessoa possa ser atravessada pelas palavras apresentadas e por isso é capaz de julgá-la.

Por se tratar de uma competição, o *slam* possui regras: poesias autorais, essas poesias podem abordar qualquer tema e ser apresentadas em qualquer estilo, no entanto precisam ser escritas pelo poeta que está apresentando. A apresentação precisa ser em até três minutos, caso a performance ultrapasse esse tempo há uma penalização sobre o tempo ultrapassado, e não é permitido o uso de auxílios visuais ou fantasias durante a apresentação. Essa regra de auxílios visuais tem o intuito de manter o foco na apresentação, não nos objetos.

Além das figuras dos poetas ou *slammers* e dos jurados, são necessários outros personagens para garantir a existência da competição. São eles o apresentador, aquele que vai conduzir a competição e fazer com que o evento siga segundo o cronograma, escolher os jurados e incentivar o público ali presente. Outro personagem importante é o matemático, aquele que vai cronometrar o tempo de cada apresentação, além de realizar a soma das notas dadas pelos jurados aos poetas. Essa função pode ser realizada por mais de uma pessoa.

Entre a plateia são escolhidos cinco jurados, esses devem estar atentos às apresentações, e no momento solicitado pelo apresentador, ao final da performance, informar a nota equivalente àquela apresentação; essas notas devem ser de zero a dez. O apresentador costuma instruí-los a usar uma casa decimal para reduzir as possibilidades de empate entre os *slammers*. Entre as notas recebidas a mais alta e a mais baixa serão descartadas e as restantes serão somadas, tratando-se de cinco notas. O poeta teria então a soma de três notas representando sua nota final.

Essa competição de *slam* faz parte de um campeonato que tem suas divisões locais, estaduais e nacional, que vale uma vaga para uma competição internacional na Copa do Mundo de Poesia que acontece em Paris, na qual há diversos competidores de países como Canadá, Estados

Unidos, França, Holanda, Bélgica, entre outros países. É realizada no fim de cada ano, num encontro dos poetas classificados nas etapas estaduais para competir, representando seus respectivos estados, no evento conhecido como *Slam BR*, o campeonato brasileiro de poesia falada.

Em 2018 o evento completou dez anos de existência e para essa edição foram escolhidos 25 poetas representantes de diferentes *slams* pelo Brasil. Ainda que a maioria seja representante da Região Sudeste, o movimento tem se expandido e no mesmo ano foram contabilizados 160 *slams* por todo o país, sendo 44 no estado de São Paulo e 27 no Rio de Janeiro, os estados os que possuem mais *slams*.

No Brasil, Roberta Estrela D’Alva, atriz-MC, pesquisadora e poetisa, introduz o movimento de *slams* na cidade de São Paulo em dezembro de 2008 com o *ZAP! Slam*, que significa “Zona autônoma da Palavra”, esse foi o primeiro *slam* do país e, apesar de ter sido realizado de forma improvisada, sua primeira edição ficou lotada e teve uma recepção positiva por parte do público presente. Essa competição acontece nas ruas e na maioria das vezes em territórios periféricos, com a participação de jovens não universitários que não carregam consigo uma preocupação com as normas cultas ou até mesmo com as regras gramaticais, sua preocupação é se expressar através da poesia, afinal é o público quem vai decidir o vencedor daquele *slam*.

Quando o sofrimento se torna narrativa

Ao longo das minhas idas a campo durante minha pesquisa³ de mestrado em Cultura e Territorialidades, frequentando alguns *slams* da cidade do Rio de Janeiro, observando a fala dos poetas e realizando análises nas redes sociais e vídeos que eram compartilhados em diferentes plataformas, notei como o sofrimento aparece nos versos de diferentes poetas. Palavras como resistência, luta, perseverança também são comuns e em sua maioria são ditas por mulheres que encontraram no *slam* um espaço de cura e sobrevivência. Algumas dessas poetas trazem em sua trajetória experiências de silenciamento e dificuldade de “dar o seu recado” em espaços que não as reconhecem como potências.

3 A pesquisa resultou na dissertação “Três minutos, duas mãos e uma voz: performances, trajetórias e sobrevivências nas batalhas de poesias”

Quanto à presença feminina no cenário brasileiro de *slams*, a pesquisadora Pilar Lago e Lousa afirma:

A existência de mulheres no cenário dos *slams* pode parecer, em princípio, um dado consolidado, uma vez que a figura fundante deste movimento oralidade no país é Roberta Estrela D'alva, mas não é bem assim. Ainda que elas estivessem bastante presentes na organização das batalhas, a inserção maior delas como slammers ocorreu mais intensamente nos últimos quatro anos. (LOUSA, 2019, p. 102)

Ainda no início do campo, no ano de 2018, quando não conhecia alguns dos principais atuantes do movimento no estado, presenciei apresentações muito impactantes, como a da poeta Rejane, que naquela ocasião era conhecida como “Rejane Camelo”. Naquele momento, a poeta compartilhara sobre o processo de aceitação de seu corpo e seu cabelo. Em meio ao evento, um dos *slams* que acompanhei vendia biscoitos e bebidas, e, como não havia premiação para o primeiro colocado, pegou um biscoito e doou como prêmio.

No entanto, ao longo dos anos, não só a poeta Rejane como outras decidiram por ter e manter suas rendas financeiras através das performances de *slam* e da venda de zines.⁴ Atualmente, Rejane já não é mais conhecida por sua antiga profissão. No ano de 2019, ingressou no curso de Letras na Universidade Federal do Rio de Janeiro, e tem se reconhecido e se afirmado como rainha do verso. Essa mudança reitera a perspectiva que assumi em minhas análises da potencialidade do *slam* como elemento transformador da vida dos poetas em diferentes âmbitos, notadamente o social, com desdobramentos na educação, rompendo padrões e se tornando via de acesso ao ensino superior, via de regra interdito à mulher pobre, negra e favelada.

Para essas jovens que, na maioria das vezes, são moradoras da periferia, negras, lésbicas ou mulheres transexuais, o *slam* representa o lugar de resgatar e construir sua identidade de autoavaliação na medida em que, residentes em locais de ausência ou omissão do poder público, compartilham da invisibilidade com que costumeiramente a sociedade aventa seus pares. Pelo movimento, no compartilhamento das experiências individuais, as jovens partilham o senso de pertencimento, na formação de um grupo identitário.

⁴ Zine é um livreto básico e independente, uma ferramenta de difusão entre os poetas independentes que têm total responsabilidade e participação, desde a produção até a publicação do livreto: desenham, escrevem, organizam e imprimem. Há também zines coletivos, e o resultado é repleto de diversidade de ideias, narrativas e poesias.

Através de seus versos e sua arte, percebem os mecanismos que afetam negativamente a todos, possibilitando a formação de consciência social.

Você percebe como é,
ver o peso do mundo nas costas de uma mulher?
Minha mãe lutava contra a depressão e contra o suicídio
e tudo o que te impedia de cometer
era o futuro de seus filhos
e, pai, onde você estava?
Por que não quis me ter como filha?
Nós passando fome e dificuldade
e você enchendo o carrinho de compras da sua nova família.
Minha primeira lembrança de Pai quando eu era criança
é ver minha mãe sentada
ensanguentada em cima de uma cama.
(KING, 2018)⁵

Esse tipo de verso se torna comum dentro do movimento cultural de *slam*, independentemente de onde o *slam* aconteça. Seja na praça, no bar ou dentro de uma favela, algum poeta trará em seus versos inquietações, cicatrizes, dor e revolta. Quanto a isso, o professor Carlos Minchillo (2016, p. 132) afirma: “Por isso, muitos textos da nova literatura marginal combatem comportamentos de indivíduos da própria periferia, como o consumismo, a opção pela criminalidade e o machismo”.

Diferentemente de outros movimentos que resistem e impedem a presença de mulheres, o *slam* tem se tornado um local de encontro, afeto, cura, fortalecimento e desabafo para elas. Nesse cenário as histórias são transformadas em poesias e trazem as próprias narrativas desses poetas, no entanto o destaque é a participação das mulheres. Durante a pesquisa, pude perceber que os homens que se apresentam no *slam*, quando colocam a figura da mulher em seus textos, muitas vezes é para elogiar a figura materna ou a força dessa mulher, diferentemente das mulheres, que quando falam sobre os homens em sua maioria é para expor abusos e assédios

Na edição do *Slam BR* do ano de 2019, dos vinte e três poetas que estavam ali competindo, catorze eram mulheres e naquele ano quem levou o título foi a poeta paulistana Kimani, retomando a tradição que iniciou em 2016 com a poeta paulista Luz Ribeiro, seguida da poeta pernambucana Bell Puá em 2017, de mulheres representando o Brasil no *Slam Mundo na França*.

⁵ Trecho de poesia apresentada pela poeta King durante a final do Campeonato Brasileiro de Slam, Slam BR 2018.

No mesmo ano, Kimani viralizou uma de suas poesias, criada para divulgar a nova temporada da série *The Handmaid's Tale – O Conto da Aia*. A série retrata uma sociedade distópica e dominada por fundamentalistas religiosos e que está em crise de infertilidade. Após tamanha repercussão e mais de 16 milhões de visualizações a poeta foi convidada a dar uma entrevista para a revista *Vogue*.⁶ Quando questionada sobre o que o *slam* era para ela, a poeta deu a seguinte resposta.

Vogue: O que é o *slam* para você?

Kimani: O *slam* tem um processo terapêutico. É um lugar de apoio e confronto que desperta coisas em você que você nem se dava conta. É sobre nomear dores que nem nos dávamos conta que existiam. *Slam* são pessoas que ficaram silenciadas durante muito tempo, resolveram falar e têm muito a dizer. Ele carrega uma série de regras específicas nos campeonatos: não pode ter mais de três minutos e tem que ser completamente autoral. (VOGUE, 2019, grifo do autor)

A poeta entende o *slam* como um processo terapêutico, lugar de cura. E tem sido nesse lugar que muitas poetas estão construindo um espaço de afeto. Entretanto, eu me questiono até que ponto suas dores se tornam narrativas que precisa agradar ao público e representar uma onda feminista e negra de poetas que têm se firmado pela expressão poética do verbo politizado.

Muitas dessas jovens passaram por movimentos que não lhes deram visibilidade e não reconheceram o seu lugar de fala enquanto mulheres; e mesmo o tema sendo discutido através de grandes autoras como Chimamanda Ngozi, Djamila Ribeiro, Gloria Anzaldúa, entre outras. Diariamente mulheres lutam pelo reconhecimento de suas vozes, no caso do *slam* muitas das poetas vêm do movimento do rap. Sobre essa disputa, Carolina Sampaio e Mônica Vermes afirmam:

Como a presença de mulheres rappers é pequena, e com uma forte presença conquistada apenas recentemente, o espaço é dominado por cantores do sexo masculino. Dessa forma, a representação social feminina é estabelecida pelo olhar masculino, construindo as identidades de gênero dentro do movimento. Assim, as mulheres

6 Entrevista de Kimane à *Vogue*. Disponível em: <https://vogue.globo.com/lifestyle/cultura/noticia/2019/03/quem-e-kimani-poeta-de-slam-do-grajau-que-viralizou-com-video-sobre-handmaids-tale.html> Acesso em 27/08/2020.

são caracterizadas por idealizações opostas: julgando-as como vulgares ou angelicais. (SAMPAIO; VERMES, 2019, p. 8)

Um dos exemplos na cena carioca é a poeta e MC Carol Dall Farra, iniciante na carreira como rapper, encontrou no *slam* um espaço para trocas afetivas junto a outras mulheres. Durante entrevista em 2018, a poeta compartilhou comigo sobre como foi essa inserção dentro do movimento carioca de *slams*.

Dall Farra: “Eu já cantava rap, e eu costumo dizer que a única diferença entre o *slam* e o rap é a batida, o beat. Então eu comecei a ver na internet o *slam* resistência de São Paulo, umas minas recitando poesia, e fiquei com curiosidade, mas no Rio ainda não tinha nenhum *slam*. Daí passou algum tempo e soube que teria a primeira edição do *slam* das minas no Rio, eu não consegui colar e aí na segunda edição eu fui e recitei uma música minha autoral de rap, competi e consegui ganhar. Me senti abraçada, me senti respeitada, que é uma coisa que é muito difícil de conseguir dentro do espaço do rap que é um espaço supermachista. Então eu me senti abraçada e respeitada, a partir disso eu nunca mais saí do *slam*.”

A fala da poeta reitera o que as autoras nos contaram sobre as dificuldades de estar em um ambiente que luta contra as diferenças e, no entanto, pode ser extremamente machista. O *Slam das Minas* é um dos movimentos que valorizam a força e a voz da mulher nesse espaço. A proposta, voltada para o público feminino e lésbico, surgiu em Brasília no ano de 2015. Seguindo a mesma dinâmica que acontece nos demais, o *Slam das Minas* fez algumas modificações: somente mulheres podem competir e julgar, sejam elas trans, cis, e pessoas não binárias, ou seja, seria um lugar de fala só delas. A partir de então o movimento foi bem-aceito e se expandiu por todo o país, como Lousa afirma:

No mesmo ano, no Distrito Federal, outro importante espaço foi criado pelas poetas Tatiana Nascimento e Val Matos: o *Slam das Minas DF6*. Extrapolando e borrando os limites da capital federal, o *Slam das Minas* chegou em 2016 a São Paulo, com a ajuda de sua fundadora, Tatiana Nascimento, pelas mãos das poetas Carol Peixoto, Luz Ribeiro, Mel Duarte e Pam Araújo. Já podemos verificar sua existência em outros estados, alguns deles são: Rio de Janeiro, Pernambuco, Rio Grande do Sul. São escritoras destacadas nesses cenários: Letícia Brito (RJ), Meimei Bastos (DF), Bell Puá (PE), Ingrid Martins (SP). (LOUSA, 2019, p. 103)

O *slam* se torna uma verdadeira comunidade na qual jovens que vivem nessa grande metrópole, que têm os mesmos desejos, gostos e enfrentam também os mesmos problemas de assédio, de homofobia, de racismo, entre outros, se encontram e são fortalecidas e encorajadas a responder de forma poética a cada um desses crimes. Essas mulheres produzem no *slam* um espaço para romper barreiras estruturais, subverter o patriarcado e todo o discurso machista e racista que as tenta silenciar. As poetisas tornam esse lugar de fala, com três minutos para dar seu recado, um espaço de questionamento das circunstâncias do direito que lhes é devido – o direito de ser mulher.

Ao trazer nos versos suas histórias, essas mulheres questionam com finalidade. Para que as práticas de violência e que esse tipo de ataque contra elas não seja algo tido como natural. Assim é que, buscando um romper do silêncio, auxiliam na ruptura dos silêncios em que são colocadas as vítimas de violência.

A poeta mineira Laura Conceição é outro exemplo de poeta que tem sua narrativa marcada por críticas sociais. A poeta, que ficou em terceiro lugar durante a competição do *Slam BR* de 2017, apresentou uma poesia⁷ em forma de repente.⁸ Nos versos, ela narra sobre a visão que a sociedade tem das mulheres, da autonomia que a mulher precisa ter e de como ela se utiliza da poesia para falar sobre essa vivência feminina que não é televisivada ou noticiada.

Eu vou recontar, eu vou recontar
Eu vou recontar uma história
Se “ocê” for forte que aguente
Começa com “Era uma vez”, mas o final não é felizes para sempre
Mulher é barriga no tanque, preparando o lanche
de olho na panela de pressão, panela de opressão

7 Trecho de poesia apresentada pela poeta Laura Conceição durante a final do Campeonato Brasileiro de Slam, Slam BR 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vS48VNdhw0>. Acesso em 27/08/2020.

8 Repente é uma arte brasileira baseada no improviso cantado, alternado por dois cantores, daí o nome repente. O repente é especialmente forte no Nordeste brasileiro, é baseado no canto alternado que se dá em forma de improviso poético – a criação de versos “de repente”. A rima usada é a rima perfeita. O extremo rigor quanto à métrica e à rima perfeita é característico na cantoria dos repentistas violeiros. Há diversos outros gêneros artísticos que usam em alguns momentos o improviso cantado, mas não se baseiam exclusivamente no improviso como é o caso do repente. Dentre eles podemos destacar o maracatu e o rap.

Vivendo sem condição
Marido passando a mão e não adianta dizer não
E o medo de andar nas ruas sozinha ao sair?
O risco do aborto ilegal
Porque não há legal se eu não posso parir
É história de chacina
Tão matando “as mulher”
Aqui o ventre não é livre
Buscam proteção na fé
Te forçam e empurram
Em berço de alienação
Deus fez a mulher da costela de Adão?
Ah não!
Vou contar pra você

Respeito não tem
Vou fazer a denúncia a quem
Se a polícia estupra também

Quando eu falo estupro, não é só violência física
O sistema estupra nossas ideias todos os dias
Não escutam nossa reclamação, descaso a alma e coração
É estupro, sem penetração

(...)

Ai pobre moça
É do tanque para a louça, da louça para a força
Vai perdendo a força, até tombar no chão
Todo dia todo ano
Aproveita que tá no chão e passa o pano
Mas levanta do chão
Já é noite, e noite é reprodução
Aquele sexo que não é bom, onde o homem goza e a mulher não

Minha poesia é atual
Eu preciso vir aqui falar disso
Porque isso não passa no jornal
Vim aqui marcar minha presença
Tentando fazer diferença
Me chamam de sapatão, como se isso fosse ofensa
Eu quero respeito sem faceta

(...)

Mulheres não podiam ir à guerra
Mulheres vivem a guerra

E eu to pronta pro combate
Pois na minha veia corre sangue delas
Sangue de Joana D'Arc
Vaca trepadeira, vadia e puta
O mundo enche a gente de nome
A gente enche o mundo de luta
Frida Kahlo, Dorothy Stang
Então não me encosta, se aproxima e passa mal
Simone de Beauvoir, Maria Rita
Se for para falar de todas, jamais haverá final
Esse verso é um aviso, pra toda e qualquer mulher
Esse verso é um aviso, quem avisa amigo é.
(CONCEIÇÃO, 2017)

A crítica que os versos apresentam se reflete nos dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD), referente ao ano de 2009, reveladores de que a cada ano cerca 1,3 milhão de mulheres são vítimas de agressão no Brasil.

No entanto, Laura vivia um dos momentos mais difíceis de sua vida. A jovem embarcou rumo ao *Slam BR* no dia em que enterrou sua mãe, que lutara por dois anos contra um tumor cerebral. Em uma de suas poesias, dizia: “Se eu já cheguei até aqui, nada mais me frustra. Enterrei minha mãe antes de ontem e, hoje, nada mais me assusta”. O fato de não ter completado seu luto e viver esse momento de sofrimento na competição reforça a teoria de que o *slam* é espaço de troca e de afeto. Em entrevista⁹ ao site Tribuna de Minas a jovem compartilhou que a decisão de ir ao campeonato foi por ela e pela família. A jovem contara: “Decidi que iria, não só por mim, mas por ela também. Era um trabalho que eu construí com minha mãe e meu pai desde pequena”.

Quanto a isso podemos compreender o que seria o sofrimento, de acordo com o professor Joel Birman (2012), conforme citado por Brasiliense:

O sofrimento é a experiência alteritária em que os sujeitos tentam denominar sua dor entendendo a necessidade de partilhar uma experiência com um outro consolador. Quebra-se então a particularidade espacial da dor e se lança na direção do outro ao invés de

9 Disponível em: <https://tribunademinas.com.br/especiais/outras-ideias/24-12-2017/voz-feroz-de-laura-conceicao.html>. Acesso em 27/08/2020.

se interiorizar. Cria-se, portanto, uma experiência de transferência como forma de preencher um desamparo. (BIRMAN *apud* BRASILIENSE, 2017, p.13)

Vivemos um momento em que os sujeitos permitem expor seus sofrimentos. Diante da tentativa de conceber algo que não pode ser materializado, veem-se diante de uma possibilidade de expor sua fragilidade, sua dor. O *slam* se torna comunidade e abre um espaço de compartilhamento do sofrimento. Essa dor se apresenta nos textos e é atualizada nas subjetividades, ainda que estas representem seus sofrimentos.

No entanto, ao trazer esse tipo de exposição do sofrimento para dentro de seus textos há uma resignificação dele. O que poderia ser vergonhoso, aquilo que deveria se esconder para não receber julgamento, se torna força, para que não seja mais feito com nenhuma outra pessoa.

Laura continua: “As minhas temáticas principais são a mulher, a homofobia, a mulher lésbica, problemas sociais, política e, principalmente, direitos humanos. Minha inspiração vem de coisas que vivo ou vejo no meu dia a dia, são questões reais”.

Os exemplos de Laura, Rejane, Carol e Kimani reforçam quanto a trajetória dessas mulheres está marcada em suas narrativas. Suas sobrevivências dentro de uma sociedade machista, racista e homofóbica as levam a desatar nós que poderiam silenciá-las, mas, no entanto, se tornam um grito de resistência e esperança para os que escutam. Além do mais, precisamos questionar se há um romantismo por trás do discurso sofrido das poetisas.

Uma vez que narrativas que abordem temas de amor e que narrem felicidade ou a busca dela não são bem-aceitas por parte do público nas competições, há certa restrição do conteúdo dos versos. Quem quiser ser um poeta campeão no cenário carioca de *slam* precisa trazer o teor que gera identificação pelo sofrimento no discurso.

Não obstante viver dentro de uma sociedade, num estado democrático, muitas vozes ainda são silenciadas. E, apesar de compreender que todos possuímos voz, as pessoas escolhem a quem vão dar ouvidos. Enquanto essas mulheres estiverem com os três minutos da competição para que possam falar, serão resistência ao se expor e questionar o horário em que podem circular, a roupa que devem usar e o comportamento que se espera de uma mulher.

Essa comunidade de mulheres tem ressignificado o próprio papel da competição, já que seus versos têm atravessado o público e proporcionado a elas representarem o nosso país na Copa do Mundo na França.

Considerações finais

Ao apresentar um pouco da história do surgimento do *poetry slam* nos Estados Unidos, podemos compreender as bases em que esse movimento se pautou e como hoje se desenvolvem as regras da competição, além de compreender essa expansão para fora dos Estados Unidos. No Brasil se popularizou e foi aceito e apropriado por uma juventude periférica, negra, feminina e diversa. O *slam* põe em discussão os questionamentos apresentados pelas poetisas, sobre o direito de falar e ser ouvida, de sustentar as regras do seu corpo, bem como o direito de se relacionar com quem bem entender.

Para falar sobre a narrativa de dor, relacionada à vivência dessas poetisas, selecionamos para compor essa reflexão diversos poemas que dialogam entre si com temas sobre racismo, feminismo, LGBTfobia e o discurso de sobrevivência e resistência por parte desses corpos. Buscamos questionar a relação das poetisas com as narrativas apresentadas nas competições, além de analisar como essas mulheres utilizam esses espaços para não apenas criticar a forma como seus corpos são lidos na cidade, e afirmar suas identidades, uma vez que por vezes lhes é negado o direito à existência ou até mesmo o direito de falar.

Essas poetisas enxergam no movimento de *slam* um espaço que as encoraja a expor seus sentimentos e “abrir o seu coração”.¹⁰ Nesse lugar as jovens falam que vão vencer, que serão como Dandara dos Palmares,¹¹ que vão seguir e alcançar seus objetivos com a poesia e com a arte. Além disso, ele se torna um ambiente para refletir sobre o que as toca, sobre

10 “A favela está passando a mensagem, Slam Laje! Abra seu coração.” Essa frase é o grito de guerra do coletivo Slam Laje, primeiro slam de favela do país. O grito, motivando o público a abrir seu coração, deixa claro como o sentimento é importante para vivenciar aquela experiência de escutar a poesia que será apresentada.

11 Dandara dos Palmares foi uma guerreira negra que dominava técnicas de capoeira e lutava ao lado de homens e mulheres nas muitas batalhas geradas por ataques ao Quilombo dos Palmares, o maior dos quilombos do período colonial brasileiro.

suas incertezas, seus medos e desejos para o futuro. Suas narrativas são atravessadas por experiências e muitas vezes pela forma como a poesia transformou sua vida. Anzaldúa (2000) fala sobre esse recurso da escrita que ajuda a sobreviver:

A escrita é uma ferramenta para penetrar naquele mistério, mas também nos protege, nos dá um distanciamento, nos ajuda a sobreviver. E aquelas que não sobrevivem? Os restos de nós mesmas: tanta carne jogada aos pés da loucura ou da fé ou do Estado. (ANZALDÚA, 2000, p. 232)

Esse movimento tem ocupado os espaços públicos e ressignificado o conceito de batalhas de poesia, tornando-se um movimento de resistência das juventudes faveladas e periféricas, que abre novos espaços de sociabilidade e questionamento da realidade desses poetas através de suas narrativas poéticas. Nesses encontros poéticos as mulheres, apesar de serem vistas como minoria em diversas produções culturais, têm ressignificado e reposicionado seu lugar dentro do *slam* no Brasil. Elas vêm questionando, de forma política, no espaço comum, o direito de ser mulher na sociedade, pondo fim a uma reprodução hierárquica entre gêneros que diz quem deve fazer o que e como. Desta forma, utilizar-se do espaço público, e nesse caso, é preciso reiterar que, apesar de ser ano de 2020, circular por esses espaços no Brasil não é algo seguro e confortável a pessoas que não sejam de gênero masculino. Estas mulheres podem falar a um público que não se restringe a pessoas do mesmo gênero, produzindo o discurso, e apresentando o questionamento.

Há um reconhecimento público de que essa é uma luta por respeito, igualdade e reconhecimento. Muitas vêm de um lugar de negação, de minoria que busca romper com a reprodução patriarcal de ambientes construídos a partir da figura do homem e que negam a existência de mulheres emancipadas e livres na sociedade.

Referências bibliográficas

- ADICHIE, Chimamanda N. *Americanah*. 1. ed. [Tradução de Julia Romeu]. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- ANZALDÚA, Gloria. *Falando em línguas*. Uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Estudos Feministas, Florianópolis, 229, 1/2000.

- BRASILIENSE, Danielle. Cabelos em pauta: o sofrimento idealizado pela vergonha. In: *ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, 2017, Salvador – BA.
- COELHO, Rogério Meira. A palavração – Atos político-performáticos no coletivo Sarau de Periferia e Poetry Slam Clube da Luta. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2017.
- D’ALVA, Roberta Estrela. Um microfone na mão e uma ideia na cabeça – O *poetry slam* entra em cena. 2011. Disponível em <<http://gerflint.fr/Base/Bresil9/estrela.pdf>>. Acesso em 27/08/2020.
- GAMA, Danielle. *Slams*: batalhas de poesia e a obra literária – reflexões a partir do pensamento de Pierre Bourdieu. In: *ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, 2018, Salvador – BA.
- LOUSA, Pilar. Da genealogia ao sangue. *Opiniões*, (15), 98-122. <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2019.164400>. 2019. Acesso em 10/12/2020.
- MINCHILLO, Carlos Cortez. *Slam*: cartografia social e território poético. Palestra na abertura do Ciclo de Debates “Cultura Brasileira Contemporânea: novos agentes, novas articulações”, Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH) da USP, março de 2017.
- MINCHILLO, Carlos Cortez. Poesia ao vivo: algumas implicações políticas e estéticas da cena literária nas quebradas de São Paulo. *Estud. Lit. Bras. Contemp.*, n. 49, p. 127-151, 2016
- NASCIMENTO, Natá Neves do. Três minutos, duas mãos e uma voz: performances, trajetórias e sobrevivências nas batalhas de poesias. Dissertação de Mestrado – Instituto de Arte e Comunicação Social. Universidade Federal Fluminense (UFF). Niterói, 2020.
- NEVES, C. *Slams* – letramentos literários de reexistência ao/no mundo contemporâneo. *Linha D’Água*, v. 30, n. 2, p. 92-112, 27/10/2017.
- RIBEIRO, Djamila. *O que é: lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.
- ROMÃO, Luiza Sousa. *Sangria*. 1. ed. São Paulo: Selo do Burro, 2017.
- SAMPAIO, Carolina; VERMES, Mônica. Domínio do corpo: Representações femininas no rap. In: *XXIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste*, 2019, Vitória – ES.
- SMITH, Marc Kelly; KRAYNAK, Joe. *Take the mic: the art of performance poetry, slam, and the spoken word*. Naperville: Sourcebooks MediaFusion, 2009.
- ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo: Entrevistas e Ensaios*. Trad. Jerusa Pires Ferreira; Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

“MEU SAMBA É COMO
UM MILAGRE DE UM SANTO”¹:
ZECA PAGODINHO,
SUBÚRBIO E RELIGIÕES²

*Carlos Monteiro*³

A religião? Um misterioso sentimento, misto de terror e de esperança, a simbolização lúgubre ou alegre de um poder que não temos e almejamos ter, o desconhecido avassalador, o equívoco, o medo, a perversidade.
(João do Rio, 1906)

“Rupturas proliferantes”

*Sou católico. Minha esposa e meus filhos são evangélicos.
Mudar de religião agora, com 84 anos, não tem como.
De vez em quando vou com a minha esposa à igreja evangélica
que ela frequenta. Mas gosto de ir mesmo é na minha igreja católica,
de Santo Antônio, lá perto de casa.*
(Monarco, 2018)

Considerado parte destacada da espinha dorsal da música popular brasileira, o samba possui vários gêneros. Na cidade do Rio de Janeiro

1 Trecho de *Se eu pedir pra você cantar* (Zeca Pagodinho e Arlindo Cruz), gravada por Zeca no álbum *Uma Prova de amor* (2008).

2 Este texto foi gerado a partir da dissertação de mestrado intitulada “Entre proteção e agradecimento no subúrbio carioca: representações do religioso na obra de Zeca Pagodinho”, realizada no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) da Universidade Federal Fluminense (UFF) e orientada pela Prof.^a Dr.^a Christina Vital da Cunha.

3 Carlos é jornalista, mestre em Cultura e Territorialidades pela UFF, doutorando em sociologia também pela UFF e integrante do Laboratório de Estudos Socioantropológicos em Política, Arte e Religião (LEPAR/PPGS-UFF). E-mail: monteirocarlos64@gmail.com.

ro, por exemplo, o mais executado deles é o partido-alto, atesta Lopes (2011). Estruturado sobre as bases do “batuque tradicional angolano”, suas letras, quase sempre improvisadas, narram majoritariamente “episódios amorosos, sobrenaturais ou envolvendo façanhas guerreiras”. Entretanto, adverte o autor, esse mesmo samba – dança e canção popular –, embora tenha sido legitimado, tornado “expressão de poder” e adquirido a aparência atual em territórios negros como os de Mangueira, Estácio, Salgueiro e Oswaldo Cruz, foi gradativamente se “desafricanizando” ao ser apossado por setores médios da população e içado pela indústria cultural a um dos “símbolos da identidade brasileira”. Por conta da disputa com outros gêneros musicais, nacionais ou estrangeiros, o samba, em muitos casos, acabou por se aglutinar a alguns desses outros gêneros, diversificando-se. “Nessa diversificação, surgem novos estilos (como o samba-jazz, o pagode, o samba-rock etc.) e modalidades, mais ou menos enraizados nas tradições musicais da Diáspora” (*ibidem*, p. 1167).

Assim como o samba, o campo religioso também passa por constantes processos de atualização. Segundo Sanchis, “foi-se o tempo em que, para ser considerado brasileiro, o recém-trazido ou o recém-descoberto, ou o ainda recém-chegado, devia ser católico ou receber o batismo e passar a professar o catolicismo” (1997, p. 28). Entretanto, apesar de o catolicismo ter sido “identificado juridicamente com a entidade Brasil”, nas palavras do próprio Sanchis, no país tem ocorrido “novas formas de empréstimos, de passagens, de reinterpretações, pontes entre os universos simbólicos e rituais que se reconhecem mutuamente como tendo sentido e força” (*ibidem*, p. 40). A título de exemplo, no que diz respeito à fé no Brasil, segundo o Censo 2010 do IBGE,⁴ de 2000 a 2009, o segmento evangélico foi o que apresentou maior índice de crescimento, passando de 15,4% para 22,2%. Ainda de acordo com o estudo citado, o número de católicos e de católicas caiu de 73,6% para 64,4%, em igual espaço de tempo. Já a taxa daqueles e daquelas que se dizem espíritas também aumentou: passou de 1,3%, em 2000, para 2,0%, no Censo mais recente.

O aumento destacado do número de Igrejas evangélicas pentecostais, e, conseqüentemente, de seus fiéis, inicia-se na década de 1960, quan-

4 Fonte: <https://censo2010.ibge.gov.br/noticias-censo.html?busca=1&id=3&idnoticia=2170&t=censo-2010-numero-catolicos-cai-aumenta-evangelicos-espíritas-sem-religiao&view=noticia>. Última visualização em janeiro de 2019.

do as Igrejas Protestantes, também referenciadas na literatura especializada como Históricas ou Evangélicas de Missão, contabilizaram redução do número de adeptos no Brasil, aponta Vital da Cunha (2008). Estudos indicam igualmente, lembra a autora, que o crescimento do pentecostalismo estaria correlacionado, principalmente na América Latina, à desigualdade e à vulnerabilidade social. “Ou seja, o pentecostalismo seria uma corrente religiosa que cresce mais, ou se fortalece, onde os contextos de precariedade político-social são abundantes” (*ibidem*, p. 25). E esse crescimento pentecostal em periferias – compreendidas aí favelas, bairros suburbanos, assentamentos – provoca rompimento, atua como “solvente” de laços, segundo Pierucci. Para este autor, religiões universais de salvação individual, como as evangélicas, em um primeiro estágio, só se estabelecem extraindo indivíduos de outras coletividades. Sendo assim, vivenciar uma religião em periferias pode significar a dissolução do próprio passado religioso, para uma quantidade cada vez maior de indivíduos. “Nessas rupturas proliferantes com mundos religiosos que antes pareciam bastar, mas de repente não mais, os adeuses são muitos” (2006, p. 5). Entretanto, “é verdade também que muitas pessoas transitam simultaneamente entre vários sistemas, sem resultar no abandono de algum deles” (Almeida, 2004, p. 19).

Portanto, numa tentativa de compreender tais mudanças e suas consequências, e entendendo, assim como Machado (2020), referenciada em Oosterbaan (2017), que os limites entre a “música do mundo e a música da igreja” são igualmente estabelecidos “pelo som, pelas batidas, pelos tambores”; e que “o perigo do samba” reside justamente no ritmo de seus tambores e, sobretudo, em seu vínculo com as religiões de matriz afro-brasileira, este artigo, que se inscreve em um campo de debate sobre religiões nas cidades, intenta refletir sobre processos que abrangem religião e territorialidades, tendo como base reflexões contidas na dissertação “Entre proteção e agradecimento no subúrbio carioca: representações do religioso na obra de Zeca Pagodinho”, aprovada no PPCULT-UFF em agosto de 2019, na qual reflito sobre composições, conflitos e modalidades de emergência da religião nos subúrbios cariocas, a partir da obra do referido sambista que, em pouco mais de trinta anos de carreira (1986 - 2018), interpretou e/ou compôs 67 músicas nas quais religiões se evidenciam. O que corresponde a 22,3% do total de sua produção inédita no período (300 sambas).

Durante a pesquisa, além de ler e sistematizar as músicas compostas e/ou interpretadas por Zeca Pagodinho, e de acionar bibliografia especializada e material publicado na grande mídia, também entrevistei cinco sambistas, amigos e parceiros de Zeca de longa data, com a intenção de dar sustentação empírica ao trabalho. Foram ouvidos o próprio Pagodinho, Marquinhos Diniz (cavaquinista, cantor e compositor), Mauro Diniz (cavaquinista, arranjador, cantor, compositor e parceiro), Monarco (cantor, compositor, ídolo e parceiro), Paulão 7 cordas (violão sete cordas e arranjador) e Pecê Ribeiro (compositor). Todos os interlocutores, acima dos 50 anos, são moradores ou ex-moradores dos subúrbios e também autores de músicas relacionadas a religiões, exceção as feitas a sete Cordas.

“Numa estrada dessa vida”⁵

O estilo e o uso visam, ambos, a uma “maneira de fazer” (falar, caminhar etc.), mas um como tratamento singular do simbólico, o outro como elemento de um código. Eles se cruzam para formar um estilo do uso, maneira de ser e maneira de fazer.
(CERTEAU, 1998, p. 179)

Nascido em Nova Iguaçu, na Baixada Fluminense, onde passou a infância, e atualmente morador do Riachuelo, na Zona Norte do Rio, Monarco, honra e glória do samba brasileiro, viveu mais de cinco décadas em Oswaldo Cruz, bairro suburbano onde foi fundada sua escola de coração, a Portela, da qual é presidente de honra. Aos 86 anos, não só com a autoridade de quem conhece bem periferias, mas, sobretudo, a história do próprio samba carioca – a qual ajudou construir, preservar e propagar –, o bamba assevera: “Zeca é um suburbano nato, traz o subúrbio naquilo que canta”. Registrado Jessé Gomes da Silva Filho, no dia 4 de fevereiro de 1959, Zeca Pagodinho, também portelense como Monarco, o qual tem como ídolo, é o que igualmente se pode chamar de cria do subúrbio. Até o comecinho da carreira de artista internacionalmente famoso, dividiu-se entre Del Casti-

5 Trecho de Coração em desalinho (Monarco e Ratinho), gravada por Zeca em seu primeiro álbum individual, Zeca Pagodinho (1986).

lho, onde morava com os pais (Jessé e Irinéa), em um apartamento, e Irajá, bairro no qual nasceu. Lá, viveu na casa com amplo quintal do festeiro Thybau José Fernandes, seu tio-avô materno e polo aglutinador da família, dos 16 até os 27 anos, quando se casou, em 1986, com Mônica, sua companheira até hoje, com quem tem quatro filhos: Eduardo, 30 anos; Louis, 28; Elisa, 26; e Maria Eduarda, 14. Fruto de outra relação, Zeca ainda é pai de Elias, que morreu em 2015, com 28 anos. De Irajá, Pagodinho seguiu para Cascadura, também no subúrbio, onde permaneceu até 1993, ano em que se mudou para um sítio em Xerém, em Duque de Caxias, Baixada Fluminense. Lá fixou moradia até o início dos anos 2000, quando se mudou para a Barra da Tijuca, onde mora.

Del Castilho, na época em que Pagodinho lá morou, ainda guardava aspectos rurais, possuindo número considerável de casas. Era comum haver criações de porcos, galinhas, vacas e até de cavalos. Por conta dessa herança rural, Zeca aprendeu logo a cavalgar com desenvoltura, o que começou a fazer a partir dos 11, 12 anos (VIANNA, 2003). Idade aproximada em que passou a desfrutar de muita liberdade, como pude perceber após ler suas duas biografias disponíveis e analisar os depoimentos dos sambistas por mim entrevistados. Portanto, acredito ser possível intuir que Zeca tenha praticado, desde muito cedo, o que Certeau (1998) classifica de “enunciação pedestre”: o caminhar comparado à enunciação, ao ato de dizer algo, que, como define Bakhtin (2006), está relacionado diretamente ao enunciado, àquilo que pretendemos dizer. Para Certeau, os caminhantes “tecem os lugares”. Ele entende, portanto, que é o caminhante – aqui, neste caso, Zeca Pagodinho – que “constitui um próximo e um distante, um *cá* e um *lá*”. Após se mudar definitivamente para a casa de seu tio-avô Thybau, em Irajá, os botequins e as rodas de samba – incontáveis no fim dos anos 1970, e das quais já participava com incipiente sucesso – passaram a ser vividos intensamente por Zeca. Isso fez aumentar sobremaneira sua área de atuação, ampliando, por conseguinte, sua rede de proteção e solidariedade.

A cada noite, portanto, com suas “enunciações pedestres”, o sambista constituía um próximo e um distante; seu *cá* e seu *lá*. Embora não se restringisse ao subúrbio na hora de buscar uma boa roda de samba, foi nesse território que Zeca começou a se firmar, na primeira metade dos anos 1980. É importante destacar, em boa parte das ocasiões, o conceito de território conecta-se a questões relativas ao poder, onde são estabelecidas relações hierárquicas (HAESBAERT, 2014). A multiplicidade de es-

calas e tipificações é outra propriedade da categoria território, que pode compreender áreas bem exíguas, como embaixo do viaduto de Madureira, por exemplo, a espaços bem maiores, tal qual um bloco formado por nações. Sendo assim, neste trabalho, o território é compreendido “como um espaço vivido, como um processo de modelagem de um local por conta de desejos e necessidades dos grupos sociais que dele vão se apoderando” (CECCHETTO; FARIAS, 2009, p. 220). Portanto, o território suburbano era o *cá* de Pagodinho, creio assim poder dizer.

Desde suas primeiras participações em modestas rodas de samba até hoje, a fama e o sucesso de Zeca cruzaram fronteiras. Além de ser um dos artistas mais populares e bem pagos do país, também construiu sólida carreira internacional, realizando shows regularmente nos Estados Unidos e na Europa, por exemplo. Pagodinho é detentor de quatro prêmios Grammy Latino (2000, 2001, 2002 e 2007), todos como melhor álbum de samba. Sendo assim, após esta tentativa de demonstrar, mesmo que brevemente, como se deu a construção midiática e cultural do sambista, acredito ser possível perceber que vida realmente levou Zeca Pagodinho bem longe. Muito além, podemos sugerir, que o menino Jessé imaginava, quando, ainda a cavalo pelas ruas de Del Castilho, iniciava suas “enunciações pedestres”.

“Ungido com a viscosidade da fé”⁶

Médico de pobre era pai de santo. No último caso é que você ia ao médico. Hoje você vai para o psicólogo. No meu tempo, psicólogo era o cinto, chinelo e uma boa macumba pra tirar mau-olhado.
(PAGODINHO, 2011)⁷

A obra de Zeca Pagodinho era composta de 28 CDs, até o último dia de 2018, segundo o site oficial do artista. Eles estão distribuídos entre 1986 – ano de lançamento do seu primeiro álbum-solo (*Zeca Pagodinho*)

6 Trecho de *Falange do erê* (Aluísio Machado, Arlindo Cruz, Clemar e Jorge Carioca), gravada por Zeca no álbum *Mania da gente* (1990).

7 Em entrevista ao programa *Fantástico*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7JGpPWkPpXY>. Última visualização, setembro de 2019.

– e 2016, quando chegou ao público *O Quintal do Pagodinho 3*, último trabalho do sambista até então. Nesse período, considerando os *pot-pourris* uma única canção, Zeca gravou 406 músicas; sendo que 106 desse total são regravações. Portanto, é possível afirmar que 300 delas foram gravadas uma única vez. Sendo assim, após analisar integralmente o referido acervo, pude constatar que 67 sambas se referem explicitamente ou de algum modo tange o universo religioso. Portanto, 22,3% da obra inédita de Zeca cita e/ou alude religiões.⁸

Desde o nascedouro, a carreira de Zeca foi permeada pelo universo religioso. Das 36 músicas gravadas em seus três primeiros CDs (*Zeca Pagodinho*, 1986; *Patota de Cosme*, 1987; e *Jeito Moleque*, 1988), cinco delas, 13,9% do total, aludem e/ou citam religiões. Deixo claro aqui que esse seria um traço marcante em sua trajetória. Mas é entre 2000-2009, entretanto, que se verifica a maior incidência de questões relacionadas ao divino (34,6%), como demonstrado na tabela abaixo.

Tabela 1 - Número de músicas que tangenciam o religioso na obra de Zeca Pagodinho

Décadas	Gravadas	Regravadas	Inéditas	C/ Religião e/ou divindades	%C/ Religião e/ou divindades
1986-1989	48	0	48	5	10,4
1990-1999	123	19	104	20	19,2
2000-2009	124	49	75	26	34,6
2010-2018	111	38	73	16	21,9
Totais	406	106	300	67	22,3

Fonte: catalogação das músicas de Zeca feita para este trabalho

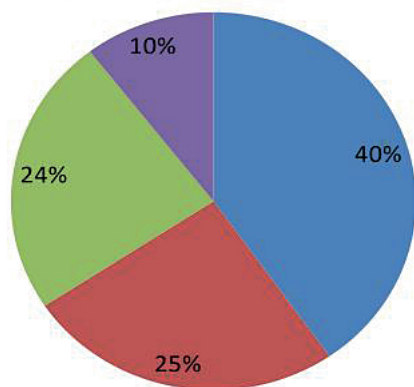
⁸ A composição *Vai com Deus*, de Casquinha (*Um dos Poetas do Samba*, 1992), não foi considerada na pesquisa, uma vez que ela em nada se relaciona a religião. A frase proposta no título emerge apenas como espécie de sinônimos de expressões equivalentes a “vai embora”, “me deixa em paz”, “vaza”.

Categorias discursivas

A elaboração de categorias de análise, método convencional nas ciências sociais, destacadamente na sociologia, permite ao pesquisador organizar seu material e avançar na investigação. Portanto, concomitantemente, essas categorias são não apenas ponto de partida para as referidas análises, mas também, e sobretudo, resultado de uma elaboração intelectual anterior. Numa tentativa de me integrar ao universo sonoro e discursivo da obra de Zeca Pagodinho, somente depois de escutar algumas vezes, livremente, os 67 sambas que tangenciam o religioso em sua obra, é que passei a fazer diversas anotações, cuja intenção era perceber como se dava o afloramento das religiões nas referidas canções. Portanto foi a partir de palavras e ideias frequentes nessas anotações preliminares que cheguei a quatro categorias discursivas: Proteção/Feitiço (composta de 27 músicas; 40,3% do universo total da pesquisa), Desígnios de Deus (17; 25,4%), Pedido/Promessa (16; 23,8%) e Agradecimento (7; 10,5%). Entendo ser significativo elucidar, antes de prosseguir, que existem elementos e palavras que poderiam fazer determinadas músicas estarem em mais de uma categoria. Entretanto, foi a ideia central, a reunião do conteúdo textual e simbólico por mim identificado nas canções, que definiu a classificação das mesmas.

Gráfico 1 - Categorias Discursivas das 67 músicas de Zeca Pagodinho que citam ou aludem religiões

■ Proteção/Feitiço (27 músicas) ■ Desígnios de Deus (17 músicas)
■ Pedido/Promessa (16 músicas) ■ Agradecimento (7 músicas)



Fonte: catalogação das músicas de Zeca feita para este trabalho

a) Primeira categoria discursiva: Feitiço/Proteção

Identificar elementos que possibilitem a unificação de Feitiço e Proteção em uma mesma categoria, à primeira vista, talvez fique difícil. Entretanto, feitiço, segundo os dicionários, também pode ser compreendido como magia. E, para Mauss (2003), a magia é determinada pelas condições sociais nas quais ela está inserida, e não de acordo com o engendramento dos ritos que a constituem. Segundo o autor, a magia é igualmente portadora de ambiguidade, tendo em vista que “certos feitiços contêm louvações e solicitações aos demônios ou aos deuses” (*ibidem*, 1979, p. 144). Portanto, acredito não ser errôneo intuir, por analogia, que a classificação dos feitiços como benéficos ou maléficos desliza de acordo com os parâmetros estabelecidos pelas forças que hegemonizam um determinado grupo social, em conjuntura específica. Aqui no Brasil, atesta Maggie (1992), a conexão entre feitiço e aspectos negativos é resultado das perseguições às culturas de matrizes africanas aqui existentes.

Depreendo, portanto, diante do exposto, ser possível afirmar que, entendida também como a relevância das práticas culturais na agência dos indivíduos, a força social do feitiço foi mobilizada pelos professantes das religiões de matriz afro-brasileira como espécie de capital, com o qual negociaram, para obter proteção a suas práticas e crenças. Acredito poder conectar, portanto, tal percepção à ideia de que o feitiço carrega mesmo consigo a ambiguidade. Creio ser o samba *Quando eu contar* (Serginho Meriti e Beto Sem Braço), cujo refrão diz “Iaiá, minha preta não sabe o que eu sei / O que vi nos lugares onde andei / Quando eu contar, Iaiá, você vai se pascar”, exemplo adequado para ilustrar a utilização do feitiço como ferramenta de proteção. Nele, o narrador descreve para a companheira as injustiças que viveu mundo afora. Por exemplo, conta ter visto no morro “um tal de Caveira”, um tipo diferente que assaltava trabalhador, comandando a boca de fumo (“vapor”). Na cidade (“asfalto”), garante só ter presenciado “sacanagem”, “covardia”. Indo além, afirmou ter ficado impressionado ao ver como um pobre operário consegue sustentar a família com o pequeno salário que ganha. Assustado com tudo o que viu, retorna para os braços de sua companheira. De volta ao lar, amedrontado com as inúmeras iniquidades que viu, pede proteção divina. Para isso, invoca a macumba.⁹ Já no terreiro, para se proteger,

9 “Designação genérica dos cultos afro-brasileiros e seus rituais” (2012, p. 152).

lança mão de feitiços, os quais afloram igualmente, nas 27 músicas que compõem esta categoria – a de maior incidência (40,3%) entre as 67 canções que tangenciam religiões na obra de Zeca Pagodinho –, significando mandinga, praga e até milagre.

O feitiço é acionado, nesse grupo de sambas, tanto para ajudar na obtenção de bens materiais e na conquista de um grande amor, bem como no auxílio ao abandono à “vagabundagem”. Ele também é demandado para “derrubar” ou assustar desafetos. Já a proteção, além de mobilizada no contexto da luta de trabalhadores e trabalhadoras contra as injustiças, surge também atrelada à ideia de ser ela uma espécie de antídoto para o preconceito racial e para a falta de respeito às religiões afro-brasileiras. Há trinta evocações a religiões na categoria Feitiço/Proteção, de acordo com os números levantados. A maioria delas são as de matriz afro-brasileira, citadas dezenove vezes (63,3% do universo total deste grupo de canções). Já a católica é a segunda mais mencionada: dez vezes (33,3%). Diferentemente do que ocorre entre as religiões, no quesito divindades, em um universo total de dezenove evocações, há maior incidência de santos ligados à prática católica (nove, 47,3%) do que a orixás (sete, 36,8%). Vale destacar ainda que as menções a Deus (duas) e a Jesus (uma) não os relacionam a uma religião específica.

b) Segunda categoria discursiva: Desígnios de Deus

Com a segunda maior incidência entre os 67 sambas investigados, aqui reside espécie de síntese do discurso religioso presente na obra de Zeca Pagodinho. De um modo geral, as dezessete composições que a integram (25,4%, do total) sugerem que a vontade de Deus tudo determina. Dos acidentes naturais aos nascimentos e às mortes, passando inclusive pela manutenção do *status quo*. Entendo que podemos verificar tal característica ao analisarmos este trecho de *Parei e pensei* (Maurição, Marreco da Gávea, Robertinho Devagar e Souza do Banjo): “aceite o que Deus te deu de coração / Querer o que não é seu é obsessão / Se não aprendeu a lição / É melhor se informar / Que assim tu verás / A vida de uma forma singular”. Podemos perceber, igualmente, que os sambas contidos nesta categoria conferem predicados a Deus. Mais do que onipresente, ele é munido de força punitiva, a qual pode atuar durante a vida do indivíduo e/ou na hora de seu suposto juízo final.

A tendência à resignação, resultado da concepção de que tudo está sujeitado à vontade de Deus, foi outro atributo a se destacar nesta categoria. Acredito, inclusive, tal característica fica mais fácil de ser verificada quando observamos este pequeno trecho de *Alegria tu terás* (Antônio Caetano): “Tanto faz eu trabalhar / Como ser rapaz vadio / A roupa que Deus me dá / É de acordo como frio”. Tal modo de proceder, entretanto, revela apenas um dos vieses do discurso religioso contido na obra de Zeca Pagodinho. Diferentemente de gerar apenas indiferença, a noção de que os fatos estão submetidos a determinações divinas, a emergir dos sambas aqui analisados, também convoca à luta. Como seguir em frente é o que resta, perseverar é fundamental. Por exemplo, é o que acontece com o narrador de *Frio de uma solidão* (Mauro Diniz e Zeca Pagodinho): “o nosso dever é nos respeitar / Não se dividir, nem se desprezar / (...) Confiar sem se acomodar / Prosseguir sem fugir”. Como suplantar as dificuldades determinadas por Deus é preponderante para uma sobrevivência digna, intuí, por conseguinte, que os desígnios de Deus servem também como combustível para manter acesa a chama da resistência.

Embora Sanchis (1997) ratifique a existência de “distinção, multiplicação e rupturas” no campo religioso brasileiro, como já mencionado, segundo Droogers (1987), também há o que ele classifica de Religião Mínima Brasileira (RMB). Trata-se de “uma religiosidade que se manifesta publicamente”, “veiculada pelos meios de comunicação”, podendo, inclusive, “servir a fins nacionalistas”. Nesses casos, a existência de uma base religiosa cristã pode ser eleitoralmente mobilizada em torno de uma ou algumas candidaturas, ou mesmo para manutenção da comunicação com as bases religiosas de sustentação de governos, como acompanhamos, por exemplo, com o atual presidente da República, que, durante a campanha eleitoral, em 2018, utilizava como slogan “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos” (Vital da Cunha et al., 2019).

Abastecida por outras religiões, ainda a seguir a trilha aberta por Droogers, a RMB é propagada por políticos, jogadores de futebol e cantores, entre outros profissionais que se comunicam com o grande público. Por conta de ter como finalidade a ampliação da audiência, visando a interesses comerciais, para Droogers, os porta-vozes da RMB “evitam o debate e a contestação” (1987, p. 66), mas não deixam de falar sobre religião. Como 64% das evocações a divindades, contidas nesta categoria (sete, no total), referem-se a Deus, sem relacioná-lo explicitamente a

uma religião específica, não parece absurdo supor, portanto, que o discurso religioso aqui contido se encontra inserido no conceito de RMB. Pois a característica que mais se destaca é justamente “o lugar predominante de Deus” (*ibidem*, p. 76).

Ao todo, nesta categoria discursiva, 21 sambas se referem ou fazem menção ao divino. Mas não foi possível relacionar dez deles (47,6%), claramente, a nem uma religião sequer. Tal observação também se coaduna ao conceito de Religião Mínima Brasileira, defendido por Droogers. Entretanto, há três ocorrências e/ou alusão às religiões de matriz afro-brasileira (14,3%). Já as referências às religiões islâmica e judaica (uma para cada) estão relacionadas à paz universal, que, segundo o samba *Pra gente se amar* (Acyr Marques, Arlindo Cruz e Maurição), é um desígnio de Deus a ser cumprido.

c) Terceira categoria discursiva: Pedido/Promessa

Possuidora de 23,8% do universo total da pesquisa, o significado de promessa, nesta categoria, ao contrário do que se poderia supor, tendo em vista que o objeto aqui estudado diz respeito ao campo religioso, não desponta ligado à concepção de ex-voto: “objetos bi e tridimensionais que se colocam numa igreja, numa capela ou em um cruzeiro, em cumprimento de um voto ou promessa. (...) Objeto-testemunho de um pedido ou de um pagamento da graça” (OLIVEIRA, 2011, p. 6). Sem que haja necessidade de se dar algo material em troca se por acaso a graça for alcançada, o significado de promessa emerge conectado única e exclusivamente à ideia de compromisso assumido com alguém e/ou com uma divindade. Isto se manifesta, por exemplo, no samba *Meu modo de ser* (Zé Roberto): “Não te deixo, mulher / Por meu bom São José / Eu prometo com fé / Viver sempre contigo”.

O acionamento na direção da transformação de contextos – sejam simbólicos ou concretos – é característica comum entre os pedidos e as promessas contidos nos sambas desta categoria. Eles são os mais diversos. Há situações em que, inclusive, assumem direções opostas. Há letras em que alguém roga para se livrar de um amor tido desprezível. Já em outras, as súplicas são para que a solidão vá embora e nova paixão comece. Também são pedidos presentes nesta categoria: resignação diante das injustiças do mundo, respeito ao samba e às tradições africanas e perdão

aos pecadores. Mudança de comportamento, relacionadas à afetividade, é a principal temática no que diz respeito à ideia de promessa. A título de exemplo, para ficar com a mulher amada, vale prometer abandonar a malandragem, a boêmia e até mesmo o samba.

Como a intenção deste artigo é refletir sobre as emergências do religioso na obra de Zeca Pagodinho, embora relevante, a característica mais significativa desse conjunto de sambas não me parece ser a diferença interpretativa sobre os significados do vocábulo “promessa”. Parece-me mais relevante tentar elucidar como os indivíduos retratados nas canções conseguem afetar a divindade a qual pretendem acionar em busca da graça almejada. Uma das maneiras é por intermédio da prece, que Mauss entende como sendo “uma atitude tomada, um ato realizado diante das coisas sagradas. Ela se dirige à entidade e a influencia; ela consiste em movimentos materiais dos quais se esperam resultados” (1979, p. 103). Pina Cabral afirma que a questão central para Mauss, ao analisar a prece, “era compreender a passagem da fala à imposição: isto é, por que respondem os seus deuses? (2009, p. 13)”. O que podemos verificar no samba *Quem é ela* (Dudu Nobre e Zeca Pagodinho), quando o narrador enfatiza: “meu Senhor, por favor, vem ouvir minha prece / Pois só tem a paz quem merece / E só tem amor quem tem fé”. Ainda segundo Cabral, Mauss, inclusive, definiria que os dois elementos principais da prece são a eficácia da palavra e a relação estabelecida entre os homens e “os seus deuses”. O autor destaca ainda que o fato de o pensador francês se referir a “os seus deuses” e não a “os deuses” significa que os mencionados deuses são propriedades dos indivíduos ou de alguma maneira estão a eles conectados. O objetivo de Mauss, crê Pina Cabral, era assimilar a natureza social do sagrado.

A prece, portanto, segundo a perspectiva de Mauss, com “imagens e ideias em abundância”, acumula a força e também a eficácia de um rito. Entretanto, ele acredita, diferentemente do que ocorre em outros ritos, a imprescindibilidade da linguagem a faz designar tanto as circunstâncias quanto os motivos de sua enunciação. Tal pensamento possivelmente possa ser referendado, empiricamente, se tomarmos por base as observações feitas por Vital da Cunha (2015). Ao analisar as mudanças religiosas ocorridas na favela de Acari, bairro vizinho a Irajá, onde nasceu Zeca Pagodinho, ela detectou que todo dia, às 5h30, um traficante local fazia uma prece, a qual propagava por seu radiotransmissor, para

cerca de outros 500 sintonizados na mesma frequência. Nela, segundo a autora, existe mais do que pedidos de proteção e bênção. Há “sínteses pessoais, experimentações religiosas novas através das quais pedem a Deus proteção para a ‘sua comunidade’ e para ‘seus parceiros’. (...) A oração é ao mesmo tempo um pedido de proteção e bênção e um reforço na orientação de conduta para os ‘manos’ locais” (VITAL DA CUNHA, 2015, p. 381). Embora tal reflexão diga respeito a uma oração evangélica – demonstrando haver mudanças no campo religioso, principalmente em áreas onde a conjuntura político-social é marcada pela precariedade –, a religião mais evocada entre os sambas desta categoria discursiva é a católica, com nove citações (50% do universo total de incidências). Provavelmente um indício de que as transformações ocorridas nos territórios ainda não tenham encontrado rebatimento nas composições que a integram. Assim como em *Desígnios de Deus*, Deus também foi a divindade mais acionada, aqui neste grupo de canções, com oito evocações (50%).

d) Quarta categoria discursiva: Agradecimento

Acredito que resignação seja uma palavra apropriada para nomear a principal característica dos indivíduos representados nos sete sambas que compõem esta categoria, a última em incidências do religioso na obra de Zeca Pagodinho, com 10,5% do universo total da pesquisa. Em praticamente todas as canções os sujeitos nelas contidos agradecem a divindades por conseguirem suplantar, com firmeza, as agruras do cotidiano. Talvez possamos atestar a propriedade de tal enunciado ao analisarmos este trecho de *Falange do erê* (Aluísio Machado, Arlindo Cruz e Jorge Carioca), no qual o narrador da canção explicita sua gratidão a Cosme e Damião, por tê-lo ajudado a seguir adiante: “da vida tão amargurada / essa guriçada me fez renascer / hoje sou cobra criada / salve a ibejada / falange do erê”. Até mesmo quando quase nada vai bem, há que agradecer. Há que agradecer, por exemplo, a Deus, como em *São José de Madureira* (Beto sem Braço e Zeca Pagodinho), por ele tomar conta do Morro da Serrinha, onde quem sobe “carregando lata d’água / solta o riso, esquece a mágoa / faz do samba brincadeira”. Ou agradecer até mesmo quando não se tem o necessário, como o narrador de *Deixa a vida me levar* (Eri do Cais e Serginho Meriti): “se não tenho tudo que preciso / com o que tenho vivo / de mansinho lá vou eu”.

Além da resignação, a solidariedade é outra característica que se destaca nesta categoria. Pois é significativo o número de vezes em que os agradecimentos são direcionados àqueles e àqueles que se mantêm ao lado dos mais necessitados. Reputo importante atentar também que o fato de se viver em lugares marcados pela precariedade das condições básicas necessárias à sobrevivência não interdita a gratidão dos sujeitos às divindades. Ao contrário, a reforça. Como creio ser possível verificar quando observarmos este pedacinho de *Perfeita harmonia* (Almir Guineto, Bidubi e Brasil): “doce lar em repleta harmonia / agradecendo a deus toda a paz / e o pão de cada dia”. Levando-se em conta os números apurados, as religiões católica e de matriz afro-brasileira foram evocadas a mesma quantidade de vezes: quatro (40%, cada uma). Entre as divindades, Deus, com duas citações, foi o principal destino dos agradecimentos. E mais uma vez as referências a ele não o relacionam a uma religião específica. Destaca-se também a multiplicidade de divindades citadas. À exceção de Deus, referenciado oito vezes, mais sete foram mencionadas: Cabocla Jurema, Jesus de Nazaré, Nossa Senhora Aparecida, Nossa Senhora, Jesus Cristo e São José.

“Religião mínima brasileira”

*Sou do espiritismo, mas vou à igreja,
vou ao culto com a minha mulher.
Onde se fala em Deus, eu vou.*
(PAGODINHO, 2018)

É possível perceber, tendo como base os dados apresentados nas tabelas abaixo, que o discurso religioso contido na obra de Zeca Pagodinho aciona várias religiões e divindades. Entretanto, em dezenove ocasiões (24% do total), não foi possível relacionar Deus a nenhuma delas. O catolicismo e as religiões de matriz afro-brasileira foram as mais citadas, com as mesmas 29 menções cada uma, perfazendo 36,7% do universo da pesquisa. Como ocorre na Categoria Desígnio de Deus, como já abordado anteriormente, podemos dizer que as canções que tangenciam o religioso

na obra de Zeca Pagodinho, de uma forma geral, estão contidas naquilo que Droogers chama de “Religião mínima brasileira”, na qual a fé em Deus é a “noção central”, como já referenciado. Seu desejo é soberano, e, mesmo que contra a vontade, deve ser aceito com resignação. A RMB faz parte de um sistema complexo no qual o religioso está amalgamado a fatores econômicos, políticos e também ao movimento dialético da sociedade, às vezes de forma subterrânea e até mesmo invisível, como sugere o próprio Droogers. Por conta deste traço generalizante, de sua atuação pouco perceptível e também por evidenciar comportamentos coletivos, dissimula desigualdades entre dominados e dominantes. Portanto, “ela serve aos interesses daquela camada com mais acesso ou poder. Assim, usada de forma consciente ou não, a RMB assume valor ideológico” (1987, p. 84).

Outro aspecto interessante é não ter sido detectada nenhuma referência explícita a religiões evangélicas, embora a judaica e a islâmica estejam aqui representadas, com uma menção cada uma. Tendo em vista que as dezenove citações feitas genericamente a Deus foram classificadas como religiões indefinidas, não é possível garantir, cabalmente, que as evangélicas estejam completamente fora dos parâmetros pessoais de Zeca Pagodinho. Até porque, quando por mim perguntado qual religião professa, afirmou: “Sou evangélico, sou umbandista. Acho que sou tudo”. Mauro Diniz, compadre e arranjador de vários shows e CDs de Pagodinho, confirma o trânsito do artista entre os evangélicos. Freqüentador da Igreja Ministério Verbo da Vida, ele contou, também em entrevista a mim, que “Zeca, devagarzinho, está estudando a Bíblia”. Entretanto, durante a pesquisa, não vislumbrei um elemento sequer que pudesse me levar a acreditar na existência de uma área de interseção, mesmo que diminuta, entre o universo religioso contido na obra do sambista e o dos evangélicos. O que inclusive vai de encontro ao que se verifica no território suburbano, tendo-se como referência a bibliografia sobre o tema aqui acionada. Com o objetivo de analisar o avanço do pentecostalismo em periferias, e também de que maneira ele afeta a vida da população desses lugares, Vital da Cunha (2018) explica que já podemos pensar na existência de uma cultura urbana pentecostal, principalmente em áreas periféricas.

Embora exista número expressivo de citações a divindades no repertório de Zeca, São Jorge ocupa a liderança, com cinco menções ao todo, 9,3% do total. Ele está somente atrás de Deus, que, como já abordado,

foi citado dezenove vezes (38%). Reforçando ainda mais a ideia de que o discurso religioso contido nas canções de Zeca é preponderantemente formado pelas religiões católica e de matriz afro-brasileira, Ogum, que no catolicismo é associado ao Santo Guerreiro, surge como orixá mais citado, referenciado em cinco oportunidades.

Tabela 2 - Totalização das Religiões Evocadas nas Canções de Zeca

Religiões	Desígnios de Deus	<i>Proteção/ Feitiço</i>	<i>Agradeci- mento</i>	<i>Pedido /Promessa</i>	Total	%
Católica	6	10	4	9	29	36,7
Matriz Afro- Brasileira	3	19	4	3	29	36,7
Indefinida	10	1	2	6	19	24,0
Judaica	1	-	-	-	1	1,3
Islâmica	1	-	-	-	1	1,3
Totais	21	30	10	18	79	100

Fonte: catalogação das músicas de Zeca feitas para esta pesquisa

Fonte: catalogação das músicas de Zeca feita para esta pesquisa

Tabela 3 - Totalização das Evocações a Divindades Contidas nas Músicas de Zeca

<i>Citações</i>	<i>Desígnios de Deus</i>	<i>Proteção / Feitiço</i>	<i>Pedido/ Promessa</i>	<i>Agradeci- mento</i>	Total	%
Deus	7	2	8	2	19	35,8
São Jorge		4	-	1	5	9,3
Ogum	-	2	-	1	3	5,5
Cosme e Damião	-	1	-	1	2	3,8
Nossa Senhora	-	1	1	-	2	3,8
São José	-	-	1	1	2	3,8
Alá	1	-	-	-	1	1,9
Ave Maria	-	-	-	1	1	1,9

Bom Senhor	1	-	-	-	1	1,9
Cabocla Jurema	-	-	1	-	1	1,9
Divino Redentor	1	-	-	-	1	1,9
Exu	-	1	-	-	1	1,9
Falange do Erê	-	-	-	1	1	1,9
Ibejada	-	-	-	1	1	1,9
Jesus Cristo	-	1	1	-	2	3,8
Jesus de Nazaré	-	-	1	-	1	1,9
Menino Jesus	-	1	-	-	1	1,9
N. Senhora Aparecida	-	-	1	-	1	1,9
Obaluaê	-	1	-	-	1	1,9
Oxalá	1	-	-	-	1	1,9
Oxossi	-	1	-	-	1	1,9
Oxum	-	1	-	-	1	1,9
Santa Madalena	-	1	-	-	1	1,9
Santa		1	-	-	1	1,9
Xangô	-	1	-	-	1	1,9
Totais	11	19	14	9	53	100

Fonte: catalogação das músicas de Zeca feita para esta pesquisa

“Pra finalizar, resumindo essa história”¹⁰

Depois de analisar todo o processo desenvolvido durante a pesquisa, interrogo-me: como a produção das quatro categorias aqui propostas me ajuda a refletir sobre religião em periferias, inspirado na bibliografia especializada? As músicas correspondem aos conflitos ali presentes? Expressam o contexto das religiões nos subúrbios? O que elas expressam? Com base no material levantado, diria que a emer-

¹⁰ Trecho de *Retrato cantado de um amor*, composição de Adilson Bispo.

gência da religião na obra de Zeca Pagodinho corresponde, em parte, à religiosidade dominante entre os músicos, compositores e cantores entrevistados, e também ao contexto suburbano. Não em seus conflitos, como supunha inicialmente, mas em suas composições cotidianas, expressiva de um universo simbólico existente para muito além da institucionalidade religiosa, mas que se estabelece em códigos – gramaticais, estéticos, morais. A hegemonia cristã propagada por instituições religiosas perde força explicativa quando o investimento etnográfico acontece. Neste sentido, a colocação de lupas – aqui construídas pelas entrevistas, pela leitura etnográfica das letras das músicas, pela experimentação das canções, pela pesquisa em fontes jornalísticas e pelo estudo da bibliografia especializada – nos permite refletir sobre a combinação de diferentes referenciais religiosos nessas territorialidades, assim como nas músicas. No trabalho artístico aqui investigado, a religião emerge a partir de composições menos conflitivas do que o debate acadêmico e jornalístico nos apresenta. Entretanto, os desdobramentos desta reflexão não se encerram aqui. Meu interesse nesta investigação continua, tanto que dou prosseguimento às análises desenvolvidas no mestrado e no doutorado em Sociologia, que curso, também na Universidade Federal Fluminense (PPGS-UFF).

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2006.
- CABRAL, João de Pina. A prece revisitada: comemorando a obra inacabada de Marcel Mauss. *Revista Religião e Sociedade*, nº 29, v. 2, p. 13-28, 2009.
- CECCHETTO, Fátima; FARIAS, Patrícia. “Tu mora onde?” Território e produção de subjetividade no espaço urbano carioca. In: CARNEIRO, Sandra de Sá; SANT’ANA, Maria Josefina Gabriel (org.). *Cidade: olhares e trajetórias*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009. p. 219 - 239
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*, v. 1. Petrópolis: Vozes, 1998.
- DROOGERS, André. A religiosidade mínima brasileira. *Revista Religião e Sociedade*, nº 14, volume 2, p. 62-86, 1987.
- HAESBAERT, Rogério. Por uma constelação geográfica de conceitos. In: _____. *Viver no limite*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014. p. 19–52.
- LOPES, Nei. *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*, São Paulo: Selo Negro, 2011.

- LOPES, Nei. *Novo Dicionário Banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.
- MAGGIE, Yvonne. *Medo e feitiço: relações entre magia e poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1992.
- MAUSS, Marcel. Esboço de uma teoria geral da magia. In: *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 47–178.
- MAUSS, Marcel. Reproduzido de MAUSS, M. La priere. In: *Oeuvres*. Ed. cit. Liv. I, v. I, p. 357-414. (Introdução definitivamente acabada de sua tese inconclusa.) Trad. por Regina Lúcia de Moraes Morel. In: *Marcel Mauss: antropologia*. São Paulo: Ática, 1979, (Coleção Grandes Cientistas Sociais), p. 102-146. Disponível em <https://pt.scribd.com/document/146946047/M-Mauss-A-Prece>.
- OLIVEIRA, José Cláudio Alves de. Semiologia dos ex-votos na Bahia: Arte, Simbolismo e Comunicação Religiosa. In: *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação: Recife, PE, 2 a 6 de setembro de 2011, p. 1 - 15. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-0469-1.pdf>. Última visualização em maio de 2019.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *A linguagem e seu funcionamento – As formas do discurso*. Campinas: Pontes Editores, 1996.
- SANCHIS, Pierre. *As religiões dos brasileiros*. Horizonte, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 28-43, 1997.
- VIANNA, Luiz Fernando. *Zeca Pagodinho: a vida que se deixa levar*. Rio de Janeiro: Relume Dumará e Prefeitura Rio, coleção Perfis do Rio, 2003.
- VITAL DA CUNHA, Christina. *Oração de Traficante: uma etnografia*. Rio de Janeiro: Garamond, 2015.
- VITAL DA CUNHA, Christina. Traficantes evangélicos: novas formas de experimentação do sagrado em favelas cariocas. *PLURAL*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v.15, p.23-46, 2008.
- VITAL DA CUNHA, Christina; EVANGELISTA, Ana Carolina. *Estratégias eleitorais em 2018: o caso das candidaturas evangélicas ao legislativo*. [Prelo]

BRILHO DE LUCAS, UM “BOI”
DE SAUDADE: REPRESENTAÇÃO,
MEMÓRIA E IDENTIDADE
MARANHENSE NO RIO DE JANEIRO¹

Mônica da Silva Paula²

Conheci a Cultura Popular ainda pequena. Meus pais migraram de Minas Gerais para o Rio de Janeiro, e assim, como muitas famílias nesta condição, passaram por dificuldades. Em nosso caso, além da trajetória de mudança de local de moradia, tivemos mais dificuldades na vida por sermos negros e empobrecidos. Eu e meus irmãos nascemos em Duque de Caxias, na Baixada Fluminense. E desde que me conheço por gente participo das religiões afrodescendentes e das chamadas festas populares. Minha avó paterna era devota das Santas Almas e dos Santos Reis do Oriente. Toda segunda-feira ela acendia uma vela, tivesse ou não dinheiro, e todo ano, mesmo que só pudesse oferecer café, ela recebia em sua casa uma Folia de Reis. Eu tinha muito medo dos palhaços, mas não deixava de acompanhar aquilo que para mim era o anúncio de boas novas. Minha avó dizia que receber uma Folia em casa abençoava a todos e trazia boa sorte.

Anos mais tarde, novamente a Cultura Popular volta para minha vida, só que agora com um novo olhar e numa nova fase. Já adulta e professora, trabalhava em Duque de Caxias, no bairro de Campos Elíseos, em um projeto social que valorizava a cultura existente na comunidade e estimulava o diálogo com outras culturas. Assim, buscava fortalecer suas lideranças e criar uma rede de pessoas que, de alguma forma, participavam de Cultura Popular.

1 Este texto foi gerado a partir da homônima dissertação de mestrado realizada no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) da Universidade Federal Fluminense (UFF) e orientada pelo Prof. Dr. Gilmar Rocha.

2 Mônica é mestre em Cultura e Territorialidades (UFF) e graduada em Pedagogia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: monicadasilva.paula@gmail.com.

Foi nesse contexto que conheci o *Grupo Folclórico Bumba meu Boi Brilho de Lucas*, fundado por seu Ademar, seu Almir, seu Geraldo Cidreira e seu Zé Vieira, que se reuniram na varanda e tiveram uma ideia: “Vamos fazer um boizinho?”.

Em 1982, nasceu um Bumba meu Boi maranhense em terras cariocas.

O encantamento com a cultura maranhense e suas formas de organização levou-me a querer pesquisar a brincadeira que foi estabelecida, na Rua Joaquim Rodrigues, 169,³ em Parada de Lucas, Rio de Janeiro, como referência para vários migrantes da cidade de Viana, no Maranhão.

Antes de iniciar o processo de pesquisa conversei com o Orlando [que assumiu a coordenação do grupo a partir de 2003] sobre a possibilidade de contar a história do *Brilho de Lucas*. Ele gostou da ideia. Fiz o projeto da pesquisa e enviei para ele ler. O projeto foi apresentado para o grupo na primeira reunião de 2014. Foi assim que de fato começou a pesquisa.

O “complexo do boi”⁴ no Maranhão é uma celebração plural que agrupa variados bens culturais em seu contexto. Esses bens são agregados através da expressividade de várias performances coreográficas, dramáticas e musicais e de forma material, por meio da confecção de instrumentos, da produção de bordados e fantasias, entre outros. Em 2011, o Bumba meu Boi foi considerado pelo IPHAN como Patrimônio Imaterial⁵ do Brasil.

3 Disponível em www.google.com.br/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=Rua+joaquim+Rodrigues. Acesso em 09/09/2014.

4 Segundo o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), entende-se por “Complexo do ‘Boi’ o conjunto das brincadeiras realizadas em diversas regiões do país que têm como denominador comum a presença do ‘boi’ (‘boi’ de mamão, ‘boi’ bumbá, bumba meu ‘boi’, ‘boi’ pintadinho etc.). Sob esse ponto de vista, referimo-nos ao ‘boi’ em termos genéricos como uma das manifestações da Cultura Popular mais tradicionais e difundidas do Brasil, encontrada em diversas regiões sob formas e denominações distintas”, Inventário do complexo do “Boi” no Maranhão, 2011.

5 De acordo com o IPHAN, Patrimônio Cultural Imaterial é transmitido de geração a geração, constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. É apropriado por indivíduos e grupos sociais como importantes elementos de sua identidade. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=10852&retorno=paginaIphan>. Acesso em 30 de outubro de 2013. O Complexo Cultural do Bumba meu “Boi” do Maranhão foi inscrito como Patrimônio Imaterial do Brasil no Livro de Registro de Celebrações, em 2011 pelo Iphan. Disponível em <http://www.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do?jsessionid=A9EB52CAE047B3C05A903699634CC9B1?id=17768&si->

O dossiê de registro faz um levantamento da relação do homem com os bovídeos, desde a pré-história até os dias de hoje, dando um panorama do surgimento e das múltiplas manifestações dessa relação no Brasil e, em especial, no Maranhão.

No Maranhão, por exemplo, o Bumba meu Boi tornou-se símbolo da identidade dos sujeitos. A brincadeira do boi, dentre outras manifestações populares, se destaca, tendo se tornado signo da Cultura Popular no estado. Para os brincantes maranhenses é um folguedo⁶ de grande significação estética, que adquire estilos e sotaques diversificados, criando novas formas de apresentação, de músicas, de adereços e ritmos.

A brincadeira do Bumba meu Boi está imersa num universo complexo e múltiplo de religiosidade e ludicidade. Segundo Moraes (1993), a brincadeira ocorre no período junino em homenagem a São João, Santo Antônio, São Pedro, São Marçal.⁷ Os “bois” com seus diferentes estilos geralmente são comandados por pessoas ilustres das comunidades, que na maioria das vezes estão pagando uma promessa⁸ feita a alguns desses santos.

gla=Institucional&retorno=detalheInstitucional. Acesso em 29 de outubro de 2013. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/1388/bumba-meu-boi-do-maranhao-e-o-mais-novo-patrimonio-cultural-brasileiro>. Acesso em 12/08/2016.

6 Segundo Cavalcanti (2009, p.93), os folguedos do boi são formas rituais populares, comportamento simbólico por excelência, que exigem intensa atividade corporal como o uso de fantasias, música e dança. Podem ser encontrados em diversas regiões brasileiras e abrigam nesta categoria uma ampla gama de variantes. Nos folguedos de boi, os grupos brincantes – cujas dimensões, indumentárias e formação característica diferem muito – reúnem-se para brincar em torno de um boi - artefato bailante. Vale dizer, ainda, que por boi entende-se tanto genericamente o festejo quanto a representação plástica do animal [podendo ser feito com diferentes materiais] e o grupo de pessoas que se organiza em torno dela. (CARVALHO, 2009, p. 115) [*acréscimo nosso*].

7 São Marçal era bispo de Limoges no século III. Não se tem informações precisas sobre suas origens, data de nascimento e morte nem dos atos de seu bispado. Enviado para Gália pelo próprio São Pedro, ele teria evangelizado não apenas a província de Limoges, mas em toda a Aquitânia. Sua comemoração acontece no dia 30 de junho. Disponível em www.patrimonioslz.com.br/pagina993.htm. Acesso em 12/01/2016.

8 (...) sabe-se que a maioria das brincadeiras de Bumba meu ‘Boi’ no Maranhão nasceu de promessas feitas ao glorioso São João pelos mais variados motivos, entretanto nos é digno de nota a promessa que gerou a criação do Boi de Iguaiá – tudo por causa de um jacaré que agrediu um determinado senhor da localidade e quase o matou quando este retornava de uma pescaria. Com a respectiva criação do Boi de Iguaiá não precisamos dizer que este mesmo senhor restabeleceu-se prontamente (...) (MORAES, 1993, p. 20).

O Bumba meu Boi também é praticado fora da esfera religiosa. Este é o caso do “boi” que não é vinculado a nenhum tipo de promessa. Pode ser feito no improviso, com a intenção de proporcionar o lazer e o entretenimento oportunidade de socializar, encontrar, dançar, festejar, comer, beber com parentes, amigos e vizinhos, estabelecendo outra dimensão para a festa maranhense, que amplia o repertório identitário de seu povo. Independentemente de suas ligações religiosas com a festa, qualquer pessoa pode criar uma brincadeira divertindo-se e mantendo ligação com uma tradição que faz parte da sua vida e de seu cotidiano.

O *Bumba meu Boi Brilho de Lucas*, que hoje existe há mais de três décadas, é produto de múltiplas identidades, do sentimento de pertencimento a uma tradição, da saudade de seu lugar de origem, da necessidade de socializar com seus pares e reunir suas famílias, ou seja, compartilhar o significado da brincadeira e de ser maranhense.

Bumba meu Boi do Maranhão tem demonstrado, ao longo de dois séculos, sua capacidade para permanecer vivo, através de um processo contínuo de reelaboração, cuja matéria-prima tem sido um saber próprio, alicerçado num conjunto de elementos que envolve um sistema de crenças, onde se associam mitos, lendas, universo místico-religioso católico e onírico e religiosidade afro-maranhense. Assim, o Bumba meu Boi, identificado pelos maranhenses como a mais rica manifestação da cultura popular do Estado, apresenta uma diversidade que reúne várias formas de expressão artística e se mostra como um bem cultural portador de um conhecimento tradicional constantemente reelaborado que reflete, em suas mais variadas formas de acontecer, não só a alma dos maranhenses, mas também dos brasileiros, pela alegria e devoção com que é vivenciado durante todo o ciclo da brincadeira (Complexo Cultural do Bumba meu “Boi” do Maranhão. Dossiê do Registro como Patrimônio Cultural do Brasil, p. 33).

A *saudade* é o componente que desencadeia a vontade de pertencer a algo comum. E para esses migrantes de Viana, que hoje moram no Rio de Janeiro, a tradição escolhida foi o Bumba meu Boi. A *saudade* é uma fala recorrente entre os brincantes que destacam a tristeza vivida antigamente com a chegada do mês de junho – o mais difícil e triste do ano, pois no Maranhão é o período de São João e do Bumba meu Boi. Dessa forma, a criação do Brilho de Lucas no Rio de Janeiro amenizou a falta de sua terra natal, de seus sabores, de seus cheiros, da sua música,

da sua dança. A *saudade*, a meu ver, compõe a liga que, somada à memória, à identidade e a representação, resulta numa brincadeira que já existe há mais de três décadas.

A migração não é um fenômeno atual. Ela reflete as mudanças e tensões sofridas pela sociedade, ditada pelo desenvolvimento urbano industrial que possibilita padrões de acumulação do capital e a modificação nos modos de produção, que não são, no caso do Brasil, distribuídos igualitariamente entre as regiões. Assim, o movimento migratório dos sujeitos pode apresentar diversas razões, como a oferta de empregos e melhor remuneração, as condições de moradia, saneamento básico, saúde e educação.

O período de 1960-1980 marca, no Brasil, um intenso deslocamento da população, quando os sujeitos migram do campo para a cidade. Segundo Antônio Oliveira (2011), esse processo divide as regiões em áreas de expulsão ou emigração, ou áreas de atração ou forte imigração.

os deslocamentos de população no Brasil tiveram um período intenso, que foi marcado pelos nos 1960-1980, quando grandes volumes de migrantes se deslocaram do campo para a cidade, delineando um processo de intensificação da urbanização e caracterizando áreas de expulsão ou emigração: Região Nordeste e os Estados de Minas Gerais, Espírito Santo, Santa Catarina e Rio Grande do Sul; e áreas de atração ou forte imigração populacional – núcleo industrial, formadas pelos estados de São Paulo e do Rio de Janeiro. (*Ibidem*, p. 29)

Cabe destacar que o tripé no qual está construído o imaginário do nordestino “Nordeste/seca/migração”, segundo Guillen (2001), marca o sujeito como estranho, miserável e sofrido, como se fosse decorrência de fenômenos naturais, simplificando e dissimulando assim as relações sociais, econômicas e políticas estabelecidas.

quando se trata de migração nordestina, tudo se passa como se fosse uma decorrência econômica e social natural, levando-se em conta a construção imaginária do tripé Nordeste/seca/migração. Essa construção imaginária “destina” ao homem nordestino a condição e migrante, pobre e flagelado. De certo modo, essa representação social contribui para criar a invisibilidade histórica em torno do migrante, deslocando as questões para outros campos que não favoreciam o surgimento de uma história social que os incluísse (...). (*Ibidem*, p. 2-3)

O processo migratório não é homogêneo, e muitos são os motivos e as condições para que o sujeito migre de um lugar para outro. Para entender que migrar não é uma estrada de mão única, e também não se caracteriza com um infortúnio, precisamos complexificar o olhar, os discursos, aguçar a sensibilidade. Migrar significa, muitas vezes, lutar, resistir e não aceitar a situação de vida imposta. Mostrando que a mudança é possível mesmo que a história contada oficialmente apague e até mesmo desvalorize os sujeitos que migram.

migrar pode ser entendido como resistência, não só à exploração e dominação existentes no local de origem, e que produzem a exclusão social, mas sobretudo a se ver fixado, emoldurado num lugar social e simbólico. Migrar é exercer o desejo de mudar, de não se conformar. (GUILLEN, 2011, p. 3)

A Região Nordeste e sua miserabilidade, em qualquer forma de construção, seja pelo discurso, seja pela imagem, torna-se a região do atraso, do fracasso. Pois no "Sul" estão as oportunidades. A terra prometida, onde não existe fome, seca, atraso ou fracasso, com desenvolvimento a todo o vapor e todos os problemas serão resolvidos.

O Nordeste é pesquisado, ensinado, administrado e pronunciado de certos modos a não romper com o feixe imagético e discursivo que o sustenta, realimentando o poder das forças que o introduziu na cultura brasileira na "consciência nacional" e na própria estrutura intelectual do país. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 40)

Assim, percebe-se que os discursos produzidos criam identidades e dicotomias para quem fala e de quem se fala. Marcam a posição do sujeito que cria o discurso diferenciando e categorizando os espaços.

Inventa-se o paulista ou o nordestino, por exemplo, atentando para as diferenças entre o espaço do sujeito do discurso e o que ele está visitando, ao qual, quase sempre, se impõe uma imagem e um texto homogêneo, não atentando para suas diferenças internas. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 54-55)

Novos discursos e novas imagens em relação ao Nordeste podem ser criados. Para isso, temos que desconstruir estereótipos, transcender as dicotomias, complexificar o olhar, diminuir barreiras, construir pontes para que possamos conhecer "as diversidades constitutivas de cada área e

de cada parcela da população nacional e, o mais importante, nos preparando para suportar a diferença, para respeitá-la” (*Ibidem*, p.353).

Vivemos uma realidade onde a globalização cada vez mais tem sido elemento básico para se pensar a mobilidade, os fluxos e as fronteiras. Somos assim, híbridos, mistura de um meio sempre em transformação (HANNERZ, 1997; CANCLINI, 2013). A migração dos sujeitos, seja ela para onde for, desloca experiências, histórias de vida, culturas diferenciadas, contribui para a formação de grupos sociais, narra fluxos e refluxos, conecta, hibridiza.

Foi a *saudade* acumulada de anos que deu origem e estabeleceu as bases para a formação do *Bumba meu Boi Brilho de Lucas*. Materializada em brincadeira, a *saudade* foi e ainda é compartilhada com outras pessoas, formando uma rede onde migrantes de Viana e de outros lugares participam de algo comum. Algo que torna sua permanência fora da sua terra natal mais amena e menos sofrida, pois quando chegam os meses de maio e junho têm um Bumba meu Boi para brincar. O relato do senhor Luiz Castro⁹ ilustra a importância do *Brilho de Lucas* na vida de seus brincantes: “nós não podíamos ir na época da festa (...) sem poder sair daqui pra ir pra lá, a gente ficava muito triste, e pra poder amenizar essa tristeza procurava os amigos pra gente se reunir pra participar de uma brincadeira (...) chega o mês de junho a gente se transforma” (Informação verbal).

A casa do Senhor Benedito Costa (*in memoriam*), patriarca da família Silva Costa, tornou-se ponto de encontro dos brincantes, dos vizinhos, dos amigos e dos agregados e abriga até os dias de hoje a sede do *Bumba meu Boi Brilho de Lucas*. Em 1991, Maria de Lourdes, filha mais velha, funda o Bar que se caracteriza como um espaço de sociabilidade para diversas pessoas e de referência da cultura maranhense no Rio de Janeiro. Um lugar onde se pode beber cerveja, jogar conversa fora e comer muitos quitutes. Localizado na Rua Joaquim Rodrigues, 169, bairro de Parada de Lucas,¹⁰ marca um espaço na cidade que deixa de ser meramente uma construção de alvenaria e passa a acolher costumes, sentimentos, tradição. Reflete a vida daqueles que se socializam nesse espaço e traduz, o que segundo Park (1973) constitui, o corpo e a alma da cidade.

9 Entrevista com o senhor Luiz Castro, em 24.06.2016, na sede do grupo.

10 Disponível em: www.google.com.br/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=Rua+joaquim+Rodrigues. Acesso em 09/09/ 2014.

a cidade é um estado de espírito, um corpo de costumes e tradições e dos sentimentos e atitudes organizados, inerentes a esses costumes e transmitidos por essa tradição. Em outras palavras, a cidade não é meramente um mecanismo físico e uma construção artificial. Está envolvida nos processos vitais das pessoas que a compõem; é um produto da natureza, e particularmente da natureza humana. (*Ibidem*, p. 26)

Entendo esse espaço como um local de acolhida em que as mais diversas pessoas, sejam migrantes ou não, se sentem parte de uma grande família, que juntas estruturam e mantêm o que Magnani (2000) chama de “pedaço”, quando o espaço – ou um segmento dele assim demarcado, “torna-se ponto de referência para distinguir determinado grupo de frequentadores como pertencentes a uma rede de relações” (*ibidem*, p. 32).

O “pedaço” situa-se como um espaço mediador entre a casa e a rua, o público e o privado. É nesse ambiente que as práticas sociais são consolidadas, onde acontece a troca de experiências e informações, onde ocorrem e resolvem-se os conflitos, onde é garantido o lazer. É na atuação da coletividade que se constitui o “pedaço”.

é nesses espaços que se tecem a trama do cotidiano: a vida do dia a dia, a prática da devoção, a troca de informações e pequenos serviços, os inevitáveis conflitos, a participação em atividades vicinais. É também o espaço privilegiado para a prática do lazer nos fins de semana nos bairros populares. Dessa forma o pedaço é ao mesmo tempo resultado de práticas coletivas (entre as quais as de lazer) e condição para seu exercício e fruição. (*Ibidem*, p. 32)

O Bumba meu Boi Brilho de Lucas construiu simbólica e geograficamente o “pedaço”, que é compartilhado com diversas pessoas. Um lugar que quando se chega não se tem vontade de ir embora; pois quando chegamos estamos trocando com pessoas acolhedoras e gentis, que se tornaram referência para seus conterrâneos e para pessoas que procuram um lugar com cultura pulsando para pousar. Um ambiente diferente numa cidade em que tudo parece igual.

Com a migração das famílias, novos arranjos sociais se concretizaram estabelecendo um universo plural que foi/é constantemente (re)criado e (re)significado pelos indivíduos. A realização da brincadeira do Bumba meu Boi por esses migrantes constitui o que podemos chamar de “Pequeno Maranhão”. Fazendo uma correlação com a “Pequena África”:

Roberto Moura descreve a Pequena África como uma espécie de diáspora baiana nas cercanias do cais do porto (...). Os primeiros que conseguiram se estabelecer recebiam os que iam chegando, o que deu origem a uma comunidade unida por tradições comuns que se organizavam em torno de cultos de candomblé e grupos festeiros. (MOURA,¹¹ 1983 *apud* VIANNA, 1998, p. 102)

Assim, a migração dos brincantes reconfigurou Parada de Lucas como um novo lugar. Sua construção simbólica está pautada na Cultura Popular, no modo de viver e ver a vida, e na tradição trazida de sua terra natal, caracterizada pelo que eu chamaria de “Pequeno Maranhão”. Os primeiros que aqui chegaram, ao se estabelecerem, trouxeram os outros e assim foram formando a unidade familiar que mantém viva a tradição do Bumba meu “Boi” no Rio de Janeiro. Assim o bairro de Parada de Lucas se configurou como uma extensão da terra natal, marcado pelo que segundo Becker, caracteriza as cidades:

Em todas as cidades há um corpo de práticas sociais – formas de casamento, trabalho e habitação – que não muda muito ainda que as pessoas que a executem sejam substituídas por meio de processos demográficos comuns de nascimento, morte, imigração e emigração. (BECKER, 2009, p. 266-267)

É na Rua Joaquim Rodrigues, no Bar do Folclore Maranhense, a sede do grupo, que as relações com as outras pessoas são estabelecidas. É nessa localidade que se concretizam práticas sociais diferenciadas, se reforçam os laços de amizade, se encontram outros amigos, “a cidade passa a ser o contexto no qual se desenvolvem vários processos e fenômenos sociais” (OLIVEN, 1980, p. 29) onde a sociabilidade desse grupo de migrantes revela-se, onde os ensaios ocorrem, e as festas se realizam.

A família Silva Costa abre as portas de sua casa. Com isso possibilita a formação de uma rede que fortalece sua cultura, que junta os comuns, que transforma o novo território habitado, da mesma forma que Moura (1995) identifica em seu livro sobre *Tia Ciata e a Pequena África*: “na sua casa, capital do pequeno continente de africanos e baianos, se podiam reforçar os valores do grupo, afirmar seu passado cultural e sua vitalidade criadora recusados pela sociedade” (MOURA, 1995, p. 152).

11 MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. FUNARTE, Coleção MPB. Instituto Nacional de Música/ Divisão de Música Popular 1ª Edição: 1983.

A apropriação, a (re)significação, a (re)territorialização do Bumba meu Boi no bairro de Parada de Lucas possuem uma ligação profunda com a cidade de Viana, no Maranhão, pois abrigam seus migrantes que trazem consigo uma história de vida, modos de ver e viver no mundo, sonhos, esperanças que de alguma maneira mudam a vida e a história de quem compartilha com essas famílias sua caminhada.

Independentemente do motivo pelo qual o *Brilho de Lucas* nasceu, a brincadeira maranhense ganhou destaque no bairro e, hoje, faz parte do calendário oficial de festas da Cidade do Rio de Janeiro.¹² Carvalho (2004) destaca a importância da criação de um território comum para os migrantes onde sua terra natal pudesse ser lembrada e compartilhada.

A festa do *Bumba meu Boi Brilho de Lucas* apresenta muitas narrativas. Para cada brincante ela acontece de maneira variada e por um motivo diferente. Seja qual for a razão de sua existência, seja pela devoção ou pelo encontro, a sua importância na vida das pessoas é o que realmente interessa na hora da organização, realização e continuação da festa.

Os preparativos começam oficialmente no mês de maio, quando os ensaios se iniciam e os brincantes se reúnem para tocar, compor toadas e discutir as funções de cada um. A festa sempre foi mantida com recursos próprios e acontece sempre no sábado mais próximo do dia 24 de junho, dia de São João.

Feita na rua em frente ao bar, seus organizadores pensam em todos os detalhes: as liberações junto aos órgãos oficiais, como será a estrutura para a colocação de lonas, disponibilização de mesas e cadeiras para o público, qual alimento vai ser vendido, quem ficará responsável pela manutenção e limpeza do espaço. E no dia que antecede a festa é montado o altar de São João e novamente as pessoas se reúnem para ornamentar o altar que fará parte da festa.

A festa realizada pelo *Bumba meu Boi Brilho de Lucas* tem um diferencial de outras festas na cidade, os chamados arraiais, que no geral têm como atração principal quadrilhas juninas que fazem apresentação, tocan-

12 Lei nº 5.412, de 22 de maio de 2012, de autoria do vereador Carlinhos Mecânico, que institui o dia da Festa Folclórica Bumba meu “Boi” Brilho de Lucas no Calendário Oficial da Cidade do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/rj/r/rio-de-janeiro/lei-ordinaria/2012/541/5412/lei-ordinaria-n-5412-2012-institui-o-dia-da-festa-folclorica-bumba-meu-boi-brilho-de-lucas-no-calendario-oficial-da-cidade-consolidado-pela-lei-n-5146-2010>. Acesso em 13/07/2016.

do normalmente todo tipo de música. Em Parada de Lucas, na Rua Joaquim Rodrigues, encontramos um pedaço do Maranhão representado não somente pelo Bumba meu Boi, mas também pelos tipos de músicas, como o reggae, forró e brega; pelos ritmos populares do Tambor de Crioula, Cauriá, entre outros; pelos quitutes vendidos, como arroz de cuxá, bolo de tapioca, sarapatel. Cada pessoa que frequenta ou já frequentou a festa do *Brilho de Lucas* tem uma narrativa diferente para contar, um sentimento que muitas vezes é impossível de descrever. Uma experiência única, seja você migrante ou não.

Festejar retrata a necessidade humana de compartilhar, de celebrar, de socializar, de se divertir e não apenas viver em função do trabalho. É um diferencial da vida. É momento de viver experiências comunitariamente. Um indivíduo, que apesar da vida corrida, se comunica com as outras pessoas.

Na festa, historicamente, afloram as necessidades humanas de não viver apenas em função das tarefas utilitárias do cotidiano. É um espaço/tempo para celebrar a vida, a espontaneidade e a alegria. Por isso, há o sentido especial das celebrações festivas nas relações sociais de todas as épocas da civilização em que o homem se mostra e se reconhece na sua condição de ser comunicativo e social. Ao participar de uma festividade, cada indivíduo sente que está entre um coletivo e, ao mesmo tempo, na reconstituição e recolhimento de sua identidade, a qual está sempre influenciada pela vida séria, cotidiana e regrada do mundo social. (NÓBREGA, 2012, p. 217)

O grupo desenvolveu um papel importante no circuito cultural da cidade do Rio de Janeiro, tornando-se referência para os migrantes vindos do Maranhão e de outros lugares do país, permitindo que durante a realização dos ensaios e, posteriormente da festa, possibilitasse aos seus participantes uma viagem a suas raízes e simbolicamente retomassem sua história e sua tradição.

Representar a cultura maranhense constrói, para os brincantes, um lugar de fala perante a sociedade e legitima os discursos e as práticas do grupo no circuito cultural de cidade: “os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar” (WOODWARD, 2000, p. 17).

O Bumba meu Boi brincado em Parada de Lucas produz signos e significados que de algum modo preenchem e movem a vida dos sujeitos.

Todas as práticas de significação que produzem significados envolvem relações de poder, incluindo o poder para definir quem é incluído e quem é excluído. A Cultura molda a identidade ao dar sentido à experiência e ao tornar possível optar, entre várias identidades possíveis. (*Ibidem*, p. 18)

A cultura que foi vivida pelos brincantes em sua terra natal marca o encontro entre o passado e o presente. Ela influencia e demarca as bases onde serão estabelecidas as relações sociais, culturais e econômicas e as identidades vividas no novo território. O surgimento do *Brilho de Lucas* no Rio de Janeiro legitima o deslocamento da cultura maranhense e contextualiza narrativas de vida que são importantes para a adaptação e a sobrevivência no novo lugar habitado.

Essa pesquisa traçou a trajetória do *Bumba meu Boi Brilho de Lucas*, um grupo formado basicamente por maranhenses, localizado na Rua Joaquim Rodrigues, 169, Parada de Lucas, Rio de Janeiro. Um espaço de sociabilidade para muitos migrantes que ali encontram uma possibilidade de matar a *saudade* da terra natal. Um lugar que estabeleceu uma nova dinâmica para os moradores da rua. Um processo cíclico que tem seu início, meio e fim e se estabelece através da calmaria, dos ensaios e preparação para a festa e da festa propriamente dita durante o período de maio e junho.

Apesar de esses migrantes não terem vindo com a intenção de brincar o Bumba meu Boi no Rio de Janeiro, o sentimento que os uniu foi a *saudade*, que está além de todo o discurso negativo construído em torno da Região Nordeste e de seus migrantes, e acima de todos os preconceitos que possam ter sofrido em função da sua cultura e da sua migração.

Ao descrever a trajetória do grupo, identifico que muitas são as narrativas para a criação do *Brilho de Lucas*, mas duas falas se destacam das demais: a tristeza e a *saudade* de não poder estar no Maranhão no mês de junho para a participação nos festejos em homenagem a São João.

A migração dos sujeitos desloca experiências e culturas diversificadas; forma novos grupos sociais, influencia trajetórias; nos torna seres híbridos e múltiplos, que nos novos territórios alcançados podemos partilhar de algo comum.

O bairro foi analisado como um espaço potente de socialização para os migrantes marcados pela Cultura Popular e, parafraseando Moura (1995), se caracterizando como o "Pequeno Maranhão", marcando na cidade do Rio de Janeiro uma extensão da terra natal. A festa

marca o nascimento do *Brilho de Lucas* e a continuidade dela garante a preservação do Bumba meu Boi em terras cariocas.

A atuação do grupo contribui para novo movimento na vida dos sujeitos, que mudam um pouco a rotina de casa/trabalho para poder compartilhar experiências com seus pares.

Com a migração, os brincantes de Lucas precisaram se afirmar no novo território e representar a cultura maranhense. Foi uma forma de se reconhecer, em terras distantes do seu local de origem, se caracterizando como um porto seguro para outros migrantes. Representar a cultura maranhense fora de seu contexto é uma questão de sobrevivência, para fortalecer os laços e amenizar a *saudade* e a distância.

Nunca foi intenção do *Bumba meu Boi Brilho de Lucas* tornar-se referência da cultura maranhense no Rio de Janeiro, assim como eles nunca imaginavam que a festa tomaria essas proporções. De uns anos para cá, eles têm um sonho comum: a difusão do *Bumba meu Boi*. Quanto mais gente souber que eles existem, melhor. Vai aumentar a possibilidade de conquistar uma nova sede, onde eles possam realizar oficinas e atividades voltadas para a valorização da cultura maranhense que, em contrapartida, beneficiará o bairro.

Como dizem os brincantes do *Brilho de Lucas*, ninguém vive de Bumba meu Boi. Fazem porque gostam. A existência do *Bumba meu Boi Brilho de Lucas* é de extrema importância na vida dos migrantes nordestinos, sejam maranhenses ou não. A vida fica menos sofrida e mais bonita. A felicidade transborda. A emoção comanda e o coração pulsa.

Vida longa ao batalhão do *Brilho de Lucas*! Que eles possam fazer muitos guarnecer, muitas rezas para São João, e tanta diferença na vida das pessoas, como fazem na minha.

Referências bibliográficas

- ALBUQUERQUE Júnior, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez Editora, 1999.
- BECKER, Howard. Italo Calvino, urbanologista. In: *Falando da sociedade: Ensaio sobre as diferentes maneiras de representar o social*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2013.

CARVALHO, Luciana Gonçalves de. Os brincantes de Lucas e histórias de um boi migrante. In: *Travessia – Revista do Migrante*. São Paulo: CEM n. 49, mai/ago 2004.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro e. Tempo e narrativa nos folguedos de boi. In: *As festas e os dias: ritos e sociabilidades festivas*. Rio de Janeiro: Contracapa. 2009.. Disponível em: <http://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/810>. Acesso em 28 de agosto de 2013.

CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR. <http://www.cnfcp.gov.br/>

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Seca e migração no Nordeste: reflexões sobre o processo de banalização de sua dimensão histórica. *Revista Textos Para Discussões*, n. 111/2001, agosto 2001. Disponível em <http://periodicos.fundaj.gov.br/TPD/article/view/926/647> Acesso em 30 de novembro de 2015.

HANNERZ, Ulf. *Fluxos, Fronteiras, Híbridos*: Palavras-chave da Antropologia transnacional. *Mana*, v. 3, n. 1, p. 7-39, 1997.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Complexo Cultural do Bumba meu “Boi” do Maranhão. *Dossiê do registro como Patrimônio Cultural do Brasil / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. São Luiz: Iphan/MA, 2011. Disponível em [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_bumba_meu_boi\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_bumba_meu_boi(1).pdf). Acesso em 31 de agosto de 2013.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Quando o campo é a cidade: Fazendo Antropologia na Metrópole. In: MAGNANI, José Guilherme Cantor. TORRES, Lilian de Lucca (org.) *Na metrópole textos de antropologia urbana*. São Paulo: Edusp: Fapesp, 2000.

MARACANÁ, Humberto. *Maranhão, meu tesouro, meu torrão* [vídeo]. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=eGna25C6V3c>

MORAES, Fernando Nascimento. *Bumba meu “Boi” no Maranhão*. São Luiz: Vagalume, Edição Especial, 1993.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração. 1995.

NÓBREGA, Zulmira. O maior São João Do mundo. In: RUBIM, Linda; MIRANDA, Nadja (org.). *Estudos da Festa*. Salvador: EDUFBA, 2012. p. 217-242.

OLIVEIRA, Antônio T. Ribeiro de. Algumas abordagens teóricas a respeito do fenômeno migratório. In: OLIVEIRA, Luiz Antônio Pinto de; OLIVEIRA, Antônio Tadeu Ribeiro de (org.). *Estudos e Análises Informação Demográfica e Socioeconômica*. Reflexões sobre os Deslocamentos Populacionais no Brasil. Rio de Janeiro, 2011.

OLIVEN, Ruben. Por uma antropologia em cidades brasileiras. In: VELHO, Gilberto (coord.). *O desafio da cidade: Novas perspectivas da antropologia brasileira*. Rio de Janeiro: Campus LTDA, 1980.

PARK, Robert. A cidade: sugestões para investigação do comportamento humano no meio ambiente. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

SÃO MARÇAL. Disponível em <<http://www.patrimonioslz.com.br/pagina993.htm>>. Acesso em 12 jan 2016.

VIANNA, Letícia C. R. Malandros e bandidos, trabalhadores e manés. In: BEZERRA DA SILVA. *Produto do Morro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). *Identidade e diferença – a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 7-72.

CARREIRA CORRERIA: EM BUSCA DE UM CONCEITO SOCIOLÓGICO PARA O TRABALHO INFORMAL NO CAMPO DA CULTURA¹

Gabriel Moreno da Silva²

*Produtor é a forma de eu explicar
para minha mãe o que eu faço,
senão ela acha que sou vagabundo.*

(Thiago Pombal *apud* SILVA, 2018, p. 25)

Na minha pesquisa de mestrado me dediquei a estudar como os agentes responsáveis pela elaboração e organização dos eventos autodenominados Rodas Culturais vivenciam e significam a vida laboral em uma constante disputa entre os horizontes do sonho e da realidade. Neste artigo utilizaremos dois dos agentes pesquisados como interlocutores: Thiago Pombal (jovem produtor cultural da Roda de Vila Isabel) e Djoser Botelho (jovem criador da Roda Cultural de Botafogo). Um dos fatos que despertaram minha curiosidade inicial foi a facilidade de eles se identificarem como produtores culturais, mesmo sem formação ou qualquer vínculo institucional com essa categoria. Começamos essa reflexão por uma breve revisão do que significa a categoria Produtor Cultural segundo professores das duas faculdades pioneiras do curso bacharel em Produção Cultural no país.

1 Este texto foi gerado a partir da dissertação de mestrado intitulada “Ocupação: Cultural - Reflexões sobre sonho e trabalho”, realizada no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) da Universidade Federal Fluminense (UFF) e orientada pela Prof.^a Dr.^a. Marina Frydberg.

2 Gabriel é mestre em Cultura e Territorialidades pela UFF e graduado em História pela mesma Universidade, com ênfase em Cultura Contemporânea. E-mail: gabriel-moreno.cultura@gmail.com.

Segundo Luiz Augusto F. Rodrigues, professor do bacharelado em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, os termos e definições laborais do setor cultural são flutuantes e variam conforme o momento histórico; ele destaca cinco termos, três já utilizados e dois de uso recente:

Animador Cultural (usado para indicar a mediação entre indivíduos e modos culturais - nos anos 80 Darcy Ribeiro criou a figura do Animador Cultural junto à rede pública estadual (RJ) de educação — hoje a expressão está mais associada à promoção do lazer).

Promotor Cultural (responsável pela divulgação e promoção de produtos artísticos e culturais).

Mediador Cultural (usado para indicar o profissional que exerce a aproximação entre indivíduos e manifestações da cultura e da arte). O setor cultural é ainda um campo recente em relação a certas sistematizações e formalizações profissionais. Talvez possamos identificar três terminologias que vêm sendo utilizadas mais recentemente. Agente Cultural, de cunho mais comunitário; um viabilizador e estimulador de práticas culturais locais junto aos diferentes grupos sociais.

Produtor Cultural, de cunho mais operacional e executivo junto à mediação entre a produção e a fruição dos bens e produtos culturais. (RODRIGUES, 2012, p. 65)

Já Linda Rubim, professora da habilitação de Produção Cultural em Comunicação e Cultura da Universidade Federal da Bahia, destaca o Produtor Cultural como uma função ligada à organização da cultura (RUBIM, 2005).

No texto de Linda, a autora destaca que a opção pela utilização do termo Produtor Cultural se dá pelo uso mais comum e corrente do termo no Brasil. O termo Produtor Cultural gera a possibilidade de uma interpretação ambígua, apontado por alguns autores como referente ao processo de criação cultural e por outros, como a própria Linda, ao processo de organização da cultura. Seguindo a linha de interpretação que considera a palavra produtor como referente a criação, o termo que seria adequado para a etapa de organização da cultura seria: Promotor Cultural.

Linda coloca como marcos para a formalização de um profissão de produção cultural: a criação do curso de bacharelado em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense; a criação da habilitação de Produção Cultural na Faculdade de Comunicação e Cultura da Universidade Federal da Bahia; e a regulamentação da Lei Rouanet, que reco-

nhece legalmente o trabalho de intermediação de projetos culturais, incluindo a possibilidade de ganhos financeiros para a função; todos esses marcos elencados pela autora ocorrem no ano de 1995.

A utilização do termo Produtor Cultural reflete a construção do imaginário que envolve essa ocupação, situando-a em um lugar intermediário entre o rigor técnico (associado as capacidades administrativas, executivas, de gestão e planejamento) e a inventividade criativa (associada ao processo artístico sensível, entendido aqui como uma parte essencial do desenvolvimento de projetos culturais).

A criatividade do produtor situa-se, por conseguinte, em outro patamar: não se trata de criar uma obra cultural, mas de torná-la socialmente existente em uma sociedade contemporânea complexa. Nesta, não basta que uma obra passe a existir na dimensão geográfica e convivência. Para ter efetiva existência social e pública é imprescindível que ela passe a habitar a dimensão didática e televivencial da sociedade. Cabe ao produtor cultural organizar de tal modo a cultura, que ela seja capaz de trafegar e se instalar nesta nova dimensão da sociabilidade contemporânea. (RUBIM, 2005, p. 26)

Para Linda Rubim, em suma, o que um Produtor faz são projetos culturais. Um projeto exige as ações de desenvolvimento do projeto, planejamento das ações, execução das ações e supervisão da equipe. O marco da solidificação da ocupação de Produtor Cultural, segundo a pesquisadora, é o surgimento das leis de incentivo à cultura. Processo que como ela destaca inaugura, ou orienta sob novos termos, uma outra grande função do Produtor Cultural: a captação de recursos. Linda ainda coloca que em determinadas situações o Produtor deve garantir o funcionamento do sistema cultural, cumprindo, ou supervisionando as atividades de “acompanhar a distribuição de produtos; divulgar ou organizar a difusão do evento ou produto cultural” (RUBIM, 2005, p. 27).

A chamada Lei Sarney,³ em 1986, inaugurou o movimento de incentivo fiscal a investimentos no setor cultural seguindo o princípio do mecenato onde as empresas investidoras em projetos culturais são isentas do pagamento de certos impostos. Em 1991 é substituída pela lei Rouanet, que é reformada em 1995 e vigora até hoje passando por constantes reformas e regulamentações. A Lei Rouanet⁴ mantém o princípio do mecenato

3 BRASIL. Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986.

4 BRASIL. Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991.

expandindo a possibilidade de dedução fiscal da totalidade do montante de dinheiro investido pelas empresas para certos setores culturais. Seguindo o modelo da lei de incentivo à cultura federal, os estados e municípios criaram suas próprias leis e regulações a níveis locais que possibilitam a isenção de impostos para empresas (indivíduos em alguns casos) que invistam capital em projetos culturais. Paralelo ao mecenato se configura o modelo de incentivo à cultura pautado pelo modelo de constituição de fundo público, onde a instância pública acumula um montante de dinheiro e ela mesma distribui a verba entre projetos que seleciona por critérios definidos pelo próprio órgão gestor.

A Lei Rouanet estabelece o que é cultura, no momento que ela aponta quais segmentos culturais são passíveis de incentivo fiscal. Veja bem que aqui cultura não é um dispositivo mental, ou um modo de vida, mas sim um produto, um bem não da ordem da necessidade, mas que oferece ao consumidor, e nesse caso a toda nação brasileira, a possibilidade de fruição.

Os segmentos da cultura incentivados pela Lei Rouanet são: teatro, dança, circo, ópera, mímica e congêneres; produção cinematográfica, videográfica, fotográfica, discográfica e congêneres; literatura, inclusive obras de referência; música; artes plásticas, artes gráficas, gravuras, cartazes, filatelia e outras congêneres; folclore e artesanato; patrimônio cultural, inclusive histórico, arquitetônico, arqueológico, bibliotecas, museus, arquivos e demais acervos; humanidades; e rádio e televisão, educativas e culturais, de caráter não comercial.

As leis de incentivo fiscal inauguram uma era de projetos culturais. A ampliação do investimento estatal no setor cultural desencadeia a necessidade de formação, treinamento e expertise para acessar o dinheiro público destinado à cultura e lidar com todo o processo burocrático que esse ato envolve. Passando por inscrever um projeto cultural em um modelo específico designado pelo governo, ao protocolo de vários documentos, a administração de uma empresa com razão social de produtora cultural, a (no caso das leis de incentivo) captação da verba junto a uma empresa privada patrocinadora.

Além de tudo, esses recursos financeiros são disputados amplamente. Geram um movimento de competição similar ao presente nos processos de concursos públicos que progressivamente deram origem a cursos, material de treinamento, livros e apostilas especializados. Em suma, a venda da ideia de formação para melhor preparar o candidato para a “corrida rumo ao dinheiro público”.

Todavia, os produtores culturais que pesquisei na minha dissertação de mestrado, vinculados às rodas culturais, não se enquadram (em sua maioria) na função de produtor: escritor de projetos e/ou captador de recursos. É bem verdade que nos últimos sete anos entrou em pauta o debate da facilitação de editais, formulação de editais para pessoas físicas, e que neste processo surgiu, entre outros processos, o edital de Ações Locais do município do Rio de Janeiro. Ao longo das duas edições, o Ações Locais premiou sete Rodas Culturais.

Raramente uma Roda Cultural, ou qualquer outro evento do mundo rap, passa por uma fase de planejamento que inclua a formatação de um projeto seguindo o modelo formal: Apresentação, Justificativa, Objetivos etc. Sem projeto, sem inscrição nas leis de incentivo, não há captação. O planejamento das ações vai se construindo no cotidiano e lidando com as demandas e problemas ao longo do tempo que vão aparecendo. Uma ferramenta que muito auxilia é a observação de casos de sucesso do mesmo meio e adaptação de certos modelos de funcionamento das Rodas Culturais de outras localidades para a produção da Roda na sua própria localidade.

A execução das ações vai se dando no caso das Rodas pautadas em uma constante reavaliação do meio em que se encontram. Sujeitadas a interpelações e atravessamentos dos mais diversos, da polícia a moradores insatisfeitos, as Rodas vão se mantendo no constante desenrolo e jogo de cintura. A Produção Cultural aqui é uma ação mais perto do campo que Michel de Certeau qualifica como tática do que do campo da estratégia. No seu trabalho *A invenção do cotidiano*, Certeau (1998) coloca em oposição **Estratégia** e **Tática**. Lembrando que para o autor a **estratégia** é

o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado. A estratégia postula o lugar suscetível de ser circunscrito como *algo próprio* e ser a base de onde se podem gerir as relações com *uma exterioridade* de alvos ou ameaças. (...) Gesto cartesiano, quem sabe: circunscrever um próprio num mundo enfeitado pelos poderes invisíveis do Outro. Gesto da modernidade científica, política ou militar. (CERTEAU, 1998, p. 99)

Já a tática, ou a “arte do fraco”, é para o autor: “a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio. Então nenhuma delimitação de

fora lhe fornece uma condição de autonomia. A tática não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. Não tem meios para se manter em si mesma, a distância, numa posição recuada, de previsão e de convocatória: a tática é movimento ‘dentro do campo de visão do inimigo’, como dizia Von Büllow, e no espaço por ele controlado. Ela não tem portanto a possibilidade de dar a si mesma um projeto global nem de totalizar o adversário num espaço distinto, visível e objetivável” (*Ibidem*, p. 100).

Se as categorias Produtor Cultural e Produção Cultural se tornaram de uso comum, corrente e reconhecidas, me parece que o seu sentido é algo que vem se construindo e se acionando de maneiras diferentes, em distintas situações e por diferentes agentes.

Para os sujeitos que se identificaram como Produtores Culturais na ficha de cessão de direito acionar essa categoria como a profissão que exercitavam parecia no linguajar dos meus interlocutores dar forma, ou inscrever no mundo das profissões, as atividades que exerciam. Se uma ocupação do campo artístico parecia para alguns distante de uma “profissão”, estar situado nessa interseção entre a arte e sociedade, ou a criação e a fruição, já era algo mais inteligível. Ou a forma de explicar e ser reconhecido por outras pessoas como exercendo uma profissão nas suas trajetórias cotidianas. Como me disse um interlocutor, “produtor é a forma de eu explicar para minha mãe o que eu faço, senão ela acha que eu sou vagabundo, tá ligado?”. Mesmo sem carteira de trabalho, relação com categoria sindical, formação acadêmica ou técnica como produtor cultural, meus interlocutores acionavam essa categoria como o lugar que ocupavam na divisão social.

Produtor de si mesmo – uma tática constante

*Produtor Cultural = estou no meio da cultura
mas não sou artista*
(Djoser, acervo pessoal SILVA)

*A gente vive de favor ou o que a gente chama de “no amor”.
Todo mundo conhece essa expressão: “fulaninho faz o show no amor”,
fulaninho bota o som no amor”, “fulaninho da um braço aí, vamos carregar o
gelo aqui no amor”. Roda cultural só existe porque existe este fenômeno.*
(Djoser *apud* SILVA, 2018, p. 40)

Como se tornar Produtor Cultural? Sem dúvida uma resposta a essa pergunta seria pela via da educação formal: formação em bacharelado, tecnólogo ou especialização em Produção Cultural ou ainda Produção de Eventos são algumas opções disponíveis no país. Não é o caminho escolhido pelos nossos interlocutores. Djoser nos revela ao narrar sua trajetória que a produção foi um caminho que ele foi identificando como possível para expressar-se criativamente, já que não possuía nenhuma habilidade artística destacável. Enquanto uns dançavam, outros cantavam, outros faziam composições de batidas eletrônicas, Djoser até tentara, mas não logrou sucesso em nenhuma das linguagens, e acabou dedicando sua energia a colaborar com a organização delas. A prática, portanto, acaba sendo a grande escola, o que vai ganhando significado quando entendido que faz parte de um cenário composto por outros agentes também praticantes. Aprende-se portanto observando, trocando informações, ouvindo os conselhos dos mais velhos, ou mais experientes, e, acima de tudo, aprende-se experimentando.

Para conseguir compreender esse mundo do trabalho informal para além das categorias acionadas e das respostas superficiais busquei remontar junto ao meu interlocutor seu processo de trajetória de vida. Ao olhar para o processo, ao nos debruçarmos sobre como o sujeito narra a própria trajetória e cria conexões de sentido a partir dos episódios que vivencia, permite-nos investigar de forma privilegiada. No meu trabalho dissertativo optei por construir junto ao meu interlocutor crônicas, apresentando a biografia dele para o público, como podemos ver neste trecho de uma crônica que construí junto com Djoser sobre seu processo de criação da Roda Cultural de Botafogo:

Na vigésima semana chegaram quatro pickups da guarda municipal, dois carros de polícia, um carro da subprefeitura, sem serem convidados. Entraram na praça ainda cedo, tinha poucas pessoas nesse momento, eram cerca de quinze agentes. “Quem é responsável por isso?” Perguntaram a Djalma que estava organizando o gelo nos isopores. Ele chamou o filho. Os policiais disseram que tinham ordem para dispersar as pessoas. Havia reclamações de uso de drogas e barulho. Mas antes eles queriam saber quem era o responsável pelo evento. Djoser, com um sorriso no rosto, disse que não havia responsável, porque o que estava acontecendo não era um evento, mas sim uma reunião de amigos em um espaço público. O fiscal da subprefeitura entrevistou e disse que para haver um evento precisava de autorização. Djoser respondeu que aquele

era um encontro espontâneo que vinha acontecendo, mas que se ele passava a ser entendido como evento pela prefeitura eles não tinham problema nenhum de buscar as autorizações para o futuro. O guarda disse para buscarem a subprefeitura da região e saiu junto com o comboio. Marcaram uma reunião no dia seguinte na subprefeitura pela cooperativa Amálgama Cultural e conseguiram a papelada temporariamente.

A galera não podia acreditar que Djoser tinha conseguido autorização da prefeitura para a Roda. Foi o primeiro encontro nesse formato de Roda de Rima periódica que havia conseguido tal feito. A partir desse dia Djoser começou a ser reconhecido primeiro pelos outros e depois por si mesmo como produtor cultural. Na cabeça dele, era um fazedor e não líder da Roda. Mas, quanto mais insistia no modelo autogestionário, sentia que progressivamente os outros envolvidos com a organização iam lhe atribuindo o lugar da centralidade da responsabilidade.

Uniu os aprendizados dos cursos que fizera no CIC, a experiência que tinha com eventos e em lidar com pessoas, com o conhecimento do procedimento burocrático que adquiriu no TCE-RJ. A Roda de Rima da Lapa lhe serviu como referencial, tanto do que queria replicar como do que queria se diferenciar ao fazer a Roda no território de Botafogo. (SILVA, 2018, p. 65-66)

Olhar para a trajetória de Djoser pode ser um bom termômetro para entender uma geração que “sem nem saber o que é direito, pega e faz” ou de “produtores autodidatas”, para usar palavras dele. Essa geração, sua relação com trabalho, vida e sonhos, tem pouco a ver com a nomenclatura da profissão que eles exercem. Pouco a ver com títulos acadêmicos *stricto sensu* reconhecidos por instituições. Pouco a ver com a estabilidade segura que vem sustentando toda a ideia de classe média. Mas tampouco essa geração é somente movida por projetos individuais de pequenos ganhos de curta duração, ao menos não por objetivo. Faz-se planos e articulam-se trajetórias. Uma geração que reluta em ser aquilo que sonharam seus pais, mas luta para não ser aquilo que o sistema lhe reserva. Se a correria é antes de tudo condição, é por fim objeto de desejo.

Desenvolvi as crônicas que compõem minha dissertação inspirado na metodologia de transcrição proposta por José Carlos Sebe Meihy e Fabíola Holanda (2013). Fiz uma série de anotações a partir da transcrição de entrevistas que tomei com Djoser ao longo de dois anos, dividindo em partes temáticas afins ideias que se conectam, momentos marcantes e emblemáticos. A partir dessas anotações escrevi crônicas, que compartilhei

e submeti à aprovação de Djoser para gerar o produtor final presente no trabalho dissertativo, e visitado a partir de pequenos trechos neste artigo.

Baseei-me para a escolha metodológica do desenvolvimento das crônicas no uso de entrevistas como fonte de pesquisa proposto pela metodologia da História Oral. Em especial nos referenciais: do princípio da Ucronia (narrativas que demonstram desejos e sonhos na reconstrução da memória) proposto pelo pesquisador italiano Alessandro Portelli;⁵ nos possíveis usos da biografia⁶ como objeto de pesquisa; além da ideia de produção de fontes junto ao entrevistado tal qual a agenda proposta pela História Pública.⁷ Busquei, assim, constituir uma pequena coletânea de histórias desenvolvidas por mim, a partir das memórias de Djoser e posteriormente retornadas a ele, e modificadas a partir das suas considerações. Busquei nesse processo, antes de tudo, evitar a procura de uma verdade ou a suposta constituição de uma ciência exata inócua, mas a partir da memória captar também os sonhos, desejos, afetos, conflitos e outras características essenciais da vida de um indivíduo.

Faço essa breve digressão metodológica para nos aproximarmos neste pequeno texto das conclusões da minha pesquisa dissertativa, essas conclusões são fruto da metodologia escolhida, que difere da maior parte dos trabalhos sobre o tema do trabalho no campo cultural que optam por metodologias quantitativas. Uma análise quantitativa é sem dúvida de grande valia na investigação sistêmica do campo e tem uma importância política na criação de indicadores que ajudam a orientar a criação e aplicação das políticas culturais. Meu objetivo aqui não é desqualificar essa forma de pesquisa. Mas, como toda escolha, ela cria possibilidades e se debruça sobre limites. Se olharmos apenas para as pesquisas quantitativas, podemos cair no perigo de planificar uma determinada visão sobre o campo do trabalho que tende a afirmar uma das duas características estruturais desse novo mundo do trabalho que o trabalhador informal da cultura faz parte.

A primeira característica é comumente acionada nos estudos da Sociologia do Trabalho e poderia ser resumida pela categoria **precariedade**. Longe de ser uma categoria consensual, precariedade é utilizada pelos movimentos sociais e pela academia desde os primórdios da ciência sociológica (presentes por exemplo em *Ciência como vocação*, obra de Max

5 Ver: Portelli (1993).

6 Ver, por exemplo: Bourdieu (1996).

7 Ver, por exemplo: Santhiago (2013).

Weber publicada pela primeira vez em 1919), ainda que ganhe novos contornos a partir de uma ideia de *Novo espírito do capitalismo* (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2009), que estrutura o século XXI, ou ainda do recente fenômeno da uberização do trabalho.⁸ A precarização das relações de trabalho é um fato, que precisa ser denunciado e investigado. Buscando a difícil tarefa de resumir um longo debate, saliento que um dos perigos desse tipo de estudo é a crença na passividade ou ainda a descrença na capacidade de ação e avaliação dos indivíduos que são jogados nessas relações precarizadas. Perigo que assume contornos específicos quando mesclados a nostalgia da busca pela construção de uma agenda trabalhista de forma anacrônica. Esse tipo de leitura pode levar o investigador a desconsiderar que o jovem que ingressa no mercado de trabalho pode desejar relações trabalhistas menos estruturadas. Ainda que posso parecer infantil, ou ingênua, a troca da seguridade (conquistada por um longo histórico de lutas trabalhistas) por um universo de incertezas, um olhar mais próximo revela bastante compreensível o porquê de as novas gerações desejar fugir da estrutura de trabalho fordista.

O que nos leva à segunda característica que é comumente acionada nos estudos da comunicação e nas ações de ONGs e instituições do terceiro setor que trabalham com juventude e poderia ser resumida pela categoria **empreendedorismo**. O empreendedorismo aventureiro é um dos mitos fundadores do capitalismo, como apontam Boltanski e Chiapello (2009). No século XXI a categoria passa a ser utilizada como ferramenta de gestão social da pobreza (TOMMASI, 2015), o que ganha espaço e investimento destacável em países periféricos como o Brasil. Esse modelo enxerga no jovem pobre a imagem do mais qualificado empreendedor, por saber lidar com as adversidades da vida de forma criativa e através de uma grande capacidade performativa. Se considerarmos os empreendedores movidos por uma mistura entre senso de oportunidade e necessidade de sobrevivência, as periferias brasileiras seriam o melhor laboratório de formação de empreendedores possível. Empreender passa a ser divulgado como solução dupla: possibilita a geração de renda e, também, orientar o trabalho a partir da criatividade, do sonho, do desejo e do afeto. De manuais financiados por organizações internacionais (como UNESCO e BID) a depoimentos de jovens cases de sucesso,

8 Ver, por exemplo Abílio (2017).

passando por lindos artigos acadêmicos sobre a potência do afeto empreendedor, temos muitos exemplos de por que um jovem *millennial* prefira empreender seus sonhos a ser um assalariado. O perigo dessa chave de leitura reside em acreditar demais na potência das possibilidades e evitar enxergar as duras chagas da realidade. Enquanto alguns poucos *cases* de sucesso prosperam, 60% das pequenas empresas não sobrevivem mais do que cinco anos, segundo o site do SEBRAE. Em meio ao sonho empreendedor observamos uma reforma trabalhista que retira cada vez mais os direitos adquiridos pela classe trabalhadora e permitem avançar legalmente o fenômeno de pejetização, ou seja, trabalhadores que exercem funções fixas e sob subordinação mas que são contratados através de pessoa jurídica, não se beneficiando das medidas de seguridade trabalhista previstas na CLT.

Buscando nos afastar de responder a perguntas como se o trabalho cultural dá certo ou não, cresce ou decresce, concluímos com base no acompanhamento da trajetória do nosso interlocutor que um possível caminho para investigarmos o trabalho cultural informal é entendê-lo a partir da sua ambivalência entre o sonho e a precariedade. Evitando encarar o trabalhador como ingênuo ou como potente empresário de si mesmo, mas buscando entender como ele se adapta à realidade que o limita.

Nesse sentido, depois de mais de um ano e horas de entrevistas ocorreu um episódio-chave com Djoser que me fez acreditar nas possibilidades desse tipo de metodologia. Foi quando ele virou pra mim, depois de horas de conversa em sua casa, e me disse: “Acho que não sou mais produtor”. Depois que emitiu a frase, parou para pensar e encabulado me retornou: “Putz, ferrei sua pesquisa, né”. Achei muito engraçada a reação dele na hora e lhe retornei tranquilizando-o, mal sabia ele que aquela era a prova da vida de minha pesquisa, e não de sua morte como ele temia.

O tempo estava passando, e algumas coisas no mercado do rap caminharam a passos largo, outras se mantiveram estagnadas. Esse novo mercado dos produtos de Cultura Urbana não parava de crescer. Alguns artistas do rap, muitos daqueles que rimavam nos primórdios da Roda Cultural de Botafogo, estavam atingindo um público médio, passando a ter uma perspectiva constante de shows e rodando o território nacional em turnê. Mas se o rap vinha ganhando força como cena, ele ainda está longe de assustar o mercado da música *mainstream*. Mercado esse que nos tempos atuais era dominado pelo sertanejo universitário e pelo funk.

Djoser enxergava em ambos os cenários, sertanejo e funk, uma constante. A presença de investimento massivo para transformar um cenário em uma indústria cultural. Talvez essa fosse a grande diferença se comparado ao cenário do rap nacional. Enquanto isso no resto do mundo o rap passava o rock e se consolidava como o gênero musical mais influente da época. Djoser quer atuar em fazer essa virada de cenário também no Brasil.

E qual seria o primeiro passo? Reunir informação. Conhecer quem são os consumidores de rap e de Cultura Urbana no Brasil, onde vivem, quanto gastam, o que esperam e mais tudo que se possa saber. Informação talvez seja um dos bens mais preciosos do mercado nos tempos atuais. Através das redes sociais, smartphones e sistemas de conexões, as empresas coletam *Big Datas* dos indivíduos sem respeitar a privacidade individual. A farmácia que você compra tem seu histórico de remédios vinculado ao seu CPF, o laboratório que fabrica os fármacos tem seu histórico de doenças, mas você mesmo, cidadão, não tem acesso a esse banco de dados das suas próprias informações. Então o desafio é romper com esse ciclo. E que a cena cultural conheça os dados da cena cultural.

Possuindo os dados, e o investimento, seria possível impulsionar a cena e torná-la uma indústria. Esse era o sonho. Não era mais sobre transformar um pequeno evento em um grande evento. Era sobre articular uma rede e torná-la densa. Djoser queria se ver e ser visto como um filósofo estrategista, alguém que conseguisse pensar os fluxos dessa nova indústria. Ou quem sabe um lobista, articulador, conspirador, aquele que representaria a cena no jogo. Mentor de uma nova rede econômica.

A moeda que antes sonhara agora parecia mais real. O mundo inteiro só fala em um novo conceito de moeda: *blockchain*. E esse conceito tem o seu exemplo de excelência na chamada: *bitcoin*. Ninguém sabe muito bem onde isso vai dar, mas todo mundo sabe que fortunas foram feitas investindo em *bitcoin*, e que esse novo formato promete mudar completamente a dinâmica do mercado financeiro. Projetos como *Singular DTV* ou *GRMTK* anunciam que essa mudança na circulação financeira também vai revolucionar a música e o entretenimento. E por que a Cultura de Rua não pode ser pensada como um ativo e a moeda “No Amor” sair do papel?

Uma rede econômica onde a falta de recursos virasse potência. Uma rede disruptiva, que não se baseasse naquilo que já estava escrito, mas que conseguisse traçar os seus próprios caminhos. Uma rede que conseguisse promover a colaboração e a associação em rede, mas ao mesmo tempo o grande investimento e os grandes fluxos de capital da indústria cultural.

E dentro desse sonho Djoser achava que não era mais produtor. Aquela palavra que havia em outros tempos lhe cabido tão bem. Que havia lhe significado, dado sentido a uma trajetória de expe-

rimentação. Agora parecia não ter mais sentido na sua caminhada. Se antes a palavra produtor ajudava a ser identificado como algo positivo, ela parecia que cada vez mais atrapalhava na construção da imagem que queria passar. O lugar da execução do trabalho é subalterno. O produtor parecia para Djoser estar fadado a trabalhar para alguém, por alguém. O que muitas vezes se confundia com fazer tudo e com não fazer nada. E no meio desse paradoxo se ficava órfão do sonho da independência. Então para quê? Para quem? Que vantagem tinha ser produtor? Talvez o mundo estivesse mudando e produtor fosse uma categoria datada, expirada. Talvez ele nunca tivesse sido produtor afinal. Talvez só não lhe cabia mais essa definição. (DJOSER *apud* SILVA, 2018, p. 77-79)

Esse artigo, ao tentar resumir, pode apressar demasiadamente a percepção da virada da identificação dos trabalhadores culturais das Rodas de Rap como produtores para a desidentificação vivenciada por Djoser. É importante salientar que essa desidentificação é algo vivenciado por ele, outros interlocutores presentes na pesquisa seguem se entendendo como produtores culturais, alguns até buscaram a formação formal após a pesquisa ter se encerrado. Mas a verdade é que isso não importa muito para nossa reflexão, a questão aqui não é atestar ou validar se esses agentes são produtores culturais ou não. Busco analisar esse mundo do trabalho informal pela chave de leitura da ambivalência citada acima. Produtor cultural foi um nome utilizado como arma na batalha entre o sonho e a precariedade dos jovens organizadores das Rodas Culturais do Rio de Janeiro. Assim como o termo produtor utilizaram também: gestor cultural, empreendedor social, fazedor de cultura, entre outros. A utilização de cada uma dessas categorias laborais possibilita uma série de interpretações interessantes sobre como e por que os jovens decidiram se alinhar a elas. Mas o que me parece mais interessante é essa habilidade de se metamorfosear, de adaptar a sua narrativa identitária, da forma que pareça mais proveitoso no jogo da busca do sonho.

Porduzir-se a si mesmo é a tática que costura a trajetória de vida de Djoser. Ainda que isso revele sua capacidade criativa e adaptativa, mostra também a crueldade da realidade que é precária. É a falta, é a dificuldade, são as derrotas que impulsionam essa metamorfose camaleoesca. Detalhes que não transparecem na superficialidade do curriculum vitae que narra a vida ostentando as vitórias, e sem dúvida Djoser teve muitas vitórias. Mas olhar sua trajetória nos lembra que nada é fácil quando se nasce brasileiro, preto, periférico. A busca incessante do nosso interlocu-

tor pelos seus sonhos é sem dúvida inspiradora, mas como a tarefa aqui é a pesquisa é importante olhar para a sua trajetória com a distância científica e não cair no risco de nos convenceremos de olhar para ela como o mesmo olhar de quem a vivenciou.

Busquei entender como esses trabalhadores da cultura se viravam e se identificavam motivado pela minha própria trajetória. Eu também fui e de certa forma sigo sendo uma dessas pessoas que dedicam sua energia a fazer processos de fruição, a ocupar os espaços públicos, tanto por desejo quanto por ideal, quanto por um retorno financeiro e um sentido laboral (que eu particularmente fui vivenciar mais quando passei a ocupar postos formais de trabalho do que informais). Entendê-los de certa forma era motivado por uma esperança que crescia em mim de que toda essa ideia do jovem produtor de cultura ia dar certo, ia crescer, ia ser mais e mais fomentada, iria ser parte estruturante de um projeto econômico de país. Se esses sonhos nunca chegaram a se completar, hoje parecem quase na contramão de um processo histórico vigente.

Justamente a partir desses anseios tento oferecer aqui um caminho reflexivo. Não um que responda a boa parte das perguntas importantes para essa nação ou para o futuro do trabalho. Mas um que ao menos clame para a reformulação de certas questões. Todos os espaços que participei dedicados à reflexão das políticas culturais voltadas ao campo do trabalho se baseavam em esmiuçar, quantificar e por fim celebrar o sistema de cultura que foi elaborado e veio paulatinamente sendo aplicado ao longo do nosso jovem século. Mas o que pensam todas as pessoas que estão à margem desse sistema (sem entrar no mérito da causa ser circunstancial ou ontológica)? Uma vez equivocadamente perguntei em um seminário. As faces constrangidas me elucidaram que ali não era espaço para esse tipo de debate. Uma ou outra pessoa mais entusiasta tentou me consolar dizendo que essas pessoas não fazem parte desse sistema ainda, era uma simples questão cronológica.

Esse impasse vem me atormentando desde então, agravado por todo o compêndio de tragédias políticas e sociais que vem acometendo essa nação. Por fim, penso que agora pode ser um bom momento para reformular essa pergunta, sem cair no risco de tecer uma suposta crítica indigesta ao plano de cultura que finalmente propôs um sentido organizativo, político, social e econômico ao setor no país. O que pensam os trabalhadores informais da cultura, quais os seus anseios, sonhos, demandas?

Eu arrisco começar a tecer uma resposta pela parte mais óbvia, nós já nos dedicamos a escutá-los? É claro que uma escuta minimamente disposta revelaria um turbilhão de respostas, sem muita valia para a construção de um indicador ou de uma radiografia ampla dos anseios de milhões de indivíduos. Humildemente busquei portanto escutar alguns poucos que estavam ao meu alcance.

Uma das conclusões possíveis desse processo foi a aposta em uma nova categoria sociológica para compreender a trajetória de Djoser e Thiago Pombal. Evitando o binarismo da precariedade *versus* sucesso empreendedor, penso que seria adequado utilizarmos para definir sua condição laboral a categoria **Carreira Correria**.

Essa categoria é uma provocação à distinção que Richard Sennet faz em sua obra *A corrosão do caráter* (2006), em que compara os termos *job* e *career* ou trampo e carreira.⁹ Sennet aponta ainda no prefácio da obra que o termo *job* era utilizado no inglês do século XIV para designar um pequeno bloco de coisas que poderia ser transportado de uma parte a outra, em oposição a *carrer*, que remetia uma empreitada de transporte mais longa. A partir desses dois termos, Sennet vai, ao longo do livro, remontando historicamente à oposição do trabalho flexível ao trabalho estruturado e rotineiro. Ele nos alerta sobre os riscos desse modelo de trabalho que vinha modificando o mundo¹⁰ e corroendo estruturas fundantes da sociedade, como a própria ideia sapiente de estabilidade e planejamento futuro.

Reordenar essa linha de argumentação não tem o objetivo de refutá-la, mas de propor uma abordagem menos paternalista com os indivíduos que estudamos. Como a partir da escuta da trajetória podemos entender esses eventos laborais, essas empreitadas entusiasmadas, essa correria, como projeto de vida de um indivíduo que busca, sim, não só sustentar uma vida mas criar uma identidade sólida, longa, que perdue até proclamar seu epitáfio? É certo que os desejos, a autoimagem e os sonhos não podem definir a completude de um indivíduo ao olhar do pesquisador, mas ignorá-los tampouco me parece uma abordagem ética científica.

No meio dessa luta entre o desejo e a realidade limitante, entre o futuro e o passado, entre a experiência e a expectativa, situam-se nossos interlocutores: jovens correrias que aprenderam a fazer das suas rotinas

⁹ Tradução livre do autor.

¹⁰ É importante salientar que a primeira edição do livro foi publicada em 1998.

sistemas organizacionais de práticas culturais. É certo que a carreira que tentamos decifrar ao olhar para algo em torno de uma década, que é o tempo que trabalham, o tempo que passam a ser pessoas adultas, ou melhor, a longevidade dos seus *curricula vitae* não se parece muito com a carreira inaugurada pelo Fordismo e disseminada pelo espírito corporativo que cita Sennet. É, ao meu ver, mais semelhante à carreira que Becker (2008) identifica ao estudar o usuário de maconha. Ou seja, a repetição de práticas e hábitos apreendidos com outras pessoas iniciadas e que ao longo de um tempo vão ganhando sentidos, no caso de nossos interlocutores não só identitários, sociais e psíquicos, mas chegam a junto disso constituir uma prática laboral. Prática que existe na medida em que é reconhecida socialmente, tanto pela comunidade que efetivamente vivencia quanto por agentes públicos que premiam, celebram e utilizam as práticas como ativos de reconhecimento e identidade dos bairros.

Para finalizar, sugiro que para além de nos entusiasmos com a potência das práticas culturais ou nos sensibilizarmos com as feridas sociais dos trabalhadores que as realizam e correremos para tentar explicar a eles as dores de sua condição, possamos ter a generosidade de escutá-los.

Referências bibliográficas

- ABÍLIO, Ludmila C. Uberização do trabalho: subsunção real da viração. Passa Palavra, 2017. Disponível em: <<https://passapalavra.info/2017/02/110685/>> Acesso em: 04 set. 2020.
- ARANTES, Otilia. Uma estratégia fatal: a cultura nas novas gestões urbanas. In: ARANTES, Otilia; MARICATO, Ermínia; VAINER, Carlos. (org.). *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002. p. 11-74.
- ARMANO, Emília; BOVE, Arianna; MURGIA, Annalisa (org.). *Mapping Precariousness: Subjectivities and resistance*. London: Routledge, 2017.
- BECKER, Howard S. *Outsiders: Estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Ève. *O novo espírito do capitalismo*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes. 2009.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M. M.; AMADO, J. (coord.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996. p. 183- 191.

- FERREIRA, Vitor. *Ser DJ não é só soltar o play: a pedagogização de uma nova profissão de sonho*. Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 42, 2017.
- LOREY, Isabel. *Estado de Inseguridad: governar la precariedad*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2016.
- MELUCCI, Alberto. *Por uma sociologia reflexiva: pesquisa qualitativa e cultura*. São Paulo: Vozes, 2005.
- PORTELLI, Alessandro. *Ensaio de História oral*. São Paulo: Letra e Voz, 2010.
- PORTELLI, Alessandro. Sonhos ucrônicos: memórias e possíveis mundos dos trabalhadores. *Projeto história*. São Paulo, n. 10, 1993
- RODRIGUES, Luiz Augusto. Formação e profissionalização do setor cultural – caminhos para a institucionalidade da área cultural. *PragMATIZES – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura*, Niterói, Ano 2, nº 3, semestral, setembro 2012.
- RUBIM, Linda; BARBALHO, Alexandre; RUBIM, Antonio Albino C. *Organização e produção da cultura*. Salvador: EDUFBA; FACOM/CULT, 2005.
- SENNET, Richard. *A corrosão do caráter: as consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- SILVA, Gabriel M. Ocupação: cultura. Reflexões sobre sonho e trabalho. Dissertação de Mestrado em Cultura e Territorialidades – Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.
- STANDING, Guy. *O precariado: A nova classe perigosa*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- TARDE, Gabriel. *Monadologia e Sociologia – e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- TELLES, Vera da Silva; HIRATA, Daniel Veloso. Cidades e prática urbanas: nas fronteiras incertas entre o ilegal, o informal e o ilícito. *Estudos Avançados*, 21 (61), 2007.
- TOMMASI, Livia de. A produção de um novo regime discursivo sobre as favelas cariocas e as muitas faces do empreendedorismo de base comunitária. *Revista do IEB*, São Paulo, n. 56, p. 15-42, 2013.
- TOMMASI, Livia De. Empreendedorismo cultural nas margens da cidade. In: ROCHA, Lia et al. (org.). *Militarização no Rio de Janeiro: da pacificação à intervenção*. Rio de Janeiro: Mérola, 2018. p. 179-202.

MISTÉRIOS DO SAGRADO – UMA ANÁLISE SIMBÓLICA DOS OBJETOS DE DIVINDADE NA FESTA DO DIVINO ESPÍRITO SANTO¹

Marcelle Schleinstein Achilles da Rocha²

Introdução

A Festa do Divino Espírito Santo é uma manifestação católica nascida no território de Açores, Portugal, e teve sua origem mítica no século XIV, com a rainha Santa Isabel, conhecida como a santa milagreira dos pães e rosas, isso porque, muito devota e caridosa, gostava de ajudar os mais humildes, atitude que provocava a desaprovação de seu esposo, o rei de Portugal, D. Diniz. Isabel gostava de sair às escondidas pela porta dos fundos do palácio disfarçada de mulher do povo para ir em auxílio dos mais necessitados. Sua atitude conquistou a simpatia dos que esmolavam e ela logo ficou conhecida como a “Rainha Santa”. Diz a lenda que, certa vez, ela saiu com pães escondidos em seu avental e deparou-se com seu esposo. Este, ao indagar o que ela carregava consigo, admirou-se quando ela respondeu que levava apenas rosas. Desconfiado, ele pediu para ver o avental e tal qual foi a sua surpresa quando ao chão caíram-lhe rosas. De acordo com Gonçalves e Contins (2008),

1 Este texto foi gerado a partir da homônima dissertação de mestrado realizada no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) da Universidade Federal Fluminense (UFF) e orientada pelo Prof^º. Dr. Gilmar Rocha.

2 Marcelle é mestre em Cultura e Territorialidades (UFF) e graduada em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pela UniverCidade. E-mail: marcelle.achilles@gmail.com.

Ao narrarem as origens da Festa os açorianos a inserem na história portuguesa, situando-as miticamente no reinado de Dom Diniz (1261-1325). Os mitos de origem situam a fundação da Festa ainda no século XIV, obra da rainha Santa Isabel (1271-1336), esposa de Dom Diniz, a qual teria realizado uma promessa ao Divino Espírito Santo para que cessassem as guerras entre seu esposo e seu filho. O pagamento dessa promessa seria feito na forma de uma ampla e generosa distribuição de alimentos e bebidas aos pobres. (GONÇALVES; CONTINS, 2008, p. 73)

Em uma outra versão, foi em Vila de Alenquer, Portugal, que a rainha Isabel deu início à sua Irmandade do Espírito Santo, em 1296, sendo autora de novos milagres. Nos idos de 1290, sua sogra teria iniciado a construção da Igreja do Espírito Santo em Alenquer, porém esta ficara inacabada até que Isabel retomou as obras e, tendo depositado rosas vermelhas no altar diariamente em homenagem ao Divino Espírito Santo, estas se transformaram em ouro, que foi revertido em verba para terminar a construção da igreja, tendo sido finalizada em 1305. Logo em seguida, Isabel deu início às celebrações em homenagem ao Espírito Santo, uma Festa rica em simbolismos religiosos e místicos, como o Império do Espírito Santo, representado por crianças que encenam o personagem do Rei e da Rainha. No Brasil, a cerimônia foi introduzida pelos imigrantes açorianos e teve como porta de entrada o estado do Maranhão, que lá a adotou e a difundiu para todo o território maranhense.

Em meados do século XIX, a tradição da Festa do Divino estava firmemente enraizada entre a população da cidade de Alcântara-MA, de onde teria se espalhado para o resto do Maranhão, tornando-se muito popular entre as diversas camadas da sociedade, especialmente as mais pobres. (ABREU; GOUVEIA; PACHECO, 2005, p. 2)

No Maranhão, a Festa do Divino Espírito Santo acabou por ser incorporada às celebrações dos terreiros de Mina³ existentes naquela região, propiciando o sincretismo de crenças, pois a Festa é uma celebração de

3 Para mais informações sobre os terreiros Tambor de Mina, ver PEREIRA, Manoel Nunes. *A Casa das Minas: contribuição ao estudo das sobrevivências do culto dos voduns, do panteão Daomeano, no Estado do Maranhão-Brasil*. Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Antropologia e Etnologia, 1948.

origem católica. Lá, a Festa é tão comum nos terreiros que alguns devotos se tornaram seguidores do Divino ainda pequenos, quando acompanhavam os parentes nas atividades dos terreiros. Desde então, o Maranhão e o Brasil celebram essa cerimônia onde os devotos recebem alimentos – representando o agradecimento pelas dádivas concedidas pelo Divino – e as crianças realizam uma encenação da realeza, pois elas são consideradas representantes do Divino na Terra.

A Festa tem início cinquenta dias após a Páscoa e é dividida em quatro etapas (mas pode haver outras conforme a localidade). Em geral, ela engloba a Abertura da Tribuna, o Levantamento do Mastro, Pentecostes e a Derrubada do Mastro. Todas essas etapas são minuciosamente preparadas e executadas pelos devotos. Cada uma dessas mobiliza um ritual específico. Há muita música cantada e tocada pelas Caixeiras (grupo de mulheres que toca caixa) na Festa do Divino, seus cânticos são invocações para exaltar o Espírito Santo.

Tradicional no estado do Maranhão, foi a partir da década de 1950 que muitos maranhenses deixaram suas terras de origem e migraram para o Rio de Janeiro em busca de oportunidades, já que o país estava mergulhado em uma recessão. No Rio, alguns desses maranhenses fundaram a *Colônia Maranhense do Rio de Janeiro* e, passados alguns anos, inauguraram o centro cultural chamado *Casa do Maranhão*, no centro do Rio, onde há 49 anos se celebra a Festa do Divino Espírito Santo na capital carioca. Desde então a Casa reúne milhares de devotos que auxiliam nos preparativos da Festa e buscam com essa celebração não só agradecer, mas, acima de tudo, compartilhar, se doar, celebrar e homenagear o Divino Espírito Santo.

Capítulo 1

1.1 Colônia maranhense do Rio de Janeiro

Segundo Ferretti (1995), o declínio ocorrido no Maranhão na segunda metade da década de 1950 deveu-se ao encerramento de algumas fábricas de tecido, o que provocou não só uma recessão no estado, mas também em outras regiões do Norte e do Nordeste, o que gerou declínio também nos terreiros de Mina. Por conta do desemprego, que se

acentuava no Maranhão, alguns integrantes que hoje fazem parte da Colônia Maranhense no Rio mudaram-se para a cidade carioca em busca de novas oportunidades. Aqui no Rio de Janeiro estabeleceu-se seu Manoel Colaço (*in memoriam*), maranhense radicado na comunidade Parque União, em Bonsucesso, que havia fundado um terreiro em que se realizava a celebração ao Espírito Santo. Ele foi um dos primeiros dessa Colônia Maranhense a realizar a Festa do Divino Espírito Santo no Rio de Janeiro, em maio de 1967, e foi em seu terreiro que os integrantes da atual Casa do Maranhão se conheceram.

Com o falecimento de seu Manoel Colaço, em 1969, dois anos após a primeira Festa, os integrantes do terreiro sentiram a necessidade de criar um grupo que cuidasse dos interesses da Festa. Foi então que se formou a Associação da Colônia Maranhense na cidade do Rio de Janeiro. No ano seguinte, em 1970, a Associação conseguiu um convênio com a ASCAER (Associação dos Servidores Civis da Aeronáutica), clube localizado no bairro da Ilha do Governador, para que a Festa fosse realizada em suas instalações. E de 1970 a 1972 este era o espaço onde o Espírito Santo era homenageado. Após 1972, a Festa passou a ser realizada em outros locais, mas logo retornou para o clube da Ilha do Governador, e este tem sido o local da Festa do Divino desde então. Passados muitos anos, em 10 de setembro de 2011, era inaugurada a *Casa do Maranhão*, no centro histórico da cidade do Rio de Janeiro, um sobrado localizado na Rua Senador Pompeu, 34, atrás da Central do Brasil. Nesse endereço há ainda o que é considerado o primeiro cortiço do Brasil, com cerca de 120 anos, e que foi recuperado e tombado pelo Patrimônio Cultural do Município. A parte que cabe à Colônia hoje funciona como uma espécie de centro cultural e oferece oficinas de caixa, de ladainha, de bordado e mantém suas portas abertas para aqueles que se identificam com a cultura maranhense.

Atualmente a Colônia Maranhense do Rio de Janeiro ainda depende do espaço da ASCAER, pois a rua e os cômodos da Casa do Maranhão não comportam as mais de 500 pessoas que frequentam a Festa do Divino. A Colônia conta com cerca de 3.200 associados e os recursos para manter a Casa funcionando vêm dos próprios devotos, mas também de projetos de incentivo à cultura dos quais a Casa participa. Apesar das dificuldades, a Festa do Divino realizada pela Casa do Maranhão completou cinquenta anos em 2017, e isso representa não só a fé desses devotos, mas também o

compartilhamento de traços culturais que são perpetuados por meio desse ritual e seus símbolos.

1.2 Cronologia da festa

A Festa organizada pela Casa do Maranhão começa sempre em um domingo, é o dia em que ocorrem o Levantamento do Mastro e a Abertura da Tribuna; quinze dias depois comemora-se Pentecostes, também em um domingo. Esse é o dia principal da Festa. No dia posterior, uma segunda-feira, faz-se a derrubada do mastro. No dia da Abertura e no dia de Pentecostes é servido um almoço, e no encerramento, um jantar. O alimento é conseguido por meio de doações do comércio ou com os próprios devotos. Tudo o que é conseguido de graça é oferecido para a comunidade também de graça. Quem participa da Festa do Divino recebe a graça de almoçar e jantar de graça, pois o Divino reside na doação, na troca. E tudo o que é feito na Festa, desde o alimento até mesmo a decoração, vem de doações, seja material ou de mão de obra. E são muitas as tarefas a ser feitas. Boa parte dos devotos ajuda de boa vontade, pois para eles não é só uma Festa, mas um encontro entre amigos e também um tempo para celebrar.

Abertura da tribuna

Este ritual é oferecido para que os objetos mais simbólicos da Festa – a coroa, a pomba, o cetro e as bandeiras – sejam postos em seus devidos lugares no altar. O altar que fica na Tribuna é muito bem decorado, onde cadeiras revestidas de veludo e panos coloridos simulam a realeza e a imponência de *Sua Majestade* para receber o Divino. “Diante da Tribuna, realizam-se diversos rituais importantes, como Abertura, encerramento e saudações aos Impérios, com a participação das Caixeiras, bandeireiras e toda a corte do Divino” (FERRETTI, 2005, p. 11). A Tribuna é um lugar sagrado, ninguém entra e senta lá a não ser as crianças, que foram “selecionadas” pelo Divino para representar o sagrado na Terra, e que serão chamadas por *imperador*, *imperatriz* e *mordomos*, é o Império protagonizado por crianças. Aquele pequeno espaço delimitado se assemelha a um templo, que para Ricoeur (1995) simbolizaria a passagem do profano para o sagrado. “A Tribuna é um espaço-tempo, um canal de comunicação pelo

qual o Divino participa da Festa e a leva para o céu” (BARBOSA, 2006, p. 32). O ritual de Abertura da Tribuna serve para sinalizar que está aberto o “Tempo do Divino”.

Levantamento e batismo do mastro

O mastro, que representa a conexão do céu com a terra, é primeiramente ornado com vinho, folhas de eucalipto e frutas, depois o Império se põe a caminhar ao redor dele, dando três voltas ao todo. Durante o cortejo, a imperatriz carrega a coroa com uma pequena pomba (chamada de Santa Crôa), enquanto o imperador carrega o cetro. Em seguida, é o momento de seu batismo, onde são feitas algumas preces e depois água benta e vinho são lançados sobre o mastro para que ele possa ser erguido posteriormente (PEREIRA, 2005, p. 96). Como a Casa do Maranhão não é uma casa assentada, ou seja, um terreiro onde se possa fazer tudo em um mesmo lugar, então, acaba que o mastro tem que ser erguido no mesmo dia da Abertura da Tribuna. Na ponta do mastro é fincada uma pequena bandeira, chamada de mastaréu, com a imagem de uma pomba branca. O mastaréu é tão importante que possui padrinhos e madrinhas para adorná-lo e pintá-lo a cada ano em que se mudam as cores da Festa. Ser padrinho do mastaréu é o primeiro passo para quem quer entrar na hierarquia da Festa. Ser responsável pelo mastaréu é prepará-lo para a celebração. Após o levantamento, um jantar é oferecido, primeiramente, às crianças do Império, acompanhado das Caixeiras, que cantam e tocam durante toda a refeição do Império.

Pentecostes

Esta etapa, que é considerada a principal etapa da Festa do Divino, é a que mais requer dedicação, pois é nela que ocorrem a missa, a coroação do Império na igreja, a procissão, o almoço e a ladainha feita pelas Caixeiras. É quando o Império (representado pelas crianças), vindo da igreja, finalmente assume o trono na Tribuna. Neste dia a vestimenta do Império é o que mais chama atenção. Vestidos com roupas nobres, tais quais um rei e uma rainha, eles levam consigo o Espírito Santo estampado em seus capotes que deve, obrigatoriamente, estar representado nas vestes. Além de “vestir” a pomba branca, a imperatriz

também traz junto de si a coroa com o símbolo do Divino dentro – Santa Crôa, já o imperador carrega o cetro. Essa coroa, por vezes, recebe a denominação de “santo” por representar o Divino. A coroação do Império durante a missa simboliza a hierarquia da monarquia, é como se ali um novo rei e uma nova rainha estivessem assumindo o trono. Este ritual visa a efetivar a escolha dos novos imperadores e imperatrizes que foram eleitos no ano anterior.

Então coroam-se as crianças, elas vêm com o cetro e passam a ser naqueles dias os imperadorezinhos da festa do Divino. Ao serem coroadas, as crianças assumem simbolicamente naquele período o poder do Divino Espírito Santo. A ênfase em crianças aponta para a dimensão ritual de renovação do mundo. (GONÇALVES; CONTINS, 2008, p. 94)

Retornando à ASCAER, o Império, as Caixeiras, a banda e os devotos seguem em procissão até a entrada do clube; a bandeira do Divino segue à frente, logo atrás vem o Império e depois as Caixeiras tocando e cantando, seguidas dos devotos. Durante o ritual, as Caixeiras rezam por meio de suas caixas e cânticos para saudar a terceira pessoa da Santíssima Trindade, o Espírito Santo. Após esse ritual, que dura em torno de uma hora, as crianças do Império seguem para um almoço que é preparado na cozinha do clube pelos componentes da Colônia Maranhense, que se doam em prol do Espírito Santo.

Derrubada do mastro

A cerimônia de derrubada do mastro significa não só o fim da Festa, mas de um tempo, o tempo do Divino. Muitos devotos se emocionam neste dia, pois o Divino se vai e durante um ano ele fica “interrompido” para retornar no ano seguinte. O ritual começa com as Caixeiras cantando e tocando para o Divino. Este é também o dia em que o trono é passado para os imperadores e imperatrizes do ano seguinte. Assim como no dia da Abertura da Tribuna, na derrubada do mastro as crianças do Império são as primeiras a iniciar as refeições. As Caixeiras tocam e só param quando a última criança termina de comer. Após todos jantarem, começa uma procissão rumo ao mastro, que fica no pátio da ASCAER. Ali, diante do mastro, todos dão três voltas ao redor dele e começam a dar machadadas em número de três também. Após esse ri-

tual, todos retornam para o salão principal onde se dará a passagem do trono. Acompanhados do som das Caixeiros, imperador e imperatriz transferem o seu trono para o mordomo-régio e a mordoma-régia, respectivamente. Por fim, ocorre a distribuição dos bolos, doces e lembrancinhas doados por cada integrante do Império e que são distribuídos entre os participantes da Festa.

Capítulo 2

2.1 Simbolismo religioso da festa e seus objetos sagrados

A Festa em si está ligada ao feriado da Páscoa, que é um outro evento temporal e simbólico altamente religioso e que orienta as celebrações da Festa do Divino Espírito Santo, pois esta se move de acordo com o evento pascal, iniciando-se cinquenta dias após a Páscoa, comemorando-se no Dia de Pentecostes. Este último celebra a descida do Espírito Santo e está relacionado com o festival da colheita no calendário judaico. Esses outros ritos temporais que mencionamos (Páscoa, Pentecostes e colheita judaica) tornam-se expressivos quando nos direcionamos para a Festa do Divino (TURNER, 2005), pois notamos que este não é um evento isolado, que, dentro de sua singularidade, ele se expande para um todo maior adquirindo novos sentidos quando ampliamos nosso campo de visão em torno de tais acontecimentos como a Páscoa e o Pentecostes, casualidade não é o caso aqui, pois, sendo um evento altamente ritualizado, a Festa multiplica seu sentido de existência e torna-se ainda mais eficaz para os devotos.

Em relação aos objetos, tanto a pomba quanto o mastro enquadram-se na categoria de símbolos dominantes (TURNER, 2005), pois ambos se apresentam como fatores de dinâmica na comunidade maranhense e é diante da pomba e do mastro que os devotos se curvam e dirigem suas preces, além deles próprios elegerem os rituais ligados a eles (ao mastro e à pomba) como os de maior comoção. Os maranhenses reconhecem-se e mobilizam-se por meio da Festa do Divino, que dita as relações dos devotos, suas normas, crenças e valores. O lado místico da Festa é tão presente que os devotos parecem agir por intuição, guiados pelas sugestões dos encantados (guias espirituais). O ritual parece envolvê-los em um lado sagrado e misterioso que só eles conseguem acessar, pois o compromisso com o

Divino é o que os motiva a realizar a Festa todos os anos, além dos laços de amizade formados ao longo desses 49 anos de Festa no Rio de Janeiro.

Retornando à etapa do Levantamento do Mastro, o que podemos dizer é que o mastro é do Espírito Santo e para o Espírito Santo. Após o batismo, ele deixa de ser um tronco de árvore e passa a ser dotado de personalidade, um objeto transcendental que extrapola o seu significado de origem. O mastro torna-se uma entidade sagrada, a referência que significa que os tempos são do Divino; é a entidade onipotente, onipresente, onisciente, pois de sua altura é possível ter a visão dos quatro pontos cardeais. “Os mastros votivos são reminiscências dos cultos agrários, homenagem propiciatória às forças vivas da fecundação” (CASCUDO *apud* FERRETTI, 2005, p. 11), são os elementos masculinos que simbolizam a potência, o poder e o desejo de ascender. O mastro, que geralmente é feito de tronco de eucalipto, por vezes recebe o nome de Oliveira por conta de uma associação com passagens bíblicas, onde se conta que uma pomba branca pousou após um dilúvio na oliveira, árvore sagrada (FERRETTI, 2005, p. 14; PEREIRA, 2005, p. 95). É o mastro, portanto, que guarda o ritual.

Após a procissão realizada no Dia de Pentecostes, os devotos dão três voltas ao redor do mastro. O *três*, fortemente ligado ao ritual, é um número simbólico ligado à mediação do tempo nas mais antigas culturas e que foi apropriado ao longo dos séculos por algumas religiões. Está ligado não só ao calendário, mas também à designação das pessoas da trindade. O calendário seria uma projeção espacial do tempo, assim como o relógio, assim como o mastro em dia de celebração ao Divino. Ele serviria para delimitar onde começa e onde termina um ciclo, e é no levantamento e no derrubamento do mastro que vemos os dias da Festa se esvaírem num vaivém cíclico. É como se ali o sujeito fosse dono de seu tempo, tranquilizando-se das fatalidades do devir. O mastro seria análogo ao calendário que “pressupõe, sob uma forma mais ou menos explícita, uma criação nova... uma repetição do ato cosmogênico’, ou seja, a abolição do destino enquanto fatalidade cega. O novo ano é um recomeço do tempo, uma criação repetida” (DURAND, 2012, p. 283), ou seja, é como se o mastro fosse um calendário que marca o início e o fim de uma nova era e que se repete anualmente.

A tríade vai conduzir a narrativa de alguns mitos que chegarão a se condensar em três deuses diferentes, apresentando-se “assim, como uma

soma dramática de diferentes fases como o esboço de um mito teofânico da totalidade” (DURAND, 2012, p. 288). A própria Bíblia católica revela a existência de três Marias que receberam o anúncio da ressurreição de Cristo. Conforme o livro de Marcos (16-1-11), eram Maria Madalena, Maria Cleófas e Maria Salomé, ratificando a mística do número três. Também a Santíssima Trindade, da qual o Espírito Santo é a terceira pessoa, infere que o três está relacionado com essa medição do tempo e à expectativa de um retorno. Na etapa de derrubada do mastro, o Império e alguns devotos também batem com um pequeno machado três vezes no mastro fazendo três pedidos. Essa machadada significa a interrupção cósmica entre o céu e a terra, que somente será retomada no próximo ano. As frutas, os vinhos e as folhas de eucalipto que ornavam o mastro passam a ter significado sagrado para os devotos, que os recolhem para “manter” a energia do Espírito Santo em seus lares (PEREIRA, 2005, p. 129).

Ao longo dos anos a Igreja foi difundindo em suas pregações a história do herói chamado Jesus, que se sacrificou para salvar a humanidade e retornou em Espírito, representando morte e vida. Esse Espírito Santo passou a ser visto como o símbolo da bonança, da bondade, da boa nova e da esperança. Logo depois, a pomba foi apropriada pela Igreja de outras mitologias e transformada no símbolo do Espírito Santo. Crer na imagem da pomba é crer no Espírito Santo, essa crença que os devotos depositam nessa imagem é a certificação de que a representação do Espírito Santo na pomba é eficaz e a crença, a fé no Espírito Santo está inscrita fora dos limites da razão. Esse imaginário criado pela Igreja, a princípio, ainda hoje influencia as pessoas, que vão atualizando o mito de Jesus e se renovando junto com as narrativas cristãs, buscando significados em objetos a que são atribuídos algum sentido sagrado para que a fé tenha validade e a esperança continue existindo.

Para Ricoeur (1995), as histórias sagradas, ou histórias místicas, criam um mundo consciente que lhe é próprio, onde o devoto será impactado por esse mundo e em resposta vai retribuir criando outras histórias místicas que estarão sujeitas a mudanças conforme o consciente coletivo. Apesar de possuírem uma função substancial no âmbito da Festa, a pomba e o mastro são o reflexo da vida social humana, pois seus significados são atribuídos por conta das experiências e das normas que são ditadas pela própria sociedade, especialmente pela religião, sob a tutela de um discurso de fé. O discurso religioso, este discurso de fé, está

no nível da linguagem, visto que não importa qual a experiência religiosa o sujeito tenha, essa experiência vai passar primeiramente por uma linguagem, que pode ser interpretada dentro de sua própria expressão linguística (RICOEUR, 1995, p. 35).

Os rituais que ocorrem em torno do mastro e os rituais que reverenciam a pomba do Divino são a tradução do simbolismo do sagrado, o ritual atesta sua eficácia. Conforme Ricoeur (1995), o sagrado manifesta-se por meio de signos e comportamentos significativos, sendo assim, parte das manifestações, inclusive dos modos de agir dos devotos – as roupas utilizadas, a etiqueta no modo como os devotos se refere aos símbolos do Divino, à hierarquia, às danças, aos cânticos, aos gestos de devoção – refletem a essência desse sagrado cujas trocas e mudanças de nível acontecem o tempo todo. O simbolismo que remete ao sagrado funciona como um validador da transcendência divina, e é nesse rol que enquadramos os objetos simbólicos do Divino, como é o caso da pomba e do mastro. O ritual que ocorre durante a Festa permite transmutar e atribuir poder aos objetos, tornando-os dotados de efeitos místicos. Isso é possível graças à performance que envolve o *fazer* da Festa, cuja eficácia é garantida por conta de sua própria realização. Em Peirano (1973) podemos acompanhar uma investigação sobre a diferença entre rituais e comportamentos.

Como esta analogia tem força convencional, ela é a base da ação ritual que pode, então, ser classificada, segundo Austin (1962), como um “ato performativo” – isto é, ele produz resultados em virtude de ser realizado. Assim, atos rituais não são apenas “representações”, mas eles têm um propósito que se “realiza” através de um mecanismo analógico de eficácia simbólica. (PEIRANO, 1993, p. 3)

A autora identifica que rituais sempre estiveram muito atrelados ao estudo religioso, porém existe uma necessidade de se diferenciar um ritual de um comportamento social, ou seja, para determinada sociedade, agir de maneira diferente pode denotar um comportamento que, para um forasteiro, pode ser interpretado como um ritual, mas isso não passa de um comportamento que identifica aquela sociedade específica. Ainda segundo Peirano (1973), os rituais são comportamentos que fogem ao comportamento-padrão e que se utilizam de representações simbólicas como validador da conduta ritual. Além disso, a comunicação utilizada dentro de um ritual é uma comunicação estruturada e que segue uma linguagem própria.

O ritual⁴ expande as características de um determinado grupo, como seus valores e expressões, e por esse motivo pode ser de diversos tipos (religioso, profano, informal etc.), mas o que é importante notar nos rituais não é exatamente o conteúdo que está revelado, mas o que está por trás dele, como a forma, convenção, repetição e outros (PEIRANO, 2003, p. 8).

Os rituais que ocorrem na Festa do Divino, além de marcarem uma iniciação – quando se tem início o tempo do Divino –, marcam também a mudança de nível entre mundos cósmicos e também pontuam momentos de separação, de margem e de agregação. Podemos dizer que Festas religiosas são um comportamento comum em diversas sociedades, porém a Festa do Divino pode ser vista como um ritual na medida em que combina Caixeiras que tocam para evocar o Divino; um mastro que precisa ser batizado e preparado para a celebração, o Império representado por crianças; objetos como pomba, coroa e cetro etc. Todos esses elementos fazem da Festa uma reunião de símbolos que ajudam na comunicação com o Espírito Santo e validam a sacralidade do ritual.

Esses objetos são de extrema importância para a Festa, pois eles são retirados de seus contextos usuais e transferidos para outros onde eles adquirem um caráter simbólico. “A exemplo da análise de mitos, a compreensão da linguagem ritual é fundamental para nos informar sobre o sistema social onde ela ocorre” (PEIRANO, 1973, p. 3), e essa linguagem da Festa do Divino realizada pela Casa do Maranhão nos diz muito a respeito do ritual e dos devotos, pois ela opera na linha dos terreiros e também na linha do templo católico, e essa confluência de crenças é o que torna a Festa da Casa do Maranhão tão singular.

Conclusão

Ao nos aprofundarmos no simbolismo da Festa, foi possível visualizar a complexidade com que é realizado cada um de seus rituais de exal-

⁴ Os rituais fazem parte da vida dos seres humanos desde o nascimento até a morte. A explicação, segundo Van Gennep (1978), é que “para os grupos, assim como para os indivíduos, viver é continuamente desagregar-se e reconstituir-se, mudar de estado e de forma, morrer e renascer” (VAN GENNEP, 1978, p. 157). Lévi-Strauss (2011) delimita o ritual em conjunto com o mito, onde o ritual seria “o modo como as coisas são ditas” e os mitos aqueles que dizem as palavras.

tação ao Divino. À primeira vista, a Festa parece ser um evento em que os maranhenses se reúnem para perpetuar uma celebração realizada no Maranhão, mas a complexidade da Festa está justamente no interior da própria Festa, ou seja, em sua essência. A partir dos dados coletados em entrevistas realizadas enquanto estávamos em campo, interpretamos que a celebração seria como um espelho, e ela reflete aquilo que cada um quer ver, porém, a essência da celebração está para além do próprio espelho, algo acontece naqueles rituais que não é visto a olho nu. O que notamos foi que as pessoas da Casa do Maranhão não veem um espelho normal, para elas é como se fosse um espelho mágico, onde elas enxergam e presenciam um outro mundo através dele.

Como existe uma ligação com o mundo místico e alguns devotos chegam a receber encantados (entidades espirituais), o ritual da Festa parece representar uma espécie de vértice espiritual. A complexidade ocorre no momento em que espiritualidade e materialidade se confundem, é difícil separá-los durante a Festa, diríamos mesmo que seria impossível. Para quem acaba de conhecer a Festa, é mesmo custoso vivenciar o que os maranhenses vivenciam, a começar pelas questões que envolvem terreiros e seus simbolismos. Fazendo uma reflexão a respeito da origem religiosa da Festa e também de seus devotos, notamos que, por ser oriunda de Portugal e ter sua base no catolicismo, alguns devotos, ainda que não sejam adeptos das religiões afro-brasileiras, se identificam com a Festa da Casa do Maranhão porque ela é, em essência, uma celebração católica e por não ocorrer dentro de um terreiro (apesar da presença natural dos encantados e dos transe de algumas Caixeiras).

Ao longo dos anos, as religiões foram se atualizando com o apoio dos mitos, que precisaram ser reciclados para a realidade da sociedade atual, o que permitiu que a pomba enquanto símbolo do Espírito Santo fosse mantida por todos esses anos, cooptando cada vez mais devotos para a causa e, mais uma vez, se utilizando de um simbolismo religioso em conjunto com o discurso de fé. Conforme Ricoeur (1995), o simbolismo religioso e o discurso de fé são constantemente renovados pela filosofia religiosa, que atualiza os mitos que deram origem a tal simbolismo. Talvez seja por isso que os devotos ressignifiquem o Espírito Santo na pomba, visto que boa parte deles possui alguma ligação religiosa, seja com o catolicismo, seja com os terreiros de Mina do Maranhão. O Divino se manifesta por meio dos rituais da Festa e opera situações de

milagre que somente um devoto do Divino é capaz de experimentar, qualquer referência que se faça ao sagrado torna difícil a aproximação de um estudo mais apurado, visto se tratar de uma experiência mística, e em se tratando de experiências místicas é difícil encontrar palavras suficientes para descrever a profundidade desses rituais sagrados.

O sagrado se apresenta em termos de manifestação, ou seja, ele existe e pronto. O sagrado opera por normas próprias que não encontram suporte na palavra. A Festa realizada pela Casa do Maranhão é um ritual em que alguns devotos possuem um vínculo espiritual, mas isso não significa que eles não se divirtam, isto é, a parte da obrigação está no momento em que cada um está a executar a tarefa que lhe fora incumbida, como é o caso das Caixeiras, que, durante os cânticos, ficam muito concentradas, algumas até entram em transe por conta da proximidade dos encantados (entidades espirituais). Mas quando elas param de tocar, sentam-se juntas para comer algo e nesse momento elas se descontraem, dão risadas e alegram-se por estarem tocando e reencontrando os amigos. Mais do que resgatar uma identidade, o que a Festa faz é perpetuar e lançar no rito experiências de uma mesma coletividade, além das promessas de vida e pactos celebrados entre devotos e o Espírito Santo.

A Festa do Divino Espírito Santo é um ritual plural onde catolicismo e terreiro, rezas e invocações dividem o mesmo espaço, onde a confluência de imagens e crenças mostra-se reunida em um mesmo ambiente com o objetivo de saudar o Divino. A pomba e o mastro unem-se em torno de um mundo sagrado, onde, aparentemente, o pensamento “primitivo” – no sentido de representações místicas – ainda reside, mas “primitivo” em um sentido pleno e positivo, pois é este misticismo que costura os mistérios da Festa do Divino e conecta-se ao sagrado para reunir os devotos em torno de algo que é possível apenas vivenciar.

O poder que o Divino exerce sobre os devotos é um poder que se mostra presente por meio da “eficácia por excelência”. Qualquer ocorrência que não esteja prevista durante o ritual é tida como uma revelação do sagrado. O Divino se manifesta sob suas próprias regras e normas que não são necessariamente verbais, a fenomenologia do sagrado se explica por si só, ela existe por si só, e é por isso que a Festa é tão importante para os maranhenses que celebram a Festa há tantos anos no Rio de Janeiro e pretendem continuar celebrando até quando o Divino permitir.

Referências bibliográficas

- ABREU, Maria C.; GOUVEIA, Claudia; PACHECO, Gustavo. Caixeiros do Divino Espírito Santo de São Luís do Maranhão Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2005.
- BARBOSA, Marise. *Um as mulheres que dão no couro: as Caixeiros do Divino no Maranhão*. São Paulo: Empório de Produção e Comunicação, 2006.
- DURAND, Gilbert. *As Estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- FERRETTI, Sérgio Figueiredo. Festa do Divino no Maranhão. In: *Catálogo da Exposição Divino Toque do Maranhão*. Rio de Janeiro: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/IPHAN/ MEC 2005, p. 9-29.
- FERRETTI, Sérgio Figueiredo. *Repensando o sincretismo: estudo sobre a Casa das Mina*. São Paulo: EdUSP; São Luís: FAPEMA, 1995.
- GONÇALVES, J. R.; CONTINS, M. *Entre o Divino e os homens: a arte nas Festas do Divino Espírito Santo*. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 67-94, jan./jun. 2008.
- PEIRANO, Mariza. As árvores Ndembu: uma reanálise. *Anuário Antropológico*, Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1993.
- PEIRANO, Mariza. *Rituais ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- PEIRANO, Mariza.; RAMOS, Alcida. *O simbolismo da caça em dois rituais de nomeação*. Série Antropologia 4, Universidade de Brasília: 26 pp. 1973.
- PEREIRA, Carla. *Devoção e identidade: a Festa do Divino Espírito Santo da Colônia Maranhense do Rio de Janeiro*. 2005. 208 f. Dissertação de Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2005.
- RICOUER, Paul. *Figuring the sacred: religion, narrative and imagination*. Minneapolis: Fortress Press, 1995.
- TURNER, Victor. *Floresta de símbolos: aspectos do ritual Ndembu*. Niterói: Editora UFF, 2005.

O PROJETO “JUVENTUDE E PERIFERIA”: OBSERVAÇÃO E ESCUTA ATENTADOS ALUNOS COMO FERRAMENTA PEDAGÓGICA EM UMA ESCOLA MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO¹

Bruno Norbert²

Introdução

Este artigo é fruto da dissertação de mestrado intitulada “A escola como o (entre) lugar de sujeitos em deslocamento: trajetórias, ruídos e possibilidades”, defendida em 2018, pelo Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense (PP-CULT/UFF) e tratou da análise de um processo em uma escola da rede municipal de ensino da cidade do Rio de Janeiro. O objetivo deste trabalho foi, através da observação e escuta atenta do cotidiano, fazer uma análise da escola como território, ou seja, como uma construção histórica e social, a partir das relações de poder, tanto concreto como simbólico, que envolvem sociedade e espaço geográfico (HAESBAERT; LIMONAD, 2007)

Articulada a essa perspectiva está a ideia de espaço liminar de Homi Bhabha (1996). Neste caso, a escola foi percebida como um espaço fronteiro, uma zona de contato entre culturas diferentes, em permanente movimento, construído na interação constante entre os sujeitos que a compõem. E essa interação se dá em termos de conflitos e negociações, que abrem espaço para entrar em contato com o olhar do/sobre o outro.

1 Este texto foi gerado a partir da dissertação de mestrado intitulada “A escola como o (entre) lugar de sujeitos em deslocamento: trajetórias, ruídos e possibilidades”, realizada no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) da Universidade Federal Fluminense (UFF) e orientada pelo Prof^o. Dr. Marildo Nercolini.

2 Bruno é professor das redes estadual e municipal do Rio de Janeiro. Formado em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e mestre em Cultura e Territorialidades pela UFF. E-mail: norbertbc@gmail.com.

Outra importante contribuição foi o pensamento de Michel de Certeau (1998). Para ele, o espaço pode ser percebido como a prática do lugar, ou seja, como os sujeitos o modificam a partir das suas ocupações, usos e modos de viver. Os sujeitos, no cotidiano, simbolizam o lugar a partir das interferências que estabelecem com o espaço, seja através dos trajetos, seja por meio dos encontros. Ele ainda acrescenta que são os passos que moldam os lugares e os transformam em espaços, que inserem e inscrevem nestas camadas simbólicas que se sobrepõem e criam uma extensa rede de significados que, compartilhados simbolicamente através da comunicação, modificam os usos que os sujeitos fazem dos mesmos. Formam, de tal modo, "(...) uma história múltipla, sem autor nem espectador, formado em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços" (CERTEAU, 1998, p. 171).

Assim, inicialmente foi desenvolvido um perfil dos sujeitos que interagem no espaço e da localidade em que a escola estava inserida, no caso, um bairro da Zona Norte da cidade. Além disso, foi apresentado o contexto em que a educação municipal se encontrava, em termos de proposta curricular e demandas da Secretaria de Educação. Com isso, foram apresentadas tais informações para, com a análise de situações do cotidiano escolar, trilhar a complexidade do espaço escolar.

Após isso, expus uma situação de conflito, em que diversas questões sobre os olhares que os diferentes sujeitos que interagem com a escola afloraram, a partir dos desdobramentos do assassinato de um aluno da escola. Sempre com uma perspectiva de observação atenta dos ditos e não ditos, que evidenciaram as visões da comunidade escolar, pautadas pela contraposição entre nós e eles. O conflito foi percebido como social e constitutivo das relações humanas, como aponta autores como Simmel (1983) e Bhabha (2011).

Neste artigo, a ênfase vai se dar sobre um dos projetos da escola que apresentou um pouco dessas negociações e interações em um espaço heterogêneo e complexo como a escola pública, apresentando saberes que muitas vezes não são reconhecidos como legítimos, apesar de estarem presentes no cotidiano da instituição.

A Mostra Cultural: Juventude e Periferia

Os projetos da escola, em que a mostra foi um deles, constituíram-se como um movimento de um grupo de professores que ocorria anualmente e que procurava agir na interseção, na fronteira, articulando os conteúdos tradicionais com os saberes e pontos de vista do entorno. Aqui analiso um

deles, realizado no ano de 2017, e sua importância esteve ligada ao fato de marcar o primeiro evento após os conflitos relatados na dissertação.³

A dinâmica foi a seguinte: os professores que optaram por participar da mostra cultural listaram alguns temas bem gerais: mulheres, direitos humanos, música brasileira e juventude e periferia. Após isso, cada turma elegeu um entre tais temas. No final, juntamos o resultado de cada turma e o tema mais votado, que neste caso foi Juventude e Periferia, foi desenvolvido por todos os professores e alunos participantes, com a apresentação dos trabalhos em um dia todo voltado para isso, quando as aulas formais foram suspensas para que os alunos, professores e demais funcionários pudessem participar.

Além disso, foi estipulado um horário reduzido (10 da manhã às 2 da tarde), sem separação de turnos, para que os alunos pudessem optar por seu próprio turno ou transitar pelos dois.

Alguns trabalhos foram feitos em parceria com professores, outros individualmente. A professora de Geografia, Caroline Pires, mobilizou contatos que ela tinha e ofereceu duas oficinas: uma de rap e outra de grafite. Um outro grupo, com os professores Silvestre Arruda, de Língua Portuguesa; Isabella Tatagiba, de Educação Física; e Isabele Pagels, de Ciências, desenvolveram juntos um Quiz, contendo perguntas sobre o bairro que tivessem referência para os jovens. Houve também uma apresentação de dança, com alunas do 8º ano, encabeçada pelo professor de Matemática, Marcelo Souza. Além disso, a professora Flávia Galloukydio convidou o Mc Julião para encerrar o evento com uma apresentação na quadra de esportes da escola.

O professor poderia desenvolver o trabalho sozinho ou em conjunto com outros professores. No meu caso, escolhi um professor para trabalhar comigo – Flávia Galloukydio, de Língua Portuguesa, e Bruno Bentolila, de Artes Visuais – e a turma escolhida desta vez foi o 9º ano. A escolha se baseou na observação do envolvimento de parte dos alunos em ações culturais no bairro, como a roda de rap e as resenhas, eventos que têm mobilizado os jovens do bairro e que comentarei mais à frente.

Como cada professor ou grupo de professores deveria realizar uma atividade a partir do tema geral, pensamos em trabalhar a questão do território e a afetividade entre os jovens do Engenho da Rainha. Assim surgiu a

³ O conflito se deu a partir da repercussão nas redes sociais da notícia do assassinato de um aluno da escola em uma operação da polícia militar. A repercussão, repleta de visões sobre o outro, gerou um ruído bem grande na relação da escola com uma parte da comunidade, inclusive com protestos na porta da escola.

proposta de trabalho para o projeto. A turma foi dividida em grupos, com a tarefa de registrar em imagens algum lugar do bairro que fosse representativo para eles ou para os jovens do bairro. O objetivo da atividade era ampliar o currículo da escola para o que ocorre no seu entorno, sobretudo a partir das experiências dos alunos na cidade e no bairro em que vivem.

Assim, o trabalho junto à comunidade pode descortinar os fazeres e saberes que estão em jogo no entorno, pensando o território como espaço de significação, onde se inscrevem valores, memórias, marcados em práticas culturais (Bonafé, 2013). Além disso, evidencia as subjetividades presentes na sala de aula, espaço em que as atividades tendem muitas vezes à homogeneização dos alunos, ao focar, muitas vezes, somente nas habilidades de leitura e escrita. Cabe ressaltar, sobre essa questão da leitura, a fala do mestre Paulo Freire (1982, p. 5), que afirma que a leitura do mundo precede a leitura da palavra e esta está intimamente ligada àquela.

Como retorno, este trabalho pode proporcionar à escola um momento para refletir sobre si e se nutrir de várias possibilidades pedagógicas a partir das demandas e anseios dos alunos e dos moradores da localidade.

O Bairro do Engenho da Rainha⁴



Fonte: Google Maps. Acesso em 31/03/2017.

⁴ A escola em questão atende os moradores do bairro do Engenho da Rainha, Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro. Com uma população de 26.659 habitantes e o 62º lugar em termos de Índice de Desenvolvimento Humano (IDH), de acordo com o Censo de 2010, o bairro faz parte da XIII Região Administrativa (Inhaúma), juntamente com Del Castilho, Inhaúma, Maria da Graça e Tomás Coelho.

Em conversas com amigos professores do bairro, fala-se muito da peculiaridade do Engenho da Rainha, um local com muitas carências, mas bastante pulsante, tendo muitas vezes o protagonismo da juventude do bairro nas ações locais. Isto também pode ser considerado como currículo, mas é muito pouco valorizado pela escola, porque demanda um trabalho conjunto com um outro olhar, para o aluno e o entorno.

Esse ponto de vista é compartilhado pela professora Flávia Gallouckydio, que, em uma conversa informal, afirmou que, embora o currículo trouxesse em si a noção de flexibilidade e valorização de aspectos culturais locais, percebia que a escola pouco fazia uso ou até os utilizava no currículo. Assim, estudantes que em sua comunidade desenvolviam grande potencial artístico, cultural, comercial dentre outros, não obtinham êxito na escola, já que seus saberes não eram legitimados.

Nesse sentido, enquanto os alunos saíam à procura das imagens, na aula de Língua Portuguesa assistiram ao curta *Tudo está no olhar*, de um grupo de Belo Horizonte chamado Imaginário Coletivo, que possui uma proposta muito semelhante de trabalho, pautado na produção de conteúdo por jovens, refletindo sobre as suas experiências de vida e enfatizando os laços afetivos com a comunidade.⁵

Inicialmente, faríamos apenas uma exposição com as fotografias feitas pelos alunos, contendo um pequeno texto explicativo escrito por eles. Após a entrega das imagens, decidimos fazer também um vídeo com o registro dos comentários dos alunos sobre as fotos que tiraram, para apresentarmos na culminância junto com a exposição das mesmas. Alguns registros, logo no início, chamaram atenção. No primeiro deles, foi apresentada a seguinte imagem:



Passagem entre a diversão e a educação. Fotografia feita pelas alunas Karine Santana e Ana Beatriz. Data: 15/07/2017.

5 O curta pode ser acessado em: <https://vimeo.com/57497340>. Acesso em Janeiro de 2017.

No texto enviado pelo grupo, comentando a foto, lê-se:

Esta imagem mostra um jovem com o uniforme da rede municipal passando por uma praçinha onde é comum os jovens se encontrarem para se divertir. Mas, também, a mesma praçinha que é de costume os jovens se encontrarem para fazer festas e etc., é o mesmo lugar onde os mesmos vão para a escola. E mesmo que tenha a imagem de São Jorge, não há nenhuma discriminação por qualquer religião, e pessoas diariamente passam e leem as palavras de fé. Um ponto de encontro comum e bonito.

No vídeo, que demos o título de *Passa a visão: olhares da juventude do Engenho*,⁶ duas integrantes do grupo, que aceitaram participar das filmagens, relataram um pouco do seu cotidiano no bairro. A praça é uma espécie de ponto de encontro não apenas dos jovens, mas de todo o bairro, local onde, de acordo com uma das alunas, "muita gente fica sentada lá antes de ir para a escola", mas também onde ocorrem feiras, festas etc.

O grupo de alunos que realizou esse trabalho sempre foi muito reticente ao falar sobre o próprio bairro e os vínculos que mantém com a vizinhança, mas o fato é que recorreram a uma praça, ponto de encontro não apenas de alunos da escola, mas de outros moradores, que frequentam a feira, as festas, entre outros usos.

Se lugares de memória são "sinais de reconhecimento e de pertencimento de grupo numa sociedade que só tende a reconhecer indivíduos idênticos" (NORA, 1993, p. 13), os sujeitos só lembram a partir do ponto de vista de um grupo social específico, ao qual de alguma forma se vinculam: a memória está interligada diretamente às identidades sociais.

Para Halbwachs (2004), só temos capacidade de lembrar quando assumimos o ponto de vista de um ou mais grupos e nos situamos em uma ou mais correntes do pensamento coletivo:

Não é suficiente reconstituir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança; é necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos

⁶ Passa a visão é uma expressão que os alunos usam muito quando uma outra pessoa vai lhes dizer algo. Seria como "Fala" ou "diga". Quando eles vão dizer algo e querem chamar atenção para isso, dizem "Pega a visão".

outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade. (HALBWACHS, 2004, p. 35)

As alunas contaram que no dia a dia se divertem andando pelo bairro, conversando e frequentando a casa umas das outras, mas que para se divertir “elas vão para outro lugar que não o Engenho da Rainha”, ou seja, saem do bairro e vão para outros espaços, como ao shopping e ao Parque Madureira.

Nas entrevistas que fiz com alguns alunos, eles também relataram que para se divertir precisavam sair do bairro, como a aluna Shayenne (13), que afirmou: “Aqui não tem nada para fazer, a não ser as festas e o pagode, eu prefiro ir para outros lugares”. Ao mesmo tempo que eles têm muitas referências no bairro, como família, amizade e lazer, afirmam que o bairro não é uma boa opção de divertimento.

O próprio grupo que fez a foto acima foi um dos mais difíceis de mobilizar para o trabalho. Elas são consideradas as *nerds* da turma e da escola, escutam rock e pop sul-coreano, diferentemente da maioria dos demais alunos, que escuta funk, rap e pagode. Afirmavam que a escola era “um saco”, que não tinha ninguém legal para elas e que o bairro não possuía nada interessante. Contudo, dedicaram-se ao trabalho e falaram sobre a sua rotina e a rotina de parte da juventude do bairro. Após a apresentação do filme para a escola, o grupo passou por mim e discretamente fez um gesto de ok com a mão, o que já representou um grande retorno ao trabalho.

Além disso, as alunas afirmam no vídeo que escolheram a praça também pelos azulejos e pelo grafite, ou seja, as referências estéticas são importantes para atraí-las, especialmente na quase ausência de opções de espaços de lazer, a praça se torna acolhedora para a juventude do bairro se reunir, mesmo que apenas para conversar antes da entrada na escola.

É interessante notar que boa parte dos alunos menciona essa praça nas entrevistas como um ponto de encontro no bairro, mas que por mim era desconhecida, assim como para outros professores, a quem entrevistei.

Um outro grupo incorporava os alunos mais populares da escola, que se articulam no bairro na produção das Resenhas, espécie de Baile Funk todo produzido pelos moradores. O curioso é que as Resenhas, depois da violência, foi o assunto mais recorrente tanto na atividade como nas entrevistas que realizei junto aos alunos.



Resenha. Fotografia feita por Vinícius de Oliveira e Rafael dos Santos.
Data: 20/07/2017.

Segundo o dicionário *Michaelis*,⁷ resenha pode ter os seguintes significados:

1. Ação ou efeito de resenhar.
2. Descrição minuciosa e pormenorizada.
3. Enumeração cuidadosa; contagem, verificação.
4. Sinopse geral das notícias, em um noticiário.
5. Notícia analisada em todos os seus aspectos, com detalhes e pormenores do fato.
6. Análise crítica de um livro ou de um texto; recensão.

Para mim, resenha sempre esteve ligada às atividades acadêmicas, em que o aluno apresenta uma síntese crítica sobre alguma obra. Após o contato com os alunos, percebi um outro sentido para a palavra, que se refere a juntar os amigos e conhecidos para se divertirem, regados a música e bebida. Analisando o significado do dicionário e a apropriação do termo pelos jovens, percebe-se uma relação. Para os alunos, a resenha, inicialmente, caracterizava-se como pequenos encontros de jovens com bebida e música, em um contexto de proibição dos bailes funk pela polícia no auge das Unidades de Polícia Pacificadoras (UPP). Com o passar

⁷ <http://michaelis.uol.com.br/>. Acesso em 23/11/2017.

do tempo, foram crescendo e se tornando os principais eventos do bairro, percebe-se isso na própria escola, em que diversos alunos e ex-alunos participam diretamente da festa, seja como DJs, produtores ou apenas frequentadores das mesmas.⁸

No vídeo, um dos integrantes do grupo explica a escolha desta foto e de que forma se dá a atuação deles na produção da festa: “Eu sou um realizador. Eu fecho com alguns DJs, fecho com MC, com a equipe, entre outros. Aí tem outros parceiros que fecham outras coisas, como a divulgação e a venda de ingressos”. Questionados sobre o lazer no bairro para jovens da idade deles, afirmaram que “na época em que começou com as resenhas, não existia mais baile. A gente começou com um negocinho, organizando com umas garotinhas”. Sobre não ter mais bailes, a resposta foi direta: “Vai perguntar lá no batalhão (*risos*)”. Eles dão grande destaque e importância para as Resenhas: “Nesse tempo tenso, como o Rio de Janeiro está um caos, é um momento para relaxar, pra não viver a violência. A gente que mora aqui vê a violência de perto. Toda hora a gente vê um amigo nosso morrendo. É isso, um momento nosso de lazer”.

Sobre as dificuldades de produzir uma festa no bairro, comentaram os problemas com o poder público, inclusive com operação da polícia no meio da festa, impedindo a sua realização.

É interessante pensar nas Resenhas a partir dos conceitos de estratégias e táticas de Certeau (1994). Sob essa perspectiva, as primeiras correspondem a um cálculo de relação de forças empreendido por um sujeito detentor de algum tipo de poder que, por essa via, “(...) postula um lugar capaz de ser circunscrito como um próprio e, portanto, capaz de servir de base a uma gestão de suas relações com uma exterioridade distinta” (CERTEAU, 1994 [1980], p. 46). As táticas, por sua vez, são apresentadas pelo autor como ações desviacionistas, que geram efeitos imprevisíveis. Em oposição às estratégias – que visam a produzir, mapear e impor –, as táticas originam diferentes maneiras de fazer. Resultam das astúcias dos consumidores e de suas capacidades inventivas, possibilitando aos atores escaparem às empresas de controle e tomarem parte no

8 Segundo os alunos, existem hoje diversas resenhas no Engenho da Rainha: Resenha dos crias (temos usado para quem nasce e cresce na favela); Resenha da Árvore (“só vai quem trepa”), a Resenha dos 7 e a Tropa da Lajinha.

jogo em questão. Elas habitam o cotidiano da cultura ordinária, instância onde são desenvolvidas as práticas e as apropriações culturais dos considerados “não produtores”.

Um outro grande momento da atividade foi a contribuição de uma dupla de alunos que falou sobre o seu trabalho de evangelização no bairro.



Evangelizando e Cantando. Fotografia de Luciano dos Santos e Kettlyn Souza do Carmo. Data: 5/08/2017.

No texto explicativo da foto, assim justificam a escolha:

Esta foto representa pra nós pelo fato de que tentamos ser uma geração diferente que se afasta a cada dia do que chamamos de pecado pois outrora estaríamos fazendo coisas erradas, mas Deus nos proporcionou a oportunidade de termos salvação. Nós tentamos juntos a cada dia evangelizar no Engenho da Rainha para que possam conhecer o evangelho.

No vídeo, a aluna apresenta o trabalho que desempenha no bairro: “Como o jovem tem dificuldade de entender o que é o evangelho, nós

usamos o meio do louvor, da pregação, da dança, da apresentação de peças, para que eles venham a entender mais (...)”.

Apesar de não ser o foco do trabalho, a atuação das igrejas do bairro com a juventude merece um estudo, pois muitos alunos e ex-alunos são envolvidos com atividades lúdicas nesses espaços, especialmente em grupos de teatro, dança e canto. Inclusive, esta fala aponta possíveis caminhos para a atuação da escola junto aos jovens do Engenho, tamanho o potencial que algumas igrejas alcançam neste trabalho. Flávia Gallouckydio, em entrevista, já havia observado isso:

Então, aquela ideia de que oh, aqui não tem nada para fazer, mas a gente cria coisas pra fazer, então aqui tem a resenha, aqui tem o baile, tem a galera do pagode, tem a Igreja. Não tem teatro, mas eu vejo fotos deles fazendo uma espécie de teatro na Igreja com o lúdico, que é uma coisa histórica da igreja, porque se você não trabalha com o lúdico, não tem fiel. E a gente precisa aprender isso. Como eu não vou trabalhar com o lúdico? Eu não vou ter audiência. Então, se eu quero audiência, não é que você vai virar, como alguns falam, um palhaço, mas porque eu tenho que trabalhar só com a apostila da prefeitura. O que é conteúdo, né? Nós temos que discutir isso, o que é conteúdo? Conteúdo pra quem?⁹

É importante frisar que a aluna em questão teve um desempenho na filmagem excepcional, muito articulada e segura no momento, o que contrastou com a sua participação na escola em boa parte dos anos em que ali esteve, marcados pela timidez e pelas dificuldades com a escrita. Depois de assistir ao vídeo, refleti muito sobre a demora em perceber essa e tantas outras habilidades muitas vezes invisibilizadas no processo educacional.

Outro detalhe interessante na fala da aluna diz respeito à análise que ela faz do bairro:

Eu moro aqui tem pouco tempo, mas eu pude perceber que esse é um bairro muito produtivo, assim como a sala de aula, as escolas. Tem gente que se considera burra, só que não existe ninguém burro. Todos nós sabemos. É uma questão de querer fazer ou não. O bairro do Engenho da Rainha, pra mim, é um bairro muito produtivo, e que todos nós podemos fazer alguma coisa pelo bairro, mas a gente não se mobiliza para fazer nada, a gente quer ficar parado, olhando as pessoas que fazem, quando nós também temos talento,

9 Entrevista realizada em janeiro de 2018.

podemos fazer, mas não fazemos.¹⁰

Impressiona a dificuldade que a escola possui em perceber nos alunos e no entorno elementos para o trabalho pedagógico. Em todas as conversas que tive com os funcionários, além dos discursos nas reuniões, a ideia de aproximar a comunidade da instituição é unanimidade. Contudo, o que se percebe nas falas é uma visão utilitarista da comunidade, especialmente no auxílio a questões de indisciplina, e até mesmo no aproveitamento como mão de obra. Em uma das entrevistas que fiz com uma professora, lê-se:

Sinto até que eu poderia estar puxando mais da comunidade, que é uma coisa que a gente planeja para o próximo ano, eu sinto que a gente ficou um pouco afastado da comunidade. De repente por causa dos problemas de a equipe ficar muito sozinha na escola. Uma das propostas que vêm é justamente se voltar para a comunidade. Tanto é que já teve mãe que “olha, se precisar de fazer obra... se der material eu venho aqui e faço” e a gente tem que procurar aproveitar mais a comunidade.¹¹

O trecho final da fala da professora demonstra uma visão muito comum na escola. Quando se fala na relação entre escola e comunidade, associa-se muitas vezes com o auxílio da comunidade em tarefas específicas, ou alguma questão de indisciplina de aluno.

Conclusão

Paulo Freire narra uma história que viveu em que o gesto de aprovação de um professor, diante de toda a insegurança da juventude, além da opressão que sentia na escola, significou muito para ele quando aluno. Em trecho, ele afirma:

Este saber, o da importância desses gestos que se multiplicam diariamente nas tramas do espaço escolar, é algo sobre o que teríamos de refletir seriamente. É uma pena que o caráter socializante da escola, o que há de informal na experiência do que se vive nela, de formação ou deformação, seja negligenciado. Fala-se quase que exclusivamente do ensino dos conteúdos, ensino lamentavelmente

10 Entrevista com a aluna Ketllyn Souza do Carmo, realizada em 20/08/2017.

11 Entrevista realizada em janeiro de 2018.

quase sempre entendido como transferência do saber. Creio que uma das razões que explicam este descaso em torno do que ocorre no espaço-tempo da escola, que não seja a atividade ensinante, vem sendo uma compreensão estreita do que é educação e do que é aprender. (FREIRE, 1998, p. 17)

Passados dois anos da defesa da dissertação de mestrado, percebo que este trabalho diz respeito não apenas à análise do processo de uma escola pública, seus conflitos e negociações no cotidiano, mas se confunde com o meu processo de formação como professor em um cenário complexo de trabalho. Refere-se ao olhar sobre o lugar que cada um ocupa, sobre presença, observação e escuta atenta.

Estas palavras podem parecer óbvias para um professor ou para quem trabalha com serviço público, mas podem ser encaradas como ferramentas fundamentais no cotidiano escolar na busca por alternativas a uma postura descrente ou de culpabilização do outro. Talvez desenvolver essas ideias como ferramentas para a prática pedagógica seja um desafio para um próximo trabalho de pesquisa.

Dessa forma, este artigo retomou uma parte da pesquisa que desenvolvi no mestrado de análise dos embates e possibilidades que decorrem dos encontros proporcionados pelo espaço escolar. Neste caso, abordei o projeto da escola, em que diversos tópicos foram trabalhados, como protagonismo do aluno, memória e saberes locais, cotidiano, cultura e alteridade. E como essa atitude pode proporcionar um ganho muito grande para a escola em termos de mobilização de seus agentes e de currículo também.

Referências bibliográficas

- ARRUDA, Cláudia Maria Calmom. “Cidade do som: história, música e memória.” Dissertação – Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, RJ, 2007.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.
- BHABHA, Homi K. *O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BHABHA, Homi K. O Terceiro Espaço – uma entrevista com Homi Bhabha (Jonathan Rutherford). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, v. 24, p. 34-41.
- MOREIRA, Antonio Flavio Barbosa; CANDAU, Vera Maria. Educação escolar e cultu-

- ra(s): construindo caminhos. *Revista Brasileira de Educação*, maio-ago, n. 023. 27 Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação. São Paulo, p.156- 170, 2003.
- CERTEAU, Michel de. Caminhadas pela cidade. In: _____. *A invenção do cotidiano*. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 169-182.
- CERTEAU, Michel de. Relatos do espaço. In: _____. *A invenção do cotidiano*. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 199-220.
- CERTEAU, Michel de. *A cultura do plural*. Campinas: Papyrus, 1995.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996.
- HAESBAERT, R.; LIMONAD, E. O território em tempos de globalização. *Geo UERJ*, Rio de Janeiro, v. 5, p. 7-19, 1999.
- SILVA, Tomás Tadeu et al. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2005.
- WALSH, Catherine. Interculturalidade crítica e pedagogia decolonial: in-surgir, re-existir e re-viver. In. CANDAU, Vera Maria (org.). *Educação intercultural na América Latina: entre concepções, tensões e propostas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009. p. 12-43.

FELICIDADE COMPULSÓRIA E DOR DE AMOR: COMO A SOFRÊNCIA CONJUGA EM SUAS NARRATIVAS E PRÁTICAS DUAS CULTURAS DISTINTAS¹

Leonardo Seixas Machado de Aguiar²

Introdução

A investigação de um produto cultural de consumo massivo guarda em si um desejo latente de compreensão mais ampla da própria sociedade consumidora. Nos últimos anos, vimos a música sertaneja se renovar, trazendo ao grande público sua mais nova versão, a *sofrência*. Pesquisar a *sofrência* é buscar entender as subjetividades que o brasileiro *sofrente* carrega em seu íntimo, pois, partindo da ideia de que aquilo que nos afeta nos revela, o modo como vivenciamos o sofrimento amoroso pode nos apontar não somente as crenças que norteiam nossa relação com eros, mas também apontar de forma mais ampla como esse sujeito se coloca no mundo. Que tipo de relação amorosa esse indivíduo busca? Que valores norteiam essa busca? Quais são suas referências exemplares constitutivas que o fazem crer que uma relação amorosa deve ser de determinada forma e não de outra? Que expectativas foram frustradas, levando ao rompimento amoroso e, conseqüentemente, ao sofrimento? Como esse indivíduo sofre por amor? Essa dor é exibida socialmente? Se sim, como? Por que motivo?

1 Este texto foi gerado a partir da dissertação de mestrado intitulada “Sofrência: a dor de amor em tempos de felicidade Compulsória”, realizada no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) da Universidade Federal Fluminense (UFF) e orientada pela Prof.^a Dr.^a. Danielle Brasiliense.

2 Leonardo é mestre em Cultura e Territorialidades (UFF) e possui graduação em Abi - Letras Português/Francês pela UFF, Ênfase em Línguas Estrangeiras Modernas (inglês-Cambridge e francês-UFF). E-mail: falarcomleo@hotmail.com.

O que importa entender como o brasileiro ouvinte de um gênero popular de música experiencia a dor de amor? Bom, interessa compreender como se dá o sofrimento amoroso, pois ele ocorre em um momento em que qualquer tipo de sofrimento é praticamente proibido e só a felicidade importa. É verdade que podemos estabelecer uma filiação entre a *sofrência* e os outros gêneros musicais brasileiros que já se propuseram a cantar as dores do coração, pois guardam muitas semelhanças entre si. Contudo, diferentemente dos gêneros de outra temporalidade da música nacional, a *sofrência* se vê inserida em uma sociedade norteada pela lógica da felicidade obrigatória.

A cultura da felicidade compulsória, bastante visível nos mais diversos setores sociais, sendo ainda mais concreta na vida *on-line* das redes sociais, está diretamente ligada a demandas neoliberais. A felicidade se tornou um símbolo de sucesso, pois patenteia que o sujeito, único responsável pela gerência de sua vida, é capaz de proporcionar a si mesmo momentos de prazer e satisfação. Dessa forma, ele é reconhecido como bem-sucedido, pois ao exibir socialmente sua felicidade esse sujeito também sinaliza que pode se manter em conformidade com o que se espera socialmente de um cidadão normativo. Daí a resposta para a pergunta sobre a importância de entender como o sujeito *sofrente* vivencia a ruína amorosa, pois resta entender como ele é capaz de conjugar duas culturas que, a princípio, se mostram tão opostas. Como sofrer por amor e mostrar-se feliz ao mesmo tempo? Essas respostas podem trazer informações pertinentes para a compreensão mais ampla acerca de atos constitutivos da conduta social de parte considerável da população brasileira no fim da primeira década do século XXI.

Uma das conclusões que esta pesquisa nos propõe é que a *sofrência* permite ao sujeito sofrer por amor e ainda ser capaz de simular socialmente a felicidade. Através da cultura da *sofrência*, o sujeito não foge ao sofrimento, mas se vale dele para exibir socialmente sua capacidade de resiliência e superação, performando a felicidade. O cenário que a *sofrência* oferece proporciona a conjugação das duas culturas, onde uma encontra na outra a possibilidade de se fazer ainda mais louvável socialmente. Ainda, é importante compreender que dessa forma o sujeito pode satisfazer suas necessidades narcísicas, pois a *sofrência* é necessariamente entendida como uma prática pública, visto que o indivíduo narciso contemporâneo requer uma claue. O modo como o indivíduo sofre por amor em sua intimidade não

é de interesse desta pesquisa. Importa compreender como a dor é exibida em sociedade, pois é justamente aí que se dá o conflito. O sofrimento amoroso público viabiliza a manifestação da felicidade diante dos olhos alheios.

Assim, na tentativa de deixar claro o recorte feito pela pesquisa, exponho aqui que tanto a cultura da *sufrência* quanto a da felicidade são práticas que se concretizam socialmente. Dessa maneira, discutiremos as *performances* públicas, que são uma mescla das duas culturas aqui confrontadas. Contudo, além da prática dos atos públicos, também são analisadas as letras das canções de *sufrência*, com o intuito de utilizar suas narrativas como ponto de partida para o cotejamento com a prática.

A felicidade como símbolo de sucesso

Tomoo como ponto de partida o entendimento de que a felicidade é o objetivo final de praticamente todo ato humano. Parto daí com esteio na concepção filosófica aristotélica que diz que “a felicidade é um princípio; é para alcançá-la que realizamos todos os outros atos; ela é exatamente o gênio de nossas motivações” (ARISTÓTELES, 1. 12. 8.), e também na psicanálise freudiana, quando em o “Mal-estar na civilização”, ao se questionar sobre qual finalidade buscaria o homem com sua conduta de vida, Sigmund Freud nos diz que “É difícil não acertar a resposta: eles buscam a felicidade, querem se tornar e permanecer felizes” (FREUD, 2011, p. 19).

É possível concordar com a ideia de que essas definições não sejam as mais adequadas para entender a felicidade deste início de século. Contudo, aqui elas são tomadas como referência clássica de um desejo inato da alma humana, princípio autônomo que se vê subjugado apenas ao interesse interno de conforto, prazer e satisfação pessoal. De maneira geral, o senso comum entende o sofrimento como algo a ser rechaçado, enquanto a felicidade acolhida, ocupando posição central dentre os anseios da humanidade.

Assim, estando a vida sob controle, o que significa uma existência sem nenhum tipo de risco iminente a ela, a noção de que a felicidade é a principal força motriz de nossos atos pode ser aceita sem muita contra-argumentação. Quando não está sob ameaça de algum perigo, o sujeito busca não apenas a sobrevivência nos seus atos mais comuns, mas a vida bem vivida, repleta de satisfação e prazer. Assim, entendemos que o princípio do prazer norteia nossas atitudes e decisões em busca de uma vida plena.

Entretanto, nos nossos dias, a ideia de felicidade sofreu alterações. Não digo que tenhamos deixado de buscar satisfação em nossas vidas. Pelo contrário, seguimos na procura por cada vez mais prazer, contudo, por motivos não mais apenas internos. A lógica do indivíduo regido pelo imperativo do gozo é de que deve ser sempre capaz de estar seguindo a norma social, isto é, viver a felicidade e não o sofrimento. Isabel Fortes descreve essa norma como “aquele que não consegue ser feliz e revela sua tristeza é visto como uma pessoa fraca e merecedora de culpa” (Fortes, 2012, p. 35). Não há espaço cabível para o sofrimento pois ele representa o fracasso individual do sujeito como empreendedor de si mesmo, identificando-o socialmente como incapaz de se proporcionar momentos de prazer, logo, um indivíduo desajustado às demandas neoliberais; um exemplo a ser ignorado e jamais reproduzido.

A cultura da felicidade impõe a vida feliz como norma a ser seguida, sendo explorada e veiculada pelos inúmeros canais midiáticos e de conhecimento à disposição. Quanto a isso, João Freire Filho elaborou uma definição bem acurada no artigo intitulado “Fazendo pessoas felizes: o poder moral dos relatos midiáticos”.³

O imperativo da felicidade urgente conta com o respaldo de artefatos e peritos das mais variadas estirpes: persuasivas mensagens publicitárias; incontáveis atrações e representações midiáticas; teses, estatísticas e projetos elaborados por *scholars* e governantes; além da lábria de apóstolos da autoajuda, líderes espirituais e experts em relações humanas. Embora sustentem ideais e interesses diversos, os discursos e as práticas de agentes radicados na universidade, no mercado ou no poder público contribuem, à sua maneira, para sancionar uma concepção deveras encantatória da felicidade: meta alcançável individualmente e conquista desfrutável intimamente, sua difusão é aclamada, ainda, como presságio de ganhos coletivos no campo da saúde pública e da economia. (FREIRE, 2010, p. 2)

A sustentação da felicidade

Podemos entender que a busca por felicidade na contemporaneidade se apoia em uma estrutura formada por quatro fatores principais: o hedonismo, o narcisismo, a vivência do instante e a constante reprodução da ideia de felicidade. Tais características revelam a filiação da felicidade contemporânea com ideais neoliberais. Tentarei explicar.

³ http://compos.com.puc-rio.br/media/gt4_joao_freire_filho.pdf

De acordo com Isabel Fortes, o hedonismo contemporâneo é herdeiro direto da teoria filosófica conhecida como utilitarismo, conceito que tem “como perspectiva criar condições econômicas que propiciassem a máxima felicidade para todos” (FORTES, 2012, p. 36). Entendido como uma ciência exata, o utilitarismo influenciou as ciências econômicas, infiltrando-se na conduta moral dos cidadãos, fazendo do consumismo uma das fontes principais de satisfação, representada na aquisição de produtos e/ou serviços que são entendidos como fornecedores de felicidade, o que, por sua vez, denota socialmente o êxito na administração da vida pessoal.

Isabel Fortes nos diz que: “Vivemos numa sociedade em que tudo se transforma em gadget, em que os objetos estão sendo sempre incorporados vorazmente pelos sujeitos. Assim, a consumição de objetos na nossa sociedade traduz-se por aquilo que Baudrillard mostrou como a acumulação permanente de signos de felicidade” (FORTES, 2012, p. 39). Dessa forma, se antes, em nome de uma ideia de civilização, era preciso calar os desejos pessoais diante das demandas coletivas, conforme descrito por Freud em o *Mal-estar na civilização*, nos nossos dias, a norma vigente na subjetividade diz que todo e qualquer desejo deve ser satisfeito.

Contudo, o prazer nada vale se não for exibido socialmente. Qual o sentido do gozo clandestino? A felicidade contemporânea não se relaciona mais apenas à satisfação íntima. É preciso ser vista pelo olhar alheio, para que este tenha conhecimento dela e, assim, se concretizar de fato no sujeito que a exhibe. Essa prática leva justamente à exacerbação do individualismo, pois é a satisfação inquestionável dos desejos do eu diante de todos.

Segundo Christopher Lasch (LASCH, 2008), o narciso pós-moderno não é o indivíduo marcado pela grande estima de si e que, por isso, jamais encontra alguém à altura da sua atenção. Para Lasch isso seria desconsiderar a dimensão psicológica do narcisismo e, conseqüentemente, sua dimensão social. O narciso contemporâneo é inseguro e profundamente dependente do outro, pois precisa deste para que suas supostas qualidades sejam reconhecidas e tornem-se reais. Lasch entende que há

traços de caráter associados ao narcisismo patológico que, sob uma forma menos extrema, abundam na vida cotidiana dos nossos tempos: a relação de dependência do outro, para o consolo mediatizado

que ele pode vir a procurar, associado ao medo da escravidão (dependência), o sentimento de vazio interior, a imensa raiva reprimida e os desejos orais imperiosos e insatisfeitos. (LASCH, 2008, p. 66)

Lasch vê surgir na pós-modernidade a descrença de que a humanidade venha algum dia alcançar seus desejos de paz, fraternidade e igualdade. As utopias, que segundo Eduardo Galeano nos fazem continuar caminhando, deixaram de ser depositárias da fé popular. As incertezas com relação ao futuro da vida no planeta, oriundas de questões como os temas ambientais, guerras iminentes, pandemias, crises econômicas, fizeram com que a atenção se voltasse para o momento presente. A certeza reside no aqui e agora.

Diferentemente do conceito baumaniano de retrotopia, descritivo do pensamento de determinado estrato social mais conservador que vê o passado como o lugar a ser revisitado, Lasch entende que o indivíduo contemporâneo investe toda sua energia no momento presente, pois o passado já não importa e o futuro pode não existir; o momento presente é onde ele tem acesso e controle, único lugar possível de se proporcionar felicidade.

A liquidez pós-moderna descrita por Zygmunt Bauman corrobora com a necessidade de constante renovação de tudo, a fim de que dure mais que um instante. A percepção de Lasch que mostra que a humanidade se refugiou na felicidade tangível, que só é possível no aqui e agora, obriga que essa felicidade seja constantemente reproduzida. Isso nos leva à sociedade do desempenho descrita por Byung-Chul Han (HAN, 2017). Segundo Han, a sociedade de controle, exposta por Michel Foucault, se expandiu. Não há mais apenas a vigilância do olhar do outro, mas de cada um sobre si mesmo. A norma é a felicidade e essa deve ser repetidamente desempenhada, assim o indivíduo pós-moderno se autoimpõe a *performance* feliz nos sucessivos instantes do aqui e agora.

Dessa maneira, podemos entender que a busca por felicidade na contemporaneidade funciona dentro de um andamento acelerado e intermitente, onde o indivíduo precisa ser ou se mostrar feliz com a maior frequência possível, direcionando o olhar do outro a fim de exhibir-lhe uma imagem pessoal de sucesso e competência em um mundo regido pela lógica neoliberal. Assim, a busca pela felicidade se constitui como um mecanismo que se retro-alimenta, fazendo com que o vazio de uma existência narcisista e hedonista, limitada ao instante de agora, encontre no reconhecimento do outro o combustível para que o desempenho continue sendo mantido.

O amor como símbolo de felicidade

Se a ideia de felicidade é ter seus desejos satisfeitos, sejam eles materiais ou emocionais, a felicidade no amor tem grande peso no imaginário humano, e o desamparo narcísico pós-moderno só faz aumentar esse peso. O ideal do amor romântico ainda se mantém como referência para a experiência do amor erótico, reforçando a promessa do “felizes para sempre”. Podemos supor, diante do que foi comentado até aqui, que a felicidade no amor também tenha se tornado um signo de êxito na gerência da vida pessoal. A demanda pela vivência da felicidade, quando recai sobre as relações amorosas, se apoia na mesma lógica hedonista, narcisista, imediatista e de reprodução constante. Jurandir Freire Costa nos diz isso ao afirmar que:

Sua íntima (o amor) associação com a vida privada burguesa o transformou em um elemento de equilíbrio indispensável entre o desejo de felicidade individual e o compromisso com os ideais coletivos. No presente, o cenário mudou. O valor do amor foi hiperinflacionado e sua participação na dinâmica do bem comum chegou quase ao ponto zero. E, à medida que refluía aceleradamente para o interior do privado, o romantismo assumia a forma de moeda forte da felicidade junto com o sexo e o consumo. (COSTA, 1999, p. 19)

Dessa maneira, na contemporaneidade, o amor precisa ser fonte de felicidade constante. Jurandir Freire Costa nos lembra que o mundo se encontra entre duas eras, a dos “sentimentos” e a das “sensações”, e isso faz com que o conceito do amor romântico tenha dificuldade de se estabelecer, pois esse conta com a ideia de eternidade. Se os sentimentos nos levam a relações que se fazem na construção diária, sendo mais profundas, duradouras e bastante íntimas, com as sensações o sujeito se conecta ao prazer do momento, imediato e fugaz. Sendo assim, aliada ao conceito baumaniano de amor líquido, podemos dizer que o amor na contemporaneidade deve ser eterno porém com data de validade, ou seja, ele só existe enquanto é fornecedor de felicidade.

O hibridismo sertanejo e a sofrência

Com a temática sempre voltada ao amor malfadado, a *sofrência* narra a desilusão amorosa, a frustração das expectativas de felicidade na vida sentimental, e, como já vimos, a contemporaneidade oferece um solo bastante

fecundo para o fracasso amoroso. O termo *sofrência* surgiu do neologismo entre os vocábulos *sofrimento* e *carência*. Isso está em consonância com a urgente necessidade da felicidade no amor aqui e agora. Se não há futuro, não há tempo para a construção da relação, logo, a lógica que há momentos felizes e aqueles não tão satisfatórios em uma relação acaba não tendo muito espaço. Assim, é preciso que o cônjuge forneça a felicidade prometida nas histórias românticas, abastecendo de prazer e sendo capaz de responder às necessidades narcísicas do outro aqui e agora, caso contrário, o encanto se desfaz.

A *sofrência* surge como herdeira das práticas de seus antecessores. Nascida do arrocha, ritmo nordestino cujo principal representante é o cantor Pablo, o termo *sofrência* se popularizou na região sudestina do país por meio de um vídeo do comediante Fabinho Sofrência que tem a canção de Pablo “Porque homem não chora”. No vídeo, que viralizou nas redes sociais, o comediante usa o termo *sofrência* e o relaciona ao cantor. Pablo, que era já bastante conhecido na Bahia, ganhou o mercado nacional e chamou atenção de produtores de música sertaneja.

A música sertaneja tem sua história calcada na hibridização com outros ritmos musicais, brasileiros ou não. Desde que passou a ser reconhecida como algo diferente da música caipira, a música sertaneja teve momentos de baixa, até ocupar a posição que hoje ocupa. Por isso, é importante diferenciar uma da outra. Gustavo Alonso (ALONSO, 2011) nos mostra que, em determinado momento, os dois termos, que sempre foram usados indiscriminadamente sem que houvesse prejuízo algum para qualquer uma das partes, passaram a significar coisas diferentes. Com o distanciamento das realidades da vida moderna dos centros urbanos daquela mais simples das zonas rurais, os termos caipira e sertanejo passaram a ser associados à ideia de atraso e ignorância. Com o fluxo migratório, o homem do campo que passa a viver na cidade sofre preconceito, sendo visto como subdesenvolvido, incapaz e indolente. Tal subjetividade pode ser identificada no personagem Jeca Tatu, de Monteiro Lobato.

Esse homem do campo que agora mora na cidade mantém a relação de afeto com suas origens através da música. Na cidade, ele ouve outros ritmos nas rádios, especialmente os latinos, como polcas paraguaias e corridos mexicanos. Foi dessa relação mais próxima entre o homem do campo e ritmos estrangeiros que temos a origem do que hoje entendemos por

música sertaneja. Em pouco tempo, foi possível ver a introdução de instrumentos estranhos ao universo caipira, como guitarras, teclados e baterias, dando substância para o distanciamento que já vinha acontecendo entre os gêneros caipira e sertanejo.

Tanto a música caipira quanto a sertaneja eram entendidas como de pouco valor diante de outros gêneros musicais que compunham o cenário brasileiro. Contudo, na segunda metade do século XX, guiada por movimentos intelectuais que buscavam definir as raízes brasileiras, a música sertaneja é vista como um gênero musical menor, hibridizado, mestiço, de mau gosto e não genuinamente brasileira. Por outro lado, a música caipira ganha o *status* de guardiã da pureza e originalidade, representante máxima do autêntico brasileiro do campo. Nesse momento, é possível perceber a posição de subalternidade que a música sertaneja ocupa com relação à caipira. Só mais tarde, com a geração dos anos 1990, é que a música sertaneja conseguiu alcançar prestígio entre os outros gêneros brasileiros. Essa geração, formada por duplas como Leandro & Leonardo, Zezé Di Camargo & Luciano e Chitãozinho & Xororó e muitas outras, foi aquela que estabeleceu o gênero em definitivo como um produto de consumo massivo no território brasileiro e forneceu referência para as gerações seguintes.

Seguindo a cronologia da música sertaneja, vemos surgir a sua vertente universitária, a geração de filhos e netos de agricultores que vinham estudar nas universidades dos centros urbanos. Conhecidos como *agro-boys*, esses são reflexo de um momento de democratização da educação e prosperidade no país, no início dos anos 2000. Por isso, o sertanejo universitário tem nas suas canções uma temática mais voltada para o universo urbano, de acordo com a realidade dos seus representantes. A narrativa sertaneja universitária se constitui de relatos sobre a vida noturna, carros de luxo, bebedeiras.

É possível propor que a *sufrência* seja uma hibridização do sertanejo universitário e do arrocha baiano. Na identidade musical sofrente, podemos ver a herança melódica sertaneja (violões de corda de aço, acordeões) e a rítmica do arrocha (bongôs e andamento). A temática do amor perdido, sempre presente no universo sertanejo, e que fora elevada à máxima potência pela geração dos anos 1990, se tornou assunto único nas canções de sua mais recente versão.

A narrativa sofrente, o álcool e a performance feliz

A *sofrência*, como já dito, tem sua razão de ser na dor de amor. Aqui, vemos surgir diferenças entre o que é cantado por duplas formadas por homens e aquelas femininas. O sertanejo sempre fora território majoritariamente masculino, protagonizado por duplas formadas por homens e, dessa forma, de maneira geral, as narrativas têm em sua maioria a perspectiva masculina. Ao longo de sua existência, a música sertaneja se estruturou como gênero consumido nacionalmente através de um constante processo de hibridizações rítmicas e sonoras, assim como adequações em sua temática. Se o início caipira tinha a dor amorosa em um cenário constituído por “um ranchinho (...) no alto lá na montanha”, como descrita na canção “Cabocla Tereza”⁴ gravada em 1936, a geração dos anos 1990 tinha a canção “Desculpe, mas eu vou chorar”,⁵ de Leandro & Leonardo, que compõe a cena do sofrimento amoroso com “as luzes da cidade” e “nesse apartamento”.

Valendo-nos do título da canção de Leandro & Leonardo, o choro masculino parece ser um traço comum entre a música sertaneja e a atual *sofrência*. Pablo, entendido como o rei da *sofrência*, com a canção “Porque homem não chora”, já rascunhava em 2010 qual seria o papel desempenhado pelo homem na *sofrência*, o do macho ferido. As letras de *sofrência* interpretadas por duplas e cantores homens trazem uma narrativa conservadora, reforçando o ideal machista como orientador das dinâmicas da relação. O eu-lírico da canção de Pablo é um exemplo disso quando diz que “homem não chora”, “não pede perdão” e que vai embora porque seu cônjuge o “fez chorar”.

Outro exemplo dessa visão conservadora da imagem masculina é a canção da dupla Henrique & Juliano intitulada “Ciumento, eu?”.⁶ A narrativa apresentada revela uma conduta possessiva e limitadora por parte do homem em relação à mulher, reproduzindo as subjetividades norteadas pelo poder hegemônico patriarcal. Vejamos a letra.

4 <https://www.letras.mus.br/joao-pacifico/389187/>.

5 <https://www.letras.mus.br/leandro-e-leonardo/46890/>.

6 <https://www.letras.mus.br/henrique-diego/ciumento-eu/>

Ciúme não, excesso de cuidado / Repara não se eu não sair do seu lado / Tem uma câmara no canto do seu quarto / um gravador de som dentro do seu carro / E não me leve a mal se eu destravar seu celular com a sua digital / Eu não sei dividir o doce / Ninguém entende o meu descontrole / Eu sou assim não é de hoje / É tudo por amor / E tá pra nascer alguém mais cuidadoso e apaixonado como eu / Ciumento, eu? / E o que é que eu vou fazer se eu não cuidar / quem é que vai cuidar do que é meu? / Ciumento, eu? / Melhor eu falar baixinho senão vão te roubar de mim. (D'ÁVILA, CARVALHO, PEPATO, FERREIRA, 2017)

Ainda vemos a referência ao consumo do álcool como maneira de superação da decepção amorosa, embora não seja uma prática restrita aos homens. Contudo, além da narrativa, o álcool é um dos elementos que fazem distinção entre *performances* masculinas e femininas. Os homens, de seu lado, seguem a tradição das narrativas masculinas no cancionário popular brasileiro. A dupla Zé Neto & Cristiano é um dos exemplos da relação entre ingestão de álcool e sofrimento amoroso na cena sofrente. Com “Largado às traças”, premiada como canção do ano de 2018 pelo programa de televisão *Domingão do Faustão*, a dupla tem em boa parte de sua produção músicas com a temática do consumo do álcool para amenizar a tristeza causada pela decepção afetiva. Vamos à letra.

Meu orgulho caiu quando subiu o álcool / Ai deu ruim pra mim / E, pra piorar, tá tocando um modão / De arrastar o chifre no asfalto / Tô tentando te esquecer / Mas meu coração não entende / De novo, eu fechando esse bar / Afogando a saudade num querosene / Vou beijando esse copo, abraçando as garrafas / Solidão é companhia nesse risca faca / Enquanto cê não volta, eu tô largado às traças / Maldito sentimento que nunca se acaba / Ô ô ô, ô ô ô / A falta de você, bebida não ameniza Ô ô ô, ô ô ô / Tô tentando apagar fogo com gasolina.⁷ (VOX, PANCADINHA, HUGO, 2017)

Assim, temos os elementos básicos que compõem a *performance sofrente*: a desilusão amorosa e o álcool, restando apenas combiná-los em uma exibição pública. Nas antigas canções de fossa, o eu-lírico é recluso, reflexivo, taciturno, fechado em seus pensamentos em uma mesa no canto mais escuro do bar. Daí a expressão cunhada por Lupicínio Rodrigues, dor de cotovelo, para designar o sujeito que ficava

⁷ <https://www.lettras.mus.br/ze-neto-cristiano/largado-as-tracas/>.

horas se embriagando em uma mesa de bar apoiado sobre os cotovelos. Na *sofrência*, a dor de amor é espetacular, onde o sofrente está cercado por amigos em um ambiente alegre e festivo. A posição dos cotovelos sobre a mesa se transforma em dança, quando o sofrente leva um dos punhos à testa e gira embalando a si mesmo. A dança sofrente é a representação máxima da lógica neoliberal, pois possibilita o sujeito exibir publicamente sua capacidade de fornecer felicidade a si mesmo, ainda que atravesse um momento triste.

O *feminejo*

O espaço feminino na música sertaneja sempre fora diminuto, com algumas poucas representantes ao longo de sua história, dentre elas vemos nomes importantes como As Galvão, as Irmãs Castro, Inezita Barroso. No momento em que a música sertaneja se consolidou no mercado nacional nos anos 1990, a voz feminina tinha apenas uma representante, Roberta Miranda. É possível encontrar na carreira de Roberta Miranda algumas características herdadas pelo dito *feminejo*. Além de cantar, Roberta também é compositora de canções que são interpretadas por ela e outros cantores e duplas masculinas. Algumas das partícipes do movimento conhecido como *feminejo* são compositoras de suas canções, como a dupla Maiara & Maráisa, Naiara Azevedo e Marília Mendonça, sendo esta última grande fornecedora de canções gravadas por duplas masculinas.

Além da composição, também podemos notar semelhanças na maneira independente como Roberta Miranda e as integrantes do *feminejo* se estabelecem nas cenas musicais às quais pertencem, se colocando em posição de igualdade com os homens. Roberta sempre precisou ser forte, pois era a única mulher em um mar de duplas masculinas. As cantoras *feminejas*, talvez como reflexo de demandas feministas que ocorrem na atualidade, mesmo que nenhuma delas se identifique como tal, dão voz a narrativas desobrigadas de reproduzir a imagem conservadora da mulher. Diante da dor da desilusão amorosa, vemos posturas firmes e de autonomia, onde o sofrimento dá lugar à força necessária para a superação, diferentemente de outras sertanejas do cenário atual não associadas ao *feminejo*, como a cantora Paula Fernandes.

Em consonância com ideias de empoderamento, independência financeira, igualdade de direitos e liberdade para viver a feminilidade da maneira que bem escolher, o *feminejo* se coloca como portador desses princípios, ainda que superficialmente. Contudo, mesmo se colocando de forma mais autônoma e independente, podemos compreender a posição do *feminejo* como de subalternidade com relação à música sertaneja. Isso se torna evidente no ato de nomear de forma diferente. Tendo como perspectiva do conceito de subalternidade de Gayatri Spivak, é possível entender que, da mesma forma que a música sertaneja foi considerada como inferior à caipira em determinado momento, isso também se dá com o *feminejo*. Apesar de guardarem a mesma identidade rítmica e narrativa, essas cantoras não fazem exatamente parte da música sertaneja. É viável o pensamento de que isso se dê para que seja guardada a posição de protagonismo masculino, ou apenas uma tática mercadológica que enxergou na nova ascensão do movimento feminista uma oportunidade de lucro.

Outra característica que reforça essa ideia de mudança de atitude feminina diante da dor de amor é a sua relação com o álcool. Se antes havia um certo recato na embriaguez feminina, o *feminejo* mostra que na contemporaneidade isso não é mais uma norma a ser seguida. Ao compararmos canções antigas que fazem menção ao consumo de álcool que foram interpretadas por mulheres com as *feminejas*, vemos que há claras mudanças em suas condutas. Cotejando as narrativas de duas cantoras de épocas diferentes com relação ao álcool, conseguimos perceber de forma mais nítida essa alteração comportamental. Vejamos a cantora Maysa com a canção “Bom dia, tristeza”, e a cantora Marília Mendonça em parceria com Maiara & Maráisa com “Bebaça”.

Bom dia tristeza, que tarde tristeza / Você veio hoje me ver / Já estava ficando até meio triste / De estar tanto tempo longe de você / Se chegue tristeza / Se sente comigo / Aqui nesta mesa de bar / Beba do meu copo / Me dê o seu ombro / Que é para eu chorar / Chorar de tristeza / Tristeza de amar. (RUBINATO, MORAES, 1964)

Diz que aguenta bebida / Tomou duas seguidas / Perna bambeou / Ainda não lembrou / Vou refrescar sua memória / Tentou agarrar o garçom / Derrubou a caixa de som / Pra variar, cê queimou a largada / Tentou até ligar pro ex / Pra sua sorte, eu não deixei / Já tava tudo rodando, rodando / Pediu outra

rodada / Amiga, cê tava bebaça / Subindo na mesa, virando garrafa / Amiga, cê tava bebaça / Tomou tudo, tomou fora / Só não tomou vergonha na cara. (FELISBINO, HUFF, MOURA, MARTINS, MARTINS, 2019)

As duas letras mostram relações bem diferentes. Enquanto a primeira guarda uma ideia de reclusão, isolamento, tendo somente a tristeza como companhia, a segunda traz um ambiente festivo com música e diversão. Isso também só reforça a teoria de que a felicidade faz parte da *performance* da *sofrência*, seja no universo sertanejo ou no *feminejo*.

Considerações finais

A pesquisa nos leva a identificar um produto cultural de consumo massivo em consonância com os processos de seu tempo. Digo isso com relação à cultura da felicidade compulsória, mas também me refiro ao inerte sofrimento humano. A *sofrência* fornece um escape para que o sujeito expurgue suas dores e frustrações e, ao mesmo tempo, possibilita a exibição pública da felicidade. Como vimos, na contemporaneidade, a felicidade é uma espécie de insígnia que dá acesso ao clube dos bem-sucedidos, aqueles capazes de proporcionar a si mesmos bens e serviços necessários para uma vida plena e satisfatória.

A *sofrência*, não apenas o estilo musical, mas todo o seu universo, sintetizado na performance sofrente, conjuga elementos da realidade humana de forma a sustentar o programa neoliberal vigente. Ela fornece um cenário onde o indivíduo encontra uma claue para si e, com a qual, compartilha seu sofrimento e encontra abrigo, alcança reconhecimento para sua satisfação narcísica e ainda tem a possibilidade se apresentar como um indivíduo exitoso na gerência da sua vida.

Referências bibliográficas

- ALONSO, Gustavo. “Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira.” Tese de Doutorado em História, UFF, 2011.
- ARISTÓTELES. A Ética a Nicômaco. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1973, v.4.

- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- COSTA, Jurandir Freire. *Sem fraude nem favor: estudos sobre o amor romântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- FORTES, Isabel. *A dor psíquica*. Rio de Janeiro: Editor José Nazar, 2012.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. São Paulo: Editora Graal, 1998.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2017.
- LASCH, Christopher. *La culture du narcissisme: la vie américaine à un âge de déclin des espérances*. New York: Flammarion, 2018.
- SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

METODOLOGIAS PARA UMA ANÁLISE DO SETOR AUDIOVISUAL BRASILEIRO: O CONCEITO DE SETORIALIDADE E SUA PRÁXIS NA POLÍTICA DE REGIONALIZAÇÃO DA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL NACIONAL ENTRE 2006-2018¹

Thiago da Silva Tavares²

Introdução

Muitos historiadores do cinema brasileiro atestam que o nascimento da atividade cinematográfica no país ocorre em 1889, com a primeira filmagem no Brasil. Essa demarcação do surgimento do cinema brasileiro, como a produção de um filme, que se tornou dominante nos estudos do campo, é considerada por Jean-Claude Bernadet (2004) como apenas um dos caminhos possíveis a serem tomados ao se elaborar um levantamento histórico da trajetória do audiovisual no Brasil. Há um outro caminho possível de ser percorrido, que se estabelece em construir uma historiografia pautada no modelo de projeto produtivo no qual se dão as formas de produção audiovisual. Nossa abordagem do audiovisual brasileiro considera as características sociais do campo. O que afinal existe para além do filme ou da série que faz com sejam realizados e consumidos?

A intenção aqui é analisar o campo do audiovisual usando os processos exteriores ao produto fílmico, que é riquíssimo e determinante para

1 Este texto foi gerado a partir da dissertação de mestrado intitulada “Política Setorial como Política Cultural: o caso do FSA”, realizada no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) da Universidade Federal Fluminense (UFF) e orientada pela Prof.^a Dr.^a. Lia Calabre.

2 Thiago é mestre em Cultura e Territorialidades (UFF), tem graduação em Cinema e pós-graduação em Produção Cultural. E-mail: thiago.svtavares@gmail.com.

que os pressupostos estéticos tomem corpo. Para que os filmes e as séries, as produtoras e as salas de cinema existam, é necessário que haja um procedimento que os organize e, além disso, que os desenvolva. Assim, nesta pesquisa consideramos como mecanismo fundamental para a organização dessa atividade sua dimensão política entendida aqui como o elo que une todas as dimensões dessa atividade.

Compreender a atividade audiovisual sob o prisma político é assumir sua amplitude temática. Este artigo segue o caminho de formular um estudo acerca dos desafios na construção de políticas públicas nas interfaces entre cultura, desenvolvimento setorial e comunicação, transversalmente aos aspectos políticos e econômicos da própria cultura brasileira.

Conceito de setorialidade aplicado ao audiovisual: uma filosofia de ação

O modelo de análise setorial foi utilizado fundamentalmente a partir dos componentes do mercado econômico, os empresários e economistas, com o objetivo de entender melhor o negócio em que atuam e agir mais eficientemente diante dos desafios impostos pela atuação em determinado mercado. O interessante, no nosso caso, é vislumbrar como se dá essa utilização quando é o Estado o agente que toma a iniciativa de uma postura setorial para um determinado segmento produtivo da economia de um país. A análise setorial torna-se uma espécie de mola mestra que impulsiona o desenho de evolução de um setor (e conseqüentemente da economia de um país) a partir de suas especificidades intrínsecas, sem deixar de lado as influências de um todo.

Em primeiro lugar, caracteriza-se como setor um agrupamento de empresas ou empreendimentos que possuem similaridade em sua configuração produtiva ou que forneçam um mesmo bem ou serviço. Também compõem um setor empresas que se complementam dentro de uma mesma atividade mesmo que não fornecem exatamente um mesmo serviço, mas que atuam na feitura de um mesmo produto. Com o cinema, por exemplo, temos o caso das empresas e profissionais de mixagem de som e empresas e profissionais de finalização de imagem que fornecem serviços de certa forma distintos, mas que trabalham em um mesmo produto: a obra audiovisual.

A diversidade de um determinado setor é complexa, pois seu desenho é sistemático. Toma-se como exemplo o setor de serviços. Estão incluídos nele desde grandes conglomerados financeiros, com seus trabalhadores organizados em sindicatos, até as quitandas de origem familiar dos pequenos bairros, passando pelo comércio de varejo, onde convivem os hipermercados, que comercializam de alimentos a produtos eletrônicos. No setor de serviços incluem-se tanto os segmentos mais organizados com trabalhadores registrados (CLT) como aqueles mais informais que estão à margem de maiores vultos de organização.

A título de compreensão, define-se um sistema de acordo com seus componentes, e as *relações* entre os componentes e suas propriedades (propriedade aqui entendida no sentido de característica própria de algo ou alguém). Os componentes do sistema são as empresas, os centros de pesquisa (universidades, por exemplo) e as agências públicas. As relações existentes entre os componentes incluem relações mercadológicas e relações extra-mercado, como as relações de cooperação. Nesse sentido pode-se definir, grosso modo, um sistema como conjuntos de elementos independentes que agem mutuamente em prol de objetivos comuns formando um todo.

Uma empresa inserida num determinado território, seja de qual for o segmento produtivo, sofre inexoráveis influências do ambiente ao qual pertence. Portanto, essa questão da influência do contexto impacta diferentemente cada setor produtivo.

Nota-se com isso a configuração de uma estrutura setorial que contém não só as relações estritamente mercadológicas, mas relações de outra ordem, tais como a base tecnológica necessária para a atuação no setor, os elementos fundamentais para a produção da mercadoria ou serviço, que é socializada devido às bases de conhecimento disponíveis.

O conceito de sistema setorial tem como principal teórico Franco Malerba, que a partir de um raciocínio ancorado na questão da inovação econômica (entendido como a busca de soluções para os desafios econômicos das “firmas”) observa que: “um sistema setorial de inovação e produção é um conjunto de novos e estabelecidos produtos para usos específicos e o conjunto de agentes, levando a cabo interações mercadológicas e não mercadológicas para a criação, produção e venda desses produtos” (MALERBA, 2002, p. 50). Franco Malerba tinha como questão fundamental descobrir o que era necessário para conseguir vislumbrar as semelhanças e diferenças entre setores.

Uma análise macroeconômica é fundamental para o recorte setorial, posto que os aspectos institucionais, culturais e geográficos parecem interferir nos fluxos das dinâmicas setoriais. Além disso, torna-se relevante ressaltar que “a forma específica” pela qual um sistema nacional está inserido na economia global pode ser elucidativa para a visualização de seu desempenho interno. No caso do setor audiovisual, as relações com o mercado internacional são preponderantes para o desenho econômico do setor audiovisual brasileiro e para as disputas dos entes do campo.

O caráter sistêmico do desenvolvimento econômico pauta-se justamente pelas características intrínsecas do Estado-nação e sua fragilidade perante o sistema internacional. O Estado nesse sentido teria o papel de fomentar e garantir as condições para o desenvolvimento do sistema nacional. Nesse caso, as questões territoriais e nacionais (entendidas aqui como forças não necessariamente mercadológicas) possuem peso fundamental no delineamento do setor.

Quanto melhor for o conhecimento do ambiente de atuação de uma empresa, melhor ela poderá ser avaliada, e quanto melhor for o conhecimento de um setor, seus gargalos, potencialidades e fragilidades, melhor e mais eficiente será a construção de uma política pública que dê conta dos desafios de desenvolver o segmento.

A indústria audiovisual sob o prisma do desenvolvimento de sua dinâmica produtiva tem como sintoma um movimento de concentração em metrópoles e cidades mais desenvolvidas em escala nacional e global (tomando como exemplo a indústria audiovisual norte-americana, que tem como seus principais polos territoriais produtivos as cidades de Los Angeles e Nova Iorque). A relação entre empresas também se apresenta como bastante concentrada territorialmente, formando o que se configurou como aglomerações produtivas (FIGUEIREDO, 2019). Ora, a indústria audiovisual é pouco verticalizada, com várias empresas prestadoras de serviços e trabalhadores participando da produção de uma única obra audiovisual, sem manterem contratos duradouros com a empresa produtora da obra. Essas relações de cooperação,³ para um melhor ganho

³ As redes de cooperação possuem variadas características que extrapolam a mera relação de ganho competitivo, pois: “diferentes tipos de rede (tornando o funcionamento de uma aliança estratégica bastante diferente do de um distrito industrial, por exemplo) ainda são influenciadas pela estrutura de mercado, pelo padrão de concorrência, por paradigma e trajetória tecnológicos, pelo ambiente institucional etc. do setor no qual a rede cooperativa ocorre” (GRASSI, 2006 p. 43).

competitivo, acabam tendo como característica estarem territorialmente próximas, compondo verdadeiras redes de trocas de conhecimento e informação, promovendo relações de competição com alto grau de inovação.⁴ A característica intrínseca do setor audiovisual no campo da inovação se dá justamente no desenvolvimento de novas maneiras de narrar, na abordagem singular de novas histórias, na experimentação de novas tecnologias, técnicas e linguagens, na criação de novos métodos de organização da produção e em novas formas de planejamento de negócios e de obtenção de recursos.

Essa ótica de entendimento do mercado audiovisual como uma cadeia valorada, composta de interrelações de diversos níveis, permite desdobrar as formas de atuação e organização das empresas que nela atuam a fim de compreender os meandros das relações de mercado da atividade, ou seja, de que forma as empresas realizam as atividades de produção do produto até a etapa de entrega ao consumidor final. Cada atividade integrada a essa cadeia é compreendida como um elo que, apesar de diferentes entre si, se vincula imediatamente ao elo anterior e ao posterior, em uma relação de interdependência, com uma atividade exercendo atuações distintas dentro da cadeia rumo ao consumo final. A metodologia analítica de uma determinada atividade econômica foi preconizada por Michael Porter (1992), interessado que estava em descobrir como empresas de uma determinada cadeia de valor concebiam estratégias no sentido de angariar uma maior fração valorativa em relação aos demais elos.⁵

Para entender de que forma se constitui o setor audiovisual sob o prisma da definição do produto⁶ é preciso configurar um delineamento conceitual do mesmo. O audiovisual é um setor considerado complexo, pois contempla as diversas linguagens que possui: cinema, televisão,

4 Inovação no setor audiovisual é entendida aqui pela concepção de novas formas de narrar, de novas tecnologias utilizadas, novas estéticas abordadas. Não somente na dimensão do conteúdo, mas também nos agentes que trazem em suas atuações no setor novas práticas de produção/criação.

5 O valor é aquilo que os compradores estão dispostos a pagar, e o valor superior provém da oferta de preços mais baixos que os da concorrência por benefícios equivalentes ou do fornecimento de benefícios singulares que mais do que compensam um preço mais alto (PORTER, 1992, p. 2).

6 A definição do produto permite realizar um desenho do tipo de trabalho e serviço realizado pelas empresas e trabalhadores do setor, ao suprir a demanda do mercado.

games e *streaming*. Logo, a indústria audiovisual compreende diversas “indústrias” formando um todo complexo. Todas essas formas do fazer audiovisual estão enquadradas e organizadas numa configuração com variados agentes produtivos. A leitura setorial que fazemos desse setor compreende uma dinâmica que se dá através do reconhecimento da distinção entre as atividades desempenhadas pelos diversos agentes econômicos. Tais atividades bifurcam-se de maneira sequencial, num movimento de segmentação mercadológica.

Dado o desenho do setor, tona-se necessária a visualização do papel do capital nacional no mercado, assim como lugar do produto audiovisual nacional no consumo audiovisual em território brasileiro e quais são as estratégias que os agentes do setor (principalmente os que atuam na construção da política) têm tomado para tornar a iniciativa brasileira mais central ou menos periférica.

Na seara da política audiovisual, somente o investimento massivo na produção de filmes, séries e games em si não é capaz de trazer o assentamento econômico propício para a configuração de uma indústria audiovisual sustentável. Lia Bahia (2012) em tese acerca dos processos para as tentativas de industrialização do audiovisual brasileiro atesta que o montante do financiamento da política cultural audiovisual acabou por direcionar seu foco majoritariamente para o setor de produção, sem lograr êxito quanto ao retorno de público e, conseqüentemente, o retorno financeiro. Segundo a autora, a opção por tal ação, apesar de ter proporcionado um aumento exponencial (se comparado ao período pré-retomada) na produção efetiva do filme nacional, por outro lado, não significou a retomada do público. A conclusão a que chega Lia Bahia é a de que a relação obra x público não é diretamente proporcional ao quantitativo da procura. Há algo mais imbuído nessa relação que precisa transparecer a fim de se chegar à construção de ações para a sistematização do desenvolvimento e crescimento do mercado nacional.

Portanto, torna-se necessário que as políticas audiovisuais formulem ações que promovam a interseção efetiva dos agentes. Nesse sentido, o entendimento setorial do audiovisual não só joga luz ao campo como força produtiva e inovativa, mas também predispõe a necessidade de um conhecimento do audiovisual como um sistema, que contém produtos e agentes com contínuas relações mercadológicas e não mercadológicas, para a criação, produção e venda dos produtos audiovisuais.

O Fundo Setorial do Audiovisual

O FSA foi instituído pela lei de nº 11.437, de 28 de dezembro de 2006, e regulamentado pelo Decreto nº 6.299, de 12 de dezembro de 2007. Em seu primeiro artigo, estabelece que o montante dos recursos da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (CONDECINE), que havia sido criada pela MP222-8/2001, será destinado ao Fundo Nacional de Cultura (FNC) em forma da chamada “categoria específica”. É importante salientar que essa opção pela criação do fundo setorial via FNC representa uma opção da gestão federal em redimensionar a importância do FNC como política de fomento para um lugar cada vez mais central na política cultural do período. Segundo uma nota divulgada no site da Fundação Palmares, quando do lançamento do FSA, fica clara a vontade do governo de tornar o FNC um mecanismo central nas políticas de fomento à cultura:

A constituição do Fundo Setorial do Audiovisual é o primeiro passo para o fortalecimento do Fundo Nacional da Cultura, principal objetivo da reforma da Lei Rouanet, em elaboração pelo Ministério da Cultura. Durante os Diálogos Culturais, série de encontros promovidos pelo MinC com artistas, o ministro Juca Ferreira afirmou que o Fundo Nacional de Cultura, atualmente, é “amorfo”. Por isso, um dos objetivos é setORIZÁ-lo, criando o Fundo das Artes, do Patrimônio, do Livro e Leitura, e da Diversidade Cultural, Cidadania e Acesso. O Fundo do Audiovisual é o primeiro deles, pretendendo dar mais robustez ao investimento orçamentário do Ministério. (BRASIL, 2008)⁷

O Fundo Setorial do Audiovisual surge a partir das disposições da primazia do Fundo Nacional de Cultura como indutor do desenvolvimento do setor cultural no país. A partir do olhar setorial para a cultura, inaugura-se uma outra tratativa para a política cultural, pois “uma das premissas regulatórias do que a gente buscava era que existisse uma coparticipação desses fundos, dessa articulação que não fosse a fundo perdido, como eram as estratégias de mecenato anteriores à proposta da Lei do Audiovisual. (ALCÂNTARA, em entrevista ao autor, 2020).

⁷ Fundo Setorial do Audiovisual. Palmares Fundação Cultural. Disponível em: <<http://www.palmares.gov.br/?p=3114&lang=es>>. Acesso em: 18 jul. 2016.

Apesar de a Lei nº 11.437 prever um leque de outros tipos de receitas, é a cobrança do CONDECINE que representa o maior montante que alimenta o fundo. A criação dessa contribuição surge a partir da disposição e do entendimento de que o setor audiovisual, para desenvolver-se, precisava criar maneiras de integralizar-se do ponto de vista do fomento das ações de desenvolvimento.

Para compreender a própria criação do FSA (com a CONDECINE sendo seu principal combustível) é necessário retornar a 2001, em que se vislumbra a questão do ocaso da extinção da Embrafilme e a crise do mercado de cinema no país, somados ao momento de esgotamento do modelo de leis de incentivo proposto nos anos 1990 em substituição à Embrafilme. Naquele momento as leis de incentivo eram a única alternativa de formulação de negócios para o setor audiovisual. Outro dos debates imperativos que necessitavam ser encarados pela corporação era a transformação estrutural da configuração econômica do setor. Tornava-se inexorável, portanto, a configuração de uma noção sistêmica do audiovisual. Nesse momento, em que se vislumbrava a repolitização dos entes do setor, novamente na história do audiovisual brasileiro, o Congresso Brasileiro de Cinema é convocado a fim de trazer à baila tais questões. No III CBC (realizado 47 anos após o II), entre os dias 28 de junho a 1 julho em Porto Alegre, além de todos os outros temas relativos ao audiovisual, os relativos ao fomento do setor se fizeram presente. No relatório final construído quando do encerramento do evento, um item era dedicado à questão do fomento:

Criar um Fundo de Fomento à Produção com recursos provenientes de:

- (a) devolução de recursos parciais captados através de certificados do audiovisual, cujo prazo de validade expirem, sem que os mesmos sejam liberados;
- (b) taxação sobre as receitas de TV aberta e das operadoras de TV por assinatura;
- (c) taxação sobre os comerciais importados para veiculação no país.⁸

Verifica-se que o setor audiovisual opta pelo caminho da configuração de um fundo financeiro como opção à querela das leis de incentivo,

8 III Congresso Brasileiro de Cinema. Relatório Final. Disponível em: <<http://culturadigital.br/cbcinema/institucional/historico/3%C2%BA-congresso-brasileiro-de-cinema/>>. Acesso: 25 de nov. de 2019.

promovendo a taxação por meio de receitas e veiculação de conteúdo publicitário, em um movimento de integrar os segmentos do audiovisual em uma política sinérgica.

Observa-se que a visão setorial vem crescentemente surgindo a partir do interesse de uma maior interseção com o segmento televisivo, não somente a partir de uma articulação que se objetiva na exibição das obras produzidas para o mercado de salas de exibição na grade dos canais (uma reivindicação antiga dos produtores de filmes), mas que a partir de um entendimento desses(s) mercado (s) como elos de um mesmo setor formulasse políticas de regulação e de fomento integralistas, criando um mercado audiovisual, único e convergente.

A Medida Provisória 2.228/2001, que teve sua gênese a partir das reivindicações do III CBC, já estabelecia de forma direta a política de financiamento do setor. No capítulo IV da MP, ficam estabelecidos parâmetros para a cobrança da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (CONDECINE), bem como a criação dos Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional. A MP 2.228/2001 foi importantíssima para os passos futuros do setor em múltiplos ângulos, pois estabelece a criação da agência reguladora, a inclusão do CONDECINE e a opção de fundos de investimentos privados.

Sobre o CONDECINE, cabe considerar que a medida provisória esclarece que a contribuição é gerada a partir da “veiculação, a produção, o licenciamento e a distribuição de obras cinematográficas e videofonográficas com fins comerciais, por segmento de mercado a que forem destinadas” (MP 2228-1, Cap. VI, Art. 32, 2001). Essa medida tem em seu cerne justamente a participação dos agentes outros do mercado, pois impacta não só a veiculação de obras no mercado de salas de exibição, mas todo produto audiovisual difundido nos meios disponíveis no mercado audiovisual brasileiro. Tal medida impacta os canais de televisão por assinatura, as chamadas *majors* que trabalhavam em sua grande maioria com produtos audiovisuais estrangeiros. Nesse sentido começa-se a se desenhar objetivamente ações para resolver a reivindicação clássica dos realizadores de uma participação estratégica do segmento televisivo, não apenas participando da veiculação das obras, mas também contribuindo financeiramente para o desenvolvimento do setor.

Percebe-se que a intenção era criar uma taxação que atravessasse os elos mais fundamentais do processo econômico do audiovisual e as va-

riadas formas de exploração comercial do setor. Cabe salientar também que, com essa medida, se buscava fazer com que as empresas estrangeiras, principalmente as de origem norte-americana, financiassem o audiovisual nacional. Em primeira medida as tais *majors*, exibidoras e as programadoras do segmento de televisão, e posteriormente as empresas de telefonia, as chamadas teles, muitas delas subsidiárias de empresas internacionais.

Com a MP 222-8/2001, a política audiovisual amadurecia o ideário setorizado e abria o caminho argumentativo (mas também normativo) para a configuração do FSA. Esse artigo contido na MP proporcionava um respaldo que possibilitava a ampliação dos recursos no futuro. Ao expandir os segmentos econômicos do audiovisual para além das salas de exibição a MP construía todo um vetor financeiro que seria a base para a configuração da nova matriz econômica do audiovisual brasileiro.

Retomando a análise da lei nº 11.437, de 28 de dezembro de 2006, percebe-se claramente um viés que substitui o caráter de incentivo da política audiovisual construída até então para dar lugar a um entendimento de que a política para o setor deve ser construir não mais a partir da lógica do fomento, mas agora fica constituída a lógica de investimento econômico, em que se busca o retorno ou o benefício a partir do investimento inicial. Para tal, o texto da lei, apesar de prever algum investimento não reembolsável, assenta-se mesmo sob o primado do mercado. Nas práticas, o fundo trabalha com investimentos que são empréstimos reembolsáveis, em que o mutuário efetua o (re) pagamento do montante tomado, e, o mais importante dos métodos de investimento do FSA: a aplicação financeira retornável. Esse modelo coloca o FSA como uma espécie de coprodutor do projeto, prevendo participação no retorno financeiro da exploração comercial dos produtos.

Segundo Camargo (2012), ao colocar as coisas dessa forma, o FSA lança um recado ao setor de que está interessado em um tipo de projeto que tenha potencial de recuperar o investimento e que o fundo seja reatualizado pelo rendimento econômico dos projetos em que investiu. Ora, a fala de Calil põe em xeque os pressupostos teóricos metodológicos que fundamentam a criação do FNC. O entendimento era que o fundo atuaria em um *locus* mais cultural e funcionaria como um contraponto à produção cultural de caráter mais comercial, ocasionado pela lógica das leis de incentivo à cultura. Segundo Sarkovas, o entendimento de Rouanet acerca do mecanismo:

estabelecia o princípio do fundo público, essencial para fomentar as ações de mérito cultural que não encontram abrigo no mercado. Na ponta oposta, o FICART estimulava as atividades culturais lucrativas, proporcionando vantagens tributárias aos seus investidores. (SARKOVAS, 2005 p. 22)

O FSA coloca um ponto-final nessa dinâmica ao justamente se valer do desenvolvimento de um mercado nacional e não de propor um fundo cultural pautado no contraponto da lógica do mercado, como era a ideia norteadora do ministro Rouanet quando da criação do FNC. Tal postura evidencia uma guinada na política audiovisual brasileira em relação às posturas historicamente configuradas no âmbito da atividade. Estava se configurando o entendimento que o desenvolvimento do setor passará pela via da economia e do mercado. Uma lógica eminentemente capitalista. A bandeira era o audiovisual como negócio. Portanto, “todo arcabouço político era (voltado) para as associações ou empresas que buscassem fins lucrativos, que tivessem estruturas de empresas comerciais, que fossem, enfim, empresários” (ALCÂNTARA, em entrevista ao autor, 2020).

Características da política setorial no setor audiovisual: atração por indução do caso dos investimentos regionais

Sobre a relação da produção cinematográfica com a questão da territorialidade, verifica-se que há até então uma tendência de concentração em um seletivo grupo de cidades, em grande medida inseridas no eixo Sul/Sudeste, enquanto as outras regiões permaneciam carentes de recursos e da possibilidade de se desenvolver como indústria. Com o FSA, por meio de uma política de investimentos que estabeleceu uma leitura que enxerga a indústria audiovisual como uma composição produtiva, ou seja, que deve se dar a partir dos diferentes territórios do país, uma série de ações foi tomada que promoveu um primeiro movimento de equiparação produtiva no território brasileiro. As ações que foram construídas por meio de critérios que promovam a equalização produtiva por região demonstram que a influência da política de fomento ao transferir recursos do FSA para estados e municípios provocou um fenômeno de atração de recursos em cidades e regiões que historicamente não tinham tradição em produção audiovisual.

Chamaremos esse fenômeno de **Atração por indução**. O FSA, por meio dos arranjos regionais, criou uma janela de oportunidades para que outros estados pudessem construir polos de produção audiovisual, alavancar cinematografias regionais, festivais de cinema e eventos de negócios, como o Matapi – Mercado Audiovisual do Norte, o primeiro evento de mercado audiovisual da Região Norte do país. Os editais nacionais do FSA também passaram a contar com cotas regionais que foram abrindo caminho para a descentralização dos recursos. A territorialização do mercado, no sentido de incentivar a regionalização da produção, abriu um precedente até então pouco praticado pelas políticas culturais.

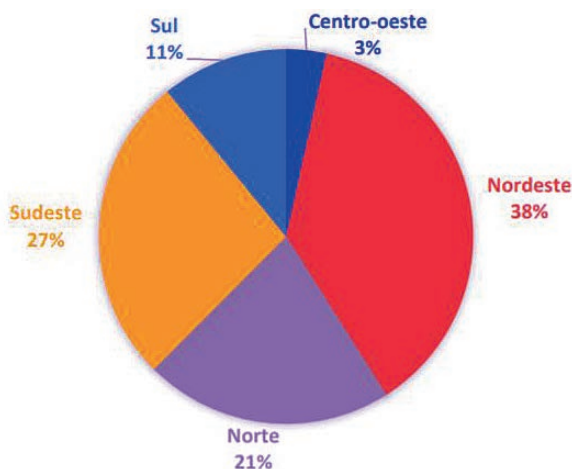
O FSA configurou duas linhas de ação específicas para as iniciativas regionais e locais. Uma linha para a produção de conteúdo para TVs públicas, que possui um desenho de investimento de distribuição equilibrada dos recursos para todas as regiões do Brasil, e a linha de coinvestimento regional, que tem como premissa o desenvolvimento de iniciativas de âmbito estadual e municipal em parceria com o FSA.

Quadro 1- Relação de coinvestimentos regionais (2014-2018)

Região	Acordos de coinvestimento		Aportes		
	Unidades Federativas	Entes Participantes	FSA	Aporte Local	Total investido
Centro-Oeste	7	9	12.370.000	7.185.000	19.555.000
Nordeste	9	17	124.414.606	86.953.000	211.367.606
Norte	4	8	69.902.000	51.051.000	120.953.000
Sudeste	4	8	83.584.026	66.101.476	149.685.502
Sul	3	9	42.655.000	18.950.000	61.605.000
Total	27	51	332.925.632	230.240.476	563.166.108

Fonte: ANCINE, 2019.

Os dados reunidos na tabela acima demonstram que o FSA de fato contribuiu para a inserção da atividade audiovisual profissional em todos os estados do país, mesmo que numa escala menor em relação aos polos produtivos. Esse impulsionamento da produção veio acompanhado da capacidade do fundo de atrair recursos locais para além da arrecadação do CONDECINE. As iniciativas locais alocaram 41% do total investido em face dos 59% alocados pelo FSA, ou seja, um aporte local menor, mas não desprezível. O caráter equânime desta linha se atesta ao se vislumbrar o seguinte gráfico:

Quadro 3 - Porcentagem no Coeinvestimento por Região do País (2014-2018)

Fonte: Ancine, 2019. Dados sistematizados pelo autor.

A Região Nordeste lidera o financiamento de negócios nessa linha, com uma participação superior à da Região Sul/Sudeste. Configurando assim um cenário que contrasta com os aportes relativos ao audiovisual, a partir do modelo de leis de incentivo ou até mesmo no aporte do FSA nas outras linhas da atuação. Isso demonstra que houve avanço, mas torna-se necessário avançar mais e buscar o maior equilíbrio possível em relação as outras regiões que historicamente permaneceram ao largo das políticas para o setor.

Mais uma vez, a construção das ações para o setor segue o sentido sinérgico da organização setorial, nesse caso, com o financiamento induzindo a equidade da produção no contexto territorial regional, e a lei que traduz tal iniciativa, por meio da regulação da disponibilidade do conteúdo, por sua vez produzindo efeitos na regulação do fomento. Como consequência dessa construção de legislação de caráter setorializado, algumas ações que colocavam os âmbitos nacionais, estaduais e municipais num mesmo *locus* político foram surgindo. Em Niterói, cidade do estado do Rio de Janeiro, foi criado um programa com um escopo que segue o sentido sinérgico de atuar de maneira ampla, construindo linhas de investimento que não contemplassem apenas a produção, mas que atuassem também em gargalos do setor, nesse sentido espelhando o desenho de atuação e impacto construído pela política federal. O programa Niterói, Cidade do Audiovisual fez com que essa se tornasse a primeira cidade do Brasil que não é capital a contar com recursos advindos da linha de arranjos regio-

nais do FSA. A cidade investiu 3 milhões em ações de fomento ao setor e a Ancine investiu outros 3 milhões, totalizando 6 milhões em recursos para investimento no audiovisual da cidade,⁹ estabelecendo uma leitura do setor audiovisual como uma atividade potencial para geração de emprego e renda. Situando-a no *hall* das políticas de desenvolvimento.

A cidade de Cataquases, em Minas Gerais, foi o destino da segunda etapa da linha de coinvestimentos regionais do FSA. Situada na Zona da Mata mineira, a região angariou recursos totais de R\$ 8.750.000,00 para investimento na atividade audiovisual. Nesse caso, percebe-se que a atração dos recursos promoveu um caráter de interseção das ações, pois contou com a participação não só do FSA, mas também da APOLO – Agência de Desenvolvimento do Polo Audiovisual da Zona da Mata, da Secretaria de Estado de Cultura e Turismo do estado Minas Gerais, com patrocínio da ENERGISA, por meio da Lei de Incentivo à Cultura de Minas Gerais, e por fim da Secretaria Municipal de Cultura e Turismo de Cataquases. Neste edital foram contemplados dezessete projetos em diversas linhas, que iam desde projetos de construção de núcleos criativos, produção para cinema e tv até produção de games.



Figura1 – Informativos dos Editais de Coinvestimentos Regionais¹⁰

Fonte: GOOGLE e ANCINE.

⁹ Metade dos recursos para produção é oriunda do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), por meio da Linha de Coinvestimento Regional.

¹⁰ É importante deixar claro que Cataquases e Niterói são cidades que possuem uma certa tradição no audiovisual. Cataquases é a cidade natal de Humberto Mauro, um dos maiores cineastas do país. Já a cidade de Niterói conta com o curso de Cinema e Audiovisual da UFJF que foi criado em 1968.

Percebe-se que o investimento do FSA promove um tipo de incentivo financeiro e institucional maior na construção de políticas regionalizadas para o setor, logrando êxito em atrair não somente estados, que possuem um porte maior na injeção de recursos para setores culturais, além de uma política cultural mais madura em relação aos municípios, mas também parcerias municipais. Fica também demonstrada a possibilidade de articulação de fontes diversas de financiamento, como foi o caso da cidade de Cataquases, que contou com recursos do fundo e com recursos da lei de incentivo estadual de Minas Gerais.

Entretanto, salientamos que tal política não resultou em uma democratização total do sistema produtivo da atividade audiovisual. Apesar desses exemplos, a concentração produtiva do mercado permanece ancorada majoritariamente nas grandes capitais do país, com um número ainda reduzido de formação de novos centros produtivos.

Conclusão

Vimos que as políticas para o setor audiovisual construídas a partir de 2006 possuem como característica principal um entendimento da atividade a partir do conceito de setor econômico. Tal entendimento se deu a partir da necessidade de construção de uma nova política de fomento no âmbito do Estado em consonância com articulação entre os agentes econômicos da cadeia. No III CBC, encontramos a classe a manifestar essas questões (criação de um fundo, necessidade de integração entre os segmentos da cadeia). O caminho escolhido para dar conta das questões contidas no texto final do congresso (que foi fundamental também para a criação da Ancine) se daria no campo políticas públicas. A estratégia escolhida é oriunda dos sistemas de Ciência, Tecnologia e Inovação (CT&I) no âmbito das subvenções. A principal ferramenta política desse campo são os fundos setoriais. Para pôr em prática tal mecanismo no audiovisual, tornava-se necessário promover uma leitura setorial da atividade audiovisual e, a partir desse conhecimento do próprio setor (informação gerando ações de inovação), construir o fundo de uma maneira que dê conta de promover a articulação do setor no sentido do desenvolvimento da cadeia produtiva. Além disso, vimos que encontramos no FSA características de outros fundos setoriais em atividade no Brasil, que atestam que esse mecanismo está

em consonância com a política setorial posta em prática no país. Uma das hipóteses constatadas nesse trabalho é que o FSA é a ação prática que atesta que o conceito de setorialidade inaugura uma nova fase da política audiovisual brasileira. O conteúdo do FSA é oriundo desse entendimento, porque principalmente o CONDECINE é uma taxação que inclui os agentes econômicos no financiamento de seu próprio desenvolvimento. Tal condição pode parecer óbvia num primeiro olhar, mas não é. Demorou-se para que isso fosse possível, e somente surgiu com a política de fundos setoriais e toda a inovação adquirida para se efetivar essa política.

O conceito de setorialidade nos serviu como modelo de compreensão para analisar as relações específicas da cadeia produtiva do audiovisual. A partir dessa análise, promove-se um entendimento das dinâmicas que produzem valor e inovações para o setor, o perfil das empresas, de que forma elas se relacionam, onde elas se situam e onde se dão as concentrações produtivas. A partir do FSA essa dimensão fica mais clara, porque as outras políticas desse período também “colam” na leitura setorial. A política audiovisual vai se transfigurando a partir da inovação que essa visão do setor originou

Nesse sentido, fica comprovado que: o Fundo Setorial do Audiovisual reestrutura o desenvolvimento do setor audiovisual. Essa característica de desenvolvimento via fundo apresentou uma racionalidade na administração dos recursos e dos investimentos. Organizou, a partir de diretrizes oriundas do conhecimento adquirido pelo campo através da ótica setorial, o planejamento no campo político, desmembrando as ações e os investimentos a partir dos segmentos de mercado e das regiões do país por meio de um importante, ainda que tímido, movimento de equalização de investimentos por região.

Referências bibliográficas

- ALCÂNTARA, Rosana dos Santos. Entrevista concedida por telefone em 15 de abril de 2020.
- ANCINE. Fundo Setorial do Audiovisual: documento de diretrizes.
- ANCINE. Relatório Anual de Gestão do Fundo Setorial do Audiovisual – FSA
- ANCINE. Relatório Anual de Gestão do Fundo Setorial do Audiovisual – FSA Exercício de 2011. Rio de Janeiro. Sem data.
- ANCINE. Relatório Anual de Gestão do Fundo Setorial do Audiovisual – FSA Exercício de 2012. Rio de Janeiro. Abril de 2013.

- ANCINE. Relatório Anual de Gestão do Fundo Setorial do Audiovisual – FSA Exercício de 2013. Rio de Janeiro. Outubro de 2014.
- ANCINE. Relatório Anual de Gestão do Fundo Setorial do Audiovisual – FSA Exercício de 2014. Rio de Janeiro. Agosto de 2015.
- ANCINE. Relatório Anual de Gestão do Fundo Setorial do Audiovisual – FSA Exercício de 2015. Rio de Janeiro. Novembro de 2016.
- ANCINE. Relatório Anual de Gestão do Fundo Setorial do Audiovisual – FSA Exercício de 2016. Rio de Janeiro. Abril de 2017.
- ANCINE. Relatório de Gestão do Fundo Setorial do Audiovisual – FSA Exercício de 2009. Março 2010.
- ANCINE. Relatório Anual de Gestão do Fundo Setorial do Audiovisual – FSA
- BAHIA, Lia. *Discursos, políticas e ações: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro*. Itá Cultural, São Paulo. 2012.
- BRASIL. Decreto nº 6.299, de 12 de dezembro de 2007. Regulamenta os arts. 1º, 2º, 3º, 4º, 5º e 6º da Lei nº 11.437, de 28 de dezembro de 2006, que destinam recursos para o financiamento de programas e projetos voltados para o desenvolvimento das atividades audiovisuais, e dá outras providências.
- BRASIL. Lei nº 11.437, de 28 de dezembro de 2006. Altera a destinação de receitas decorrentes da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional – CONDECINE, criada pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, visando ao financiamento de programas e projetos voltados para o desenvolvimento das atividades audiovisuais; altera a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e a Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993, prorrogando e instituindo mecanismos de fomento à atividade audiovisual; e dá outras providências.
- BRASIL. MEDIDA PROVISÓRIA Nº 2.228-1, DE 6 DE SETEMBRO DE 2001. Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema – ANCINE, institui o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional – PRODECINE, autoriza a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional – FUNCINES, altera a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/MPV/2228-1.htm#art47>
- DE FIGUEIREDO, João Luiz. “O sistema produtivo da indústria do cinema brasileiro e sua dispersão concentrada”. *Revista Gestão e Desenvolvimento*, v. 16, n. 2, p. 62-94, 2019. Exercício de 2008. Sem data.
- GRASSI, Robson Antonio. Capacitações dinâmicas, coordenação e cooperação interfirmas: as visões Freeman-Lundvall e Teece-Pisano. *Estud. Econ.*, São Paulo, v. 36, n.3, p. 611635, Sept. 2006. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&

pid=S010141612006000300007&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 27 Mar. 2020. <<https://doi.org/10.1590/S0101-41612006000300007>>.

MALERBA, F. (2002, February). Sectoral systems of innovation and production. *Research Policy*, 31(2), p. 247-264.

PORTER, Michael E. *Vantagem competitiva: criando e sustentando um desempenho superior*. 4. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1992.

SARKOVAS, Yacoff. “O incentivo fiscal à cultura no Brasil”. *Revista D’Art*. Centro Cultural São Paulo, dez. 2005. Disponível em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br>>. Acesso em: 20 mar. de 2020.

DA PONTE PRA CÁ:
 USOS, DISCURSOS E DISPUTAS
 DA PONTE ESTAIADA OCTÁVIO
 FRIAS DE OLIVEIRA¹

*Giliard Sousa Ribeiro*²

Introdução

*...é inútil determinar que Zenóbia
 deve ser classificada entre as cidades felizes
 ou infelizes. Não faz sentido dividir as cidades nessas
 duas categorias, mas em outras duas: aquelas
 que continuam ao longo dos anos e das mutações
 a dar forma aos desejos e aquelas em que os desejos
 conseguem cancelar as cidades ou são
 por estas cancelados.*

(Conversa de Marco Polo com Kublai Khan, Italo Calvino)

Esta é uma pesquisa sobre os usos e discursos da Ponte Estaiada Octávio Frias de Oliveira (PE), objeto urbano da cidade de São Paulo, construída no bairro do Morumbi. O artigo levanta historicamente as duas “categorias” de cidade, uma que continua ao longo dos anos se desenvolvendo cada vez mais, a região da Avenida Engenheiro Luís Carlos Berrini, e a outra que é cancelada, ou ao menos invisibilizada,

1 Este texto foi gerado a partir da dissertação de mestrado intitulada “Ponte Estaiada Octavio Frias de Oliveira: espacialidades e narrativas de um símbolo urbano”, realizada no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) da Universidade Federal Fluminense (UFF) e orientada pelo Prof^o. Dr. João Domingues.

2 Mestre em Cultura e Territorialidades pela Universidade Federal Fluminense (IACS/UFF), graduado em Gestão de Turismo pelo Instituto Federal de São Paulo (IFSP) e professor do ensino médio e técnico no Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza (CEETEPS). E-mail: giliardsousa@hotmail.com.

a favela Real Parque, ambas no mesmo território, unidas e separadas pela PE.

A região da cidade onde a PE está instalada se desenvolve, se projeta como nova centralidade em São Paulo, centralidade que é, em verdade, não um fato, mas um processo social, uma imposição espacial de poder econômico e político (FIX, 2007, p. 14). Processo esse também representado por objetos urbanos ou enclaves edificados que alteram a paisagem dessa “nova cidade” em São Paulo.

Desse modo, neste artigo são apresentados alguns dos conflitos que envolvem a PE, uma obra que se tornou cartão-postal da cidade, por sua grandeza e poder, afinal quem já passou pela Berrini, Morumbi ou ao longo da Marginal Pinheiros sabe que é impossível não a perceber, sua grandeza funciona quase que magneticamente, os olhos se apercebem dela. Querendo ou não a ponte invade nosso campo de visão, às vezes ela se impõe de impacto, inteira, completa, enorme; já outras vezes, sua imagem vem aos poucos, por fragmentos, em pequenas partes, até tomar conta de todo nosso espaço visual.

Assim, em meio às inquietações na condição de morador e pesquisador na cidade de São Paulo, o objetivo deste estudo é apresentar uma abordagem reflexiva nos processos de produção do espaço construído em questão, as particularidades do desenvolvimento desigual desse território de São Paulo, e assim compreender a construção de uma “nova cidade” em São Paulo, uma história de negócios urbanos, cheia de impasses e conflitos, na qual se definiram ganhadores e perdedores (FIX, 2007, p. 14).

Neste artigo investigo os efeitos de sentido da PE, um projeto de R\$ 260 milhões, que nasceu para ser emblema na cidade de São Paulo, um objeto fetiche, um elemento da cidade, mercadoria que segrega todos aqueles que não possuem veículo particular, já que na ponte não é permitido circular pedestres ou ciclistas.

Ao longo da pesquisa, busco compreender a experiência cidadina de morar num solo socialmente fragmentado, a dinâmica de muitas vezes residir num barraco de madeira inchada ou “predinho da reurbanização” cheio de rachaduras e ter como vizinho um edifício de vidro (FERREIRA, 2015).



Imagem 1: Capa da revista *VejaSP*, de 24 de outubro de 2007.

Fonte: <http://img.vejasp.abril.com.br/t/1/image/t455x600q75/veja-sao-paulo-02031.jpeg>

Nasce um cartão-postal

*Eu abro a janela do eu barraco, eu olho lá pro outro lado/
Tá lá de frente estampada pra minha quebrada/
O novo cartão-postal a Ponte Estaiada
Eu ligo a TV tá lá, no Bom dia São Paulo
No SPTV primeira segunda edição
Minha quebrada estampada,
igual um papel de parede
A sigla é RP, a tradução e o nome é bonito
em dizer essa favela me viu nascer*

(Rap Real Parque, versos Ponte Estaiada,
Marcelo Bbox)

A revista *Veja São Paulo*, em sua edição de 24 de outubro de 2007, escreveu que nascia um cartão-postal, conferindo uma condição humana (o nascimento) à Ponte Estaiada. Além disso, a chamada da capa já atestava sua natureza de ser emblemática, mesmo antes de sua inauguração. Para fortalecer esse efeito de sentido, a capa mostra a construção da PE de baixo para cima, técnica fotográfica que intensifica sua grandeza e esplendor.

E assim “nasceu” a Ponte Estaiada, projeto do engenheiro Catão Francisco Ribeiro, sob a justificativa de “desafogar” a Avenida Bandeirantes, como uma alternativa à sempre engarrafada Ponte do Morumbi, por onde passam quase 7 000 veículos por hora no pico da tarde, entre 18 e 19 horas, já que terá capacidade de receber um fluxo de 4 000 carros por hora em cada pista.

Globalmente conhecida, a ponte foi inaugurada em maio de 2008, após três anos de construção, e faz parte do Complexo Viário Real Parque, porém sua construção foi idealizada já em 2003, quando a construtora OAS foi escolhida em licitação sob a supervisão da prefeitura, que então era ocupada pela Marta Suplicy, ocasião em que a mesma ainda era filiada ao PT.

Quando inaugurada em 2008, já na gestão de Gilberto Kassab, então filiado ao PFL, eleito após a renúncia do titular José Serra para se candidatar ao governo do estado de São Paulo, a ponte já não tinha o mesmo nome do projeto, Ponte Jornalista Roberto Marinho, por conta da Lei nº14.454, de 27 de junho de 2007, que proíbe dois logradouros terem o mesmo nome na cidade.

Em virtude de tal lei municipal, a ponte recebe o nome de Ponte Estaiada Octávio Frias de Oliveira, também jornalista, mas não um jornalista como Vladimir Herzog, vítima da ditadura e personagem icônica da construção da nossa democracia. A homenagem foi a Octávio Frias de Oliveira (1912 – 2007), empresário do Grupo Folha.

A PE está localizada numa “rica” – e cheia de contrastes – região da cidade de São Paulo, caracterizada pela forte presença de empresas multinacionais do setor de serviços e comunicação, economicamente importantes para o município, como Vivo, Claro, Rede Globo, Microsoft, HP, Nokia, entre outras de grande porte. Esse novo signo urbano, a PE, encontra-se entre a Marginal Pinheiros e a Avenida Engenheiro Luís Carlos Berrini, no entroncamento com a Avenida Roberto Marinho.



Imagem 2: Mapa do território em estudo.

Fonte: Google earth com intervenção do autor.

A PE conecta a Avenida Roberto Marinho às Marginais do Rio Pinheiros nas duas direções e é um local de passagem fundamental para a movimentação nas grandes vias da cidade de São Paulo. Na época de inauguração da ponte, a PMSP divulgou massivamente que a obra facilitaria os caminhos para os diferentes bairros e regiões da cidade.

No dia 10 de maio de 2008, ocorreu sua inauguração com uma série de manifestações paralelas em suas pistas, com a presença de ciclistas e moradores locais que reivindicavam visibilidade e solução às suas demandas.

Já como exemplo de ritual de inauguração planejada pelo estado, supostamente laico, houve o discurso do então governador José Serra e do prefeito Gilberto Kassab, a bênção do Padre Marcelo Rossi e de Dom Fernando Figueiredo, o então bispo da Diocese de Santo Amaro (bairro próximo, e um dos mais antigos da cidade). Em entrevista durante a inauguração da ponte, Maria Cristina, filha de Octávio Frias de Oliveira, afirmou que:

Uma ponte é sempre uma promessa de um encontro, de uma reunião, de uma convergência. Nesse sentido, o batismo dessa obra é uma homenagem apropriada para quem conheceu Octávio Frias de Oliveira. Meu pai era um homem de diálogo, que gostava de aproximar as pessoas umas das outras, que gostava de promover a reunião de pontos de vista diferentes. Ele próprio foi a ponte do que muitas pessoas eram para o que viriam a ser. (FRIAS *apud* CREDENDIO; TAKAHASHI, 2008)

Dessa forma, “o homem do diálogo” foi homenageado com duas pistas independentes, curvas e estaiadas, que são conectadas a um mesmo mastro, que mede 138 metros de altura, o que a torna comparável a um prédio de 46 andares. A torre é ligada a 144 estais pintados de amarelo que se conectam na extensão das duas pistas de concreto de 900 metros cada uma. Sua iluminação é composta por holofotes, que normalmente projetam luz branca, mas que podem assumir outras cores, lançando na armação de concreto diversas combinações cromáticas.

Desde que foi inaugurada, a PE recebeu vários usos publicitários, como as gravações do filme *Ensaio sobre a Cegueira*, de Fernando Meireles, inspirado no romance de José Saramago. Em 2013 foi cenário para a World Bike Tour, um evento sem objetivo competitivo que teve a participação de 8000 ciclistas que preencheram a ponte montados em suas bicicletas. Também serviu como a Ponte Iluminada da Telefônica, patrocinada pelas empresas Vivo (antiga Telefônica), porém, a veiculação mais comum da PE é nos telejornais da Rede Globo, o *SPTV* e o *Bom Dia São Paulo*, ambos transmitidos do Glass Studio,³ que tem a ponte como pano de fundo.

3 Estúdio panorâmico de vidro da Rede Globo.



Imagem 3: Telejornal Bom Dia SP

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=TMPSPvon4IA>

A construção da ponte

Tanto a PE como as alterações viárias da região ocorreram pelas ações do poder público, viabilizadas pela Operação Urbana Consorciada, um instrumento de política urbana previsto na Lei Federal nº 10.257/2001, mais conhecido como Estatuto da Cidade. O artigo 32, parágrafo único, define a Operação Urbana Consorciada como:

o conjunto de intervenções e medidas coordenadas pelo Poder Público Municipal, com a participação dos proprietários, moradores, usuários permanentes e investidores privados, com o objetivo de alcançar em uma nova área de transformações urbanísticas estruturais, melhorias sociais e valorização ambiental.

Desse modo, a construção do Complexo Viário Real Parque foi parte desse programa de urbanização, denominado Operação Urbana Consorciada Águas Espraiadas (OUC – AE), que também contempla a reurbanização dos eixos Berrini/Marginal/ChucrZaidan. Assim, através desse programa legalizado, a PMSP criou um novo plano urbano para a região.

O projeto de construção da PE foi iniciado na gestão Mara Suplicy, com licitação para realizar a edificação da obra. No edital, foi solicitado um projeto básico, com duas pontes estaiadas que passariam sobre o Rio

Pinheiros. A licitação foi vencida pela Enescil Engenharia de Projetos, que no projeto básico apresentou duas pontes separadas, com vias estaiadas que seriam suportadas por mastros vermelhos (cor símbolo do partido da então prefeita, Marta Suplicy, o PT), representando a cidade e o estado de São Paulo.

Os consultores, porém, fizeram um estudo e propuseram novas técnicas de engenharia e de posicionamento das torres que viabilizaram a junção de ambas por um entrelaçamento de estais em um mesmo mastro. A construtora OAS, também escolhida em licitação, ergueu a PE, com suporte de profissionais da empresa Mendes Junior e sob supervisão da PMSP. Iniciada em 2003 e finalizada em 2008, a construção contou com 420 funcionários, boa parte migrantes nordestinos, moradores das favelas da região.

De acordo com D'Andrea (2008, p. 81):

a Ponte Estaiada é uma das maiores obras construídas pelo poder público na cidade de São Paulo. O projeto inicial da Ponte, realizado pela gestão da prefeita Marta Suplicy (PT/2001-2004), previa um gasto de 147 milhões. Quando de sua assunção ao cargo de prefeito, José Serra (PSDB/2005-2006) afirmou que a Ponte Estaiada era “inútil” e “faustosa”. Remodelando-o, orçou o projeto em R\$ 85 milhões. Por fim, em maio de 2008, a Ponte foi inaugurada pelo prefeito Gilberto Kassab (PFL/2007-2008), com a presença do governador José Serra (PSDB/2007-2010), com um gasto total estimado em R\$ 260 milhões.

Desse modo, foi previsto um custo de aproximadamente 184 milhões de reais para a construção da PE e mais 40 milhões para a sinalização viária, drenagem e pavimentação. Mas, durante a construção, ocorreram alguns fatos que atrasaram a conclusão da obra, sendo a primeira a troca de mandato da PMSP, pois o então eleito prefeito José Serra suspendeu a construção da obra e solicitou uma revisão de todo o projeto para analisar sua viabilidade, fato que postergou a construção por alguns meses.

Durante a construção da PE, muitos urbanistas se opuseram à sua realização, fazendo saber que, em suas opiniões, a PE apresentava outros objetivos, como o de consolidar essa nova centralidade para a cidade, pautados na ideia de Frugoli Junior (2000), desse modo atendendo unicamente aos interesses particulares dos envolvidos na construção dessa “nova São Paulo”.

As críticas feitas na época consideravam a PE como uma obra desnecessária. Segundo eles, os agentes envolvidos na construção tinham apenas interesses econômicos, objetivavam consolidar a região como a mais nova

empresarial e globalizada espacialidade da cidade, com o intuito de atrair novos investidores e empresas para o local. Segundo Mariana Fix (2007):

A solução dos tabuleiros suspensos por cabos – mais complexa do que uma transposição convencional do rio e ainda pouco experimentada no Brasil – produziu a espetaculosidade almejada pela prefeitura, que pretendia fazer da obra um “chamariz” para o mercado imobiliário, mais do que uma solução para o problema viário. (FIX, 2007, p. 41)

Em oposição ao discurso de Fix (2007), o engenheiro Catão Francisco Ribeiro (2008), em entrevista ao Portal Metálica de Engenharia Civil, representando o posicionamento da PMSP e das empresas envolvidas na construção da PE, afirmou que:

o mastro em “X” nasceu da necessidade estrutural gerada pelas condições de infraestrutura da região, onde existiam diversas intervenções de outras empresas, como o canal de adução e a estação de bombeamento do córrego Águas Espreadas da EMAE e também as linhas de transmissão da Eletropaulo, além da linha da CPTM e a própria via da Marginal Pinheiros, todas obras intensas e de difícil transposição. (RIBEIRO, 2008)

Já em outra declaração, Ribeiro (2008) afirma que a solução do entrelaçamento das pontes em uma única obra com o mastro em “X” não era consenso por parte dos envolvidos no projeto, já que alguns a viam como uma solução grosseira, segundo ele:

para resolver essa questão foi contratado o arquiteto João Valente, designado a fazer a obra ter um aspecto mais bonito e elegante, arredondando linhas, escolhendo frisas e cores, buscando um equilíbrio harmônico, que hoje se vê na ponte estaiada. (RIBEIRO, 2008)

Para quem se opôs à construção da PE, como a urbanista Mariana Fix, a ponte se constituiria como uma marca e edificação simulacro que projeta a cidade global (FIX, 2007). Essa ideia de cidade global teve forte influência da Rede Globo, que a midiaticizou, conectando sua imagem em rede com o mundo por meios dos telejornais e novelas que a utilizavam como pano de fundo ou cenário, respectivamente, percebemos a intencionalidade de se fazer a ponte, mais que um eixo de transposição de veículos e sujeitos, mas um emblema, um novo ponto de referência, marcado de aspectos simbólicos e midiáticos.

Chão de exclusão

*Todo o choque de civilizações é na realidade
o choque entre as barbáries que lhes são subjacentes.*

(Walter Benjamin)

No Morumbi o chão é dividido, existe um choque que nasce no solo, no contraste entre o concreto armado dos prédios “aluminiosos” com a madeira inchada dos barracos. Continuando a parafrasear Walter Benjamin, “o que nós chamamos de progresso é essa tempestade”, tempestade que faz Dona Neusa⁴ percorrer às vezes mais de uma hora em seu deslocamento ao trabalho, o mesmo que em linha reta fica a 600 m de sua casa, porém no meio do caminho existe um obstáculo, o Rio Pinheiros, mas, além do rio, desde 2008 tem uma ponte, a ponte que quando Marcelo Bbox *liga a TV tá lá, no Bom dia São Paulo/ No SPTV primeira segunda edição*, a Ponte Estaiada, o “novo” cartão-postal da cidade de São Paulo.

Do outro lado da Avenida Luis Carlos Berrini, atravessando o Rio Pinheiros, o território se altera num processo de descontinuidade visual. Entretanto, ambos os lados continuam ligados pela PE, mas como isso se configura?

O Real Parque é um bairro nobre do distrito do Morumbi que está localizado entre os limites das zonas Oeste e Sul da cidade de São Paulo, vizinho do bairro Jardim Panorama. Mesmo sendo considerado um bairro nobre, possui uma vasta área ocupada pela comunidade da favela Real Parque, localizada às margens do Rio Pinheiros, tendo como limite a loja Leroy Merlin.

Segundo Capitelli (2002):

Um dos bairros mais luxuosos e tradicionais da cidade, o Morumbi, Zona Sul, convive com uma realidade cruel: a população favelada representa 47,7% do total de moradores. As ruas que dividem os dois mundos são tênues e, cada vez mais, os imóveis de alto padrão se aproximam dos barracos.

⁴ Personagem do texto “E se a ponte estaiada fosse proibida aos carros?”, de João Sette Whitaker Ferreira. Disponível em: <<http://cidadesparaquem.org/blog/2013/3/4/provocao-a-ponte-estaiada-s-para-os-nibus>>. Acesso em 12 dez 2015.

Três favelas circundam o Morumbi. A maior é a do Real Parque, onde moram cerca de 16 mil pessoas – três mil em apartamentos do Cingapura. Na comunidade do Panorama, são cerca de 2 mil habitantes. A menor é a de Porto Seguro, com 1,5 mil moradores. A região, porém, se localiza numa das áreas mais valorizadas do bairro, o Jardim Morumbi. (CAPITELLI, 2002)

A favela é constituída por diferentes núcleos que foram edificados ao longo dos anos por mobilização dos próprios moradores ou pela gestão pública, como, por exemplo, os edifícios do Cingapura, construídos na gestão do então prefeito Paulo Maluf, do PP, cargo que ocupou de 1993 a 1997.

Em setembro de 2010, após a assinatura do contrato entre a Secretaria Municipal de Habitação da cidade de São Paulo (SEHAB) e o consórcio formado pelas empresas OAS e Costran, a prefeitura iniciou mais um projeto de reurbanização na favela, para a substituição de parte dos barracos existentes em 28 conjuntos habitacionais (aproximadamente 1.100 apartamentos). Em 29 de dezembro, dois dias antes do final da gestão Kassab (2006-2012), a prefeitura entregou 180 apartamentos no recém-inaugurado “Residencial Real Parque”, que integra o Programa Municipal de Urbanização de Favelas com verbas da PMSP.

Em virtude desse processo de reurbanização que é promovido pelo agente público, o que se vê na favela são diferentes reurbanizações, uma parte com blocos de prédios escuros, vestígios da gestão Maluf (1993-1996), outros edifícios claros e coloridos, construídos na gestão Kassab (2006-2012), e outros entre o acinzentado claro e o branco, construídos na gestão Haddad (2013-2016). Certamente são perceptíveis as alterações na paisagem da favela com a construção dos edifícios que quase formam uma cortina, ocultando parte da pobreza mais visual, os barracos das famílias não beneficiadas com a reurbanização de nenhuma das gestões.

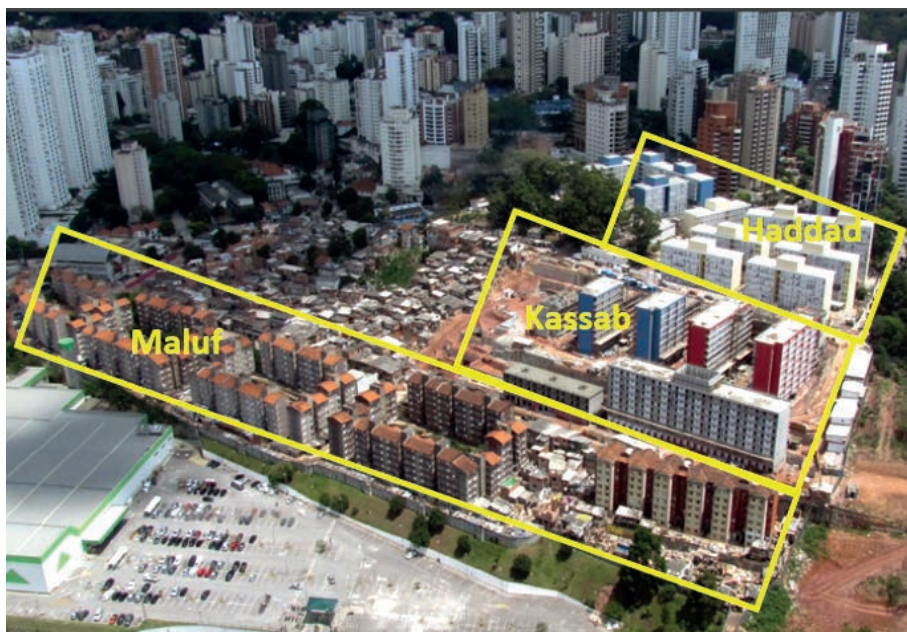


Imagem 4: Reurbanizações das gestões Maluf, Kassab e Haddad, setembro de 2012.

Fonte: Escritório Paulistano de Arquitetura com intervenção do autor.

Segundo D'Andréa (2008, p. 73):

A construção dos edifícios obedece à lógica de implantação do projeto Cingapura, ou seja, aquele de ser instalado na parte mais visível da favela onde se encontra, geralmente ao lado de uma avenida. Essa intenção de dar visibilidade aos edifícios do Projeto Cingapura tem dois objetivos: “esconder” a favela e fazer propaganda do projeto. Neste caso, a tentativa de esconder a favela dos motoristas da Marginal e dos edifícios localizados do outro lado do rio, próximos a Avenida Luís Carlos Berrini, não foi bem-sucedida, uma vez que a declividade acentuada do terreno da favela permite a visibilidade dos barracos que se encontram na parte mais alta da mesma. O segundo objetivo teve maiores desdobramentos em seus prós e contras, dado que a simples existência dos edifícios do Projeto Cingapura por si só serve de propaganda das gestões do governo municipal que os construiu: a de Paulo Maluf (1993-1996), e a de seu correligionário e sucessor Celso Pitta (1997-2000). Por meio de uma enorme quantia gasta em publicidade nas duas gestões, esse projeto de habilitação popular tem seu nome imediatamente associado aos dois políticos. (D'ANDRÉA, 2008, p. 73)

De um lado, um cinturão de edifícios prateados, do outro uma descontinuidade cromática, quase que uma cortina de *patchwork*, e como conexão a PE, um objeto que “liga” essas espacialidades e seus sujeitos, e ao mesmo tempo os separa física e socialmente.

Inclusive, em entrevista, Marcelo Bbox (2015) comenta sobre esse contraste que serviu de motivação inicial para sua composição (rap “Real Parque *versus* Ponte Estaiada”):

É o distrito do Morumbi, (...), pow esse contraste louco que eu vivo e tal. Aí começou vim aquela inspiração, até que foi que surgiu né? (...) nessa inspiração eu falei vou fazer um RAP aí comecei uma parte falando assim sobre a ponte, sobre essa visão que eu tenho daqui pra lá né? Aí foi indo, eu fui escrevendo, escrevendo, aí eu “ajuntei” com esse primeiro rascunho lá de 2005 quando eu falo aquela parte “Minha rima eu vou mandando, Real Parque representando”, aí esse foi o primeiro trecho né? Daí eu fui fazendo rascunho e fui juntando, juntando, até que deu essa letra “Real Parque VS Ponte Estaiada”. Daí eu gravei em 2011, eu gravei ela, divulguei, aí foi indo, aí já fala já do constraste da favela com a ponte.⁵

Na música, Bbox atribuiu o título de cartão-postal à ponte, na primeira entrevista chega a afirmar que “lá no Rio é o Cristo, aqui é a Ponte Estaiada”, e quando volta a ser questionado em entrevista sobre o que a ponte representa para ele, afirma:

Ah, hoje ela representa assim esse **monumento**, né? Que você convive com ele do lado, né? Tipo é seu vizinho, a ponte é sua vizinha. A ponte é minha vizinha, então é mais mesmo aquela questão do cartão-postal e de as pessoas acharem de onde que você é. É que aqui em São Paulo é diverso, tem diversas quebradas né? (...) (grifo do autor)

Um monumento que nasceu para ser emblema. É um objeto estratégico do poder público de projetar a cidade enquanto global? É a imagem-síntese da identidade paulistana? É o capital codificado na paisagem? É um instrumento de segregação urbana? É a ponte da Rede Globo? Como afirma Bourdieu, “o que mostra a televisão afirma-se como legítimo” (BOURDIEU, 1997 *apud* D’ANDRÉA, 2008). O ato de insistentemente dar visibilidade à região é uma forma de instituí-la como legítima e, logo, como símbolo legítimo.

⁵ Comunicação pessoal ao autor em set. 2015.

Quanto ao território, segundo dados da Secretaria de Habitação (SEHAB), a favela Real Parque foi fundada em 1956. A história da favela se confunde com a de diversas outras favelas, na época de sua fundação, o ambiente semirrural ali existente se fazia notar por bosques, matagais, criações de animais, uma grande distância entre um casebre e outro e extensa área de roçado. Num primeiro momento, a localidade foi batizada de favela da Mandioca, dada a presença de enormes plantações desse tubérculo na área (D'ANDRÉA, 2008, p. 75).

Os dados precisos da favela Real Parque foram um desafio ao longo desta pesquisa, já que a Subprefeitura do Butantã, responsável pela gestão do território, não informou ao certo a atual população da comunidade, sob a justificativa de que várias famílias contempladas com a habitação popular venderam ou alugaram seu imóvel a terceiros e construíram um barraco em outra parte da favela, mas acredita que hoje morem na favela cerca de 6 mil pessoas ali.⁶

São Paulo: uma cidade à venda

Para Urry (1995), nosso olhar é construído de signos, dos quais o estado e o mercado imobiliário se apropriam para promover suas cidades. E com São Paulo não é diferente, desde propagandas oficiais do mercado imobiliário, propagandas da prefeitura municipal, publicidade do órgão de turismo do município (SPTuris) a cartões-postais e *souvenirs* para turistas e viajantes.

A questão é: Por que alguns governos locais passam a incorporar de forma cada vez mais intensa as políticas de promoção de suas cidades para a escala mundial? Quais objetivos são perseguidos? Nesse contexto, de que maneira a construção de imagens, discursos e representações contribui para os atuais processos de reestruturação urbana?

Segundo Sánchez (2010, p. 27), os governos municipais estão cada vez mais preocupados em transformar a cidade em imagem publicitária. Com tal objetivo, seus governantes assemelham-se à figura do caixeiro-viajante, abrindo catálogos de venda de seu produto-cidade.

Recorrentemente essas imagens publicitárias são os símbolos da cidade, num sentido de atrativos turísticos e/ou marcos de arquitetura icônica. A cida-

⁶ Comunicação por telefone ao autor no dia 14 de junho de 2016 com a Sra. MRN, assessora de Comunicação da Subprefeitura do Butantã.

de de São Paulo, por exemplo, possui diversos símbolos, inclusive um deles foi eleito símbolo da cidade em 1990, a avenida mais paulista de todas, a Paulista.

Os símbolos da capital paulista sempre estiveram relacionados às sedes do capital (principalmente dos bancos) na cidade. O Centro Paulistano, até a década de 1960, era o atual Centro Velho (entorno da Igreja da Sé até o Vale do Anhangabaú), que então era a parte da cidade mais reproduzida em cartões-postais pela Fotolabor e Foto Postal Colombo⁷ (Ribeiro, 2012, p.188) por sua importância econômica e social na cidade.

Já no início dos anos 1970, com a maior verticalização das construções da Avenida Paulista, iniciou-se uma fuga dos escritórios centrais de bancos e empresas do “Centro Vellho” para o “Centro Paulista”, fazendo com que o Centro Metropolitano se desdobrasse em dois e, com isso, iniciou-se um processo de abandono do Vale do Anhangabaú por parte dos bancos e grupos empresariais.

Segundo Frugoli Jr. (2000), atualmente é possível perceber o *tresdobramento* do Centro Metropolitano com a materialização do “Centro Berrini”, por meio do deslocamento de bancos, firmas multinacionais e grupos industriais para a Avenida Luiz Carlos Berrini, e isso resulta na criação ou consolidação, conforme afirma Ribeiro (2012), de outro símbolo da cidade de São Paulo, de outro cartão-postal, a Ponte Estaiada Octavio Frias de Oliveira

Inclusive, a SPTuris, órgão oficial do Turismo na cidade de São Paulo, em seu Mapa das Sensações, que objetiva propor um novo olhar sobre a metrópole, revelando suas diversas nuances por meio dos sentidos, com base em indicação popular, registrou a Ponte Estaiada como um atrativo espetacular da cidade (SPTuris, 2012).

⁷ Fotolabor e Foto Postal Colombo na década de 1950 eram as duas principais editoras de cartão- postal do Estado de São Paulo.

VISÃO

Acostumados a frequentar grandes cidades, muitas vezes não enxergamos detalhes e peculiaridades de São Paulo, uma metrópole cheia de maravilhas arquitetônicas, arte e até mesmo horizontes magníficos, seja do topo de edifícios - como o Itália e o Altino Arantes - ou do alto do Pico do Jaraguá.

Experimente visitar o Centro à noite. Construções históricas como as estações da Luz e Júlio Prestes, a Pinacoteca, o Teatro Municipal, o Tribunal de Justiça e o Edifício Matarazzo ficam iluminados. E para contemplar arquitetura moderna, passe pelo Edifício Copan, Parque do Ibirapuera, Sambódromo e Memorial da América Latina, todos obras de Oscar Niemeyer. Também não deixe de ver os curiosos prédios do Masp e da Fiesp na Avenida Paulista, e depois confira de perto a espetacular Ponte Estaiada Octavio Frias de Oliveira, na Marginal Pinheiros. Pelas avenidas, descubra algumas obras de nossos consagrados grafiteiros. Opções para encher os olhos não faltam por aqui.

Imagem 5: Mapa da Sensações da SPTuris.

Fonte: SPTuris, 2012.

Com isso, o estado e o mercado imobiliário buscam vender uma São Paulo dinâmica, globalizada, marcada de “engenhocas” tecnológicas. Porém é importante observar que “aquele que manipula os símbolos pode manipular os processos de identificação, podendo então influenciar a constituição do grupo que legitima” (YÁZIGI, 2001, P. 236).

Para Calvin (1990, p.23), a memória é redundante: repete os símbolos para que a cidade comece a existir, e assim hoje vemos a construção de diversas pontes estaiadas pela cidade e pelo país, todas com o mesmo objetivo de comunicar a ideia de cidade global, do futuro, e secundariamente transpor pessoas e veículo de um ponto a outro.



Imagem 6: Empreendimento imobiliário GeoBerrini.

Fonte: Disponível em: <http://geoberrini.com.br/>

No município de Guarulhos, localizado a 20 quilômetros da cidade de São Paulo, em 2011, foi inaugurada a Ponte Estaiada na entrada da cidade. Também no mesmo período, houve a construção do Viaduto Estaiado Luciano Mendes de Almeida, que faz parte do Complexo Viário Padre Adelino, localizado no bairro do Tatuapé, na cidade de São Paulo, e da Ponte Estaiada Governador Orestes Quércia, que liga os bairros do Bom Retiro a Santana, também na cidade de São Paulo.

Segundo Arantes (*apud* BESSA; ÁLVARES, 2014, p. 52), os ícones têm sido utilizados como “forma-publicidade da mercadoria, com a nova supremacia econômica patrocinando os símbolos bem desenhados que lhe celebram o triunfo” e que, juntamente com outras estratégias de intervenção urbana, conseguem inserir as localidades no competitivo circuito internacional do turismo, por meio de novos símbolos.

Considerações finais

Hoje a exclusão não é percebida como resultado de uma momentânea má sorte, mas como algo que tem toda a aparência de definitivo. Além disso, nesse momento, a exclusão tende a ser uma via de mão única. É pouco provável que se reconstruam as pontes queimadas nos passados. E são justamente a irrevogabilidade desse “despejo” e as escassas possibilidades de recorrer contra essa sentença que transformam os excluídos de hoje em “classes perigosas”. (BAUMAM, 2009, p. 23)

E a dinâmica opera exatamente dessa maneira, os excluídos se tornam perigosos, apresentam uma ameaça aos cidadãos de “primeira-fila” como chama Baumam. Nas minhas idas ao campo, busquei coletar anseios, histórias e percepções dos moradores entrevistados, e o que captei foi isso, anseios e histórias de sujeitos de “última-fila” que são excluídos dentro de seu próprio bairro, o Real Parque.

Ainda para Baumam (2009, p. 32), em poucas palavras, as cidades se transformaram em depósitos de problemas causados pela globalização. Os cidadãos e aqueles que foram eleitos como seus representantes estão diante de uma tarefa que não podem nem sonhar em resolver: encontrar soluções locais para contradições globais.

Ao longo da pesquisa, por meio da observação participante, pude partilhar da espacialidade e buscar compreender a experiência cotidiana de sujeitos que vivem invisibilizados, moram em um dos bairros mais caros da cidade, mas simultaneamente vivem à margem, são sujeitos periféricos.

No Real Parque, durante o último programa de urbanização da favela (gestão Haddad – 2013/2016), os moradores da “parte rica” protestaram contra a urbanização da favela sob a justificativa de que ela estava avançando e que a área verde do bairro ficaria dentro da comunidade, o que atrasou as obras, a influência das famílias com poder na cidade de São Paulo (*Veja São Paulo*, 2016).

Teresa Caldeira (2000) afirma que a cidade de São Paulo hoje é uma cidade feita de muros. Barreiras físicas são construídas por todo lado: ao redor das casas, dos condomínios, dos parques, das praças, das escolas, dos escritórios. A nova estética da segurança decide a forma de cada tipo de construção, impondo uma lógica fundada na vigilância e na distância.

E em meio a essa lógica da distância, da segurança, vemos um elemento importante, o veículo, símbolo ultrapassado de mobilidade urbana e elemento de status social, tendo em vista o histórico de congestionamento na cidade. E para aliviar os tão recorrentes engarrafamentos da cidade de São Paulo, na região do Morumbi, foi inaugurado, em 2008, um novo símbolo urbano, a Ponte Estaiada Octávio Frias de Oliveira.

Curiosamente, antes de a PE terminar de ser construída, ela já tinha o título de cartão-postal, “nasceu” símbolo e recebeu um nome de poder, Octávio Frias de Oliveira, o fundador do Grupo Folha de São Paulo. Pro-

jeto do engenheiro Francisco Catão Ribeiro, a ponte inovou em seu estilo de construção, por conta das pistas independentes, curvas e estaiadas, que são conectadas a um mesmo mastro, que mede 138 metros de altura, o equivalente a um prédio de 46 andares.

A construção de símbolos urbanos é uma estratégia comum do *city marketing* em transformar o espaço em mercadoria por meio desses elementos, que, ao mesmo tempo que produz uma representação de cidade global, de cidade do futuro, pasteuriza a experiência na cidade, já que a arquitetura-ícone é uma característica da cidade global

Já da ponte para cá, vemos o oposto da cidade-global, no bairro do Real Parque, pertencente ao distrito do Morumbi, a estética, a maneira de ocupar o solo, a relação espacial, o imaginário e a apropriação de cidade é outra. Inclusive, segundo um dos entrevistados, a apropriação da cidade é somente para aqueles que têm dinheiro, afinal como vão se apropriar se não terão transporte para voltar para casa?

De acordo com a SEHAB, a favela Real Parque foi fundada em 1956, porém apenas nos anos 1990, durante a gestão do ex-prefeito Paulo Maluf, iniciaram-se as obras de reurbanização da favela, por meio da construção dos edifícios do Cingapura, que eram operados na lógica do “fachadismo social”, ou seja, construir prédios que ficavam na frente de favelas sem urbanizá-la totalmente, apenas para esconder a pobreza, estratégia essa conhecida mais como marketing eleitoral do que um projeto habitacional.

Operados na mesma lógica, quem construiu os apartamentos do Programa Municipal de Urbanização de Favelas da PMSP das gestões Kassab e Haddad não pensou no habitar. Eles foram realizados pensando no imóvel, na propriedade, o típico urbanismo de prancheta, que se reproduz nele mesmo e é bem diferente no urbanismo etnógrafo, aquele que se preocupa com o habitar e com as relações socioespaciais dos moradores.

Assim, ao longo da pesquisa pude notar que a lógica da moradia popular é pensar na propriedade e não no habitar. Finalizo a pesquisa questionando a possibilidade de um outro urbanismo, pautado também na escuta das vozes dos moradores: pensar num urbanismo que se preocupe com sujeitos que vivem os efeitos de exclusão por conta da construção de símbolos urbanos, elementos da arquitetura-ícone, tão comuns nas atuais cidades globo-pasteurizadas, como São Paulo.

Referências bibliográficas

- BAUMAM, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- BBOX, Marcelo. Entrevista [setembro 2015]. Entrevistador: Giliard Ribeiro. São Paulo, 2015. 1 arquivo mp3 (40 min).
- BESSA, Altamiro Sérgio Mol; ÁLVARES, Lúcia Capanema. *A construção do turismo: Megaeventos e outras estratégias de venda das cidades*. Belo Horizonte: C/Arte, 2014.
- BRASIL. Lei Federal nº 10.257/2001. Estatuto da Cidade. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/leis_2001/l10257.htm>. Acesso em: 10 abr 2016.
- CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. Editora 34: São Paulo, 2000.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Tradução Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAPITELLI, Marici. Morumbi rico, Morumbi pobre. *O Estado de São Paulo*: 13 de outubro de 2002. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/censo/noticias.shtm>>. Acesso em 20 jun 2017.
- CREDENDIO, José Ernesto; TAKAHASHI, Fábio. Com 138 m de altura, ponte estaiada é aberta. *São Paulo*, 11 maio 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1105200821.htm>>. Acesso em 15 out 2016.
- D'ANDREA, Tiarajú Pablo. Nas tramas da segregação: O Real Panorama da Pólis. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-13102009-114940/pt-br.php>>. Acesso em: 02 jun 2016.
- ESCRITÓRIO PAULISTANO DE ARQUITETURA. Conjunto Habitacional do Real Parque. Disponível em: <<http://www.epaulistano.com.br/real-parque---fotos.html>>. Acesso em: 20 jun 2017.
- FERREIRA, João Sette Whitaker. *Cidades para que(m)? Política, Urbanismo e Habitação*. Disponível em: <<http://cidadesparaquem.org/blog/2013/3/4/provocaao-a-ponte-estaiada-s-para-os-nibus>>. Acesso em 12 dez 2015
- FIX, Mariana. *Parceiros da exclusão: duas histórias da construção de uma “nova cidade” em São Paulo*: Faria Lima e Água Espraiada. São Paulo: Boitempo, 2001.
- FIX, Mariana. *São Paulo Cidade Global: fundamentos financeiros de uma miragem*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- FRÚGOLI JR, Heitor. *Centralidade em São Paulo: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole*. São Paulo: Cortez, 2000.

RIBEIRO, Catão Francisco. Plenária marco Ponte Estaiada. Disponível em: <www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/.../cec/.../plenaria_marco_2008_ponte_estaiada.ppt>. Acesso em 10 jun 2017.

RIBEIRO, E. S. Um estudo sobre o símbolo, com base na Semiótica de Peirce. Estudos Semióticos. *São Paulo*, volume 6, número 1, junho de 2010. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>>. Acesso em 03 set. 2012.

RIBEIRO, Vanessa Costa. *Várzea do Carmo a Parque Dom Pedro II: de atributo natural a artefato – Décadas de 1890 a 1950*. São Paulo, 2012. 171 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-14092012-102923/pt-br.php>>. Acesso em 10 fev 2016.

SÁNCHEZ, Fernanda. *A reinvenção das cidades para um mercado mundial*. Chapecó, SC: Argos, 2010.

URRY, John. *O olhar do turista: lazer e viagens na sociedade contemporânea*. São Paulo: Studio Nobel, 1990.

VEJA SÃO PAULO. Revitalização da Favela Real Parque está em xeque: moradores do Morumbi protestam contra urbanização da região. Disponível em: <<http://vejasp.abril.com.br/cidades/revitalizacao-da-favela-real-parque-esta-em-xeque/>>. Acesso em 20 jul 2017.

YÁZIGI, Eduardo. *A alma do lugar: Turismo, planejamento e cotidiano*. São Paulo: Contexto, 2001.

AFRONTANDO: COMPREENDENDO AS CONSTRUÇÕES/ DESCONSTRUÇÕES E DISPUTAS DE IDENTIDADES DE MULHERES PRETAS A PARTIR DA ESTÉTICA DOS CABELOS¹

Alice Santos da Silva²

Introdução (ou quando eu me tornei negra)

A escolha dos elementos e a instrumentalização da minha escrita são parte de um posicionamento e de um desejo de que este seja um trabalho que considere os saberes e fazeres ainda pouco contemplados na academia, que qualquer pessoa possa estar à vontade com a leitura.

Apesar das vivências que me posicionaram cultural e socialmente, posso dizer que me descobri negra há poucos anos. Antes disso, era morena clara do cabelo duro ou qualquer outra terminologia que coubesse nesse entrelugar. O caminho da descoberta não foi longo e acredito que menos doído que para muitas manas que conheço.

Sou professora formada pela Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (FFP – UERJ), localizada em São Gonçalo, cidade estigmatizada por vezes pela pobreza e falta de apa-

1 Este texto foi gerado a partir da dissertação de mestrado intitulada “Afro-ntando: Compreendendo as construções/desconstruções e disputas de identidades de mulheres negras a partir de seus cabelos”, realizada no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) da Universidade Federal Fluminense (UFF) e orientada pela Prof.^a Dr.^a Rôssi Alves Gonçalves.

2 Alice é graduada em Licenciatura Plena do Curso de Letras - Português/Inglês pela Faculdade de Formação de Professores (FFP) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e mestre em Cultura e Territorialidades pela UFF. E-mail: alicesantos@id.uff.br.

relhos e recursos culturais. Em São Gonçalo também morei a maior parte da minha vida, depois de ter mudado do Morro do Palácio, favela da zona litorânea de Niterói, onde nasci.

Por essa breve trajetória, é natural que se imagine a natureza da minha família. A maioria negra e toda ela favelada, muitos deles nunca puderam frequentar escolas, quicá ingressar no mundo acadêmico.

Ricoeur³ diz que temos experiências diferentes com o tempo. As diversas temporalidades são experimentadas de acordo com as circunstâncias em que se encontram.

Portanto, cabe ressaltar que a minha experimentação acadêmica sempre foi atravessada por uma conjuntura pouco favorável que tem sido de especificidades diversas. Sou mãe de duas crianças, uma delas autista. E absolutamente todas as demandas da minha vida são de prioridades menores que a do cuidar delas. Trabalho em uma escola na Zona Sul do Rio de Janeiro diariamente.

Há alguns anos, comecei a lançar olhar sobre o que vinha acontecendo esteticamente com as meninas de cabelos crespos, com cores de pele de todos os tons, nos arredores das cidades do estado do Rio de Janeiro pelas quais transito, mais especificamente em minhas salas de aula de escolas de São Gonçalo e, ainda mais especificamente, em minhas salas de aula de um pré-vestibular comunitário situado em Alcântara (bairro comercial e de trânsito intenso de pessoas da cidade), no qual tínhamos aproximadamente mil alunos por ano.

O número de meninas que acionavam a estética capilar atrelada a recursos discursivos, que elas mesmas chamavam de “empoderamento”, chamou ainda mais atenção e foi maior e mais forte a cada ano passado até aqui. Eram comuns também narrativas muito sofridas em relação aos discursos de ódio e racismos e de não mais precisar pertencer a um processo de formatação estética envolvendo seus cabelos.

Os grupos, principalmente os do Facebook, surpreenderam-me, inebriaram-me e instigaram-me de todas as maneiras naquele momento. Inebriaram pelo poder do coletivo, de conseguir reunir tantas mulheres e tantas narrativas, de ter tanta gente e história parecida para contar. Surpreenderam pelos conflitos que ainda assim estão refutados

3 Refiro-me à ideia de não medida do tempo proposta por Paul Ricoeur em *Tempo e narrativa*, 1913, p. 23.

naquelas múltiplas e complexas identidades. E, sobretudo, instigaram a tentativa de responder, ainda que retoricamente, qual é o lugar da estética, especialmente a estética dos cabelos, na luta daquelas mulheres pretas.

Estudei, ao longo desses anos de pesquisa, quais eram os discursos reverberados ali que de alguma forma traziam à tona o “se tornar preta” por meio de uma escolha estética que envolvia principalmente o cabelo, fazia-me pensar sobre qual era a real importância de como aqueles corpos pretos estariam se transformando e sendo transformados por novas e antigas práticas de saberes e consumos.

Da transição capilar como um processo de luta e das observações das trajetórias narrativas das participantes faz nascer esse trabalho.

Todavia, vale ressaltar, colocando por meio do posicionamento de Becker no que diz respeito às representações substantivas, a proposição das construções que temos a partir das imagens que construímos ao estudar os diversos âmbitos e grupos sociais:

e eu também penso que a operação básica quando se estuda a sociedade – começamos com imagens e terminamos com elas – é a produção e o refinamento de uma imagem da coisa que estamos estudando. Aprendemos um pouco (talvez muito) sobre algo em que estamos interessados. Com base nesse pouco, construímos (ou imaginamos) uma história bastante completa deste fenômeno. (...) Quer sejamos leigos ou estudiosos, vemos necessariamente qualquer área não conhecida da vida em grupo através das imagens que já possuímos. (BECKER, 2015)

Outro fator crucial para entender de onde partem essas reflexões é o relato pelo qual começo este texto. Por questões de genotipagem, tendo em vista as vivências de minhas ascendências e como meu corpo ocupa lugares específicos junto da informação do determinismo genético que me coube, bem como as questões de fenotipagem, que envolvem os traços pretos que em mim se mostram, sobretudo no cabelo crespo, fazem-me habitar um entrelugar que ora, para o movimento, positiva-me como mulher preta e periférica e ora me nega esse espaço pelos meus fenótipos ou por posicionamentos que eu tenha acerca deles.

No caminhar subsidiado pelas teorias que acessei, desligamentos das pré-noções para o campo e tantas outras entrecertezas, possíveis hipóteses transformaram-se olhares outros sobre o que seria a construção do nosso

objeto, a começar por ele mesmo. O exercício da escrita, as primeiras impressões do campo e as leituras teóricas de Becker (2015) foram substanciais para conseguir identificar o que caberia ou não no recorte da pesquisa, levando em conta os meus questionamentos, o que o campo me ofereceu e, logicamente, o fluxo e trânsitos de 24 meses sem bolsa de auxílio, muito trabalho e cuidado de casa com filhos.

As reflexões feitas a partir de todos os encontros coletivos, com colegas de turma, professores e autores, me deixaram à vontade comigo mesma e com meu campo para escrever sobre o processo. Continuo participando dos grupos que pesquisei, talvez menos ativamente que antes. Esse distanciamento me serviu não só de autoexame de surdez, por estar tão próxima do campo. Contribuiu também para que eu conseguisse analisar o que produzo, enquanto ativo meus engajamentos e colaboro com a construção do meu lugar de pesquisadora, do campo e, de uma forma mais geral, do meu campo de pesquisa.

Utilizando o conceito de Hall de essencialismo estratégico e suas ponderações sobre multiculturalismo, também compreendo que esses pressupostos estavam de certa maneira condensados em minhas hipóteses.

É ativismo? É moda? É luta!

Foram observados os campos dessa tessitura de grupos do *Facebook* que lidam a temática/engajamento de estética capilar negra/crespa, envolvendo cuidados, práticas e consumo. Os grupos são brasileiros, fechados e moderados por poucas participantes. Eles possuem naturezas bem semelhantes, todos compostos exclusivamente por mulheres. As narrativas trazidas para essa análise são de participantes que se autodeclararam pretas e que passam/passaram pelo processo de transição capilar.

Os grupos observados foram, respectivamente, “Cacheadas em Transição”, no momento com 241.518 membros, e “Sou + cachos”, no momento com 65.958.

Foto introdutória do grupo “Cacheadas em Transição” na rede social Facebook



Foto introdutória do grupo “Sou + cachos” na rede social Facebook



Ambos, como citado anteriormente, são grupos que se definem como grupos de apoio a mulheres que estejam passando pelo processo de transição capilar.

Além de analisar marcas discursivas específicas de cada grupo, bem como suas marcas comuns e semelhantes, elenquei participantes que me salientaram inquietações a respeito do processo de transição e de identidade preta.

As entrevistas se deram de forma semiestruturadas, geralmente tendo uma pergunta disparadora com ponderações acerca das trajetórias dos protagonismos estéticos e de retomada da identidade preta por meio dos cabelos.

Na análise das práticas e interações sociais dos grupos, debrucei meu olhar sobre a construção das identidades, das *comunidades* e dos sujeitos, por meio dos diversos engajamentos que o grupo propõe e pressupõe.

Falando ainda no que diz respeito aos grupos, apesar de se apresentarem em uma proposição macro de estética e negritude, tem pontos muito singulares em suas perspectivas. Para nortear as investigações dessas construções, basear-me-ei nas articulações entre cultura e identidade negra, atreladas a processos densos, movediços e pluralizados imersos no decorrer da história e das relações culturais.

O conceito de identidade aqui desenvolvido não é, portanto, um conceito essencialista, mas um conceito estratégico e posicional. Isto é, de forma diretamente contrária àquilo que parece ser sua carreira semântica oficial, essa concepção de identidade não assinala aquele núcleo estável do eu que passa, do início ao fim, sem qualquer mudança, por todas as vicissitudes da história. Esta concepção não tem como referência aquele segmento do eu que permanece, sempre e já, “o mesmo”, idêntico a si mesmo ao longo do tempo. Ela tão pouco se refere, se pensarmos agora na questão da identidade cultural, àquele “eu coletivo ou verdadeiro que se esconde dentro de muitos outros eus – mais superficiais ou mais artificialmente impostos – que um povo, com uma história e uma ancestralidade partilhadas, mantém em comum. (HALL, 2014)

Uma vez expostas subjetivamente em vários níveis de visibilidade dentro dos grupos, tanto no que diz respeito a consumo como no que se diz respeito a articulação política e ideológica, fazem coexistirem necessidades distintas, nas quais as participantes se apresentam diante das outras, construindo suas regras de acordo com os valores reconhecidos e legitimados por determinada comunidade, em uma tentativa de ser aceita por ela e gerando conflitos para a construção de identidade dos próprios grupos.

Especialmente para os linguistas e as teorias sociais, a cultura atrelada à linguagem seria um fenômeno autocontido e independente. Para entendermos em outras palavras, apesar das proposições culturais e de linguagem interagirem no âmbito social, estas tendem a perder a significação social e cognitiva de sua interação. Portanto, temos a linguagem associada à cultura abstraída das práticas sociais, em alguns

autores elementares da Linguística e da Análise do Discurso, como Saussure⁴ ou o próprio Goffman.⁵

A representatividade de uma *Comunidade de Prática*, segundo as ideias de Eckert e McConnell-Ginet,⁶ prevê um engajamento de um determinado grupo em conjunto para atividades de qualquer natureza na qual as pessoas envolvidas construam em colaboração, umas com as outras, um sentido em torno da própria comunidade e de quaisquer outros aspectos como: os tipos de membros que participarão, múltiplos assuntos, privilégios ou autoridade.

Tomando por base essa representação, em todas as *comunidades de prática*, cultura e linguagem interagem entre si e com outros veículos, que fazem das sistematizações simbólicas as proposições para compreensão de cada uma delas, bem como das identidades construídas por seus membros e as relações que ela fará com comunidades outras, no caso, no Facebook ou fora dele.

Para Etienne Wenger,⁷ o importante na compreensão da terminologia das *comunidades* é que delas se extinguem de quaisquer características em vieses de localização e pessoal específico e se relevam os engajamentos sociais práticos. Pois a linguagem e as interações culturais fazem valer tal conjunto e engajar, não meramente, um lugar engessado e fixo ou mesmo um grupo específico de pessoas. Portanto, seria sempre interessante alcançar de onde partem as disputas identitárias a respeito dessa negritude para melhor compreensão do processo desses engajamentos.

Investigar como se dão as interações sociais, os engajamentos práticos múltiplos e a incorporação das diferentes práticas que configuram uma comunidade de prática, além de ser uma oportunidade e registro desses grupos sociais, é uma forma de entender as representações das

4 Ferdinand de Saussure, um linguista e filósofo suíço, cujas elaborações teóricas propiciaram o desenvolvimento da linguística enquanto ciência autônoma. Exerceu grande influência sobre o campo da teoria da literatura e dos estudos culturais. Defendia a Linguística como um ramo da ciência mais geral dos signos, que ele propôs fosse chamada de Semiologia.

5 Erving Goffman, cientista social, antropólogo e sociólogo canadense. Sua contribuição mais conhecida para a teoria social é o seu estudo sobre interação simbólica com seu livro *A Representação do Eu*.

6 Utilizo as ideias de Comunidades de Prática de Penelope Eckert e Sally McConnell-Ginet em “Comunidades de Práticas: lugar onde coabitam linguagem, gênero e poder” (1992) (In: OSTERMANN, 2010).

7 Ideias de Etienne Wenger (1998).

múltiplas identidades que distribuem culturalmente as ideologias, as historicidades e as disputas que nela estão contidas.

Resgatando a ideia de Hall de “homogeneização cultural”, na atual compressão de mundo, seria muito mais interessante e pertinente que conseguíssemos enxergar as estratégias por meio dos elementos que perpassam sua identidade e a maneira pela qual interage culturalmente e socialmente em grupos simbólicos, fazendo dele uma representação identificável visualmente, para posterior associação a uma comunidade específica.

Esses novos acionamentos identitários estão alocados em um tempo muito específico e marcados pelo imediatismo dos acontecimentos e seus *reports* em tempo real via internet, principalmente quando falamos de redes sociais.

As redes sociais como mídia alternativa e regulada de uma maneira quase incapaz de remediar conteúdos que não são interessantes à engrenagem capitalista acabam sendo um campo propício para que os diversos ativismos se organizem e articulem meios de existência.

Uma vez organizadas e engajadas em práticas silenciadas por tanto tempo, em rede, essas mulheres disputam narrativas de fuga de padrões estéticos de embranquecimento e inventam uma gramática de afetos, quebram fronteiras e fazem intersecções de lugares antes engessados até pela própria forma de como suas negritudes lhe eram dispostas.

O processo de transição capilar, assim denominado pelos grupos, é o processo a que se atribui toda a retirada de químicas transformadoras de cabelo. Ele se dá, geralmente, por uma fase de ascensão da raiz capilar de forma natural ou ainda pelo que se chama de *big chop*, corte que finda o processo de transição e que retira toda a parte do cabelo transformada por algum tipo de química.

Os grupos analisados foram fundados e idealizados em 2012, ano em que muitas marcas de produtos capilares como L’oreal Paris, Dove e Garnier lançaram, mundialmente e localmente, campanhas que promoveram linhas específicas para cabelos cacheados, ainda muito timidamente.

Contudo os grupos assumiam outras identidades que iam justamente de encontro ao mercado. Uma vez que não havia produtos específicos para cabelos crespos e cacheados, a maior parte das discussões e trocas de informações estava na atmosfera de um contraconsumo.

A maior parte das divulgações estava vinculada com receitas caseiras e, sobretudo, baratas, que incluíam ingredientes acessíveis para o cuidado

diário e o tratamento ao longo do Cronograma Capilar, CN, proposto em todos os grupos dos quais participei.

O Cronograma funcionava como um tratamento cíclico e inventado pelos próprios grupos, atuando como uma agenda capilar básica e totalmente voltada para o uso de plantas e ingredientes naturais que repunham/faziam a manutenção de nutrientes nos cabelos.

Fontes naturais diversas compunham as mais variadas receitas que eram facilmente encontradas nos grupos nos últimos nos. As duas a seguir foram as últimas postadas nos arquivos do grupo Cacheadas em Transição:

Imagem Ilustrativa – Receita Caseira Nutrição CN

Nutrição com Maionese

SEGUNDA, 20 DE JULHO DE 2015

A maionese é um molho feito a base de óleo, geralmente de soja e ovos. Estes, por sua vez, são ingredientes excelentes para dar brilho aos cabelos.

1ª Opção

Receita:

1 colher de maionese

2 colheres de máscara de hidratação ou nutrição Misture em um potinho e passe nos cabelos lavados mecha por mecha, deixe agir por 30 minutos.

2ª Opção

1/2 pote de maionese de 250g

3 colheres de azeite extra-virgem

Imagem Ilustrativa – Receita Caseira Nutrição CN

Nutrição com Leite de Coco e Creme de Leite

SEGUNDA, 20 DE JULHO DE 2015

O creme de leite é gorduroso e beneficia para a recuperação da oleosidade.

O óleo de coco oferece uma ótima nutrição para os cabelos por causa dos seus ácidos graxos e ajuda na reparação de cabelos fracos e danificados.

Creme de Nutrição

Leite de coco

Creme de leite

Óleo de coco (ou da sua preferência)

MODO DE PREPARO: 2 colheres de sopa de leite de coco 2 colheres de sopa de creme de leite Uma quantidade do creme de hidratação/nutrição da sua preferência Uma quantidade dos óleos que você escolher

Contudo, para além de como os grupos modelavam e transformavam as formas de chamamento e significado de cada um dos termos que lhe eram convenientes, é importante sabermos o que o processo significa e como ele se deu/se dá sob a perspectiva dos olhares de quem passou por ele.

Muitas das entrevistadas, quando perguntadas como foi o processo de transição para elas, evocaram as palavras aceitação, descoberta e reconstrução.

Hall sugere:

Dentro da cultura, a marginalidade, embora permaneça periférica em relação ao mainstream, nunca foi um espaço tão produtivo quanto é agora, e isso não é simplesmente uma abertura, dentro dos espaços dominantes, a ocupação dos de fora. É também o resultado de políticas culturais da diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural. (HALL, 2014)

Com essas reflexões acerca das disputas, subsidiadas pelas ideias de Hall, é possível enxergar que essa brecha na hegemonia cultural traz esses acionamentos emergentes de positivação e reafirmação de identidade negra e feminina, que ao meu olhar é indissociável dos possíveis residuais históricos, de dentro e fora do país e, sobretudo, do momento conjuntural em que acontecerem sob as minhas observações.

Na contextualização desse momento de experimentação de temporalidades imediatas e diferentes contatos temporais com os meios de comunicação, as mulheres negras viram/veem nas mãos uma possibilidade de potencialidade de suas lutas por meio do agrupamento virtual; como as comunidades de Prática de Wenger e Eckert que preveem o engajamento de um determinado grupo em conjunto para atividades de qualquer natureza na qual as pessoas envolvidas construam com a colaboração do elenco Discursivo.

Djamila Ribeiro, valendo-se das ideias de Collins, alerta-nos da necessidade de nomearmos e conceituarmos nossos fazeres para que possamos entender o recriar os novos processos, alinhando-nos com o que Davis já propunha quando dizia que o feminismo negro, ainda mais o da América Latina e Caribenha, pelas questões multiculturais e plurais, precisa de mais que acionamentos de teorias que não nos autorizavam em termos, para que assim consigamos recriar uma nova ordem de termos e, naturalmente, nova ordens de organização do pensar.

Foucault propõe acerca das inferências de poderes no discurso:

Se o poder fosse somente repressivo, se não fizesse outra coisa a não ser dizer não, você acredita que seria obedecido? O que faz com que o poder se mantenha e seja aceito é simplesmente que ele não só pesa como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. (FOUCAULT, 1979)

Contando com os grupos e todas as terminologias das quais se apropriaram e ressignificaram para conceitos que cabem em nosso contexto latino e brasileiro, essas nomeações inferiram diretamente na ordem de funcionamento do mercado da cosmética de cabelos. E uma lacuna discursiva de muitas décadas estaria prestes a ser preenchida de maneira nunca antes conhecida.

Empoderamento feminino negro: noções sobre um passado recente

Sabemos que a história do Brasil foi e ainda é marcada por questões que envolvem a mestiçagem desde seu início. Quando falamos das questões históricas que envolvem negritude, a mestiçagem é ainda mais complexa de ser analisada por motivos muito óbvios, mas sobretudo em decorrência da nada pacífica chegada, permanência e exploração colonizadora europeia.

Essa mestiçagem que se originou de maneira marcadamente violenta e opressora. E os vários tons de pele se revelam ainda hoje em questões políticas e econômicas que são indispensáveis a qualquer debate sobre identidade racial.

A construção de uma identidade racial no Brasil é forjada também nessa pigmentocracia que acaba sendo um fator social relevante quando falamos de historicidade, uma vez que datadamente acontece e tenciona desde que ocorria pela exploração sexual até nas relações inter-raciais, nos nossos dias.

A cultura de classificação de tom de pele que aconteceu no país e suas origens históricas começa nas teorias, hoje consideradas racistas e fascistas, nas quais se defendia uma metodologia específica e de cunho científico para atestar a inferioridade preta.

Hall, no livro da Diáspora, propõe que consigamos experimentar a experiência da negritude voltando o olhar para a história, sobretudo a da nossa experiência de colonização europeia. Não há produção acadêmica no âmbito cultural ou sociológico que aborde especificamente a experiência de negritude brasileira no seu todo. Contudo, é possível e bem visível aos olhos as experiências sociais que envolvem a negritude. Sobretudo a negritude quando falamos de mulheres.

Se e quando um historiador contar corretamente as experiências das mulheres negras ele ou ela terão feito um inestimável serviço. Não apenas pela acuidade histórica que esse estudo deve ser conduzido, mas pelas lições históricas dessa era escravagista e que poderá acender a corrente da batalha das mulheres negras e todas as mulheres pela emancipação. Como leiga, apenas posso propor um ensaio de ideias que podem possivelmente guiar um reexame da história das mulheres negras durante a escravatura. (DAVIS, 1982)

Ângela Davis propõe que voltemos à história para que entendamos o processo pelo qual, desde a escravidão, a mulher negra passou em relação à sociedade, as dinâmicas de trabalho que para elas são atribuídas e como esses padrões repercutem nos modelos identitários que até hoje são pauta de discussões no movimento e motivos de luta.

Em outra reflexão, Ângela traz a seguinte ponderação: “Quando as mulheres negras se movem, toda a estrutura política e social se movimenta na sociedade”.

Se levarmos em consideração que a maioria das pesquisas envolvendo a temática de negritude no Brasil foi elaborada por homens brancos, tomando a população preta como mero objeto de estudos, reverberando o “problema negro” de Ramos, podendo perceber que há uma retomada recente da parte identitária que caminha o trajeto para a disputa da hegemonia, influenciada sem dúvidas pelos intelectuais pretos que permearam – mesmo em meio a tantas dificuldade estruturais e institucionais – o caminho acadêmico das relações raciais no Brasil, como Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro, Beatriz Nascimento e Edson Carneiro.

Há que frisar, ainda, que somente depois da década de 1990 é que conseguimos observar com quantidade mais expressiva o número de professores, pesquisadores e alunos negros nas universidades do país. Tanto no que diz respeito à produção de registros, na mobilização política ou na manifestação artística de maneira assertiva, essas engrenagens remontam

aos signos da universidade brasileira.

Ângela Figueiredo, quando pondera a situação brasileira acadêmica em relação à produção de material que discuta relações raciais, afirma que essa nova configuração contribui significativamente para a produção de dados e também para as reivindicações ativistas de negritude, culminando no que chamamos de políticas de cotas e mudando não só a composição demográfica nas universidades, mas também impactando positivamente a produção e significação do conhecimento.

Nesse mesmo passo, outro ponto fundamental na discussão de Hall é a sugestão que toda vez que as questões acerca de negritude são colocadas em discussão há momentos conjunturais que influenciam essas continuidades.

A criação de leis, políticas públicas, criações/extinções de ministérios e entidades públicas, registros musicais, plásticos e literaturas que de maneira geral contribuíram para a construção do imaginário da mulher negra brasileira atravessaram entrelugares que são construídos por fatores de genotipagem, fenotipagem e vivências das ocorrências e urgências das mulheres negras brasileiras de maneira geral, abordando e me arriscando em um conceito pouquíssimo proposto e discutido pela Academia que é o Colorismo no Brasil.

Nos indicativos históricos da literatura esse termo foi usado pela primeira vez pela autora Alice Walker no ensaio “If the Present Looks Like the Past, What Does the Future Look Like?”, que foi publicado no livro *In Search of Our Mothers’ Garden*, em 1982.

Apesar de ser academicamente ainda pouquíssimo discutido e estar presente, sem surpresa, em trabalhos científicos que envolvam a temática da construção e/ou desconstrução dos olhares descolonialistas e colonialistas, sobretudo nas áreas de História e Antropologia, há somente um trabalho brasileiro que evoca o conceito no qual a autora Giovana Xavier reforça a necessidade de se discutir e desconstruir a passividade da “cultura mulata” que está colocada para os afro-americanos e de repensar o local de nossa mestiçagem.

Essa mestiçagem que se originou de maneira marcadamente violenta e opressora e os vários tons de pele se revelam ainda hoje em questões políticas e econômicas que são indispensáveis a qualquer debate sobre identidade racial.

A construção de uma identidade racial no Brasil forjada nessa pigmentocracia acaba sendo um fator social relevante quando percorremos os

anos em que ela acontece e tenciona desde o estupro e exploração sexual nos primórdios da colônia até as relações inter-raciais de nossos dias.

A cultura de classificação de tom de pele que aconteceu no país e suas origens históricas começam nas teorias, hoje consideradas racistas e fascistas, nas quais se defendia uma metodologia específica e de cunho científico para atestar a inferioridade negra.⁸

Se e quando um historiador contar corretamente as experiências das mulheres negras ele ou ela terão feito um inestimável serviço. Não apenas pela acuidade histórica que esse estudo deve ser conduzido, mas pelas lições históricas dessa era escravagista e que poderá acender a corrente da batalha das mulheres negras e todas as mulheres pela emancipação. Como leiga, apenas posso propor um ensaio de ideias que podem possivelmente guiar um reexame da história das mulheres negras durante a escravidão. (DAVIS, 1982)

Neste mesmo passo, outro ponto fundamental na discussão de Hall é a sugestão de que toda vez que as questões acerca de negritude são colocadas em discussão há momentos conjunturais que influenciam essas continuidades.

Segundo bell hooks, é de extrema importância que prossigamos a luta feminista levando em conta uma vantagem que está sob a perspectiva da marginalidade. Eis aí o grande diferencial para que estrategicamente consigamos trabalhar com uma contra-hegemonia. Em outras palavras, Hooks considera fundamental e única a participação de opressões que se cruzam para significarem e ressignificarem novas formas de existência.

Cada vez mais esse termo está disposto às discussões e vem fazendo uma inferência atípica na origem discursiva de poder. Os grupos e movimentos negros, sobretudo os acerca da estética, seguem tencionando essa questão, que mesmo tão importante é pouco dimensionada cientificamente.

Geração tombamento: apropriação discursiva do capital?

A sensação de movimento que as apropriações discursivas – executadas pelo mercado em função de um público nunca antes representado nos moldes e modelos estéticos de consumo – têm passam o tom da publicida-

⁸ GOULD, Stephen Jay. A falsa medida do homem. 1991.

de de marcas e produtos inventados posteriormente a todos os movimentos de organização e positivamente de identidades de mulheres pretas. Marcas, linhas específicas de produtos e representatividades diversas estarão contempladas para as observações desses recursos e captações discursivas.

Quando me proponho a afirmar essa mudança de lógica, baseio-me no processo que vai além das práticas cotidianas e funcionais de consumo, para além das permutas comerciais de venda e possíveis trocas. Entendo que haja, voltando o olhar sobre essas proposições, movimentações direcionadas a inéditos e possíveis formatos comerciais, bem como relações outras e uma publicização diferenciada no que diz respeito a produtos concretos e ideias de consumo que estão longe da concretude, mobilizando de alguma maneira o papel desse consumidor na tentativa de dar a ele uma identidade, a qual será disparadora para sua consciência do processo desse consumo.

Para mim, as remodelações sociais que a própria hegemonia propõe são componentes das práticas de consumo cotidianas. No caso específico desta análise, estamos falando de lacunas históricas irremediáveis, de padrões midiaticamente propostos e formulados a atender uma demanda muito elitista da sociedade e, sobretudo, de uma ausência estarrecedora de produtos que atendam esteticamente uma juventude feminina e preta

Essa ausência, grande brecha para o surgimento de uma nova onda de consumo, atrelada à quantidade de gente que esse “não público” um dia representou, frentes vanguardistas de movimentos sociais que pregam a autoaceitação e, de alguma maneira, uma retomada dessa identidade de mulher preta, até então estigmatizada pelos veículos de comunicação de massa e embranquecida por diversos padrões femininos de beleza e não representadas legitimamente, tenderam a ascender.

Contudo, minha impressão de pesquisa tinha mais a ver com a difusão de alguns estímulos e apropriação daqueles discursos servindo a uma lógica mercadológica, também midiaticamente proposta por diversos meios de comunicação e não meramente a produção de conteúdos contra-hegemônicos.

A ação na ordem do desejo de ser, nesse caso, parte de uma feminilidade negra nunca antes tão “bem representada” midiaticamente.

As marcas de cosméticos começaram a investir nesse público, sobretudo, a partir da segunda década dos anos 2000, sem um marco histórico que eu possa apontar.

No ano 2007, Lorraine Massey, cabeleireira nos EUA, lançou o livro *Curly Girl*, que foi totalmente revolucionário.

Nele ela trata das técnicas *low no poo*, que, de acordo com ela, são maneiras convenientes e libertadoras de cuidar do cabelo crespo. Além disso, Lorraine criou a marca Deva Curl feita exclusivamente para cabelos crespos. A linha tinha uma composição própria pensada para nosso tipo de cabelo e uma aplicação diferente da convencional. Todavia, em questões de publicidade e representatividade, ainda estava muito longe de contemplar o que viria nos próximos anos.

No entanto, como parte do processo da chegada à dominação cultural que propõe Hall, empresas internacionais, como L'Oréal Paris, Elseve, Dove, Garnier, e nacionais, como Lola, Niely, BioExtratus, lançaram campanhas. Contudo, estas foram especificamente construídas por meio dos discursos e terminologias próprias de grupos do Facebook similares aos analisados e também se valeram de artistas e modelos jovens e negras que, midiaticamente falando, contemplavam mais o imaginário da beleza preta e jovem que vem sendo moldada pela própria mídia.

A pioneira com campanhas lançadas no Brasil foi a L'Oréal Paris em 2012, com uma linha só para cabelos cacheados e crespos, e tinha Taís Araújo como garota-propaganda.

Campanha L'orealHydraMax, 2012



Um exemplo dessa tentativa de retomada de mercado é a campanha realizada pela Garnier em 2013, a “**TROCA RECEITA**”, com a atriz e comediantes Dani Calabresa. A marca já havia percebido que estava perdendo público para as famosas receitas caseiras promovidas e divulgadas pelos grupos das redes sociais, como já descrito nas partes anteriores deste trabalho. A divulgação do vídeo da campanha oficial, de forma ofensiva, colocou blogueiras apresentando suas receitas e mencionando as práticas do grupo e posteriormente menosprezando-as por usar alimentos e óleos naturais.

Ainda no fim de 2013, a lista de produtos para cabelos crespos e cacheados era ínfima nas prateleiras, apenas marcas pequenas produziam sem muita promoção midiática.

Em 2014, a Garnier lança a campanha “Garnier Fructis Cachos Poderosos” e traz à frente da campanha as atrizes Lucy Alves, Juliana Alves e a Mc Lelezinha.

Fructis Cachos Poderosos, 2014



Fructis Cachos Poderosos, 2014



Tentando resgatar as representatividades de negritude com atrizes e mulheres pretas do *mainstream*, a produção cosmética aquece, mas, ainda assim, os grupos se mantêm firmes em suas práticas, talvez por motivos de essa representação preta estar ainda muito estereotipada e padronizada dentro do que seria considerável possível e aceitável para o mercado.

A partir disso e de maneira magistral, as marcas começam a convocar blogueiras/vlogueiras conhecidas no YouTube e nos grupos de Transição Capilar, a rigor de todos os acionamentos identitários que evocam, que se tornam protagonistas das maiores campanhas.

Neste mesmo passo, a propagação dessas marcas pelos diversos meios de comunicação e técnicas avançadas de publicização avançam, valendo-se fortemente da internet e das redes sociais como um todo. Não se limitam apenas a questões de sistematicamente produzir e reproduzir marcas, serviços ou produtos; trabalha-se, sobretudo, na sensação de inclusão social que aquele produto ou aquela prática poderá oferecer.

A mídia – não no conceito apropriado pela sociedade em uma certa instância, não aquela entendida pelos grandes meios de comunicação que exercem domínio e manipulam determinadas informações, mas sim no sentido de que se produz por meios dos agentes midiáticos, dada as

relações sensoriais e de afeto que são veiculadas nas mais diversas comunicações de publicidade – sai daquele antigo panorama de um consumo que foi feito por meio de uma sucessão de imposições e passa a operar no âmbito da persuasão que propõe Baudrillard (2000): “a persuasão (...) não visa tanto à compulsão de compra e ao condicionamento pelos objetos quanto à adesão ao consenso social que o discurso sugere: o objeto é um serviço, é uma relação pessoal entre você e a sociedade”.

Assim, tipicamente, em qualquer grupo, existem produtos e práticas que são de ordens de inferências internas e que se externalizam, influenciando diretamente nas determinações de poderes sociais dentro do grupo, bem como o determinismo de um consumo específico, o qual é capaz de designar papéis e desempenhos na comunidade.

Segundo Sodré, valendo-se do entendimento que o poder publicitário obedece a uma estrutura quase que sempre homogênea no que diz respeito a valores de est tica, acaba-se por normalizar, padronizando as sensibildades do receptor. Saldanha e Nery fazem uma reflexão importante no que diz respeito a esses aspectos est ticos da comunica o publicitária homogeneizada, afirmando que não há significante diferença nos cont dos que são comunicados e frequente reprodu o de referências semelhantes e altera es somente acerca da tentativa de confirmar no receptor a sensa o de algum movimento para fora do padrão.

Nesse momento, naturalmente, tecendo os fatos com o momento histórico e tecnológico que presenciamos, há que notar uma insurgência de uma inédita realidade material e imaterial que fomenta o que vem se tornando a cyberpublicidade (ampliando pontos de contatos entre empresas e consumidores).

A SalonLine é hoje a empresa mais expressiva no âmbito de cabelos crespos e cacheados do Brasil. Mas nem sempre foi assim. A SalonLine era uma empresa com vendas pouco expressivas e se igualava no conhecimento das marcas economicamente mais acessíveis como a Yam , Seda e Kanecho.

Contudo, pude perceber, ao longo dos anos de pesquisa e uso das marcas, uma grande diferença nas abordagens discursivas que me pareceram estar a serviço do seu maior público, as mulheres de cabelos crespos e cacheados.

Além de o posicionamento do discurso apontar para a diversidade,   válido elucidar que a maior parte das modelos a que eles chamam

de “embaixadoras” da SalonLine é preta, bastando uma pequena e superficial visita no site para confirmar.

Em 2015, a SalonLine lançou a linha #Todecachos e convocou as blogueiras mais influentes nos grupos de Facebook e canais do YouTube, primeiro para assessoria de elaboração de produção e, posteriormente, para “dar cara” à campanha publicitária.

Foi e ainda é possível observar que os conteúdos comunicativos dos produtos da SalonLine acionam vários dos muitos discursos dos grupos de cabelos negros do Facebook, especialmente nos produtos da linha #TodeCacho.

Toda a linha é discursivamente pensada e sintetizada em publicações, gramáticas e vocabulários dos grupos, da internet e das redes sociais. A começar pelo próprio nome, o signo “hashtag” evoca as esferas discursivas propostas por Bakhtin da atmosfera da internet, sobretudo das redes sociais.

Imagem de capa da Página pública do Facebook da linha SalonLine #todecacho



Reiterando as partes iniciais desta pesquisa, as demandas do grupo, segundo as moderadoras e as postagens afixadas, são, sobretudo, de cuidado com os cabelos. Contudo, atravessam o grupo questões relacionadas com aceitação, saúde e memória das mulheres que não conseguem aceitar sua estética e sofrem com o período da Transição, que significa basicamente parar o uso de químicas transformadoras do cabelo.

Falar especificamente da linha #TodeCacho da marca SalonLine compreende falar de uma linha exclusivamente dedicada a atender mercadologicamente um público, as participantes desses grupos específicos no Facebook em sua maioria, que as marcas até então não tinham con-

seguido captar, por motivos que podem ir do sentimento de não representação identitária em um determinado produto à falta de eficácia na necessidade do que se adquiriria.

Creio que a ordem do tempo e a experiência de imediatismo do Capitalismo para com as práticas alternativas atreladas ao fato de os produtos no mercado em nada representarem as escolhas de quem resolveu assumir sua negritude tendo como ponto de partida a estética capilar foram decisivas nesse momento de crescimento nesse setor especificamente.

a demanda do consumidor comanda a produção, e a produção provocada pela demanda comanda a tecnologia, e a tecnologia tem efeitos sobre as vidas humanas. Por causa do resultado das tecnologias, os consumidores se agrupam, e o agrupamento por serem em grandes e arrumadas pirâmides ou em grandes montanhas desarrumadas ou em pequenos blocos altamente divisíveis, ou então as pessoas podem escapar e viver separadas em paisagens esparsas. Cada ambiente social permite somente certos tipos de controle, e isso permite que a tendência cultural dominante se desenvolva. (DOUGLAS, 1996)

Coloco como ponto de partida desta análise, ainda no campo discursivo, o que propôs Mikhail Bakhtin (1997). Considero que neste caso o que é ideológico possui um significado que remete a algo situado fora de si, sendo a linguagem o instrumento utilizado pelas mídias sociais e os produtos a concretude representativa desses discursos, indo para além do que de fato será consumido mercadologicamente e anexando significados às identidades.

A linha #TodeCacho tem como escala principal as tabelações que seguem o modelo de Andre Walker. Essa tabela categoriza os tipos de cabelos por meio de números e letras que, combinadas, permitem a identificação do tipo de ondulação daquele cabelo, bem como suas necessidades para tratamento. Todos os shampoos, condicionadores, cremes, óleos e máscaras seguem criteriosamente essa tabela.

Esta é compreendida por meio de uma combinação de números e letras para designar o tipo específico de fio, as combinações categorizam uma representatividade possível. Nos produtos “Que tal?”, linha específica de cremes de pentear da #Todecacho, podem-se observar vários aspectos discursivos relevantes para acionamentos de marcas discursivas e gramáticas. Para além do simples contato com a tabulação dos grupos,

a marca enuncia nas expressões “cachos dos sonhos”; “crespo divino” e “crespíssimo poderoso”, ideias que estão para além da estética, que elucidadam e negociam vislumbres de poder.

Imagem linha de “Que tal?” – cremes de pentear



Outras estratégias relevantes para a linha são a substituição das práticas alternativas de tratamentos mais difundidas no grupo, a linha de cremes coloca à disposição do mercado o produto “Amigo de Milho” em uma embalagem que faz menção à marca conhecida e metonímica da *Maizena*:

“Amigo de milho” – SalonLine #todecacho



Acredito ser importante frisar que há sempre acionamentos para além das substituições propriamente ditas, neste caso o “Chega de perder tempo no fogão!”, proposto na embalagem, acaba como uma tentativa de depreciar aquele consumo inserido em uma prática (produção das receitas caseiras pelos grupos) que, até então, tende a ir na contramão da ordem mercadológica.

“Maionese Capilar” SalonLine #Todecachos



Outro exemplo metonímico e que aciona especificamente fazeres e memórias de outras décadas é o caso do produto “Maionese Capilar”. Para além das questões de embalagem, parte das meninas do grupo usa o molho para Nutrição, parte do Cronograma Capilar, como maneira alternativa de tratamento. Entrevistei Maria das Dores Silva, que faz uso dos produtos da SalonLine da linha #Todecachos. Ela narra uma relação do tratamento do seu cabelo e das suas irmãs com seu recorte social:

Meus pais eram muito pobres... A gente penteava com água e vaselina... brilhantina era chique, só pra quem tinha dinheiro... A gente molhava, penteava e trançava. Minha madrinha tinha uma situação melhor que a nossa, tinha mais dinheiro, daí lá... Eu voltava de lá penteada com brilhantina que era mais cara e o que tinha pra pentear... Depois eu vim pra cá... Comecei a trabalhar de empregada... Comecei a usar creme de mocotó, Yamasterol, coquetel de frutas... Tem até um creme dessa marca que é igualzinho agora, lá a gente passava... Eram até bem barato esses cremes, mas tinha pouca coisa pra gente, mais barato, mas pouca coisa, foi muito tempo sem nada pra gente... Mas lá a gente passava água e banha até pra hidratar, maionese... Agora tem essa que o pote é igual... Igual! Evoluiu, né? Evoluiu. (MARIA DAS DORES SILVA, 2017)

Maria, ainda na entrevista, afirma que acha importante que existam cremes para os cabelos crespos à disposição, uma vez que relata a não existência de produtos na sua juventude que contemplassem seus cabelos e os de suas irmãs e mãe, mas considera que ainda está para certo tipo de consumo que não abrange a maior parte das pessoas.

Tendemos a privilegiar a experiência em si, como se a vida negra fosse uma experiência vivida fora da representação. Só precisamos, digamos, expressar o que já sabemos que somos. Em vez disso, é somente pelo modo no qual representamos e imaginamos a nós mesmos que chegamos, a saber, como nos constituímos e quem somos. (HALL, 2014)

Considero importante reafirmar o já discutido no capítulo anterior e proposto também por Hall: a sensação de movimento que os novos discursos, aos poucos, deslocam e produzem alterações na construção hegemônica da cultura negra.

Hall pondera que “o ponto importante é o ordenamento de diferentes morais e estéticas, de estéticas sociais, os ordenamentos da cultura que abrem a cultura para o jogo do poder, e não um inventário do que é alto e baixo no momento específico” (HALL, 2003). Mas, também, consigo compreender que, para quem nunca antes havia provado o sabor de se ver representado, tanto a representatividade como o consumo e a mídia importam, e que esse “importar” não é capaz de caber exclusivamente às marcas e logotipos que levam a algum processo de libertação identitária e de direitos, principalmente no campo da diversidade.

Há que observar que autores como Canclini já previam que essas lutas, esses exercícios de sociabilidade e esses engajamentos culturais migrassem para essas novas tecnologias.

A “cultura urbana” é reestruturada ao ceder o protagonismo do espaço público às tecnologias eletrônicas. Como quase tudo na cidade “acontece” porque a mídia o diz e como parece que ocorre como a mídia quer (...) Daí que Eliseo Verón afirme, de forma radical, que participar é hoje relacionar-se com uma “democracia audiovisual”, na qual o real é produzido pelas imagens geradas na mídia. (CANCLINI, 1997)

O fato é que de alguma maneira é possível afirmar que todas as transformações tecnológicas que aconteceram em diversas medidas e em diversos recortes sociais afetaram de algum modo a ordem lógica pela

qual consumimos. Quando me proponho a afirmar essa mudança de lógica, baseio-me no processo que vai além das práticas cotidianas e funcionais de consumo, para além das permutas comerciais de venda e possíveis trocas. Entendo que haja, voltando o olhar sobre essas proposições, movimentações direcionadas a inéditos e possíveis formatos comerciais, bem como relações outras e uma publicização diferenciada no que diz respeito a produtos concretos e ideias de consumo que estão longe da concretude, mobilizando de alguma maneira o papel desse consumidor e dando a ele uma identidade, a qual será disparadora para sua consciência do processo desse consumo.

Considerações finais

Para concluir essas ideias é importante lembrar que a internet passou a ser um espaço que produz conhecimento e o expõe de diferentes maneiras ao mundo.

A exposição do cabelo como um todo, todavia, parte também de uma identidade estética, acaba sendo uma porção significativa de composição da imagem de um indivíduo. Ele reforça ou eufemisa, por meio das transformações químicas, os traços fenotípicos.

A ênfase no fenômeno que tem mexido com a lógica e os padrões hegemônicos acerca de cabelos crespos e cacheados ainda está em disputa, porque, por mais que as discussões tenham avançado, a grande maioria ainda valoriza a textura e o padrão vigente de beleza capilar.

Tanto os compartilhamentos de conteúdos quanto as interações, nos últimos anos, acompanham um movimento no mundo virtual que envolve blogueiras, mulheres negras na sua textura natural, principalmente no que se refere aos cabelos crespos e cacheados. Um discurso de aceitação e valorização vem sendo construído e, no contexto da globalização, as reivindicações se fortalecem por meio de movimentos sociais em redes que alteram a forma como estes são entendidos, propiciando o surgimento de formas de organização política como o ativismo de cabelo, que busca empoderar os sujeitos ao mesmo tempo que antigas referências identitárias vão se esfacelando, promovendo a reconstrução dessas novas percepções.

É importante considerarmos que quando estamos falando de representações do corpo negro, de uma maneira mais genérica e menos

específica, há contribuições significativas que inferem diretamente em como a sociedade pode passar a observar preconceitos e, uma vez observados, naturalmente, denunciá-los, segundo Nilma Gomes. Munanga diz que quando nós escrevemos a respeito de algo que envolve a cultura afro-brasileira, estamos inclinados a descobrir nossas africanidades presentes ou escondidas nas manipulações. E que, substancialmente, isso contribuirá e constituirá, oficialmente e de maneira registrada, preocupações primordiais para a força histórica que desejamos para os cursos destes segmentos.

Contudo, é preciso estarmos atentos a como o Capital se utiliza dessas forças para cumprir seu papel de retroalimentação, a fim de tentarmos estudar e falar cada vez mais sobre os processos que nos circundam e são urgentes.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 2006.
- BECKER, Howard. *Truques da escrita: para começar e terminar teses, livros e artigos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.
- CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. *Estud. São Paulo*, v. 17, n. 49, p. 117-133, dez. 2003.
- DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. *O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.
- ECKERT, Penelope; MCCONNELL-GINET, Sally. Comunidades de práticas: lugar onde co-habitam linguagem, gênero e poder (1992). In: *Linguagem, gênero, sexualidade: clássicos traduzidos*. São Paulo: Parábola, 2010, p. 93-108.
- FIQUEIREDO, Ângela. Cabelo, cabeleira, cabeluda e descabelada: identidade, consumo e manipulação da aparência entre os negros brasileiros. *XXVI Reunião da associação nacional de pós-graduação e pesquisa em ciências sociais*. Caxambu. Minas Gerais, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- GELEDÉS, Instituto da Mulher Negra. Acesso em: 27 abr. 2016.
- GOMES, Nilma Lino. “Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra”. *Revista Rela-*

- ções Raciais (1ª edição). Disponível em: <<http://www.acaoeducativa.org.br/fdh/?p=1567>>. Acesso em: 28 jan. 2016.
- GOMES, Nilma Lino. *Educação, identidade negra e formação de professores/as: um olhar sobre o corpo negro e o cabelo crespo*. Minas Gerais, 2012.
- GOULD, Stephen Jay. *A falsa medida do homem*. 1991.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. [org. Liv Sovik] Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.
- HARAWAY, Donna. “Manifesto Cyborg: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX”. In: HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz (org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 1995, p. 33-118.
- MUNANGA, K. “Arte afro-brasileira” o que é, afinal? In: *Associação 500 Anos Brasil Artes Visuais. Mostra do redescobrimento. Arte afro-brasileira*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000, p. 98-111.
- OSTERMANN, A. C.; FONTANA, B. (org.). *Linguagem, gênero, sexualidade: clássicos traduzidos*. São Paulo: Parábola, 2010.
- WENGER, Etienne. *Communities of Practice: Learning, meaning, and identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- WILLIAMS, Raymond, “Base e superestrutura na teoria cultural marxista”. *Revista USP*, São Paulo, n. 65, p. 210-224, mar/mai. 2005.

O SIMBOLISMO NA CIDADE DE ANCHIETA/ES – UMA MITANÁLISE¹

Marcio dos Santos Fortes²

Introdução

O cenário deste trabalho verifica-se complexo, como é o próprio campo da Cultura, e situa-se em Anchieta, cidade do Espírito Santo. Anchieta apresenta uma população de 23.902 habitantes e detém um dos maiores Produtos Internos Brutos (PIB) do Brasil, com 175.179,39 reais *per capita* a preços correntes, o que é muito se comparado com o Rio de Janeiro, que detém PIB de 43.941,25 reais *per capita*³ e população de 6.320.44613. Localiza-se na região sul do Espírito Santo, a cerca de 82 quilômetros da capital, Vitória. Com uma área territorial de aproximadamente 420 quilômetros quadrados, o município faz divisa com Guarapari, Alfredo Chaves, Piúma e Iconha.

Anchieta é cercado por 26 praias e compõe-se de três distritos – Anchieta (sede), Alto Pongal e Jabaquara –, além de contar com cerca de cinquenta comunidades, que funcionam como bairros. Como a pesca ainda é forte na economia local e meio de subsistência de alguns anchietenses, foi criado o Festival de Frutos do Mar de Iriri, no balneário de Iriri, evento que movimenta ainda mais as finanças da região. O

1 Este texto foi gerado a partir da dissertação de mestrado intitulada “O santo e a sereia: uma interpretação do imaginário artístico na obra de Ronaldo Moreira”, realizada no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) da Universidade Federal Fluminense (UFF) e orientada pelo Prof^o. Dr. Gilmar Rocha.

2 Márcio é mestre em Cultura e Territorialidades (UFF), possui Especialização em Comunicação Integrada pela Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM) e graduação em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos, RS. E-mail: marciosfortes@yahoo.com.br.

3 Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Disponível em: <http://www.cidades.ibge.gov.br/xtras/temas.php?lang=&codmun=330455&idtema=16&search=rio-dejaneiro|rio-de-janeiro|sintese-das-informacoes>- Acesso em: 20 mai 2015.

festival ocorre todos os anos no início do mês de outubro, com o objetivo de promover o desenvolvimento econômico da região, atraindo milhares de turistas e incentivando o comércio local, principalmente o ramo alimentício e hoteleiro. Os manguezais que existem em Anchieta são protegidos pela Secretaria do Meio Ambiente e, na época da desova dos caranguejos, devido à proibição da captura, a prefeitura dá assistência financeira sob a forma de salário aos pescadores que estão cadastrados junto ao órgão.

Segundo a presidente da Câmara dos Vereadores, Tereza Mezdri, em Alto Pongal, uma das comunidades de Anchieta, o solo é fértil e nessa região vivem muitos descendentes de italianos. A comunidade de Alto Pongal destaca-se por ter uma cozinha industrial famosa e por ser frequentada pela “Associação das Mulheres”. Nessa associação, as moradoras reúnem-se e fazem doces caseiros para vender, numa tentativa de conservar a cultura e matéria-prima locais. Todo ano, no mês de setembro, ocorre a Festa da Imigração Italiana, que acontece em dois dias de festa com comida, dança, música e cultura tipicamente da Itália. No segundo dia acontece a Caretela Italiana, uma espécie de Carnaval, com desfile de carros alegóricos que representam a colheita, fruto também da cultura italiana, com shows, carros-aranha e pessoas usando vestimentas típicas. Nessa festa insere-se a “Caminhada Passos dos Imigrantes”, que tenta reproduzir a chegada dos imigrantes italianos à cidade de Anchieta.

No interior de Anchieta encontramos a comunidade de São Mateus. Trata-se de uma comunidade tipicamente quilombola cujo patrimônio imaterial mais conhecido é o jongo. Estima-se que na cidade de Anchieta ele exista há mais de 160 anos, inclusive o tambor do jongo que lá está tem a mesma idade. Embora a comunidade e as autoridades locais reconheçam São Mateus como quilombola, não existe de fato um documento que comprove essa origem, porém o IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) fez o registro do jongo em 15 de dezembro de 2005, na folha nº 05 do livro de Formas de Expressões, o que permite que eles participem de editais de concorrência pública nessa área.

A cidade de Anchieta foi fundada em 1565 pelo padre José de Anchieta, que viera ao Brasil por meio da expedição do segundo governador-geral, Duarte da Costa, com o objetivo de catequizar os “gentios” nativos, denominados “índios” pelos portugueses. Com a colonização portuguesa

veio junto um desejo de Portugal por desenvolvimento político e econômico que se mostrou predatório e que enriquecia somente a Coroa. Com isso, um projeto religioso teve início, já que a Igreja tinha forte influência nessa época, onde a cristianização era usada como justificativa para as políticas aplicadas às terras brasileiras (MATTOS, 2009, p. 6).

Anchieta, legislada pelo Regimento das Missões, por sua posição geográfica estratégica, tornou-se um aldeamento habitado não só por índios, mas também por jesuítas que lá chegaram por meio da expedição civilizatória. “De modo geral, os aldeamentos jesuíticos seguiam um modelo urbanístico que lhes era comum. No centro havia uma grande praça, circundada pelas choupanas e aberta por um dos lados, onde ficava localizada a igreja” (REIS FILHO *apud* MATTOS, 2009, p. 8), porém em Anchieta esse modelo era diferenciado por ter a aldeia se constituído no alto de um morro, o que lhe garantia um certo controle sobre a enseada do Rio Benevente.

À época do padre José de Anchieta, a “Vila de Rerigtiba” – como era chamada a cidade – era também conhecida por “Assumpção de Reritiba”, por conta da devoção do religioso por Nossa Senhora da Assunção. Ainda hoje, permanece o nome da santa no complexo arquitetônico religioso construído pelos nativos sob a orientação do padre. Embora os jesuítas e a Coroa vissem com bons olhos a catequização dos índios, alguns pesquisadores, como é o caso de Sonia Missagia Mattos (2009), acreditam que essa missão não foi algo cujos resultados tivessem sido benéficos para os índios,

muito embora concorde com Moreau, que diz ser muito difícil, a partir de nossa mentalidade atual, julgar o papel desempenhado pela Companhia que, apesar de ter pretendido “veementemente proteger os índios e integrá-los honradamente à civilização (...) obrigou-os à força a largar costumes e rituais, tornando-os aculturados, frágeis e expostos ao massacre”. (MOREAU *apud* MATTOS, 2009, p. 8)

O território onde se localiza a cidade de Anchieta era, na época da colonização, pertencente aos índios. Conforme o Alvará Régio de 1680, o local era propriedade inalienável dos indígenas. O massacre contra os índios, por conta de terras, não foi recebido de forma passiva pelos nativos, tendo os mesmos se rebelado algumas tantas vezes e abandonado o território diante das derrotas. Atualmente, pouco restou dessa descendência, e o

que mais se destaca na cidade é a sua paisagem natural, que atrai milhares de turistas todos os anos.

Observando a cidade de Anchieta, conversando com historiadores locais, com representantes da Secretaria de Turismo, da Secretaria de Cultura, com a presidente da Câmara de Vereadores, com o pároco da igreja matriz, com o prefeito, artesãos e moradores, visitando locais de referência, analisando arquivos fotográficos e documentais, percebe-se que existe um imaginário que permeia a formulação da identidade da cidade. E foi em busca de investigar esse imaginário e a função dos mitos na cultura local que nos propusemos a realizar esta pesquisa, compreendendo imaginário como um sistema de ideias compartilhadas e construídas intersubjetivamente em Anchieta. Interpretamos o conceito de mito conforme Durand (2012), que define o mito no sentido geral, como produções narrativas que engendram significações e produzem sentidos. Para ele

Todo mito es un condensado de “diferencias”, de diferencias irreductibles por cualquier otro sistema de logos. El mito es el discurso último en el que se constituye la tensión antagonista, fundamental para cualquier discurso, es decir para cualquier “desarrollo” del sentido. (DURAND, 2013, p. 29)

A partir da compreensão de que o imaginário é algo em constante fluxo, que se altera com o momento, buscamos acompanhar o caminho das memórias percorridas pelo imaginário da cidade desde a sua fundação até o momento atual, utilizando a mitanálise para pesquisar os mitos em Anchieta. Esclarecemos o leitor a respeito da metodologia da mitanálise, que se propõe a expandir tais mitos para uma contextualização dentro da cidade de Anchieta e seu imaginário, amplificar o mito de sua singularidade para um todo maior.

Imaginário local

Ao longo de dois anos de pesquisa (2014-2015) estivemos diversas vezes em Anchieta observando as atividades da cidade, nas suas principais festas e feriados, como também experimentando o cotidiano do local e a convivência com seus moradores e, a partir disso, identificamos os principais mitos que povoam o imaginário local. Ao entrevistar

diversas fontes, oficiais e não oficiais, conseguimos identificar alguns mitos que se destacavam na fala das pessoas e, fazendo a conexão entre esses discursos, partimos em busca da singularidade dos mitos para expandi-los posteriormente para o contexto de Anchieta. Nós nos encaminhamos, então, para a análise dos mitos locais que identificamos como Jaraguá, São José de Anchieta, Mae-Bá e a Sereia. Com base na teoria de Durand (2012), identificamos o São José de Anchieta como o mito do pai fundador; o Jaraguá como o mito do monstro catequizador; a Mae-Bá como o mito da deusa-cacique Grande Mãe da lagoa; e a Sereia como o mito da sedução das águas.

O padre Anchieta (1534-1597) – fundador da cidade que mudou de nome em 1887 para homenageá-lo –, ao ser canonizado em 3 de abril de 2014, reforçou seu valor como mito dinamizador da cultura local. Outro mito relevante é o da deusa-cacique Mae-Bá, que deu nome a uma lagoa e a um bairro da cidade e pode ser encontrada na forma de um busto (escultura) na praia de Ubu no qual podemos ler os seguintes dizeres:

José Ramos – presidente interino da Assembleia Legislativa do estado do Espírito Santo. Subscreveu-se nesta comissão das artes reverenciando a legendária deusa cacique Mae-Bá – grande mãe da lagoa, matriarca de memória perdida no tempo, fonte revitalizante da etnia morena indígena, enfim, *pro mater* dos pescadores de toda essa antiquíssima região entre Rerigtiba e Guarapari. Ubu – 1999. (Placa na obra Mae-Bá em forma de busto, localizada na orla de Ubu, sem referência)

Outra referência quando falávamos em cultura com os locais em Anchieta era a manifestação artística do grupo Jaraguá, cuja lenda remonta à época da fundação da cidade, pois dizem que era corporificado pelo próprio padre Anchieta para catequizar os indígenas. Questionado sobre a veracidade da história, o pároco local diz desconhecer esse fato, o importante é que o Jaraguá é sempre lembrado com orgulho, exemplificado como tradição singular da cidade. Na mesma orla onde está o busto de Mae-Bá encontra-se a escultura da Sereia, também motivo de conflito e controvérsia, mencionada como obra de referência. Ela foi vítima de muitas depredações e restaurações e destaca-se como uma imagem de beleza e sensualidade. A seguir, realizaremos uma mitanálise dos mitos do santo Anchieta, do Jaraguá, da Sereia e da deusa-cacique Mae-Bá.

A cidade e seus mitos

A mitanálise vai analisar os significados e sentidos dos mitos na cultura local a partir dos eventos (Dia de São Anchieta, Carnaval, Festa de São Benedito) que presenciamos e nas entrevistas realizadas com moradores, artistas, artesãs e políticos locais. Os mitos dominantes são os que não podem ser ignorados, pois se destacam nas produções da cultura local, sejam nas festas ou celebrações ou nas produções artísticas da cidade, eles evidenciam as narrativas que orientam a organização social da cidade.

1- Trajetória do mito do padre Anchieta – uma 'eve narrativa



Imagem do padre Anchieta. Fonte: arquivo pessoal.

Anchieta nasceu nas Ilhas Canárias e veio para o Brasil aos 19 anos, em julho de 1553,⁴ acompanhado da comitiva do governador-

⁴ Conforme painel informativo situado na cela do padre Anchieta, localizada no conjunto arquitetônico da Igreja de Nossa Senhora de Assunção, um ponto turístico religioso da cidade.

geral Duarte da Costa. Ao chegar ao Brasil, o padre Anchieta escrevia cartas relatando sobre o que vivenciava em solo brasileiro e as enviava ao basco Inácio de Loyola, fundador da Companhia de Jesus. Vivendo no país por 43 anos, ele foi o responsável pela fundação de escolas e igrejas, além de catequizar índios das etnias tupi e tamoios, que se espalhavam pela orla de São Paulo até o Ceará. Participou da inauguração do famoso Colégio de São Paulo de Piratininga, hoje conhecido como Pátio do Colégio. Em 1562, durante sua peregrinação pelo litoral paulista para catequizar os índios, ele se fez refém dos índios tamoios que travavam um verdadeiro conflito contra os portugueses. Desse conflito, que era liderado pelos franceses em oposição aos portugueses, Anchieta interveio com o intuito de cessar a revolta entre os índios e os portugueses e foi por essa época que foi fundada a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, em março de 1565.

De acordo com a narrativa mítica sobre o padre Anchieta, ele era tido como um santo que levitava, que estava em dois lugares ao mesmo tempo e que falava com os animais. Sua canonização levou cerca de 417 anos para se concretizar e só foi possível graças ao papa Francisco ser também da companhia dos jesuítas, o que contou a seu favor. O processo de canonização foi encerrado em 2014, com voto favorável a Anchieta, denominando-o “o santo brasileiro”. Para alguns teólogos, o sucesso dos jesuítas, especialmente em solo brasileiro, se deveu à sua sensibilidade em se adaptar ao povo que eles iriam evangelizar. No caso do Brasil, a adaptação à cultura indígena foi um facilitador que permitiu que os jesuítas obtivessem êxito em sua missão.

Após a morte do padre José de Anchieta, em 1597, existem poucas informações sobre a história da cidade até o século XIX, há um lapso de memória que só é contornado quando da presença de Dom Helvécio Gomes de Oliveira,⁵ nascido em 1876, e que veio a ser o arcebispo de Mariana (a partir de 1922), cidade de Minas Gerais próxima à Anchieta, pela ordem dos padres Salesianos. Nosso imaginário está em constante formulação, interagindo com o meio e transformando-se com ele, as influências do que vivemos, e o ângulo do qual realizamos

5 Em Anchieta, Dom Helvécio fundou o colégio Maria Mattos, em 1932, importante patrimônio que foi dirigido pelas irmãs carmelitas e se tornou um dos mais importantes internatos da América Latina; fundou também o Antigo Hotel Anchieta, na década de 1940, e hoje transformado em Centro Cultural pela prefeitura.

a aquisição de cada memória é que vai construir o nosso imaginário. O conteúdo do discurso só faz sentido se inserido dentro de um determinado contexto.

Pode ser que o investimento no reforço de uma memória religiosa seja para formular um imaginário cujo norte seja o divino, deixando à margem questões embaraçosas como a dos indígenas, que o povo de Anchieta busca esquecer, pois sabe-se que, a partir de uma reformulação de um certo imaginário pelos anchietenses, eles podem tornar-se aquilo que eles desejarem ser. Quer dizer, o imaginário pode ser moldado de acordo com o espaço e com o tempo em que vive o sujeito. A partir de uma reformulação desse desejo de tornar-se uma cidade religiosa, a “baía semântica”, ou seja, o repositório das imagens que vão multiplicar-se, vai sendo estruturada dentro desse desejo de ser uma cidade cujo turismo religioso seria a tônica.

O mito do padre Anchieta foi retomado como narrativa a partir da história de sua santificação, em 2014. Tomo como referência a matéria da revista *Veja*⁶ (que conta um pouco da trajetória do padre e seu processo de canonização), não só pela relevância da imprensa na cultura ocidental, mas por essa matéria ser usada como narrativa oficial. Ela está destacada como pôster na cela da Igreja de Nossa Senhora de Assunção, onde viveu o padre. Portanto, essa narrativa mítica da revista retrata uma vontade política de significar a história no mesmo espaço onde também encontramos a tábua do padre Anchieta, reafirmando sua presença mítica no santuário e no imaginário local.

A mídia, como podemos observar, auxilia no processo de mitificação. Não basta a igreja dizer que o padre é santo, é preciso que a mídia “autentique” esse discurso como um discurso legítimo, verídico e real. Poderia se dizer que o Museu – que fica na Igreja de Nossa Senhora de Assunção – se utiliza dessa reportagem para validar o padre enquanto figura santa, seria como dizer que o discurso que está posto tem validade por seu âmbito midiático. Existe um desejo, na valorização da mídia, de dar certa “aura” (vontade de saber) ao discurso midiático, se está na mídia, então, ele é legítimo. Ou seja, um processo que levou cerca de

6 LOPES, Adriana Dias. Um santo para o Brasil. *Veja*, São Paulo, Edição nº 2364, p. 90-93, Março de 2014.

417 anos para ser concluído passa a ser reconhecido como válido porque teve a “homologação” da imprensa.⁷ Observamos neste exemplo como as instituições referenciam-se mutuamente para obter credibilidade.

Existe um imaginário que cerca o povoado de Anchieta, este ainda afetado pelas memórias formuladas de um povo descendente ora dos indígenas, ora dos africanos, ora dos italianos, ora dos portugueses. As próprias fontes oficiais parecem suscitar o imaginário do mito fundador, o padre José de Anchieta, evocando uma memória religiosa, representada por seus escritos, suas vestes, sua cela, criando até mesmo lendas que, segundo elas, seriam de autoria do padre. O padre é o que dá sentido à existência de Anchieta, por mais que essa relevância não seja de maneira explícita, nota-se a sua importância nos eventos que são realizados há diversos anos em homenagem a ele, como a Festa Nacional de São José de Anchieta, que abrange cerca de doze dias com programação voltada para celebrar o santo.

De certa forma, mesmo após tantos anos da morte de José de Anchieta, o padre figura como o mito do herói, ele é aquele que vai domar os males e perpetrar o bem na terra, conectando o divino com a terra. Ele seria como o desbravador dessa terra desconhecida chamada Brasil, ocupa um lugar no imaginário como o fundador da cidade de Anchieta não só porque ajudou a desenvolvê-la, mas também por ser, talvez, o primeiro antropólogo e sociólogo que estabeleceu contato com os índios que aqui estavam.

De tal maneira Anchieta teria se empregado a conhecer e a etnograficamente detalhar culturas locais que em acréscimo a seus títulos de Apóstolo do Brasil e de Dramaturgo do Brasil bem se

7 Sobre esse envolvimento da mídia, Bourdieu (1997) diz: “Os jornalistas – seria preciso dizer o campo jornalístico – devem sua importância no mundo social ao fato de que detêm um monopólio real sobre os instrumentos de produção e difusão em grande escala da informação e, através desses instrumentos, sobre o acesso dos simples cidadãos, mas também dos outros produtores culturais, cientistas, artistas, escritores, ao que se chama por vezes de espaço público, isto é, a grande difusão. (É contra esse monopólio que nos chocamos quando, enquanto indivíduos ou enquanto membros de uma associação, de um agrupamento qualquer, queremos difundir amplamente uma informação.) Embora ocupem uma posição inferior, dominada, nos campos de produção cultural, eles exercem uma forma raríssima de dominação: têm o poder sobre os meios de se exprimir publicamente, de existir publicamente, de ser conhecido, de ter acesso à notoriedade pública (o que, para os políticos e para certos intelectuais, é um prêmio capital)” (BOURDIEU, 1997, p. 65).

poderia adicionar aquele que o recomenda como protocietista social do Brasil, tanta foi a sua ocupação socioantropológica relativa à compreensão de hábitos, costumes e regulação entre os habitantes originais do país. Assim, a cidade que nascera em sua chegada, bem se pode dizer dela que estava predestinada a guardar caro patrimônio do povo capixaba, do Brasil, da humanidade. (Anchieta – *Caminhos do futuro*, 2009, p. 43)

Neste texto percebemos que no discurso oficial está presente uma vontade de ressignificar, por meio do mito de José de Anchieta, a importância da cidade e resgatar um mote para o projeto de futuro local.

2- O Jaraguá – o mito do monstro catequizador



Moradores fantasiados de Jaraguá. Fonte: site revista *Proa*.

Anchieta é também a cidade das lendas. Entre elas, a que mais se destaca é a do Jaraguá. Segundo diz a lenda, que é repetida pelos moradores até hoje, o padre havia decidido assustar os índios com o

intuito de obter respeito por meio do bicho Jaraguá. Como os índios tinham certo receio do mangue, então o padre tinha criado uma espécie de criatura mística que lá aparecia para assustar e “domar” os índios nos estudos do cristianismo. A mensagem que era passada era a de que aquele que não fosse do cristianismo sofreria com a perseguição do Jaraguá, uma espécie de “monstro do pântano” que surgiria caso os índios não se convertessem ao cristianismo. A “fantasia” era feita com uma cabeça de cavalo e o corpo era coberto por diversos materiais de palha e folhas.

Na ausência de história, inventa-se uma, e, pelo método da repetição, essa mesma história é recontada até virar lenda ou até se transformar em uma tradição. A tradição surge por meio da repetição e, quase sempre, está conectada aos mitos e rituais, o que reforça ainda mais a ideia daquela ou dessa tradição (HOBSBAWM, 2015). Por ter uma forte ligação com a figura do padre e com o catolicismo, não é de surpreender que tenha ganhado força nessa cidade, onde a maioria é católica e a conexão simbólica com um passado histórico faz dessa uma das tradições mais antigas da cidade.⁸ É curioso notar que ela não se espalhou por outros pontos do país. Até hoje os anchietenses se fantasiam de Jaraguá no Carnaval e saem pelas ruas a assustar pessoas.

Funcionou com os índios e parece que ainda funciona com muita gente, pois séculos após o falecimento de José de Anchieta, em 1597, a tradição permanece nos dias de hoje. A cidade de Anchieta pode ter perdido um pouco de sua memória, mas a tradição do Jaraguá é algo que permanece até o presente. Com o tempo, os moradores passaram a fazer algumas adaptações, ou seja, hoje essa tradição está associada ao Carnaval, mas o Jaraguá ainda é aquele monstro místico disposto

8 O discurso de autenticidade faz parte das disputas culturais. O indivíduo requer certos elementos como se fossem originários de sua própria cultura e eles o delimitam, estabelecendo o que é da cultura dele ou não. Por isso no estudo arquetípico-mítico trabalha-se com a singularidade para saber qual deles (elementos) tornou-se universal, pois todos os povos possuem artesanato, dança e pintura, mas cada um vai produzir seus próprios “monstros”. Acreditamos que haja possíveis aproximações a ser exploradas em outro lugar e momento, entre o Jaraguá e os palhaços de Folia de Reis que representam o mal e utilizam indumentárias em sua caracterização, usam máscaras etc. O Jaraguá seria uma versão anchietense de uma manifestação universal, mítica, do monstro e de outras figuras assustadoras a confrontar o homem, como a esfinge etc.

a perseguir aquele que não crê no cristianismo. O Jaraguá aparece no primeiro dia de Carnaval, em geral à noite, e corre atrás das pessoas. Pela tradição, quem se vê cercado pelo bicho sai a rezar, procurando livramento contra aquela suposta aberração.

Pessoas vestem farrapos feitos de palha, matéria-prima do mangue e arrematam a fantasia com o *hors-concours* da criatividade, utiliza-se de cabeça de cavalo cadavérica, que é articulada com um cabo e puxada por quem fica dentro dessas vestes. Para Durand, a boca seria por si só o símbolo da animalidade, cujos teriomorfos significariam agressividade, que no caso de Anchieta passa a ser uma tônica, pois esse singelo ritual carnavalesco sugere perversão aos que não são cristãos. O Jaraguá, com sua mandíbula, desfere o que há de mais assustador nesse tipo de símbolo: a crueldade, pois é “na goela animal que se vêm concentrar todos os fantasmas terríficos da animalidade: agitação, mastigação agressiva, grunhidos e rugidos sinistros” (DURAND, 2012, p. 85). O trincar dos dentes tem estreita relação com a queda, o temor do abismo de que Durand nos fala, o dente assustador aproxima-se do ventre e de sua posição inferior aludindo à queda cujo caminho para se chegar até lá seria difícil, longo, labiríntico e apertado se opondo ao movimento de sucção e do ato de engolir que para Durand remeteriam à candura. A boca assustadora do Jaraguá representaria todo o sadismo existente, sendo a entrada para um “labirinto infernal em miniatura constituído pela interioridade tenebrosa e sangrenta do corpo” (DURAND, 2012, p. 119).

No caso do Jaraguá, o mito seria como uma metanarrativa do próprio mito, ou seja, o padre utilizava o reforço dos medos preexistentes nos nativos para catequizá-los. O mais interessante nessa narrativa é que o monstro simbólico é a representação de um monstro que já é uma representação e que é encenada pelo padre. É o monstro que lembra os féis de rezar ou é o padre que lembra que o monstro está vivo? Nessa narrativa, é o mito do padre que encena o mito Jaraguá na construção mítica do Jaraguá contemporâneo. Entendemos que a metanarrativa dentro da metanarrativa não enfraquece o mito do Jaraguá, mas, ao contrário, o reforça envolvendo e complementando o mito com elementos de uma autoridade histórica e de uma pseudo-racionalização mítica que amplia sua assimilação à pretensão de veracidade.

3- A Mae-Bá – o mito da deusa-cacique grande mãe da lagoa



Imagem da deusa-cacique Mae-Bá. Fonte: arquivo pessoal.

Segundo a mitologia, as Deusas-mãe, sendo mitos universais, eram símbolo da potência feminina enquanto reprodutoras, representavam não só a sensualidade, a sedução, mas também a fertilidade que as conectava com todo o universo (DELL, 2014, p. 34), também representam a fecundidade da terra. No caso dessa obra, podemos notar a fecundidade na figura de Mae-Bá, tida como uma grande mãe, protetora da aldeia, deusa-cacique. Hoje, a principal lagoa de Anchieta recebe o nome de Mae-Bá, e até pouco tempo abastecia a região com suas águas ora calmas e límpidas. Sua lenda como protetora nos direciona para o que seria o mais íntimo dos lugares, o colo materno, o aconchego uterino tal como um lar, uma morada. A escultura de Mae-Bá fica na orla da praia de Ubu, seu rosto está voltado para a cidade e não para a praia, dando a impressão de portal, ela é como a guerreira que guarda a morada de Anchieta, é aquela que protege.

Mae-Bá é uma figura que representa uma busca pela necessidade de se ter a mulher como deusa, como mãe e não como uma mulher sensual, como

é o caso da Sereia. Ela resgata uma origem da identidade dos anchietenses, origem no sentido de nascença mesmo. Seria como o útero materno para o qual nos voltamos quando estamos em busca de nossa essência. Porque é ali naquele centro, naquele local de proteção e aconchego que encontramos nossa própria transcendência. Mae-Bá seria assim o protótipo da mãe protetora, a chefe da aldeia, a dona da casa. Ela seria aquela que nutre e protege seus filhos.

4 - A Sereia – o mito da sedução das águas



Imagem da Sereia na orla de Ubu. Fonte: arquivo pessoal.

Na orla de Ubu, a alguns metros de distância do busto de Mae-Bá, encontramos a escultura da Sereia, que pode representar a dualida-

de com a Mae-Bá. As duas representam os dois lados que são atribuídos a uma mulher na sociedade, é como se o lado mãe fosse o consentido, o permitido e aprovado; já o lado sensual denotaria um viés quase que vexatório perante a sociedade, é um lado que existe, mas que se esconde na obscuridade de uma personalidade feminina, é misteriosa e ambígua assim como é a sereia, figura dupla, tanto é peixe quanto mulher, tanto seduz quanto arrebatava. E, no contexto de Anchieta, esta personalidade mais sensual da Sereia pode ser interpretada como uma vergonha em uma cidade tão religiosa. Mesmo a figura de Mae-Bá com os seios à mostra não sofreu os ataques que a escultura da Sereia vem sofrendo de forma compulsória. A Sereia seria o mistério que se deseja manter oculto, uma personalidade a ser reprimida, enquanto Mae-Bá seria a essência que se deveria evidenciar.

Segundo a Bíblia, Deus teria criado primeiro os animais e depois os homens, pois havia necessidade de se ter um ser superior que administrasse todas as outras coisas, impondo ordem à vida na terra. Os animais sempre foram fonte inesgotável de mitos para os seres humanos e sua adoração data de 30 mil a.C. Os “híbridos de animais e humanos são elementos essenciais das lendas grega e romana – criaturas famosas incluindo o Minotauro, centauros, harpias, esfinges, quimeras e sereias” (DELL, 2014, p. 206). Estes últimos, as sereias, representam também o arquétipo do feminino. Os mitos femininos normalmente são associados com incitação de problemas, podendo mostrar muitas de suas faces. As mulheres mitológicas, tais como as sereias, tanto podem ser doces como aterrorizantes. Seu hábitat, os mares e rios, bem como os mitos que evocam as belezas da natureza e da Mãe Terra, costumadamente evocam um senso de drama devido à sua conotação bela e também traiçoeira, despertando o tino da angústia.

As sereias são seres míticos que remontam ao mito de Netuno, deus das águas, que tem sob seu poder ninfas, tritões e sereias. Sereias são conhecidas por seu poder de sedução, hipnotizam por meio de seu canto e fazem caravelas naufragar por conta disso, seu poder é comprovado na história de Ulisses “(...) Após alcançar o limite ocidental do mundo, Ulisses comunica-se com sua mãe morta, depois navega e sobrevive às sereias (amarrado ao mastro, para poder ouvir suas canções em segurança) (...)” (DELL, 2014 p. 326). São tidas como demônios monstruosos e, por sua agressividade animal, eufemizadas sob a forma

de mulher que, para Durand (2012), é considerada um ser teriomórfico e remeteria ao aspecto extremo da fatalidade. Sereias possuem isomorfismo com as águas por sua cabeleira, que se assemelha em sua sinuosidade às correntes dos rios, e a água feminiza-se por sua analogia com o sangue menstrual (DURAND, 2012, p. 107).

Possuem corpo metade mulher e a outra metade peixe. O peixe é muitas vezes associado a uma mudança que se correlaciona com o tempo, o símbolo do movimento também lhe cai muito bem. Sua alusão a Cronos e Tanatos é válida aqui, pois simboliza a marcação do tempo por sua cauda de peixe e por provocar uma morte não violenta. Estão ligadas ao isomorfismo dos animais, pois elas seriam o contrário do que realmente são, um monstro animal que faz sucumbir seus amantes. Diferentemente da Mae-Bá, que é a representação da mulher enquanto mãe, a sereia seria a reprodução da mulher enquanto sensualidade, lado que seria combatido pelos indivíduos, por isso que a estátua da sereia teria sido tantas vezes destruída na praia de Ubu. Ela representa a mulher não como deusa, mas como sensual com um viés quase erótico, e seriam essas as contradições que revelariam qual o âmago da cidade. A sereia representa a mística, seria uma das leituras do mito de Hermes, deus da ambiguidade. Essa ambiguidade vem sendo atualizada em cada cultura e momento histórico.

Considerações sobre os mitos dominantes que compõem o imaginário da cidade de Anchieta

Sobre os mitos em Anchieta, verificamos como essas narrativas ancoram o poder político e legitimam o projeto de futuro da cidade. Os mitos servem para evidenciar, de alguma forma, os sentimentos, medos, desejos e angústias das pessoas. O ser humano reserva para si o desejo de se utilizar de métodos específicos para narrar e dar conta de algo que ele mesmo não teria coragem de dizer, para isso cria tais ficções que falam por eles. Depois de um tempo, essas ficções adquirem vida própria e se tornam reais. Essas imagens e esculturas analisadas visam, de uma maneira ou de outra, destacar as recorrências que estão fundamentadas na origem da cidade. Uma cidade que teve início por conta da presença de um padre que catequizou os índios, tornou-se solidário a eles e construiu uma igreja que até hoje está no centro do polo turístico evidencia não só a história de um jovem beato

que hoje se tornou santo, mas também o desejo de se manter uma aura de cidade sagrada, solo virgem e próspero.

O Jaraguá representa o medo que as pessoas sentem de sucumbir aos prazeres da carne e incorrer em pecado. Este monstro está lá para lembrar a estas pessoas que se deve fazer a penitência, orar e vigiar e que o padre, o anjo protetor, vai salvá-las e conduzi-las para o local da moralidade, da perfeição e da ressurreição. A Sereia representaria a sedução, a tentação da carne, a imoralidade; ela seria a mulher sensual, o desejo, a luxúria e a vaidade de que se deve abster-se; ela seria o tabu do sexo, aquilo que se deve reprimir. A sereia representa a negação, aquilo que se deve rejeitar, talvez por isso ela tenha sido atacada tantas vezes; ela é a mulher vítima de violência, é o prazer sensual que vai desvirtuar a comunidade. Mae-Bá faz com o padre o conjunto *pai-mãe* que indica o caminho, que luta por seus filhos e os protege das garras do profano e da culpa.

A Mae-Bá é a figura da mãe protetora que luta contra os libertinos, aqueles que querem desalojar os anchietenses de suas memórias pregressas, é a mãe que luta para proteger o solo sagrado que Santo Anchieta chegou um dia a pisar, é a guardiã da memória da aldeia chamada Rerigtiba. Mae-Bá é a defensora de terras fecundas que deram origem ao que hoje vem a ser a cidade de Anchieta, não é por acaso que a escultura de Mae-Bá se localiza exatamente nas areias da praia de Ubu virada para a cidade, ali naquela orla ela se torna a guarda costeira que visa a proteger seus filhos e permitir que a cidade frutifique.

A Sereia estaria em oposição a tudo isso, seria o outro lado do desejo, pois embora o ser humano aspire à elevação da alma, ele também anseia por render-se à carne, e a Sereia representaria esse conflito interno do desejo humano de ser bom, de fazer o bem, mas também de aproveitar o que é carnal. Não se é “santo” todos os dias e, mais cedo ou mais tarde, a Sereia interior de cada um vem à tona, mas ela é a personalidade que nos envergonha, é aquele desejo que se tenta reprimir, que não se admite, por isso que a Sereia é depredada, arrancam-se os seus braços, rabisca-se seu olhar sedutor, tiram-se as conchas de sua cauda. A Sereia é o demônio interior que se tenta ocultar. Essas narrativas servem para as pessoas expressarem o que elas têm medo de falar, mas contam por meio dos mitos, que seria, assim, uma maneira de amenizar os sentimentos que surgem com a reflexão da finitude e os sofrimentos pelo medo da partida final.

Referências bibliográficas

- ANCHIETA (ES), Prefeitura. *Anchieta: caminhos do futuro*. Prefeitura Municipal de Anchieta. Anchieta: A Prefeitura, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- DELL, Christopher. *Mitologia: um guia dos mundos imaginários*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.
- DURAND, Gilbert. *As Estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.
- DURAND, Gilbert. *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos; México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terrence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015
- MATTOS, Sonia M. *Revista Habitus*. Goiânia, v. 7, n.1/2, p. 5-44, jan./dez. 2009.

Sítios eletrônicos

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

Disponível em:

<<http://www.cidades.ibge.gov.br/xtras/temas.php?lang=&codmun=330455&idtema=16&search=rio-de-janeiro|rio-de-janeiro|sintese-das-informacoes>- Acesso em: 20 mai 2015.

Proa Revista de Antropologia e Artes. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/2629/2035> Acesso em: 15 abril 2015.

VALONGO: ESPAÇO MEMORIAL E TERRITÓRIO IDENTITÁRIO¹

João Maurício Bragança Garcia Lopes²

O Valongo como um território vivo

Em 17 de janeiro de 2011, após o início das escavações do Cais do Valongo, no Rio de Janeiro, um manifesto intitulado a Carta do Valongo pedia o lançamento de uma pedra fundamental do memorial da diáspora africana naquele local. Assinaram a carta Paulo Roberto dos Santos – Paulão, então presidente do Conselho Estadual dos Direitos dos Negros – CEDINE; Carlos Alberto Medeiros, responsável pela Coordenadoria de Políticas de Promoção de Igualdade Racial da Prefeitura do Rio de Janeiro; Benedito Sergio de Almeida Alves, representante regional da Fundação Palmares; Mercedes Guimarães, presidente do Instituto Pretos Novos e outros membros pesquisadores; Tânia Lima, arqueóloga do Museu Nacional e coordenadora das escavações do sítio arqueológico do Cais do Valongo. Esse documento foi assinado por pessoas que reconheceram não só a importância do cais para a história, mas também a de todo um território marcado pelo estigma da escravidão. A relevância não é apenas seu conteúdo propriamente dito, mas, sim, a de que é um documento intitulado com o nome de um território que não existia mais oficialmente desde 1870.

Até começarem as obras, e posteriormente as escavações, as únicas referências que restavam do Mercado do Valongo na região eram a Pedra

1 Este texto foi gerado a partir da dissertação de mestrado intitulada “Caminhos do Valongo: Ressignificação e Subjetividade na Identidade Cultural no Valongo na Zona Portuária do Rio de Janeiro”, realizada no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) da Universidade Federal Fluminense (UFF) e orientada pela Prof.^a Dr.^a. Lygia Segala Pauletto.

2 João Maurício é Mestre em Cultura e Territorialidades / (UFF/2016), tem especialização em Fotografia, Comunicação e Memória (UCAM/2010) e em Arte e Cultura Brasileira (UVA/2010). E-mail: joaomauricio.bgl@gmail.com.

do Sal, berço do samba, o recém-descoberto Cemitério dos Pretos Novos (1995), e outros locais que guardavam do Valongo apenas o nome: Jardim Suspenso do Valongo, Morro do Valongo, Ladeira do Morro do Valongo; e os lembrados, Largo do Depósito, a atual Praça dos Estivadores, e Rua do Valongo, atual Rua Camerino. Sendo assim, o espaço sentido passa ser praticado como um território. O Valongo reaparece oficialmente através do documento como um *lugar de memória* (NORA, 1981). O documento reivindica e ao mesmo tempo reafirma a herança local. No mesmo ano foi realizada a primeira “Celebração da Lavagem do Cais do Valongo”, uma iniciativa das mães de santo Iya Edelzuita de Oxalá, idealizadora da data e Mãe Beata, duas lideranças do candomblé no Rio de Janeiro, e Mãe Celina de Xangô, que ajudou na análise dos artefatos encontrados na escavação do sítio arqueológico do Cais do Valongo e Cais da Imperatriz, a pedido da arqueóloga Tânia Lima. O vereador Reimont é o autor da Lei nº 5820/2014, que incluiu o Dia da Lavagem Simbólica do Cais do Valongo nas datas comemorativas da cidade, a ser comemorado anualmente no primeiro sábado do mês de julho. Porém, neste ano de 2016, um ano depois de se tornar lei, o ritual foi celebrado no dia 9 de julho.

Posteriormente, em 2012, foi confeccionado outro documento, Carta de Recomendações do Valongo, reafirmando o território e listando uma série de reivindicações, apontadas como recomendações para a gestão do espaço. Neste caso, a carta foi feita em papel timbrado com a logomarca da prefeitura e agenciado pela Subsecretaria de Patrimônio Cultural, Intervenção Urbana, Arquitetura e Designer, através do Grupo de Trabalho Curatorial do Projeto Urbanístico e Arquitetônico Circuito Histórico e Arqueológico do Circuito de Celebração da Herança Africana, indicado pelo Decreto Municipal 34.803, de 29 de novembro de 2011, “para construir coletivamente as estratégias de valorização da memória e proteção deste importante patrimônio” (Carta de Recomendações do Valongo, 2012). O grupo ficou responsável pela elaboração do Circuito Histórico e Arqueológico de Celebração da Herança Africana, delimitando a partir de três tipos de sítios: a) Sítios arqueológicos – constituídos pelo patrimônio material de natureza arqueológica, histórica e simbólica. Integram esse conceito os sítios arqueológicos Cais do Valongo e Cemitério dos Pretos Novos; b) Sítios históricos – constituídos pelo patrimônio material, com valor histórico e simbólico. Integram esse

conceito os sítios Jardim do Valongo, Largo do Depósito, Pedra do Sal, Centro Cultural José Bonifácio e Docas D. Pedro II; c) Sítios vivos – manifestações, organizadas institucionalmente ou não, que preservam tecnologias, conhecimentos e celebrações, predominantemente imateriais, também com valores histórico e simbólico. Integram esse conceito os sítios Centro Cultural Pequena África, a Pedra do Sal e o Afoxé Filhos de Gandhi. Além disso, foi pedida a inclusão em curto prazo dos seguintes locais: a) O Centro Cultural Pequena África, cujo trabalho pretende resgatar e preservar valores históricos e culturais, além de celebrar personalidades centrais da ancestralidade da região outrora conhecida como Pequena África; b) as Docas D. Pedro II, obra erguida pelo engenheiro negro André Rebouças, que não permitiu o uso de trabalho escravo em sua construção; atualmente cedidas como sede da organização não governamental Ação da Cidadania; c) o Afoxé Filhos de Gandhi, um dos primeiros blocos afro do Rio de Janeiro, fundado em 1951.

Por fim, as recomendações seguiam o entendimento que “o resgate dessa memória e a quebra do ciclo de amnésia social contribuem para o enfrentamento e a redução das desigualdades herdadas do sistema escravista” (Carta de Recomendações do Valongo, 2012). No espaço, o lugar reencontrado se territorializa, nos seus patrimônios, em suas festas, celebrações e expressões. Um território oficial, um Valongo vivo.

Os lugares de memória e a fabricação do território

*Graças à memória, o tempo não está perdido, e,
se não está perdido, também o espaço não está.
Ao lado do tempo reencontrado, está o espaço reencontrado.*

(ABREU, 1998.)

Os projetos de reformas urbanísticas e patrimonialização dos centros históricos são oportunidades estratégicas na administração pública. Diante da degradação urbana da cidade, esse processo passa ser um importante elemento de uma ideologia de um espaço público ordenado, higienizado e minimizado dos seus conflitos (LEITE; PEIXOTO, 2009). Disfarçados de “promessa redentora” (*ibidem*, 2009, 94), esses projetos também fomentam novos significados provocando reapropriações ou novas apropriações

coletivas dos bens culturais. Os centros históricos transmitem uma visão culturalista e procuram simbolizar um passado comum compartilhado por diferentes tradições, onde condensam as primeiras experiências coletivas nas cidades.³ Esses espaços potencializam o turismo, o consumo e o lazer através do turismo cultural de sua paisagem histórica,⁴ do consumo dos bens patrimoniais e de expressões do patrimônio imaterial, como as celebrações e os festejos. Tornam-se hipercentros, na medida em que são um ponto de convergência das intervenções urbanas na cidade, aglutinando ações distintas do poder público e do investimento privado, da mídia e da especulação imobiliária (*ibidem*, 2009). Como explicam os autores:

O hipercentro exige um investimento coletivo que reveste um caráter mais ou menos sagrado, mais ou menos venerável, mais ou menos festivo, mais ou menos extraordinário. Nessa medida, procurando contrastar com o seu papel recente e com o seu entorno urbanístico, os centros históricos são alvo de intervenções destinadas a torná-los protótipos da vida urbana e são mediatizados como lugares exemplares. Por essa via, enraizados numa iconografia patrimonial, acabam por preencher a função de imagem profética de um futuro diferente para a cidade de que fazem parte, participando no desígnio maior de qualquer comunidade. Ou seja, a capacidade em criar e em manter lugares de centralidade que possam ser propostos aos locais e aos estranhos como lugares a admirar e a venerar. (LEITE; PEIXOTO, 2009, p 96)

A preservação da história e da herança cultural, na sua dimensão material, como um monumento, e também imaterial, como uma prática local expressa na tradição de um grupo, não só é uma forma de transmissão da memória coletiva como também forma um valioso suporte para a construção identitária de um lugar (ABREU, 1992). Um lugar tombado ou um monumento pretendem transmitir intencionalmente uma memória coletiva ou uma versão da história. A fabricação simbólica do patrimônio cultural produz artifícios para reforçar um sentimento de pertencimento para se religar a um passado definido como comum, e que é preciso guardar para transmitir, ressignificando o lugar no presente (NORA, 1981). No espaço, o lugar passa a ser, assim, um lugar de lembrança, um lugar de memória. Dessa forma, Pierre Nora expõe as características que definem um lugar de memória:

3 SIMMEL *apud* LEITE E PEIXOTO, 2009, p. 94.

4 ARANTES, A. A., 2004, p. 11-18.

É material por seu conteúdo demográfico; funcional por hipótese, pois garante, ao mesmo tempo, a cristalização da lembrança e sua transmissão; mas simbólica por definição, visto que caracteriza um acontecimento ou uma experiência, vivido por um pequeno número de uma maioria que deles não participou. (NORA, 1981, p. 13)

Compondo a paisagem, o patrimônio preserva a história em meio as transformações urbanas. Musealizando o espaço, possibilita uma interação diferente com a concretude da cidade, mantendo viva a história em meio à circulação cotidiana (HERTOG, 2006), e assim, também, consequentemente à visualidade do espaço. A partir dessas transformações urbanas e da preservação dos centros históricos, “produziram-se lugares de patrimônio urbano para construir a identidade escolhendo uma história, que se torna a história, a da cidade ou do bairro: história inventada, reinventada ou exumada, depois mostrada” (HERTOG, 2006, p. 268). Sendo assim, segundo François Hertog (2006, p. 128)

O privilégio da definição da história-memória nacional tem a concorrência ou é contestado em nome de memórias parciais, setoriais, particulares (de grupos, associações, empresas, coletividades etc.), que querem se fazer reconhecer como legítimas, tão legítimas, até mesmo mais legítimas. O Estado-nação não impõe mais os seus valores, mas preserva mais rápido o que, no presente, imediatamente, mesmo na urgência, é tido como “patrimônio” pelos diversos atores sociais. O próprio monumento tende a ser suplantado pelo *memorial*: menos monumento do que lugar de memória, onde se esforça para fazer viver a memória, a mantê-la viva e a transmiti-la. (HERTOG, 2006, p. 270)

Por estarem associados à memória coletiva, esses patrimônios monumentais estão ligados ao território local, operando mutuamente como eixos na configuração de uma identidade (HERTOG, 2006). Uma identidade produzida e moldada interruptamente, segundo o autor:

Mas trata-se menos de uma identidade evidente e segura dela mesma do que de uma identidade que se confessa inquieta, ariscando-se de se apagar ou já amplamente esquecida, obliterada, reprimida: de uma identidade em busca dela mesma, a exumar, a “bricoler”, e mesmo a inventar. Nesta acepção, o patrimônio define menos o que se possui, o que se tem e se circunscreve mais ao que somos, sem sabê-lo, ou mesmo sem ter podido saber. O patrimônio se apresenta então como um convite à anamnese cole-

tiva. Ao “dever” da memória, com a sua recente tradução pública, o remorso, se teria acrescentado alguma coisa como a “ardente obrigação” do patrimônio, com suas exigências de conservação, de reabilitação e de comemoração. (HERTOG, 2006, p. 266)

No Valongo três lugares se destacam pela carga simbólica que representam: a Pedra do Sal, o Cemitério dos Pretos Novos e o Cais do Valongo. Esses lugares existem através de uma materialidade, um valor simbólico atribuído e uma funcionalidade praticada. São patrimônios de uma história vivida, monumentos de uma memória presente, sendo assim, estão carregados da imaterialidade simbólica da herança cultural. Representam uma das funções essenciais do Ser, a capacidade de lembrar, somada à capacidade de instruir. Monumentos que comparados aos documentos são provas materiais de um passado que existiu (LE GOFF, 1990). Sendo assim, os três monumentos apontados são lugares representativos na história da região, além disso, têm valor atribuído à memória coletiva dos afrodescendentes, não só dos residentes da região portuária, mas de todos que carregam em suas memórias as marcas e os estigmas dessa história.

Estes elementos envolvem a fisionomia do lugar e fomentam percepções valorativas sobre o espaço. Compõem uma ambientação, onde complementam os sentidos de pertencimento e apropriação dos lugares, através do que é sentido e praticado. Nesta relação entre o tangível e o intangível, os lugares estão constituídos de recortes visuais que podem ser percebidos por características que os singularizam. São fragmentos materiais do tempo carregados de memória, formas identitárias da paisagem e imaginário do lugar. Este passado reexposto, e novamente visível, passou a fomentar novas práticas cotidianas.

Num cenário de produção cultural mundializada, os processos de patrimonialização propiciam um enraizamento, em uma perspectiva local, dos sentidos globais de lugar, “sentidos esses que dialogam, deslocam e interagem com as representações de identidade, memória e tradição, e com as práticas a elas associadas”. Estimulando a criação e a circulação de todo tipo de produção de sentido de lugar e diferença (ARANTES, 2004, p. 13).

A participação no espaço fica na condição de uma associação com alguém mais antigo ou na possibilidade da negociação de novas regras, sem comprometer os costumes vigentes. Entretanto, nem todos os pa-

péis são permeáveis, outros mais específicos estão bloqueados, “acultura separa e junta, distancia e aproxima, constrói fronteiras e passagens, relacionando ‘uns’ e ‘outros’ segundo as regras de cada grupo social” (*ibidem*, p. 15). Mas depende da capacidade de incorporar símbolos e atores externos, atualizando-se ao mesmo tempo que matam as bases de apoio das organizações e cosmologias locais. A articulação socioeconômica de forma supralocal de uma indústria cultural, identificada com um exotismo particular, afeta os grupos sociais que vivem no território. O turismo e o empreendimento imobiliário trazem novos atores, “desejando validar a sua condição de novos membros da comunidade” (*ibidem*, p. 14).

certas atividades são mais carregadas de sentido de identidade do que outras. São estas as que conferem à performance cultural a condição de símbolo ativo da comunidade, espelhando o que o grupo considera ser sua “tradição”. E são exatamente esses aspectos mais marcados e marcantes da vida, os entendidos como “referências” das identidades sociais, os que usualmente se encontram na mira das políticas culturais de modo geral e nas de patrimônio em particular. (ARANTES, 2004, p. 15)

O passado, real ou forjado, representado num monumento ou numa prática salvaguardados, incentiva à longevidade e força do costume ou de uma ideologia de uma cultura diante dos processos transformadores da sociedade no tempo. Há uma ambivalência nos bens patrimoniais que singulariza e territorializa um espaço, torna possível a participação seletiva e condicional de personagens externos. É o que valoriza no mercado cultural, pois o valor agregado está no que é vivenciado pelo grupo local e de como é apresentado para o público enquanto “culturas autênticas” (*ibidem*, p. 15).

Essa ambivalência é o que possibilita o uso do patrimônio como capital simbólico na produção de sentidos reconhecíveis e contínuos de um lugar, tanto para um mercado em expansão quanto para a comunidade local, pondo em marcha o assim chamado processo de reinvenção das tradições. (ARANTES, 2004, p. 16)

Esta noção de autenticidade está relacionada com o sentimento de pertencimento de uma comunidade, e de como este grupo se relaciona com os visitantes do espaço. Esta noção é que vai padronizar uma distinção do que é verdadeiro ou falso nas relações interpessoais, buscando ditar como as impressões dos outros sobre o que é, ou não é,

encenado nas interações com a vida cotidiana do espaço. Do ponto de vista turístico, esse ideal de autenticidade pode ser caracterizado pela nostalgia de que outras formas de vida que correspondem ao passado seriam mais puras, romantizadas na exaltação de sentimentos, sensações e espontaneidade, fazendo contraponto com a vida diária racionalizada. Uma autenticidade existencial, pessoal, relacionada com a experiência corporal ou de autorrealização fora da rotina diária. Realidade ou encenação estão em questão, a autenticidade pode ser vista como parte da mobilização de expressão do grupo ou como mero artifício turístico. Influencia na percepção de sinais que podem ser reconhecidos como autênticos (CRAVATTE, 2009). A presença de elementos modernos, padronizados para um grande público, pode transmitir uma ideia de não autêntico em relação a um passado idealizado ou como uma degradação provocado pelos processos de mercantilização. Este “mito do outro autêntico” (CRAVATTE, 2009) está presente nas avaliações do público visitante, oferecendo sinais do mito preexistente. Por não ter acesso ao real, mas, sim, do local do seu armazenamento temporário. A representação poderá ser analisada como falsa, criada para turistas, porém pode-se tornar reconhecida como autêntica pela população local. Este fator demonstra o caráter emergente do autêntico e permite aos moradores renegociar as fronteiras sociais em que suas práticas adquirem novos significados. Assim, a mercantilização não conduz necessariamente com uma perda da autenticidade, mas poderia ser também uma forma de torná-la mais viva. Questões como a interioridade que demonstra a coesão do grupo, e a singularidade, expressa através das especificidades que os diferencia, estão envolvidas na percepção sobre os praticantes do espaço. Somada a isso, a sinceridade de como as manifestações deste grupo são reconhecidas pelo público (CRAVATTE, 2009).

Forjadas no presente com o auspício do passado, fornecendo recursos discursivos de sobrevivência, “elas são reações a situações novas ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado” (HOBSBAWM, 1997, p. 10), através da legitimação ou estabelecimento da coesão social, admissão de um grupo comunitário; através da legitimação ou estabelecimento de instituições ou relações de autoridade; e através daquelas que socializam e inculcam ideias, sistemas de valores simbólicos e padrões de comportamento,

“na medida em que há referência com o passado histórico, as tradições inventadas caracterizam-se por estabelecer com ele uma continuidade bastante artificial” (*ibidem*, p. 10).

Essa artificialidade advém do processo seletivo do que será lembrado e do que será esquecido. Segundo Benedict Anderson (2008), na busca de uma coesão deve “já ter esquecido” tragédias que precisam ser incessantemente “lembradas” revela-se um mecanismo típico [des-sa] construção” (ANDERSON, 2008, p. 274). Neste processo, o grupo social envolvido na eleição do que será patrimônio ou não vai moldar a memória coletiva a fim de uma coesão histórica comum produzida através de um eixo ideológico identitário. Para Anderson, “a consciência de estarem inseridas no tempo secular e serial, com todas as implicações de continuidade e, todavia, de ‘esquecer’ a vivência dessa continuidade (...) gera a necessidade de uma narrativa de ‘identidade’” (*ibidem*, p. 279).

São imaginadas e fabricadas para si fazerem conhecer e serem reconhecidos através daquilo que vos representam naquilo que faz sentido para a alma, constituído pelos desejos e projeções coletivas. Excluindo aquilo que não vos representam da temporalidade cronológica de sua narrativa histórica. Assim, com diz o autor, “abole a velha designação desprestigiada pelo tempo e inaugura uma época totalmente nova (...) marcam retoricamente uma profunda ruptura com o mundo existente (*ibidem*, p. 264), e aquilo que foi suplantado no passado retorna como novo. Num jogo onde os momentos de sua fundação são encarados como peculiares e únicos, espetacularizando-os. Com isso, através da divulgação pela mídia e da literatura referente à singularidade histórica da comunidade, contribui na sua solidificação e legitimação. Assim, a partir da imaginação de um passado comum, ela passa ser moldada, transformada e fabricada. Criam-se limites e fronteiras guiados pelo eixo da história comum.

A partir disso, usa-se o censo para justificar suas origens, legitimar suas descendências e quantificar sua abrangência. Delimitam-se fronteiras através de mapas e criam-se museus para contar sua história e manter viva sua memória. Elegem-se os símbolos e narrativas inquestionáveis, prolifera nos discursos oficiais a história coletiva, propagando o sentimento comum. E fazem das práticas coletivas políticas em prol desta união (ANDERSON, 2008). Agregando valor ao bem patrimonial eleito pela comunidade, a avaliação científica por parte de antropólogos ou his-

toriadores influencia nas percepções sobre sua autenticidade. As histórias que envolvem o bem patrimonial, a rotulagem e os códigos são fatores de definição do que é verdadeiro ou do que é fraude.

Profissionais estudam, avaliam e legitimam histórias, objetos e práticas, selecionando e elegendo quais são representantes genuínos e autênticos (CRAVATTE, 2009). Como uma forma de legitimação, as placas garantem a veracidade do monumento ou lugar patrimonializado. Um elemento visual, como um carimbo testificando que é um patrimônio público, que é um tesouro nacional. A partir disso, o grupo ou comunidade fica responsável em transmitir o bem patrimonializado como um legado a fim de manutenção do título. Definem-se datas, celebrações e/ou rituais comemorativos, em que o objetivo é rememorar, atualizar a memória, manter em dia a lembrança. Como explica François Hertog: “o patrimônio não deve ser visto a partir do passado, mas a partir do presente, como categoria de ação do presente e sobre o presente” (HERTOG, 2006, p. 270). Esse “presentismo” do patrimônio está diretamente relacionado com a modernidade econômica e com a indústria do turismo, e por isso sua “valorização” se insere, então, diretamente, nos ritmos e temporalidades rápidas da economia de mercado de hoje, chocando-se e aproximando-se dela” (*ibidem*, p. 270).

Saboreando o espaço e experimentando o lugar

*Platão considerou o lugar
como alimento do Ser.
(RELPH, 2012)*

Saber não é somente inteligir ou analisar – saber está relacionado a saborear,⁵ viver experiencialmente, experienciar, experimentar. Saber, então, se faz na experiência. Essa experiência se torna comunicável através de um senso prático, que para Benjamin são componentes básicos da narrativa. Se-

⁵ Etimologicamente, a palavra saber vem do latim *sapere*, que significa “ter gosto; perceber pelo sentido do gosto; fig., ter inteligência, juízo; conhecer alguma coisa, conhecer, compreender, saber”. E a palavra sabor, derivado latim *sapere*, que quer dizer “gosto, o sabor característico de uma coisa, em sentidos próprio e figurado; no pl., gosto, ação de provar, experimentar; [...]”.

gundo o autor, isso se chama sabedoria, e é através da experiência comunicável que o saber se manifesta em um senso prático. Sendo assim, o narrador possui a “faculdade de intercambiar as experiências” (BENJAMIN, 1993, p. 198), pois “retira da experiência o que ele conta: sua experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (*ibidem*, p. 201). Esta capacidade de intercambiar experiências se faz através da comunicação que se desenvolve por meio da linguagem.⁶ É através dela que nos relacionamos, pois “já estamos tão habituados e inseridos na linguagem como estamos no mundo” (GADAMER, 2012, p. 177), e é “somente pela capacidade de se comunicar que unicamente os homens podem pensar o comum” (*ibidem*, p. 174). A partir disso, utilizamos, por várias formas, múltiplas narrativas que dizem um mesmo contexto.

Uma das características do lugar é que ele se refere a “uma reunião específica e única” (RELPH, 2012, p. 22). Como um nó tecido em meio à existência, só é lugar porque possui algum sentido, assim o lugar é o encontro entre experiência e sentido, se faz no fenômeno da experiência saboreada. A partir das narrativas sobre um lugar, podemos perceber ou sentir sua presença. Fazem parte da ambientação do espaço a história da sua formação e as transformações pelo qual ele passou. Esta história pode ser percebida pela cultura material que compõe a sua arquitetura e suas características urbanísticas. Os elementos arquitetônicos, como fachada, detalhes estilísticos e o tipo de calçamento, expressam não só uma historicidade, mas também uma narrativa própria. Embora o local faça parte da cidade multiforme, é possível através desses elementos juntar as pistas sobre a vida social na construção histórica do espaço. E emocionar.

As narrativas sobre o lugar a partir desses indícios materiais constroem um imaginário, permitem visualizar algo que não está mais presente, mas que impõe presença através da lembrança. Alimentando a memória, essas narrativas são fontes sobre o lugar, como exemplo a partir do documento oficial sobre a formalização do local e de suas funções – “ao sítio do Valongo, onde se conservarão, desde a Pedra da Prainha até a Gamboa e

⁶ Ao refletir sobre a definição clássica de Aristóteles de que o Homem como o ser vivo que possui logos, Gadamer faz uma interpretação de que logos significa, além da capacidade de pensar, também a de possuir linguagem. Segundo o autor, “só podemos pensar dentro de uma linguagem e é justamente o fato que nosso pensamento habita a linguagem que constitui o enigma profundo que a linguagem propõe a pensar” (GADAMER, 2012, p. 176).

lá se lhes dará saída e se curarão os doentes e enterrarão os mortos”, e dos testemunhos de alguns que visitaram o espaço, em imagens como Jean Baptiste Debret, ou anotações como as da inglesa Maria Graham, percebe-se as características sobre a paisagem e fisionomia do lugar.

Estas narrativas mencionadas são construídas através de documentos ou relatos, fornecendo pistas para compreender os vestígios sobre o lugar. Dos sobrados que compõem em grande parte o local, como também alguns galpões⁷ usados como estacionamento, ao observador percebe o lugar – mesmo fragmentado – entretecido por essas histórias, contribuindo para a configuração do lugar sentido. Através da prefiguração (RICOEUR, 2010) da história através da memória que alimenta o imaginário, fomentando uma produção de subjetividade,⁸ o lugar é refigurado pela prática do seu sentido, configurada em outras narrativas sobre o lugar. A configuração das narrativas constitui-se assim como uma mediação entre o lugar prefigurado, que fornece inteligibilidade para o reconhecimento, e a própria refiguração através da leitura e da interpretação, que transfiguram e configuram o lugar (RICOEUR, 2010, p. 85).

É na reminiscência associada ao contexto cultural daquele passado que esta produção de subjetividade vai utilizar formas de expressões em meio à linguagem⁹ para se manifestar no espaço através dos agenciamen-

7 É difícil fazer uma classificação do tipo de construção que são estes estacionamentos, muitos deles são sobrados de dois pavimentos na fachada, porém em sua parte térrea são grandes e compridos, a ponto de terem algumas dezenas de carros dentro deles.

8 Segundo Guatarri, “A subjetividade é produzida por agenciamentos de enunciação. Os processos de subjetivação, de semiotização – ou seja, toda a produção de sentido, de eficiência semiótica – não são centrados em agentes individuais (no funcionamento de instâncias intrapsíquicas, egoicas, microsociais), nem em agentes grupais. Esses processos são duplamente descentrados. Implicam o funcionamento de máquinas de expressão que podem ser tanto de natureza extrapessoal, extraindividual (sistemas maquímicos, econômicos, sociais, tecnológicos, icônicos, ecológicos, etnológicos, de mídia, enfim sistemas que não são mais imediatamente antropológicos), quanto de natureza infra-humana, intrapsíquica, infrapessoal (sistemas de percepção, de sensibilidade, de afeto, de desejo, de representação, de imagens, de valor, modos de memorização e de produção ideica, sistemas de inibição e de automatismos, sistemas corporais, orgânicos, biológicos, fisiológicos etc.)” (GUATARRI, 1996, p. 27).

9 “Existe a linguagem como fato social e existe a indivíduo falante. A mesma coisa acontece com todos os fatos de subjetividade. A subjetividade está em circulação nos conjuntos sociais de diferentes tamanhos: ela é essencialmente social, e assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares. O modo pelo qual os indivíduos vivem essa subjetividade oscila entre dois extremos: uma relação de alienação e opressão, na qual o indivíduo ‘se submete à subjetividade tal como a recebe, ou uma relação de expressão, e de criação, na qual o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade, produzindo um processo que eu chamaria dessingularização” (*ibidem*, 1996, p 29).

tos de enunciação que configuram o sentido do lugar através de um processo de singularização. Esta produção de “subjetividade é essencialmente fabricada e modelada no registro do social” (GUATARRI, 1996, p. 31). Através da semiotização em formas de narrativas que são “adjacente[s] a uma multiplicidade de agenciamentos sociais, a uma multiplicidade de processos de produção maquínica, a mutações de universos de valor e de universos históricos” (*ibidem*, 1996, p. 32), como pontos de singularidades em que os “processos de singularização são as próprias raízes produtivas da subjetividade e de sua pluralidade” (*ibidem*, 1996, p. 52). Assim, no espaço, a produção de sentidos territorializa pela subjetivação sobre o lugar. Pela linguagem, a semiotização compõe narrativas que dão sentido ao território e a uma identidade.

Um conjunto de sentidos, valores e práticas que o grupo se reconhece compõe o processo de construção de uma identidade coletiva, uma subjetivação nas produções de sentido, fomentada nas relações de afeto e na afirmação dos valores, onde além de se reconhecerem se fazem conhecer. Para Pollak, o trabalho memorial é um campo de disputas para a produção de consensos circunstanciais, usos políticos do passado. “A memória – flutuante, seletiva, mutável – é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência” (POLLAK, 1992, p. 204). Tem como função “manter a coesão interna e defender as fronteiras daquilo que um grupo tem em comum (...) duas funções essenciais da memória comum” (*ibidem*, 1989, p. 9), segundo o autor, é também uma maneira de uma comunidade seletivamente se reconhecer e também de se representar:

a imagem que uma pessoa (ou grupo, pensado socialmente¹⁰) adquire ao longo de uma vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros. (POLLAK, 1996, p. 204)

10 Na ligação da memória com a identidade, Pollak, ao comentar com Hawbachs sobre a memória coletiva, diz que “a memória deve ser entendida também, ou sobretudo, como um fenômeno social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes” (POLLAK, 1992, p. 200-212).

Na contemporaneidade, as contradições e as diferenças estão em pauta constante nas discussões sobre identidade. Para os descendentes de africanos, pensar em identidade é repensar a diáspora africana: “a questão de interpretar a ‘África’, reler a África, do que a África poderia significar para nós hoje, depois da diáspora” (HALL, 2013, p. 44). Segundo Hall:

Possuir uma identidade cultural nesse sentido é estar primordialmente em contato com um núcleo imutável e atemporal, ligando ao passado o futuro e o presente numa linha interrupta. Esse cordão umbilical é o que chamamos de “tradição”, cujo teste é a fidelidade às origens, sua presença consciente diante de si mesma, sua “autenticidade”. (HALL, 2013, p. 32)

Este conjunto tenso e seletivo de valores, sentidos, práticas e lugares em que o grupo historicamente se reconhece compõe o processo de construção da identidade coletiva no espaço territorial, onde, além de se reconhecerem, se fazem conhecer. A construção de uma identidade coletiva de um grupo, formada através de articulação em rede e coesão coletiva (CASTELLS, 1999), mostra que a relação de significado e experiência comum é alimentada pelo sentido individualizador do grupo. Este sentido, direcionado por uma identidade primária estruturante “autossustentável ao longo do tempo e do espaço” (*ibidem*, p. 23), modela os significados, e assim, os sentidos e os costumes. Este processo é realizado por atores sociais que selecionam, interpretam e transmitem seus significados. Mas, para os descendentes de africanos, a questão da negritude “permanece, apesar de tudo, o segredo culposo, o código oculto, o trauma indizível (...) é a ‘África’ que a tem tornado ‘pronunciável’, enquanto condição social e cultural de nossa existência” (HALL, 2013, p. 46).

Através da preservação da história e da manutenção de uma herança cultural, expressa na tradição modelada pelos interesses de um grupo, na forma material como um monumento ou também imaterial como uma prática local, possibilita não só a transmissão seletiva /recriação da memória coletiva, mas também forma um valioso suporte para a construção identitária de uma comunidade. Na materialidade do espaço, o monumento cria dispositivos para a transmissão de uma memória, estabilizando lembranças e celebrações. Pois, ao solenizar um acontecimento, um personagem ou um lugar fomenta comemorações e legitima um recorte simbólico do território. Consequentemente,

marca uma identidade cultural praticada no espaço. Sendo assim, o monumento ou local patrimonializado forma uma ponte entre o tangível, na sua materialidade, e o intangível, no que é sentido, instigando práticas que relembram e complementam narrativas sobre um passado compartilhado e sobre o lugar sentido.

Considerações finais

O Valongo enquanto território reconhecido como patrimônio cultural se mostra e se manifesta através dos seus *lugares de memória*: o Cais do Valongo, o local da chegada; a Pedra do Sal, o local dos encontros; e o Cemitério dos Pretos Novos, o local dos mortos. Em torno desses lugares, as práticas e as produções de sentidos estão ligadas a um forte sentimento de identidade coletiva afinado nas disputas e narrativas como herança comum. Está expressa em música, festas, danças, datas comemorativas, na arte urbana, e em novos rituais, como a Lavagem do Cais do Valongo. Com as escavações na Praça Jornal do Comércio e a descoberta do Cais do Valongo, o reconhecimento da história da região ligada à escravidão ganhou força. A partir das transformações urbanas promovidas na região, foi confeccionada a Carta do Valongo, manifesto de entidades sociais e institutos de pesquisas, com a participação da arqueóloga responsável pela escavação do cais, Tânia de Andrade Lima, que ao mesmo tempo, como já se viu, é texto que reivindica e certifica o território. Também foi criado o Grupo Curatorial de Elaboração do Circuito Histórico e Arqueológico de Celebração da Herança Africana, englobando a Pedra do Sal e o Cemitério dos Pretos Novos, além destes, o Centro Cultural José Bonifácio, o Jardim Suspenso do Valongo e o Largo do Depósito. Através desse grupo foi elaborada, em 2012, a lista de recomendações sobre o território exposta na Carta de Recomendações do Valongo. Esses documentos são marcos temporais do ressurgimento do Valongo como um território oficial dentro da cidade.

Neste processo de legitimação do território, a oficialização dos sítios arqueológicos como bens patrimoniais forma um valioso suporte para a memória coletiva da região e para uma identidade local, reafirmando sua história e resistindo perante as transformações impostas pelo tempo e pelo estado. Além da Pedra do Sal, tombada como patri-

mônio na década de 1980, e do tombamento dos outros sítios no local, como o Cemitério dos Pretos Novos, o Cais do Valongo e Cais da Imperatriz, a Docas PII, o Jardim Suspenso e o Largo do Depósito, todos aglutinados no circuito turístico da cidade, em 2013, o Cais do Valongo foi incluído como bem patrimonial do projeto A Rota do Escravo, da UNESCO. E a partir de 2014 passou a ser candidato a Patrimônio da Humanidade pela UNESCO.

A identidade territorial marcada pela herança africana, exposta através das práticas coletivas e pelas expressões artísticas, está relacionada com a produção e o jogo de sentidos, desejos e disputas na interação dos principais atores da região, dentre os quais são aqueles que fazem do território, o Valongo, vivo. E por viverem e praticarem o Valongo, reconheço-os, e me incluo, como valongueiros. Diferentemente daqueles que moram ou trabalham nos bairros da Saúde e Gamboa, que não participam de forma ativa do processo de produção de subjetividade que territorializa o espaço. O cais foi pensado neste trabalho como uma porta e, refletido em sua simbologia, é pensado também como uma passagem entre espaços cognitivos. O ícone – porta – se apresentou repetidamente como chave para entendimento dos espaços e dos lugares. A porta vista de fora, com seus detalhes, suas marcas de uso, sua estética, traz os limites e as perguntas. Aberta ou entreaberta, instiga o estranho, estrangeiro, o outro a passagens possíveis, registros e interpretações. A visão de dentro, a porta fechada por dentro, com todos os elementos que a cerca – a santa em cima da porta, a vassoura ao lado, os remendos –, leva aos marcadores materiais e simbólicos da vida cotidiana dos moradores. Passar a porta e entrar no espaço de dentro, no particular e íntimo do lar, da família, do grupo doméstico, como rito de agregação, desdobra as interpretações impregnando-as de afetos. Ou ainda atravessá-la na direção invertida, para o lado de fora, para a frente das casas, lugar de encontro entre vizinhos, de práticas de sociabilidade, e para a rua – as calçadas, o bar, a praça, o monumento, os lugares culturais e de festa – permite ver e experimentar o contraste entre o lugar privado e o público, onde as relações e as condutas morais têm outro peso e outros significados, lembrando como metáfora de espaço a trama temporal visível, pela justaposição fotográfica, entre a cruz do tijolo e a da esfera armilar do obelisco, no Cais da Imperatriz.

Por fim, além dos três lugares de memórias apontados, destaco mais um local como um *lugar de memória*: o Largo do Depósito,

como o local da venda, mas também marcado pelo trabalho através dos primeiros grupos sindicais. Embora incluso no circuito turístico, sua apropriação por atores sociais da região na promoção do local em eventos culturais, como o Afoxé Filhos de Gandhi, ainda é incipiente. Sendo assim, estes quatro locais autenticam e reafirmam a história dos afrodescendentes na região. Fomentam sentimento de pertencimento e apropriação que faz do Valongo um território vivo, e um símbolo de resistência.

Referências bibliográficas

- ABREU, Maurício de Almeida. Sobre a Memória das Cidades. *Revista Território*, ano III, nº 4, jan./jun. 1998.
- ARANTES, A. A. O patrimônio imaterial e a sustentabilidade de sua salvaguarda. *Resgate Revista Interdisciplinar de Cultura*, v. 1, n. 13, p. 11-18, 2004.
- CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. [Tradução: Klauss Brandini Gerhardt] São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1999, v. II.
- CRAVATTE, Céline. L'anthropologie du tourisme et l'authenticité. Catégorie analytique ou catégorie indigène? *Cahiers d'études africaines* [Enligne], 193-194 | 2009, mis en ligne le 25 juin 2009, consulté le 27 septembre 2017. URL : <http://etudesafricaines.revues.org/18852161>
- GINZBURG, Carlo. *História Noturna: decifrando o sabá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas, sinais: morfologia e história*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- GUATTARI, Felix. *Revolução molecular*. São Paulo. Ed. Brasiliense. 1987.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidade e mediações culturais*. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- LEFEBVRE, Henri. *A produção do espaço*. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l'espace*. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão: início – fev. 2006.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. [Tradução: Bernardo Leitão] [Coleção Reperatórios] São Paulo: Editora da UNICAMP, 1990.
- LEITE, Rogério Proença; PEIXOTO, Paulo. Políticas urbanas de patrimonialização e contrarrevanchismo: o Recife Antigo e a Zona Histórica da Cidade do Porto. *Cadernos Metrópole*, n. 21, 2009.

NORA, Pierre. *Entre Memória e História: a Problemática dos Lugares*. [Tradução: Yara Aun Khoury] Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC – São Paulo-SP, 1981.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. [Tradução: Dora Rocha Flaksman]. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

RELPH, Edward. Reflexões sobre a emergência, aspectos e essência de lugar. In: MARRANDOLA, Eduardo, HOLZER, Werther, OLIVEIRA, Livia de (org.). Qual o espaço do lugar? geografia, epistemologia, fenomenologia. São Paulo. Ed. Perspectiva. 2012.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa* (vols. 1, 2, 3). São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2010.