

Marina Frydberg
João Domingues
[ORGANIZADORES]

ENTRELINHAS DAS CULTURAS E DAS TERRITORIALIDADES V. II

ENTRELINHAS DAS CULTURAS E DAS TERRITORIALIDADES

VOLUME II



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

REITOR

Antonio Claudio Lucas da Nóbrega

VICE-REITOR

Fabio Barboza Passo

CONSELHO EDITORIAL LETRA CAPITAL

SÉRIE LETRA CAPITAL ACADÊMICA

Ana Elizabeth Lole dos Santos (PUC-Rio)
Beatriz Anselmo Olinto (Unicentro-PR)
Carlos Roberto dos Anjos Candeiro (UFTM)
Claudio Cezar Henriques (UERJ)
Ezilda Maciel da Silva (UNIFESSPA)
João Luiz Pereira Domingues (UFF)
João Medeiros Filho (UCL)
Leonardo Agostini Fernandes (PUC-Rio)
Leonardo Santana da Silva (UFRJ)
Lina Boff (PUC-Rio)
Luciana Marino do Nascimento (UFRJ)
Maria Conceição Monteiro (UERJ)
Maria Luiza Bustamante Pereira de Sá (UERJ)
Michela Rosa di Candia (UFRJ)
Olavo Luppi Silva (UFABC)
Orlando Alves dos Santos Junior (UFRJ)
Pierre Alves Costa (Unicentro-PR)
Rafael Soares Gonçalves (PUC-Rio)
Robert Segal (UFRJ)
Roberto Acízelo Quelha de Souza (UERJ)
Sandro Ornellas (UFBA)
Sergio Azevedo (UENF)
Sérgio Tadeu Gonçalves Muniz (UTFPR)
Waldecir Gonzaga (PUC-Rio)

ENTRELINHAS DAS CULTURAS E DAS TERRITORIALIDADES

VOLUME II

Marina Frydberg
João Domingues
[ORGANIZADORES]

LETRAPITAL



Rio de Janeiro
2023

Copyright © João Domingues e Marina Frydberg (orgs.), 2023

*Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei n.º 9.610, de 19/02/1998.
Nenhuma parte deste livro pode ser reproduzida ou transmitida, sejam quais forem os
meios empregados, sem a autorização prévia e expressa do autor.*



MC&G

PRODUÇÃO EDITORIAL

Coordenação Editorial: MC&G Design Editorial
Revisão do Texto: Carlos Otávio Flexa | MC&G Design Editorial
Capa: Max Ramos | MC&G Editorial
Imagens da Capa: banco de imagens Shutterstock
Diagramação: Glaucio Coelho | MC&G Design Editorial

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

E52 Entrelinhas das culturas e das territorialidades, v. 2 [recurso eletrônico] / organização Marina
Frydberg, João Domingues. – 1. ed. – Rio de Janeiro : Letra Capital :
MC&G , 2023. – 4,78 kb. : il.
Dados eletrônicos (pdf). (Letra Capital Acadêmica ; 2)

Inclui bibliografia
ISBN: 978-65-89925-54-5

1. Artes - Abordagem interdisciplinar do conhecimento. 2. Cultura urbana. 3. Políticas -
Aspectos culturais. 4. Territorialidade humana. I. Frydberg, Mariana. II. Domingues, João.
III. Série.

23-84974

CDD: 307.76
CDU: 7:316.334.56



Elaborado por GabrielaFaray Ferreira Lopes - Bibliotecária - CRB-7/6643

Letra Capital Editora
Tels.: (21) 3353-2236 / 2215-3781 / 993801465
www.letracapital.com.br

Direitos desta edição cedidos à
Universidade Federal Fluminense
Rua Miguel de Frias, 9 - Icaraí - Niterói - RJ
CEP 24220-008 - Brasil
Tel.: +55 21 2629-5287

Sumário

Apresentação	7
Marina Frydberg e João Domingues	
1 O circo tradicional no estado do Rio de Janeiro: relatos da resiliência circense	11
Sluchem Tavares Cherem	
2 A dança não para (do outro lado da rua): o circuito de festas góticas como elemento fundamental da cena gótica na cidade do Rio de Janeiro.	31
Stella Mendonça Caetano	
3 Corpo, memória e representação	49
Marcelle Schleinstein Achilles da Rocha	
4 “Tempo e espaço navegando todos os sentidos”: as memórias e a identidade de Gilberto Gil no documentário “Tempo Rei” (1996)	63
Pedro Meirelles	
5 Sou um lugar ambulante: narrativas do bloco musical Terremoto Clandestino, formado por refugiados e imigrantes	81
Júlia Motta	
6 O projeto Centro de Ópera Popular de Acari e as suas relações sociais	103
André Cesari Batista de Lima	
7 “Professor, isso é filme?? [...], Mas é o que a gente faz na favela...”: o território da escola, a narrativa dos jovens e o multiculturalismo: o caso do cinema documental	125
Hugo Villa Maior	

8 A representação da favela da Rocinha na internet: estudo sobre a apropriação da tecnologia industrial para ressignificação e valorização de identidades marginalizadas.....	139
Jordana Diógenis Belo	
9 Produção mimética do espaço e segregação: uma análise das narrativas sobre o Parque Madureira.....	153
Simone Oliveira	
10 Agiu! Uma cartografia afetiva da reexistência indígena no Rio de Janeiro	171
Amanda Fonseca Lourenço	
11 Em campo, no campo de futebol: reflexões sobre “ser afetada” no exercício etnográfico	189
Mellyna Reis dos Santos Borges	
12 Orfãos do Pai Presídio	209
Sabrina Soares Rosas	
13 Diálogos entre as políticas culturais e os programas de governo apresentados nas eleições municipais de 2020: uma aproximação	225
Henrique Barreiros Alves	
14 A ideologia nos discursos de posse dos ministros da cultura do Governo Temer	237
Carolina Gomes Paulse	
15 A profissão gestor cultural e o campo da cultura.....	265
Ana Torrezan de Souza	

APRESENTAÇÃO

Aos leitores e leitoras.

Este livro, aqui em seu segundo volume, foi organizado a partir de reflexões de egressos e egressas do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) da Universidade Federal Fluminense (UFF). O objetivo desta publicação é apresentar para um público mais amplo uma parte das análises produzidas pelas alunas e alunos no desenvolvimento das suas pesquisas de mestrado. Investigações elaboradas a partir de distintas metodologias, de trabalho de campo à pesquisa documental, e que se propõem a analisar as relações entre diferentes expressões das culturas e seu vínculo com múltiplos territórios. Abordando questões atuais como políticas culturais, disputas em torno do território e de suas identidades, manifestações culturais e festivas, entre outros temas.

Os artigos deste livro foram organizados em uma sequência que fosse possível identificar os fios que ajudam a tecer as discussões presentes na formação no PPCULT: política, disputas, memória, identidades, agência, resistência. Iniciamos essa jornada explorando o circo tradicional no estado do Rio de Janeiro pelo olhar de Sluchem Tavares Cherem. Seguimos explorando o cenário das festas góticas na cidade do Rio de Janeiro com Stella Mendonça Caetano. Passamos a explorar os simbolismos e as representações da festa do Divino Espírito Santo na Casa do Maranhão na cidade do Rio de Janeiro através do artigo de Marcelle Schleinstein Achilles da Rocha. Partimos para pensar a memória e a identidade de Gilberto Gil através de um documentário sobre o artista e das lentes analíticas de Pedro Meirelles.

A música passa a ser o caminho para analisar processos de resistência, de luta e de construção de identidades, como na análise feita por Júlia Motta sobre um bloco musical formado por refugiados e imigrantes. Ou através da análise do impacto na vida de jovens de periferia de um projeto social que trabalha com música na cidade do Rio de Janeiro, pesquisa desenvolvida por André Cesari Batista de Lima. A relação de jovens da periferia com o cinema na escola é a proposta de análise da pesquisa de Hugo Villa Maior. Representação da periferia, especificamente da favela da Rocinha, no ambiente digital buscando entender as disputas em torno das identidades marginalizadas é a proposta de Jordana Diógenis Belo em seu artigo.

O território torna-se objeto de análise que complexifica as disputas em torno do espaço urbano. Como no artigo sobre a produção do espaço e a segregação do Parque Madureira desenvolvido por Simone Oliveira. O território passa a ser estudado metodologicamente através da proposta de cartografia feita por Amanda Fonseca Lourenço sobre a existência e invenções indígenas na cidade do Rio de Janeiro. A reflexão metodológica também é a proposta de Mellyna Reis dos Santos Borges refletindo sobre a sua etnografia com um grupo de jovens jogadores de futebol de Nova Iguaçu, na Baixada Fluminense. E o território volta a ser elemento fundamental da construção da memória e da identidade no trabalho de Sabrina Soares Rosas sobre a Vila Dois Rios, na Ilha Grande, em Angra dos Reis.

Este livro se encerra com a discussão entre política e cultura e as disputas em torno dos seus significados. No artigo de Henrique Barreiros Alves a proposta é analisar os planos de governo sobre a cultura nas eleições municipais de Macaé. Os discursos em torno da cultura também são foco da análise de Carolina Gomes Paulse ao analisar os discursos de posse dos ministros da cultura do governo Temer. E finalizamos a nossa discussão com o debate proposto por Ana Torrezan de Souza sobre as disputas em torno da profissão de gestor cultural no campo da cultura.

Todas as quinze pesquisas aqui apresentadas são análises contemporâneas das disputas em torno da cultura, suas representações, e as construções de subjetividades a partir delas. E todas têm como território - físico, simbólico ou virtual - o estado do Rio de Janeiro. O pensar a sua própria realidade, ou a realidade muito próxima do

pesquisador ou da pesquisadora, é uma característica das pesquisas desenvolvidas no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades e que demonstram não só a formação crítica do Programa quando a compreensão dos próprios pesquisadores e pesquisadoras de que a construção do conhecimento pautada na ética com os sujeitos detentores das culturas e engajada com maneiras de mudar a realidade social é a proposta das dissertações defendidas e dos artigos aqui apresentados. Boa leitura!

Niterói, 22 de fevereiro de 2022.
Marina Frydberg e João Domingues

O CIRCO TRADICIONAL NO ESTADO DO RIO DE JANEIRO: RELATOS DA RESILIÊNCIA CIRCENSE

Sluchem Tavares Cherem¹

INTRODUÇÃO

O tema deste artigo encontra-se desenvolvido, principalmente, no terceiro capítulo da minha dissertação de mestrado.² Nele apresento a maneira como o artista circense tradicional percebe o Circo Tradicional no contexto atual.

As definições mais disseminadas de Circo Tradicional ou Circo Itinerante têm uma íntima relação com a família circense, na qual os valores, conhecimentos e práticas são passados por meio das gerações, resgatando o saber circense, que envolve relações sociais e de trabalho.

O circo é plural e hoje possui diversas categorias além do tradicional, que passam por tipologias como: novo circo, circo social e circo contemporâneo. Estilos que surgem a partir dos empréstimos, trocas e hibridações operadas ao longo do século XX. Embora, nesta introdução, não me atenha a essas diferenciações em detalhes, é necessário entender que o surgimento de novas categorias traz a diferença como objeto de disputa interna ao grupo social. Tal disputa é assimetricamente situada em relação ao poder, pois nela está envolvida uma concorrência por recursos simbólicos e materiais da sociedade.

1 Mestra em Cultura e Territorialidades pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal Fluminense/UFF. E-mail: sluchem.cherem@gmail.com.

2 Intitulada "O CIRCO TRADICIONAL E A ARTE DE ITINERAR: Novos Tempos, Novas Praças, Velhas Adversidades", Programa de Pós-Graduação Cultura e Territorialidades (PPCULT), Universidade Federal Fluminense (UFF), 2020; sob a orientação do Prof. Dr. Gilmar Rocha.

O conceito de Circo Tradicional ganhou novos sentidos e representações com o tempo, sendo hoje uma categoria da linguagem artística circense, que está longe ter uma representação uniforme. Contudo, mesmo com suas características múltiplas, os circenses desta parte do circo parecem compartilhar dos mesmos problemas para manter sua existência, uns sendo mais afetados do que outros, de acordo com as condições de subsistência de cada circo, mas, ainda assim, sendo atingidos. A partir desta perspectiva, proponho este artigo como uma descrição da situação e conjuntura da categoria Circo Tradicional no estado do Rio de Janeiro.

Assim, aqui, busco expor o atual relato sobre Circo Tradicional, a partir, principalmente, das falas dos interlocutores em relação ao seu estado e conjuntura. A escrita é, praticamente, toda conduzida pelas narrativas apresentadas em reuniões da classe circense, partindo das reivindicações dos artistas e dos seus apontamentos.

CAMINHOS EM TORNO DE UM OBJETO ITINERANTE

Este estudo tem a premissa de que os interlocutores da pesquisa são construtores de saber, ou seja, os artistas circenses tradicionais, antes de serem vistos como objetos passivos de pesquisa, são considerados os agentes de uma prática discursiva crítica, reflexiva e ativa politicamente e, como tal, são construtores de saber. Assim, as narrativas dos coautores são tratadas com protagonismo para a escrita.

A principal estratégia metodológica desta pesquisa foi o acompanhamento sistemático das reuniões da classe circense e a realização de algumas visitas a circos tradicionais no estado do Rio de Janeiro. O objetivo era de observar in loco alguns espetáculos e entrevistar os artistas circenses (donos do circo) acerca de suas principais dificuldades e táticas. Os procedimentos teórico-práticos são apresentados na sequência abaixo.

Acompanhei de junho de 2017 a fevereiro de 2020, as reuniões intituladas Papo Circense, promovidas pela Diretoria de Circo do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Rio de Janeiro. Eram reuniões semanais, nas quais se discutia a situação dos circos tradicionais no Estado do Rio de Janeiro, a partir dos pleitos apresentados pelos artistas. Nos encontros, eram debatidas e formatadas as propostas de legislações e encaminhamentos

de possíveis políticas públicas culturais que atendessem as demandas da categoria circense. As ações utilizadas em outros estados eram a principal referência nesses debates. Basicamente, em sua totalidade, as reuniões são frequentadas por artistas circenses tradicionais, proprietários de circos, representantes do poder público estadual/municipal e representantes do sindicato. Além da observação realizada durante esses encontros, utilizei áudios de gravações das reuniões na íntegra cedidos pelo SATED/RJ para a pesquisa. Neste sentido, considero relevante indicar que escolhi utilizar pseudônimos para não identificar meus interlocutores participantes das reuniões, a fim de preservá-los. Afinal, tratando-se de reuniões de reivindicações de classe, muitas falas ganhavam teor de denúncia. Deste modo, apenas as falas coletadas a partir das gravações das reuniões, estão identificadas com o nome da reunião e o ano de gravação, além dos nomes fictícios.

Além destes registros, no ano de 2019, visitei alguns circos tradicionais que estavam circulando no Estado do Rio de Janeiro. Realizei entrevistas com seus proprietários e, sempre que foi possível, assisti a seus espetáculos. O critério de escolha aplicado para seleção dos entrevistados foi a busca por certa diversidade de proporções de circos (pequenos, médios e grandes), assim como optei em visitar circos que estavam estabelecidos em variadas regiões do estado. Com isso, esperava obter uma visão mais panorâmica do circo, sem perder de vista suas especificidades. Ao todo, foram realizadas seis entrevistas com donos de circo, que muitas vezes são também artistas atuantes durante o espetáculo. A seleção dos circos se deu a partir das divulgações online de temporadas ou por indicação dos próprios entrevistados. Afora buscar especificamente circos que seus proprietários, de alguma forma, os intulassem e legitimassem como tradicionais.

Os circos cujos proprietários foram ouvidos estavam em circulação ou permanência nas seguintes localidades: bairro de Vila Isabel, zona Norte da cidade do Rio de Janeiro; Gardênia Azul, zona Oeste da mesma cidade; Santa Cândida, em Itaguaí; São Domingos em Niterói, e nos distritos de Itaipuaçu, no município de Maricá e Banquete, no município de Bom Jardim. Considero importante pontuar que realizei a gravação dos áudios e transcrição das entrevistas, estas feitas de forma não estruturada, utilizando apenas um roteiro de questões base, que buscavam estimular as narrativas dos interlocutores, tentando deixá-los livres para relatar.

Em 2020, realizei entrevistas com outro grupo de interlocutores, em sua maioria de forma remota,³ com um roteiro de perguntas diferente das aplicadas aos proprietários dos circos, que também foram gravadas e transcritas. Ao todo, foram entrevistadas cinco pessoas que trazem em sua trajetória envolvimento com a luta da classe circense tradicional, seja por ter composto a Diretoria de Circo do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Rio de Janeiro (SATED/RJ) em algum momento, ou por ter grande proximidade com a instituição ou seus componentes.

Além das entrevistas e da investigação de campo, utilizo como aparato para a pesquisa fontes bibliográficas, registros de imprensa e vídeos disponibilizados em plataforma digital e fotografias. Também recorro a vídeos de registro, a materiais de divulgação e a fotografias cedidas por famílias tradicionais circenses.

CARTOGRAFIA DA RESILIÊNCIA

Segundo Torres (1998), por volta de 1830, as cidades do Rio de Janeiro e Buenos Aires passaram a fazer parte do calendário artístico de grandes companhias europeias, o que trouxe ao Brasil diversas famílias circenses. O circo teve sua considerada fase de ouro no século XIX, quando grandes companhias estrangeiras, escolhiam este itinerário devido às pujanças dos ciclos econômicos, fato este que provavelmente impulsionou de forma considerável o surgimento de novas famílias circenses nessas cidades e adjacências.

Segundo Velho (2007), o caótico crescimento das cidades não é, obviamente, apenas um fenômeno urbanístico e demográfico, devido a associação ao desenvolvimento da sociedade de massa. Pensadores como Ortega y Gasset e Simmel, no início do século XX, já sinalizavam a grande transformação da sociedade, resultado do fortalecimento e expansão das massas com aspirações e padrões incompatíveis com a cultura tradicional, como é o caso do circo.

Passadas algumas décadas, é importante ressaltar para esta investigação, o período em torno da década de 1970, quando a

3 Com a pandemia do COVID 19 no Brasil, apenas uma entrevista foi realizada presencialmente em março de 2020, antes da orientação de isolamento social, o que tornou as demais entrevistas presenciais inviáveis.

cultura circense foi tomada por um sentimento de ameaça. Apesar de não ser um registro consensual, esse período é em parte entendido como seu suposto declínio (ANDRADE, 2006; QUERUBIM, 2003; SANTOS, 2001). Parte dos registros afirma que essa decadência se deve ao surgimento das novas mídias e falta de espaços nas metrópoles para montagem de lonas.

Segundo Querubin (2003), nos últimos vinte anos o número de circos diminuiu consideravelmente. Afirma, então, que existem atualmente cerca de vinte circos grandes, trezentos médios e quinhentos pequenos no Brasil. Pressuponho que quantificar o número de circos de lona em qualquer região seja uma tarefa muito árdua e talvez impossível, principalmente devido ao seu caráter itinerante. Contudo, considero relevante apontar que, a partir dos interlocutores desta pesquisa, me deparei com uma perspectiva que vai de vinte a cem circos no estado do Rio de Janeiro.

Conforme Costa (1999), em 1996 houve o primeiro CIRCENSO – um censo, de circos e circenses – feito em quase todos os municípios do Estado de São Paulo, realizado pela Associação Brasileira de Espetáculos de Diversões, (ABED). Na época, o pequeno projeto pretendia se transformar em um projeto nacional, pois, naquele momento, já não conseguiam mensurar quantos circos existiam no Brasil. Costa (1999) menciona que ouviu durante sua pesquisa números que variavam de 300 a 3.000 circos no Brasil.

Em 2020, a Diretoria de Circo do SATED/RJ realizou um mapeamento dos Circos Tradicionais que percorriam ou estavam fixados, naquele momento no estado do Rio de Janeiro. A partir das informações apresentadas pelos próprios artistas, via internet em grupos de whatsapp ou de forma presencial nas reuniões Papo Circense, imagino que essa listagem apresentada não represente a totalidade real de circos. Contudo, acredito que é importante para ilustrar, mesmo que de forma incompleta, a quantidade e o roteiro deste circuito.

Tabela 1: Quantidade de Circos Tradicionais no estado do Rio de Janeiro
Mapeamento SATED/RJ (março/2020)

CIRCOS (pequenos, médios e grandes)	LOCALIZAÇÃO ATUAL (distritos e municípios)
Circo Montreal	São Gonçalo
Akros Circus	Teresópolis
American Cirkus	Cantagalo
Circo Apollo 11	Saquarema
Circo Babilônia	São João de Meriti
Circo Cultural JG	Resende
Circo do Borboleta	Campo Grande
Circo Estoril	Itaguaí
Circo Nataly	Campos dos Goytacazes
Circo Real Madrid	Campo Grande
Circo Saltimbanco	Itaguaí
Circo Trapézio	Guaratiba
Halley Circus	Campo Grande
Italian Circus	Niterói
Las Vegas Circus	Cabo Frio
Monte Carlos Circus	Paraty
Mundo Mágico do Batatarreiro	Casimiro de Abreu
Raduan Circus	Santa Cruz

Fonte: SATED/RJ

Pareceu-me bastante significativo a observação quanto à previsão do número de circos feita pelos artistas participantes da pesquisa. De forma que, quando questionados, geralmente as respostas apresentadas estavam não estritamente, mas muitas vezes diretamente, ligadas à localidade do interlocutor. Assim, quanto mais distante dos centros urbanos estava o meu entrevistado, maior era a sua percepção da quantidade de circos.

Ao iniciar meu processo de reflexão sobre a conjuntura do Circo Tradicional no estado do Rio de Janeiro, minha primeira observação foi o seu claro distanciamento dos centros das cidades, salvo os casos dos circos que, por muitas vezes, vejo se instalarem em estacionamentos de shoppings, centros comerciais e supermercados. Assim, meu principal pressuposto para esse visível afastamento era a falta de espaço, ou seja, a ausência de terrenos para circos se instalarem, levando em consideração a potencial especulação imobiliária dos centros urbanos. A partir da retomada da memória das lutas da classe

circense via SATED/RJ,⁴ é possível perceber que a reivindicação por espaço para instalação de circos no estado do Rio de Janeiro, existe como pauta, pelo menos, desde 1975. Segundo Costa (1999), a especulação imobiliária ocupou os melhores espaços tradicionalmente utilizados pelos circos nas cidades de grande e médio porte. A partir disto, os circos foram gradualmente sendo expulsos para a periferia das cidades. Costa (1999) ainda sinaliza que para os grandes circos, sobretudo, este processo foi devastador.

Entretanto, a minha participação nas reuniões Papo Circense foi o que desencadeou o meu interesse em realizar esta discussão aqui apresentada, impulsionada principalmente pelos relatos de dificuldade dos artistas em exercer sua própria profissão. Compreendi, então, que o seu aparente roteiro de circulação nas bordas do estado, acontece graças a possíveis justificativas bem mais complexas que apenas a falta de terrenos nos centros urbanos. Uma hipótese, por exemplo, é o próprio fato de se estar inserido em uma sociedade de cultura que preza o sedentarismo, a fixação na terra.

Não é por acaso que tudo que é nômade e diaspórico encontrava dificuldade antes, no passado, como hoje em dia. Assim, vislumbrei a partir da fala dos artistas e da retomada da memória das reivindicações da classe circense ao longo do tempo, que sua pauta de contestação mais latente é a ausência de legislações e políticas públicas que reconheçam e contemplem a existência desses circenses e da sua linguagem.

PARA EXISTIR É PRECISO ITINERAR

Na Europa, afirma Costa (1999), o circo itinerante continua a existir paralelamente aos espaços fixos, no caso dos circos europeus ou norte-americanos. São companhias que possuem espaços fixos e circulam com suas lonas durante o verão por outras cidades ou países. Já no Brasil, de forma geral, com algumas exceções, o Circo Tradicional é itinerante. O nomadismo acaba sendo ainda um dos

4 Para maiores informações, consultar o capítulo Costurando a Lona: Formas de Organização da Classe Circense e Suas Reivindicações *In*: O Circo Tradicional e a arte de itinerar: Novos Tempos, Novas Praças, Velhas Adversidades.

elementos que mais simboliza o chamado Circo Tradicional, no senso comum.⁵

Ao registrar as discussões, durante as reuniões Papo Circense, considero fundamental pontuar como uma reivindicação principal dos artistas a dificuldade de circular pelo estado do Rio de Janeiro, mais especificamente a obtenção do seu alvará de funcionamento. Contestação esta que, de acordo com os registros encontrados, parece dar sinais desde os anos 1980. Isto acarreta consigo muitas outras questões. Estas inviabilizam ou tornam cada dia mais difícil à existência dos circos no estado, a começar pela diversidade de normas necessárias para obtenção de um alvará de licença, que, em alguns casos, se alteram a partir da legislação vigente em cada localidade do estado.

Entretanto, a partir da escuta dos artistas e a investigação, observei que o suposto problema do alvará para Circos Itinerantes a nível estadual, no Rio de Janeiro, teria sua nascente nas exigências solicitadas pelo Corpo de Bombeiros, já que as aprovações de alvarás em todo o estado do Rio de Janeiro estão diretamente ligadas e condicionadas às autorizações da CBMERJ. No caso do circo, está ligada ainda a uma autorização específica da Diretoria de Diversões Públicas.⁶

Porque os circos tudo parou! Por quê? É bombeiro, é a light. Porque o circo grande, eles têm condição de ter um gerador, dois, três gerador. O circo pequeno e médio, não tem condições. Aí chega na cidade, aí monta o circo, aquela dificuldade de montar o circo, quando chega na sexta-feira tem o bombeiro (Reunião Papo Circense, ROMUALDO, 2017).

A partir da observação da lista de documentos solicitados para a montagem de um circo em um novo lugar, já é possível perceber um

5 Se o circense anda com a casa e mora no trabalho então os seus deslocamentos não são simples viagens; na verdade, as suas viagens são “mudanças”. “Mudança” é uma palavra utilizada muitas vezes pelo circense para designar o seu deslocamento e o do circo de uma cidade para outra. É como alguém que muda de bairro ou de cidade em alguns momentos da vida. A diferença é que a mudança não é uma exceção para o circense, mas a regra. (ROCHA, p.117, 2013)

6 A Diretoria de Diversões Públicas é o órgão responsável pelo controle e fiscalização das casas de diversões e eventos instalados em todo o Estado do Rio de Janeiro, em locais fechados ou ao ar livre, inclusive em logradouros públicos, com entrada paga ou não. Criada por meio do decreto nº 16.695, de 12 de julho de 1991, que transferiu para Secretaria de Estado da Defesa Civil as atividades de controle e fiscalização das casas de diversão destinadas ao entretenimento, diversão, recreio ou prática de esportes, tem como principal missão a verificação das condições de segurança contra incêndio e pânico dos estabelecimentos e eventos com reunião de público, baseando-se no Código de Segurança Contra Incêndio e Pânico.

grande distanciamento entre o órgão responsável pelas autorizações e o circo. Muitas vezes as exigências parecem não prever as especificações e características dessa linguagem artística.

Mas quando vai fazer a fiscalização, você monta o circo, aí chega o cara da fiscalização cinco ou seis horas da tarde que eles chegam, na hora de estrear já, aí ele chega assim, e fala assim: onde tá enterrado esse ferro? Que ferro? Nem o maior circo do mundo enterra ferro, só que eles não estudaram para isso! (Reunião Papo Circense, CHICO, 2018)

Hoje, os documentos exigidos pela Diretoria de Diversões Públicas da CBMERJ para a obtenção de autorização para circos são: requerimento padrão; cópia da identidade do requerente; anotação de responsabilidade técnica (ART) dos serviços de montagem de estruturas, sonorização, iluminação, distribuição de energia elétrica de baixa tensão, bem como instalação e manutenção de grupos geradores, assinadas por profissionais habilitados, segundo orientação do CREA-RJ. Além desses, dois jogos de plantas baixas, nos quais devem constar as disposições dos assentos, das circulações, dos locais destinados a entrada e saída de público, em escala ou cotada (padrão ABNT) assinados por profissional habilitado junto ao CREA-RJ.

As ARTs, por exemplo, são documentos que só podem ser produzidos por engenheiro, profissional este que, de modo geral, não faz parte de uma companhia de circo, que precisa ser contratado temporada a temporada para que viabilize parte dos documentos. Isto, segundo os artistas, torna o ato de ‘itinerar’ cada vez mais custoso.

E se você for tentar correr dentro de uma prefeitura com a documentação, não existe documentação que custe menos de dois mil reais, aí você pensa, um circo igual o nosso que cabe trezentas pessoas e é cinco reais o ingresso. Para você trabalhar sexta, sábado, domingo e segunda, para você fazer esse dinheiro da documentação é um pouco complicado. (Reunião Papo Circense, BETO, 2017)

Continuando a observar a lista de documentos da CBMERJ, as exigências passam também por elaborar um documento especificando o período de estabelecimento do circo no local, explicitando data e horário dos eventos, bem como o número de ingressos ou convites expedidos e faixa etária a qual se destina o evento. Nesse caso, segundo os interlocutores, a tarefa de determinar de maneira exata,

antes mesmo do início da temporada, quanto tempo irá permanecer em cada localidade é uma realidade que não conversa com o modo de trabalho e vida dos circenses. O fato é que, o que determina sua permanência ou não em uma localidade é, normalmente, a bilheteria e as condições climáticas, mais especificamente as tempestades e principalmente os ventos.⁷

Eu vou explicar uma coisa para você, o bombeiro se preocupa muito com incêndio, eles olham para o circo e já se lembram de incêndio, mas o mais perigoso para o circo, não é incêndio! É o vento, como há pouco tempo, eu peguei um vento lá, tive que tirar o pessoal para fora, não caiu porque Deus não quis. Esse é o perigo! O fogo, não tem incêndio, se acontecer você levanta a tampa do circo, que é o pano de roda, não fica um lá dentro, tem 500 saídas de emergência. (Reunião Papo Circense, CHICO, 2018)

Complementando a lista de exigências, ainda é solicitado apresentar Certidão de Anotação de Responsabilidade Técnica, CART, emitida pelo CREMERJ. Este documento deve estar em conformidade com a Resolução CREMERJ nº 187/03, com a respectiva Ficha de Avaliação de Riscos em Eventos (FARE), aprovada pelo Grupamento de Socorro e Emergências (GSE); entre outros documentos que compõem uma longa lista de exigências.

A intenção de expor parte da lista de exigências em meio ao trabalho apresentado é para, além de auxiliar na exposição de alguns apontamentos dos artistas, motivar a reflexão sobre o quanto esta lista se torna impactante se analisarmos, por exemplo, do ponto de vista da linguagem. A forma da escrita utilizada pressupõe o domínio de uma técnica, ou melhor, domínio da técnica da linguagem burocrática.

De fato, é claro que, de modo geral, a linguagem formal é usualmente utilizada em documentos desse tipo e tem o papel de assinalar um distanciamento, aparentar uma ausência de intimidade. Porém, tratando-se da listagem apresentada, reforço que mais do que formal, o texto apresenta uma linguagem burocrática que dificulta o acesso ao discurso, conforme pude verificar algumas vezes em meio

⁷ O fogo representou durante muito tempo um perigo para o circense, observa Rocha (2018). Entretanto, a combinação da chuva com o vento é certamente a parceria mais perigosa e mais frequente na vida dos circos desde muito tempo.

a minha observação com os artistas, como algo intencionalmente exercido com uma função pragmática de demarcar espaços de poder.

Acho interessante também, seria condicionar o alvará a uma formação e qualificação dos artistas circenses, que poderia ser feito com auxílio do bombeiro, que os profissionais, se tratando do Circo Tradicional, pelo menos alguém da família circense, alguém daquele grupo seja treinado de forma que a gente consiga de fato, trabalhar junto com os bombeiros, porque não adianta você ir lá fiscalizar se ninguém naquele estabelecimento é treinado nesse sentido para nada, não desmerecendo, mas sua fiscalização vai ser preventiva, mas naquele local não tem ninguém capacitado para minimizar os danos e compreender as normas e exigências solicitadas por vocês. (Reunião Papo Circense, GUILHERMINA, 2018)

Dados os empecilhos apresentados para obtenção de um documento que permita aos circenses montar suas lonas, que significa, nesse caso, trabalhar e algumas vezes morar, questiono-me se o poder público compreende o circense como um cidadão. Visto que os direitos sociais previsto em constituição estabelecem como direito do cidadão, entre outras coisas, o trabalho e a moradia. Vale observar, como nos revelam Peirano (1986) e DaMatta (2002), a cidadania no Brasil está atrelada a uma certa concepção de documento em que a ausência ou a falta dele empurra para as margens da sociedade aqueles grupos que não os detém. Historicamente, a exigência dos documentos revela não só a distância entre o Estado e a sociedade que, a despeito disso, quer controlar a vida social e política de seus cidadãos, hierarquizando, (des) classificando, os portadores de identidade, carteira de trabalho, título de eleitor etc., e aqueles que são as “gentes” que caminham contra o vento, contra o establishment, “sem lenço e sem documentos”, como nos sugere a canção.

Além de um diálogo difícil de ser estabelecido entre o poder público, nesse caso representado pelos bombeiros, e os circenses, a aparente falta de intimidade deles com o objeto no qual eles aplicam as exigências, tornam ainda mais complicado o processo de liberação para funcionamento dos circos em suas temporadas. É de fato tão complexo, a ponto de presenciar mais de uma vez relatos de artistas que descreveram já terem passado há alguns anos, pela cobrança, por exemplo, de instalação de portas giratórias em suas lonas.

Cada vez tá ficando mais difícil, muito mais complicado. Terreno caro, documentação, cada dia aparece mais documentação, entendeu. Tudo é muito caro hoje em dia. Antigamente era bem mais fácil, hoje eles pedem documentações e pediram pra mim uma vez o ART do globo da morte. A planta do globo da morte, a maioria deles não entendem. Eles vêm, fala que essa faixa não é segura, esse cano tinha que tá fincado no chão, tudo eles... Eles não entendem e arruma muita dificuldade, entendeu? (ALBERTO JÚNIOR, 2019)

Costa (1999) ao descrever o processo burocrático de alvarás e documentos enfrentados pelo circo, do ponto de vista da administração, ressalta que nem sempre a organização (circo) tem condições de atender a todas as exigências, pois vive de forma predominantemente informal. Evidenciando que o alto grau de formalidade e previsibilidade, característicos da burocracia, pressupõe o atendimento rigoroso às exigências documentais para que qualquer ação aconteça. No entanto, ao evitar despesas maiores do que aquelas mínimas necessárias à manutenção do espetáculo e da sobrevivência do grupo, a organização circense acaba por deixar de cumprir algumas exigências formais, porque tem como particularidade uma constante corrida contra o tempo devido ao seu permanente estado de mudança. Então, a autora sugere a impossibilidade de interação entre as organizações pouco burocráticas, pouco formais, como o circo, com as estruturas altamente burocratizadas da administração pública.

Eu acho que enquanto a ABNT não fechar esse negócio de o que é circo pequeno, o que é circo médio e grande, fica difícil para gente e para os bombeiros porque eles vão fiscalizar uma coisa que na verdade nem eles conhecem direito né? Eles são obrigados, jogam eles lá, vai lá e fiscaliza. O cara nem sabe que o mastro não é enfiado no chão coitado, é difícil para eles, é difícil para gente. (Reunião Papo Circense, TONHA, 2018)

Pelos questionamentos e posicionamentos dos artistas, vejo que existe um verdadeiro impasse, no qual os circenses encontram dificuldades de atender as exigências da Diretoria de Diversões Públicas, algumas vezes por não possuírem, em suas companhias, profissionais preparados para providenciar certos tipos de documentos, em outros casos por não obter a verba necessária para pagar profissionais especializados que produzem os documentos de

responsabilidade técnica ou simplesmente por terem que atender quesitos completamente incabíveis a realidade de uma lona. Por outro lado, encontramos bombeiros desorientados, sem certo entendimento específico da estrutura de um circo, dentro de uma instituição estadual que embasa suas atividades em códigos de segurança e decretos que parecem engessados, sem a possibilidade de alteração. Deste modo, tenho a impressão de que a tentativa de diálogo com o Corpo de Bombeiros para resolução deste impasse conjectural não é recente e está longe de acabar. O pior, como um artista definiu em sua fala durante a minha observação, esse parece ser o pilar dos problemas enfrentados pelo circo no estado do Rio de Janeiro.

Me falaram que a ambulância do Bombeiro tinha que entrar dentro da lona do circo, eu falei “moço quando um prédio pega fogo vocês entram com a ambulância lá dentro?” Na época que vinha com a minha mãe para o sindicato, isso deve ter sido nos anos 80, uma vez, eu era criança, vim para reunião aqui com bombeiro, na reunião minha mãe perguntou para o bombeiro “vocês sabem como apaga um incêndio no circo?” Um olhou para a cara do outro e falou que não sabia. Poxa! Eu era criança! E até agora ainda não sabem? Mas a gente não desiste né? Vamos lá explicar para eles novamente. (Reunião Papo Circense, BENJAMIM, 2020)

Outra questão relevante que apareceu de forma recorrente no discurso dos circenses é o verdadeiro desconforto de ter que se adequar a um alvará de eventos.

Só aqui no Rio que tem essa história dos 45 dias para liberação. O circo não é evento, o circo é o dia a dia! Lá no Paraná com 3 dias você monta o circo. Lá no Rio Grande do Sul, com 3 dias. Agora, a gente tá aqui, a gente não quer sair daqui para poder trabalhar. (Reunião Papo Circense, CHICO, 2018)

Geralmente, o termo “evento” está relacionado a um acontecimento, um acaso, uma eventualidade. De fato, “evento” nada tem a ver com o Circo Tradicional, principalmente por estarmos falando não só de uma atividade artística, mas também de um modo de vida. Considerando seu caráter de continuidade, já que o circo que estamos discutindo aqui pode mudar de localidade, pode alterar um número ou outro do espetáculo, pode adicionar novos artistas ou subtrair alguns, mas continuará sendo o mesmo circo.

NO MEIO DO CAMINHO TINHA ALGUMAS PEDRAS, TINHA ALGUMAS PEDRAS NO MEIO DO CAMINHO...

Na história do circo no Brasil, o controle ou proibição de entrada ou permanência de circos nas cidades, nem sempre partia apenas das autoridades locais, como o delegado de polícia ou o prefeito. Segundo Silva e Abreu (2009), alguns circenses fazem referência a obstáculos que enfrentavam até com a Igreja Católica, por exemplo.⁸

Hoje, as dificuldades para transitar de bairro em bairro não param nas autorizações, com um poder público que não prevê as particularidades do circo em suas exigências. Com as empresas privadas de geração, distribuição e comercialização de energia, não é diferente, a história se repete.

Olha... até para você ligar uma luz é complicado, você tem que estar trepando num poste. Porque para você pedir para ligar uma luz tem que pedir bem antes, isso não dá para gente, porque a gente às vezes planeja ficar numa praça, mas se a praça é fraca, você fica 4 ou 5 dias e vai embora. A Ampla pede 60 dias para ligar uma luz eu vou saber onde eu tô em 60 dias? (Reunião Papo Circense, ALDO, 2017)

Em outra reunião, essa questão reaparece.

Aquele negócio da luz, se for pagar uma luz ali em Magé, vai pagar trezentos e vinte reais só a taxa de ligação, aí ele tem que mudar de praça, aí ele vai lá tem que pagar outra taxa de ligação, não podia ser assim, não tem que botar relógio para nós, circo é outra coisa. (Reunião Papo Circense, CHICO, 2018)

Porém, segundo registros e os próprios artistas entrevistados, o processo de obtenção de ponto de luz para circos itinerantes não foi sempre assim, há alguns anos o método era bem mais simplificado. Segundo Magnani (1984), por exemplo, em fins de abril de 1979, em sua investigação a partir do Circo-Teatro Bandeirantes, em São Paulo, o fornecimento de energia elétrica fazia-se mediante um depósito na

8 Júlio Amaral de Oliveira, em publicação da FUNARTE e do Instituto Nacional do Folclore, de 1987, afirma inclusive, que houve um tempo em que os circenses não eram bem-vistos pelo clero, devido quase a totalidade dos velhos homens de circo serem maçons ou rosa-cruzes (COSTA, 1999).

companhia de eletricidade, havendo devolução no caso de o consumo ter sido inferior.

Atualmente, os circenses apontam que a obtenção de energia elétrica durante as temporadas é sempre um problema. Alguns sugerem a frequência de ligações ilegais, mais conhecidas como “gatos”, falando: “tem gente que sobe lá no poste e pronto! Tá ligado”, enfatizando que a prática é bem comum nos circos menores. Outros explicam que os valores das taxas, necessidade de dias de antecedência do pedido de ligação e exigências de documentos, oneram e dificultam tanto as temporadas, que fica mais fácil providenciar um gerador.

Segundo os artistas, as duas empresas que trabalham hoje no estado do Rio de Janeiro, com o fornecimento de energia, possuem regras, exigências e taxas bem diferentes de ligação. Por exemplo, apontam que uma pede que a solicitação seja feita com apenas três dias de antecedência, já a outra solicita dez dias. Assim como, uma solicita apresentação das ARTs de eletricidade no ato do pedido e a outra solicita pagamento antecipado, com taxas que podem chegar a trezentos e noventa reais mais o valor do consumo, dependendo da localidade. Outras vezes, solicitam a apresentação do alvará para autorizar a ligação. Assim como mencionou um dos interlocutores, é um verdadeiro “efeito dominó”, sempre um documento ou ação, prende o outro ou depende do outro nesse jogo burocrático.

Com base nas falas dos artistas, identifico a obtenção de um ponto de luz como fundamental para o funcionamento de seus circos, seja para iluminar o espetáculo ou para fazer a pipoca para vender nos intervalos, assim como hoje é essencial para o funcionamento de uma casa. Muitos deles relatam que atualmente parte dos circos possui gerador de energia para facilitar, porém essa não é a realidade financeira de todos os circos. Inclusive, boa parte dos circenses apresentou como sugestão no decorrer das reuniões, que toda a documentação de liberação exigida pelo poder público, assim como as taxas de iluminação não deveriam ser unificadas, e sim ser diretamente proporcionais ao tamanho dos circos.

O que acontece é o seguinte, a documentação tem que realmente haver, mas há uma dificuldade pelo tamanho do circo. Tipo assim, um circo do porte grande, eles querem pedir a mesma cobrança de um de porte pequeno. (Reunião Papo Circense, BETO, 2017)

No entanto, houve um tempo, segundo os artistas, que só se identificava o tamanho dos circos pelo tamanho de sua lona, sua capacidade de público ou até pelo seu número de mastros.⁹ Hoje, as noções de tamanho de um circo vão além disso. Nas entrevistas realizadas, alguns artistas indicaram que identificam o tamanho de um circo, por exemplo, pela qualidade de seu espetáculo, número de artistas e quantidade de recursos (equipamentos).

Desde novembro de 2018, a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) lançou a publicação que estabelece normas técnicas para os circos, compreendendo projeto, instalação, fabricação, montagem, operação e manutenção no que concerne à terminologia, requisitos e ensaios. As normas desenvolvidas pela Comissão de Estudo Especial de Circo estabelecem, entre outras coisas, a classificação do tamanho dos circos, a partir da sua capacidade de público, sendo pequeno o circo com capacidade de até 500 lugares, o circo médio com capacidade entre 501 e 900 lugares e o circo grande com capacidade acima de 900 lugares. Entretanto, essas normas ainda são pouco conhecidas e não muito utilizadas na prática, acredito que provavelmente por ser um material de difícil acesso, que só podem ser visualizadas por associados da ABNT ou adquiridas a partir de compra virtual.

A disparidade da situação financeira dos diferentes tamanhos de circo aparenta desenhar um cenário de desigualdade entre as companhias que podem arcar financeiramente com temporadas pelos centros das cidades e as que se refugiam nas periferias, subúrbios e cidades do interior para exercer sua profissão.

O circo tem que estar fugindo para os interiores, para tentar arrumar uns amigos, tentar arrumar uma prefeitura amiga, então isso tá preocupando muito. Se escondendo igual bandido, do bombeiro, da polícia. (Reunião Papo Circense, BETO, 2017)

9 Estrutura em forma de tubo-poste, de ferro ou madeira, ou em formato de torre, que sustenta todos os aparelhos aéreos, lonas e serpentinas. A altura varia entre 9 e 12 metros. (MAVRUDIS, 2011)

AS ACROBACIAS NECESSÁRIAS NO ARAME

Após ter acesso aos relatos dos interlocutores, compreendi que a busca dos artistas pelas periferias, também representava não ser visto pelo poder público, logo não ser atingido pelas muitas exigências que acarretam altos custos às suas temporadas. Enxerguei que desta forma, diversas favelas do estado são parte dos roteiros de circulação de muitos circos. O que configura uma realidade da busca da invisibilidade, e o efeito da marginalização.

Você vai pagar uma taxa de luz é quatrocentos, uma taxa de luz! Fora o que você consome! Você sabe o que é circo, fica uma semana e não sabe se vai ficar, com isso você vai pagar uma prestação de um carro, agora se é um circo grande que quer entrar na Praça Onze tudo bem, entra no Centro, mas a gente tem que ser na favela, tem que ser no bairro baixa renda, onde é barato. (Reunião Papo Circense, CHICO, 2018)

Aliás, a história do circo, ao menos no Brasil, é marcada por certa marginalidade. O circo está sempre nas margens. Assim, pressuponho, inclusive, que a possibilidade de menores custos em locais periféricos, representa um fator determinante para configuração dessas circulações. Entretanto, ao passo que os circenses nesses locais deixam de se preocupar com as determinações e exigências do poder público, passam a ter que se adequar aos desmandos do poder paralelo existente nessas localidades. Os relatos variam muito de bairro para bairro, de companhia para companhia, mas os artistas de modo geral acabam pontuando situações frequentes de pagamentos de quantias determinadas pela milícia, principalmente, para utilização dos espaços e pelo fornecimento de energia. Além de estarem submetidos a solicitações a qualquer momento de contrapartidas, como ingressos gratuitos. Também há narrativas da necessidade de estabelecer relações com o tráfico de algumas localidades. Em se tratando dessas organizações, as relações parecem mais amistosas, nas quais, muitas vezes, os circenses não pagam pelos terrenos, recebem toda infraestrutura necessária e, em alguns casos inclusive, a propaganda. Contudo, em compensação, os circenses devem cobrar barato nos ingressos, e em algumas situações oferecer espetáculos gratuitos para toda comunidade da região, anunciando aquele acontecimento em oferecimento de um representante. Os artistas ressaltam que ou

realizam parcerias com esses poderes ou não conseguem entrar com seus circos em muitos locais do estado do Rio de Janeiro. Todavia, a vivência relatada nessas comunidades, também representa para alguns artistas o desconforto de conviver num misto de segurança e insegurança. A proximidade diária com pessoas armadas e a sensação de viver numa situação de ilegalidade, pareceu-me, em alguns casos, despertar um grande incomodo.¹⁰

Acredito então que, ao circular por essas localidades, os circenses, nessas ocasiões, passam a viver sob a mesma lógica dos moradores desses territórios, mesmo que de forma eventual. Ou seja, o circo continua, passadas décadas de itinerância, sendo uma cultura de risco; sempre em risco, sempre se equilibrando no arame. Vive entre as exigências da legalidade e as ameaças da ilegalidade, continuando como uma cultura liminar, vive no “limite”, ou melhor, entre limites.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em vias gerais, a classe circense parece apartada do direito de ocupar território do estado do Rio e conseqüentemente de trabalhar, já que o seu fazer está diretamente ligado à ocupação do solo. Desta forma, após todo o percurso da pesquisa, observei que de certa maneira o Circo Tradicional parece invisível para o poder público.

E por que ele se torna invisível? Apesar de o circo ser importante para a manutenção da cidade, chegando a lugares que não possuem equipamentos culturais, estabelecendo relações de sociabilidade entre os indivíduos, em um cenário de tanto cimento armado, tanto trânsito caótico, o circo me parece como um fôlego na paisagem urbana. Mas, como desdobrei no trabalho, essa não aparenta ser a concepção do poder público frente a essa atividade artística.

Ao realizar a pesquisa compreendi que, muitas vezes, essa invisibilidade é buscada pelos artistas circense tradicionais como uma tática para sua existência e continuidade, frente ao poder público,

10 Segundo Velho (2007), os laços procedentes das atividades do mundo do crime geram novas redes que podem cruzar as comunidades e a região metropolitana como um todo, em forma de facções que competem e guerreiam em torno do tráfico de drogas e armas. Afirmo ainda que essas quadrilhas, por meio de lideranças mais ou menos efêmeras, oferecem muitas vezes proteção e ajudam pessoas da comunidade em situação difícil, substituindo frequentemente o poder público ausente. Em contrapartida, impõem regras a seu bel-prazer.

que estabelece normas que inviabilizam o seu fazer e sua preservação. Lógico que os problemas para se executar o Circo Tradicional, não param nas suas questões com essa parcela do poder público. Como mostrei neste trabalho, existem muitas outras questões, como nas relações com as empresas de geração de energias e até a administração da convivência com poderes paralelos, mas acredito que se houvesse um avanço nas pautas que visam a desburocratização da instalação de circos, as outras questões seriam solucionadas como desdobramentos.

Assim, na medida em que o circo não faz parte do mosaico das cidades visto pelo poder público, ele permanece como forma de resistência atuando nas bordas, onde não se é visto, e buscando cotidianamente táticas e improvisos para se manter na disputa simbólica pelo direito de existir.

Considero que é preciso então descortinar a realidade dessa categoria circense sempre que possível, dentro e fora da academia, gerando mais dados, pesquisas e fontes de informação para que seja possível sobrepor a barreira da relação entre poder público e Circo Tradicional.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, José Carlos dos Santos. **O espaço cênico circense**. 2006. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Acesso em: 31 ago. 2020.

COSTA, Martha Maria Freitas da Costa. **A organização circense: Um estudo de sobrevivência organizacional pela preservação de valores institucionais**. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

DaMATTA, Roberto. A mão invisível do Estado – notas sobre o significado cultural dos documentos na sociedade brasileira. **Anuário Antropológico/99**, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, p. 37-64, 2002.

MAGNANI, J. G. **Festa no Pedaco**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

PEIRANO, Mariza. 'Sem lenço, sem documento': reflexões sobre a cidadania no Brasil. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 1, p. 49-63, 1986.

QUERUBIM, Marlene Olímpia. **Marketing do circo**. São Paulo: Oriom Editora, 2003.

ROCHA, Gilmar. **A magia do circo**: Etnografia de uma cultura viajante. Rio de Janeiro: Lamparina editora / FAPERJ, 2013.

SANTOS, Kátia Peixoto dos. **A presença do espetáculo circense, mambembe e do teatro de variedades no contexto fílmico de Federico Fellini**. USP, São Paulo, 2001.

SILVA, Ermínia; ABREU, Luís Alberto de. **Respeitável público...o circo em cena**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

TORRES, Antônio. **Circo no Brasil**. São Paulo: Atração Livros, 1998.

VARGAS, Maria Tereza (Coord.). **Circo, Espetáculo de Periferia**. Pesquisa 10 – São Paulo: Secretária Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artística. Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1981.

VELHO, Gilberto. **Cultura, política e conflito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

A DANÇA NÃO PARA (DO OUTRO LADO DA LUA): O CIRCUITO DE FESTAS GÓTICAS COMO ELEMENTO FUNDAMENTAL DA CENA GÓTICA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO¹

Stella Mendonça Caetano²

INTRODUÇÃO – A SUBCULTURA GÓTICA

Ao ouvir a palavra gótico/a é comum que referenciais do nosso repertório de símbolos, signos e significados que remetem à literatura, arquitetura, arte, cinema e pessoas tristes, por exemplo, sejam acionados. No entanto, quando falamos de subcultura gótica, estamos tratando de um estilo de vida que busca se diferenciar perante a hegemonia do dominante e, para isso, combina novas maneiras de se comportar socialmente, atitudes e valores, se conectando, ainda, ao consumo de música (AMARAL; GOVARI, 2021; NAPOLITANO, 1990).

O gótico é uma subcultura musical, que tem suas origens no pós-punk, gênero musical que tem raízes no punk rock e na ideologia punk Do It Yourself (D.I.Y.) somados ao experimentalismo sonoro das bandas que o fundaram. O experimentalismo era musical e estético, de

1 Esse texto foi gerado a partir da dissertação intitulada: “Nas vias do underground: o circuito de festas góticas da 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. Dr. Marildo José Nercolini.

2 Doutoranda em Comunicação pela Escola da Indústria Criativa da Universidade do Vale do Rio do Sinos (UNISINOS), mestre em Cultura e Territorialidades pelo Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) da Universidade Federal Fluminense (UFF) e graduada em Direito pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

forma que música e moda se tornam pilares da subcultura gótico, que se cristaliza como tal na segunda metade de década de 1980 e início dos anos 90, após beber das fontes de subculturas que a precederam, tais como o próprio punk, os New Romantics, a Batcave e death rock (CAETANO, 2020); subculturas que, ainda, reuniam seus adeptos em locais por eles apropriados dentro das cidades, tal qual a Batcave, no Soho, e os porões da boate LGBTQIA+ Blitz. Tanto a música quanto a estética da subcultura não ficaram estanques, mas foram se modificando, adaptando e ramificando no decorrer das décadas. Por exemplo, o pós-punk se desdobrou e influenciou subgêneros da dark music como darkwave, gothic rock, death rock, eletrônico body music (EBM), coldwave, cybergoth, gothabilly, gothic metal, black metal e outros (JERRETRUP, 2000; KUHNLE, 1999); enquanto na estética há o tradicional, o vitoriano, influências do vampirismo, bem como a estética new goth.

A subcultura gótica chegou ao Brasil através da exportação do pós-punk inglês feita por brasileiros entusiastas da música, músicos, fãs, DJ's, intercambistas, radialistas e sujeitos de maior poder aquisitivo que podiam arcar com os custos de viagens e compras internacionais. Um bom exemplo para ilustrar essa chegada e sua ascensão às rádios é o da banda brasileira Legião Urbana; composta por jovens brasileiros, estudantes, de classe média alta, era uma banda que buscava suas referências no pós-punk inglês, reservando incríveis semelhanças sonoras com a banda Joy Division, e introduzindo em sua atmosfera e letras um toque mais sombrio e deprimido. A ascensão da banda Legião Urbana pode ser indicada como o momento no qual as rádios se abriram para a música gótica. No entanto, é nas ruas e casas noturnas das cidades que as cenas floresceram, principalmente nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, nesse primeiro momento.

UM OLHAR SOBRE O CIRCUITO DE FESTAS GÓTICAS NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO (1980 – 2020)

Em meados da década de 1980, a cidade de São Paulo foi o local no qual a subcultura gótica se estabeleceu de maneira mais intensa, reunindo jovens e ocupando espaços urbanos de maneira completa, com suas músicas e sua estética. Assim como os jovens ingleses, os

darks eram jovens colegiais e universitários da classe média de São Paulo que compartilhavam gostos musicais, estilos, comportamento e interesses artísticos e intelectuais.

Em São Paulo, a casa Madame Satã, aberta em 1983, na Rua Conselheiro Ramalho, no bairro Bela Vista, era um espaço dedicado à diversidade das subculturas que reunia punks, alternativos, músicos e artistas que faziam seus shows e performances em meio ao público. Do ano de sua abertura até 1986 foi um local central de produção e divulgação de cultura underground em São Paulo. Foi também nesse lugar que os góticos encontraram um espaço no qual podiam se reunir, ouvir suas músicas e tudo o que havia de novidade nas produções alternativas do mundo e da cidade, além de poderem se expressar esteticamente com mais liberdade, até os dias de hoje. Além do Madame, a boate Treibhaus abriu em 1989, na Alameda Jaú, em São Paulo, também foi um ponto de encontro para os jovens góticos de São Paulo, até seu fechamento em 1991.

No Rio de Janeiro, a chegada da subcultura gótica também se deu a partir da música, das casas noturnas e das festas. Enquanto os punks estavam nos subúrbios, os darks encontraram um lugar para si na Rua Barata Ribeiro, nº 543, no bairro de Copacabana, zona sul privilegiada e turística da cidade, a boate Crepúsculo de Cubatão, fundada em novembro de 1984. A casa, idealizada e comandada pelo casal de ingleses Ursula Westmacott e Christopher Crocke, dedicou seus cinco primeiros anos de existência às noites góticas e foi, junto ao Circo Voador, já famoso por abrigar uma diversidade grande de expressões culturais, o principal ponto de encontro de jovens darks e curiosos para dançar e socializar. Até que, em 1988, Ursula e Crocker, não conseguindo mais lidar com instabilidades econômicas de ter a vida noturna como emprego, voltaram para Inglaterra com seus dois filhos, encerrando as atividades da Crepúsculo.

Em paralelo existiu, por um breve período, a Ilha dos Mortos, uma casa na galeria Alaska, também em Copacabana, que servia como uma alternativa mais barata e menos ligada ao visual que a Crepúsculo de Cubatão.

O fechamento de casas noturnas no final da década de 80, o encerramento de festas e falta de lugar para ser, foram alguns dos principais motivos do enfraquecimento da subcultura gótica no Rio de

Janeiro. Em sequência, a cena gótica carioca dos anos 90 foi atingida em cheio por esse turbilhão de novos gêneros tomando espaço na mídia, na cidade e entre seus integrantes. Apesar de a música gótica ainda ressoar em casas como Bali Bar, que localizado no Itanhangá, próximo à Ilha dos Pescadores na Barra da Tijuca, voltada para o rock em geral com destaque para o Rock Brasil; Robin Hood Pub/Meio Ambiente, casa localizada no bairro Alto da Boa Vista, zona norte do Rio de Janeiro, no qual ressoavam as músicas das bandas de BRock como Paralamas do Sucesso, Capital Inicial; Bunker 94, casa aberta em Copacabana com a proposta de ser uma casa underground de rock alternativo; e Dr. Smith, localizada na Rua da Passagem, em Botafogo, foi o ponto de encontro entre o rock e eletrônico privilegiando a subcultura clubber. As casas, festas e eventos especializados foram perdendo sua força de divulgação e acabaram perdendo muito do seu espaço na cidade do Rio de Janeiro.

Não se pode dizer, no entanto, que a subcultura gótica morreu. Acontece que, enquanto outros gêneros musicais e novas subculturas atraíam os holofotes, o gótico continuou se metamorfoseando, ganhando novos desdobramentos e adotando novos gêneros musicais, como *etheralwave*, industrial, EBM e *synth-pop*, e novas estéticas, como o *cybergoth*. Além da continuidade do *goth rock* através de novas bandas como Rosetta Stone, Eyes Of The Nightmare Jungle, Nosferatu, Inkubus Sukkubus e Two Witches; e bandas que deram seguimento às suas produções com lançamentos de extrema importância e popularidade dentro da cena gótica mundial como The Sisters Of Mercy, Siouxsie and The Banshees, Clan of Xymox, The Cure, Lebanon Hanover, Depeche Mode e Skeletal Family.

Se no mundo a subcultura seguia existindo e produzindo, no Brasil, mais especificamente, no Rio de Janeiro, os góticos praticamente sumiram das ruas, casas noturnas, e eram raras as novas bandas para renovar a cena. A subcultura gótica parecia ter seu fim por sumiço decretado em terras carnavalescas. Ocorre que, na década de 90, há um reavivamento, com seus seguidores incorporando a facilidade de contato e de trocas trazidos pelos Internet, infovias e, mais tarde, as redes sociais, modificando e ressignificando espaços e relações.

Assim, a popularização da internet e o aumento em seu uso da internet trouxe a possibilidade da criação de outros e novos espaços

sociais, rompendo os limites territoriais geográficos e oferecendo uma interconexão em rede mundial, possibilitando a reformulação da vida social em sua dimensão física e virtual (OLIVEIRA, 2012). Dessa forma, os ciberespaços se tornam um território no qual pessoas estabelecem relações que culminam na formação do que poderíamos chamar de “comunidades imaginadas”, cuja finalidade é reunir pessoas através de laços imaginários sem os quais os membros seriam apenas indivíduos isolados, desprovidos do sentimento de terem alguma coisa em comum (ANDERSON, 2008). Nesse sentido, aponta Amaral (2008, p. 42):

[...] os estilos de vida e os elos/laços podem ser efêmeros e descontinuados ou fortes e sedimentados de acordo com a multiplicidade e a dedicação em relação aos marcadores identitários online e offline, que, embora sejam distintos dos marcadores de gerações anteriores se reconfiguram em práticas socioculturais delimitadas pelos traços e rastros que vão sendo deixados nas redes digitais bem como na interação com os ambientes urbanos. (AMARAL, 2008, p.42)

Os góticos, nos anos 90, antes de ocuparem as ruas do Rio de Janeiro, passaram a ocupar espaços virtuais, criar comunidades nas quais cariocas se encontram com góticos de outras partes do mundo, podendo conversar sobre música, arte, literatura, cinema, moda e tópicos relacionados à subcultura gótica. Através das redes, a cultura gótica se difundiu, culminando em novas experimentações musicais e modos de vestir, recriando-se.

Conforme tratado anteriormente, a permanência do gótico na cultura contemporânea se deu através das transformações e desdobramentos que essa sofre desde o final dos anos 70, seu momento mais incipiente (HODKINSON, 2002). Transformações essas que acompanharam as intensas reviravoltas responsáveis por mudanças significativas nas relações sociais nas últimas décadas, principalmente no que diz respeito à comunicação (CASTELLS, 2010).

Também, de acordo com o abordado anteriormente, a subcultura gótica, mesmo que atravessada por tantas transformações e adaptações, pode ter sua história contada através da indumentária e da música, que são os fundamentos que norteiam a ideia de tradição dentro do grupo e, nesse ponto, a expansão e diversidade proporcionados pelo virtual

trouxe um revés. A popularização da estética e da indumentária, em conjunto com o acesso facilitado aos produtos, acessórios e roupas, inseriu a cultura gótica nas rotas do consumo de massas. Uma vez nesse mercado no qual o consumo é super acelerado e os objetos perdem rapidamente seu valor, música e indumentária parecem romper sua relação.

Ocorre o consumo de uma estética gótica na vestimenta e consumo de produtos a ela relacionados, aproximação superficial. Apesar desse aspecto negativo, a internet, as então novas mídias e redes sociais digitais permitiram o amplo compartilhamento de conteúdo musical, videoclipes, gravações não oficiais e imagens que possibilitaram a permanência e a recriação da subcultura gótica, abrindo um novo universo de possibilidades criativas para góticos ao redor mundo.

A realidade virtual permite que góticos que estão reunidos em cidades como Rio de Janeiro, em sua pequena cena *underground*, com acesso às lojas, clubes e festas específicas, também possam ter contato com outros grupos de góticos do território nacional ou internacional. Para Hodkinson (2002), o fortalecimento das cenas góticas locais e mundiais é condicionado pelos próprios sujeitos góticos que fortalecem uns aos outros através do uso e demarcação de símbolos da sua identidade coletiva, dos esforços para ir a eventos góticos em suas cidades e fora delas, no colecionar discos e coletâneas musicais e discutir sobre esses, produzir fanzines, revistas, blogs, vídeos e o próprio consumo de produtos de nicho que utilizam do sistema de correios para ocorrer.

Os recursos digitais aliados a esse resgate histórico da subcultura gótica possibilitaram que a cena carioca se reerguesse nos anos 2000, com novas festas, agora divulgadas online. Alguns desses eventos que movimentaram a cidade do Rio nos anos 2000 foram festas como *Nightbreed*, *Gothic Night Fest*, *Dead Souls*, *Carpe Noctem*, *Gothic Fusion in Rio*, *Vamparty*, *Um Drink no Inferno*, *DDK* e *Goth Box*, sendo que essas duas últimas acontecem até os dias de hoje – ainda que uma com mais frequência do que a outra.

Os registros dessas festas são escassos, imagens e vídeos têm baixa qualidade e pouco se encontra a respeito na internet. No entanto, pelo menos quatro delas se destacam: *Um Drink no Inferno*, *Vamparty*, *DDK* e *Goth Box*.

A festa Um Drink no Inferno, cujo nome faz referência ao filme homônimo de Quentin Tarantino, no qual os protagonistas se veem cercados por vampiros em um bar, foi idealizada e produzida pelo, já conhecido no cenário de festas de rock do Rio de Janeiro à época, DJ Terror. Sua primeira edição ocorreu em 2008 e ganhou popularidade nos anos seguintes angariando público, prestígio e ocorrendo em locais cada vez maiores, como a Mansão Red Walls, em Laranjeiras. No entanto, apesar da sua popularidade e apelo com o público gótico, esse nunca foi o seu foco, pois a festa era uma mistura de estilos, que ia do pop rock ao metal, com pitadas de gótico oitocentista no setlist, exemplificando bem como era difícil ter um espaço dedicado a subcultura e às manobras que ela realizou na cena rock para voltar a ter autonomia.

A festa Vamparty, por sua vez, ocorreu em 22 de fevereiro de 2008 no Castelo Drink Hall, em Campo Grande e foi a primeira *rave underground* do Rio de Janeiro com a proposta de durar por 10 horas e receber cerca de 3000 pessoas. O público-alvo era o público gótico. Os principais gêneros tocados eram pós-*punk*, *gothic rock*, *darkwave*, EBM, *dark trance* e *dark electro*. Apesar da longa duração e da estimativa alta de público, não foram encontrados registros dessa noite além de algumas poucas fotos de mulheres dançando no palco e vídeos de baixa qualidade das intervenções pirotécnicas que ocorreram na festa.

Mais antiga, a festa DDK (Deutschland Dancefloor Klub), surgiu em 2003 com a proposta de ser a festa mais *underground* do Rio de Janeiro. Para isso, a festa conta sempre com duas pistas de dança: Kraftwerk Dancefloor, dedicada à música eletrônica, percorrendo toda sua extensão desde o início com a banda *Kraftwerk* até as últimas tendências em termos de *e-music* na Europa, como o *futurepop* e *electropop*; e a pista Rammstein Dancefloor, na qual o destaque fica para os gêneros que se consagraram nos anos 80, tais como *gothic rock*, com todas as suas ramificações anteriores e posteriores, *synthpop* antigo, *new romantic*, *new wave*. A DDK se tornou uma festa querida do público gótico por abarcar, de maneira quase completa, em suas duas pistas a diversidade musical da subcultura e, por consequência, abriu um espaço para a expressão das também tão diversas estéticas e estilos, no sentido de moda, que se desenvolveram com o passar dos anos dentro da subcultura gótica.

Apesar de não ter mais a mesma frequência, a festa ocorria, pelo menos, três vezes ao ano em três edições temáticas distintas: DDK, que segue os moldes tradicionais e, eventualmente, homenageia alguma banda relevante para a proposta do evento; DDK Erótica, na qual além das pistas ocorrem apresentações sensuais ao vivo e decoração temática; e DDK Halloween Ausgabe, edição na qual a decoração e as atrações são voltadas para o Halloween, com exibição de filmes clássicos terror, distribuição de doces e o tradicional concurso de fantasias – é também a edição mais querida e esperada pelos frequentadores.

Com o passar dos anos as festas perderam novamente sua força, bandas surgiram e encerraram suas atividades diante da limitação de público local em função do momento vivido à época, um movimento de uniformização dos imaginários cotidianos nos modos de vestir e nos gostos musicais, modelos de corpo e nas expectativas de êxito social, nas narrativas com maior público no cinema e na televisão, como nos videogames, frente à crescente consciência do valor da diferença e do pluralismo. Além disso, os custos envolvidos na realização de shows tornaram-se insuportáveis para os músicos e, apesar de a reprodução das músicas por meio de equipamentos menores ter favorecido os DJ's, viver de festas alternativas ou góticas no Rio de Janeiro nunca foi uma realidade.

Na década seguinte, casas surgiram com o intuito de abrigar festas alternativas e de nicho, como as góticas, mas não apenas casas, fábricas fechadas e abandonadas, e bares com alguma proposta cultural, também se tornaram espaços utilizados pelos produtores para realizar suas festas e receber o público gótico. Assim, a partir de 2015, novas festas, como Warsaw, Plastik, e Rio After Midnight surgiram com propostas distintas e algum fôlego para arriscar novamente movimentar a cena dark carioca.

As festas são locais cumprem um papel de importância dado sua característica de suspensão da realidade, um momento no qual há uma desconstrução da ordem (DA MATTA, 1990). Nesse sentido, as festas não estão incorporadas à vida social tida como normal, mas sim, propõem uma desconstrução da mesma e de seus papéis sociais, ou seja, são práticas sociais que não reproduzem as estruturas sociais que proporcionam um regressão ao estado pré-social de transe abrindo

a possibilidade para que naquele local festivo tudo possa acontecer (DUVIGNAUD, 1977).

As festas são, além de fenômenos sociais, uma linguagem, um fundamento de comunicação e consideradas por Amaral (1998, p. 19) “uma das expressões mais completas e “perfeitas” das utopias humanas de igualdade, liberdade e fraternidade”, tendo, portanto, um caráter universal. Ainda segundo a autora, as festas são locais de mediações da humanidade, bem como mediadora de “anseios individuais e coletivos, mito e história, fantasia e realidade, passado e presente, presente e futuro, nós e os outros” (AMARAL, 1998, p.19), revelando e celebrando contradições, bem como construindo pontes entre opostos que são lidados com inconciliáveis.

Para além do caráter epifânico e a despeito de seu descolamento do social comum, as festas desempenham funções sociais, expressando seu papel ideológico, político e de regulação social e territorial, bem como seu valor socioeconômico (MÉO, 2001). Assim, uma festa demonstra signos específicos pelos quais grupos sociais conseguem se identificar a “contextos espaciais” específicos, portanto, símbolos territoriais que se estendem para fora dos limites de seus desdobramentos. Dessa forma, Méo (2001), aponta que uma “essência” festiva poderia se definir a partir da interrelação do evento com os lugares, espaços nos quais ocorrem.

As festas, portanto, são eventos que marcam o território e ajudam a cartografar o circuito da subcultura gótica na cidade figurando como pedaços (MAGNANI, 2002), ou seja, locais de reconhecimento, para onde os sujeitos se direcionam a fim de encontrar iguais, outros que compartilhem de um mesmo código simbólico que engloba modos de vida e consumo, gostos, hábitos e valores que sejam semelhantes. Magnani (2002) fala de bandos, gangues, turmas, grupos, e acrescento à lista grupos subculturais, que através de sua estética, suas roupas, comportamento, dança, preferências musicais e da própria música demarcam e exibem seu pedaço, encontram seus iguais, exercitam seu código compartilhado e apreciam os símbolos que demarcam a diferença (MAGNANI, 2002, p. 22). Esses pedaços que não estão geograficamente próximos no espaço urbano, mas que formam um conjunto reconhecido por seus frequentadores é chamado, por Magnani (2002), de circuito. Nesse sentido, as festas góticas cariocas são pedaços góticos que compõem um circuito no espaço urbano.

Entre os anos de 2017 e 2019, período no qual a pesquisa principal da qual essa deriva, o circuito de festas da cidade do Rio de Janeiro é composto pelas festas Goth Box, Rio After Midnight, Bauhaus Post Punk Party, Voodoo Party e Spleen. No ano de 2013 surge a Rio After Midnight (RAM), cuja proposta musical é voltada para o darkwave, ampliando o leque de opções para o público gótico. Dois anos depois, em 2015, é criada a Bauhaus Post Punk Party, uma festa cujo gênero musical predominante é, de fato, o pós-punk. Já em 2017 a Voodoo Party debuta no circuito de festas góticas da cidade do Rio de Janeiro com a proposta “de *under* para *under*”, colocando para tocar os clássicos e o lado B do underground. E, em 2019, a festa Spleen realiza sua primeira edição das quatro realizadas nesse mesmo ano. Percebe-se um certo padrão de renovação a cada dois anos, o que é, certamente, curioso, mas o fundamental é perceber o crescimento e expansão desse circuito carioca de festas góticas nos últimos anos. Essas festas fazem parte do circuito de festas góticas do Rio de Janeiro, entre 2017 e 2019, e compartilham de um código subcultural gótico, mesmo que cada uma dessas festas tenha suas particularidades.

BAUHAUS PÓS-PUNK PARTY

Neste trabalho, destacamos a Bauhaus Post Punk Party, uma vez que a partir do trabalho de campo e entrevista realizada com seu idealizador Renato Lima, foi possível refletir com maior profundidade acerca das questões relacionais concernentes à territorialidade e acessibilidade; a festa, a música e o gótico; e o público na festa gótica.

A festa Bauhaus carrega em seu nome seu direcionamento musical, post punk, ou pós-punk. O gênero, assim como foi anteriormente abordado, foi a base para o surgimento e desenvolvimento da subcultura gótica, abarcando os principais nomes da música gótica considerada clássica e parte da tradição da subcultura. Ainda assim, é um gênero musical em si e o mesmo raciocínio pode ser aplicada à festa Bauhaus. A festa não é considerada por seu idealizador como uma festa gótica, ele prefere chamá-la de uma festa de pós-punk. Nesse sentido, o produtor Renato Lima reflete:

[...] Então, eu considero que a gente esbarra no gótico. Porque a banda que inspirou até o nome da festa é uma banda considerada de pós-punk, mas por conta da evolução do som e do visual ela influencia toda uma cultura gótica. The Cure também, né, Siouxsie, todos eles esbarram né, tem interseções.

Embora a gente preze pelo pós-punk a gente esbarra muito no gótico, alguma coisa no industrial, alguma coisa no rock alternativo, que aí você tem Placebo, She Wants Revenge, que são bandas que bebem lá trás também, né. A gente tenta também não ficar muito só nos medalhões né, tocar outras coisas também. (LIMA, 2019)

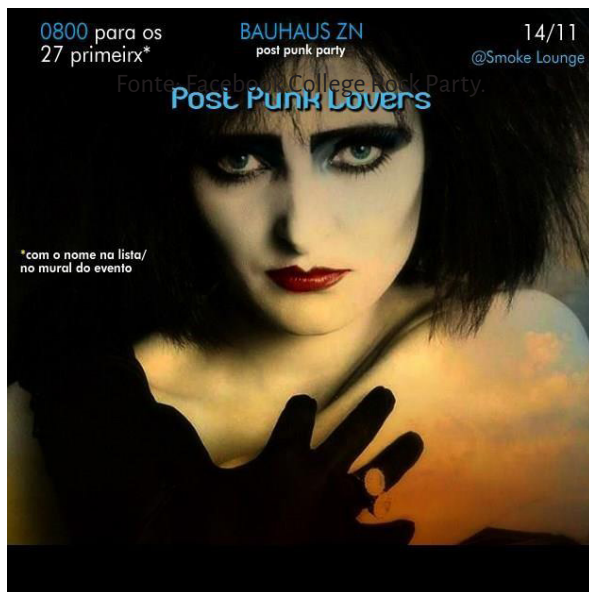
Essas interseções das quais Renato Lima fala nos conduzem a compreender que a festa Bauhaus não é uma festa intencionalmente gótica, mas, ao mesmo, não consegue se manter afastada nem da música e do público gótico, sendo, portanto, um pedaço gótico, seguindo, mais uma vez, a perspectiva já abordada de Magnani (2002), dentro desse circuito carioca de festas góticas.

Renato Lima discorre, também, acerca do uso da imagem dos ícones tradicionais da subcultura gótica na divulgação da festa online, em flyers e cartazes, como os apresentados no capítulo anterior.

[...] quando a gente anuncia uma festa a gente anunciar de uma maneira mais apelativa possível, para que tenha esse apelo de mídia e galera divulgue, compartilhe aquela imagem et al, mas na hora que a gente vai tocar a gente pega um pouco mais pesado. É óbvio que a gente usa a *Siouxsie*, por exemplo, na propaganda por todo o visual que a imagem dela já carrega, mas na hora de tocar a gente não vai tocar só *Cities in Dust*. É engraçado que o público clama por essa música. É o que te falei, por mais que seja cansativo escutar, tem um clamor aí...mas a gente aproveita para tocar 10, 15 outras músicas que não tocariam normalmente. (LIMA, 2019)

A propaganda a qual o produtor se refere foi feita para a divulgação da edição Bauhaus Post Punk Party: Post Punk Lovers, que ocorreu no dia 14 de novembro de 2019 no After Bar, em Botafogo, reproduzida a seguir:

Figura 1: Flyer digital da Bauhaus Post Punk Party.



Fonte: Facebook College Rock Party

A proposta da festa Bauhaus é tocar músicas que giram em torno do gênero musical pós-punk, muito forte nos anos 80, atraindo, portanto, pessoas, que assim como o produtor Renato, vivenciaram o auge do gênero e a popularidade do gênero em sua juventude. Junto a esse público mais velho, que possui entre 35 e 60 anos, está a parcela mais jovem do público, entre os 18 e 34 anos, que descobriu o pós-punk através de membros da família, amigos, do resgate da década de 1980 na cultura pop contemporânea e através da subcultura gótica.

A diversidade etária da Bauhaus é a mais significativa entre as festas do circuito por mim observadas, por consequência de sua órbita em torno do pós-punk oitentista e por sua não ênfase em afirmar-se enquanto uma festa gótica. O público diversificado em idade, porém, não é etnicamente diverso – essa ponderação irá se repetir em, praticamente, todas as festas. Existem duas possíveis explicações para isso: a localização da festa e a própria deficiência da subcultura no quesito inclusão. Retornando à ideia de zona sul como território privilegiado do espaço urbano carioca e no qual se concentra parte da população mais rica da cidade, não é difícil perceber que a

maioria dessa população, que está mais perto da festa, é branca. As dificuldades apresentadas quanto à territorialidade e à acessibilidade funcionam como limitadores de público. Apesar de saber que nem toda a população negra é pobre e está às margens no espaço urbano, a maioria se encontra nessa situação, e pagar até quatro passagens, considerando a ida e a volta, ou um serviço privado de transporte, a entrada da festa e, ainda, o consumo no bar durante a noite se torna desgastante e caro. Quanto a deficiência da subcultura, aponto mais uma vez que a predominância de um padrão de beleza europeu, branco, de cabelos lisos causa afastamento de pessoas negras do gótico, tornando-os, mais uma vez minoria e reproduzindo os preconceitos, deformidades e incoerências da macroestrutura social, refletindo, por fim, na pouca presença dessas pessoas nas festas, especialmente naquelas realizadas na Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro.

A questão racial dentro da subcultura e, por conseguinte, nas festas se mostrou muito claramente nas observações de campo na Zona Sul, em especial nas edições que aconteceram no Dama de Aço, onde somente o DJ e produtor Renato e o fotógrafo eram negros, ambos a trabalho. As edições em Laranjeiras e em Botafogo também não fugiram muito desse padrão. Ressalto que com o crescimento do público a nova fase da Bauhaus no After Bar mostra algum avanço nesse sentido de inclusão.

O público, com todas as suas características, cresceu de edição para edição inclusive com filas de espera para entrar. Pessoas do Rio de Janeiro, Duque de Caxias, Ilha do Governador e Nova Iguaçu fizeram da Bauhaus um sucesso e mesclaram o público da festa, de forma que ao final da pesquisa, a festa Bauhaus contava com edições na Zona Sul da cidade, fixas no After Bar, localizado no bairro Botafogo, e na Zona Norte carioca, no Smoke Lounge, no bairro Tijuca.

O público da Bauhaus na Zona Norte se difere do público de sua homônima da Zona Sul. A primeira diferença a ser destacada é, portanto, os próprios frequentadores. O público da Zona Sul não costuma se deslocar para a Zona Norte a fim de participar das edições ZN. Por outro lado, o público da Bauhaus ZN se desloca pela cidade para, também, participar de edições da Bauhaus No After Bar, Zona Sul. Em consonância com minhas próprias observações, durante a entrevista, ao relatar as diferenças de público entre as festas, Renato Lima afirma que:

[...] 90% do público da Zona Sul não vem aqui para a Zona Norte. Hoje tem algumas pessoas aqui, a gente tá na Bauhaus da Zona Norte né. Eu acho que, sei lá, contei algumas pessoas aqui que vão também no After Bar que o lugar que a gente toca também na Zona Sul. E da Zona Norte para lá a galera vai. É diferente. Na última edição tinha gente de Duque de Caxias, da Ilha do Governador...num certo sentido, se a gente tivesse na Lapa talvez mesclasse ainda mais essa galera. (LIMA, 2019)

Diante dessa divergência resultante de um novo público frequentador da festa na Zona Norte, novos rostos que ocupam a pista do Smoke Lounge apontam para um ligeiro avanço no quesito inclusão, mais pessoas negras aparecem em sua maioria mulheres.

Ainda pude observar que nas edições da Bauhaus ZN a faixa etária do público diminuiu um pouco, se tornando mais jovem, entre 18 e 40 anos. Um possível reflexo dessa queda é a presença mais forte e marcada da indumentária gótica, aqui, utilizada com maior destaque por mulheres, conforme minhas observações de campo. Cabe ponderar que as edições da festa Bauhaus ZN começaram no dia 24 de maio de 2019, quatro anos após o início da festa, em um momento no qual ela já está estabelecida e reconhecida pelo público e inserida no circuito de festas góticas da cidade do Rio de Janeiro.

Quanto à acessibilidade, a localização do espaço favorece a chegada do público através de transporte coletivo. Porém, a grande questão nas edições da Bauhaus na zona norte é, justamente, facilitar o acesso à festa daquelas pessoas que residem naquela região, mais afastada das edições da Zona Sul. Assim, o deslocamento, exposição à violência e gastos se torna menor e pessoas que não se dispunham a ir para zona sul participar da festa, agora, podem participar mais próximas de suas casas, da festa Bauhaus que antes estava tão longe. Ainda, que o deslocamento geográfico e territorial da festa a transforme em uma nova festa, sua proposta segue a mesma linha tanto na música, quanto na divulgação, e, ainda, quanto aos DJs residentes e convidados.

Também permanecem, tanto na Zona Sul quanto na Zona Norte, as “políticas” de acessibilidade adotadas pela produção, quais sejam: até a meia-noite a entrada é gratuita, visando atender aos participantes que moram mais longe e reduzir os gastos dos mesmos; o *dresscode* proposto – roupa preta, as vezes roupa da banda homenageada na noite ou maquiagem –, quando adotado, garante o menor valor pela entrada; e promoções nos bares, que permitem um maior consumo

por menores preços. A decisão de facilitar e tornar mais o mais barato possível é consciente e transparece na fala de Renato Lima quando o mesmo conta uma situação que presenciou em uma das edições da Bauhaus ZN:

Tem a questão da grana. As pessoas têm pouco dinheiro. A gente coloca umas promoções até para quem chegar mais cedo entrar de graça, e tem uma garotada que sempre chega muito cedo na festa e eu vejo eles rachando o dinheiro da cerveja. O preço da zona sul também difere nesse sentido, né. Consumir lá um drink ou uma bebida qualquer é muito mais caro. (LIMA, 2019)

No After Bar ou Smoke Lounge, a festa Bauhaus é um desses espaços temporários que suspendem a realidade, onde a música e a relação afetiva do público com a música se expressam através dos braços levantados e corpos balançando enquanto dos lábios saem as palavras cantadas, quase que gritadas, abafadas pelas caixas de som que ecoam o pós-punk e seus semelhantes. Soa muito poético, mas recordamos que o local festivo é o local onde tudo pode acontecer e que a música desperta emoções, cria vínculos e sentimentos, além disso, gerando sociabilidade e processos de identificação e diferenciação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando a subcultura gótica chega ao Brasil, na década de 80, ela se estabelece sobretudo através da música e das festas, que possibilitavam que os frequentadores expressassem esteticamente seu modo de ver o mundo. No Rio de Janeiro, nessa mesma década, a subcultura gótica encontrou seu epicentro no bairro de Copacabana, na casa noturna Crepúsculo de Cubatão e, posteriormente, se expandiu para o centro da cidade com a Suburban Dreams. Esses dois espaços festivos são fundamentais para se pensar na origem do circuito de festas góticas do Rio de Janeiro.

Sabemos que as subculturas estão muito relacionadas às culturas juvenis e, portanto, não é incomum que seu apelo recaia sobre pessoas nessa fase da vida, no entanto o que se observa na subcultura gótica é uma continuidade do envolvimento no decorrer dos anos. No circuito de festas góticas da cidade do Rio de Janeiro, no período em que realizei essa pesquisa, foi possível perceber essas duas frentes, já que o público mistura jovens e adultos em busca de um mesmo momento

festivo e gosto musical. No entanto, não posso deixar de destacar que esse momento, ao que tudo indica, é um momento de renovação do público das festas do circuito; são muitos jovens aparecendo nas festas, pedindo por músicas óbvias para a velha geração, dos artistas mais tradicionais, exibindo roupas, sapatos, penteados, camisas de bandas góticas e se entregando muito mais à festa. Os indicativos comportamentais, de diversidade e as relações entre as festas, o território, as territorialidades, música, subcultura e público são informações que emergem através das festas e ajudam o pesquisador a compor e aprofundar sua pesquisa; de forma que as festas enquanto campo, são objetos ricos na criação de saberes, como foi a Bauhaus Post Punk Party para mim em minha dissertação e no presente artigo.

As festas proporcionam em um determinado momento no tempo e no espaço que o sujeito gótico desfrute do sentimento de pertencimento e partilha de seus gostos pessoais com pessoas que são seus semelhantes e compartilham de suas paixões – principalmente em se tratando de festas no Rio de Janeiro, uma cidade que em toda sua descrição é hostil ao gótico –, independentemente de idade. Nesse momento quase que suspenso entre a realidade e o místico, se revela a identidade através da narrativa pessoal de cada indivíduo, expressa na indumentária, nos movimentos do corpo, na imersão do sujeito que transcende através da música, ainda que tudo isso seja atravessado por relações sociais de consumo.

As festas são locais de existência, resistência, livre expressão, de encontro com os semelhantes, de diferenciação e separação da sociedade, ainda que temporariamente. Ir às festas é participar da comunidade gótica local, da cena carioca, é ser publicamente gótico e pertencer a algum lugar.

A sensação é de suspensão da realidade. As festas, são como um espaço temporário de livre expressão e existência. Ao observar as pessoas pude ver tantas reações e ações, tantas vezes cantando junto com suas músicas favoritas, corpos dançando no ritmo ou fora dele, como que entregues, de olhos fechados e braços para o alto, dezenas de pessoas, em conjunto, se deixavam conduzir pela música, como se o mundo real não mais existisse. Alegria, frenesi, introspecção, emoção, gritos, sorrisos...

Acredito que após realizar o trabalho de campo, conversar com as pessoas e observar esse circuito, é oportuno encerrar em concordância

com Jasper (2004, p. 90), dizendo que as festas são onde os góticos se sentem em casa, pois os cheiros, as atitudes, roupas, cores, gostos e aspectos visuais de uma festa e seus visitantes nos dizem que nos encontramos entre os nossos iguais, em um lugar que é familiar.

Assim, por fim, a partir da pesquisa realizada, as festas podem ser apontadas como uma forma de sustento da cena gótica da cidade do Rio de Janeiro desde os anos 80, configurando-se como produtos de consumo e, ao mesmo tempo, local de consumo, espaços de socialização, fundamentais para a manutenção e renovação do circuito. Toda a trajetória histórica e teórica desagua nas festas, que enquanto pedaços -de acordo com Magnani (2002) –, são locais buscados pelo público de nicho que já sabe o que esperar das músicas e do ambiente, sentindo-se, portanto, mais confortável e livre para expressar suas preferências estéticas góticas das mais diversas formas, mas principalmente através da dança e da indumentária. A música, que emociona, comove e comunica, é o chamariz para os eventos, bem como outros elementos visuais e estéticos que são incorporados ao espaço pré-existente através do processo de ressignificação e caracterização do mesmo.

A subcultura gótica é vasta, a cena local e a cena nacional são frutíferas e há muito campo para ser pesquisado ainda.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Rita. As mediações culturais da festa. **Mediações**-Revista de Ciências Sociais, v. 3, n. 1, p. 13-22, 1998.

AMARAL, Adriana da Rosa. Subculturas e cibercultura (s): para uma genealogia das identidades de um campo. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**, n. 37, p. 38-44, 2008.

AMARAL, Adriana; GOVARI, Caroline. Dos fluxos midiáticos entre o mainstream e o underground: os encontros e desencontros de Madonna e as subculturas. **Líbero**, n. 47, p. 228-244, 2021.

ANDERSON, Benedict; BOTTMAN, Denise. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. Editora Companhia das Letras, 2008.

CAETANO, Stella Mendonça. Indumentária, pertencimento e diferenciação: o papel das roupas na construção de uma identidade coletiva gótica. **Revista Ensaios**, v. 16, p. 176-192, 2020.

CAETANO, Stella Mendonça. **Nas vias do *underground*: o circuito de festas góticas da cidade do Rio de Janeiro**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020. Acesso em: 31 ago. 2021.

DUVIGNAUD, Jean. **Le don du rien**: essai d'anthropologie de la fête. Paris: Stock, 1977.

JERRENTROP, Ansgar. Gothic and dark music: forms and background. **The world of Music**, p. 25-50, 2000.

KUHNLE, Volkmar. **Gothic-Lexikon**: The Cure, Bauhaus & Co: das grosse Nachschlagewerk zur Gothic-Szene. Berlin: Lexikon Imprint, 1999.

LIMA, Renato. Entrevista concedida a autora em Rio de Janeiro, 14 de novembro de 2019.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista brasileira de ciências sociais**, v. 17, n. 49, p. 11-29, 2002.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Viagens da telenovela: dos muitos modos de viajar em. **Telenovela: internacionalização e interculturalidade**, v. 4, p. 23, 2004.

MÉO, Guy di. **La Géographie en Fêtes**. Paris: Ophrys, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música**. Belo Horizonte: Autêntica, 1995.

OLIVEIRA, José Reinaldo. **Juventude e Ciberespaço**: implicações do uso da internet na constituição da sociabilidade juvenil. Brasília: 2012.

CORPO, MEMÓRIA E REPRESENTAÇÃO

*Marcelle Schleinstein Achilles da Rocha*¹

INTRODUÇÃO

Coroas, altar, estandartes, roupas que representam a nobreza, bandeiras, uma procissão, flores, uma cruz, um mastro e, na ponta, a imagem de uma pomba branca. Estes são os adereços que ornamentam o espaço onde acontece, anualmente, uma das festas mais tradicionais do Maranhão – a Festa do Divino Espírito Santo. A Festa é uma celebração para homenagear a Terceira Pessoa da Santíssima Trindade, o Espírito Santo, por meio de ritos repletos de simbologia. Estes objetos vão muito além do objeto que são, pois eles possuem vida e, ao se transformarem em símbolos, trazem à tona tradições que têm sido perpetuadas desde o Brasil-colônia.

Ao participar da festa organizada pela Casa do Maranhão,² no Rio de Janeiro, no ano de 2014, pude notar que a relação dos objetos com os sujeitos ia muito além do objeto em si. A devoção àqueles adereços e a importância deles na contextualização do simbólico me instigava a estudá-los de forma mais aprofundada. São muitos os símbolos que norteiam a cerimônia. Definir um conceito para

1 Graduada em Jornalismo e Mestre em Cultura e Territorialidades pelo Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades, da Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: marcelle.achilles@gmail.com.

2 Para mais informações sobre a Casa do Maranhão e as etapas da Festa do Divino Espírito Santo realizada por esta Casa, consulte ROCHA, Marcelle Schleinstein Achilles da. Mistérios do sagrado: uma análise simbólica dos objetos de divindade na Festa do Divino Espírito Santo *In*: RODRIGUES, Luiz Augusto F., & CASTRO, Flavia Lages de (Org.). *Entrelinhas das culturas e das territorialidades*. Rio de Janeiro: NAU, 2020.

símbolo é tarefa hercúlea, até mesmo Umberto Eco (2012)³ afirma ser de difícil esclarecimento, havendo diversos autores defendendo os mais diversos pontos de vista sobre o mesmo tema. Mas é o próprio Eco (1991) quem nos dá uma direção, esclarecendo que “uma chave semântica para identificar o simbólico poderia ser: temos símbolo toda vez que uma dada sequência de signos sugere, para além do significado imediatamente atribuível a eles com base num sistema de funções sgnicas, um significado indireto” (ECO, 1991, p. 207).

O sentido indireto que o autor nos indica é quando um signo passa a ter uma relação análoga com seu conteúdo, no caso da Festa, a pomba é um signo que representa uma ave branca, porém, em uma relação análoga, compartilhada por diversos participantes que estão a comungar do mesmo código, ela passa a estabelecer um outro sentido que, para os devotos, é o próprio Espírito Santo. Voltando o pensamento à Festa do Divino Espírito Santo, intrigava o fato de um observador ver a imagem de uma pomba branca, que representa um animal, e dar àquela imagem outro sentido, outro significado diferente daquele seu sentido primário. Fascinava pensar na representação da pomba branca se transformando no Espírito Santo. Indagava a todo o momento “por que uma pessoa, ao ver a imagem de uma pomba branca, a associava à outra completamente diferente?” De que maneira aquela nova imagem se configurava na mente dela? Que fenômeno ocorria em sua mente que a fazia crer que a imagem vista era, para si, outra completamente diferente?

Neste íterim, a imagem da pomba seria um *rastro* de que o Espírito Santo estaria presente, lembrando aos participantes de que Ele “está” ali, embora não estivesse visível aos olhos. Ele está presente por meio dos objetos que agenciam e direcionam o olhar na crença de que o Divino está na Festa. Para Ricouer (2007), o *rastro* é a indicação de algo presente por meio da ausência. O rastro seria nada mais que a *representação* daquilo que está ausente. Pode-se perceber uma imagem mesmo que ela não esteja de fato presente, pois a sua representação será construída a partir da percepção consciente que temos dessa determinada imagem, que suscitaria a problemática da imaginação.

3 ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

Neste contexto ritual da coroação, a coroa do Espírito Santo não se limita a “representar” o Espírito Santo; ela não é apenas a substituição de uma entidade ausente (conforme o sentido moderno da palavra “representação”). Na verdade, ela torna presente o Espírito Santo, mantendo assim com os seres humanos uma relação de “mistério” (por oposição à “transparência”), uma vez que estão em contato universos muito diferentes: a ordem cósmica, a ordem social e os indivíduos (GONÇALVES, 2008, p. 84).

Buscando por respostas, esta pesquisa encontrou em Bergson (1999) estudos a respeito da memória e sua relação com o corpo e com a evocação de imagens. Este autor fala da relação que o mundo exterior tem com o nosso corpo, com a nossa percepção e como este “mundo” é capaz de alterá-la e que, ao mudar os objetos que se relacionam com nosso corpo, a percepção também se altera.

O CORPO E A FORMAÇÃO DE IMAGENS

Bergson (1999) coloca o corpo como um ponto central capaz de absorver os estímulos exteriores, transformá-los em seu ser e devolvê-los (percepção) para o exterior sob a forma de movimentos, que ele considera como imagens, e estes movimentos modificariam o exterior (representação). O autor traz à tona um questionamento sobre a relação dos movimentos da matéria com as imagens, sendo estas últimas as responsáveis pelos movimentos da matéria, como se o que fosse real somente seria “real” porque existe, o corpo “vê”, envia tais mensagens para o sistema nervoso e transforma isso em movimentos moleculares, gerando as percepções.

Esta imagem ocupa o centro; sobre ela regulam-se todas as outras; a cada um de seus movimentos tudo muda, como se girássemos um caleidoscópio. Há, por outro lado, as mesmas imagens, mas relacionadas cada uma a si mesma, umas certamente influenciando sobre as outras, mas de maneira que o efeito permanece sempre proporcional à causa: é o que chamo de universo. (BERGSON, 1999, p. 20)

Se existe uma imagem capaz de gerar percepção e esta, por sua vez, gera movimento, então, é porque é real. Se a imagem da pomba branca mobiliza os devotos em torno dela, incentivando-os a dançar e tocar por meio de rituais, então, isso quer dizer que ela é real? Mas

o que tal imagem representaria no todo? Para Bergson, as imagens são “movimentos, no interior de meu corpo, destinados a preparar, iniciando-a, a reação de meu corpo à ação dos objetos exteriores”, os movimentos, para ele, nada mais são do que imagens e que, portanto, “não podem criar imagens; mas marcam a todo momento, como faria uma bússola que é deslocada, a posição de uma imagem determinada, meu corpo, em relação às imagens que o cercam” (BERGSON, 1999, p. 18). Ou seja, a interação entre a imagem da pomba que um devoto cultua e a reação que ela gera em seu corpo são a chave para entender o porquê dessas imagens de pomba se transformarem no Divino, no sagrado, no Espírito Santo.

O autor questiona que os nossos movimentos, os movimentos executados pelo corpo não são em sua plenitude algo tido como orgânico, ou seja, os estímulos recebidos do mundo exterior, que seriam as imagens constituídas por objetos, conforme ele diz, é que mergulham em nosso corpo provocando estímulos e sensações, atuando, principalmente no cérebro, e de onde há de vir os movimentos reflexos se os mecanismos são determinados ou, caso os mecanismos sejam escolhidos, a ação será voluntária. Para Bergson (1999), o cérebro é estimulado de acordo com as imagens que ele “fotografa” ao longo da vida, como muitas das imagens que produzimos são, algumas das vezes, repetitivas, logo, nosso cérebro irá ativar a imagem correspondente àquela memória que irá fazê-lo transmitir tal ação. E a pergunta é: se tais imagens já não existem mais, se estas foram algo de um pequeno instante, então, onde estas ficam armazenadas, já que, em termos de matéria, elas não existem e, sendo, portanto, “impossível” ao cérebro armazená-las? Daí que entra a teoria da existência do “espírito” como uma memória independente, conforme ele diz:

Tudo deve se passar, portanto, como se uma memória independente juntasse imagens ao longo do tempo à medida que elas se produzem, e como se nosso corpo, com aquilo que o cerca, não fosse mais do que uma dessas imagens, a última que obtemos a todo momento praticando um corte instantâneo no devir em geral (BERGSON, 1999, p. 82).

É um tanto curioso, pois Bergson (1999) acredita na existência de uma memória independente, que seria responsável por armazenar tais imagens, como um HD externo de um computador. Porém, a tal

memória independente à qual ele credita ser responsável por arquivar o que se passa ao nosso redor, o neurocientista António Damásio (2012) nos esclarece se tratar tão somente de atividades neurais. Em um fenômeno muito peculiar do cérebro, ele armazena todas as nossas experiências de vida sob a forma de *imagens*, mas não como imagens de uma câmera *Polaroid*.

Na verdade, ele as codifica, por meio de determinado conjunto de sistemas neuronais, aos quais desempenham funções muito específicas, realizadas por meio de sinapses em nossos neurônios, ou seja, apesar de termos bilhões de neurônios, o cérebro não os coloca para funcionar todos ao mesmo tempo quando executamos uma determinada ação. Os sistemas de neurônios, que são muitos, desempenham, cada um, uma determinada função e, ao se realizar uma tarefa, por exemplo, nosso cérebro vai requerer o uso de sistemas específicos de neurônios e não o uso de todos ao mesmo tempo. Acontece que cada experiência demanda um conjunto específico e essa combinação é que fica registrada em nosso “espírito”, na verdade, na mente, numa espécie de batalha naval neuronal e é dessa forma que o passado é transportado para o presente, por meio de ações motoras.

Em suma: as imagens são baseadas diretamente nas representações neurais, e apenas nessas, que ocorrem nos córtices sensoriais iniciais e são topograficamente organizadas. Mas são formadas ou sob o controle de receptores sensoriais que estão orientados para o exterior do cérebro (isto é, a retina) ou sob o controle de representações disposicionais (disposições) contidas no interior do cérebro, em regiões corticais e núcleos subcorticais (DAMÁSIO, 2012, p. 103).

Há ainda a questão da representação, donde Bergson (1999) afirma ser possível ao espírito recorrer a ela quando não há no presente uma ação motora correspondente àquela imagem a fim de que a representação nos auxilie a inserir o passado na situação real. Mas qual seria a relação de tais representações com os mecanismos motores? Neste ponto, os dois autores - Damásio (2012) e Bergson (1999) - concordam, pois para o neurocientista, as memórias do passado são capazes de construir a memória de um futuro que está por se desenrolar quando montamos em nossa mente um cenário baseado em ações, cores, gestos que já foram vistos, vividos, codificados e armazenados

em nossa mente. Então, o que os devotos na Festa do Divino Espírito Santo fazem é buscar essa representação do Espírito na pomba, já que não viveram na época em que o próprio Espírito era tido como real. Eles representam um passado não vivido, sem qualquer movimento real, por meio da transferência que fazem de um passado para o presente através de representações baseadas em situações já vividas por eles no contexto de suas comunidades. Logo, as memórias do passado – que o devoto realmente viveu – são acionadas pelo cérebro e este por sua vez “monta” uma representação daquilo que ele acredita ser o Espírito Santo real sob o registro de uma pomba branca.

Essas diversas imagens – perceptivas, evocadas a partir do passado real e evocadas a partir de planos para o futuro – são construções do cérebro. Tudo o que se pode saber ao certo é que são reais para nós próprios e que há outros seres que constroem imagens do mesmo tipo. Partilhamos com outros seres humanos, e até com alguns animais, as imagens em que se apoia nosso conceito do mundo; existe uma consistência notável nas construções que diferentes indivíduos elaboram relativas aos aspectos essenciais do ambiente (texturas, sons, formas, cores, espaço). Se nossos organismos fossem desenhados de maneiras diferentes, as construções que fazemos do mundo que nos rodeia seriam igualmente diferentes. Não sabemos, e é improvável que alguma vez venhamos a saber, o que é a realidade “absoluta” (DAMÁSIO, 2012, p. 102-103).

ATUAÇÃO DA MEMÓRIA NA CONSTRUÇÃO DE UMA NOVA REALIDADE

Segundo Freud (2011), a memória é como as ruínas de uma cidade, sobrepostas por arquiteturas modernas, ou seja, basta escavar que as tais ruínas ainda estarão lá, assim é também nossa memória. Pode ser que a suposição de novos significados para objetos tão difundidos seja o paliativo para uma vida infestada de decepções e tarefas indissolúveis, criando assim “construções auxiliares” que permitem ao sujeito sobreviver em meio ao confronto com a realidade, como por exemplo, ressignificar a imagem de pomba branca no Espírito Santo, ou seja, naquele que irá nos salvar de uma realidade cruel e nefasta.

Freud (2011) dizia que a vida seria uma experiência muito dolorosa e repleta de dissabores e desilusões que a tornam difícil de ser

experienciada pelo indivíduo. Para ele, a vida só seria possível a partir de três paliativos possíveis que ele enumera da seguinte maneira: “1) poderosas diversões, que permitem fazer pouco de nossa miséria; 2) gratificações substitutivas, que a diminuem e 3 – substâncias inebriantes, que nos tornam insensíveis a ela” (FREUD, 2011, p. 18). A arte, a ciência e a religião funcionariam cada qual como um desses paliativos, porém, a dúvida suscitada pelo autor é que a religião não se encaixaria exatamente nestas três opções dadas, mas, apesar disso, entraria como um poderoso paliativo.

Não que ele defenda a religião, pois não é isso de que trata a discussão, mas ele tenta abordar como a disposição cultural se prestou a infligir um papel tão altruísta à religião. A religião, em especial o catolicismo, conforme preconizava Hegel (2012), funcionaria como um dispositivo cuja finalidade era proporcionar a liberdade ao indivíduo. A liberdade foi sendo podada ao longo das civilizações por conta da evolução cultural, pois o sistema tornou-se o filtro principal pelo qual a liberdade tem de ser taxada. A cultura impõe ao homem sacrifícios que acometem os diversos campos da vida.

Uma igreja não é apenas uma igreja. Uma igreja está impregnada de um discurso que foi absorvido e motivado por um estímulo vindo do meio exterior e a forma como a igreja, o centro, reage a estes estímulos também influi sobre o mundo exterior e a forma que cada indivíduo recebe esse discurso terá uma relação particular, pois os indivíduos buscam dentro de si, de acordo com as experiências vividas, a representação com que condiz o discurso daquele determinado legado. Na verdade, Bergson (1999) diz que o efeito é quase proporcional à causa, isso seria dizer que o legado é percebido de acordo com o discurso que é transmitido *pelos* próprios indivíduos e este discurso é rebatido de volta *para* os indivíduos, no final, os discursos são os mesmos, mas a percepção não.

Observo que a memória é uma experiência pessoal dentro de um contexto coletivo dependente da percepção psicobiológica do sujeito, como mais um constructo social do imaginário social. A capacidade para a criação de uma memória faz-nos refletir sobre os motivos pelas quais algumas memórias são construídas e outras são apagadas. Uma memória manipulada só seria possível porque, assim como é difícil se lembrar de tudo também é difícil narrar tudo, e que

o perigo jaz por trás de histórias oficiais, onde os verdadeiros atores sociais são suprimidos e vetados de narrar a própria história.

Voltando ao método de aquisição de memória, Bergson (1999) cita como exemplo o exercício de ler e reler um exercício até memorizá-lo, ou seja, até o ponto em que o exercício se torna lembrança em nossa memória. Em seguida ele explica como ocorre o processo pelo qual o exercício se imprimiu na memória. Ele diz que, a cada leitura, uma circunstância a acompanhava “ela se distingue das precedentes e das subsequentes pela própria posição que ocupou no tempo” (BERGSON, 1999, p. 86) e questiona se as lembranças impressas na memória *diariamente* são a mesma coisa.

O que ele quer dizer é que, a cada dia que se faz uma nova leitura da mesma coisa, uma circunstância se associa àquele momento para que este se fixe na memória e que, apesar da leitura ser a mesma diariamente, as circunstâncias não o são. Ele diz que estas lembranças acerca do exercício lido diariamente são características do **hábito**, ou seja, lembrar do exercício é possível graças ao hábito da leitura que se teve, com um esforço repetitivo, exigindo do corpo os mesmos mecanismos e movimentos automáticos “que se sucedem na mesma ordem e ocupam o mesmo tempo” (BERGSON, 1999, p. 86), diferente da lembrança de uma leitura em particular, as iniciais por exemplo, que ele coloca que nada têm a ver com a questão do hábito, visto que estas leituras se imprimiram de forma imediata, sendo, portanto, diferentes das demais, pois as outras constituem lembranças diferentes. A primeira leitura seria diferente das demais? Para ele cada leitura subsiste como tal pelo fato de ser uma lição renovada e não uma lição melhorada, cada uma das lições “constitui, juntamente com todas as percepções concomitantes, um momento irreduzível de minha história” (1999, p. 87).

Quantas vezes nos deparamos com uma construção e acostumamos nosso olhar com aquela configuração e, ao se colocar a obra abaixo e erguer outra totalmente diferente no mesmo local, esquecemos de como era a antiga, nos custando mesmo a reconhecer de que modo aquele mesmo espaço era ocupado pela antiga construção? Isso talvez aconteça porque aquela lembrança requer uma ação motora, que tenha sido afetada pela experiência primeira, que traga aquela construção do passado para o presente, da lembrança para a realidade e, como não tem, fica difícil ao cérebro evocar tal imagem.

Para ele, o corpo é um mero condutor de mecanismos motores, recolhendo e transmitindo tais movimentos. Com isso, levanta-se a discussão a respeito das memórias, que na realidade não existem, e onde elas estariam armazenadas para que o corpo executasse tais movimentos. Não é à toa que cientistas dizem que não utilizamos toda a capacidade de nosso cérebro, pois conforme a teoria de Bergson, o cérebro é estimulado de acordo com as imagens que ele registra ao longo da vida; como as imagens que produzimos são sempre as mesmas, logo, nosso cérebro irá ativar a imagem correspondente àquela memória que irá fazê-lo transmitir tal ação. Como os devotos da Festa do Divino Espírito Santo são introduzidos nessa tradição ainda pequenos e sua ligação com terreiros e com a igreja católica é muito forte, eles tendem a reproduzir as imagens, comportamentos e movimentos que se habituaram a ver, viver e sentir desde jovens.

Segundo Bergson, o passado se dá por meio de percepção e adaptação sob a forma de hábitos motores, sendo retidos pela consciência, que registra a ordem dos movimentos. Dizendo de forma clara, a cada experiência de vida está associado um movimento. Este movimento, ao ser estimulado, ficou registrado em nossa consciência e, cada vez que lembrar-me dele, o que eu me lembrarei de fato é a ação que foi requerida por aquele determinado momento e, caso não exista nenhum movimento parecido, a minha memória irá buscar *representar* aquela lembrança com algo próximo ao que está sendo requisitado.

O passado estaria presente sob a forma de ações, ou seja, é por meio de dispositivos motores, executados por nosso corpo que se armazenaria a ação do passado “donde resultaria que as imagens passadas propriamente ditas conservam-se de maneira diferente, e que devemos, por conseguinte, formular esta primeira hipótese”. (*Ibidem*, p. 84)

A IMAGINAÇÃO COMO MECANISMO DA REPRESENTAÇÃO

O que Bergson (1999) nos traz quando remete à representação de uma imagem que não tem movimento equivalente vai ao encontro do que Ricoeur (2007) trata quando nos esclarece sobre a imaginação e a memória. Segundo ele, Platão e Aristóteles discorriam a respeito de duas teorias. A de Platão dizia claramente sobre a representação

presente de uma coisa ausente, advogando a problemática da memória pela imaginação. Já a teoria de Aristóteles versa sobre a “representação de uma coisa anteriormente percebida, adquirida ou aprendida, preconizando a inclusão da problemática da imagem na da lembrança” (RICOEUR, 2007, p. 27).

“Se o corpo humano tiver sido afetado uma vez por dois ou mais corpos simultaneamente, assim que a Alma imaginar mais tarde um dos dois, ele o fará lembrar-se também dos outros” (SPINOZA). É sob o signo da associação de ideias que está situada essa espécie de curto-circuito entre memória e imaginação: se essas duas afecções estão ligadas por contiguidade, evocar uma - portanto, imaginar - é evocar a outra, portanto, lembrar-se dela. (RICOEUR, 2007, p. 25)

Ricoeur (2007) cita um exemplo interessante, ele diz que é como “um equívoco semelhante àquele de alguém que pusesse os pés na pegada errada”. Entendo que, quando eu me esforço em buscar imagens semelhantes que visem representar algo que não conheço, busco então imaginar tal imagem, visto que a representação de algo que está ausente não seria nada além de imaginação. Já o que busco em meus arquivos mentais e que conferem com algo que já fora percebido poderia ser considerado como memória. Poderíamos dizer que, ao representar o Espírito Santo por meio da pomba branca, os devotos da Festa do Divino estariam atuando no campo da imaginação, já que nenhum deles viu o Espírito Santo em presença? Para Bergson, uma coisa pode *ser sem ser percebida*, ou seja, existe uma distância que poderá ser medida no intervalo da própria matéria e a percepção que temos dela. O objeto “pomba branca” é, porém, o discurso que faz com que eu tenha uma noção do que o objeto “pomba branca” *representa* é que vai determinar a passagem de um para o outro.

Esclarecendo melhor, uma igreja, por exemplo, é uma construção típica, com bancos, ornamentos e objetos com denotação religiosa, o prédio em si também possui em sua arquitetura características comuns que a identificam com uma igreja. Mas embora ela *seja* uma igreja, um templo religioso, e esteja ali presente a sua representação, para mim, poderá ser totalmente diferente do que ela é, pois isso varia de acordo com as vivências que eu tive durante a vida e que vão influenciar o modo como a igreja é representada para mim. E a partir

desse ponto eu começo a estabelecer outras relações com o objeto e que não sejam necessariamente o modo como este se apresenta; está relacionado com a maneira como eu *percebo* o mundo e, nessa troca, eu acabe por modificar o objeto, o seu discurso, e, por consequência, este me devolve novos significados de acordo com os discursos que projetei nele, como um efeito de refração.

Quando um raio de luz passa de um meio a outro, ele o atravessa geralmente mudando de direção. Mas podem ser tais as densidades respectivas dos dois meios que, a partir de um certo ângulo de incidência, não haja mais refração possível. Então se produz a reflexão total. Do ponto luminoso forma-se uma imagem virtual, que simboliza, de algum modo, a impossibilidade de os raios luminosos prosseguirem seu caminho. A percepção é um fenômeno do mesmo tipo. A percepção assemelha-se portanto aos fenômenos de reflexão que vêm de uma refração impedida; é como um efeito de miragem. (BERGSON, 1999, p. 34-35)

O mesmo vale para a pomba branca que vemos na Festa do Divino Espírito Santo, a imagem da pomba branca pode ser vista como a presença do Espírito Santo ou como uma imagem do animal que voa e é branco. Dentro da Festa, para os devotos, aquela imagem representa o próprio Espírito Santo, ela *é* ele. Para um forasteiro, que não compartilha dos mesmos ritos que os devotos da Festa do Divino, aquela imagem da pomba pode ser muita coisa e não necessariamente o Espírito Santo, vai depender das vivências e influências que o forasteiro teve ao longo de sua jornada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Divino permite essa resignificação por meio das trocas, dos encontros e do recebimento de graças; o sagrado está operante antes, durante e depois da Festa em uma linguagem que só os devotos conseguem interpretar e sentir, pois o Divino não segue normas de escrita e nem obedece à linguagem oral, ele se manifesta sob uma linguagem que os próprios devotos compreendem. Esses devotos não só ressignificam a pomba no Espírito Santo por conta da influência da Igreja que impregnou suas memórias, mas também porque o próprio Espírito Santo representa a união, o compartilhamento e as trocas entre os devotos, a pomba é o Espírito Santo, mas o Espírito Santo

também é esse encontro de pessoas dos mais variados gêneros, raças, etnias, idades, nacionalidades, com histórias de vida diferentes.

Os corpos são capazes de realizar rituais e a Festa do Divino Espírito Santo gira em torno de um ritual que tem por características performances, repetições, e a fragmentação (no sentido de separação dos mundos, mas como complementares). Este ritual envolve os objetos que possuem um significado simbólico e que visam reunir os devotos em torno de um objetivo comum, que é o de inaugurar o tempo do Divino. Os rituais que ocorrem durante a celebração da Festa do Divino provocam uma coesão social, ou seja, eles unem os devotos, que passam a compartilhar crenças, valores, afetos, solidariedade, identidades. A presença do corpo, do movimento é constante, é o corpo quem altera o objeto – a figura da pomba - e este, por sua vez, é alterado e ressignificado pelo corpo do devoto e suas percepções.

Esses rituais, explorados em conjunto com a representação que se faz dos mitos históricos – como o mito de Jesus -, ganham cada vez mais sentido dentro de uma determinada comunidade que compartilha das mesmas memórias. Os mitos traduzem aquilo que o ritual estrutura, é por isso que a narrativa do mito de Jesus Cristo (em seu retorno como Espírito Santo) ajuda o devoto a empreender o ritual que estrutura a Festa do Divino. E a necessidade dos devotos em ressignificar o Espírito Santo na pomba vem dessas narrativas cujo ritual justifica e serve de meio para se auferir a eficácia e o ponto de chegada na Festa.

De fato, os movimentos delineiam as imagens que irão compor uma memória acerca do passado. Para que isso ocorra, é preciso que tais imagens sejam evocadas, sendo possível a constituição de uma memória do futuro. Talvez seja este o mecanismo que faz com que um indivíduo, ao visualizar o desenho de uma pomba branca, evoque a imagem do Espírito Santo, que fora criado pela sociedade e assim estipulado por uma convenção. Para os devotos da Festa do Divino, que partilham a mesma imagem da pomba dentro de um mesmo círculo de significados e significações, as imagens da pomba/Espírito Santo são construções reais, pois são evocadas de um passado que é real para eles e evocadas a partir de planos que os mesmos fazem para o futuro.

REFERÊNCIAS

BERGSON, Henry. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DAMÁSIO, António. **O erro de Descartes**: emoção, razão e o cérebro humano. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2012.

ECO, Umberto. **Semiótica e filosofia da linguagem**. São Paulo: Editora Ática, 1991.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

GONÇALVES, J. R; CONTINS, M.. Entre o Divino e os homens: a arte nas Festas do Divino Espírito Santo. *In: Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 67-94, jan./jun. 2008.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.

“TEMPO E ESPAÇO NAVEGANDO EM TODOS OS SENTIDOS”: AS MEMÓRIAS E A IDENTIDADE DE GILBERTO GIL NO DOCUMENTÁRIO “TEMPO REI” (1996)

Pedro Meirelles¹

INTRODUÇÃO – COMEÇO DO CAMINHAR

*Beira do mar, lugar comum
Começo do caminhar / Pra beira de outro lugar
À beira do mar, todo mar é um
Começo do caminhar / Pra dentro do fundo azul
A água bateu, o vento soprou
O fogo do sol, o sal do senhor
Tudo isso vem, tudo isso vai
Pro mesmo lugar / De onde tudo sai*

(Gilberto Gil – Lugar Comum)

A primeira cena do documentário “Tempo Rei” (1996) apresenta seu protagonista, o cantor Gilberto Gil, tocando despreziosamente seu violão à beira-mar descalço e aparentemente despido, caminhando sem nenhuma direção aparente. A composição imagética soma-se à letra da música, que quase literalmente narra a cena, ainda também acompanhada da calma e serena musicalidade em que o cantor toca seu violão. É um convite ao espectador para acompanhar a trajetória

¹ Mestre em Cultura e Territorialidades pela Universidade Federal Fluminense. E-mail: pedrorcmeirelles@gmail.com.

de Gil, prestes a ser narrada, e fundamentada principalmente por um arcabouço de memórias individuais e coletivas de todos os envolvidos.

O artigo pretende discutir esse documentário a partir de questões fundamentais à sua proposta e produção, como memória, narrativa, território e identidade. A proposta que sugerimos aqui é que as discussões a serem travadas sigam cronologicamente a narrativa da própria obra, para que, desta maneira, aceitemos o convite do diretor a acompanharmos o modo como ele considerou apropriado construir essa história. Desde já, portanto, entendemos que a própria concepção da obra, enquanto produto midiático audiovisual de caráter razoavelmente biográfico, tem, em sua essência, a tentativa de amarrar o tempo e a memória com a narrativa.

Para o conceito de tempo, tão complexo em suas diversas instâncias interpretativas, apoiamo-nos nos ideais de Paul Ricoeur (1994), compreendendo que existe uma discordância da nossa subjetividade com o tempo cosmológico, o que instaura a desordem; logo, há um esforço de criar uma relação entre o nosso tempo físico subjetivo e objetivo para instaurar uma ordem de coerência – uma discordância concordante (linha do tempo). A todo instante, e não necessariamente perceptivos desse fato, criamos, para nós mesmos e para a vida a nosso redor, uma linearidade narrativa concordante para conceber uma lógica às nossas vidas.

A narrativa, portanto, é uma tentativa de introduzir uma consonância na relação das experiências subjetiva e objetiva, instaurando assim uma mediação entre o mundo pré-vivido e um mundo a se viver. É um exercício que humaniza a percepção e apreensão do tempo, tornando possível expressar a experiência temporal – no caso aqui discutido, a da vida de Gilberto Gil – para outras pessoas. É um jogo de extensão, distensão e intenção, no qual a memória é elemento tão fundamental quanto o próprio narrar. Por isso, antes mesmo de entrar nas questões talvez mais explícitas ao próprio gênero documentário, é importante complexificar o narrar.

Em relação às três ordens de tempo – o tempo vivido subjetivamente ou fenomenológico, o tempo histórico e o tempo vivido objetivamente ou a perspectiva cosmológica – é justamente a narrativa histórica que oferece uma espécie de “solução” às dificuldades irreconciliáveis suscitadas pela especulação sobre o tempo. A dimensão narrativa é que opera a mediação entre o tempo

fenomenológico e o tempo cosmológico, num tempo de natureza histórica, isto é, vivido e percebido numa espécie de arquitetura temporal de cada época. (BARBOSA, 2006, p. 143)

O exercício de narrar para dar sentido ao tempo subjetivo deve ser considerado, aqui, em dois momentos: talvez mais evidentemente, na construção midiática/audiovisual roteirizada pelo diretor do documentário; mas, também, na própria narração feita pelas pessoas que foram previamente e, durante a gravação, entrevistadas e organizaram as intrigas² que compõem a narrativa que pretende criar a história de Gilberto Gil. Esse processo já traz consigo a tríplice mimese de Paul Ricoeur, desde a memória dos entrevistados à sua auto-estruturação e refiguração em palavras ouvidas tanto pelo diretor quanto, em outro momento, pelo espectador.

Deste modo, para além de atribuir – como geralmente fazemos – a criação da narrativa somente ao próprio diretor/roteirista, compreendemos como existe um exercício ficcional que é muito anterior à produção da obra, mas que já se faz necessário na própria compreensão humana da experiência com o tempo. É somente muito tempo depois desse ato criativo que outros intermediários, como o formato documentário, oferecem à nossa imaginação regrada a expectativa do que estamos prestes a assistir. Por fim, há ainda o tão importante ato da leitura – que, novamente, não se limita ao espectador do documentário, mas aos ouvintes das memórias.

Quando Gil canta “Tudo isso vem, tudo isso vai / Pro mesmo lugar / De onde tudo sai”, fechando a primeira cena do documentário, já temos todas essas questões colocadas em jogo, convidando a outro ponto fundamental que já foi indiretamente abordado aqui, mas cuja potência é arrebatadora em todo instante da narrativa – que, novamente, não é única nem inédita ao produto –: a memória. Partimos, então, para a segunda cena do documentário, que já traz o cantor contando quando saiu de Ituaçu (BA) e introduzindo o espectador ao caminho de suas memórias afetivas.

2 “Ricoeur designa como intriga (o *muthos*) a composição verbal que faz com que o texto se transforme em narração. A organização da intriga consiste, pois, na operação de seleção e organização dos acontecimentos (as ações contadas) a qual permite a história contada (qualquer que seja ela) ser completa e uma, com começo, meio e fim.” (*id. ibid.*, p. 140).

EU VIM DA BAHIA: AS MEMÓRIAS E O(S) TERRITÓRIO(S) DE GIL

*Eu vim
Eu vim da Bahia cantar
Eu vim da Bahia contar
Tanta coisa bonita que tem
Na Bahia, que é meu lugar
Tem meu chão, tem meu céu, tem meu mar
[...]
Eu vim da Bahia
Mas eu volto pra lá
Eu vim da Bahia
Mas algum dia eu volto pra lá*

(Gilberto Gil – Eu vim da Bahia)

Ainda que as questões sobre memória, narrativa, território e identidade atravessem todo o documentário – e, por consequência, o nosso texto –, percebe-se como o diretor opta por seguir uma estrutura minimamente linear que dê sentido a uma suposta cronologia histórica de sua obra. É por isso que, logo no início, os artifícios narrativos que sustentam o roteiro são explicitamente as memórias de Gil: “Me lembro muito das cores das casas. Tudo. Todo olhar, todo ouvido, todo coração, todo sonho, toda imaginação sobre o mistério. Todas as interrogações, as grandes primeiras interrogações. Tudo aqui”, narra o cantor na segunda cena.

Tanto essa fala quanto a composição total da cena, que o mostra chegando de carro à cidade, reforça a relação entre memória e corpo: é este que, através da matéria, media o primeiro. É, portanto, relevante tanto para a narrativa da obra enquanto produto audiovisual (a cena que assistimos), quanto para a narrativa contada pelo protagonista (o narrar as lembranças do passado), que Gil esteja presente fisicamente retornando ao local, visto que a memória é fruto de um processo neurológico dos órgãos de sentido no qual há um ciclo ininterrupto em que a matéria evoca uma lembrança, que passa pela memória e retorna à matéria remediada.

É importante amarrar essas questões quanto à memória para ratificar que se trata também de uma construção narrativa, ou seja, é uma ilha de edição circunstancial que surge de percepções neurais,

mas que, já em sua interpretação interna (e mais ainda quando comunicada), torna-se constitutiva. Henri Bergson (1999) explica ainda que “no momento em que a lembrança se atualiza passando assim a agir, ela deixa de ser lembrança, torna-se novamente percepção” (p. 281). Quando Gil narra suas diversas lembranças, portanto, não está retornando ao passado, mas trazendo-o para o presente:

[...] a memória não consiste, em absoluto, numa regressão do presente ao passado, mas, pelo contrário, num progresso do passado ao presente. É no passado que nos colocamos de saída. Partimos de um “estado virtual”, que conduzimos pouco a pouco, através de uma série de planos de consciência diferentes, até o termo em que ele se materializa numa percepção atual, isto é, até o ponto em que ele se torna um estado presente e atuante, ou seja, enfim, até esse plano extremo de nossa consciência em que se desenha nosso corpo. Nesse estado virtual consiste na lembrança pura. (*Id. ibid.*, p. 280)

Essa problemática enquanto passado e futuro fica ainda mais complexa quando pensamos a memória enquanto fenômeno coletivo e não necessariamente individual. No documentário, pouco depois da fala de Gil sobre suas lembranças, sua mãe, Dona Claudina Gil, e sua irmã, Gildina Gil, são as responsáveis por amarrar o sentido da narrativa ao contarem como o cantor começou a se interessar por música, onde aprendeu a tocar instrumentos etc. Todas as falas, pautadas na memória, dão à narrativa – tanto da obra quanto da própria vida – uma coerência que justifique que a pessoa Gilberto Gil seja quem nós compreendemos ser hoje.

Sobre a memória coletiva, o argumento de Halbwachs (1990) é que essa é fundamental para que se estabeleça uma coesão nas conexões afetivas que unem os grupos sociais, como, em questão, a própria família. Para além disso, o exercício de lembrança envolveria não somente a capacidade do indivíduo em criar as imagens que possui em sua bagagem de experiência vivida a partir do contexto atual de elementos que o cercam e mentalidade cognitiva, mas, principalmente, no apoio às lembranças coletivas aos grupos que pertence (BOSI, 1994). Esses argumentos reforçam o caráter social da memória, somando-se à sua questão subjetiva.

Na cena seguinte, que mostra Gil cantando e tocando violão rodeado de crianças – remetendo justamente ao período da vida que é a infância –, a questão da memória se entrelaça mais explicitamente com a questão do território. Anteriormente, já havia destacado que,

embora Ituaçu (BA) não tenha sido a cidade onde passou mais tempo durante sua vida, admite que foi a mais marcante – e amarra essa justificativa contando as histórias de quando era criança, com o desejo pulsante de desbravar o mundo. Essa exploração do que há “lá fora”, entretanto, tem um ponto de referência bastante específico – e a todo momento reiterado.

“Ituaçu é a base de toda essa permanência da imagem do mundo rural dentro de mim. Todos os outros lugares do interior que eu vi no mundo - aqui, na Europa, nos Estados Unidos, no Japão -, todos os lugares me remetiam pra cá. Toda pequena margem de rio, toda montanha, tudo que eu fui vendo por aí, pelo mundo à fora, tudo remetia a Ituaçu. [...] Lugar que ocupa uma função mítica na minha vida”. (GIL, Gilberto. Documentário – Tempo Rei)

É, portanto, no encontro entre a memória e o espaço que as lembranças do cantor se concretizam em sua percepção do presente. Nas palavras de Poulet (1992, p. 28): “são os lugares que oferecem precisão às imagens; que nos fornecem o suporte necessário, graças ao qual podemos atribuir-lhes um lugar em nosso espaço mental e deles nos lembrarmos”. O tempo passa a fazer sentido em consonância com o espaço, por isso as cenas de sua visita à cidade (na pracinha, nas portas de casas etc.) se debruçam não apenas sobre as suas memórias – como, por exemplo, das locomotivas do município –, mas também nas dos próprios moradores.

A amizade com Caetano Veloso é introduzida no entrelaço entre memória e território, no entanto, desta vez Ituaçu dá lugar a outro espaço muito importante para o cantor: Salvador (BA). No documentário, a relação entre os dois é introduzida com Gil contando como Caetano ofereceu a música “Beira-Mar” para que ele finalizasse a sua composição. É interessante pensar como a letra da música reforça uma Bahia litorânea, ainda que a própria história que o cantor tenha contado até então traz como sua maior influência de vida uma cidade de serra, bem no interior do estado. As imagens que trazem os dois mais novos, com crianças, embaralham as memórias.

O território não se faz apenas cenário, mas protagonista tanto da obra audiovisual – com cenas que a todo momento exploram referências imagéticas bem localizadas associadas ao sertão de Ituaçu ou ao mar de Salvador –, quanto da própria narrativa contada pelo

cantor. É também na conversa dos dois em que isso talvez fique ainda mais explícito, quando ambos contam rapidamente como foi a experiência de viver em Londres no exílio. A trilha sonora, a música “Back In Bahia”, canta versos como “Hoje eu me sinto / Como se ter ido fosse necessário para voltar / Tanto mais vivo / De vida mais vivida, dividida pra lá e pra cá”.

Mesmo que relativamente discreta, essa cena remonta a outro momento do documentário, quando o baiano conta que compôs “Eu vim da Bahia” ao viajar para São Paulo e já tendo ciência de que partiria em direção ao Sudeste para trabalhar. Em ambos os casos, o cantor aciona a questão da migração, ancorada, sobretudo, na memória, mas também – e talvez ainda mais presente nas entrelinhas – na relação de alteridade e diferença. A Bahia, seja Ituaçu ou Salvador, é sempre lembrada no lugar de comparação com os outros territórios em que habita, o que desenvolve em Gil outra questão extremamente relevante: sua identidade.

A CAMINHO DE UMA IDENTIDADE COERENTE: A FÉ E A MÚSICA DE GIL

[...]
*A refavela / Revela a escola / De samba paradoxal
Brasileirinho / Pelo sotaque / Mas de língua internacional
A refavela / Revela o passo / Com que caminha a geração
Do black jovem / Do black-Rio / Da nova dança no salão*
[...]
*A refavela / Revela o sonho / De minha alma, meu coração
De minha gente / Minha semente / Preta Maria, Zé, João*
[...]

Vale aqui ratificar mais uma vez que, assim como narrativa, memória e território, a questão da identidade atravessa toda a obra, entrelaçando-se a todo momento com as demais questões referidas. No entanto, optamos por conscientemente criar também uma linearidade didática a partir do que foi identificado no documentário como momentos ou seções em que cada uma dessas prerrogativas aparece de modo mais explícito. Portanto, aqui, compreendemos que o diretor, depois de apresentar a vida de Gil pelas memórias afetivas (da infância), segue na intenção de dar sentido a uma identidade regida pela fé e pela música.

A cena que mostra fiéis carregando uma santa pelas ruas em direção a uma igreja, remetendo a uma procissão, é quem introduz a questão da fé e da religião. Logo em seguida, o baiano aparece, junto a Carlinhos Brown, cantando a música “Serafim”: “Kabieci lê - vai cantando o ijexá pro pai Xangô / Eparrei, ora iêiê - pra Iansá e mãe Oxum / “Oba bi Olorum koozi”: como deus, não há nenhum”. Em seguida, uma conversa com Mãe Stella explica ao espectador os preceitos do candomblé, mostrando cenas da natureza e de rituais religiosos, intercaladas com mais interpretações de músicas como “São João, Xangô Menino” e “Logunedé”.

A obra ainda traz para a discussão, sob intermédio de Gil, a questão do sincretismo, com opiniões relativamente semelhantes – mas também diversas – de Pierre Verger³ e dona Mãe Stella. É na conversa com Jorge Amado, entretanto, que talvez a questão da identidade seja mais evidente – afinal, trata-se de uma “autoridade” que também ajudou a criar, no imaginário social brasileiro, uma ideia do que seria a Bahia e do que seria uma “identidade baiana”. Nas palavras de Vasconcelos (2008, p. 5):

A sua forma documental de fazer literatura, aliada a uma proposta e compromisso político de captar a identidade e a singularidade da Bahia e do Brasil através da fala, da cena e dos problemas do povo, fez de Jorge Amado um porta-voz reconhecido e consagrado da Bahia e lhe conferiu uma considerável credibilidade ao se proferir sobre a Bahia.

Ao discutir com figuras tão notáveis e importantes na e para a cultura baiana, sendo ele própria também uma dessas autoridades, o cantor não está somente abordando questões que podem facilmente serem associadas à ideia de identidade baiana, mas a dele próprio. Quando Gil, ao lado de Jorge Amado, cita o embaralhamento do sincretismo religioso que envolve, na Bahia, a relação entre Oxalá e Senhor do Bonfim, ainda que esteja falando por e para muitos, está principalmente falando de e para si mesmo. A narrativa que o

3 No documentário, o fotógrafo e etnólogo não ganha apresentações (a não ser seu nome), aparecendo apenas como um amigo próximo do cantor. Ao espectador que não o conhece (como é o nosso caso), uma rápida busca na internet ajuda a entender por que ele apareceu como uma importante figura na discussão sobre sincretismo religioso, devido a sua história de vida.

documentário adota, aparentemente em consonância com o argumento do cantor, é a do hibridismo respeitoso.

É como ele estivesse numa fronteira na qual a única solução para sobreviver aos dogmas do candomblé e do catolicismo seja hibridizar. Bhabha (1998) fala sobre o encontro colonial em que se estabelece a esquizofrenia, uma vez que esse deriva a uma experiência de vida na ambivalência estressante. Como possível solução, Anzaldúa (2009, p. 315) sugere, sob o contexto da fronteira México–Estados Unidos, mas cuja interpretação pode ser válida de modo mais abrangente: *“Nosotros los chicanos* temos um pé em cada lado das fronteiras. [...] Nem águia nem serpente, mas as duas. E como o oceano, nenhum animal respeita fronteiras”.

Depois de uma cena que mostra uma apresentação da música “Guerra Santa” (que traz o verso “O nome de Deus pode ser Oxalá / Jeová, Tupá, Jesus, Maomé [...] / Sons diferentes, sim, para sonhos iguais”), uma breve entrevista traz a fala de Gil como se encerrasse a discussão: “Sou religioso, mas não tenho religião. Parece um paradoxo, mas parece que o ser moderno é assim [...]”. Embora seja uma entrevista visivelmente mais antiga (e que, de certo modo, vai ao contrário do que a narrativa construiu até então), essa sentença específica reforça como há uma tentativa de amarrar uma identidade para o cantor, por mais escorregadia que seja (HALL, 2006).

Na tentativa de, mais uma vez, dar coerência à narrativa, há uma passagem dedicada à relação do cantor como bloco de afoxé Filhos de Gandhy, na qual declara: “Quando eu estou no [Filhos de] Gandhy, eu gosto do canto e da dança do ijexá. Aí eu me sinto parte integrante, molécula, partícula, de uma coisa grande que é o canto e a dança da Bahia, [...] que vieram da África, a tradição do candomblé” (GIL, 1996). Em seguida, uma apresentação na noite de ano novo, “festa de Yemanjá”, em homenagem a Antônio Carlos Jobim, encerra a seção do documentário sobre religião no tom de hibridismo que une catolicismo, candomblé e música.

Nas entrelinhas de todas essas questões, a negritude de Gilberto Gil é abordada de modo mais explícito no documentário num arco que tenta amarrar o argumento de como (ou quando) o cantor “se fez” negro – ou tornou as questões associadas à raça parte do seu repertório musical. Neusa Santos Souza (1990) explica que “saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade, confundida

em suas perspectivas, submetida a exigências, compelida a expectativas alienadas”, complementando que “é também, e sobretudo, a experiência de comprometer-se a resgatar sua história e recriar-se em suas potencialidades”.

Nesse sentido, vale abrir um breve parêntese para além da obra documental, para citar o trabalho de Fantini (2016), em que busca compreender como Gil construiu, em sua trajetória artística e política, suas facetas de africanidades. Nesse trabalho, traz uma entrevista em que o próprio declara: “Eu não me via muito como negro. Não havia essa questão pra mim ainda. Eu vinha de uma família de negros bem-sucedidos. Meu pai conseguiu, minha mãe era professora” (GIL, 1987, p. 5). Ou seja, o próprio cantor compreende e admite que passou, com a sua família, por um processo de “branqueamento”.

A narrativa que o documentário adota condiz com essa análise, desenvolvendo em algumas cenas específicas o modo como esse processo se inverteu. Ainda a partir do trabalho de Fantini (2016), que também tenta desenvolver uma cronologia coerente para esse contexto, estariam mais fortemente associados a uma “consciência de negritude” o período anterior, durante e após o exílio, culminando na relação com os Filhos de Gandhi, a relação com Jorgen Ben Jor e, enfim, a trilogia “Re”. Na obra, portanto, é depois do arco sobre religião e o bloco de afoxé que Carlinhos Brown introduz uma discussão sobre a importância do disco “Refavela”.

A Refavela revela a escola de samba paradoxal, né? Brasileirinho pelo sotaque, mas de língua internacional. É tudo isso que se quer hoje, né? que se quer fazer uma coisa que revele as nossas raízes, nossos compromissos com as coisas que são nascidas e criadas aqui, mas que ao mesmo tempo... com a coisa planetária, com a coisa que se expanda para o resto do mundo, e que inclua as informações que vêm do resto do mundo até nós. (...) E sempre com a coisa do negro, com a coisa do samba, com as formas que vieram da África e que estão em África ainda até hoje, por trás de tudo. Refavela é o primeiro momento, o primeiro documento meu muito claro, muito nítido sobre isso (GIL, 1996).

Além de Brown, Jorge Amado, Paulinho Camafeu, Caetano Veloso e Stevie Wonder são os personagens que aparecem para construir essa narrativa sobre a negritude na obra de Gil. Coincidentemente ou não, os negros Camafeu, Wonder e Brown são os que menos discorrem sobre isso – os dois primeiros aparecem apenas cantando

e/ou tocando instrumentos com Gil, como no caso do primeiro, com quem apresenta a música “Ilê Ayê (Que Bloco É Esse)”. Os brancos Amado e Veloso são, entretanto, os donos da voz sobre esse assunto na obra, tendo até mais tempo de fala do que o próprio cantor.

A começar pelo escritor que, mais uma vez, como autoridade de “o que é que o baiano tem”, argumenta pela riqueza cultural que a Bahia dispõe musicalmente. Há, em sua fala, um caráter de democracia racial freyreana, mas que Amado tenta superar – de modo razoavelmente romântico – afirmando que “o nosso umbigo é a África”. Aqui, amarra-se o triângulo que impera a questão da identidade: brasileira, baiana, e do próprio Gilberto Gil. O cantor, portanto, adota essas facetas identitárias complementares para construir, como argumenta Pollak (1992), uma imagem de si para o próprio e para os outros – também sobre sua negritude.

É, entretanto, a cena e conversa com Caetano Veloso talvez a mais simbólica dessa seção, quando discutem explicitamente como a negritude surgiu como tema para Gil, sobretudo em sua obra musical:

– CAETANO VELOSO: Quando eu conheci logo você, a gente ficou aqueles anos 63/64/65... A gente tinha muita convivência, companheirismo, e eu me lembro de uma coisa que é muito importante, quando eu vejo a Bahia hoje. A gente passa pela rua e vê os pretos da Bahia numa postura dentro da cidade que não é, de forma nenhuma, a que eles tinham naquela época. E você, um mulato escuro o suficiente pra ser chamado de preto. Como eu sou um mulato claro o suficiente pra ser chamado de branco na Bahia. Você, que podia ser chamado de preto, era como se você não fosse preto. Não se sentia em você nem que você tivesse problema por ser preto, nem seu pai, que tinha carro, que era médico; nem você próprio, parecia ter isso como um problema, mas nem sequer como um tema, e de repente, em 65/66, isso passou a ser tematizado. Eu tenho impressão que isso começou em você por causa mais de Jorge Ben.

– GILBERTO GIL: Sem dúvida, quando eu vi Jorge... Esse lado da coisa negra, do indivíduo negro no Brasil, me tomou de assalto por causa da música, da coisa dele, do jeito que ele trazia os temas todos tirados do jongo, tirados do linguajar tudo negro que ele trazia, a posição que ele tinha no Rio de Janeiro também, como conjunto de impressão já veio ali naquele momento. E, evidente, isso sem dúvida me ajudou muito, a essa tomada.

A resposta dada evidencia uma discussão contemporânea importante, ainda que o cantor esteja falando de um exemplo pessoal que aconteceu na década de 60: Jorge Ben Jor foi, para Gil, uma referência de representatividade. Pensando que a indústria cultural da qual os cantores fazem parte é sustentada também pelo forte aparelho midiático comunicacional, a questão da representação é fundamental para pensar quem são os personagens que aparecem ou não nas narrativas dessa esfera sociológica – além de como se dão os jogos de sentido que os envolvem. A representatividade, portanto, seria o direito de disputar a representação.

Nesse contexto, Jorge Ben venceu a luta pelo direito de significar – de ocupar lugares-chave para ter o direito de representar – e conseguiu, portanto, construir no imaginário social brasileiro a sua própria representação de negritude. Esta que tocou a subjetividade de Gil e fez com que seu processo de se tornar negro (SANTOS SOUZA, 1990) tenha tomado uma guinada. Cronologicamente, foi também esse encontro entre os dois – registrado no disco “Gil & Jorge: Ogum, Xangô” (1975) – que precedeu a trilogia “Re”, já referida como principal momento da virada às africanidades do cantor, amarrando assim sua identidade religiosa e racial traduzida em música.

O CAMINHO DE VOLTA: MAIS LEMBRANÇAS DO SERTÃO LITORÂNEO

*Por ser de lá / Do sertão, lá do cerrado
Lá do interior do mato / Da caatinga do roçado.
Eu quase não saio / Eu quase não tenho amigos
Eu quase que não consigo / Ficar na cidade sem viver contrariado.
Por ser de lá / Na certa por isso mesmo
Não gosto de cama mole / Não sei comer sem torresmo.
Eu quase não falo / Eu quase não sei de nada
Sou como rês desgarrada / Nessa multidão boiada caminhando a esmo
(Gilberto Gil/Dominguinhos – Lamento Sertanejo)*

O último bloco do documentário – e entendemos bloco como os arcos narrativos desenvolvidos pelo roteiro da obra, que também, como explicamos anteriormente, serviram como fios condutores de nossa análise – remonta mais memórias de Gilberto Gil, sobretudo na sua relação com os territórios de Salvador e Ituaçu (BA). Embora a música do cantor ainda esteja aqui em discussão – como, por exemplo,

na cena em que aparece com Roberto Mendes para em seguida contar sobre suas influências musicais, de Dorival Caymmi e Luiz Gonzaga –, visualmente há um esforço explícito em encaixar novamente os territórios à narrativa.

É a música a mediadora entre o cantor, suas memórias e seus territórios vividos. De volta à Ituaçu (BA), conta como surgiu a ideia da composição da música “Expresso 222”, mostra em cena qual foi a casa onde ouviu seu primeiro disco na vitrola. Mais uma vez, estar presente fisicamente naquele espaço é fundamental, como argumentamos no início do artigo, tanto para a narrativa da obra enquanto produto audiovisual quanto para o próprio jogo de rememoração sensitiva do cantor. O território da cidade interiorana se entrelaça com as memórias de Gil e até mesmo de locais que também contam suas histórias e lembranças.

Quando retorna narrativamente a Salvador, como o faz para, ao lado de sua mãe, irmã e tia, contar rapidamente como vivia uma juventude em busca da liberdade, a relação com o território se faz muito presente. É também nesse contexto que apresenta um pouco do bairro de Santo Antônio, onde morou e cujo trabalho de rememoração o faz contar sobre um rapaz árabe que o levou para comer seu primeiro hambúrguer, ou ainda sobre como conheceu sua primeira namorada. Ainda canta “Madalena” com crianças aparentemente em Ituaçu, e conta como “Domingo no Parque” foi inspirado numa tarde na sorveteria da Ribeira.

A primeira coisa que eu tive o cuidado foi de me preparar pra percepção da luz no quarto do hotel hoje. Quando eu abri os olhos, eu disse: ‘vou ter que reparar nesse ato hoje’. Mas eu já antes tinha reparado na chegada do dia com o cantar dos galos, eu fiquei acordado desde 4h da manhã, com o cantar dos galos e depois dos pássaros e tudo... E foi um golpe forte na memória, em tudo aquilo que constitui a memória numa pessoa porque eu tinha passado a noite de ontem pela cidade, tinha visto os lugares, tinha reconhecido as casas onde morei, casas das pessoas principais, amigas que eu recordava... E tinha também a memória recorrente que ficou esses anos todos através dos sonhos (...) eu tentei, pela manhã, na madrugada de hoje, juntar tudo isso, na cabeça e no coração e ver qual era o resultado novo disso. E, como sentimento, como sensação, o que veio foi a alma infantil. Fiquei mesmo aquela criança, fiquei sentindo as coisas que eu sentia [...] isso tudo foi reproduzido hoje de manhã com uma

intensidade [grande], mas, ao mesmo tempo, com a capacidade de afastamento do homem maduro, do homem velho que eu começo a ser. Foi uma experiência sensacional, interessantíssima. (GIL, 1996)

A memória ainda é explorada no documentário através de uma montagem bastante representativa, embora não haja nenhum entrevistado. Logo após a fala referida acima, o diretor apresenta Gil cantando num cenário de serrado a música “Lamento Sertanejo”, composição do cantor com Dominginhos. Ao espectador brasileiro, que faz compreender os códigos da cultura nacional e possui o necessário para, como diria Stuart Hall, decodificá-los, a referência a uma das identidades do cantor que talvez tenha sido pincelada apenas através das suas memórias de Ituaçu (BA) fica evidente nesse momento: a identidade nordestina.

A intenção da obra é, obviamente, amarrar a relevância das memórias – por fim admitida pelo próprio cantor em sua fala prévia – com o tom melancólico e, ao mesmo tempo, romântico bastante comum nas obras artísticas produzidas pelo, para e sobre o Nordeste. Durval Muniz de Albuquerque Jr. (1999, p. 95), remontando criticamente a invenção do Nordeste por diversos atores, argumenta que: “é na memória que se juntam fragmentos de história, lembranças pessoais, de catástrofes, de fatos épicos que desenham o rosto da região”. Seria, portanto, a memória o fio condutor das narrativas desenvolvidas por romancistas, pintores, cantores e artistas em geral.

Figura 1: Cenas do documentário “Tempo Rei” (1996)



Fonte: O autor.

A montagem é bastante significativa justamente por trazer somente cenas do que pode ou não ser a cidade de Ituaçu, mas cujo aparato imagético-visual pode facilmente ser remetido à ideia de nordestinidade. Para além do que é visto, a trilha sonora também dialoga diretamente com o espaço da saudade e da tradição. Novamente, a identidade pessoal do cantor se confunde – ou melhor, se entrelaça – com outras concepções mais amplas de identidades sociais bem específicas da cultura brasileira. E impingidas nessas categorias estão, sobretudo por suas relações físicas, as memórias e os territórios.

Quem fecha o documentário, talvez por trazer consigo a “mistura” de todas essas questões e disputas de sentido, é a identidade baiana, quando a mãe do cantor enaltece a música “Toda Menina Baiana”. Há espaço para falas que ainda dão à Bahia o status de berço do Brasil, denunciando também o Pelourinho como espaço de violência explícita contra os negros escravizados. No entanto, não há mais tempo para problematizações, pois o clima é de festa – como é (n)a Bahia: cenas intercalam entre Gil cantando para sua mãe, para moradoras de Ituaçu e para uma plateia em Lisboa. São todas as facetas e identidades do cantor.

Quando os créditos sobem, é mais uma forma de entender o contexto da narrativa: a direção é de Andrucha Waddington e Lula Buarque de Hollanda, com roteiro de Hermano Vianna, Sérgio Mekler e Quito Ribeiro. Uma vez que argumentamos, desde o início, que a obra é uma tentativa de criar minimamente uma coerência entre a memória e a história de Gilberto Gil, o modo como essa narrativa é construída depende essencialmente de quem são aqueles que estão contando a história – afinal, são em si mesmos agentes de outras memórias e vivências próprias. Talvez, mais negros e mais baianos contariam uma história diferente.

Quem termina com a palavra, já entre os créditos, é o escritor Jorge Amado: “Dizem que nós somos preguiçosos – se somos, é ótimo; porque essa nossa preguiça é tão criadora, né? E às vezes a pressa dos outros não conduz a nada, conduz você a ficar sem fôlego para viver”. Por mais que haja, tanto na fala quanto na proposta dos diretores e autores uma poética bem-intencionada, é inevitável associá-la ao fato de que se trata de uma obra romantizada, que adota certos estigmas

– mesmo para contrapô-los – e não discorre sobre questões outrora muito relevantes e certamente latentes na vida e nas memórias de Gil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS – DE ONDE TUDO SAI

A proposta que apresentamos aqui foi de acompanhar, em sua própria cronologia narrativa, como o documentário “Tempo Rei” (1996) aborda questões fundamentais para o pensar sobre as construções narrativas de sujeitos socioculturais. Como metodologia do próprio ato da escrita acadêmica, desenvolvendo cada uma dessas questões de acordo com o modo como apareciam – e eram compreendidas – na própria obra audiovisual, fio condutor das nossas discussões.

Iniciamos pensando como o ato de narrar é, em si próprio, uma construção com e de diferentes vias de acesso para a sua produção. Deste modo, constatamos que, anterior à produção técnica do documentário, há ainda o exercício de rememoração que consta a produção de uma história narrada. Ou seja, a própria pesquisa da obra, que envolveu os diversos entrevistados, dentre eles, o grande protagonista, já concebia em si própria um ato criativo que seria posteriormente reconstruído na linguagem audiovisual documentária.

Em seguida, remontamos às memórias de Gilberto Gil em sua forte relação com seus principais territórios baianos: o município de Ituaçu e a capital Salvador. As lembranças do cantor e de outros entrevistados (da sua família, amigos etc.) são a base da obra que, diferente de outras produções do gênero documentário, não se utiliza muito de um forte resgate de documentos e/ou registros externos, apoiando-se principalmente nas memórias que esbarrou no meio do caminho criativo. Pensamos, portanto, a relação entre o ato de lembrar e suas relações com o território.

A música de Gil foi o instrumento mediador que permitiu o documentário pensar uma identidade coerente para o cantor, que envolvesse fortemente temáticas muito presentes em suas obras: a religião e a negritude. Essas, que são fortemente atravessadas uma pela outra, foram as questões sobre as quais nos debruçamos para discutir como as identidades que o cantor assumia para si e transpunha para os outros partiam de um mesmo lugar, em meio a processos de hibridização, na tentativa de dar sentido à imagem estabelecida para e adotada por ele.

Por fim, voltamos ao mesmo lugar de onde tudo saiu, remontando as memórias do baiano em sua forte relação com seus dois territórios fundamentais. Aqui, pincelamos ainda, assim como a obra, uma rápida menção à associação do cantor com a identidade nordestina, sobre a qual também cantou e cujo pilar fundador coincide com a sua própria história no contexto dessa obra: o espaço da saudade. Até, enfim, ratificar que essa narrativa foi construída por outras pessoas além de ele próprio, justificando o modo como foi criada.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5. ed. – São Paulo: Cortez, 2011.

BARBOSA, Marialva. “O filósofo do sentido e a comunicação”. **Conexão – Comunicação e Cultura**, UCS, Caxias do Sul, v. 5, n. 9, p. 139-149, jan./jun. 2006.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

BHABHA, Hommi. **O local da Cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFGM, 1998.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade** – Lembranças de Velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Bertrand, 1989.

BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. *In*: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

FANTINI, Débora Dutra. “**O negro é a soma de todas as cores**”: a construção da africanidade na trajetória e obra de Gilberto Gil (1942-2008). 2016. 343f. Tese (Doutorado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. 2. ed. “Cap. 1 e 2”. São Paulo: Biblioteca Vértice, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. - Rio de Janeiro, DP&A: 2006.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Editorial: PUC-Rio: Apicuri, 2016.

POLLAK, Michael. “Memória e identidade social”. *In: Estudos Históricos*, v. 5, n. 10. Rio de Janeiro, 1992.

POULET, Georges. **O espaço proustiano**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

RICOEUR, Paul. Cap. 3 “Tempo e narrativa. A Tríplice mimese”. *In: Tempo e narrativa*, tomo I. Campinas, SP: Papirus, 1994, p. 85-132.

SOARES, Martinho Tomé Martins. **História e ficção em Paul Ricoeur e Tucídides**. Fundação Eng. António de Almeida, Portugal, 2007.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

VASCONCELOS, Cláudia. **SER-TÁO BAIANO: A Baianidade e a Sertanidade no jogo identitário da Cultura Baiana**. *In: IV ENECULT*, 2008, Salvador.

VELHO, Gilberto. “Memória, identidade e projeto”. *In: Projeto e Metamorfose: Antropologia das sociedades complexas*. RJ, Zahar, 1994.

FILMOGRAFIA

TEMPO REI. **Documentário dirigido por Lula Buarque de Hollanda, Andrucha Waddington e Breno Sila**. Produção: Gege Produções/Ravina Produções. Rio de Janeiro: Conspiração Filmes, 1996

SOU UM LUGAR AMBULANTE: NARRATIVAS DO BLOCO MUSICAL TERREMOTO CLANDESTINO, FORMADO POR REFUGIADOS E IMIGRANTES¹

Júlia Motta²

INTRODUÇÃO

A primeira vez que ouvi falar sobre a proposta da criação de um bloco formado por pessoas em situação de refúgio e imigrantes, foi em dezembro de 2018, numa atividade cultural idealizada pela Mawon. A instituição fundada em 2017 pelo casal franco-haitiano Melanie e Bob – que chegou no Brasil com dois filhos em 2010, após o terremoto no Haiti –, é uma das principais promovedoras de atividades culturais com e para pessoas em condição de refúgio e imigrantes no Rio de Janeiro. Durante o evento, ao falar sobre o bloco, Bob ressaltou a importância de existir uma atividade cultural permanente que abra espaço para as pautas das pessoas em situação de refúgio e imigrantes. Tendo assim, a luta pelos direitos migratórios mais escuta e visibilidade.

1 Este texto foi gerado a partir da dissertação de mestrado intitulada “Levo o chão de onde vim: Narrativas de mulheres em situação de refúgio no Rio de Janeiro”, realizada no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) da Universidade Federal Fluminense (UFF) e orientada pela professora Dra. Adriana Facina.

2 Pesquisadora, jornalista e produtora cultural. Mestre em Cultura e Territorialidades pela UFF. E-mail: juliafmotta@gmail.com.

A partir de janeiro de 2019, iniciaram-se os ensaios semanais do Terremoto Clandestino. O bloco é formado por pessoas em situação de refúgio de diferentes países africanos, como República Democrática do Congo (RDC), Angola e Gâmbia; ou latino-americanos, como a Venezuela. Além de imigrantes com vistos humanitários, como os haitianos e outros imigrantes provindos da Argentina, do Uruguai, do Senegal, da França e da Itália. Conta também com integrantes brasileiros, que tocam e apoiam a estrutura do bloco, com instrumentos musicais, caixas de som e microfone para apresentações. Ao todo, somam em torno de 15 integrantes.

Em fevereiro do mesmo ano, começaram as apresentações em bairros variados do Rio de Janeiro: Gamboa, Botafogo, Rocinha, entre outros; e fora do Rio, em cidades como São Gonçalo. A partir da criação do bloco e ao longo da pesquisa de campo, pude observar que a proposta do Terremoto Clandestino ia além de uma celebração festiva. Sua criação expande fronteiras com canções que permitem o reconhecimento num entre-lugar: como uma manifestação cultural de qualidade, rompendo muros reais e simbólicos. O Terremoto Clandestino surge, portanto, a partir da reflexão do que BHABHA (1998) que propõe como o novo entra no mundo, por meio do hibridismo cultural, nas brechas, na negociação.

As hifenações híbridas enfatizam os elementos incomensuráveis – os pedaços teimosos – como a base das identificações culturais. O que está em questão é a natureza performática das identidades diferenciais: a regulação e negociação daqueles espaços que estão continuamente, contingencialmente, se abrindo, retracando as fronteiras, expondo os limites de qualquer alegação de um signo singular ou autônomo de diferença – seja ele classe, gênero ou raça. Tais atribuições de diferenças sociais – onde a diferença não é nem o Um nem o Outro, mas algo além, intervalar – encontram sua agência em uma forma de um “futuro” em que o passado não é originário, em que o presente não é simplesmente transitório. Trata-se, se me permitem levar adiante o argumento, de um futuro intersticial, que emerge no entremeio entre as exigências do passado e as necessidades do presente (BHABHA, 1998, p. 301).

Por mais de dois anos, acompanhei diversos ensaios, apresentações, reuniões e os grupos de WhatsApp do Terremoto Clandestino. É no bloco musical que as duas principais interlocutoras desta pesquisa se

encontram. Ruth Mariana tem 36 anos e nasceu em Angola. Com apenas um mês de vida, por conta do início da guerra no país, sua mãe fugiu com ela para o Congo (RDC). Foi lá onde cresceu e, na adolescência, se deparou de novo com a guerra e precisou voltar para Angola. A travessia durou cinco meses e foi feita a pé e de barco. Em 2014, chegou ao como uma mulher em situação de refúgio, com dois filhos e grávida do terceiro. Mora em Brás de Pina, Zona Norte do Rio de Janeiro e aqui conseguiu realizar o sonho de se tornar atriz e cantora. Mariama Bah tem 34 anos, nasceu na Gâmbia. Aos 12 anos, foi prometida ao futuro marido, com quem foi obrigada a se casar, aos 13. Com 14, teve uma filha. Aos 16, conseguiu fugir e deu início a uma travessia longa até chegar ao Brasil, em 2015. Depois de muita luta, trouxe a filha um ano depois e voltou a estudar, seu grande sonho. Hoje cursa Relações Internacionais e criou uma marca que vende roupas e acessórios com a temática africana, a Sabaly. Também já realizou alguns trabalhos como atriz.

Neste artigo, escrito a partir da diferença – falo do lugar de uma mulher branca de classe média –, pretendo narrar o surgimento de um bloco formado por pessoas em situação de refúgio e imigrante, sua música e apresentações realizadas. Na fundamentação teórica, busco, principalmente, abrir um diálogo com o conceito de entre-lugar de Homi Bhabha e de fronteira de Glória Anzaldúa. E faço também um intercâmbio com a literatura, dialogando com a noção de terremoto em *O chão que ela pisa* (1999), de Salman Rushdie.

QUANDO O “CLANDESTINO” SE DESLOCA DAS BORDAS PROVOCA TERREMOTOS

Em *O chão que ela pisa* (1999), Salman Rushdie narra a história de Ormus, indiano de família rica, que vira um astro da música popular e se relaciona com Vina. Ela é uma mulher pobre, criada nos Estados Unidos, que se torna uma estrela internacional da cultura pop. Rai, um fotojornalista especializado em registros de guerra pelo mundo, é amigo de Ormus, também apaixonado por Vina e narrador da história. As páginas iniciais do livro, revelam a morte de Vina, logo após uma apresentação, devido a um terremoto, no México.

A terra começou a tremer assim que ela terminou, aplaudindo seu desempenho. A grande natureza-morta do banquete, os pratos de carnes e tigelas de frutas e as garrafas da melhor tequila Cruz, e até a própria mesa de banquete começaram a pular e dançar à moda Disney, objetos inanimados animados pelo pequeno aprendiz de feiticeiro, aquele rato presunçoso; ou como se fossem movidos pelo mero poder do canto dela para se juntar à chaconne de encerramento. (RUSHDIE, 1999, p. 20)

O terremoto narrado por Rushdie não apenas torna objetos inanimados em animados por dançarem conforme o chão treme, mas revela como nada fica no lugar após o tremor de terra, tira a vida dos eixos. Aquelas pessoas não terão mais o seu cotidiano como antes, o chão que elas pisam não será mais o mesmo, os submundos escondidos pelas diversas camadas do solo serão revelados.

Meu pai [de Rai], a toupeira, podia ter contado a lady Spenta uma ou duas coisas sobre a falta de solidez do chão sólido. Os túneis de respiro e fiação, os cemitérios afundados, a incerteza, em camadas, do passado. As falhas da terra nas quais se infiltra nossa história e de imediato se perde, retida em forma metamorfoseada. Os submundos que não ousamos adivinhar. (RUSHDIE, 1999, p. 60)

A pesquisadora Vivien Gonzaga e Silva (2011), ao analisar o romance do escritor indiano, observa que um terremoto é uma ocorrência tectônica, uma forma de movimento das camadas sólidas exteriores da superfície da Terra. As fissuras que surgem no espaço acidentado, geram movimentos que refletem nos processos identitários que dele se desdobram.

Como resultado dessa interferência, verifica-se o aparecimento de dobras, falhas, fraturas, lençóis de arrastamento, entre outros feitos, de modo geral, entendidos como deformações da crosta. Ao abrir suas fissuras ao longo de toda a narrativa, a imagem do terremoto remete, ao mesmo tempo, a um espaço acidentado e à mobilidade dos processos identitários que nele se delinham. Concentra-se, assim, nas imagens do fenômeno geológico, a desestabilização das diversas noções de pertencimento e dos valores de sustentação de certo imaginário sociopolítico e cultural, como a nacionalidade, o valor pátrio, o território, a noção de cidadania. É assim que o chão – em seu sentido literal e figurado, dentro e fora do texto – mostra-se deslizante, inseguro, prestes a ceder à mínima pressão. (SILVA, V., 2011, p. 7)

As brechas que o terremoto causou em *O chão que ela pisa* (1999) são sentidas ao longo de todo o romance e revelam como um fenômeno geológico que provoca um movimento, fazendo com que as margens se desloquem para o centro. É a metáfora do tremor de terra que remete a um mundo extratextual também repleto de falhas, deslizamentos, entrechoques (SILVA, V., 2011).

Sugiro, assim, que o Terremoto Clandestino por meio da música desloca fronteiras na construção e reconstrução de subjetividades, como o terremoto de Rushdie (1999), que desestabiliza as próprias leis do solo. O terremoto provocado pela criação do bloco musical é um abalo tanto nos territórios, quanto nos espaços concretos e nas relações sociais, gerando uma inversão de valores, como propõe Rushdie (1999). O autor traz a provocação de que o incomum é a estabilidade e nos estimula a um novo olhar, a partir de outro eixo.

Terremotos, dizem os cientistas, são fenômenos comuns. Globalmente falando, ocorrem cerca de 15 mil tremores em uma década. Rara é a estabilidade. O anormal, o extremo, o operático, o antinatural: esses são a regra. Não existe a assim chamada vida normal. No entanto, é do cotidiano que nós precisamos, é a casa que construímos para nos defender contra o lobo mau da mudança. Se o lobo é a realidade, afinal, a casa é a nossa melhor defesa contra a tempestade: chamemo-la de civilização. Construímos nossas paredes de palha ou de tijolo não só contra a instabilidade vulpina dos tempos, mas contra nossas próprias naturezas predatórias também: contra o lobo interno. (RUSHDIE, 1999, p. 501)

O haitiano Bob afirmou no lançamento do Terremoto Clandestino: “*O que vocês chamam de favelada, preto, sapatona. Quem mais? Maconheiro, veado. São essas pessoas que ajudam a gente no dia a dia, nos dão coragem e mostram caminhos*” (BOB, Gamboa, fevereiro de 2019).³ O clandestino é o *outsider* (BECKER, 2008), aquele que enfrenta preconceitos criados a partir de regras e rótulos e se torna um desviante. Segundo Becker, o desvio é criado pela sociedade, a partir de regras.

Regras sociais são criação de grupos sociais específicos. As sociedades modernas não constituem organizações simples em que todos concordam quanto ao que são as regras e como elas devem

3 Mantive a transcrição exata das falas das interlocutoras e dos interlocutores desta pesquisa, respeitando as formas de falar de cada, com as marcas de uma linguagem hibridizada, fronteira.

ser aplicadas em situações específicas. São, ao contrário, altamente diferenciadas ao longo de linhas de classe sociais, linhas étnicas, linhas ocupacionais e linhas culturais. Os problemas que eles enfrentam ao lidar com seu ambiente, a história e as tradições que carregam consigo, todos conduzem à evolução de diferentes conjuntos de regras. (BECKER, 2008, p.27)

O terremoto pode ser visto, portanto, como um caminho de saída, que dá instrumentos para encontrar nas brechas, nas fissuras formas de sobreviver. O clandestino, o *outsider*, desloca-se da fronteira, da margem, do entre-lugar, territorializando e reterritorializando novos espaços. A junção dos termos “terremoto” e “clandestino” marca o início de uma ruptura significativa das velhas constelações deslocadas para esse grupo de estrangeiros. É o Terremoto Clandestino surgindo dos escombros e construindo e reconstruindo no novo, rompendo velhos paradigmas.

A MÚSICA ABALA ESTRUTURAS E ROMPE FRONTEIRAS

Comecei a frequentar os ensaios do Terremoto Clandestino – que costumam durar em torno de 3h – logo no início dos encontros, a partir do final de janeiro de 2019. Até março, os ensaios aconteciam às sextas-feiras de manhã, nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio). Dois meses depois, passou para os domingos, no Posto 3 da Praia do Flamengo, por um pedido dos próprios integrantes que tinham dificuldade de transporte e por se sentirem muito isolados no local. Em maio, passaram também a ensaiar as quartas-feiras à noite, na Praça Paris, na Glória.

Sem que eu pedisse, depois de três semanas comparecendo a todos os ensaios, chegando no horário marcado e ficando até terminar, fui incluída no grupo de WhatsApp do bloco. Em conversa com a gambiana Mariama, uma das organizadoras do bloco, falei sobre a surpresa por ter sido adicionada no grupo do Terremoto Clandestino. Foi quando ela me disse: “*Somos todos clandestinos*” (MARIAMA, Parque do Flamengo, fevereiro de 2019).

O grupo fora criado para se comunicar sobre ensaios e possíveis apresentações. A partir desse momento, foi possível entender melhor a estrutura do Terremoto Clandestino, uma vez que nos ensaios conseguia observar um pouco, mas por meio do WhatsApp houve uma facilidade maior para compreender as relações e papéis que cada

um exerce naquele coletivo. O grupo se divide em quatro comissões: a diretoria, a comunicação, a produção e a tesouraria.

Algumas semanas depois, fui incluída no grupo de WhatsApp da equipe de comunicação. Foi aí que minha atuação começou a mudar dentro do bloco. Até então, estava mais observando as relações e as dinâmicas. Comecei, então, a exercer uma função de apoio à direção e à comunicação. Tornei-me a responsável por escrever as atas de reuniões, alguns posts em redes sociais e até participar mais de perto da parte administrativa do bloco, uma vez que fui incluída também no grupo do comitê organizador do Terremoto Clandestino. Durante os ensaios e shows, passei a ter a tarefa de registrar em fotos e vídeos as apresentações para que depois essas imagens fossem usadas tanto na divulgação, como material de arquivo do grupo, para análise posterior das apresentações.

O Terremoto Clandestino permite que pessoas oriundas de diferentes países, com experiências diversas de migração, se encontrem no Rio de Janeiro e se unam por meio da música. Desse encontro, saem fortalecidas com pautas em comum, como a luta contra a xenofobia, o racismo e o machismo. A pesquisadora colombiana Catalina Revollo Pardo – que reside no Rio de Janeiro – contribui com o debate sobre a importância das redes, dos coletivos, ao pontuar que “os movimentos sociais, ou o associativismo localizado ou setorizado, perceberam a necessidade de se articular com outros grupos com a mesma identidade social ou política, a fim de ganhar visibilidade, produzir impacto na esfera pública e obter conquistas para a cidadania” (PARDO, 2018, p. 274).

A mestiçagem opera através da criação de novas formas de constelações de sentido, que à luz de seus fragmentos constitutivos são irreconhecíveis; é a construção de uma nova lógica partindo da destruição. Este processo produtivo-destrutivo tende a refletir nas relações de poder entre as formas culturais originais (os grupos sociais que as sustentam), já que as relações de poder são substituídas pela autoridade partilhada. A perspectiva de redes sociais pode ser passada pela lente das características do Ethnos Barroco, pois o *sfumato* e a mestiçagem incentivam a construção de redes, e a globalização contra-hegemônica está constituída pelas redes e alianças locais e transnacionais entre movimentos, lutas e organizações locais ou nacionais em todos os cantos do globo, as quais se mobilizam para lutar contra o fascismo social. (PARDO, 2018, p. 273-274, 2008)

A música é uma das ferramentas culturais que proporciona a conexão entre pessoas. Uma forma de identificação que se torna meio de expressão dos diversos sentimentos e de lutas. Paul Gilroy (2012) analisa como a música e seus rituais no mundo do Atlântico negro é identificada por seu uso simbólico, pelas relações sociais que têm produzido e reproduzido a cultura expressiva única.

A música e seus rituais podem ser utilizados para criar um modelo pelo qual a identidade não pode ser entendida nem como uma essência fixa nem como uma construção vaga e extremamente contingente a ser reinventada pela vontade e pelo capricho de estetas, simbolistas e apreciadores de jogos de linguagem. A identidade negra não é meramente uma categoria social e política a ser utilizada ou abandonada de acordo com a medida na qual a retórica que a apoia e legítima é persuasiva ou institucionalmente poderosa. Seja o que for que os construcionistas radicais possam dizer, ela é vivida como um sentido experimental coerente (embora nem sempre estável) do eu [*self*]. (GILROY, 2012, p. 209)

Ao narrar aspectos de suas experiências, outros que compartilham do mesmo sentimento se veem representados e passam a ter maior consciência de sua identidade individual e social dentro da experiência do refúgio. As associações entre as pessoas que são forçadas a sair de seu país e se encontrarem são fundamentais para que se possa recomeçar. Dessa maneira, narrar o surgimento do bloco Terremoto Clandestino é uma forma de redirecionar o olhar não apenas para as tragédias de suas travessias ou conflitos diplomáticos, mas também perceber como se posicionam e se reconstróem no local onde se reestabelecem.

A música original do grupo tem aproximadamente 10 minutos. É composta por quatro ritmos diferentes, numa mistura de Congo (RDC), Angola, Senegal e Haiti. O Brasil está representado na batida afrofunk. É cantada em vários idiomas, o que reforça uma marca identitária do bloco: sua interculturalidade. Compreendo, portanto, que essa característica de cantar em várias línguas é fundamental para o grupo, pois dá ênfase à identidade linguística, tal como observa Anzaldúa (2009).

Se você quer mesmo me ferir, fale mal da minha língua. A identidade étnica e a identidade linguística são unha e carne – eu sou minha língua. Eu não posso ter orgulho de mim mesma até que possa ter orgulho da minha língua. Até que eu possa aceitar

como legítimas o espanhol chicano texano, o Tex-Mex e todas as outras línguas que falo, eu não posso aceitar a minha própria legitimidade. Até que eu esteja livre para escrever de maneira bilíngue e permutar idiomas sem ter sempre que traduzir, enquanto eu ainda tiver que falar inglês ou espanhol quando preferiria falar Spanglish, e enquanto eu tiver que me acomodar aos falantes de inglês ao invés de eles se acomodarem a mim, minha língua será ilegítima. (ANZALDÚA, 2009, p. 312)

A primeira parte da música é cantada em lingala: “Salaozonga, mamaeee / Salaozonga, mamaeee / Bana ba leli yo na nzembo / Salaozonga”. A letra significa não demora para voltar ou volta logo. O congolês Yves Abdalah (voz), que dos 10 aos 14 anos esteve na guerra do Congo (RDC) como criança-soldado, e chegou ao Brasil em 2008, conta que a letra fala de ausência, do choro pelo que se faz falta: a mãe África. Ele explica que essa é uma música sobre saudade, que se canta quando alguém está na guerra ou num campo de batalha. *“Antigamente, as mulheres africanas iam num campo e plantavam mandioca e os homens iam caçar. Cada um no seu lugar cantava a música para lembrar da família”* (YVES, Parque do Flamengo, fevereiro de 2019).

Os versos cantados remetem à África como a mãe, a matriarca da família. “Salaozonga, mamaeee” traduz o breve retorno para aquele lugar de pertencimento: a casa. “O que falar de casa? *A casa é aquela visão infantil e boa que eu tinha do lugar de onde saí. Para mim, a casa é a África*” (YVES, Centro, junho de 2018). Muitos dos integrantes do bloco musical estão à procura desse lar, dessa casa. São narrativas de reinvenção do espaço.

A casa como o tempo-lugar materno. A casa é a morada do sagrado. A casa é segurança. A casa como refúgio. É desse lugar simbolicamente feminino de estabilidade e segurança a que todos querem voltar. O retorno à casa é o retorno a si, às raízes. Nós somos a casa. O que uniu os integrantes do Terremoto Clandestino, cada um vindo de um país diferente, foi a música. É a música os leva para casa, que os ajuda a construir um sentimento de pertencimento. A casa representa a morada do acolhimento, a morada dos sonhos, é o local onde, simbolicamente, vive a mãe África. É nesse duplo feminino da casa e da mãe África que está sendo construída as bases do Terremoto Clandestino.

ESCUTEM AS MULHERES: LETRAS QUE REPRESENTAM LUTAS

Depois da abertura em lingala – “Salaozonga, mamaeee / Salaozonga, mamaeee / Bana ba leli yo na nzembo / Salaozonga” –, a música segue com um trecho que tem autoria da cantora e atriz angolana Ruth, que também a interpreta. Essa parte da canção é cantada em português, mas com o sotaque angolano-congolês:

Yanyan yeye (português)
Vou te contar o que deixa mulher feliz
Yanyanyeye
Se sente amada respeitada e valorizada
Yanyanya eyaye (bis)
Quero saber
Quero viver
Quem vai curar essa dor das mulheres
Quero saber
Quero viver
Quem vai ajudar nessa luta diária
Vamos fala não ao assédio, à violência doméstica
Yanyanyeye
Humilhação, estupro contra as mulheres
Yanyanyayeyaye (bis)
Quero saber
Quero viver
Quem vai curar essa dor das mulheres
Quero saber
Quero viver
Quem vai ajudar nessa luta diária

Ruth compôs essa música em homenagem à luta das mulheres e suas formas de sobrevivência. Ela diz que o que mais aprendeu desde que chegou ao Brasil foi sobre a força da mulher para enfrentar diversas opressões. Ela já viveu situações machistas, como precisar da assinatura do agora ex-marido para poder trabalhar. *“Mudou tudo quando cheguei aqui. O africano é machista. As africanas têm nossos*

limites, mulher não pode falar. Aqui tô fazendo minhas coisas, já é uma mudança grande” (RUTH, Flamengo, fevereiro de 2019).

A letra aborda a dor das mulheres, como buscam respeito para se sentir feliz. Poder escrever e cantar o que se sente, as dores de uma mulher ao falar do que nos amedronta, não ser mais silenciada, ajuda a reescrever nossas histórias trazendo à tona aquilo que foi apagado ou alterado. Em todas as apresentações, Ruth fala sobre a composição da música, ela canta sua história. *“Essa parte é uma composição minha para homenagear as mulheres. Homem que tá aqui precisa ouvir essa história. Uma mulher para ser feliz precisa ser amada, respeitada, valorizada. Vamos falar não ao assédio e à violência doméstica?!”* (RUTH, Gamboa, fevereiro de 2019).

Os versos “Vou te contar o que deixa mulher feliz / Se sente amada respeitada e valorizada”, abrem um diálogo com o público para que ouçam sua história. Foi necessária coragem para falar de dores provocadas pelo machismo e pelo patriarcado. “Quem nos deu permissão para praticar o ato de escrever?”, questionou Anzaldúa (2000).

Quem sou eu, uma pobre chicanita do fim do mundo, para pensar que poderia escrever? Como foi que me atrevi a tornar-me escritora enquanto me agachava nas plantações de tomate, curvando-me sob o sol escaldante, entorpecida numa letargia animal pelo calor, mãos inchadas e como é difícil para nós pensar que podemos escolher tornar-nos escritoras, muito mais sentir e acreditar que podemos! (ANZALDÚA, 2000, p. 230)

A canção segue com duas perguntas: “Quem vai curar essa dor das mulheres?” e “Quem vai ajudar nessa luta diária?”. Anzaldúa fala sobre a importância de escrever “quando estiver deprimida, brava, machucada, quando for possuída por compaixão e amor. Quando não tiver outra saída senão escrever” (ANZALDÚA, 2000, p. 234). O grito preso na garganta segue com os versos: “Vamos falar não ao assédio, à violência doméstica / Humilhação, estupro contra as mulheres”. Ruth elabora a violência contra a mulher – principalmente a mulher negra, tal como ela – e por meio da música convoca a todos para a luta contra o machismo e o feminicídio.

No livro *Nó em pingo d’água: Sobrevivência cultura e linguagem* (2016), Adriana Facina, Adriana Lopes e Daniel Silva trazem artigos que “seguem como fio condutor rastros de falas, de narrativas, de

testemunhos, de corpos e de imagens que sobrevivem e que, de alguma maneira, desafiam o estado da barbárie e de suspensão do presente, semeiam esperança e nos convidam a parar e sonhar” (FACINA, LOPES E SILVA, D., 2019, p. 27). As letras da música do Terremoto Clandestino são narrativas de sobrevivência, rastros de memória e testemunho daqueles que buscam se reinventar e ressignificar a própria história pela arte.

EU MORO DENTRO DE MIM. EU SOU UM LUGAR AMBULANTE

Depois da parte cantada por Ruth, a música tem uma virada. O ritmo muda, entra a batida de funk. Esse trecho foi composto pelo congolês Yves, que canta a letra em português.

Eu moro dentro de mim.
Eu sou um lugar ambulante.
Eu levo o chão de onde vim.
Pra onde?
Um lugar distante.

O amor é a bandeira, meu refúgio é minha paz.
Eu cruzei essa fronteira, partir sem olhar pra trás.
Respeita a diversidade, Yves Abdbalah o carioca.
Tempestades ou calmarias... no flow AfroCarioca.. tchu-tcha

A letra fala sobre esse lugar do estrangeiro, daquele que perde sua terra, mas não suas raízes. O morar dentro de si é o símbolo disso na diáspora, em que podem perder a pátria ao refugiar-se em outro país, mas que levam parte dessa identidade consigo. É a língua desabrochando, que se recusa a ficar contida dentro de fronteiras, como aponta bell hooks (2013). Nos ensaios e apresentações, enquanto a batida de funk marca o ritmo do que estar por vir, Yves gosta de falar com o público. Em seu discurso, ele aborda a questão de ser sempre chamado de angolano e aproveita aquele espaço para enfatizar: “*Que angolano o quê! Eu sou afrocarioca!*” (YVES, Flamengo, março de 2019).

A identificação de Yves por muitos vizinhos como um angolano tem a ver como o fato dele ter ido morar na favela Cinco Bocas, em Brás de Pina, na Zona Norte do Rio de Janeiro. Lá foi um dos locais

onde os angolanos foram viver, na década de 1990, refugiados da guerra que assolava o país. Quando os congoleses chegaram ao local, nas décadas seguintes, pelo fato de serem do continente africano, eram comumente confundidos como angolanos. Essa brincadeira que Yves faz com as palavras nos faz refletir sobre o jogo de identidades e diferenças dos migrantes e questiona o sentido do que é ser africano, congolês, brasileiro, nesse entre-lugar apontado por Bhabha (1998).

Nas entrelinhas da canção, pode-se apontar como Yves também denúncia o racismo que o fixa num lugar, que homogeneiza muitas trajetórias daquelas pessoas em situação de refúgio oriundas de países do continente africano. A pessoa em situação de refúgio ou o imigrante cantado nos versos do Terremoto Clandestino é aquele ou aquela que busca a diversidade, que leva o chão, as raízes de onde partiu dentro de si, como “um lugar ambulante” (YVES, 2019). E que buscam no lugar da identidade e da diferença o sentido de pertencimento.

UM ABALO DE IDEIAS, SHOWS QUE REPRESENTAM LUTAS

O primeiro show do Terremoto Clandestino aconteceu em 23 de fevereiro de 2019, e marcou o lançamento do grupo. O evento foi organizado pela Mawon e a escolha do local não foi por acaso: o Museu da História e Cultura Afro-Brasileira (Muhcab), na Gamboa. O Muhcab faz parte da região da Pequena África, na Zona Portuária. Na página do Facebook, a instituição se define como um local “destinado à reparação da escravidão negra brasileira, valorizando a liberdade como premissa de construção da igualdade racial”.⁴ Por tanto, fazer o lançamento do Terremoto Clandestino naquele espaço já sugere, desde o início, o compromisso do coletivo com lutas que caminham junto com a questão migratória, como o racismo e processos identitários. Na área externa do museu, havia expositores de roupas e artesanato e de comida. Todos os imigrantes ou pessoas em situação de refúgio. Foi rifada uma saia da marca Sabaly, da gambiana Mariama, para arrecada fundos para pagar o transporte dos músicos, já que o evento era gratuito.

4 Página do Muhcab no Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/muhcab.rio/>. Acesso em: 18 jul. 2020.

Num dos salões do museu, houve a apresentação oficial do Terremoto Clandestino. Todos os membros do grupo foram convidados a falar, mas só alguns quiseram. Outros preferiram ficar no lugar de escuta. Havia também representantes das secretarias de Assistência Social e de Direitos Humanos do município e do estado do Rio de Janeiro e da Cáritas, que também foram convidados a pronunciar algumas palavras. Mariama reforçou que a luta do Terremoto Clandestino é por dignidade e para eliminar estigmas que a pessoa em situação de refúgio e o imigrante sofrem no país.

O refúgio não é uma condição que alguém deseje. Não há pessoa que queria deixar a sua comidinha favorita, a sua amiga favorita, o seu cantinho mais delicioso na sua terra em busca de uma condição maior. Não queremos pena, queremos dignidade. Não somos descapacitados, nós queremos contribuir para o país. Temos sonhos, temos talento. Não queremos cesta básica, queremos produzir cestas básicas. A gente vive no Brasil, esse país foi construído por imigrantes e refugiados. Vamos juntos, sem baixar a cabeça. (MARIAMA, Gamboa, fevereiro de 2019)

Após a apresentação formal, todos foram chamados para ir para a rua, em frente ao Muhcab. Como um desfile de carnaval, o bloco Bésame Mucho – formado por imigrantes latinos – fez o show de abertura do evento. Todos entraram para o pátio do museu, transformando aquele lugar histórico num baile de carnaval. Depois, foi a vez do Terremoto Clandestino. Yves foi quem abriu o show explicando o que significa ‘Salaozonga’. Ruth puxou o coro à capela e foi ensinando a quem estava presente a falar em lingala. Os músicos foram entrando aos poucos. Após o treino com o público, Bob assumiu o microfone para explicar o uso do *konè*,⁵ instrumento tradicional do Rara,⁶ música popular do Haiti, e a simbologia de abrir os ensaios e shows do bloco com ele.

5 “*Konè*: espécie de trompete feito de alumínio, utilizado no Rara” (MASCHIO SANTOS, 2018, p. 170).

6 “*Rara*: celebração de rua e procissão religiosa de caráter sonoro-perfomático realizada durante o período da quaresma, ligada à prática do *vodou*. O *Vodou* é uma religião afro-haitiana, cujas origens provêm principalmente do Daomé e do Congo” (MASCHIO SANTOS, 2018, p. 171).

Antes do celular, antes do e-mail, a gente usava só isso [konè] para se comunicar. Até hoje na minha cidade, quando vai ter uma reunião, quando vai ter um furacão, algumas coisas, então, vem a liderança passa isso e todo mundo já sabe é um alerta. Se vai ter um protesto, a galera passa isso, já simboliza que vai arre-bentar. Então, esse instrumento simboliza a nossa independência também no Haiti. Tem um cara que chama Nèg Mawon, foi o primeiro escravo que usa isso para chamar a galera para fugir e para voltar depois para matar os franceses. Na nossa banda tem um francês aí também. Viva a diversidade! [O francês] quer falar alguma coisa? Nada! Ele vai só tocar... (BOB, Gamboa, fevereiro de 2019)

Quando entrou a batida de funk, uma mulher preta entrou na roda de improviso e começou a dançar numa explosão de alegria e reencontro ancestral. Yves se juntou a ela e o público presente aplaudiu muito. Nos ensaios e apresentações do Terremoto Clandestino, o momento do funk costuma ser um dos mais animados.

Expressão diaspórica da juventude negra do Rio de Janeiro, o funk é um fazer artístico e uma forma de letramento – como tantos outros – que pode ser pensado a partir da diferença, como arte/escrita que vem daqueles com quem reconhecemos que temos demandas por justiça comuns, mas que falam o que não queremos ouvir, ou que não toleramos ouvir. (FACINA, LOPES e SILVA, 2019, p. 23)

A segunda apresentação do Terremoto Clandestino foi num domingo de bastante sol, no dia 10 de março de 2019, na parte da tarde, na abertura do tradicional ensaio do bloco Tambores de Olukun para o Terremoto Clandestino fazer uma apresentação durante o ensaio deles. A concentração do foi no Posto 2 da Praia do Flamengo. De improviso, decidiu-se fazer um cortejo, caminhando até o local do ensaio do Tambores de Olokun, no Posto 3.

O Terremoto Clandestino seguiu caminhando pela orla, cantando a capela. O público foi acompanhando até se misturarem às outras pessoas que estavam no local para o ensaio do Tambores de Olukun. Mariama abriu o show explicando brevemente quem são: *“Tá todo mundo animado para fazer algo diferente hoje? Esse bloco não é uma coisa comum, esse bloco é formado por imigrantes e refugiados e brasileiros também. A gente se misturou e criou o Terremoto Clandestino”* (MARIAMA, Flamengo, março de 2019). E ao final da apresentação, afirmou:

Nós queríamos agradecer bastante a todo mundo que tá aqui. Para nós, tudo faz mais sentido quando fazemos com vocês.[...] Então, sempre juntem com a gente por um mundo mais justo, com menos preconceito, menos intolerância. Por mais respeito por mulheres no mundo. Mas não deve ser falado, tem que ser praticado. Os homens têm que se juntar com nosostros para lutar contra o preconceito, contra o feminicídio. Todo mundo concorda que tá errado, mas ninguém quer abrir a mão. Quem quer abrir a mão do seu privilégio? Então, a violência contra a mulher, o homem tem que lutar. O preconceito contra racismo não é luta de preto, é luta de branco e de preto. Nossa luta é a mesma. A gente não precisa ser lésbica ou LGBT para lutar contra (como se dice?) homofobia. Então vamos nos juntar por um mundo melhor. Nós somos jovens que vamos ser a liderança deste mundo. Nós podemos mudar o que não queremos, não pratiquemos. Não toquem no meu cabelo. É sagrado! (MARIAMA, Praia do Flamengo, março de 2019).

À medida que aconteceram as apresentações, os integrantes do Terremoto Clandestino foram se firmando ainda mais na proposta do bloco, de levar por meio da música e da dança as pautas que são tão caras a eles, da luta pelos direitos dos refugiados e imigrantes, contra o machismo, o racismo e a xenofobia. No show de 30 de março de 2019, o grupo foi convidado pelos organizadores da Feira Chega Junto,⁷ em Botafogo, para fazerem um show. Dessa vez, recebendo cachê, mesmo que um valor simbólico. A Feira Chega Junto é realizada desde 2016, no último sábado de cada mês, nos jardins da Igreja Anglicana Christ Church Rio, numa parceria entre a Junta Local⁸ e a Cáritas RJ.⁹ O evento reúne comida e música produzida por pessoas em situação de

7 A Feira Chega Junto tornou-se uma importante manifestação cultural para exposição de trabalhos das pessoas em situação de refúgio no Rio de Janeiro. Há pesquisadores que estão se debruçando especificamente sobre o tema, como Conceição Aparecida Nascimento de Souza que está desenvolvendo sua tese de doutorado em Comunicação na UERJ sobre a Chega Junto. Conheci o trabalho da Conceição na disciplina que cursei no PPGCOM/UFRJ, ministrada pelo professor Mohammed ElHajji. Para saber mais sobre a feira, uma sugestão é o artigo que ela publicou na revista Naus: <https://www.revistas.ponteditora.org/index.php/naus/article/view/187/138> . Acesso em: 26 out. 2018.

8 A Junta Local reúne, desde 2014 no Rio de Janeiro, pequenos produtores numa plataforma que busca pela alimentação saudável e mais acessível. Sua proposta é de funcionar como uma plataforma, com feiras, eventos e vendas online. Disponível em: <https://juntalocal.com/sobre>. Acesso em: 23 jul. 2020.

9 A Cáritas RJ é uma instituição sem fins lucrativos responsável pelo programa de Atendimento a Refugiados e Solicitantes de Refúgio, com apoio do Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados (Acnur). Disponível em: <http://www.caritas-rj.org.br/> . Acesso em: 15 maio 2020.

refúgio e imigrantes e se tornou uma referência de atividade cultural que divulga o trabalho deles e delas.

Da mesma forma que na apresentação na Praia do Flamengo, o show começou com um cortejo, em uma das pontas da feira Chega Junto, cujas barracas estão dispostas lado a lado. Músicos e cantores foram caminhando e cantando até chegarem aos degraus da igreja, que fica no centro do pátio. O público que estava disperso pelas barraquinhas foi se aglomerando em frente ao espaço.

Dessa vez, foi Ruth quem abriu ao show e apontou em sua fala o passeio que a música que cantam faz. *“Esse é o Terremoto Clandestino que reúne todas as nacionalidades do mundo. A nossa música começa na Angola, chega no Congo e vai no Haiti, queremos que você aprenda junto com a gente”* (RUTH, Botafogo, março de 2019). A música que rompe fronteiras reais e simbólicas – até mesmo as fronteiras do coração –, desloca-se por diferentes localidades, como narrou Rushdie em *O chão que ela pisa* (1999).

Nós encontramos um chão onde fincar. Na Índia, esse lugar obcecado com lugar, com vincular-se ao seu lugar, saber o seu lugar, quase sempre nos atribuem esse território, e pronto, nada de discussão, siga em frente. Mas Ormus, Vina e eu não podíamos aceitar isso, nós nos soltamos. Dentre as grandes lutas do homem, bem/mal, razão/desrazão etc., há também esse poderoso conflito entre a fantasia do Lar e a fantasia do Mundo, o sonho das raízes e a miragem da viagem. E se você fosse Ormus Cama, se você fosse Vina Apsara, cujas canções podiam atravessar todas as fronteiras, até mesmo as fronteiras do coração das pessoas, então você talvez acreditasse que se pode pular sobre qualquer chão, que qualquer fronteira pode desmoronar diante do feitiço da melodia. E lá iria você, sem chão, para além da família e do clã e da nação e da raça, voando, intocável, por cima dos campos minados do tabu, até se ver finalmente no último portal, na mais proibida de todas as portas (RUSHDIE, 1999, p. 60).

Durante os meses de abril, maio e junho de 2019, o Terremoto Clandestino fez outras três apresentações em eventos organizados por empresas privadas ou organizações não governamentais. Receberam cachê e ajuda de custo para transporte e alimentação, dando um caráter mais profissional às apresentações. Além da música original, o repertório foi ampliado com canções latinas.

No dia 15 de junho de 2019, aconteceu o show em homenagem ao Dia do Refugiado – celebrado em 20 de junho –, no Sesc São Gonçalo. Quem fez a fala de abertura foi o venezuelano Sander. Sem que fosse ensaiado, todos os integrantes se abaixaram no palco, para ouvi-lo falar, numa atitude de respeito àquela voz.

Sou da Venezuela, eu faço parte desse movimento sísmico chamado Terremoto Clandestino. O Terremoto Clandestino é um coletivo artístico que reúne pessoas de várias nacionalidades com o objetivo de difundir a cultura de nossos locais de origem. Sobrepondo, assim, nossas diferenças e semelhanças. Aberto e participativo foi dessa forma que foi apresentado o grupo quando fiz meu primeiro contato. Desse momento até agora han sido várias vivências, trocas experiências, que hemos compartilhado juntos, muito aprendizagem. Pessoas que vem, que vão, que voltam, sempre com a intenção de agregar valor a este projeto. Cada um agregando um pouco da sua identidade cultural para expandir nosso repertório, nossos objetivos, nossos horizontes e nosso papel protagônico e participativo como cultores em qualquer lugar que seja. Este terremoto não é para destruir, derrubar edifícios e criar caos. Mas sim para sacudir consciências, derrubar estereótipos e restabelecer harmonia já existente: a energia do amor que todo movimenta que es anterior a toda legislação, a toda fronteira criada através da lei do mais forte, através da guerra. Vamos exercer nosso direito de expresarnos através da arte, da música que tem o poder de despertar consciências e cuidar das doenças da mente e da alma. (SANDER, Estrela do Norte / São Gonçalo, junho de 2019)

Em seu discurso, Sander destacou a importância do Terremoto Clandestino enquanto coletivo para aquelas pessoas em situação de refúgio e imigrantes. Em suas palavras: “Este terremoto não é para destruir, derrubar edifícios e criar caos. Mas sim para sacudir consciências, derrubar estereótipos e restabelecer harmonia já existente” (Sander, Estrela do Norte / São Gonçalo, junho de 2019). Ou seja, aquele tremor de terra reverberava na busca por deslocar fronteiras e aproximar a todos, inquietar, questionar. E essas fissuras só seriam possíveis por meio da arte, em especial, pela música, que “desperta consciências e cuidar das doenças da mente e da alma”, como apontou Sander (2019).

Poucos dias depois, em 29 de junho de 2019, uma versão menor do Terremoto Clandestino, com poucos integrantes, se apresentou na Feira Internacional RIR – Retirantes, Imigrantes e Refugiados,

realizada na Biblioteca Parque da Rocinha, numa parceria da Mawon com outras instituições. O evento ocorreu aos moldes da Feira Chega Junto, com barraquinhas de comida, roupa e artesanato. Mariama fez o desfile com roupas e acessórios da Sabaly e, na sequência, houve a apresentação do Terremoto Clandestino. Naquele dia, público e músicos se misturaram dançando e cantando numa festa em que todos pareciam estar entregues àquelas músicas, conectando-se com aquela ancestralidade, numa ressignificação daquele espaço-tempo, que deixava todos bem à vontade.

Os shows que o Terremoto Clandestino fez até o momento, revelam também um percurso de deslocamento do grupo pela cidade do Rio de Janeiro. Cada apresentação foi organizada por uma instituição diferente ou pelo próprio coletivo, o que marca propostas diversas. Por meio das letras, da dança, do ensinar novas línguas ao público, dos discursos, o Terremoto Clandestino foi deixando sua marca e revelando formas de ser e estar no mundo, de sobreviver.

Nesse transitar entre letramentos, a língua deixa de ser um código formal exterior, transformando-se numa forma de ação no mundo, uma prática fundamentalmente dialógica de engajamento com o outro. Parafraseando MC Janáina, nas ruas, a palavra vira arma, pois se expande e se democratiza.

Para nós, sobreviver, além de implicar movimento, é uma forma de criticar binarismos como viver e morrer. Derrida (1979, p. 89) argumenta que a sobrevivência está para além da dicotomia moderna “viver/morrer: “o sobreviver transborda, ao mesmo tempo, o viver e o morrer, suplementando-os, um e outro, como um sobressalto e um alívio temporário, parando a vida e a morte e ao mesmo tempo”. (FACINA, LOPES E SILVA, 2019, p. 49)

Impossível caminhar para o fim deste artigo sem ressaltar como a pandemia da Covid-19 afetou diretamente a vida dos integrantes do Terremoto Clandestino. A começar que todos os ensaios e apresentações foram interrompidos. Em paralelo, os trabalhos individuais também foram impactados, principalmente pelo desmonte na área cultural. Como por exemplo, os trabalhos de cantora e atriz de Ruth estão suspensos. As feiras onde Mariama vendia suas peças da Sabaly, também não estão acontecendo. Bob por meio da Mawon conseguiu ajudar pessoas em situação de refúgio com doações de cestas básicas.

Mas essas pessoas em situação de refúgio seguem resistindo e se reinventando nas brechas e fissuras para sobreviver.

PODE O REFUGIADO FALAR? E CANTAR E DANÇAR?

Spivak desafia os discursos hegemônicos ao apontar como os silenciamentos são impostos historicamente aos subalternos. A autora indiana destaca que a categoria subalterno não pode se referir a todo e qualquer sujeito marginalizado, pois eles são heterogêneos. O termo descreve “as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, das representações política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK, 2010, p. 12).

Em uma das passagens de sua tese de doutorado *Funk-se quem quiser no batidão negro da cidade carioca* (2010), a pesquisadora Adriana Lopes narra o dia em “o parlamento cantou” na Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (Alerj)¹⁰. De acordo com Lopes, “tratava-se de um dia histórico, pois a Alerj recebia sujeitos que lhe pareciam, até então, invisíveis. Ali, estavam MCs, DJs, produtores e empresários do funk. Aqueles para o quem o funk é sobretudo uma forma de trabalho” (LOPES, 2010, p. 60).

Na ocasião, como destacou a pesquisadora, as esferas artística e política estavam juntas no mesmo espaço físico e simbólico debatendo a criação de uma lei estadual na qual o funk seria reconhecido como uma das maiores manifestações culturais da cidade do Rio de Janeiro.

Acostumados com uma esfera pública que se constituiu, ao longo da história, longe dos formatos dos partidos políticos, dos sindicatos e da cultura letrada, a massa funkeira respondera àquelas falas com o maior e, talvez, o único capital cultural que possuem: a sua arte. Alguns MCs, ao fundo da plenária, começaram a entoar os versos do famo-

10 A audiência pública da Comissão de Defesa dos Direitos Humanos e Cidadania da ALERJ, em parceria com a Comissão de Cultura, foi realizada em 25 de agosto de 2009, tendo como presidente da sessão o deputado estadual Marcelo Freixo. A pesquisadora Adriana Facina, o pesquisador Hermano Vianna, a cantora Fernanda Abreu, o presidente da APAFunk MC Leonardo, entre outros, participaram das mesas de trabalho. Disponível em: <http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/compcom.nsf/e36c0566701326d503256810007413ca/4058671eb759c623832576500077fe82?OpenDocument>. Acesso em: 25 jul 2020.

so funk “Rap do Silva” contagiando a todos e fazendo com que aquele parlamento cantasse. A plenária ficou toda de pé, muito sujeitos estendiam os braços e de punho fechado cantavam os seguintes versos: “o funk não é modismo/é uma necessidade/é pra calar os gemidos que existem nessa cidade.”. (LOPES, 2010, p. 62)

Os funkeiros preencheram a Alerj com seus versos e ali, naquela plenária, ouve um processo de escuta por meio da arte. Há uma parte da tese de Lopes (2010) intitulada “Pode o subalterno ser ouvido?”, que reformula a questão proposta por Spivak. Lopes aponta que a capacidade de escuta, de diálogo e de mediação entre linguagens é o importante numa pesquisa etnográfica. Podemos apontar, assim, uma relação dos funkeiros – também negros em sua maioria – com as pessoas em situação de refúgio, apontando para essa lacuna de escuta para essas vozes marginalizadas no mundo.

Nesse movimento do Terremoto Clandestino, não basta apenas ter voz, tal como questionou Spivak em *Pode o subalterno falar?* (2010). As letras e discursos do bloco tocam exatamente nesse ponto da escuta. Mais do que quem vai falar, a pergunta que fica é: Quem está preparado para ouvir a voz dessas pessoas em situação de refúgio? As letras e as apresentações do Terremoto Clandestino denunciam problemáticas de gênero, raça, classe e de xenofobia. Estar em condição de refúgio não é uma escolha, é uma condição imposta. Narrar suas trajetórias e projetos é uma tentativa de somar-se a essa luta da qual todos somos parte.

REFERÊNCIAS

ANZALDÚA, Gloria. “Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo”. Trad. de Édna de Marco. In: **Revista Estudos Feministas**, v. 8, n.1, 2000.

ANZALDÚA, Gloria. “La consciéncia de la mestiza / rumbo a uma nova consciéncia”. Trad. de Ana Cecilia Acioli Lima. In: **Revista Estudos Feministas**, v. 13, n. 3, 2005.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Trad. de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1998.

BECKER, Howard S. **Outsiders**: Estudos da sociologia do desvio. Rio de Janeiro, Zahar, 2008.

FACINA, Adriana; LOPES, Adriana; SILVA, Daniel. “Apresentação: Linguística e Ciências Sociais”. *In*: FACINA, Adriana; LOPES, Adriana; SILVA, Daniel (orgs). **Nó em pingo d’água**: sobrevivência, cultura e linguagem. Rio de Janeiro: Mórula; Florianópolis: Insular, 2019.

GILROY, Paul. **O atlântico negro**. Trad. de Cid Knipel Moreira. Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afroasiáticos, 2012.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir**. A educação como prática da liberdade. Trad. de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

LOPES, Adriana Carvalho. **Funk-se quem quiser no batidão negro da cidade carioca**. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2010.

PARDO, Catalina Revollo. **As redes migratórias político-comunitárias tecidas pelas mulheres vítimas do desplazamiento na Colômbia**. *O Social em Questão*, ano 21, n. 41, mai a ago/2018. Rio de Janeiro: Departamento de Serviço Social / PUC-Rio, p. 265-282, 2018.

RUSHDIE, Salman. **O chão que ela pisa**. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SILVA, Vivien Gonzaga e. Em Tese. **A escrita do sismo**: identidades fronteiriças em O chão que ela pisa, de Salman Rushdie. Belo Horizonte: PosLit / UFMG: v. 17, n. 1, 2011, p. 148-164, 2011.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Trad. de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

O PROJETO CENTRO DE ÓPERA POPULAR DE ACARI E AS SUAS RELAÇÕES SOCIAIS¹

André Cesari Batista de Lima²

INTRODUÇÃO

9 de dezembro de 2017, sábado, meio-dia, chegou o dia da apresentação de final de ano do projeto. Para o espetáculo, além das oficinas de música, também foi planejado uma apresentação dos alunos do curso de teatro com a Orquestra Jovem do Centro de Ópera Popular de Acari e alguns músicos mais avançados da oficina de violão. Chego ao projeto com certa pressa devido à demora do ônibus em passar, pois, esse é um dos grandes problemas que o bairro tem, o transporte público. Cumprimento alguns alunos, as secretárias, a diretora do Centro de Ópera e os professores que já se encontram no espaço. A maioria dos alunos já estavam no local esperando o ônibus para a apresentação, ainda faltam chegar mais algumas pessoas, enquanto isso, a separação do material está sendo feita. Alguns alunos conversam entre si. A apresentação contará com cerca de 60 alunos. Devido a um erro de organização da Arena Carioca Jovelina Pérola Negra, espaço que acontecerá o evento, foi necessário adiar um pouco

-
- 1 Este texto foi gerado a partir da dissertação de mestrado intitulada “Ah! Seu garçom vai com jeitinho, pede outro chorinho sem sair do tom”: uma análise das relações sociais na música a partir da trajetória do projeto Centro de Ópera Popular de Acari.
 - 2 Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Cultura e Territorialidades (UFF), Bacharel em Produção Cultural (UFF), atua como Produtor Cultural do Núcleo de Arte e Cultura e da Galeria de Arte La Salle (Unilasalle-RJ), na organização de eventos artístico-culturais, acadêmicos e de exposições. E-mail: andrecesari91@yahoo.com.br

a saída do projeto. Alunos das oficinas de percussão, violão, violino, contrabaixo elétrico, cavaquinho, teatro e da Orquestra Jovem se preparam para o encerramento das atividades do Centro de Ópera Popular de Acari do ano de 2017. Havia um clima de incerteza, pois a continuidade do projeto para o ano de 2018 não estava certa, devido à falta de patrocínios para as atividades que o projeto ensinava.

Antes da saída para a apresentação um círculo se forma e acontece uma breve conversa e uma oração com os alunos antes de nos dirigirmos ao ônibus. As palavras de agradecimento da diretora do Centro de Ópera, Avamar Pantoja, aos alunos foram de muita emoção pelo empenho e a dedicação durante o ano, pois esta seria provavelmente a última apresentação do projeto que ela criou no ano 2000 na escola da qual era a gestora. O ônibus chega, carregamos o material e aos poucos os alunos vão entrando para que possamos sair e ir em direção ao local da apresentação. Ao chegar, descarregamos e levamos o material para dentro do espaço, os alunos vão entrando e se ajeitando entre as cadeiras, pois, daqui a pouco começa a passagem de som para a apresentação. Após a passagem de som, o professor de teatro permanece arrumando a iluminação para o espetáculo, enquanto isso, os alunos conversam entre si e esperam até o momento da apresentação.

A primeira apresentação será da Orquestra Jovem, com alguns alunos da oficina de violão e o grupo de teatro do projeto com a apresentação de uma peça. Uma certa tensão está no ar, já que não houve tempo hábil para a realização de ensaios antes do espetáculo e apenas através do roteiro com as indicações sobre o momento que a parte da música deverá tocar foi repassada para mim, como professor responsável da Orquestra, coordenasse as deixas para a entrada do grupo musical. Começa a apresentação, apesar do nervosismo tudo deu certo. Com o fim da peça iniciam-se as demais exposições. Aos poucos os alunos das oficinas de percussão, violino, violão, baixo e cavaquinho se apresentam e por fim, acontecerá a última atuação da Orquestra Jovem. As músicas selecionadas foram: Escovado de Ernesto Nazareth, Lamentos de Pixinguinha, Vibrações e Santa Morena de Jacob do Bandolim.

Chegou a hora, apresentação iniciada, um misto de sentimentos se passa: alegria, tristeza, nostalgia, emoção. Uma história que se iniciou com as aulas de cavaquinho com nove anos de idade e que estava se

encerrando ali, como professor no ano de 2017. Final da apresentação, aplausos e agradecimentos, hora de desmontar o material, levar para o ônibus que estava esperando para retornar ao projeto. Chegando à sede instrumentos descarregados, me despeço de todos e vou caminhando até o ponto para esperar o ônibus para retornar para casa depois de 17 anos de história.

Início este texto com a narrativa acima, para mostrar um pouco da minha história com o Centro de Ópera Popular de Acari, onde fui aluno e professor do projeto. Seja dando aula ou aprendendo, estive inserido durante os 17 anos de existência da instituição. Dessa forma, a minha pesquisa que originou a dissertação apresenta os múltiplos atravessamentos da minha trajetória: como aluno/músico/professor do projeto, além de produtor cultural e chorão.

Pensando nisso, o objeto de análise deste trabalho será o Centro de Ópera Popular de Acari, projeto criado no ano 2000 e que encerrou suas atividades no ano de 2017 e no qual fui aluno e professor. Dentre os objetivos da pesquisa estão: entender como o ensino de música em um projeto social localizado no subúrbio da cidade do Rio de Janeiro, cria uma visão de pertencimento aos seus frequentadores. A metodologia desse trabalho se baseou em três pontos. O primeiro, um levantamento teórico de fontes que embasassem essa pesquisa e a sua relevância. O segundo ponto focou na análise de reportagens e vídeos que ao longo dos 17 anos de existência do projeto, saíram na mídia e como seus discursos também ajudaram a cancelar a importância do trabalho desenvolvido. O terceiro e último ponto focou em entrevistas com alguns ex-alunos e ex-professores do Centro de Ópera e com a ex-diretora do projeto.

O PROJETO CENTRO DE ÓPERA POPULAR DE ACARI E A MÚSICA

No início dos anos 2000, surgiu, na Escola Municipal Alexandre de Gusmão, no bairro Parque Colúmbia, cidade do Rio de Janeiro, o projeto ABC & Arte. Idealizado pela diretora do colégio, a professora Avamar Pantoja, contou em um primeiro momento com oficinas na área de música, – com aulas de cavaquinho, violão, flauta doce, teclado, percussão e canto – dança e teatro. Inicialmente, as aulas

aconteciam aos sábados, pelo fato de o projeto acontecer dentro de uma escola municipal e utilizar as instalações da mesma. Num primeiro momento atendia apenas aos alunos do próprio colégio, porém, devido a uma demanda de procura de pessoas de fora, as aulas passaram a ser abertas a todos e com o atendimento de todas as idades.

O projeto permaneceu até o ano de 2005 funcionando dentro da Escola Municipal Alexandre de Gusmão, porém, com a crescente demanda do número de alunos e de uma demanda da região, houve uma mudança de sede para um salão alugado para a realização das oficinas, foi quando também ocorreu a troca de nome passando a se chamar Centro de Ópera Popular de Acari. Em entrevista realizada com a diretora do projeto Avamar Pantoja, no ano de 2015, ao perguntar sobre o histórico e sobre como o projeto surgiu, ela diz que:

O projeto o Centro de Ópera Popular de Acari surgiu no ano 2000 lá na escola Alexandre de Gusmão onde eu era diretora e a gente pensou em fazer um projeto político pedagógico mais adequado para as classes populares. A forma de estar atraindo esses jovens na época era *utilizar a música como esse resgate da humanidade*, dos valores que a gente achava muito interessante. Só que o projeto foi crescendo, pulou os muros, né, ultrapassou os muros da escola e nós crescemos. Depois, em 2005, viemos para um espaço aonde ele está instalado, um dos principais espaços né, porque hoje nós temos 3 espaços. Aqui está instalado até hoje, cresceu muito né, tanto em qualidade quanto em quantidade de pessoas que participam. Nós hoje somos um projeto da comunidade, gratuito, aberto para pessoas de diferentes idades, sem nenhum tipo de exclusão de credo, raça, cor né, nenhum tipo de exclusão. *A intenção nossa é tá colocando a garotada aí tanto pra utilizar o tempo ocioso né*, para que eles apliquem melhor esse tempo, como desenvolver esses dons que infelizmente o poder público não oferece nenhuma outra forma. É muito difícil para as pessoas oriundas das classes populares estarem conseguindo aulas gratuitas e aulas mais baratas e acessíveis para sua condição financeira. (Informação verbal).³

Avamar Pantoja – diretora

A fala acima, nos permite fazer alguns apontamentos, como por exemplo: o que seria um projeto acessível a classes populares? Por que pensar em um resgate da humanidade? E qual o motivo de

3 Comunicação pessoal ao autor em 24 de junho de 2015, no Centro de Ópera Popular de Acari.

pensar em uma ocupação do tempo ocioso de jovens nesses territórios periféricos? Assim, debruçando sobre algumas análises, a partir da leitura de Kleber (2006) que compreende a noção da música como prática social, baseado na análise de Shepherd e Wicke (1997). Neste contexto teórico, essa não se estrutura por si mesma, mas é estruturada pelas pessoas, através da capacidade de se compreender e elaborar os sons do mundo material por meio de estruturas simbólicas em um certo nível de consciência. Entendendo também que a música é social, pois não está apenas sendo produzida pelo mundo material e social, mas, também, pela capacidade que possui de simbolizar o mundo externo material e social assim como está estruturado. Para a autora:

A abordagem de cunho socioeducacional, envolvendo as práticas musicais e o processo pedagógico-musical, pressupõe a interpretação e análise dos diferentes contextos do mundo social, intrínsecos e idiossincráticos dos atores sociais. A compreensão das práticas musicais, enquanto articulações socioculturais permeadas de formas e conteúdos simbólicos, se refletem no fluxo e refluxo da organização social e no modo de ser dos respectivos grupos. Trata-se, portanto, da construção e reconstrução das identidades sociais e culturais desses grupos. (KLEBER, 2006, p.31)

Compreendo a importância de discutir a música como prática social, pois, considero que sua análise não está atrelada apenas de uma estrutura sonora, mas também de embates, atravessamentos e disputas que um gênero musical carrega em sua história. Dessa forma, ao pensarmos na música, devemos compreendê-la como:

Um acontecimento, como algo que existe para além de sua estrutura sonora, pois está inserida numa estrutura social que não pode de forma alguma ser desconsiderada. Quando a música é tocada ela interfere num sem-número de acontecimentos. Um gravador pode captá-la, mas não dá conta de captar esse contexto no qual ela acontece e que acaba por influenciá-la. (ALVES, 2009, p. 40)

Além das disputas e das tensões dentro do campo da música, em torno da legitimação pelo qual alguns gêneros musicais passam, considero que o ensino da música em projetos sociais não está relacionado apenas a uma questão da sua aprendizagem. Existem também outros fatores que estão entrelaçados, como a questão cultural e social desses territórios. Entendo, assim, que há uma

relação na questão de um capital cultural e social (BOURDIEU, 1989) que passa pelo ensino de um gênero musical já legitimado - o choro - ao longo desses anos.

No seu início, as aulas aconteciam apenas aos sábados e com o passar dos anos e com a expansão do Centro de Ópera, as oficinas passaram a acontecer também durante a semana. A divisão era feita pelo nível dos alunos, nas aulas dos instrumentos. No caso de uma turma iniciante, eram permitidos no máximo cinco ou seis alunos, já que mais do que esse número, não era possível dar atenção para todos os estudantes. Havendo um aluno em um nível mais avançado, a aula já passava a ser individual ou, no máximo, em dois, para que o professor pudesse dar mais atenção para o desenvolvimento musical. Cada professor era o responsável pela divisão do nível de cada aluno e das turmas. No caso das oficinas de percussão ou de canto, contavam com um número maior de participantes permitidos em cada horário disponível para aulas.

Como professor, as minhas influências na organização das aulas estavam pautadas através das experiências percorridas por mim como um aluno do Centro de Ópera Popular de Acari, onde eu fiz aulas de bandolim, cavaquinho, teoria musical e harmonia. Do Centro de Referência da Música Carioca, como aluno do bandolinista Afonso Machado, entre 2007 e 2008. E também da Escola Portátil de Música, que tive aulas com o também bandolinista Pedro Amorim entre 2009 e 2011. Meu processo de construção de aulas para os alunos se baseava também naquilo que eu havia aprendido até então com o projeto e fora dele. Como passei por três oficinas diferentes, cada uma delas requisitava metodologias e abordagens diferentes. A metodologia de ensino dos alunos auxiliava no desenvolvimento tanto da parte técnica musical quanto da parte teórica da música.

Durante a sua trajetória o projeto contou com as seguintes oficinas na área de música: violão, cavaquinho, bandolim, flauta doce, flauta transversa, guitarra, contrabaixo elétrico, teclado, percussão, violino, canto coral, teoria e harmonia musical, além da prática de conjunto com os alunos. Como principal linguagem ensinada aos alunos estava o choro e o samba. O repertório trabalho na oficina de prática de conjunto pela Orquestra Jovem do Centro de Ópera, seguia por esse caminho, sendo composto por muitos choros. Porém, transitava

também pela música erudita, pelo tango e pela bossa nova. Ao ser abordada sobre como se deu essa escolha do choro como linguagem ensinada no projeto, a diretora Avamar Pantoja diz que:

Eu acho que o projeto *caminha meio sentindo o que é melhor e o que é mais verdadeiro na arte e na cultura brasileira* e o choro é unanimidade. Então assim, eu acho que não poderíamos deixar o choro de fora, acho que essa é como eu falei anteriormente, são questões mesmo de um *sentimento de brasilidade*, de realidade, uma coisa das raízes e de uma *música de qualidade*, por que o choro é uma música de excelente qualidade, as vezes eu fico me questionando meio que pensando que o choro é para o Brasil como um símbolo nacional de musicalidade. (Informação verbal)⁴

Avamar Pantoja – diretora

Pontuando algumas falas acima, pensar no choro como “o que é melhor e o que é mais verdadeiro na arte e na cultura brasileira” e como uma “música de qualidade”, temos a visão de um gênero musical que adquiriu ao longo dos anos um certo *status* perante outros gêneros musicais. Em outra entrevista da diretora Avamar Pantoja, temos a seguinte fala:

Vocês trabalham muito mais com música erudita né, vocês fazem algum diálogo com a música popular? Não, a gente não trabalha só com música erudita não, a gente trabalha com o *popular de qualidade* (grifo meu), Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Villa-Lobos logicamente que a gente pega a música clássica, mas a gente trabalha com música popular. A gente quer fazer assim, porque, assim, a outros tipos de música eles têm muito fácil acesso. A gente quer mostrar pra eles que não existe só isso e dar uma opção. (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zwjwLq9a5tE>. Acesso em: 24 jul. 2020)

Essa fala acima é importante para entender também o contexto do qual a direção tem para o ensino dos alunos. O “popular de qualidade” traz a noção de um ensino ligado, de alguma forma, a uma camada popular, porém que seja considerado dentro de um campo como o da música, como tendo um capital elevado, atestando a qualidade do que se é ensinado nessas instituições. O choro, que

4 Comunicação pessoal ao autor em 24 de junho de 2015, no Centro de Ópera Popular de Acari.

tem suas origens ligadas a uma classe popular com diversos músicos negros, com o passar do tempo, passou a adquirir essa posição de uma chamada “boa música”.

Uma parte essencial da formação do projeto são as apresentações dos alunos. Essas ocorriam às vezes no próprio projeto ou em algum espaço cultural da cidade. Destaco a realização de saraus na sede do Centro de Ópera e um espetáculo de encerramento das oficinas de música, que aconteceram entre os anos de 2014 e 2017 na Arena Carioca Jovelina Pérola Negra, localizada na Pavuna. Para a autora Rose Hikiji (2005), a performance musical, que está envolvida em relação aos alunos envolvidos no projeto Guri, tem, na apresentação, um combustível além de ser a culminância de um processo pedagógico desenvolvido no mesmo.

A perspectiva de uma apresentação em curto prazo é extremamente estimulante para os alunos do projeto. A possibilidade de tocar para uma plateia – composta de familiares, amigos, estranhos e, às vezes, com cobertura da mídia – anima os aprendizes. Jovens que sabem tocar quatro ou cinco notas em um instrumento podem ser vistos ensaiando durante horas, discutindo as músicas e a técnica instrumental entre si, alterando o cotidiano da família para participar de apresentações nos mais diversos horários. (HIKIJ, 2005, p. 161)

Esse contato com o palco e com o outro ao tocar em grupo, proporciona uma integração entre as oficinas ensinadas e entre a família desses alunos que vão assistir os mesmos se apresentando. Esse fato contribui para que o projeto estimule e ofereça aos alunos um suporte para a sua profissionalização na música, mas, não apenas isso, também proporciona que os estudantes possam ingressar num mercado de trabalho em outras áreas.

AS RELAÇÕES TERRITORIAIS EM TORNO DO CENTRO DE ÓPERA

Em questões territoriais, o projeto ficava localizado na região do Parque Colúmbia, subúrbio do Rio de Janeiro e não em Acari, como traz o nome do projeto. Apesar de já ser conhecido por esse nome, o bairro só passou a ser designada como tal no ano de 1999, a partir da Lei n. 2.787 de 23 de abril de 1999, como parte de uma subdivisão do

bairro da Pavuna. Então qual seria o motivo do nome do projeto ser Centro de Ópera Popular de Acari e não Parque Colúmbia?

A região que envolve o projeto possui Índice de Desenvolvimento Humano da área é aferido junto ao bairro de Acari. Neste caso, dados do censo do IBGE do ano 2000 apontam que os bairros Acari/Parque Colúmbia apresentam um IDH de 0,720, ocupando a posição número 124 de um total de 126 bairros listados no Rio de Janeiro, ficando à frente apenas de Costa Barros e do Complexo do Alemão, tendo já estado com o pior Índice de todo o município no Censo anterior. Ou seja, na época do início do projeto, se tratava do bairro com o pior IDH da cidade. Porém, dados do Índice de Desenvolvimento Social, também do ano 2000, tendo a aferição dos dois bairros separadas, aponta o bairro a região do Parque Colúmbia com 0,522, na posição 127, enquanto a região de Acari tem seu índice em 0,443, na 153 colocação de um total de 158 bairros analisados.

As disputas em torno de um território são múltiplas. Como por exemplo, ao tratar das aproximações e afastamentos em torno de um lugar, como, em relação às afirmações e negações em torno de uma região, o questionamento que surge é: por que trazer o nome Acari e não o Parque Colúmbia no projeto? Em realização de um mapeamento cultural da região de Acari, Facina (2014) traz:

Situada no Parque Colúmbia, área fronteira entre os bairros de Acari e da Pavuna, território que nenhum dos moradores da favela de Acari com que tivemos contato durante o trabalho de campo identificou como pertencente, caracterizando o bairro como o de menor IDH da cidade e contando a história da Favela. (FACINA, 2014, p. 51.)

A negação e o não reconhecimento a um determinado território ou região está relacionada a alguns fatores, não apenas de localização. Como, por exemplo, a facção que domina o tráfico dessas localidades. Dependendo de qual for, fica “proibido” ou é delimitada a circulação de moradores em certos espaços. No caso da favela de Acari, tem domínio da facção Terceiro Comando Puro (TCP), enquanto o bairro Parque Colúmbia, da Amigos dos Amigos (ADA), que é a mesma que domina a região do Complexo da Pedreira.

Ao longo dos anos, a região de Acari é noticiada quase sempre pela questão da violência e não pelas manifestações culturais da região

perante a mídia institucionalizada. Então, ao associar o nome a esse território, o projeto traz para si toda a história do bairro e deste espaço, que é mais conhecida do que a região do Parque Colúmbia, já que um projeto social em uma área que carrega em sua história uma memória de violência traz para si uma legitimação acerca do trabalho desenvolvido.

O imaginário sobre certas regiões da cidade que estão relacionadas à violência está muito presente, principalmente por causa da mídia institucionalizada, em que, através de programas de TV e de jornais, por exemplo, reforça esse estereótipo de um território violento e segregador. Em pesquisa realizada por Ana Enne (2004) sobre o imaginário da baixada fluminense, a partir da visão de reportagens de quatro jornais impressos, considerando que:

A opção por trabalhar-se com a grande imprensa carioca pode ser creditada à intenção de se perceber como está sendo construída, para o senso comum metropolitano, para um público de largo alcance (e não somente residente na Baixada), as múltiplas imagens acerca deste espaço geográfico e social. (ENNE, 2004, p. 2)

No trabalho da autora, o objetivo central é de se pensar como essas imagens são construídas sobre a Baixada, que, na sua maioria, são associadas à violência – e posteriormente, mescladas por uma visão mais positiva – carregam em si, uma linha sensacionalista. Com relação a esse discurso, trago abaixo, alguns trechos de reportagens publicadas relacionadas ao projeto, como, por exemplo, no vídeo *AcariOcamerata* na TVR10, na plataforma *Youtube*, temos a seguinte fala da diretora do projeto Avamar Pantoja em relação à função do projeto para o bairro:

A gente está vivendo um processo educativo, um processo de transformação na comunidade. A comunidade está começando a se perceber agente da sua própria história, nós tamos (sic) fazendo com que as pessoas percebam que podem ser sujeitos da sua própria história, tanto individualmente como numa maneira comunitária, coletiva.

Isso é interessante porque isso já mobilizou transformações e a tendência é de que se multiplique e eu acho que essa é a grande chance que o projeto dá na vida das pessoas e que elas transformem as suas vidas. (Avamar Pantoja – diretora) (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yfNHQfTyCQI>. Acesso em: 25 fev. 2020)

A partir do trecho citado acima, podemos perceber que a construção de um projeto social passa pela visão de um processo de transformação, como abordado na fala da diretora. Entretanto, essa noção também está relacionada às imagens preestabelecidas tanto pela mídia quanto por quem faz. Onde temos também a percepção de que se crie um empoderamento das pessoas para que assim virem “agentes da sua própria história”. E que, conforme o trabalho fosse desenvolvido estabelecesse uma mobilização das pessoas que passaram pelo projeto, causando, assim, as transformações tanto para o bairro quanto para esses indivíduos.

Um outro fator a se apontar está relacionado ao acesso a bens culturais, que são, de certa forma, escassos em áreas periféricas da cidade, já que, em sua maioria, estão concentrados nas áreas centrais e sul da cidade e regiões como as zonas norte e oeste da cidade possuem menos espaços. O deslocamento entre a cidade de moradores dessas regiões também é difícil, pois, ano após ano, a região vem sofrendo com a relação da circulação do transporte público, sendo necessário o uso do transporte alternativo no bairro.

Há, inclusive, um impedimento prático: o transporte. Para quem mora em regiões afastadas do centro, pouco desservida de transporte público, o deslocamento é um grande problema, sobretudo à noite. Porque, dizem, “tudo no Rio acontece nesse eixo Centro-Zona Sul-Barra”. Existem fronteiras territoriais, simbólicas e práticas que são, ao mesmo tempo, expressão e produtoras de desigualdades. (TOMMASI, 2016, p. 10)

Compreendo que a inserção de um projeto social em bairros que contam com uma falta de equipamentos básicos e com uma certa omissão por parte do poder público, está relacionada a essas instituições assumirem um pouco as funções na qual o Estado deveria exercer em regiões da cidade onde há uma desigualdade social perante outros locais do município. Um exemplo é o número de equipamentos culturais nas Zonas Norte e Oeste da cidade do Rio de Janeiro, pois há uma grande concentração desses bens nas Zonas Sul e Centro.

No caso da região onde fica localizada o Centro de Ópera Popular de Acari, essa sofre com um esquecimento por parte do poder público, pois o bairro enfrenta problemas relacionados ao transporte público, no qual existiam até o ano de 2016, apenas a circulação de três linhas

de ônibus, realizada por duas empresas, com intervalos irregulares, sendo que uma dessas linhas estava praticamente extinta.

Esses diversos fatores apresentados, como baixo IDH do bairro, a falta de transporte público e de opções culturais no bairro estão diretamente associados para a construção do projeto no bairro. Como, por exemplo, na fala da diretora Avamar Pantoja, publicada no jornal *O Globo* no ano de 2015, sobre o alcance que o Centro de Ópera tinha para o atendimento aos alunos, a atuação do projeto no bairro e a sua visão em relação a isso: “Temos que estar prontos para quem vai cantar no chuveiro ou no Teatro Municipal. Atuo nos buracos deixados pelo poder público num dos lugares mais pobres do Rio. Essas crianças precisam de oportunidades que a sociedade raramente dá – afirma”⁵ (*O GLOBO*, 2015).

Pensar nessa atuação nos buracos deixados pelo poder público remete ao fato da falta de equipamentos públicos e de serviços básicos dentro do bairro. Como, por exemplos, a precariedade em relação às linhas de ônibus que atendem à região; a questão da violência e da pobreza no entorno; e a concentração de equipamentos culturais em regiões mais afastadas como Centro e Zona Sul. O que de certa forma também está atrelada a essa falta de oportunidades pela sociedade. Porém, creio que se trata de estratégias do poder público para que de certa forma, instituições como ONGs e projetos social assumam esse papel. Pois, o projeto já recebeu a visita do antigo prefeito do município do Rio de Janeiro Eduardo Paes, o que, de certa forma, destaca e chancela a atuação e o papel de importância que o Centro de Ópera tem nesse território.

OS PROJETOS SOCIAIS E OS SEUS DISCURSOS

Centrados no conceito de cultura, a criação de projetos sociais passa em parte, através de seus discursos, uma certa visão salvacionista. É como se os moradores dessas regiões precisassem de uma iniciativa que venha para “salvar” a vida de jovens, por vezes, através da arte e do esporte. Então, que noção de cultura é essa que está sendo abordada?

5 Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/criadora-de-projeto-social-no-bairro-de-acari-lembrados-alunos-que-perdeu-para-traffic-15921293>. Acesso em: 22 abr. 2019.

Um conceito com múltiplos sentidos e disputas, esse é o termo cultura, podendo ser apontado como característico do interesse multidisciplinar de diversas áreas de estudo. Clifford Geertz (2008) considera a cultura como redes de significação em que a humanidade está envolta. Raymond Williams (2000) entende a cultura como o processo significativo através do qual uma ordem social é comunicada, reproduzida, experimentada e explorada. Além disso, para o autor, o termo contém em si mesmo uma tensão entre produzir e ser produzido. Portanto, podemos compreender a cultura como processos sociais, nos quais acontecem embates e negociações, que sentidos e valores são construídos, atribuídos, vivenciados socialmente, sendo que os sentidos e significados não estão dados, sendo constantemente disputados (EAGLETON, 2003).

Ana Enne (2012) analisa a relação entre cultura e política nas ONGs. Ela discorre sobre as disputas acerca da ideia de cultura e sobre sua atribuição de sentido. Compreende que o lugar da cultura para a construção das estratégias políticas em dois momentos distintos: o primeiro nos anos 1980 e 1990, quando existiam diversas “casas de cultura” na região e o segundo momento entre os anos de 2000 e 2010, quando esses espaços desapareceram ou foram readaptados através de ONGs. Para a autora, o fio condutor nessas relações está na centralidade da categoria cultura, conforme nos diz Hall: “a expressão ‘centralidade da cultura’ indica aqui a forma como a cultura penetra em cada recanto da vida social contemporânea, fazendo proliferar ambientes secundários, mediando tudo” (HALL, 1997, p. 22).

Em relação aos projetos sociais, pode-se perceber que essa visão mais elitista do termo cultura tem grande reverberação nesses espaços, pois há a difusão desse pensamento não apenas nos gestores dessas instituições, mas também por parte de moradores dessas regiões, que repudiam por muitas vezes a cultura da favela. Porém, há também uma visão de acessar lugares e elementos que vêm sendo dados como parte de uma elite e não alcançadas por uma classe popular. Em uma fala sobre a importância do projeto para o bairro, a diretora Avamar Pantoja pontua o seguinte:

Eu acredito que seja muito importante até mesmo porque [...] não existem outros projetos parecidos, pelo menos nas proximidades, no entorno do projeto. Segundo, porque é uma forma da [...] clas-

se operária estar atingindo uma coisa que foi posta como elite, pra elite durante muito tempo. Então, eu acho que a importância é essa: oportunizar as pessoas que descubram os seus dons, independente da classe econômica que elas pertençam, porque nós temos alunos aqui que são alunos da classe trabalhadora e temos pessoas que são filhos de empresários que estudam no próprio projeto, então acho que o que é fundamental é essa oportunidade e essa convivência entre todos, acho que isso é importante. (Informação verbal, Avamar Pantoja, diretora)⁶

Ao mesmo tempo, aparece essa noção de que “não existem outros projetos parecidos” e a de “oportunizar as pessoas que descubram os seus dons”. Temos também, na fala acima, a visão por parte da diretora de que a “classe operária estar atingindo uma coisa que foi posta como elite, para elite durante muito tempo”, que é a ocupação de espaços ou de áreas que antes estavam postos apenas para uma determinada classe ou regiões e que passa a ser acessada por esses novos sujeitos.

Yúdice (2006) entende que a cultura é um recurso e que está, além de gerar, atrai investimentos, cuja distribuição e utilização, seja para o desenvolvimento econômico e turístico, seja para as indústrias culturais ou novas indústrias dependentes da propriedade intelectual, mostra-se como fonte inesgotável. “Melhorar a educação, abrandar a rixa racial, ajudar a reverter a deterioração urbana através do turismo cultural, criar empregos, diminuir a criminalidade [...] os artistas estão sendo levados a gerenciar o social” (YÚDICE, 2006, p. 29). Para o autor, o envolvimento desses artistas em projetos sociais se dá devido à crise do estado social, isto é, da falta de investimento de recursos públicos em programas sociais.

Então, o questionamento que aparece é: o que deve ser feito em relação a essa abordagem, pois, creio que não podemos reproduzir e replicar apenas essas falas já consagradas. Acredito que possa haver um equilíbrio entre essas falas, por entender que sim esses espaços vêm levando uma cultura de fora para essas regiões com o objetivo de salvação para esses jovens e suas famílias, por entender que se trata de territórios violentos e esquecidos pelo poder público. Porém, falta a noção também de que são lugares que tem sim uma cultura rica e

6 Comunicação pessoal ao autor em 24 de junho de 2015, no Centro de Ópera Popular de Acari.

pulsante, que é a cultura urbana, onde temos expressões como o funk, que é constantemente discriminado.

Entendo que, para além dessa noção salvacionista, se trata também de espaços de resistência, no qual, suscitam para esses agentes, a possibilidade de disputas de áreas que antes estavam dispostas apenas para determinadas pessoas, classes e territórios da cidade. Porém, considero que existe uma tensão sobre os usos e discursos, onde essa visão salvacionista relacionada a uma ideia de cultura como recurso (YÚDICE, 2006), ou seja, utilizando-a como meio, como no caso do Centro de Ópera Popular de Acari. Em relação aos discursos reproduzidos pelas ONGs, Adriana Facina (2014) questiona essa função:

A Cultura que salva vem de fora e, mais do que elemento artístico ou de valor estético, importa a sua capacidade de integrar os “menores” – termo tipicamente criminalizante para designar jovens e crianças pobres – à sociedade. Entendida como algo universal, essa Cultura desconsidera as culturas dos espaços populares, ou toma-os como particulares hierarquicamente inferiores. Apresentada como universal e politicamente neutra, tal concepção se encaixa perfeitamente na função de controle social dessa camada da população, contendo rebeldias e potencialidades pouco afeitas à ordem que resultam da experiência cotidiana da pobreza e da opressão. (FACINA, 2014, p. 48)

Nota-se que a crítica da autora está relacionada ao fato de que as falas reproduzidas em torno da construção desses projetos estão direcionadas a uma cultura que vem de fora, como forma de salvação, excluindo assim o que é produzido nesses territórios. Entende também que a integração desses jovens, que são o público-alvo principal dessas ONGs, são formas de um de controle social dessa população, já que, pelo imaginário construído, trata-se de sujeitos com potencial para entrar para o “mundo do crime”. Em contraponto a esses discursos produzidos por projetos sociais de música, encontra-se a Escola Portátil de Música, que traz o seguinte texto em seu site:

Foi criada por músicos de choro em 2000, a partir da necessidade de passar adiante seus conhecimentos sobre o gênero. Começou com cerca de 50 alunos na Sala Funarte, alcançando hoje aproximadamente 1 000 alunos nos Núcleos Urca (na UniRio) e Casa do Choro.

[...]

A formação musical oferecida pela Escola Portátil de Música é completa (teórica e prática), dando ao aluno formado a possibilidade de trabalhar dentro de qualquer estilo musical. Por isso, tantos candidatos buscam se matricular a cada ano, atraídos pela proposta inédita de promover a educação musical a partir da linguagem do choro. (http://www.casadochoro.com.br/portal/view/escola_portatil. Acesso em: 01 out. 2020)

Enquanto a Escola Portátil de Música desenvolve as suas atividades na Unirio, localizada no bairro da Urca e na Casa do Choro, que fica no Centro, tem como público a ser atingido, músicos que tenham uma ligação com o gênero e voltado a uma classe média que frui desse estilo. Ou seja, em um projeto realizado dentro de um espaço já consagrado, a função do mesmo, fica ligada exclusivamente ao ensino de um gênero musical e o resgate histórico do mesmo. Já os projetos sociais que ensinam o choro e a música clássica, em áreas “carentes”, oferecem essas opções de ensino para alunos, com um propósito de “levar” algo que não é consumido nesses territórios e que é considerado como tendo um capital cultural maior perante a música que é consumida por moradores das regiões periféricas da cidade. Não é apenas o fazer musical que está atrelado à formação em um projeto social.

Temos, como central, nos dois textos, a questão do atendimento de alunos em vulnerabilidade, em que, através do trabalho desenvolvido por esses projetos, busca-se o desenvolvimento e a potencialização de talentos através da arte para esses jovens. Essa percepção também está presente na justificativa do Centro de Ópera Popular de Acari:

JUSTIFICATIVA

Acari é o bairro com menor Índice de Desenvolvimento Humano da cidade e o de menor renda da região. Seu IDH, no ano 2000, era de 0,720, o 124º colocado entre 126 regiões analisadas na cidade do Rio de Janeiro, melhor apenas que Costa Barros e o Complexo do Alemão.

É sabido que a falta de perspectiva de vida para crianças e adolescentes, os empurra para a marginalização precoce, para a qual não existe opção e que só tem um destino: a morte indigna de mais um “bandido”.

No Centro de Ópera Popular de Acari seguimos o caminho inverso dessa antiquada concepção. Estimulamos através das artes, a curiosidade para com a vida que existe dentro de cada uma dessas crianças e jovens, oferecendo-lhes o que a sociedade a tanto tempo tem negado.

Propomos resgatar e fazer florescer a sensibilidade, adormecida ou abafada sob uma carga enorme de estímulos negativos onde a família, a escola e a própria comunidade (reproduzindo o macro-sistema) são algozes de uma frágil ou quase inexistente autoestima. (Disponível em: <http://www.oads.org.br/projeto.php?id=4> – Acesso em: 27 abr. 2019)

Nota-se que são ressaltados alguns pontos como motivadores para a constituição do Centro de Ópera na região, como, por exemplo, destacar que se trata de uma região com o menor Índice de Desenvolvimento Humano, pois faz com que se tenha a ideia de que se trata de uma região pobre e que, por isso, falta uma série de estruturas básicas. Apontar a falta de perspectiva de vida mostra a necessidade de um projeto que seja norteador no caminho desses sujeitos. Da mesma forma, segue-se também pela abordagem de uma desvalorização da cultura, em que, através do ensino de gêneros musicais já consagrados, busca-se um resgate de uma cultura brasileira. Ao mesmo tempo que através do incentivo e da formação do projeto, os envolvidos possam ser os sujeitos de sua própria história.

Entendo que a utilização de determinados gêneros musicais socialmente reconhecidos por parte de projetos do terceiro setor, estão pautados em uma estrutura já hierarquizada de gosto e distinção. Pois, ao ensinar um estilo já reconhecido como o choro, traz para si uma forma de chancelar o trabalho que está sendo desenvolvido por essas instituições. Podemos considerar também o discurso em relação a projetos de música, em que há mudanças de visão se analisarmos onde ele está inserido. Enquanto um projeto como a Escola Portátil de Música trata única e simplesmente do resgate do choro como objetivos para a construção das atividades, no caso de projetos sociais como o Centro de Ópera Popular de Acari e a Escola de Música da Rocinha, pautam também uma questão voltada ao acesso de uma “boa música” que os alunos não possuem nessas regiões.

Para finalizar, apresento aqui a trajetória de alguns ex-participantes do Centro de Ópera após o término do projeto:

Hoje trabalho não na área musical, porém guardei todos os ensinamentos que obtive no COPA.

(Isac Ferreira – ex-aluno de contrabaixo e percussão e ex-integrante da Orquestra Jovem)

Passsei a focar no que eu quero para minha vida profissionalmente, porque, apesar do que eu construí no projeto e de tudo que aprendi, era mais um hobby.

(Maria de Lourdes – ex-aluna de flauta e ballet e ex-integrante da Orquestra Jovem)

Me aprofundei mais ainda na música.

(Felipe Henrique – ex-aluno de percussão e ex-integrante da Orquestra Jovem)

Continuei estudar o violão e o técnico em enfermagem.

(Edison Marques – ex-aluno de violão e ex-integrante da Orquestra Jovem)

Não tive mais contato com um grupo musical, arranjei emprego fora da música.

(Luiz Gustavo – ex-aluno de contrabaixo e violão, ex-monitor de violão do Centro de Ópera e ex-integrante da Orquestra Jovem)

Iniciei na Faculdade de Música pela Unirio no Instituto Villa Lobos.

(Jonas Alencar – ex-aluno de violão e ex-integrante da Orquestra Jovem)

Seguí com minha carreira de músico educador, pois depois de conhecer a música no projeto dei continuidade aos estudos e hoje sou formado em licenciatura musical e dou aulas no Espaço Musical Vibrato, um curso de música que desenvolvi com o intuito de suprir de alguma maneira essa carência musical do bairro e por ser também uma forma de sustento.

(Sérgio Nunes – ex-professor de percussão e ex-integrante da Acari Ocamerata)

Histórias podem ser apagadas ou suprimidas por um processo hegemônico dominante. Apresentar as falas desses alunos, professores e da gestora, mostra a visão dos mesmos sobre a vivência de cada um em relação ao Centro de Ópera durante a sua trajetória.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um dos fatores apresentados para a inserção de um projeto como o Centro de Ópera no bairro Parque Colúmbia é exatamente a sua localização. Estar em uma região com um dos piores Índices de Desenvolvimento Humano do município e que trazem uma falta de equipamentos culturais, serviços públicos, dificuldade de

deslocamento e a escassez de transporte público, contribui para que a inserção desse projeto no bairro ganhe importância.

Temos de nos atentar que se trata também de estratégias do poder público, deixando de investir em certas regiões, priorizando áreas mais ricas e que assim, ONGs e entidades do Terceiro Setor assumem esse papel de desenvolvimento nesses territórios. No caso do Centro de Ópera, projeto já recebeu o apoio direto da prefeitura através de um convênio no ano de 2012 e participou de diversos editais culturais em busca de patrocínios para a manutenção das oficinas. Além disso, o projeto ao longo dos anos teve a visita de figuras do poder público, como o ex-prefeito Eduardo Paes, além de vereadores, deputados e secretários de gestões municipais. O que demonstra que essa falta de investimento em torno de regiões mais periféricas da cidade é de fato estratégias do poder público que assume que iniciativas como o Centro de Ópera são importantes no desenvolvimento de jovens e assim, repassam a responsabilidade para essas iniciativas.

A criação de grupos artísticos por esses projetos, no caso do Centro de Ópera, a AcariOcamerata e a Orquestra Jovem, na área de música, são importantes, pois, possibilitam uma profissionalização no campo da música para seus integrantes, além de legitimar o trabalho realizado por essas instituições. A sustentabilidade de um projeto social está pautada também nessa continuidade do trabalho desenvolvido, o que faz com que esses grupos sejam importantes para o desenvolvimento dessas organizações, já que, servem de exemplo para aquele aluno que está começando a aprender fazendo uma projeção de onde ele pode chegar se dedicar aos estudos.

Creio que o foco do Centro de Ópera Popular de Acari está mais no desenvolvimento de um processo educativo, do que na relação artística, que acaba se tornando uma consequência do desenvolvimento das atividades, por ser um projeto fundamentado por uma professora da área da educação. A minha trajetória enquanto músico, aluno de projeto social e produtor cultural, contribuíram para essa percepção sobre o papel de instituições com o cunho socioeducativo no ensino de gêneros musicais que possuam em si uma legitimação. Compreendo que essa escolha se dá por se tratar de iniciativas que querem capacitar o seu público-alvo com uma “cultura erudita”, ou utilizando a frase que motivou essa pesquisa, ensinar uma “boa música”, por

hierarquizarem o que é ou não é cultura, o que acaba trazendo uma visão mais “pessimista” sobre os ritmos produzidos e consumidos em territórios urbanos periféricos.

Pessoalmente, inserido nesse projeto, esses discursos reproduzidos faziam sentido para mim, ou seja, acreditava que estava realmente se tratando de uma “boa música”. Porém, sei da importância de ter participado do Centro de Ópera na minha vida, pois, a partir da minha vivência na instituição, pude trilhar e segui o caminho na área da música, me formar na graduação em Produção Cultural e por fim, poder concluir a pesquisa durante o mestrado.

REFERÊNCIAS

ALVES, Carolina Gonçalves. **O choro que se aprende no colégio**: a formação de chorões na Escola Portátil de Música do Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

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

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Lisboa: Temas e Debates, 2003.

ENNE, Ana Lucia Silva. Em “busca de dias melhores”: cultura e política como práticas institucionais na Baixada Fluminense. **RuMoRes**, v. 6, n. 12, p. 170-193, 2012.

ENNE, Ana Lúcia. Imprensa e Baixada Fluminense: múltiplas representações. **C-Legenda-Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual**, n. 14, 2004.

FACINA, Adriana (Org). **Acari cultural**: mapeamento da produção cultural em uma favela da Zona Norte do Rio de Janeiro. Mauad: Faperj, 2014.

FACINA, Adriana. “É, sim, lá em Acari!” - Mapeamento da produção cultural em uma favela da zona norte do Rio de Janeiro. *In*: CALABRE, Lia. (org.). **Políticas culturais**: informações, territórios e economia criativa.

São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2013.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro, LCT, 2008.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 22, n. 2, jul./dez. 1997.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. Etnografia da performance musical: identidade, alteridade e transformação. **Horiz. antropol.**, Porto Alegre , v. 11, n. 24, p. 155-184, dez. 2005 . Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832005000200008&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 29 de dezembro de 2018.

INSTITUTO PEREIRA PASSOS; IBGE. **Tabela 1172 - Índice de Desenvolvimento Humano Municipal (IDH), por ordem de IDH, segundo os bairros ou grupo de bairros - 2000»** (XLS).]

KLEBER, Magali Oliveira. **A prática de educação musical em ONGs: dois estudos de caso no contexto urbano brasileiro**. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

SHEPHERD, John; WICKE Peter. **Music and cultural theory**. Malden: Polity Press, 1997.

TOMMASI, Livia De. Cultura da performance e performance da cultura. *In: Crítica e Sociedade: revista de cultura política*, v. 5, p. 100-126, 2016.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: uso da cultura na era global**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

“PROFESSOR, ISSO É FILME ?? [...], MAS É O QUE A GENTE FAZ NA FAVELA ...”: O TERRITÓRIO DA ESCOLA, A NARRATIVA DOS JOVENS E O MULTICULTURALISMO: O CASO DO CINEMA DOCUMENTAL

Hugo Villa Maior

INTRODUÇÃO

Para pensar a questão do cinema na escola, ou mesmo a escola no cinema, bem como as múltiplas territorialidades que o próprio cinema, inserido na escola, acaba gerando, é preciso trazer uma discussão a respeito do multiculturalismo, hoje muito cara, no âmbito da educação. Tanto para Canen e Moreira (1999), quanto para Candau e Moreira (2003), os encontros com docentes da educação básica em todo o Brasil tem gerado, de alguma forma, inúmeras questões.

Há um certo consenso entre especialistas, e até entre não especialistas, em educação, de que a escola precisa se reinventar a fim de se tornar um lugar mais atrativo para o alunado, o que inclui repensar métodos e avaliações, e talvez uma prática cineclubista na escola, sobretudo, no que toca o ensino de língua materna, talvez seja um caminho para isso ou, quem sabe, pelo menos seja uma ponta desse iceberg.

Sabemos também que o trabalho cineclubista na educação não termina aí, ele se constitui um aliado importante no processo de letramento desse alunado. Lembro de L, na sessão do “5X Favela – Agora Por Nós Mesmos”, estranhando alguma construção, na fala

de um personagem do filme, fora daquilo que podemos chamar de “norma culta”, “é voar , e não avoar”, grita ele com a TV, como se o personagem estivesse ali de carne e osso, como se aquilo fosse uma peça de teatro e não um filme.

O próprio ensino remoto, que inicialmente foi chamado de EAD, na pandemia do Coronavírus nos obrigou a repensar, minimamente, os nossos modelos de avaliação. Os métodos que no ensino remoto se prestaram a ser simplesmente uma cópia, um decalque daquilo que fazíamos no presencial estavam, necessariamente, fadados ao fracasso mesmo antes de começar.

Presenciei algumas escolas reproduzindo até sua estrutura de horários no chamado ensino remoto, deixando muitos jovens presos a uma cadeira pelo menos quatro horas por dia no meio dessa loucura toda. A fim de compreender um pouco melhor essas relações, que são atravessadas também por relações de poder, dentro da escola, é necessário, então, revisitarmos um conceito tão caro para nós educadoras e educadores: o multiculturalismo.

Somente na década de 70 do último século a escola se tornou uma instituição mais parecida com a que temos hoje, Até ali, pelo menos, a escola, sobretudo a escola pública, era destinada a uma elite muito específica. Em geral, os estudantes que frequentavam a escola naquele momento eram oriundos de famílias brancas, letradas e de classe média.

Por isso, é bastante comum, ainda hoje em dia, ouvir de alguém que viveu nessa época: “Ah, no meu tempo, a escola pública funcionava...” ou ouvir alguém dizer com um certo orgulho “Eu fui aluno de escola pública...”. Porém, só por volta da década de 70 com uma reforma na LDB, salvo engano, de 1971 é que os bancos da escola pública finalmente receberam os filhos da classe trabalhadora. E, talvez o multiculturalismo no Brasil nasça desse encontro, quase inusitado, entre os bancos da escola pública e os filhos de uma classe operária que, naquele momento, talvez acreditassem mesmo estar indo ao paraíso.

Mas esse encontro não foi nada amistoso. Curiosamente, foi nesse período que, aos olhos de muita gente, a escola pública passou de um projeto exitoso a um projeto fadado ao próprio fracasso. Não só pelos investimentos na área passarem a ficar mais escassos ou, pelo

menos, mais difusos como se tudo fosse uma grande coincidência, mas, sobretudo, pelo fato de essa escola pública estar agora servindo também aos filhos de uma classe trabalhadora.

As aulas de língua portuguesa, por exemplo, não refletiam a língua, nem a linguagem, falada por essas filhas e filhos dessa classe operária, muito menos por suas famílias. Logo, é fácil entender porque esses jovens não se viam retratados, e ainda não se veem, mas isso já é um grifo meu, nesse modelo de escola. Ficou de fora a língua falada pelos becos, pelas ruelas das comunidades onde esses jovens residem, pelas praças. Ficou de fora a língua falada em casa, na intimidade dos lares desses mesmos jovens que, finalmente, adentravam os portões da escola pública.

Por isso, é complicado o discurso de alguns docentes quando afirmam que a escola, sobretudo a escola pública, é uma instituição que pouco mudou em todos esses anos. O fato de a escola pouco ter alterado seus métodos, técnicas e avaliações mesmo com a chegada desse público, não significa que ela não tenha se modificado. São os modos de pensar uma avaliação que continuam os mesmos, são os métodos e técnicas com relação a passagem e aferição desse chamado conteúdo que ainda se mantém. Não podemos dizer que os rostos que circulam hoje pela escola pública são os mesmos que circulavam há quase 50 anos. A mudança no perfil desse alunado impõe mudanças a essa escola ainda que ela seja lenta. E, talvez seja dessas mudanças geradas pelos filhos dessa classe trabalhadora na escola que nasce o que entendemos hoje como multiculturalismo.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

É importante destacar que o próprio termo multiculturalismo nasce em um contexto difuso, polissêmico. Para alguns autores, como Candau e Moreira (2003) por exemplo, os respectivos usos e sentidos do termo podem ser constantemente negociados e (re)negociados de acordo com determinados objetivos específicos. É preciso compreender quais os sentidos engendrados pelo próprio conceito de multiculturalismo, que pode variar de acordo com as diversas abordagens empregadas.

Pensando apenas no campo da educação, já se tem inúmeros entendimentos para o termo. Vale lembrar que o termo não é de

uso exclusivo da educação. É um termo muito caro também no campo da cultura por exemplo. Porém, é notória, sobretudo no campo da educação, a polissemia do termo e, de alguma maneira, uma certa banalização, um certo esvaziamento no sentido da palavra “multiculturalismo”.

Para alguns autores, o termo pode dar sentido às lutas de determinados grupos culturais em busca de reconhecimento cultural, o que para Fraser (2012) pode ser muito perigoso porque isso esfacela, fragiliza ainda mais determinadas relações de trabalho por exemplo, uma vez que foram essas mesmas lutas chamadas de “pós-socialistas” pela autora, que levaram o enfraquecimento dos sindicatos nos últimos quinze anos.

Por outro lado, o antropólogo argentino Nestor García Canclini reconhece o termo e diz que o mesmo possui uma postura positiva de aceitação daquilo é heterogêneo. O autor ainda sinaliza para tomarmos cuidado com o termo “interculturalidade” que pode ser parecido com o que é multicultural, mas que é de fato diferente, uma vez que intercultural pressupõe entrelaçamentos, trocas e o multicultural esbarra na palavra aceitação. E talvez seja isso que me incomode mais porque aceitar não significa, necessariamente, compreender o diferente. E a própria palavra aceitação também nos leva a toda uma sorte de usos, sentidos e significados inclusive a imposição daquilo que é diferente, o que poderia ser um entendimento muito perigoso, sobretudo, no campo da educação.

Para Candau e Moreira (2003), o termo multiculturalismo tem sido empregado para indicar diferentes contextos: (a) uma atitude a ser desenvolvida em relação a pluralidade cultural, uma meta a ser alcançada em um determinado espaço social, (c) estratégias políticas referente ao reconhecimento da pluralidade cultural, (d) um campo teórico de reconhecimento que busca compreender a realidade cultural contemporânea e, finalmente, (e) o caráter atual das sociedades ocidentais.

Longe de querer esmiuçar todos esses sentidos, o que não é objetivo deste trabalho, pelo menos em um primeiro momento, talvez a ênfase de multiculturalismo mais nos interesse seja a letra (d), cujo entendimento é o multiculturalismo enquanto um campo do saber específico com todos as suas tensões, seus saberes e competências.

Nesse sentido, é necessário revisitar um episódio importante do cotidiano escolar de uma escola, na Zona Sul do Rio de Janeiro. É importante deixar claro, antes de tudo, que este trabalho trata, especificamente, muito mais de um relato de experiência, a partir da experiência com o cinema nas aulas de língua portuguesa como língua materna, com crianças e jovens de 11 a 17 anos, do que um artigo propriamente dito.

Em uma segunda-feira, após o primeiro turno da eleição presidencial de 2018, é importante ressaltar que o primeiro colocado nas pesquisas, promoveu discurso de ódio entre as pessoas, sobretudo com relação às minorias: negros, mulheres e gays, ouço uma conversa de C.E com um colega: “Se ele ganhar eu mato essa diretora..., com o professor eu não gasto nenhuma bala “ELE mesmo vai cuidar dele...”, se referindo sempre ao candidato que estava na primeira posição. Só então me dou conta de como a minha sexualidade era dessa evidente para os alunos e de como eu estava duplamente exposto: veado e professor. Fico com medo, comento o ocorrido com V, uma outra educadora e K, uma amiga muito próxima. Vale lembrar que em março desse mesmo ano uma vereadora carioca foi brutalmente assassinada por ser mulher, negra, favelada e homossexual. Apesar do medo, sentia que era preciso resistir, era preciso acolher os jovens, trazê-los para perto. Mas como percorrer esse caminho?

Após uma sessão de filme, alguém invade a sala de leitura arrastando um menino. Era E.C e seu tio. Esse pede a palavra, emocionado e nos diz o quanto é duro criar o menino sozinho, o quanto precisa trabalhar para que não falte nada para o menino, diante dos olhos assustados de todos os colegas de classe de E.C. Logo após, obriga o menino a me pedir desculpas em público diante dos amigos. Eu, tão atônito quanto o restante do grupo, nem lembro o que respondi.

Pensando novamente no multiculturalismo, enquanto uma metodologia possível, ou em qualquer outra que, *a priori*, tenha o cotidiano escolar, ou mesmo uma escola como cenário, é preciso que ela dê conta de toda essa diversidade, de todos esses atores sociais que circulam pelos corredores escolares

É preciso, de alguma maneira, escutar todas essas vozes que ecoam pelos corredores escolares. E foi exatamente isso que me fez

abandonar a entrevista, enquanto metodologia, numa pesquisa sobre cinema e a educação porque talvez aí o próprio cinema se constitua como um método para fazer com que os jovens falem de si, se revelem.

Trabalhar com entrevistas com jovens estudantes em um contexto escolar, em uma pesquisa-participante, onde as figuras do professor regente e do pesquisador se misturam o tempo todo, talvez não seja muito eficiente enquanto método justamente, neste caso, uma estrutura de perguntas e respostas pouco se diferencie do sistema de avaliação a qual esses estudantes são submetidos a cada dois meses.

Candau e Moreira (2003) em encontros com docentes da educação básica trazem alguns apontamentos, algumas questões trazidas por esses mesmos docentes, fruto de uma prática diária com crianças e jovens: Como lidar com essa criança tão “estranha”, que apresenta tantos problemas, que têm hábitos e costumes tão diferentes das crianças “bem-educadas”?, como “adaptá-la” às normas, condutas e valores vigentes?, como ensinar-lhe os conteúdos que estão nos livros didáticos?, como prepará-la para os estudos posteriores?, como integrar sua experiência de vida de modo coerente com a experiência específica da escola?

Antes de tudo é preciso limpar o terreno; quem seria essa criança “estranha”?, ela é “estranha” com relação a que? E finalmente por que motivo ela é tão estranha aos nossos hábitos? Que hábitos seriam esses exatamente? É preciso compreender que, talvez, nenhuma dessas questões tenha uma resposta tão óbvia, tão clara assim. Nesse sentido, Candau e Moreira (2003) revisitam a escola pública da década de 70, em que muitos dos personagens que temos hoje, no ambiente escolar, ainda se encontravam ausentes dele, por isso, o uso de algumas expressões como “nós” e “eles”, “incluídos” e “excluídos”.

Porém, mesmo depois da universalização do ensino, e sobretudo, da abertura dos portões da escola pública realmente para todos, refletindo inclusive a respeito da palavra pública no seu sentido mais estrito, nos deparamos hoje com uma escola pública ainda mais excludente, a despeito de todas as discussões sobre a importância de uma inclusão na escola, pensando não só a respeito da criança deficiente, mas também dessa jovem criança, marginalizada, para quem a ausência dos direitos mais básicos, como saúde, educação, moradia, é, de alguma maneira, bastante concreta.

O cinema, mais uma vez, caiu como uma luva para essa tarefa de encurtar o hiato existente entre a escola e esse alunado especificamente. Porém, é preciso escolher bem o filme, precisa falar, dialogar com eles bem de perto. Tratar, de alguma forma, da realidade deles. Daí, a importância de se pensar, se construir na escola um bom trabalho de curadoria desses filmes. Mas talvez isso seja motivo para um próximo artigo sobre a importância de um bom trabalho de curadoria de filmes para os jovens na escola pública. Por isso, a necessidade de falar da experiência de exibir o filme “A Batalha do Passinho” para jovens de 11 a 17 anos, em uma escola pública, no Rio de Janeiro.

O diretor do documentário A Batalha do Passinho, Emílio Domingos, era, na ocasião, aluno do PPCULT-UFF. Ao conhecê-lo e me deparar com esse trabalho dele especificamente pensei logo em levar para escola, uma vez que seria algo que talvez fosse mais próximo da realidade dos alunos. Domingos abre com “A Batalha do Passinho” a produção de mais dois filmes (“Deixa na régua” e “Favela é moda”), o que mais tarde ele chamou de trilogia do corpo. “Deixa na régua” tem como cenário as barbearias da zona norte do Rio, um filme, a princípio, sem cortes, quase sem edição, como se o próprio espectador estivesse sentado na cadeira do Deivão, um dos barbeiros-personagens do filme.

“Favela é moda” é sobre uma agência de modelos dentro de uma comunidade carioca, voltado para modelos de pele negra que são tão negligenciados nesse mercado. A película problematiza ainda os próprios padrões de beleza impostos pela sociedade e próprio lugar que o corpo negro ocupa dentro dessa cadeia produtiva. Vale lembrar que o processo de criação deste último filme da trilogia fez parte também da construção da dissertação de mestrado do diretor também sobre o mesmo tema.

Porém, a película que mais fez sucesso com os jovens foi mesmo “A batalha do passinho” o primeiro filme da trilogia. Talvez porque fale também de um gênero musical tão conhecido pelos jovens e ao mesmo tempo tão estigmatizado. Escolhi uma turma de 6o ano - 1603- para iniciar a exibição. Era uma 5a feira, dia que eu teria dois tempos seguidos com essa turma especificamente: Ótimo para exibir um filme!!!, de início a turma ficou meio agitada.

As meninas da turma, E, F e R, pouco interagiram realmente, pouco se interessaram. Logo no início do filme, alguns personagens foram reconhecidos por alguns alunos, como o dançarino de passinho Gambá, assassinado em 2012, durante as filmagens do documentário do Emílio. A, diz ter ficado arrepiado na cena em que os colegas cantam um funk homenageando Gambá na praia do Arpoador.

O que pude perceber tanto na exibição com a turma 1603, quanto na exibição com 1701 na segunda-feira seguinte é que poucos alunos interagiram com o celular durante a exibição de “A batalha do passinho”. Tenho notado, de um modo geral, durante a exibição dos filmes com as turmas que eles interagem muito com o celular, o que, necessariamente, não quer dizer que eles não estão gostando, tampouco não estão prestando atenção, talvez essa geração fosse mesmo uma “geração multitela” capaz de prestar atenção no filme, na aula ou no que quer que seja interagindo com o celular.

Em certo momento, me recordo de L e mais 5 ou 6 alunos em torno do seu celular. De repente percebi que os alunos estavam assistindo cenas de passinho no celular de L. O que faz os jovens preferirem se aglomerar em torno de um aparelho mínimo e acessar o conteúdo no celular a acompanhar pela TV? O celular é individual, a TV da ordem do coletivo, mais pessoas podem se aglomerar em torno da TV. É preciso destacar que L e seus amigos não estavam acessando no celular o mesmo filme que passava na TV e sim outras cenas de pessoas nos bailes, de outros bailes do passinho, essa é a vocação hipertextual do cinema, o que reforça ainda mais a tese de que o professor não é mais o detentor absoluto do conhecimento.

O professor é muito mais um articulador, um organizador desse conhecimento, um mobilizador dessa e de muitas outras discussões dentro e fora da sala de aula. Ainda para Migliorin (2010), o cinema na sala de aula coloca, de alguma forma, professores e alunos em um mesmo patamar, possibilita ao professor passar a ser, não mais, o único detentor do conhecimento. O cinema na sala de aula possibilita de alguma maneira, um momento de partilha, como diria Rancière (2016): Uma partilha do sensível.

Retomando Haesbart e Mondardo (2018), é essa relação entre o real e o virtual que, de alguma forma, se configura como uma saída possível para essa narrativa que, de alguma maneira, a juventude

vem construindo, costurando, ainda que, nesse limiar de identidades forjadas, mestiças, híbridas, quando, de certa maneira, se misturam ali, entre o celular e a tela da TV, entre o real e o imaginário, com todas as suas contradições, enquanto um espaço/território, uma territorialidade, também de disputa, que se configura rapidamente, não em uma possibilidade de fuga do real, como alguns teimam em dizer, mas como uma solução possível encontrada, pelo menos, para aquele momento, no qual o discurso do hibridismo assume certamente um sentido positivo sobretudo, dentro da escola, entre crianças e jovens.

É importante deixar claro que esse artigo, faz parte de uma pesquisa maior, uma investigação, uma reflexão, ainda bastante modesta, a respeito de como crianças e jovens interagem em seus cotidianos, sobretudo na escola, com os diversos gêneros textuais e textos imagéticos, com uma atenção especial para as produções cinematográficas de um modo geral, filmes e séries, a nova febre do momento entre os adolescentes, mas não só isso.

O presente trabalho, faz parte de uma pesquisa, que, entre outras coisas, investiga a forma de como a escola recebe todo esse escopo, esse material vindo dessas crianças e desses jovens, e que também, de uma maneira ou de outra, acaba por recortar, ainda que sem querer, a sua narrativa, “ela faz crochê com os pés”, me diz certa vez M, a respeito de uma imagem que encontrou na internet, de uma senhora que não tinha os braços.

As formas como os jovens hoje manipulam e lidam com seus smartphones, acessando de redes sociais ao *Youtube*, também faz parte do recorte de uma pesquisa maior, uma vez que esses aparelhos nos trazem, a eles e a nós, uma série de outras imagens, imagens outras, desde memes a vídeos caseiros.

A escola não saber o que fazer com essas imagens, embora elas estejam nos cotidianos das salas de aula, concorrendo com um conteúdo que, muitas vezes, não leva esse material em consideração passa a ser também um traço bastante distintivo para essa investigação, sobretudo no que toca à formação docente.

Na tarde do dia 08 de outubro, resolvi também passar de supetão o documentário “A Batalha do Passinho” para turma 1702. Naquela altura, também já havia comentado do filme com S, professora da biblioteca, que comentou com a coordenadora da escola e já estávamos

tentando trazer o Emílio para feira cultural do dia 28 de novembro daquele ano.

Logo no início da exibição para a 1702, T comenta: Professor, isso é filme ??? no que eu respondo que sim, ela retruca: TEM CERTEZA??? É o que a gt faz na favelaaa!!!, “EU NÃO SOU FUNKEIRO NÃO”, também me diz a certa altura, F, 12 anos. E eu fico pensando em como deve ser difícil para eles se verem como sujeitos, produtores de algum conhecimento. Logo T e sua turma de amigos perdeu o interesse pelo filme. Toda hora pedindo para ir ao banheiro, tentando fugir de alguma forma. Daí eu me lembro do meu contrato com eles.

Quando se trata de exibição filmes, cinema na escola, era preciso deixá-los livres para entrar e sair. Fingi que não vi T e sua turma fugindo. O contrato com eles precisava seguir dessa forma, porém, talvez, isso só fosse possível ser cumprido porque aquela era uma escola muito tranquila nesse sentido.

Eu sabia que do outro lado da sala havia uma turma que estava gostando muito, que inclusive frequentava baile. “ah, o Gambá aparece...”, disse um deles logo no início da exibição, “o que?, vão matar o Gambá?”, retrucou um mediador de um dos alunos especiais.

No pós-filme, pouquíssimos alunos retornam do recreio. A maioria preferiu ficar no pátio matando aula. Na sala , apenas 6 alunos. Começo perguntando se eles gostaram do filme e eles me respondem afirmativamente.

Logo em seguida, pergunto se eles frequentam o baile, eles respondem que sim, “... mas frequentamos mais resenha...” me explicam a diferença entre resenha e baile. Resenha “pode ser uma festa na laje...”, “que toca de tudo”, “só não tem fumo, só se a dona da laje quiser...”, “resenha é mais seguro que o baile”, concordam todos. Coloco na lousa a seguinte questão: FUNK: MANIFESTAÇÃO CULTURAL OU DE VIOLÊNCIA?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para Canen e Moreira (1999), é preciso um multiculturalismo que supere as desigualdades sociais e culturais, muitas vezes, geradas no seio da própria escola , não basta um multiculturalismo que apenas evidencie essa diferença, é preciso superar essas diferenças, sejam elas étnicas ou culturais. Combater uma educação racista não é o

suficiente, é preciso, antes de tudo, operar, manejar os mecanismos de uma educação antirracista. Caso contrário, corre-se um sério risco de massacrar e mascarar ainda mais, no terreno da educação, as identidades culturais pertencentes a grupos minoritários que, de alguma forma, estão forjadas e inseridas em uma macropolítica, ou mesmo uma necropolítica, a política de extermínio que vem assolando o estado do Rio de Janeiro nos últimos 15 anos.

A princípio todos respondem ser o funk uma manifestação cultural, “pode ser os dois ...”, alguém retruca, “tem funk falando de bandido também”, alguém responde. “tem funk falando de pornografia, mas isso não é violência...” fez questão de marcar uma das alunas, “mas tem funk falando de mulher ...”, se referindo a alguns funks que reduzem a mulher a objeto, “... alguns funks são cultura e também violência ...”, “... o funk pode ser amor, pode ser desabafo e também putaria...”, diz B, 14 anos, emendando logo em seguida, “... já a parte de putaria é o funk proibidão...”, “Alguns funks tem letras agressivas ...”, “A mina vai sentando na boca do fuzil”, alguém cantarola lá de trás.

Para Facina (2009), o funk, sobretudo àquele nascido nas comunidades cariocas, está no cerne da criminalização da pobreza. Ainda para a autora, os que criminalizam tal estilo de música são os herdeiros daqueles que, em tempos mais remotos, perseguiram os batuques e atabaques dentro das senzalas.

Em algum momento, pergunto onde eles moram. A maioria vive em comunidade. L.A faz questão de me explicar que mora no Santa Marta, mas na saída do Tabajara. “O baile é um lugar que tem pó, arma, mas você usa se quiser...”, faz questão de me explicar uma delas, “muitas daquelas armas que são filmadas pelo drone nem tão carregadas, a maioria deles nem é bandido, é só para tirar onda...”, diz outra. “E mais a maioria dos PM são todos bandido que estão metidos no tráfico...”, grita alguém lá do fundo. “Funk Proibidão toca muito nos bailes. Tem uma coisa que eu fico indignada porque falão (sic) que todos que morão (sic) no morro é (sic) favelado e bandido...”, só então me dou conta de como a palavra “favelado” ainda possui um sentido bastante estigmatizado para alguns deles, “... tipo quando tem baile não só tem gente do morro...”, comenta uma delas, “tem gente que é play-boy(sic), patricinha, filinho (sic) de papai...” reitera.

Para Facina (2012), o funk evidencia, de alguma maneira, como a juventude negra e favelada, necessariamente, é criativa e se reinventa, a cada momento, subvertendo essa mesma ordem que insiste em situá-la como perigosa, baderneira e periférica. Por outro lado, para os herdeiros de uma suposta casa-grande, o funk, enquanto um artefato cultural, patrimônio imaterial desde 2009, é o produto, ou mesmo o subproduto, de uma série de faltas: falta de educação, de consciência política ou de classe, de bom gosto, de bom senso ou mesmo de moral.

Ainda para a autora, o inimigo é jovem, preto, pobre, favelado e, não por acaso, é, comumente, chamado de “traficante” dentro dessa narrativa de criminalização da pobreza. A relação entre o “traficante” e o “funkeiro” não é casual, uma vez que a figura do “bandido” vai se transformando, cada vez mais, nessa figura do funkeiro, pobre e morador de favela/ comunidade, com um gosto cultural “duvidoso” que vai do funk ao reggae.

J, 15 anos, assumidamente gay, diz amar “aquelas mina do baile com o braço pra cima, com cecê, tudo feia se achando bonita...”, “com aquele cabelo cheio de creme na minha cara...tipo M...” se referindo a uma colega de turma, “... eu quero sair do baile e ver neguinho se esfregano (sic) no meu portão...”, “... eu quero toda sexta-feira saber que e u não vou durmi (sic), “eu quero ouvir o funk no último (sic) volume...”, e encerra dizendo: “O Brasil que eu quero é com mais baile funk.”. Penso na campanha da Globo “O Brasil que eu quero”, na ocasião das eleições 2018, a emissora pediu que todos enviassem um vídeo falando sobre o Brasil que gostariam e muita gente mandou vídeos dizendo querer um Brasil sem influência da emissora, me dou conta então de como esses jovens são, de alguma forma, atravessados pelo discurso midiático.

Sinto a necessidade de trazer Butler para discutir a narrativa desses corpos atravessados pelo funk, pelas narrativas dos bailes, da violência dos corpos. Sinto a necessidade de trazer Butler para compreender Joana (nome fictício) que certa vez, ao me ouvir gritar seu nome, me respondeu: Jefferson !!!

A escola é uma instituição que, por si só, está o tempo todo colocando em jogo “sexo” e “sexualidade”, seja na educação infantil quando separa em as caixas de brinquedo de menina e brinquedo de menino, seja no segundo segmento do ensino fundamental quando

separa em filas meninas e meninos. É essa mesma escola que o tempo todo fala de corpo, sexo e sexualidade quando proíbe o uso do short que, quando é permitido é apenas nas aulas de educação física, que censura o uniforme cortado e customizado pelo próprio alunado porque deixa a barriga das meninas de fora. Ainda que não seja o tema principal deste artigo, uma reflexão a respeito do campo da sexualidade e gênero na escola é necessária, é impressionante o potencial que o próprio cinema, e a própria narrativa fílmica adquire quando inserido no território escolar, “Ele tá com Aids, ele dá a bunda, esqueceu?”, diz B, durante a exibição do filme “Uma aventura incrível”, naturalizando, relacionando dois fatos distintos: ser gay e ser soropositivo. O filme da cineasta do Reino Unido *Debs Gardner-Paterson*, trata de uma viagem de um grupo de jovens de Ruanda à África do Sul a fim de participar da abertura da copa do mundo de 2010.

O filme tem como um dos seus recortes, embora não seja esse o assunto principal, o alto índice de soropositivos no continente africano, falas que se iniciam com “se a gente tivesse aí”, foi recorrente entre os jovens durante a exibição da película, o que explica uma forte identificação desses jovens com a narrativa de ficção, com a chamada “jornada do herói” de Aristóteles, o que, normalmente, não encontramos nos documentários, “vai para uma coisa que não tem nada a ver e depois volta ...”, me explica certa vez L.N, 13 anos, sobre o seu descontentamento com o cinema documental.

Para Migliorin (2010), há uma fenda, um hiato entre a intenção do professor ao escolher um filme para ser exibido na sala e os reais efeitos sentidos pelos alunos em sala ao se deparar com uma película. Por isso, segundo o autor, o filme na escola é mesmo “perigoso”, uma vez que tais efeitos fogem do controle do professor, da sala de aula, do território da escola, “é a descontinuidade entre obra e fruição” (MIGLIORIN, PIPANO, 2018), é a vocação hipertextual do cinema, evocando, trazendo para dentro da escola os mais diversos assuntos e temas, mesmo os proibidos, ou mesmo aqueles que a escola não sabe, não deseja e não quer se deparar.

Lembro de um colega professor, colega também de disciplina, que era um excelente curador de filmes na escola, seus alunos assistiam verdadeiras pérolas do cinema mundial e da produção nacional, porém, após a exibição, eram obrigados a preencher fichas

com nomes dos personagens, ordem dos acontecimentos na narrativa, o que os deixavam bastante irritados. Retomando Migliorin (2010), espero mesmo que a despeito da intenção do professor, os alunos de K tenham conseguido aproveitar sua primorosa seleção cinematográfica, mesmo depois de preencher as tais fichas: Evoé!

REFERÊNCIAS

CANCLINI, Nestor Garcia. **Diferentes, desiguais e desconectados**. UFRJ: Rio de Janeiro, 2015.

CANDAU, Vera Maria; MOREIRA, Antonio Flavio Barbosa. Educação escolar e cultura (s): construindo caminhos. **Revista brasileira de educação** n. 23, Maio/Jun/Jul/Ago 2003.

CANEN, Ana; MOREIRA, Antonio Flávio Barbosa. Reflexões sobre o multiculturalismo na escola e na formação docente. **Revista Educação em Debate**, Fortaleza, Ano 21, v. 2, n. 38, p. 12-23, 1999.

HAESBART, Rogério, MONDARDO, Marcos. **Transterritorialidades e antropofagia**: territorialidades de trânsito numa perspectiva brasileiro latino-americana. *GEOgraphia*, 12(24), 2011.

MIGLIORIN, Cezar; PIPANO, Izacc. **Cinema de brincar**. Relicário: Rio de Janeiro, 2019.

MIGLIORIN, Cezar. Cinema e escola, Guia de turismo e viagem de Salvador, sob o risco da democracia. **Revista Contemporânea de Educação**, v. 5, n. 9, 2010.

A REPRESENTAÇÃO DA FAVELA DA ROCINHA NA *INTERNET*: ESTUDO SOBRE A APROPRIAÇÃO DA TECNOLOGIA INDUSTRIAL PARA RESSIGNIFICAÇÃO E VALORIZAÇÃO DE IDENTIDADES MARGINALIZADAS¹

Jordana Diógenis Belo²

INTRODUÇÃO

A busca por inserção, na arena pública da produção de sentidos, das identidades marginalizadas pelo discurso hegemônico perpassa por diversas estratégias que objetivam dialogar com as relações de poder já demarcadas. O uso de tecnologias para mapear territórios, como o GPS (sistema de posicionamento global), tem se mostrado uma importante ferramenta de consolidação dessas estratégias. O *Mapa Cultural da Rocinha*, produzido por comunicadores do jornal *Fala, Roça!*, da favela da Rocinha, é uma das recentes mídias que nascem nesse contexto da cultura digital e aliam tecnologia, produção de narrativas, protagonismo de identidades subalternizadas e movimento anti-hegemônico.

1 Este texto foi gerado a partir da dissertação de mestrado intitulada “Alicerce de favela: romper brechas no colonial, horizontalizar o vertical” (BELO, 2019, p. 169).

2 Graduada em Comunicação Social - Jornalismo (UFV), mestra em Cultura e Territorialidades (UFF) e atualmente professora da Rede Estadual de Ensino do Estado do Espírito Santo. Contato: jordana.dbelo@educador.edu.es.gov.br.

O *Mapa Cultural da Rocinha*³ foi lançado ao público em 2016, período marcado por políticas municipais e estaduais de apagamento e invisibilização das favelas em mapas oficiais do Rio de Janeiro. O *Mapa* se trata de uma mídia digital, acessível online, que demarca os projetos culturais da favela da Rocinha. Seu mapeamento é colaborativo, de modo que seus visitantes podem identificar projetos, instituições e serviços culturais que estão ativos na localidade e registrá-los no mapa digital. Sua criação foi possibilitada pelas tecnologias inventadas na Terceira Revolução Industrial - chamada também de Revolução Informacional -, como o GPS e a Internet, inicialmente utilizadas com o objetivo de facilitar as estratégias de guerra, mas que, com os anos, foram absorvidas pelo uso popular e pelas práticas cotidianas, ampliando também as dimensões da atuação humana na sociabilidade e na produção cultural.

Michel Silva, criador do *Mapa*, é também fundador do jornal *Fala, Roça!*⁴ e morador da favela em questão. Seus dois projetos de jornalismo visam tematizar a cultura, a arte, o entretenimento e as práticas culturais locais, valorizando e ressaltando principalmente os elos com a cultura nordestina que estão presentes na população do morro. Entre os anos de 2014 e 2016 ele pesquisou sobre cartografia digital, focando no estudo da produção de mapas culturais digitais, ou seja, mapas que objetivam o mapeamento de projetos culturais ativos na territorialidade a ser cartografada. Em 2019, ele contou que, inspirado por esse conhecimento adquirido, e angustiado pelo apagamento das favelas em mapas oficiais do Rio de Janeiro, ele decidiu mapear a Rocinha, utilizando a tecnologia GPS, a partir das coordenadas via satélite já demarcadas pelo *Google*:

Tirei uma semana para caminhar na Rocinha, e com o celular fui marcando com o GPS os projetos culturais da Rocinha. Anotava o nome do projeto, fazia um resumo do projeto e uma foto do local. Creches, espaços de lazer, bibliotecas, praças, igrejas, teatros, pontos de mototáxi, parque ecológico. No total foram, além dos pontos de referência (que são os mirantes), 100 mapeamentos em uma semana, para mostrar que a Rocinha tem uma potência cultural muito grande que era ignorada pela grande imprensa e também pela sociedade. Com o

3 MAPA CULTURAL DA ROCINHA, site. Disponível em: www.falaroca.com/mapa/.

4 FALA, ROÇA!, jornal. Disponível em: <https://www.falaroca.com/>.

Mapa Cultural você consegue achar uma diversidade de projetos.
(SILVA, Michel *apud* BELO, 2019)

O mapeamento digital empreendido por Michel Silva produziu as bases de informação e conteúdo que podem ser acessadas pelo *Mapa*, lançado em 2016 para acesso e uso do público. Ao acessarmos a plataforma digital, vemos retratada imagetivamente a organização espacial da Rocinha, demonstrando como estão distribuídas as instituições de cultura, esporte, religião, arte, educação e lazer. A visualização é do tipo satélite e alguns pontos de cultura podem ser acessados através da ferramenta *Google Street View*. Na página inicial da plataforma digital, acessamos, pela aba “Início”, as motivações do comunicador para a criação do projeto:

Somente no Rio de Janeiro existem mais de mil favelas. Nos mapas digitais, o termo ‘favela’ foi censurado na localização de diversas favelas da capital carioca. O Mapa Cultural da Rocinha, criado pelo Jornal Fala Roça, é uma forma de autoafirmação do território em relação à cidade. No momento em que a favela é censurada dos mapas da cidade, essa atitude alimenta o estigma de cidade partida. E não é isso que queremos. Favela é cidade. (MAPA CULTURAL DA ROCINHA, 2016)

O objetivo de produzir um mapa para gerar a “autoafirmação do território” não é, portanto, um movimento deslocado ou à parte do contexto cultural e social que o rodeia. O *Mapa Cultural da Rocinha* fala não apenas da Rocinha, mas da relação das favelas com a cidade do Rio de Janeiro e da necessidade de representar a identidade cultural local, como um ato político. A realização dessa representação digital produz, também, questionamentos acerca do modo pelo qual a comunicação hegemônica narra, descreve e define a favela, compondo o senso comum sobre a ideia de ‘favela’. Nesse contexto de resgate e reinserção das áreas de favelas no mapeamento da cidade, as tecnologias se mostram importantes ferramentas que permitem pluralizar os discursos que percorrem o fluxo de produção simbólica e cultural.

Na dissertação “Alicerce de favela: romper brechas no colonial, horizontalizar o vertical”, os movimentos simbólicos provocados pela insurgência de mídias como o *Mapa* foram estudados por mim, investigando principalmente como ocorre a dinâmica da produção

semântica da palavra ‘favela’, e como se desenrolam as disputas por sentidos: quais os aspectos culturais que conformam a produção e a elaboração de sentidos na nossa sociedade?

COMO A TECNOLOGIA RESTAURA AS FAVELAS EM REPRESENTAÇÕES HEGEMÔNICAS

Do senso de localização lido com base nas posições do Sol, da Lua e das estrelas e na direção do vento para um sistema informatizado que captura sinais de rádio dos satélites, posicionados ao redor do planeta e que fornecem dados precisos da localização de uma pessoa em qualquer lugar da superfície terrestre a qualquer hora do dia: é um impressionante salto tecnológico que revela não só o poder da interferência e exploração humana sobre os recursos naturais, mas também como as últimas revoluções industriais provocaram imensos avanços nas ferramentas que utilizamos para geração e compartilhamento de dados, informações e conteúdo.

Assim como a Internet, a invenção do GPS está atrelada ao contexto da Guerra Fria na década de 1960. Com a intenção de aprimorar o sistema de navegação das forças armadas do país, o Departamento de Defesa dos Estados Unidos desenvolveu o programa do Sistema de Posicionamento Global (GPS) com o custo aproximado de 10 bilhões de dólares. O desenvolvimento do projeto levou décadas e o primeiro receptor do sistema de posicionamento por Satélite norte-americano foi testado em 1982.

De seu objetivo original de monitoramento e controle com fins militares até seu uso comercial e popular na atualidade, o GPS se tornou um sistema que alimenta bancos de dados com diversas finalidades, acessível de modo prático e rápido pelos nossos *smartphones*. Junto à popularização da Internet e dos aparelhos eletrônicos, ele representa profundas transformações culturais (e que ainda não cessaram): as gerações do início do século XXI nascem no contexto de intensa criação propiciada por avanços tecnológicos que reelaboram, constantemente, as dimensões do universo digital - e, também, do nosso cotidiano; de modo que a era digital também afeta nosso comportamento e nossos modos de intervir no mundo, de explorar os recursos, de nos relacionarmos e de interpretarmos os acontecimentos.

Como demonstro na minha pesquisa, a criação e o desenvolvimento de projetos de comunicação como o *Mapa Cultural da Rocinha* revelam como a tecnologia digital tem funcionado como aliado inclusive em estratégias de ação anti-hegemônica, buscando interferir nos processos de estruturação social e cultural. Como metodologia para realizar tal investigação, analisei o contexto da criação do mapa: primeiro, levei em consideração a demarcação, durante o século XX, do sentido de ‘favela’ através das narrativas publicadas na imprensa hegemônica, demarcação que conformou o senso comum sobre as favelas cariocas, caracterizadas pelo estigma, pela violência e pela ausência.

A favela é quase sempre eleita pelos grandes veículos de comunicação como uma espécie de desenho em contraluz ou espelho invertido da cidade. A favela é definida na grande maioria das narrativas midiáticas pelo não. É o exterior constitutivo da cidade, sendo, contudo, central para a definição da identidade desta última: é sua – sobra e seu suplemento [...] Desta forma, a favela surge no discurso hegemônico como contraponto que permite à cidade formal reforçar sua identidade, seus códigos, posto que a cidade é o polo mais poderoso deste binário.

Contudo, mesmo com o grande poder de fixar identidades estigmatizadas desfrutado pelos grandes conglomerados de mídia, a representação da favela, assim como qualquer representação imersa na dialética cultural, passa por uma disputa da qual participam setores da sociedade e atores sociais que sentem-se inadequadamente representados [...] Muito embora as grandes corporações ainda controlem em larga medida a produção de representações e discursos sobre a favela, as significações atribuídas a estes espaços estão longe de serem unívocas. Pelo contrário, há uma verdadeira luta (ainda que travada em desigualdade de condições) pelos significados da favela, na qual diferentes atores sociais passam a participar ainda mais ativamente quando apropriam-se de novas, nem tão novas e antigas ferramentas da comunicação. (OBSERVATÓRIO DE FAVELAS, 2012, p. 15-16)

Nessa investigação, identifiquei disputas, aproximações e atritos que surgem desse processo de produção de sentido, protagonizado pelas ações e reações dos atores sociais envolvidos nas representações para ‘favela’. Os dois primeiros capítulos da dissertação seguem os seguintes propósitos: a) identificar a favela que foi colocada em um lugar passivo, subalternizado, através das narrativas da imprensa tradicional no início do século XX que aprisionam a ideia de ‘favela’ no estereótipo e no

estigma; e b) identificar a insurgência da favela como autora, a partir da segunda metade do século XX, criando para si um lugar de protagonismo através de mídias e narrativas elaboradas por comunicadores populares atuantes na localidade.

Ao relacionar essas duas situações demonstro como o jornalismo se expressa de um lugar de poder demarcado pelos nossos valores culturais e, portanto, possui um papel legitimado culturalmente que influencia na formação do senso comum e da perspectiva pela qual interpretamos os objetos, as práticas, as vivências e os acontecimentos. Compreender e descrever alguns dos mecanismos que conformam a produção simbólica na nossa sociabilidade é um dos objetivos da pesquisa:

Esta dissertação levanta questões acerca de como os jornais nos educam sobre o que é a 'favela' e sobre como se forma essa perspectiva sobre ela; e de como a comunicação comunitária dialoga com esse senso comum cristalizado sobre 'favela'. Passo por questões como: o que confere legitimidade e poder a alguns autores, desautorizando outros; de que modo a representação social hegemônica da 'favela' aprisiona a precarização social sob a performance do estigma; quais as estratégias usadas pelos comunicadores de favela para libertar a 'favela' desse discurso que a aprisiona. Quando criam suas narrativas sobre a Rocinha, o que os comunicadores do *Fala, Roça!* ressaltam sobre seu território? (BELO, 2019, p. 17)

Desse modo, meu objeto de pesquisa foi uma circunstância: compreender os fluxos de produção semântica na nossa sociedade, identificando e relacionando os aspectos culturais que conformam esses fluxos e que consolidam os critérios que legitimam determinadas ideias e crenças. O objeto dessa pesquisa, portanto, foi apreendido como algo que está em movimento constante, sofrendo interferências e gerando conteúdos simbólicos de acordo com a ação dos sujeitos e dos grupos sociais interessados.

O mapeamento digital feito pelo jornalista Michel Silva, com a intenção de restaurar seu território, outrora marginalizado pelas narrativas oficiais e hegemônicas, demonstra usos e práticas movidos pela necessidade de projetar a própria identidade, de se inserir no fluxo de produção semântica, de propiciar meios colaborativos de criação de conteúdos e de provocar o lugar do dominante e hegemônico para subverter lógicas pré-definidas.

Nesse processo doloroso de ver o próprio território apagado dos registros que caracterizam a urbanidade e de ver a própria cultura *intencionalmente* invisibilizada e excluída dos espaços legitimados de construção e afirmação da cultura carioca, os comunicadores da Rocinha se mobilizam para reinserir a favela no roteiro da cidade, seja o roteiro turístico, seja o roteiro geográfico, seja o roteiro identitário. Michel afirma que o Rio *tem* favela, e Michele afirma que o Rio *é* uma grande favela, um “favelão”. (BELO, 2019, p. 74)

A TECNOLOGIA NA LINGUAGEM: “PROTAGONIZAR” SIGNIFICANDO “HACKEAR O SISTEMA”

Em entrevista feita durante a pesquisa de mestrado, eu e a equipe de jornalistas que produzem o jornal *Fala, Roça!* conversamos sobre as relações entre o trabalho deles e as categorias “hegemônico” e “anti-hegemônico” e os sentidos que são atrelados a elas. Minha intenção era buscar compreender como eles se relacionam com as categorias, as perspectivas deles sobre elas e se se identificam com elas. À época, Michel estagiava na área de apuração das pautas da TV Record, considerada parte do conglomerado de comunicação hegemônico. Eles contaram, na entrevista, que alguns comunicadores de favelas criticavam esse posicionamento de Michel – que mesmo se colocando como comunicador popular/comunitário, estava trabalhando dentro da TV –, e questionavam a credibilidade do papel anti-hegemônico afirmado pela equipe do *Fala, Roça!*

Para explicar o que pensava sobre essa crítica que sofria, Michel falou que seu papel, enquanto um repórter de origem na favela que trabalhava dentro da TV de alcance nacional, era “hackear o sistema”. Sua irmã, Michele Silva, também repórter do *Fala, Roça!*, explicou:

Acho que a influência dele lá muda o sentido de como as coisas são feitas. Ele é o melhor apurador que tem lá. Então, muda a maneira como as pessoas estão fazendo. Ele ensina muito para a galera que está lá na redação. E muitas delas são velhas, são brancas, são quadradas. Então botar um moleque desse lá ajuda muito mais do que ficar aqui de fora brigando com a emissora que nem sabe da existência dele. Mas aí é que estão os perigos... o *Fala, Roça!* está sendo associado à Record só pelo fato de ele trabalhar lá. (SILVA, Michele apud BELO, 2019)

Hacker é o termo que designa as pessoas com um conhecimento profundo de informática e computação que trabalham desenvolvendo e modificando softwares e hardwares de computadores,⁵ ou seja, pessoas com entendimento sobre a linguagem da informática e que sabem manipular, alterar e inverter os dados organizados nessas redes virtuais ou digitais. No contexto da entrevista com os jovens da Rocinha, Michele destacou que o significado de “hackear o sistema” se aproxima de mudar “o sentido de como as coisas são feitas” no sistema cultural. Assim, eles entendem que estar dentro desses espaços de hegemonia é tão ou mais transformador quanto criticá-los de fora e apontar suas falhas.

Beatriz Calado, também repórter que participou da entrevista, deu sua visão de que o papel individual não necessita ser equiparado com o papel da instituição: “a gente pode ter uma visão crítica, como pessoa, mas como organização, como comunicação comunitária é importante estar nesses espaços” (2019). Assim, agir na contra-hegemonia pode produzir diferentes posicionamentos, estratégias e atitudes; mesmo dentro do roteiro hegemônico, os comunicadores populares não desistem de vivenciar a luta por seus propósitos: buscam dar continuidade às suas contestações em relação ao que está dominante, hegemônico e consolidado como padrão.

Conversamos, também, sobre o significado de cultura. Michel associou cultura com adquirir conhecimento através da Web e do computador: “O meu marco de cultura é quando a gente ganhou um computador. É quando eu começo a me aprofundar mais em questões culturais. Começo a me aprofundar mais a partir da Web. Passei a ter mais acesso a conhecimento.” Ressalto a fala dele para novamente demarcar a presença das tecnologias digitais e dos dispositivos eletrônicos no cotidiano dos jovens do século XXI - e na percepção deles para o mundo que os rodeia.

O mapeamento digital tem seu caráter revolucionário por produzir interferências na lógica cultural hegemônica que persiste na estratégia de apagar ou invisibilizar determinados territórios urbanos: o *Mapa Cultural da Rocinha* insere o local no global.

5 Fonte: Site Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/informatica/o-que-e-hacker.htm> . Acesso em: 25 set. 2021

Na definição de cultura, a repórter do *Fala, Roça!* Beatriz Calado (2018) relacionou o termo com a subalternização e invisibilização das raízes nordestinas que, no caso da Rocinha, estão atreladas à história da ocupação e habitação da favela:

Cultura é tudo, é linguagem, é música, é comida, é como a gente se relaciona um com o outro. E a cultura nordestina tá muito presente dentro da Rocinha. A princípio, quando a gente criou o jornal, a gente observava que boa parte dos moradores da Rocinha eram nordestinos ou tinham ligação com alguém do Nordeste, ou eram amigos, ou eram parentes ou eram primos. Minha vó é nordestina e a mãe do Michel, da Michele e da Monique, os 3 são irmãos, também é da Paraíba. Todo mundo ali fala que conhece alguém do Nordeste, e falam até de uma forma pejorativa. Falam que todo mundo é 'paraíba', mas o Nordeste é enorme. É uma força de trabalho imensa que a gente tem ali na zona sul do Rio de Janeiro: é o pedreiro, o garçom, a empregada doméstica, a cozinheira. (CALADO *apud* BELO, 2019)

Nesse diálogo sobre cultura e seu conceito, observei que se entrecruzam, nas falas dos comunicadores, o passado da ocupação e nascimento cultural do morro (destacando o legado da cultura nordestina na história) e a convivência com a tecnologia, que lhes permitiu, e continua a permitir, que se conectem com a cidade que outrora foi partida (nas narrativas hegemônicas) e que, ao utilizarem-na como ferramenta de criação, compartilham sentidos, provocam efeitos na sociabilidade de todo território urbano e reintegram a favela ao repertório da produção cultural.

SEGUINDO OS VESTÍGIOS DA PRODUÇÃO DE SENTIDOS NA CULTURA OCIDENTAL

Na tentativa de destrinchar o objeto da pesquisa e apreender o campo dinâmico da produção semântica, investigando, nesse fluxo, os aspectos culturais que estruturam a produção de sentidos, os estudos pós-coloniais e decoloniais analisam como as raízes da nossa cultura estão bastante atreladas ao movimento europeu que buscou estabelecer, a partir do século XV, a era da Modernidade. De modo que, as definições culturais vêm através dos europeus que aqui no continente americano instalam as instituições necessárias para perpetuar, nas terras invadidas, seu modo de viver, suas crenças e suas normas culturais, criando relações de poder.

O que chegou às Américas foi uma enredada estrutura de poder mais ampla e mais vasta, que uma redutora perspectiva econômica do sistema-mundo não é capaz de explicar. Vendo a partir do lugar estrutural de uma mulher indígena das Américas, o que então surgiu foi um sistema-mundo mais complexo do que aquele que é retratado pelos paradigmas da economia política e pela análise do sistema-mundo. Às Américas chegou o homem heterossexual/branco/patriarcal/cristão /militar/capitalista/europeu, com as suas várias hierarquias globais enredadas e coexistentes no espaço e no tempo. (GROSFOGUEL, 2008, p. 122)

Segundo o pensamento desenvolvido pela crítica pós-colonial, a colonialidade do poder ainda persiste em nossa sociedade, mesmo após a dissolução da relação entre metrópole e colônia. Isso significa que a formação cultural do povo é um processo simbólico que transborda para além das instituições políticas de controle instaladas no território, pois ela perdura nas práticas sociais dos indivíduos, que continuam a repetir tradições e comportamentos consolidados nas relações de poder, tais como: a etiqueta social, as maneiras exemplares e os padrões comportamentais que, à época da colonização, refletiam os hábitos, as crenças e os costumes de aristocratas europeus e de classes que estavam em ascendência, como a classe média.

Investigando o que orienta a produção de sentidos na nossa cultura e quais os elementos que configuram coerência ou coesão para uma narrativa, observo as seguintes ideias advindas da Modernidade europeia: a) a estratégia do ato de narrar e de nomear com o objetivo de decodificar; b) a compreensão do tempo como algo que se desenrola na direção do progresso; c) a ideia de progresso como algo que movimenta todas as sociedades, pois todas buscariam ser adequadamente civilizadas e modernizadas para atestar seu desenvolvimento e evolução cultural; d) a gestão e organização da diferença e da diversidade cultural através de categorias; e) essas categorias são legitimadas a partir do lugar hegemônico e dominante socialmente, que se coloca como um padrão a ser seguido; f) a crença de que as identidades culturais expressam a essencialidade particular de cada povo, sociedade ou território; g) a definição do que é 'diferente' a partir do reflexo da imagem do *eu* eurocêntrico; h) a cultura como ferramenta e motor das mudanças, agindo sobre os corpos que precisam ser modernizados, civilizados e readequados à norma social e cultural.

Todo esse conjunto de ideias advindas da Modernidade europeia estrutura também a forma com que produzimos sentidos em nossa cultura. E isso se dá principalmente pelo *ethos* burguês, uma ética que prepara e orienta os indivíduos para atuarem, nas práticas cotidianas, em conformidade com essa cultura. Segundo esse *ethos* burguês, as coisas possuem valores, e ao preenchê-las com valores, as colocamos também no fluxo - que é formado por disputas, trocas e negociações.

Os estudos pós-coloniais, assim como outras correntes críticas à epistemologia eurocêntrica, ressaltam que a palavra é agente produtor de mundo e de situações: a palavra é circunstância e cria circunstâncias. Na matriz colonial de compreensão do real, a palavra participa da instituição da ordem que hierarquiza o conteúdo simbólico. Esse conteúdo simbólico é organizado de acordo com valores agregados a seus elementos. (BELO, 2019, p. 131)

O *Mapa Cultural da Rocinha* é uma forma de os indivíduos vivenciarem esse processo de valoração da própria identidade e do território. Ao resgatarem aspectos culturais da favela, e representá-los através do mapeamento digital, inserem valores positivos que objetivam provocar alterações nas posições de subalternidade ocupadas pela favela da Rocinha no sistema cultural.

Desde sua origem no discurso hegemônico, as favelas são territórios negociados como algo negativo, que deve ser eliminado, ou higienizado, ou controlado, ou culturalmente apagado. A interferência produzida pela atuação de comunicadores populares, como o caso da equipe de comunicadores da Rocinha, por sua vez, pode conferir e acrescentar valores positivos à 'favela': este é um dos pontos em que a tecnologia pode se configurar como instrumento de revolução, de mudança, de provocação. Os comunicadores e moradores, através da tecnologia, participam da construção desses valores. Através do discurso e das narrativas, eles tornam a favela um território *positivamente* negociável. (BELO, 2019, p. 131)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar a cultura, e de que modo ela é estruturada, significa analisar os papéis das instituições e da ideologia que está contida nas representações hegemônicas, e identificar como as práticas cotidianas,

sociais e individuais interagem com essa ideologia. São dois polos que produzem modos-de-fazer, sentidos e normas. No entanto, há de se considerar, também, numa investigação da cultura, o campo criativo e dinâmico que flui entre os dois polos: as brechas existem sempre que se firmam as fronteiras. Por elas, as fugas ocorrem, deslizam ou rompem. E assim, elas fazem parte do movimento de criar, de inventar, de desestruturar e disputar.

Quando investigamos a força ideológica que organiza os elementos culturais, é preciso também questionar: o que garante lugar de poder a uns? O que sustenta esse altar? O que corre entre as linhas hierárquicas do sistema? E como nós, através das práticas cotidianas, nos correspondemos com esse sistema?

As palavras constroem o mundo do discurso e da representação; são uma ferramenta de criação intermediando as nossas práticas e o sentido que damos a elas. Através dos símbolos partilhados, compartilhamos nosso imaginário, nossas crenças e perspectivas, moldando também a sociabilidade. Pensar que pela tecnologia industrial as palavras alcançam um novo campo, no caso, o campo digital, para produzir cultura, significa também investigar o que está mudando e como está mudando.

Com o *Mapa Cultural da Rocinha*, os sentidos contidos em categorias já firmadas - como o hegemônico e o anti-hegemônico - são, nesse novo contexto, atualizados. Através da cultura da informação, os discursos se pluralizam, e o acesso a eles também. A ordem, outrora tão cristalizada, sofre interferências também, pois as redes do social e do digital ora se encontram, ora se separam, sempre tecendo, cada uma em seu campo, os reflexos individuais e coletivos.

REFERÊNCIAS

BELO, Jordana D. **Alicerce de favela**: romper brechas no colonial, horizontalizar o vertical. Dissertação (Mestrado em Cultura e Territorialidades) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense. Niterói, p. 169. 2019.

BOURDIEU, Pierre. Sobre o poder simbólico. *In*: BOURDIEU, Pierre. **O Poder simbólico**. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1989.

CERTEAU, Michel. Fazer com: usos e táticas. *In: A invenção do cotidiano*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

GROSFOGUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 80, p. 115-147, 2008.

HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do popular. *In: HALL, S. Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

QUIJANO, Aníbal. Dominación y cultura: notas sobre el problema de la participación cultural. *In: QUIJANO, A. Dominación y cultura: lo Cholo y el conflicto cultural en el Perú*. Lima: Mosca Azul, 1980.

OBSERVATÓRIO DE FAVELAS. **Mídia e favela: comunicação e democracia nas favelas e espaços populares**. Rio de Janeiro: Observatório de Favelas do Rio de Janeiro, 2012.

VALLADARES, Lícia do P. A gênese da favela carioca: A produção anterior às ciências sociais. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 44, p. 5-34, out. 2000.

VALLADARES, Lícia do P. **A invenção da favela: do mito de origem a favela.com**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005. 204 p.

SITES CITADOS

FALA, ROÇA!, jornal. Disponível em: <https://www.falaroca.com/>. Acesso em: 2 fev. 2019.

GOOGLE MAPS, site. Disponível em: <https://www.google.com.br/maps>. Acesso em: 2 fev. 2019.

MAPA CULTURAL DA ROCINHA, site. Disponível em: <https://www.falaroca.com/mapa/>. Acesso em: 2 fev. 2019.

PRODUÇÃO MIMÉTICA DO ESPAÇO E SEGREGAÇÃO: UMA ANÁLISE DAS NARRATIVAS SOBRE O PARQUE MADUREIRA¹

*Simone Oliveira*²

A organização do espaço urbano da cidade do Rio de Janeiro revela que, ao longo da sua história, os poderes público e privado concentraram seus esforços de forma distinta nas regiões da cidade conferindo diferentes valores a cada espaço ao associá-los à oferta de bens raros, sejam eles: serviços, infraestrutura, transporte, postos de trabalho ou equipamentos culturais.

Se, em um primeiro momento, esta diferenciação seria justificada pela concentração da população no Centro da cidade durante o período colonial - região então denominada como “zona da cidade” do município da Corte, em oposição às áreas rurais, denominadas “zona do campo” ou “freguesias de fora”, que correspondem atualmente às Zonas Norte e Oeste da cidade; tal argumento não se sustenta, quando comparado ao modo de expansão da cidade para a Zona Sul.

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. Dr. João Domingues.

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

Enquanto a expansão urbana para a Zona Sul favoreceu os membros da aristocracia e da classe média alta, a Zona Norte e Oeste³ tornaram-se o destino dos quadros mais pobres da sociedade, expulsos pelos altos preços que a reforma urbana e o projeto sanitário implicavam ao Centro Antigo. Essa divisão da cidade foi se constituindo como uma diferenciação do espaço de moradia de patrões e empregados e, implicitamente, através da discrepância entre ‘urbanos’ e ‘sub-urbanos’.

Até o final do século XIX ‘subúrbio’ representava um espaço bucólico, situado nas circunvizinhanças da cidade, cuja paisagem verde era associada à salubridade e ao bem-estar. Local de residência das classes altas, da aristocracia e refúgio da monarquia, subúrbio era identificado como área nobre da cidade e por isto identificava bairros como Botafogo, Laranjeiras, Catete, Catumbi, Gávea, São Cristovão, São Francisco Xavier, Engenho Velho, entre outros.

Naquele momento, independentemente de sua localização ao Sul ou ao Norte do Município da Corte (o Centro Antigo do Rio), ‘subúrbio’ era a denominação dada às freguesias rurais mais próximas da cidade, onde se realizava uma vida econômica e social ativa. Embora a ideia de subúrbio, nos diferentes contextos, apresente em comum a subordinação à cidade, essa dependência nem sempre designou uma hierarquia social, como verificamos nos exemplos acima.

Ao observar o sentido do signo ‘subúrbio’ em diferentes contextos históricos na cidade do Rio de Janeiro, podemos compreender a correlação entre produção de sentido sobre o espaço e a produção da configuração espacial em si. O conceito carioca de subúrbio tem como prerrogativa para sua realização a circularidade entre produção do espaço material, segmentação socioespacial e discurso sobre o espaço.

A transformação do sentido geográfico original do termo tem início com as reformas urbanas implementadas no começo do século XX, onde a ideologia da cidade moderna gerou a demanda pela reordenação material e simbólica do antigo espaço urbano.

Conforme Nelson da Nóbrega Fernandes (2011), o conceito de subúrbio, no Rio de Janeiro, passou a adquirir nesse momento conotações específicas que o vinculam aos bairros ferroviários e

3 Com exceção da Barra da Tijuca, que embora situada a Oeste, é socialmente compreendida como Zona Sul.

populares, desprestigiados do ponto de vista social pelo poder público, o que se configura como um “rpto ideológico” desta categoria, a partir de “noções que atendem, na verdade, quando reinterpretadas, às necessidades ideológicas da sociedade capitalista, sendo que aí essa reinterpretação adquire até mesmo um caráter político”. (MARTINS,⁴ 1982, *apud* FERNANDES, 2011, p. 48)

Tendo Paris como referência, o planejamento urbano do Rio de Janeiro orientou-se por uma ideia de cidade moderna que imprimisse as marcas do progresso; a questão é que este progresso só reconhecia a norma europeia como padrão civilizatório, excluindo ou invisibilizando outros modelos culturais.

É importante notar que, com a adoção desse modelo de desenvolvimento, apoiado pelas reformas sanitárias, gerava-se uma demanda por produtos e serviços só fabricados na Europa, uma vez que a produção de um simulacro europeu tropical prescindia do consumo direto de seus bens para autenticação.

Ao definirem as normas que deveriam presidir a construção e a ocupação das casas, os médicos induziram as famílias burguesas e pequeno-burguesas a consumirem aqueles serviços e bens que constituíam as evidências materiais da ‘modernização’. Nesse sentido, a higiene alimentou a prosperidade da indústria européia, engrossou a pressão da aculturação, fazendo com que a casa brasileira consumisse vidraças, louças, instalações sanitárias e toda a massa de acessórios e ornamentos que compunham o ambiente interno de uma casa europeia – objetos de metal, tapetes, cortinas, estiques etc. – aquisições que nem sempre favoreciam a salubridade propugnada pelos médicos, uma vez que convertiam as habitações em verdadeiras estufas. (BENCHIMOL, 1992, p. 119)

O resultado foi a geração de um ciclo onde a produção simbólica levava a lucros financeiros, que reforçava a distinção daqueles com maiores recursos. Construção de imaginário e poder econômico agiam de forma articulada para perpetuação da hegemonia.

Simultaneamente, quando observamos os discursos sobre a população negra no mesmo período, notamos como a produção de uma imagem preconceituosa sobre o ‘outro’ foi utilizada para reiterar hierarquias sociais eurocentradas, intervindo sobre as possibilidades de

4 MARTINS, José de Souza. Sobre o modo capitalista de pensar. São Paulo: Ed. Hucitec, 1982, p. 59.

sua participação na vida produtiva e distribuição no espaço da cidade. Esta perspectiva é particularmente relevante, pois além de sofrer com a estratificação geográfica consequente da remodelagem urbana no Centro e de constituir a maior parte da população residente nos subúrbios, a cultura negra é evocada, em sua ancestralidade perene na contemporaneidade, como um dos elementos identitários do bairro de Madureira, central nesta pesquisa.

O Código de Posturas do final do século XIX regulava as formas de sociabilidade engendradas pela população negra, devido ao temor que o seu agrupamento levasse à organização de insurreições, e se justificava pela associação dessas práticas ao ‘mal gosto’, ‘baderna’, ‘arruaça’, ou seja, por significar a presença daquilo que era atrasado ou feria a civilidade porque ligado à matriz africana e não europeia.

Zungus, batuques, danças e tocatas eram os termos que demonstravam que havia, naquele contexto histórico, sujeitos sociais produzindo vida. Deste modo, se proibia as casas de zungú e batuques, submetendo-se os donos ou chefes à pena de oito dias de prisão e 30\$000 mil réis de multa [...] o ‘ajuntamento’ de mais de quatro escravos em tavernas e outras casas públicas, incorrendo o proprietário em multa de 30\$000. (CRUZ, 2007, p.52)

A negação do outro, quais sejam os negros ou mestiços antes escravizados, já perseguidos por suas práticas produtivas e simbólicas, vai ser reforçada pela divisão espacial imposta pela migração deste grupo para as favelas e subúrbios do Rio de Janeiro, registrando no espaço físico marcadores raciais e sociais. Nas palavras de Lélia Gonzalez:

Desde a época colonial aos dias de hoje, percebe-se uma evidente separação quanto ao espaço físico ocupado por dominadores e dominados. O lugar natural do grupo branco dominante são moradias saudáveis, situadas nos mais belos recantos da cidade ou do campo e devidamente protegidas por diferentes formas de policiamento que vão desde os feitores, capitães de mato, capangas etc., até à polícia formalmente constituída. Desde a casa grande e do sobrado até aos belos edifícios e residências atuais, o critério tem sido o mesmo. Já o lugar natural do negro é o oposto, evidentemente: da senzala às favelas, cortiços, invasões, alagados e conjuntos “habitacionais” [...] dos dias de hoje, o critério tem sido simetricamente o mesmo: a divisão racial do espaço. (GONZALEZ, 1984, p. 232)

Portanto, seja ocupando favelas ou o subúrbio, aos pobres, africanos e seus descendentes destinavam-se os locais marcados pela escassez de investimentos governamentais em infraestrutura e serviços e por uma relação subalterna em relação ao Centro.

Desta forma, em apenas algumas décadas, enquanto o subúrbio deixa de ser associado à área nobre e começa a ser considerado como região atrelada ao desprestígio social como parte do processo que o tornará o destino daqueles corpos marginalizados, os espaços periurbanos localizados na Zona Sul da cidade são desassociados dessa denominação, buscando um distanciamento simbólico.

A produção do espaço 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. De forma que é “a partir do reconhecimento dos objetos na paisagem, e no espaço, que somos alertados para as relações que existem entre os lugares. E essas relações são respostas ao processo produtivo no sentido largo, incluindo desde a produção de mercadorias à produção simbólica” (SANTOS, 2012. p. 71).

Assim, ao selecionar um local para construção de um equipamento ou estrutura (sejam elas destinadas à saúde, cultura, pavimento, saneamento, comércio, segurança etc.) os atores públicos ou privados não são motivados apenas pelo desenvolvimento social atrelado ao empreendimento, muitas das vezes as intervenções servem prioritariamente ao desenvolvimento do capital ao fornecer estrutura para empresas, promover a valorização imobiliária, gerar fluxos turísticos, dentre outras. E a cada intervenção as possibilidades de apropriação do espaço pela população são alteradas, induzindo a novas formas de vivenciar o espaço.

Seus efeitos, contudo, não são facilmente traduzidos como positivos ou negativos, elas podem simultaneamente reduzir o tempo de deslocamento para grandes distâncias, mas demandar o aumento de custos das passagens e a redução da capilaridade do transporte público, como vimos recentemente com a implantação dos BRTs. Ou, descentralizar as áreas de lazer, mas para isso realizar a remoção de centenas de famílias que ali residiam, como na construção do Parque Madureira.

Uma vez que o acesso aos bens se torna também um modo de distinção pelo valor atribuído ao espaço social reificado, aqueles que detêm o capital político para implementar obras públicas, ou o capital financeiro para execução de construções privadas, ambos integrantes das classes hegemônicas, podem definir a sua própria localização como ponto de convergência dos melhores bens e recursos e, no limite, a própria concepção de que estes bens e recursos são qualitativamente superiores, uma vez que:

o espaço social encontra-se inscrito ao mesmo tempo nas estruturas espaciais e nas estruturas mentais que são, por um lado, o produto da incorporação dessas estruturas, o espaço é um dos lugares onde o poder se afirmar e se exerce e, sem dúvida, sob a forma mais sutil, a da violência simbólica como violência despercebida. (BOURDIEU, 2008, p. 163)

Território e economia são categorias naturalmente imbricadas, principalmente quando tomamos a definição do segundo termo como sendo o “conjunto de atividades de uma coletividade humana relativas à produção, distribuição e consumo de bens”,⁵ uma vez que diferentes territórios engendram modos de vida próprios e bens atrelados a este meio – seja por conta da variação do cultivo de acordo com o solo e o clima, seja pelas suas próprias construções simbólicas; de forma que a cadeia distributiva dos bens está intrinsecamente ligada ao diálogo interterritorial como princípio, as trocas entre territórios não são sempre regidas exclusivamente pelo capital e nem são necessariamente hierárquicas.

A história do bairro de Madureira, e os sentidos por ele invocados tal como conhecemos, começam a ser definidos ainda pela sua localização geográfica, conformada como ponto de intersecção entre a produção e a distribuição de insumos. Na virada do século XIX para o XX alguns marcos fortalecem a vocação comercial da região com a inauguração ferroviária da Estação Madureira (1890), estação Dona Clara (1897), Usina Hidrelétrica de Fonte (1908) e Mercado de Madureira (1914).

De acordo com Souza (2015), o crescimento de Madureira é refletido no aumento da população, que cresceu 109% entre 1890 e 1906 e 263% entre 1906 e 1920. O que se consolida algumas décadas depois, conforme nos conta Monarco, presidente de honra da Portela:

5 Cf. Dicionário Larousse da Língua Portuguesa.

Madureira, já naquela época, nos anos 40, tinha grandes lojas. E também os pontos de corrida de cavalo, os pontos do bicho, a Dona Clara, as batalhas de confete que reuniam os blocos, as escolas de samba. Em Madureira tinha mesmo muita opção. Madureira era populosa, um centro comercial. (Prefeitura e SESC Rio, 1998 *apud* BRITO, 2013, p. 4)

A intensidade da vida cultural de Madureira, marcada pela presença de manifestações culturais de matriz afro-brasileira, somados ao intenso comércio e circulação de pessoas, devido à convergência do transporte público de massa, compõem a tríade dos elementos identitários tradicionalmente evocados pelo bairro.

O Parque Madureira foi inaugurado em 2012, então com 93 mil metros quadrados possuindo uma Arena Carioca, quadras de esporte, quiosques, Nave do Conhecimento, pista de skate, um balneário artificial, academia da terceira idade, bocha, jardim botânico, jardim sensorial, área de recreação infantil e palco para shows.

Ainda durante seu planejamento, em dezembro de 2009, a Secretaria de Urbanismo emitiu um comunicado no Diário Oficial do Município anunciando a sua criação:

O lançamento do Parque Madureira, pela Prefeitura do Rio, irá definitivamente aumentar a qualidade ambiental de um dos bairros mais importantes da Zona Norte. Madureira, além de possuir um grande volume de pessoas que circulam no entorno de suas duas estações ferroviárias, oferece grande comércio popular e ainda irradia, através do seu samba, cultura musical para toda a Cidade. (DIÁRIO OFICIAL DO MUNICÍPIO DO RIO DE JANEIRO, nº 180, de 10 de dezembro de 2009)

Dessa forma, a construção deste equipamento agregaria ao bairro o marcador ‘ambiental’, sem perder de vista os ícones da tradição cultural, das ferrovias e do comércio que o identificam, já apontando para a associação que se tornaria recorrente de local destinado ao contato com a natureza.

Os discursos sobre o Parque justificam e valorizam a sua criação valendo-se de três motivações principais: a demanda (ou carência) de áreas de lazer na Zona Norte; a sustentabilidade da sua estrutura e os benefícios físicos e sociais das áreas verdes.

Em suma, os benefícios físicos e sociais tratam do sentido de parque como local de promoção das trocas, encontros, sociabilidades, segundo o qual, ao entrar em contato com a natureza e ser estimulado à prática de atividades físicas o usuário teria um ganho de qualidade de vida. Nesse sentido, se torna alarmante o índice de que Madureira possuía apenas 1m² de área verde por habitante, enquanto a ONU recomendava o mínimo de 18m², nas palavras do Secretário Municipal de Obras, durante a construção do Parque:

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)

É nesse contexto que a ideia de que o Parque Madureira é a terceira maior área verde da cidade do Rio de Janeiro funda-se, ganha força e consolida-se – o superlativo é um recurso facilmente ativado quando se busca imprimir valor.

Vejamos a matéria publicada no jornal Extra às vésperas da inauguração do Parque. “Paque Madureira: moradores aprovam a 3ª maior verde do Rio de Janeiro” (sic). Na pauta, crianças do bairro fruem do espaço antecipadamente enquanto a repórter registra as suas primeiras impressões; o ‘furo’ começa apresentando o seguinte precedente:

Acostumadas com viadutos, estação de trem, pontos de ônibus e intensos engarrafamentos, o primeiro grupo de crianças a visitar o Parque de Madureira, que será inaugurado neste sábado pelo prefeito Eduardo Paes, não sabia para onde correr, diante de tanto espaço livre. Após seis meses de muita curiosidade — quando analisavam as novas construções apenas por trás das grades e dos muros de proteção da obra - os pequenos queriam conhecer todas as partes do parque que nasce como a terceira maior área verde da cidade e descobrir qual seria a primeira utilizada. (HOERTEL, 2012, p. 1)

E conclui com a seguinte descrição do espaço:

Ao todo, são 93 mil metros quadrados rodeados por mais de 1.200 árvores e diversas opções de lazer, esporte e cultura para uma das regiões mais carentes desse tipo de estrutura. Com ciclovias, academia, circuito de skate, local para apresentações musicais, playground para crianças e quadras poliesportivas, o Parque Madureira será a terceira maior área verde da cidade – menor apenas que o Aterro do Flamengo e a Quinta da Boa Vista. (HOERTEL, 2012, p.1)

Este registro é exemplar da oposição entre vida urbana e cinza, enumerada através dos objetos: viaduto, engarrafamento e ponto de ônibus, que demonstram a ausência de espaço para as brincadeiras infantis, em oposição a demanda reprimida com a abertura do Parque em: ‘não sabia para onde correr’, expressando o desaguamento de um desejo contido e por isso encantado e desorientado diante das tantas possibilidades oferecidas pelo novo equipamento.

A descrição é encerrada com a frase, ousado afirmar, mais citada sobre o Parque na ocasião da sua inauguração: ‘terceira maior área verde, menor apenas que o Aterro do Flamengo e a Quinta da Boa Vista’.

De tal modo, constatamos a contradição da aceitação do terreno que já foi mata, fazenda e horta ser associado a ‘área verde’ - e não apenas uma área verde qualquer, a terceira maior da cidade - apenas ao tornar-se um Parque; sobretudo se analisarmos as suas dimensões:

A própria justificativa de que Madureira possui uma alta taxa de ocupação urbana, carecendo de áreas livres é frágil para a questão da recuperação urbana. É preciso considerar que a área ocupada pelas linhas de transmissão já era área livre, com solo permeável e vegetação garantida pela horticultura. A mudança que a construção do parque fez foi a remoção de uma pequena faixa de área construída da favela e substituição pela construção do Parque que, vale lembrar, possui somente 33% de área verde. (CARNEIRO, 2014, p. 12)

O que nos leva a indagar o sentido material de ‘área verde’ e de uma ‘área com verde’, uma vez que ali a vegetação não aparece de maneira estruturante. A desconexão entre o discurso verde e a vivência no espaço é percebida pelos frequentadores que apontam, recorrentemente, a escassez de árvores frondosas como um dos pontos negativos do Parque.

Vejamos ainda as narrativas elaboradas pelo Estado e pela grande mídia que informam a presença de uma qualidade de espaço que não é ‘própria’ do subúrbio no Parque Madureira, incitando a percepção de que seu valor é elaborado apenas na correlação com o original. Como o discurso constitui mais uma camada da produção do espaço, a leitura da materialidade está imbricada também pela sua correlação com os sentidos, uma vez que “o sentido é definido não como algo em si, mas algo em ‘relação a’” (ORLANDI, 2009, p. 25).

A construção do Parque Madureira pode ser interpretada como uma resposta à má distribuição dos equipamentos de cultura e lazer na cidade do Rio de Janeiro, no entanto as narrativas sobre este equipamento buscam vincular a fruição cultural aos modelos presentes nas regiões do Centro e Zona Sul, onde estes bens se concentram, de tal forma que parece mesmo condicionado a esta localização geográfica, uma vez que este espaço projetado na (e para, como veremos adiante) Zona Norte é permeado por padrões de lazer que as tomam por matriz.

Se a construção de um novo equipamento, como o Parque Madureira, modifica a distribuição dos objetos no espaço, forjando uma sensação de proximidade dos bens sociais raros, em geral localizados nos bairros mais nobres, habitados pela população com maiores rendas, produzindo o deslocamento dos sentidos sobre o lugar em que está instalado e as possibilidades de participação na vida pública de seus frequentadores, operando na linha tênue entre o orgulho da pertença e autoss segregação – é na fronteira destes sentidos que os poderes hegemônicos elaboram a falsa ideia de um ‘espaço próprio’ para as classes populares, fazendo crer a existência de certa autonomia que não se realiza.

São diversos os símbolos que estabelecem a conexão entre as duas pontas: além da área verde - relacionada ao Aterro do Flamengo; destacamos ainda que os objetos que compõem o equipamento de lazer, são nomeados em alusão a outros já existentes na Zona Sul da cidade, como é o caso do Jardim Botânico; o ‘Baixo Bebê’ - espaço com brinquedos para crianças; o Réveillon - que aparece frequentemente comparado ao de Copacabana; e a ‘Praia de Madureira’. Vamos concentrar nossa análise neste último ambiente por estar estruturalmente vinculado ao Parque Madureira.

Esta associação não se estabeleceu ao acaso, a concepção do Parque tem as relações de sociabilidade próprias da praia como premissa, segundo depoimento do seu arquiteto: “O que a gente fez (*no Parque Madureira*) foi repetir a praia, o espaço mais democrático que eu conheço” (LIMA, 2013, p.1).

É importante destacar que a valorização do sentido de praia na cidade foi acompanhada das transformações físicas no território, promovidas pelo aterramento, ou cerceamento, como ocorrido com a praia da Penha, hoje controlada pela Marinha; de forma que os bairros identificados ao subúrbio passam a ser também aqueles desprovidos de orla. Simbolicamente, devemos considerar também o apartamento dos corpos negros do espaço da orla, em sentido literal em alguns casos; a forçosa migração para os subúrbios, após as reforma do prefeito Pereira Passos; e a apropriação do balneário pelas classes mais abastadas como eventos coincidentes.

Não obstante ser inspiração para o desenho do Parque, o nome ‘Praia de Madureira’ é dado a um dos ambientes da expansão do equipamento inaugurada em outubro de 2015. Dois anos antes, ao anunciar o início desta etapa das obras, o então prefeito Eduardo Paes, declara em entrevista ao jornal O Globo: “Com a expansão você cria a Vieira Souto e a Delfim Moreira de vários bairros” (WREDE, 2013, p.s1). Relacionar as avenidas da orla de Ipanema e do Leblon – alguns dos metros quadrados mais caros do Rio – a um equipamento elaborado artificialmente no subúrbio da cidade, com vista para a linha férrea, nos mostra o enorme esforço do Estado em conectar modos de vida distintos, bem como o seu entendimento que a conexão com a Zona Sul lhe confere um valor, sem, no entanto, supor que este seja frequentado por aqueles que lá residem.

É a partir dessas contradições que analisaremos as disputas entre narrativa e a sua literalidade presumida, sob a perspectiva de Eni Orlandi:

Se a ilusão do sentido literal - ou do efeito referencial, que representa a relação imanente entre palavra e coisa, considerando que as ‘estratégias retóricas’, ‘manobras’ estilísticas não são constitutivas da representação da realidade determinada pelos sentidos de um discurso – faz o sujeito ter a impressão de transparência, é tarefa do analista de discurso expor o olhar do leitor à opacidade do texto, como diz M. Pêcheux (1981), para compreender como essa impressão é produzida e quais seus efeitos. (ORLANDI, 2009, p. 52)

De modo que a metáfora – a ‘Vieira Souto de Madureira’ – confere à Zona Sul o sentido de metonímia de lazer, permitindo que sejam traçadas comparações entre os espaços – Ipanema x Madureira – quando talvez a figura de linguagem mais adequada fosse a ironia, uma vez que este está longe de ser uma reprodução fidedigna de seu suposto modelo.

Visto que uma das formas de distinção das classes mais abastadas se dá na conjugação do capital cultural com o capital econômico estipulando, através do preço, uma raridade de consumo daqueles bens, a proposta de aproximação daquele consumo pelas classes mais pobres através da incorporação superficial de alguns elementos à sua paisagem, configura-se como uma prática pretensiosa “pelo fato da discordância entre a ambição e as possibilidades de sua realização” (BOURDIEU, 2013, p. 167).

De acordo com Milton Santos,

Nas grandes cidades, sobretudo no Terceiro Mundo, a precariedade da existência de uma parcela importante (às vezes, a maioria) da população não exclui a produção de necessidades calcadas no consumo das classes mais abastadas. Como resposta, uma divisão do trabalho imitativa, talvez caricatural, encontra as razões para se instalar e se reproduzir. (SANTOS, 2013, p. 324)

A cultura dominante se autodefine, portanto, como “alta”, demarcando no seu antônimo o lugar da cultura da classe dominada, de modo a reforçar a lógica de que esta não possui autonomia também neste campo.

Nestes termos, a cultura popular mirar-se-ia na cultura dominante para construir práticas miméticas – inferiores em qualidade, originalidade e criatividade – daquelas criadas pela classe à qual se opõe; circunscrevem-se aí a pirataria, a substituição (a sidra na impossibilidade de adquirir o champanhe, por exemplo), a imitação ou mimese, da qual a “Praia de Madureira” – que a despeito do nome, não é praia e nem está situada em Madureira – é um bom exemplo, uma vez que é assim descrita:

Apesar de estar sendo chamada de praia, a água que banhará os visitantes será doce. A área será ligada a uma faixa de areia de 500m², com coqueiros e palmeiras. O espaço terá uma lâmina de água com 10 cm e três cascatas que, juntas, somam 120 metros de queda d’água. (MOURA, 2015, p. 1)

e

O espaço não reproduz fielmente uma praia — não há ondas e nem profundidade para um mergulho de cabeça —, mas conta com os elementos necessários para garantir a alegria dos frequentadores. (ZUAZO, 2015, p. 1)

Embora o discurso da mídia não negue a incongruência entre a denominação e o objeto que representa, busca otimizá-lo, afinal mesmo que o nome não corresponda à realidade, ainda seria possível fazer bom uso dele.

É interessante, contudo, observar como o discurso do poder público, ao buscar contemporizar essas dualidades, mostra-se contaminado:

Isso aqui é uma alegria. Entregar este equipamento e dar esta qualidade ao povo da Zona Norte é muito bom — vibrava Paes. A cidade está mais unida. A gente está aqui para dizer que essa história de cidade partida não tem mais. Acho que o desafio do Rio é permitir que a galera de Ipanema invada esta praia aqui e o pessoal da Zona Norte invada a Praia de Ipanema do bem. Isso aqui é um legado do Rio de Janeiro. Nós, às vezes, ficamos cheios de medo, cheios de preconceito, cheios de raiva. Mas esta cidade é feita de muita gente boa, trabalhadora, que merece muito carinho e atenção. [*grifos nossos*] (O GLOBO, 2015, p. 1)

Destacamos ainda outras narrativas que reforçam o público específico ao qual o Parque Madureira se destina:

“Zona Norte do Rio ganha parque em homenagem à conferência da ONU” (R7, 25 de junho de 2012); “A criançada da Zona Norte vai ganhar de presente uma praia!” (RJ TV, 12 de outubro de 2015), *grifos nossos* – são algumas das manchetes que informam sobre a inauguração de equipamentos no Parque Madureira. Além de: “Bom dia, amigos! Inauguramos hoje mais um quilômetro do Parque Madureira, que agora chega a Turiaçu. Agora a galera do Rocha Miranda tem uma praia para chamar de sua.” – Eduardo Paes, Prefeito do Rio de Janeiro, em sua página do *Facebook*.

Destacam-se nestas citações, a uniformidade do discurso da imprensa e do poder público declarando este espaço público como vinculado a uma parcela da população da cidade (definida não apenas pela localização geográfica de sua moradia, mas pela raça, classe social

e condições de existência, em modo mais geral, de seus moradores) de forma a tentar estabelecer o Parque, como sendo “uma propriedade” deste grupo. Reforçado ainda pela ideia de homogeneidade dos moradores e territórios dessa região, já que o Parque, embora nominado Madureira, tem como proposta atravessar nove bairros da Zona Norte (de Madureira à Guadalupe) tornando-se assim, o mesmo, e único, espaço de lazer desta área da cidade, reiterando que esta obra é voltada à população do subúrbio, e não dos cariocas como um todo e nem de turistas.

Um exemplo expressivo da demarcação dos públicos pode ser observado em uma comparação do anúncio da reforma da Praça Mauá, também inaugurada naquele período: “Os cariocas vão ganhar um presente neste fim de semana: é a volta da Praça Mauá.” (RJ TV); “Cariocas ganham área nobre na orla da Baía de Guanabara” (O DIA, 04 de março de 2016); “Praça Mauá já virou ponto obrigatório de turistas e cariocas que querem conhecer a cidade.” (EXTRA, 04 de outubro de 2015) [*grifos nossos*].

Enquanto um grupo adota o gentílico da cidade, os demais são identificados apenas por uma parcela dela. O caráter de normatividade expresso na ausência de substantivo definidor dos seres ‘não suburbanos’ é também uma marca de poder – já que a identidade pode se fundamentar também na exclusão do outro.

Discursos específicos que marcam ideologicamente as possibilidades de fluxo pelo território de acordo com a raça a que se pertence e grupo social em que se está inserido. Uma vez que os suburbanos seriam aqueles moradores da porção mais interiorizada do território da cidade, cujo valor do IPTU não seria suficiente para acessar aos bens de luxo disponíveis na sua orla, mas aqueles simulacros especialmente construídos.

Abordamos aqui as disputas travadas no campo do simbólico e atravessadas pela materialidade do campo em que elas se exprimem, no nosso caso, o Parque Madureira. É importante observar que as narrativas que buscam associar as experiências de lazer suburbanas aos objetos encontrados na porção mais rica da cidade, são elaboradas pelos atores hegemônicos, e não pelas classes populares.

Ora, se o Estado e a imprensa têm o poder de amplificar os significados que eles mesmo criaram, na outra ponta, agindo nas

brechas e sem tanto alarde, as classes populares rompem a eficácia do ciclo de comunicação ao subverter a mensagem propagada pelo emissor pois, cientes da incongruência entre discurso e prática, questionam a sua materialidade e reinventam os seus usos como uma forma sutil de resistência.

REFERÊNCIAS

ABREU, Mauricio. **Evolução urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Zahar/Ibam, 1988.

BENCHIMOL, Jaime Larry. **Pereira Passos: um Haussmann tropical**. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1992.

BONELLI, Mauro Chagas. **Sustentabilidade em Obras Públicas: O Caso do Parque Madureira**. Dissertação (Mestrado em Engenharia Ambiental) – Programa de Pós-Graduação em Engenharia Ambiental, Pontifícia Universidade Católica, PUC-RIO, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**. Porto Alegre: Zouk, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **Efeitos de lugar, em A miséria do mundo**. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

BRITO, João Felipe Pereira. **Mudança, Memória e Tradição no Rio de Janeiro: o bairro Madureira cantado, evocado e em disputa**. Disponível em: https://www.sbs2013.sinteseeventos.com.br/texto.php?id_texto=22. Acesso em: 08 set. 2015

CARNEIRO, PABLO DE O. **Discursos na paisagem – Parque do Flamengo x Parque Madureira**. 3º COLÓQUIO IBERO-AMERICANO PAISAGEM CULTURAL, PATRIMÔNIO E PROJETO - DESAFIOS E PERSPECTIVAS, Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <http://www.forumpatrimonio.com.br/paisagem2014/artigos/pdf/112.pdf>. Acesso em: 08 set. 2015

CERTAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

CRUZ, Aline Torres Dias. **Suburbanização e Racismo no Rio de Janeiro: uma leitura de Madureira e Dona Clara no contexto pós-emancipação**

(1901-1920). Dissertação (Mestrado em Urbanismo) – Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional. Rio de Janeiro, 2007.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. **O rapto ideológico da categoria subúrbio – Rio de Janeiro 1858|1945**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

G1. **Parque de Madureira, no Rio, recebe expansão com praia**. Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2015/10/parque-de-madureira-no-rio-recebe-expansao-com-praia.html>. Acesso em: 13 out. 2015.

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

MADUREIRAON. **Paes promete construir em Madureira a terceira maior área de lazer do Rio**. Disponível em: <https://madureiraon.wordpress.com/>. Acesso em: 04 maio 2017.

MARTINS, Ronaldo Luiz. **Mercadão de Madureira: caminhos de comércio**. Rio de Janeiro: Condomínio do Entrepasto Mercado do Rio de Janeiro, 2009.

MOURA, Athos. **No calor de Rocha Miranda, de olho na ‘praia’ do futuro**. Disponível em: <https://odia.ig.com.br/noticia/rio-de-janeiro/2015-01-16/no-calor-de-rocha-miranda-de-olho-na-praia-do-futuro.html>. Acesso em: 10 jun. 2015.

O DIA. **Eduardo Paes inaugura praia artificial na Zona Norte do Rio**. Disponível em: <https://odia.ig.com.br/noticia/rio-de-janeiro/2015-10-12/eduardo-paes-inaugura-praia-artificial-na-zona-norte-do-rio.html>. Acesso em: 13 out.2015.

ORLANDI, Eni P. **Análise de Discurso**. Editora Pontes: Campinas, 2009.

REZENDE, V. **Planejamento Urbano e Ideologia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

REZENDE, R. *et al.* **Parque de Madureira Rio+20**. [S.l.]: RRA, 2012. Disponível em:

<http://www.rra.com.br/projetos/parque-madureira-rio-20>. Acesso em: 06 ago. 2016.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**. São Paulo: Edusp, 2012.

TV Globo/RJ TV. **Praça Mauá será inaugurada no domingo (6), após quatro anos de interdição**. Disponível em: <https://globoTV.globo.com/rede-globo/rjtv-1a-edicao/v/praca-maua-sera-inaugurada-no-domingo-6-apos-quatro-anos-de-interdicao/4445707/>. Acesso em: 11 set. 2015.

ZUAZO, Pedro. **Vai dar praia em Madureira**. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/rio/vai-dar-praia-em-madureira-novidade-no-parque-sera-inaugurada-no-dia-da-crianca-17412477.html> . Acesso em: 20 set. 2015.

AGIU! UMA CARTOGRAFIA AFETIVA DA REEXISTÊNCIA INDÍGENA NO RIO DE JANEIRO¹

Amanda Fonseca Lourenço²

O BRASIL É TERRA INDÍGENA

O processo de colonização e implantação do regime capitalista nas Américas, que dizimou milhares de povos indígenas no século XVI, foi assumindo novas estratégias durante os mais de 500 anos de ocupação territorial do Sul Global. Tais estratégias condizem com as especificidades do tempo histórico e são acionadas por novos atores políticos dedicados a manter a sujeição de um grande conjunto de povos ao sistema colonial capitalista. Hoje vários povos originários das terras invadidas encontram-se nas periferias de cidades, ou melhor, em situação urbana causada pelo avanço da urbanização sobre seus espaços. Nessa esteira desenvolvimentista das sociedades ocidentalizadas, indígenas, ribeirinhos, quilombolas, camponeses são convertidos em pobres cidadãos que oferecem mão de obra barata em cidades desiguais, onde a população vulnerável não goza de privilégios; ao contrário, sofrem as mais diversas violências.

A colonização se utiliza daquilo que Pierre Clastres chama de etnocídio, ou seja, “a destruição sistemática de modos de vida

1 Este texto foi gerado a partir da dissertação de mestrado realizada no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) da Universidade Federal Fluminense (UFF) e orientada pelo Prof. João Luiz Pereira Domingues.

2 Mestra em Cultura e Territorialidades (UFF) e graduada Licenciatura em Educação Artística pela UFRJ. E-mail: amandaflou80@gmail.com.

e de pensamento diferentes daqueles que conduzem a empresa da destruição” (CLASTRES, 2004, p. 56), com a estratégia do extermínio de culturas, eliminação das formas de organização social que não estão construídas sob os limites das fronteiras de um Estado – pacificado em seu interior por meio de leis e coerção, organizado e territorializado pela lógica da propriedade privada, pela exploração e produção de miséria e morte.

No Brasil, alguns dos povos que resistiram em situação de pouco contato com a sociedade ocidentalizada sobrevivem em territórios repartidos arbitrariamente, chamados terras indígenas (TI), que, na maioria dos casos, não contemplam suas necessidades de reprodução social. Sandra Benites, testemunha das consequências desse processo para o povo Guarani ao qual pertence, nos fala da importância da terra para o indígena Guarani, cujo *teko* (“modo de ser”) depende de sua *tekoha* (“terra, lugar que contém animais, água, floresta”), sem a qual não é possível constituir sua *ñe’ë* (“alma; pessoa Guarani”) (BENITES, 2015, p.11).

Desde o século XX os povos indígenas lutam pelo cumprimento da demarcação e regulamentação de suas terras, assegurada pela Constituição Brasileira de 1988. Tal disputa prolongada estrategicamente corre o risco de ser encerrada com o Marco Temporal, tese inconstitucional do Supremo Tribunal Federal³ que alega que o direito às terras estaria restrito aos grupos e às extensões territoriais ocupadas tradicionalmente na data de 5 de outubro de 1988. Defendido pela bancada ruralista e instituições da agropecuária, as mais interessadas no lucro sobre a terra, o exemplo é mais uma forma encontrada pelo Judiciário para a defesa dos interesses econômicos, independentemente de qualquer participação popular.

Como resposta, indígenas de todo o território brasileiro se organizaram uma mobilização contra o Marco Temporal, acampando em Brasília para acompanhar o julgamento do STF durante o mês de setembro de 2021 e tentar impedir que tal inconstitucionalidade se cumprisse, gerando visibilidade e proporcionando agenciamentos consistentes entre as diversas organizações indígenas e não-indígenas contra este retrocesso cujas consequências se dariam para todas as

3 Disponível em: <http://www.mpf.mp.br/pgtr/documentos/document11.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2020.

formas de vida no mundo. O processo segue sendo adiado até a presente data.

Atualmente, 723 terras indígenas – 13,8% da extensão territorial brasileira –⁴ estão em risco em meio aos conflitos fundiários gerados pela ausência e negligência do Estado no cumprimento de demarcações, estabelecidas desde a Constituição de 1988 e que deveriam ter sido feitas até 1993. A Constituição e os povos indígenas afirmam que o território é uma das principais garantias da autonomia indígena. Há mais de 180 terras em processo de demarcação. Durante essas quase três décadas, os povos indígenas enfrentaram conflitos por terra em diferentes situações. Atualmente, diante da tese do Marco Temporal, a união dos povos em luta e o apoio da sociedade global é urgente.

O RIO DE JANEIRO É TERRA INDÍGENA

O movimento indígena no Rio de Janeiro ganha visibilidade no bojo do plano de modificações urbanas voltados para a realização do megaevento da Copa do Mundo em 2014, que visava demolir o antigo casarão ao lado do Estádio Jornalista Mário Filho (Maracanã), ocupado desde 2006 por indígenas em um movimento social organizado. O plano para a cidade era dar espaço a um estacionamento e um *shopping*.⁵ Abandonado há mais de 30 anos, o casarão, construído em 1862, está localizado na rua Mata Machado, 127, no bairro Maracanã. No ano de 1950, foi construído ao seu lado o Estádio Jornalista Mário Filho, mais conhecido pelo nome do bairro onde está situado, na zona fronteira entre o Centro e a Zona Norte. Tais empreendimentos de intervenção no espaço advêm do processo de mundialização das grandes cidades, em que as relações entre espaço, política e cultura

4 O Brasil tem uma extensão territorial de 851.196.500 hectares, ou seja, 8.511.965 km². As terras indígenas (TIs) somam 723 áreas, ocupando uma extensão total de 117.427.323 hectares (1.174.273 km²). Assim, 13,8% das terras do país são reservadas aos povos indígenas. A maior parte das TIs concentra-se na Amazônia Legal: são 424 áreas, 115.344.445 hectares, representando 23% do território amazônico e 98,25% da extensão de todas as TIs do país. O restante, 1,75%, espalha-se pelas regiões Nordeste, Sudeste, Sul e pelos estados de Mato Grosso do Sul e Goiás. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/Localiza%C3%A7%C3%A3o_e_extens%C3%A3o_das_TIs. Acesso em: 15 nov. 2020.

5 Remoção forçada da Aldeia Maracanã: não é assim que se faz uma Copa do Mundo. Disponível em: <https://raquelrolnik.wordpress.com/2013/03/22/remocao-forcada-da-aldeia-maracana-nao-e-assim-que-se-faz-uma-copa-do-mundo/>. Acesso em: 15 nov. 2020.

configuram processos em que as assimetrias sociais são evidenciadas no centro da disputa pelo direito ao seu uso.

A ocupação do antigo casarão reuniu indígenas de várias partes do Brasil, compreendendo assim o surgimento da ocupação urbana Aldeia Maracanã, que, enquanto movimento social organizado, apostava em uma forma de vida coletivizada e em um projeto de “reexistir” na cidade, negando a ideia de que isso seja algo produzido recentemente, mas como uma expressão das diferentes direções que o processo de colonização tomou no que diz respeito às movimentações ou sedentarizações dos indígenas durante os séculos de colonização. Um grupo composto por representantes de 17 etnias ocuparam o imóvel que sediou o antigo Museu do Índio.⁶

A ideia do aldeamento indígena no imóvel em ruínas constituiu-se em um discurso que narra aquele território como lugar sagrado, habitado por indígenas no passado e, por isso, a reivindicação do grupo estava, para além da questão patrimonial histórica do casarão, centrada no valor político e simbólico do prédio, que fora parte da luta pelos direitos dos povos indígenas, quando sede do SPI e do Museu do Índio, e na memória de um território antes habitado por povos nativos sobre o qual a cidade foi construída. Reivindica o direito à cidade e representa a possibilidade de se fazer cumprir algo que está na ideia de Brasil expressa no artigo 215 da Constituição de 1988, onde está previsto que “o Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais”.

Em uma tentativa de desmonte em 22 de março de 2013, vários indígenas foram retirados de forma violenta da ocupação e hoje habitam o prédio localizado no conjunto habitacional Minha Casa Minha Vida (MCMV), no bairro do Estácio. Esse processo complexo, que trouxe ampla visibilidade para a presença indígena na cidade, também nos convida a problematizar o apagamento do indígena e observar as contradições dos discursos do Estado sobre serem os indígenas os verdadeiros donos destas terras.

6 Museu do Índio funcionou nos arredores do Maracanã, na Zona Norte, de 1953 a 1977. O Globo, 15 jan. 2013. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/museu-do-indio-funcionou-nos-arredores-do-maracana-na-zona-norte-de-1953-1977-7296844> Acesso em: 15 nov. 2020.

Passaram-se 14 anos desde o início da ocupação indígena Aldeia Maracanã no Rio de Janeiro, e os pertencentes ao movimento inicial seguiram por caminhos diversos, especialmente após a saída de uma parte do grupo da ocupação do casarão, compondo novos grupos heterogêneos e novos agenciamentos, realizando um movimento de aproximações e afastamentos com a formação inicial de atuação.

CRIAÇÃO DE UMA NOVA ALDEIA

Os indígenas que passaram a viver no conjunto habitacional no bairro do Estácio, em apartamentos próprios, habitados por seus núcleos familiares, produzem em seu cotidiano formas de reinventar a vida, levando em consideração o enfraquecimento de suas atuações no movimento junto à Aldeia Maracanã e o surgimento ou priorização de novas pautas.

Suas vidas expressam novos modos de subjetivação e agenciamentos micropolíticos a partir da nova configuração espacial. A produção de heterotopias com a Horta de Niara; o trabalho de Dauá Puri com literatura e contação de história, o envolvimento de Tapixi com diferentes linguagens artísticas e a produção acadêmica de Sandra Benites são atravessadas pela organização de uma vida nos moldes citadinos e individualizados que a arquitetura das novas moradias impõe. A vida como obra de arte, revela uma potência de criação que, contudo, foge dos modos de subjetividade dominantes, e que, reexiste.

No seio do movimento minoritário, o processo de criação do corpo, do lugar, da história, da arte e da rede comunicacional são produtores de subjetividade. A produção no campo da arte cria uma forma de aproximação entre aliados, funciona como possibilidade de vizinhança com as perspectivas indígenas. A comunicação une os povos indígenas e divulga as suas produções, promovendo novas alianças. Há a possibilidade real de criação de coletividades heterogêneas que compartilham desejos.

O conceito de devir é crucial. Devires são forças em determinadas perspectivas, surgem nas aproximações heterogêneas, encontrando possibilidades de combinação capazes de fazer surgir o novo. Os devires são os agentes, residem no “entre” os corpos que se encontram em processo de afetarem e serem afetados e transformados mutuamente.

Importante afirmar que entrar em devir não é o mesmo que tornar-se igual ou imitar, não objetiva a conclusão de uma identidade; ao contrário, é um *continuum* de fluxo de energia em variação, é rizoma, contágio (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 19), uma aproximação ou tendência afetiva na direção da diferença com a qual se encontra.

O sujeito em relação com o mundo produz agenciamentos que extraem dos territórios fabulações, criações, pensamentos, tecnologias, invenções. Tais agenciamentos funcionam operando a distinção entre os regimes de signos e os afetos presentes no território formado. A fabricação de sistemas de visibilidade para corpos que se diferenciam, atravessados pela construção do indígena dentro da máquina social urbana, expõe a dominância da lógica hegemônica através do estranhamento causado pelo indígena que pinta seu corpo, que fala sua língua, que questiona os cânones acadêmicos sobre a educação, que ao habitar um condomínio de prédios intervém sobre o espaço e o constrói como uma aldeia.

HORTA DE NIARA: UMA HETEROTOPIA SELVÁTICA

Em uma conferência oferecida por Foucault ao Círculo de Estudos Arquiteturais de Paris no ano de 1967, o autor propõe o conceito de heterotopia como “utopias situadas”, “lugares reais fora de todos os lugares” que são forjados para fazer o papel de outro lugar. Geralmente, ao passo que um espaço heterotópico é formado, há simultaneamente o rompimento com o tempo convencional, fazendo coexistir uma heterocronia, “o auge funcional de uma dada heterotopia” (FOUCAULT, 1967, p. 5).

A produção de uma horta no interior do MCMV, subvertendo suas regras condominiais, inscreve no espaço a produção de uma nova forma de apropriação do mesmo, de ocupá-lo e dar sentido a ele, cria-se um lugar, uma heterotopia que neutraliza aquele sítio cercado por concreto, monótono e pouco vivido.

Niara, é uma mulher de 69 anos que chama a atenção por sua força e vitalidade. Moradora do primeiro andar do prédio destinado aos indígenas provenientes da desocupação da Aldeia Maracanã, ela fez do entorno do bloco 15, a sua horta. Sua aparência de traços fenotipicamente indígenas é marcante, além de seu estilo original. Esse conjunto energético e semiótico expressa sua relação com a

indianidade, os muitos espaços onde ela se constrói, suas marcas, atravessamentos, devires que se constituem com o mundo por uma presença forte e dominante.

A criação da sua horta é o processo de recriar um lugar de sentido em que as ações e a voz de Niara ressoam, construindo o território do prestígio e da confiança, onde é possível mobilizar os saberes e as práticas que fazem parte de um cuidado de si e do outro. A horta é um dispositivo de produção e expressão de sua indianidade, que passa entre a mão e a terra, através do cultivo de plantas medicinais, frutas, verduras e flores. Niara cria um espaço de ação micropolítica⁷ quando compartilha os saberes sobre o poder de cura daquelas plantas, na experiência prática do cultivo, ou quando se dedica à utilização de signos que dizem respeito às práticas de cura na própria composição estética do lugar. A simples existência do espaço nos convida a pensar em possibilidades de intervenção na cidade, nos lugares que ocupamos nela ou aos quais estamos subjugados.

DAUÁ PURI: LÍNGUA TERRA, LITERATURA TERRITÓRIO

Dauá mora no mesmo andar que Niara, é um senhor de cabelos brancos e longos, pele avermelhada, sorridente e calmo, tem por volta de 65 anos. Nascido em Paraíba do Sul (RJ), é indígena autodeclarado e remanescente da etnia Puri, tida como extinta⁸ para alguns autores e hoje em processo de ressurgência e resistência. Dauá utiliza várias linguagens artísticas para expressar sua relação com a ancestralidade Puri. Seus poemas e traduções são fruto de investigações e conversações

7 Micropolítica, aqui, se guia pela definição do termo utilizada por Félix Guattari, como estratégias de economia do desejo, um modo de produção social da subjetividade através do afeto. Nesse caso, a micropolítica é resultante dos encontros que produzem agenciamentos travados pelo indígena na cidade. A micropolítica é atravessada pela macropolítica, dominada pela máquina colonial capitalística, que objetiva assujeitar os sujeitos ao modo dominante de existência. A produção de subjetividade na micropolítica foge do assujeitamento criando linhas de fuga, novos modos de existir, outras economias, outros desejos.

8 No livro *Aldeamentos indígenas do Rio de Janeiro*, de José Ribamar Bessa Freire e Márcia Fernanda Malheiros, os autores afirmam que “apenas uma pequena parte desse saber produzido pelos índios das famílias linguísticas tupi e puri foi registrada. Todos os grupos indígenas que viviam no Rio de Janeiro foram extintos, antes mesmo que tivéssemos um conhecimento mais profundo de como viviam e sem que nos apropriássemos de muitos saberes vitais por eles produzidos” (2009, p. 27).

com outros Puri sobre heranças culturais, memórias passadas entre as gerações pela oralidade, um agenciamento que recria a língua a partir dos encontros e conectividades entre seus elementos. Os signos contidos na produção de Dauá Puri evidenciam uma relação que produz uma literatura território, composta por imagens de uma língua desterritorializada que se reterritorializa na reconstrução, por onde fala uma multiplicidade Puri, em um agenciamento coletivo que faz reexistir uma língua.

A poesia de Dauá é produzida em uma língua indígena em processo de reexistência que busca em sua reconstrução facejar o seu silenciamento. A aniquilação da língua e das práticas culturais de um povo é uma das formas de etnocídio praticadas pela colonização, uma forma de impedir que outros modos de vida resistam. Como Ray Gwyn Smith:⁹ “Quem disse que privar um povo de sua língua é menos violento do que guerrear?” (*apud* ALZANDUA, 2009).

Dessa forma, essa composição entre língua e ativismo funciona como máquina de guerra (DELEUZE & GUATTARI, 2012, p. 24). É a partir das máquinas coletivas que se produzem novas subjetividades possibilitando, a partir da intensidade presente na poesia, a produção de uma nova subjetividade, que, por sua vez, abre espaço para novas formas de existência e de desejo que fogem das maquinações dominantes e normatizantes. Dauá cria uma literatura território, é nela que ele encontrará e produzirá o seu jeito de ser e viver atravessado pelos sentidos da língua puri, e é com ela que poderá surgir o novo povo, não que ele não exista, mas porque através da poesia o povo se reencontra, se reconecta.

Dauá é o narrador de sua ancestralidade e transforma a língua Puri em poesia. Em suas palavras, “tudo que o indígena faz é, além de útil, um objeto de arte, pois a vida é uma arte”. A cultura indígena tem sua história e memória ancestral viva especialmente através da oralidade. A literatura indígena vem se expandindo,¹⁰ mas o fato não subtrai do indígena sua prática de contar histórias, exemplo de

9 Em *Moorland is cold country*, livro não publicado.

10 José Ribamar Bessa Freire cita Dauá Puri no texto em que relata uma visita guiada com indígenas de várias etnias à Academia Brasileira de Letras. Disponível em: <https://racismoambiental.net.br/2019/04/20/os-indios-entram-na-academia-brasileira-de-letas-por-jose-bessa-freire/>. Acesso em: 14 set. 2020.

expressão que cria uma diferenciação identitária e que funciona como potente performance política em espaços de luta por reconhecimento. A produção de contos e músicas em Puri é a procura constante de nomear e renomear o mundo através de uma poética singular, exercício de liberdade em que cada palavra traz a potência do gesto inaugural de um novo mundo. A expressão criadora se manifesta no acontecimento singular da linguagem.

Dauá Puri e Niara do Sol, que são os mais velhos do grupo e têm diferentes aproximações com a ancestralidade e a cultura indígena de seus respectivos povos. A trajetória diaspórica de Niara nos mostra que ela traz consigo a história de seus antepassados, que podemos acessar por meio de suas práticas de cultivo da terra, sua medicina e as narrativas de suas experiências. Dauá nos convida ao questionamento sobre a ideia de desaparecimento de povos e línguas, trazendo com ele suas pesquisas sobre o passado que lhe fora negado e a atualizada construção de modos expressivos da etnia Puri.

SANDRA BENITES ARA RETE: ENTRE DOIS MUNDOS

Conheci Sandra Benites cujo nome indígena é Ara Rete na exposição *Dja guata porá: Rio de Janeiro indígena*, no Museu de Arte do Rio, da qual ela participou em um trabalho coletivo de curadoria. No período em que a exposição esteve em cartaz (2017-2018), foram realizadas rodas de conversa com o público e Sandra participou de algumas mesas de debate, falando do sentido da arte para o povo Guarani, relacionando esse sentido com a educação e o bem viver. Nosso segundo encontro foi no dia da defesa de sua dissertação: *Viver na língua Guarani Nhandeva (mulher falando)* pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional.

Sandra demonstra compreender todos esses temas de forma transversalizada, entre educação, sexualidade, maternidade, trabalho e produção de pensamento. Em uma de nossas conversas sobre educação na casa de Tapixi, Sandra me disse que acreditava ser possível construir algo novo juntando os saberes do *juruá*, do indígena, do negro, porque cada um tinha algo interessante. Em suas palavras: “Não sei se gosto da ideia de interculturalidade, eu acho que é múltiplo, é juntar e criar algo novo”. Sandra aponta para a possibilidade de sermos capazes de encontrar algo que tenha um sentido compartilhado, eliminando o

viés da disputa e abrindo espaço para a composição, como uma cura das relações, uma curadoria da vida como obra de arte, uma vida nova criada em conjunto.

Entendo que impossibilidades para a produção de algo que junte os saberes, como Sandra parece propor, ainda que usando a ideia de *múltiplo*, quando ela diz “criar algo novo”, evoca uma transformação dos elementos que guardam algo de sua origem, mas ambos deixam de ser o que eram, e isso seria algo positivo. Essa perspectiva aparece também no nome da exposição *Dja guata porã*, da qual Sandra participou como curadora, cuja tradução do guarani se aproximaria da ideia de caminhar junto e caminhar bem, trazendo o sentido de uma caminhada feita por um coletivo que compreende indígenas de vários povos e não indígenas em busca de uma “Terra sem Males” que é parte da cosmovisão dos povos Guarani,

Desde os tempos antigos, este é o nosso modo de ser. Nós caminhamos. Para nós Mbya... Para nós, a terra não tem dono, quem a criou foi Nhanderu. Por muito tempo pensamos que continuaria assim. Nhanderu criou a terra e nos criou... Nós somos filhos da terra e fomos criados para andar livremente por ela. Pelo menos, era assim que pensávamos.¹¹

A educação indígena Guarani Nhandeva, tema de seu trabalho de conclusão do curso de graduação em não fragmenta os campos de experiência pedagógica da vida cotidiana. Através de seus relatos e trabalhos acadêmicos pude perceber que a criação da vida como arte e o bem-viver em comunidade funcionavam como direcionamentos para pensar as relações de aprendizagem, criação e convivência entre crianças, adultos, homens e mulheres.

Em suas palavras vibra uma análise profunda do momento atual a partir de sua experiência nos “dois mundos”, que é a forma como ela se refere às diferenças entre os modos de sua vida urbana e na aldeia. O desequilíbrio do corpo corresponde ao desequilíbrio do corpo da terra, a saúde é coletiva, “tudo é falado na reunião ou na casa de reza”, a doença do corpo é o último estágio de um problema que é coletivo,

11 Fala de Elsa Chamorro Mbyá Guarani, retirada do trabalho de cartografia afetiva *Jeguatá – cadernos de viagem*. Disponível em: <https://www.jeguata.com/>. Acesso em: 19 nov. 2020.

e é perceptível uma certa alienação sobre a causa da doença no estilo de vida *djurua*. O caminho de cura é coletivo. *Dja guata porã*.

TAPIXI: VIDA COMO OBRA DE ARTE E ARTE INDÍGENA COMO REEXISTÊNCIA

Tapixi é uma palavra do guarani-tenetehara, sua língua materna, que significa “coelhinho”. Sua vinda para o Rio de Janeiro foi influenciada por uma prima que já vivia aqui e fazia parte do Movimento Aldeia Maracanã. Em 2009 Tapixi decidiu trocar, com um de seus irmãos, um pequeno terreno no Maranhão pelo valor da passagem para o Rio de Janeiro, no intuito de participar do Movimento Indígena e, em suas palavras, “buscar melhores condições de vida”. Tapixi deixou duas filhas aos cuidados da família e sua perspectiva era a de poder trabalhar com artesanato e mandar dinheiro para o sustento das crianças.

Tapixi me fez um relato sobre o dia em que chegou, embaixo de chuva, à noite, em suas palavras, “sem saber nada”. Era a primeira vez que viajava sozinha, a primeira vez que se afastava da família. Ao chegar à Aldeia Maracanã, ela entrou em contato pela primeira vez com indígenas de outras etnias. Em seu relato, uma mudança radical de vida ganha sentido e o que Tapixi faz com isso é o que chamo de vida como obra de arte, uma vida que não está dada, mas que é criada com os elementos que é capaz de captar nos encontros, vida atravessada pelo processo colonial capitalístico, que, como sabemos, retirou a autonomia das sociedades nativas através do genocídio, do roubo de seus territórios, e que, na tentativa de encaixá-las no projeto de Brasil, as colocou à margem.

Ao lembrar dos tempos em que viveu na Aldeia Maracanã, antes das ameaças de retirada dos indígenas da ocupação, ela narra um espaço onde as pessoas eram unidas. Foi através do movimento ativista junto aos parentes que ela começou a se produzir como resistência. Em suas palavras: “Descobri que tinha que seguir minha vida para frente, vi os trabalhos dos parentes divulgando a cultura nas escolas e pensei: ‘interessante!’”. Essa perspicácia em Tapixi é o que permite a construção de uma vida singular, o deslizamento em linhas de possibilidades. A mulher que chegou dizendo que não sabia

nada inventou uma vida, uma forma de existir na precariedade que muitas vezes foi mencionada como algo tão agudo que lhe fez querer desistir. A importância que Tapixi atribui ao trabalho de divulgação da cultura, como ela define, é de fazer as pessoas perceberem que “os indígenas existem, são fortes, têm a sua língua e a sua diferença entre eles”.

Ao trazer para o espaço público de uma praça ou de um palco, signos de uma cultura ancestral nascidos no interior da floresta sob outros regimes de signos, cria um acontecimento artístico e agencia novas possibilidades de identificação com a diferença. Como uma diferenciação de si mesma e sem deixar de ser indígena, seu corpo entra em um devir-floresta na cidade. Como própria superfície de sua produção estética, seu corpo se aproxima dos outros corpos, em sua maioria não indígenas, com sua voz e sua presença, faz com que entrem em suas variações. O encantamento, o ritmo, o estranhamento de uma outra língua, a beleza dos fonemas e o timbre da voz, a generosidade dos gestos, tudo isso circula e é captado de forma singular pelos participantes.

Observando a reação das pessoas percebi que algumas fecharam os olhos, parecendo compreender o momento como possibilidade de ligação com uma interioridade. Ao final, todos aplaudiram e várias pessoas vieram falar com Tapixi. Percebi que algumas perguntas se relacionavam com a pintura corporal e seus significados, outras pessoas abordaram Mamiry, perguntando sobre o artesanato. Feito de “intensidade-e-língua” (ROLNIK, 2014, p. 37), o canto de Tapixi é um “bloco de sensações” (DELEUZE e GUATTARI, 1992) capaz de arrancar reações do público, produzindo microtransformações quase imperceptíveis, mas que são as forças que fazem possíveis mudanças visíveis.

Sempre que alguém faz algo que Tapixi acha interessante, ela exclama: “Agiu!”. Agir é movimento, é variação, é ocupação do espaço, é intervir apropriando-se, é levar as formas dos animais da transitoriedade da pintura de jenipapo sobre a pele para a duração da pintura no concreto das paredes e escadas de uma arquitetura vulgar. Com tinta colorida e linhas geométricas, Tapixi transforma as paredes monótonas com formas que carregam a força da reexistência na cidade. “Resistimos porque ‘devimos’, porque queremos ultrapassar

a nós mesmos. A resistência é primeiramente ‘em’ (no devir), e só secundariamente ‘a’” (ONETO, 2004, p. 202). Da resistência à reexistência, a arte age na invenção de um povo futuro.

Vivemos em caixas colocadas umas em cima das outras, produz-se um volume populacional por metro quadrado de solo urbano que nada tem a ver com a vida coletivizada de uma oca. Vivemos entre muitas paredes, entre camadas de pisos, pessoas e tetos, naturalizamos esse estilo de vida. Onde o modo de subjetivação capitalístico é produzido. A criatividade é uma afirmação ao estranhamento que os acontecimentos nos causam, é uma resposta à necessidade de criação que nasce da insuportabilidade de um mundo que se alimenta da nossa energia vital, capaz de engendrar práticas que resistem ao apaziguamento do desejo, gerado pela máquina anestésica do consumo.

Tapixi prefere terra, contato com a natureza, o rio e uma velocidade menos acelerada. É esse incômodo de habitar um lugar bege que ela não quer naturalizar, mas sim reexistir, pintando paredes e corredores do prédio em cores e linhas, produzindo uma heterotopia de aldeia, uma oca do presente. Em uma das paredes do corredor pintado, ela escreveu *tekoha*, cuja tradução muito simplificada seria aldeia, mas que, para Sandra Benites, ultrapassa a questão do território e está ligada ao lugar onde o indígena é, onde constrói seu corpo e seu território. Reconheço na relação de Tapixi com aquele espaço, a frase: “a única finalidade aceitável das atividades humanas é a produção de uma subjetividade que enriqueça de modo contínuo sua relação com o mundo” (GUATTARI, 1992, p. 33).

Tudo é coextensivo em relação a tudo que encontra, se assemelhando ao rizoma (acêntrico, múltiplo singular),¹² em oposição à árvore, estruturada, e onde as leis de combinação se reduzem (vertical, evolutiva). A singularização e a multiplicidade propostas pelo modelo rizomático impossibilitam a representação e suas políticas da identidade, justamente por forjar-se enquanto sistema aberto às interseções e atravessamentos das identificações. Fosse diferente, esses pensadores estariam se contradizendo diante da perspectiva política por eles evocada, que repudia o controle do pensamento, o binarismo,

12 Tal ideia é exposta no livro *Mil platôs*, lançado na França em 1980, após o polêmico *O anti-Édipo*, de 1972, obra no qual os autores compreendem o inconsciente como imanente e produtivo.

a totalização, a única conclusão, a única verdade, o “ou”, quando privilegiam o “e”.

As afetações e devires gerados pela atuação do indígena no mundo ocidentalizado atual. O que esses novos regimes de signos e ações são capazes de mobilizar no plano micropolítico, ou seja, nas relações de vizinhança, na produção de espaços de interação, no cotidiano dos sujeitos em devires múltiplos e na formação de coletividades de artistas dedicados a expressar indianidades singulares nos remete a ideia de vida como obra de arte e faz reexistir a luz sobre um mundo onde a multiplicidade é o maior bem da existência.

A proposta de uma perspectiva para a criatividade expressa na vida atravessada pela indianidade se aproximou de modos outros de produção praticados fora do espaço entendido como “de arte”. Afinal, ainda que não haja uma definição ou conceituação de arte entre os povos ameríndios que a separe da vida, “não é porque inexistem o conceito de estética e os valores que o campo das artes agrega na tradição ocidental que outros povos não teriam formulado seus próprios termos e critérios para distinguir e produzir beleza” (LAGROU, 2010, p. 12).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os indígenas que conheci no Rio de Janeiro podem nos dar pistas sobre olhar para o mundo de um outro jeito, é na proximidade afetiva que nos colocamos em perspectiva e podemos fazer diferente. Quais seriam as novas possibilidades de produção do real social a se fazerem presentes no mundo atual? Nesse mundo codificado, inventaremos novos códigos, criaremos corpos desorganizados e, em vez do comportamento docilizado, seremos inquietos e potentes, traçaremos linhas de fuga para longe do poder semiótico das mídias a serviço do capital. O processo de colonização no Brasil nunca deixou de funcionar, cabe a nós criarmos outros modos de funcionamento.

A experiência durante o tempo de pesquisa para a construção deste trabalho me colocou em relação de proximidade com a multiplicidade, produzindo em mim uma subjetividade sensível à diferença e me possibilitando a entrada em novos devires. O contato com outras formas de pensar e agir no mundo, que carregam as intensidades de uma história inscrita no corpo, pôde produzir em mim afetações que não são possíveis somente no contato com a

bibliografia ou com o conteúdo da mídia que esteve ao meu dispor, e por isso o registro da experiência no campo pode funcionar como um dispositivo ímã para novos interessados em investigar agenciamentos e produção de subjetividade através do acompanhamento de processos e para aqueles a quem interessa a realidade vivida por indígenas nas cidades brasileiras.

A identidade indígena é uma ficção da branquitude e é a fixação de modelos de indianidade para esses sujeitos, produzindo uma série de estereótipos e impossibilidades de produção de um real social pautado na potência de subjetividades moleculares e frutíferas. *Dja guata porã*, ou “caminhar bem e caminhar junto”, é um convite feito por um coletivo em devir - mundo novo, uma multidão diferenciante dentro da lógica hegemônica disposta a só aceitar a repetição de seu modelo.

Como todo trabalho com grupos, encontramos entre os componentes diferentes conexões especiais: Dauá e o trabalho de contar histórias e conversar com crianças; Niara com as heterotopias; Tapixi encontrando na arte uma forma de construção de um corpo indígena na cidade; Sandra com seu anseio de aliança e de um lugar para a mulher; os artistas indígenas produzindo uma arte de reexistência. Minha dificuldade inicial no campo foi perceber que o espaço habitado pelas pessoas que participaram da minha pesquisa era repleto de heterogeneidades, todas e todos correndo atrás de modos de sobreviver ao caos urbano, enfrentando problemas e defendendo o dia a dia.

Ao final da pesquisa, meu trabalho de campo foi extremamente afetado pela situação pandêmica, que impossibilitou nossos encontros periódicos, esfriando algumas relações e impedindo a continuidade de alguns caminhos iniciados com Sandra e Tapixi. Continuamos em diálogo por meios virtuais e em poucas oportunidades nos encontramos para descontrair. Dividimos entre nós a preocupação com familiares e a situação das populações indígenas, extremamente ameaçadas pela Covid-19 e Marco Temporal.

Apesar da situação caótica, Dauá e eu, em parceria com mais uma artista, conseguimos subsídio para a produção de um espetáculo de teatro de bonecos baseado em um dos textos de Dauá. Sandra, Tapixi e eu estamos amadurecendo a ideia de produzirmos um encontro virtual com um grupo de ativistas no exterior. Essas iniciativas continuam um trabalho que superou as páginas deste texto e talvez, futuramente, possam servir para maiores contribuições ao campo acadêmico.

REFERÊNCIAS

BENITES, Sandra Ara Rete. *Nhe'ẽ, reko porã rá: nhemboea oexakarẽ. Fundamento da pessoa guarani, nosso bem-estar futuro (educação tradicional): o olhar distorcido da escola* (dissertação). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2015.

BENITES, Sandra Ara Rete. **Viver na língua guarani nhandewa (mulher falando)** (tese). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2018.

BENITES, Sandra Ara Rete. **Piração. Corpos que Falam**. Disponível em: <https://corposquefalam.weebly.com/escritas/piracao-sandra-benites-ppgasmnufrj>. Acesso em: 23 nov. 2020.

BESSA FREIRE, José Ribamar; MALHEIROS, Márcia Fernanda. **Aldeamentos indígenas no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Programa de Estudos dos Povos Indígenas, Departamento de Extensão/SR-3, Uerj, 2009.

CLASTRES, Pierre. **Arqueologia da violência** – pesquisas de antropologia política. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DEFERT, Daniel; FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 1995, v. 2.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 2012, v. 5.

DELEUZE, Gilles. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1992.

DOMINGUES, João. **A diversidade atrofiada: políticas de regulação urbana e movimentos culturais insurgentes na cidade do Rio de Janeiro**. Tese (Doutorado em Planejamento Urbano Regional) – Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano, Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Rio de Janeiro, 2013.

ESBELL, Jaider. **Redes de alianças afetivas**, 23 fev. 2019. Disponível em: <https://www.jaideresbell.com.br/site/2019/02/23/redes-de-aliancas-afetivas/>. Acesso em: 20 nov. 2020.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2012.

FOUCAULT, Michel. **De outros espaços**. Conferência proferida por Michel Foucault no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de março de 1967. Disponível em: https://www.historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Foucault-De_Outros_Espacos.pdf. Acesso em: 23 nov. 2020.

GUATTARI, Félix. **Revolução molecular**: pulsações políticas do desejo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1977.

GUATTARI, Félix. Espaço e poder: a criação de territórios na cidade. **Espaços & Debates**: Revista de Estudos Regionais e Urbanos, São Paulo, ano 5, n. 16, 1985.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. O eterno retorno do encontro. *In*: RICARDO, Carlos Alberto (ed.). **Povos indígenas no Brasil, 1996-2000**. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2000.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LAGROU, E. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. **Proa: Revista de Antropologia e Arte** [on-line], ano 2, v. 1, n. 2, nov. 2010. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/proa/DebatesII/elslagrou.html>. Acesso em: 20 nov. 2020.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **De máquinas y seres vivos**. Autopoiesis: la organización de lo vivo. Santiago do Chile: Lumen, 1998.

MUNDURUKU, Daniel. **O caráter educativo do movimento indígena brasileiro (1970-1990)**. São Paulo: Paulinas, 2012. (Coleção Educação em Foco. Série Educação, História e Cultura).

ONETO, Paulo Domenech. A que e como resistimos: Deleuze e as artes. In: LINS, Daniel (org.). **Nietzsche/Deleuze – arte, resistência**: Simpósio Internacional de Filosofia, 2004. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza, Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007.

RAMOS, Alcida Rita. O índio hiper-real. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 28, n. 10, p. 5-14, 1995.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. 2. ed. Porto Alegre: Sulina; Editora UFRGS, 2014.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A indianidade é um projeto de futuro, não uma memória do passado: entrevista. **Prisma Jur.**, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 257-268, jul.-dez. 2011.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O índio em devir. *In*: HERRERO, Marina; FERNANDES, Ulysses (orgs.). **Baré**: povo do rio. São Paulo: Edições Sesc-SP, 2015.

EM CAMPO, NO CAMPO DE FUTEBOL: REFLEXÕES SOBRE “SER AFETADA” NO EXERCÍCIO ETNOGRÁFICO

*“Em futebol, o pior cego é o que só vê a bola”
Nelson Rodrigues*

Mellyna Andréa Reis dos Santos Borges¹

Uma das frases que mais ouvi dos professores da Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCult) quando não tinha começado as “idas ao campo” – literalmente, nos dois sentidos – era de que eu precisava chegar de fato neste lugar e tentar me desprender mais do que foi apresentado no escopo do meu projeto de pesquisa de mestrado, pois, ali estava apenas uma preliminar do que eu pretendia compreender. Além disso, o aprisionamento às primeiras ideias poderia prejudicar as inúmeras possibilidades de reflexões e olhares para o meu objeto. Sendo assim, me submeti a uma “desintoxicação” de respostas prontas, que desconfigurariam todo o sentido de uma pesquisa empírica. Neste processo melindroso, diga-se, cheguei a evitar escrever e falar sobre o objeto de estudo em eventos científicos, no intuito de minimizar os efeitos das referências que trazemos consigo na produção intelectual, até debutar no trabalho de campo e durante o mesmo. Essa escolha

¹ Mestra pelo Programa de Pós-graduação em Cultura e Territorialidades (UFF), Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo (Unicap). Integra o grupo de pesquisa Cidade, Arte e Resistência (UFF), com foco nos estudos culturais e questões de arte e cenário do espaço urbano, relações de poder e disputas na cidade. Diretora do premiado documentário *Um Artilheiro no Meu Coração*. Atualmente, dedica-se à pesquisa análise de narrativas midiáticas, produção de sentidos, decolonialismo e psicanálise. Contato: mellynareis@gmail.com.

acertada para alcançar os apontamentos revelados na dissertação de mestrado é um dos exemplos sobre possibilidades no fazer etnográfico, que proponho debater neste artigo.

A partir de uma perspectiva interdisciplinar, o trabalho que originou este discute as relações sociais que atravessam o futebol no território da Baixada Fluminense, sugerindo reflexões sobre o consumo de produtos das marcas Adidas e Nike pelos jogadores das categorias de base do Nova Iguaçu Futebol Clube (NIFC). Com uma metodologia etnográfica inspirada na experiência de William Foote Whyte e Clifford Geertz, a pesquisa também observou questões de representação e diferença sob à luz dos Estudos Culturais, por meio do pensamento de Néstor García Canclini, Stuart Hall, entre outros, para compreender um contexto de ascensão social por meio do futebol.

Convém explicitar que a ideia inicial do projeto era a de que o “fenômeno da ostentação” no futebol referia-se a uma cultura de consumo de marcas, a qual produzia um sentido de “estratégia de mobilidade social”: os garotos deixaram de compreender o futebol como um esporte, fortemente estimulado para o gênero masculino, e passaram a enxergá-lo como a representação de um “imaginário de sucesso” construído por meio de “símbolos” – dentre os quais, as marcas Adidas e Nike –, que seriam “apropriados” pelos atletas já no início de suas carreiras. Porém, comecei a constatar fragilidades no argumento de abandono total de um sentido (“deixaram de compreender o futebol como um esporte”), após reconhecer que há uma certa “reincidência” no desenvolvimento do convívio social na infância e na própria iniciação ao esporte – que também funciona como meio de sociabilidade – no Brasil. Genericamente falando, é comum que crianças do sexo masculino sejam direcionadas quase que em modo automático para o futebol, cujo caráter identitário (ainda) é muito enraizado no país, o que gera uma “naturalização” da empatia pela modalidade. Logo, ignorar esse contexto acarretaria o risco de esvaziamento da análise.

A partir de então, minhas hipóteses concentraram-se em: 1) os jogadores do NIFC e do Jardim Nova Era² vislumbravam mais o

2 Bairro da periferia de Nova Iguaçu, na Baixada Fluminense, onde está localizada a Escola Municipal Professora Leopoldina Machado Barbosa de Barros. Após uma interação durante um evento científico, surgiu a oportunidade de observar os alunos dessa escola para dialogar com o objeto da pesquisa, o que resultou na inclusão deles como novas fontes, para além dos entrevistados diretamente ligados ao NIFC.

status de “jogadores-celebridades” do que atingir o patamar de “grande jogador de futebol”, do ponto de vista técnico; 2) o “fenômeno da ostentação” estava ganhando contornos de “tendência” em um determinado recorte de tempo, independentemente da idade, classe ou raça, explicado por fatores sociais. Tais percepções foram reverberadas pelos relatos de um informante, sobre um outro equipamento cultural-esportivo referência na Baixada: o Sesc Nova Iguaçu. Este informante, então professor de educação física da unidade e responsável pelas turmas de iniciação esportiva da faixa etária entre 7 e 10 anos, atestou que as aulas de futebol eram as preferidas de crianças do sexo masculino. Todavia, o que chamava atenção foram as referências de moda – incluindo aí predominância de chuteiras e uniformes da Adidas e Nike – e comportamentos “viciados” do futebol profissional, como simulações – ou, os populares “migués” (enrolação) – e “fominha” (egoísmo) no passe da bola, irritabilidade aflorada e predisposição a brigar; reclamações exageradas, a necessidade de chamar atenção, o questionamento de autoridade em tom de desrespeito, machismo etc. De maneira geral, uma inclinação a extrapolar limites da razoabilidade para a convivência social. Vale ressaltar que esse mesmo conjunto de comportamentos era observado nas turmas de futsal (uma variação do futebol), com faixa etária de 11 a 14 anos, com predominância também de meninos. Por outro lado, nos demais esportes, a postura dos alunos da iniciação esportiva se mostrava menos “arredia” – não no sentido de “domesticação”: eles eram mais sociáveis, curiosos, com maior senso de coletividade, menos agressivos, se dispunham mais a aprender e colaborar com o outro, aceitavam melhor as críticas, reproduziam menos preconceitos e xingamentos. Eram crianças mais espontâneas, com uma maturidade condizente com a respectiva fase da infância.

No meu entendimento prévio, os comportamentos narrados pelo informante e o desejo por um estilo de vida assentado na ostentação, seja de bens ou de produtos, estariam correlacionados: ambos seriam constituídos como “símbolos” da representação que o futebol profissional tinha para os atletas da Baixada e que por eles seriam reproduzidos e/ou apropriados. Isto é, a lógica para os garotos replicarem condutas comuns aos jogadores profissionais – mas que não o faziam com outros esportes – era a mesma para o consumo, onde eles adquiriam ou desejavam aqueles símbolos que o futebol profissional

representava. Outro fator que respaldou esta interpretação foi o fato de que poucos entrevistados demonstraram um interesse espontâneo de atuar na seleção brasileira, enquanto expressavam o desejo quase que unânime e imediato de jogar nos midiáticos clubes europeus, onde atuam a maioria dos jogadores-celebridade: Neymar, Cristiano Ronaldo, Messi, Kylian Mbappé etc. Para o grupo total pesquisado (NIFC e Escola Leopoldina), o sonho de tornar-se um grande craque, representar o país, virar “herói” ou “ídolo”, ganhar uma Copa do Mundo (um discurso, historicamente, sempre muito potencializado por jogadores), teve o sentido minimizado perante possibilidades mais atrativas que o futebol passou a significar para eles. Talvez o “imediatismo”³ corriqueiramente atribuído à *geração Z* – nascidos de 1995 a 2010, a qual pertencem esses garotos da Baixada –, e que levou o senso comum a tratá-los como “geração mimada”, corrobore com essa “idealização” da carreira de jogador de futebol de alto nível, um pouco mais distanciada do pensamento predominante em outras épocas. É conveniente alertar que, devido a orientação metodológica que optei por seguir, o debate sobre “geração” não foi analisado neste trabalho.

Durante as discussões epistemológicas para aprimorar a definição do meu objeto, fui aconselhada a declinar da ideia de “estratégia de mobilidade social” e sua relação com as práticas de consumo. Contudo, foram justamente as idas ao campo que ratificaram a minha percepção para a existência de um elo entre as questões. Não cabia deduzir que os garotos ressignificaram absolutamente o futebol para o “fenômeno da ostentação”, ao ponto de sobrepor a concepção de esporte que o mesmo tem – ainda que possivelmente seja o esporte que mais ultrapasse os limites da própria ideia clássica de “esporte” –, subestimando seu cunho identitário, tão entranhado na cultura popular deste e de outros países. Destarte, o consumo de grandes marcas esportivas, como a Adidas e Nike, e a possibilidade de aquisição de bens são “simbólicos” para os garotos da Baixada, pois representam o “anseio de uma mobilidade social” a partir do futebol. Isto se reflete nos discursos dos garotos entrevistados quando falam do “sonho” que é se tornar jogador profissional e os “microssonhos” dentro do

3 Ainda que não tenha me aprofundado no conceito de geração, o “imediatismo” foi amplamente citado nos textos que pesquisei sobre a Geração Z. Ver mais em: <https://www.aedb.br/seget/arquivos/artigos12/38516548.pdf>. Acesso em: 27 jul 2018.

objetivo maior: dar uma casa própria para a mãe, morar em um lugar melhor e ter um guarda-roupas cheio de produtos. O imaginário de sucesso a partir de uma carreira bem-sucedida no esporte é outro ponto pelo qual questioneei o consumo das marcas Adidas e Nike. No entendimento de uma das professoras de educação física da Escola Leopoldina Machado, que preferiu não se identificar por temer represálias,⁴ o futebol gera prazer e reconhecimento imediatos aos alunos, endossando a ideia de que estas projeções de vida são reflexos da perspectiva de consumo analisada na pesquisa.

Pros nossos alunos, o futebol, tanto dentro quanto fora da escola é simplesmente a vida deles. A importância disso é bem maior do que a importância que eles dão para os estudos. Muitos ali têm realmente a ilusão de que irão vencer na vida como jogadores de futebol. Ou pelo menos é alguma coisa que aumenta a autoestima deles, que faz com que eles se sintam importantes, né?

Neste caso, é pertinente olhar para o contexto como uma “manobra de aproximação” para uma realidade em que os garotos perseguem enquanto treinam, e considerar que o “imaginário de sucesso” está mais para “fim”, se porventura os aspirantes vierem a obter êxito enquanto jogadores profissionais, do que “meio”. Prova disso está nas preferências distintas da maioria dos entrevistados: enquanto Neymar e Daniel Alves eram os principais parâmetros de estilo de moda – e consequentemente de vida –, inúmeros outros jogadores eram “ídolos” pela referência em qualidade técnica e nos quais aqueles jovens atletas se espelhavam.

Seguir este raciocínio é também uma maneira de renunciar preconceitos que desconhecia, já que as hipóteses no preâmbulo da investigação partiam de uma ideia involuntária de “futebol raiz”, baseada num espectro machista (o qual repudio), de que há um jeito “certo” de jogar e experienciar o futebol, desconsiderando as transformações socioculturais que afetam esse e outros esportes. Na internet, há alguns perfis em redes sociais que difundem essa ideia sob a prerrogativa da “zueira”, utilizando-se de um apelo nostálgico para moldar opiniões e exercer influência sobre os aficionados por

4 Ao longo do trabalho me refiro à entrevistada como “Professora R.”. A entrevista foi concedida em maio de 2018.

futebol – eu, incluída.⁵ Dentre os exemplos, o “Cenas Lamentáveis” e o “Manual do Jogador Ruim”, os quais fazem uma ode ao futebol dos anos 1990 e tratam-no como modelo para estilo de moda, comportamento, jogo e relações sociais “aceitáveis” para este universo. O prejulgamento feito por esses perfis e inadvertidamente reproduzido por mim – contudo, em fase embrionária do trabalho –, desabona a capacidade crítica desses atletas, como se não pudesse haver uma justificativa lúcida para escolherem o que consumir, principalmente em se tratando de chuteiras, que funcionam como item de necessidade básica para jogar no campo. Do mesmo modo que a contemporânea predileção por chuteiras coloridas não deve ser generalizada, pois há critérios elencados pelos garotos, por exemplo, conforto e visibilidade (técnica ou representativa) dentro do gramado. Tampouco é razoável presumir que a idade ou classe social são suficientes para classificá-los como meros “consumidores dominados”, numa visão imersa no pensamento gramsciano, que precipitadamente especulei.

Reflico que ainda é plausível trabalhar o termo “ostentação” para argumentar a potencialização dos símbolos de prestígio, status e diferença que as transformações socioculturais acarretaram à representação do futebol. No entanto, percebo que é preciso cautela para elucubrar as impressões empíricas na observação do fenômeno de consumo de produtos da Adidas e Nike, devido às variações de faixa etária, raça, classe social dos garotos que jogam e/ou são da Baixada; e da alteridade que a palavra “ostentação” suscita quando relacionada diretamente aos jogadores-celebridade, sujeitos sociais protagonistas do “imaginário de sucesso”. Saliento que a realização de um levantamento quantitativo sobre a interação dos garotos com as marcas Adidas e Nike nas redes sociais, aventado por mim inicialmente, não se mostrou exequível – inclusive pelas condições em que a pesquisa foi feita. O que não veio a ser um infortúnio, dada a metodologia escolhida para compreender as questões.

5 Admitir e se desprender dessas referências, por recomendação da banca de qualificação da pesquisa, foi fundamental para atentar sobre tratamento que estava dando ao meu objeto.

EXPLORANDO ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS

O intuito de subverter a pecha de “narradora oficial” ou “o *status* do etnógrafo(a) como melhor intérprete da vida nativa”⁶, como esperado por metodologias clássicas das ciências sociais, é uma oportunidade de potencializar o “lugar de fala” das fontes. Sem desprezar o percurso e a estrutura da produção científica de maneira geral, mas também cutucando o academicismo que exalta o canônico, acredito ser legítimo perfilhar novos olhares epistêmicos na produção de saberes. Assim como Bourdieu provoca os sociólogos que estudam esporte no artigo “*Como é possível ser esportivo?*” (BOURDIEU, 1978), sobre as nuances de analisar um objeto no qual considerem-se imersos – e pelo qual tinha menos familiaridade do que com outras temáticas –, ensejo, na busca por outros métodos, explorar detalhes que possam ser invisibilizados a um olhar viciado por referências. Em vista disso, usufruí de um recurso tecnológico para complementar, quiçá, transcender as páginas da escrita científica: a utilização de um áudio-documentário, com a participação direta dos entrevistados na dissertação. Pode-se dizer que a estratégia foi uma maneira de ‘dessubalternizar’ os “saberes que operam em outras frequências” (COELHO, 2016, p. 151), visando distanciar-se da hierarquização que é lugar-comum na *práxis* científica – ou seja, viabilizando as falas diretas dos entrevistados. Considero ter sido esta uma aventura idílica, construída a partir da confluência entre aptidão técnica e do próprio afetamento intrínseco ao meu processo etnográfico, que remete a uma frase atribuída a Sigmund Freud [ano desconhecido]: “Existem momentos na vida da gente, em que as palavras perdem o sentido ou parecem inúteis, e, por mais que a gente pense em uma forma de empregá-las elas parecem não servir. Então a gente não diz, apenas sente”.

Os pormenores do ambiente futebolístico e as próprias dificuldades pessoais para desenvolver a pesquisa de campo também me levaram a pensar em táticas diferenciadas para escutar os jovens jogadores do NIFC e os estudantes da Escola Prof^a Leopoldina. Assim, foram considerados fatores como a timidez, relativamente comum

6 Ver Sobre a autoridade etnográfica, de James Clifford, em “A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX” (p. 18).

aos adolescentes em situação de exposição (quando entrevistados), o tempo (no sentido circunstancial de “duração” e “disponibilidade”), a presença de observadores que poderiam inibir a espontaneidade das respostas, o próprio local onde a entrevista foi realizada, entre outros. Ainda foram utilizados elementos de aproximação para quebrar a formalidade acadêmica e demonstrar intimidade com o universo do futebol; interação por meio de uma linguagem (gírias e jargões) acessível àquele grupo, que permitiu alcançar uma fluidez necessária para obter as respostas mais genuínas; a adoção de uma “estética corporal” para representar a relação de proximidade com o objeto, indo a campo, eventualmente, vestindo as minhas próprias camisas de clubes e seleções; uso de piadas e histórias engraçadas que pudessem deixar os jogadores mais à vontade, no intuito de evitar alguma polidez que restringisse a experiência. A intenção dessas estratégias era evitar que a minha presença representasse uma figura institucionalizada, ao ponto de inibir os garotos de exporem suas impressões, já que havia uma certa expectativa com aqueles momentos: apesar de se tratar de um trabalho acadêmico, cuja repercussão é uma incógnita, os garotos também demonstravam entender as entrevistas como uma experiência parte do processo de serem jogadores de futebol e futuros profissionais de alto nível. Tais métodos têm como referência a etnografia exercida por Geertz, quando este ressalta que:

Não estamos procurando, pelo menos eu não estou, tornar-nos nativos (em qualquer caso, eis uma palavra comprometida) ou copiá-los. Somente os românticos ou os espíões podem achar isso bom. O que procuramos, no sentido mais amplo do termo, que compreende muito mais do que simplesmente falar, é conversar com eles, o que é muito mais difícil, e não apenas com estranhos, do que se reconhece habitualmente. (GEERTZ, 1989, p. 10)

A partir do momento que você se apresenta como pesquisadora e utiliza um bloco de anotações, equipamento de gravação e máquina fotográfica para registrar aquela conversa, o caráter institucional é imediatamente percebido pelos entrevistados. Esta reação pode ser notada em algumas entrevistas, mas destaco a do meio-campo Davi Teixeira Moraes, de 16 anos. Morador de Irajá, na Zona Norte do Rio, ele estava fazendo teste para uma vaga no Nova Iguaçu, depois de ser dispensado do Madureira Esporte Clube, quando foi entrevistado.

Davi contou ter escolhido o clube pelas referências positivas que tinha, inclusive quando enfrentou as equipes em partidas de futebol, e teve o apoio de um amigo da categoria sub-20 para participar de uma peneira, como são chamados os testes em massa. Indagado sobre as dificuldades da carreira, o atleta declarou: “É difícil, cara. É difícil sim, mas é um funil, né? Mas a gente tendo fé em Deus e trabalhando firme a cada dia, tenho certeza que Ele lá de cima tá olhando e vai me abençoar e eu com certeza vou chegar lá”. A “fé em Deus”, o “trabalho firme”, a “benção” e a crença no sucesso expressada no “chegar lá” são elementos bastantes comuns nos discursos atuais de jogadores brasileiros profissionais, após vitórias ou resultados satisfatórios em jogos. Além disso, a postura mais segura que Davi teve ao responder, recorrendo a uma frase de efeito com chavões de religiosidade, meritocracia e dignificação do trabalho, reitera a ideia de que esses garotos reproduzem, desde cedo, as representações que o futebol tem para eles: modos de vestir, se posicionar, falar em público, de jogar etc.

Há que ressaltar que todas as entrevistas com os atletas do NIFC, incluindo o jogador Davi, foram feitas no clube ao longo de um ano e meio, aproximadamente, após os treinos e algumas partidas. Os diálogos foram realizados no restaurante que funciona dentro da sede, um espaço aberto localizado na área social (fora dos gramados), com livre circulação de pessoas, frequentado por familiares, dirigentes e profissionais do clube. Já conversa com os estudantes da escola Prof^a Leopoldina ocorreu em um único dia, no formato de roda de conversa em uma sala de aula reservada, sem a presença de observadores, com exceção de um breve momento⁷. Essas informações são necessárias para entender outro ponto interessante: os lugares específicos em que as entrevistas foram realizadas marcam algumas diferenças entre as declarações feitas pelos atletas do Nova Iguaçu e os da escola da periferia de Nova Iguaçu (Jardim Nova Era). Em geral, os diálogos com atletas do clube renderam algumas falas mais *mediatrainizadas*, como no caso do Davi e dos repetidos discursos sobre o sonho de se tornar jogador profissional, do que entre os garotos da escola, apesar de ambos acontecerem no mesmo território – Baixada Fluminense.

7 Já no final, a professora Lilian Tropiano acompanhou de longe, por pouco tempo, sem interações, apenas para registrar em vídeo. Como os garotos já estavam à vontade, acredito que sua presença não tenha interferido ao ponto de comprometer a experiência.

Destarte, o exercício etnográfico não tem a intenção de hierarquizar, nem qualificar as fontes e suas perspectivas, mas compreender as circunstâncias.

Se por um lado confirmo semelhanças nas situações investigadas, ao comparar o contexto de todos os garotos envolvidos na pesquisa, por outro observo que a sede do NIFC ocupa um lugar institucional capaz de induzir a apresentação dos pontos de vista dos entrevistados, e conseqüentemente, na análise das informações. Vejamos um dos exemplos: enquanto questionava sobre quais as opções de lazer para os jogadores Matheus, Gilmar e Marcos, que foram entrevistados juntos, Matheus expôs que, dentre outras coisas, joga pelada às vezes. A resposta me surpreendeu, uma vez que a prática de outras atividades, principalmente o futebol “informal”, digamos assim, não é bem aceita pela direção e corpo técnico do clube. Mesmo atuando por categorias de base, os atletas possuem uma rotina de alto rendimento, com treinos, competições, acompanhamento técnico e de saúde, pois, um clube formador como o Nova Iguaçu depende da venda de talentos para se manter, e o desgaste físico ou até uma lesão poderiam atrapalhar o desempenho dos jogadores. Assim explicou o então treinador Júlio Neres, de quem eu presenciei um sermão aos garotos, no segundo dia de pesquisa de campo, por descobrir que alguns jogavam pelada “às escondidas”. Na conversa, apenas Matheus admitiu com veemência, inclusive quando retruquei retoricamente, “você joga pelada?”. Marcos e Gilmar demonstraram receio inicialmente, porém, diante da postura firme do amigo em assumir que isso era habitual, Gilmar revelou praticar futevôlei, que é mais comum no Recreio dos Bandeirantes, onde reside, enquanto Marcos admitiu participar das peladas de várzea com o pai, em Miguel Couto, na periferia de Nova Iguaçu. De todo modo, segundo a orientação técnica, qualquer prática esportiva fora dos treinos pode afetar o desempenho deles.

Em vista disso, julgo que essas respostas mais “ensaiadas”, “constrangidas” ou “desobedientes” dos atletas do NIFC resultam do *locus* em que a entrevista foi feita. Neste caso, a sede do clube como um lugar institucional, onde há regras e as condutas transgressoras podem ser malvistas ou até punidas; ao mesmo tempo em que se trata, também, de um lugar que define a condição de “jogador” dos garotos, representando uma entidade (o próprio clube) e uma classe (atletas

de futebol). Por incompreensão ou inexperiência para estabelecer uma metodologia, não previ as interferências do local das entrevistas nas reações dos garotos, até acessar as seguintes problematizações: “Embora, durante a pesquisa de campo, não soubesse o que estava fazendo, e tampouco o porquê, surpreendo-me hoje com a clareza das minhas escolhas metodológicas de então: tudo se passou como se tivesse tentado fazer da ‘participação’ um instrumento de conhecimento” (FAVRET-SAADA, 2005, p. 157). A identificação foi imediata. Para entender as diferenças, representações, lugares e conflitos na apreciação das entrevistas, eu deveria dialogar com a sociologia e os estudos culturais. Mas a etnografia foi o caminho viável para adentrar no campo e acessar os pontos de vistas dos pesquisados. Assim, me vali das referências de William Foote-Whyte para iniciar a observação. O diálogo que o autor registrou com seu informante Doc, em *Sociedade de Esquina* (2005), remonta às minhas transformações durante os encontros, cujas mudanças na abordagem aprimoraram o método de entrevistar.

No dia seguinte Doc interpretou a lição da noite anterior. “Bill, vá, devagar com esse palavreado de quem, que, por que, quando, onde. Você faz estas perguntas e as pessoas irão se calar diante de você. Se as pessoas o aceitam, você pode perambular por todo canto e a longo prazo vai ter as respostas que precisa sem fazer perguntas.

Descobri que ele estava certo. Na medida em que senti e ouvi, obtive respostas para perguntas que nem teria feito se tivesse obtendo informações somente através de entrevistas. Naturalmente não abandonei de todo as perguntas. Aprendi apenas a avaliar a susceptibilidade da pergunta e o meu relacionamento com as pessoas de modo que só fazia perguntas em uma área sensível quando estava seguro de que meu relacionamento com a pessoa era sólido. (FOOTE-WHYTE, 2005, p. 303-304)

Como Foote-Whyte, cheguei a debater problemas que me intrigavam e situações casuais envolvendo o futebol com o meu informante e com algumas fontes. Não sei bem ao certo o impacto que isso acarreta ao trabalho, mas a verdade é que essas discussões serviam como estratégia para manter uma presença proveitosa no campo de pesquisa. Na roda de conversa na escola, por exemplo, contei aos garotos que perdi a emblemática exibição do hino da Champions League, antes do duelo entre o Paris Saint-Germain e

Celtic, no estádio Parc de Princes, na capital francesa, em novembro de 2017. A oportuna viagem para um congresso acadêmico acabou me rendendo mais experiências com o meu objeto, tal qual a reação deste grupo: ficaram espantados, disseram que eu “vacilei” e meio que fui debochada por perder um acontecimento simbólico daquele espetáculo. Esta foi uma das vezes em que, durante as entrevistas, busquei mostrar minha aproximação com o universo do futebol, visando deixá-los mais à vontade com a minha presença e minimizar os efeitos do meu lugar institucional. Acredito que esta troca de ideias tenha sido o que Foote-Whyte considerou ser inerente ao padrão social e “que dificilmente alguém poderia participar sem se juntar à discussão” (FOOTE-WHYTE, 2005, p. 303). Só que, neste caso, participar não seria necessariamente viver o mesmo que os “nativos”, ou seja, uma observação-participante; mas integrar-se àquele meio com o mínimo de aceitação viável para continuar analisando as dialéticas do referido objeto. Portanto, as referências de Foote-Whyte foram valiosas para adentrar o campo de pesquisa, contudo, lidar com as variáveis nas bases, analisar e encontrar uma forma equilibrada de compreendê-las demandou um esforço interpretativo que se amparou, dentre outros, no pensamento de geertziano:

É uma ciência estranha, cujas afirmativas mais marcantes são as que têm a base mais trêmula, na qual chegar a qualquer lugar com um assunto enfocado é intensificar a suspeita, a sua própria e a dos outros, de que você não o está encarando de maneira correta. Mas essa é que é a vida do etnógrafo, além de perseguir pessoas sutis com questões obtusas. (GEERTZ, 1989, p. 20)

Desde o início, a ideia de uma interpretação das culturas proposta pelo antropólogo norte-americano suscitou a lograr minha própria descrição densa, com a maior quantidade de detalhes que a tornassem substancialmente resolutiva. Até que os desafios e alguns obstáculos começaram a surgir no processo. Sobre os desafios, um dos mais marcantes talvez tenha sido o fato d’eu ser uma pesquisadora mulher em um campo ainda muito masculinizado. Os empecilhos, por sua vez, são sinônimos de um projeto político de sucateamento da ciência brasileira, que se agravou drasticamente nos últimos dois anos. Depois de superar o acesso ainda restritivo da pós-graduação *lato sensu*, deparei-me com o martírio de ter que pesquisar sem bolsa

de fomento – em um aguerrido programa que resiste ante à escassez de verbas –, com limitações de tempo e logística nos períodos em que trabalhei para me manter e dispor de algum recurso para realizar esta produção acadêmica, além de encarar problemas de saúde mental desencadeados pelas turbulências de toda a situação.

Diante deste quadro, encarei as circunstâncias e iniciei a trajetória etnográfica que estava dentro das minhas possibilidades, buscando aproveitar ao máximo as oportunidades de diálogo com os garotos. Um exemplo disso foi a decisão de fazer entrevistas conjuntas com até três atletas do clube, devido às restrições de tempo e logística, e foi quando comecei a sentir as dificuldades ponderadas por Geertz:

O que o etnógrafo enfrenta, de fato – a não ser quando (como deve fazer, naturalmente) está seguindo as rotinas mais automatizadas de coletar dados – é uma multiplicidade de estruturas conceituais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e implícitas, e que ele tem que, de alguma forma, primeiro apreender e depois apresentar. E isso é verdade em todos os níveis de atividade do seu trabalho de campo, mesmo o mais rotineiro: entrevistar informantes, observar rituais, deduzir os termos de parentesco, traçar as linhas de propriedade, fazer o censo doméstico... escrever seu diário. Fazer a etnografia é como tentar ler (no sentido de “construir uma leitura de”) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado. (GEERTZ, 1989, p. 7)

Abertamente falando, notei que há um risco de a rotina etnográfica verter para uma automatização que afetasse a apuração dos dados, sobretudo se considerarmos os percalços aqui mencionados. Por acaso, a partir das entrevistas em conjunto, adotadas também para superar os entraves do exercício etnográfico, pude constatar um contraponto categórico que marcou algumas respostas dos atletas do NIFC.⁸ Ao passo que, no CT do Nova Iguaçu, tornei-me uma figura conhecida para os atletas que me viam frequentando o local, interagindo, comparecendo aos jogos, fazendo perguntas ou fotografando. Depois

8 Refiro-me exclusivamente aos atletas do NIFC porque a roda de conversa da escola foi o único momento que tive com os garotos do Jardim Nova Era, cujo formato da entrevista e o espaço foram distintos.

de um tempo entrevistando, comecei a detectar os pontos relevantes: do mesmo jeito que a minha figura institucional fazia com que eles reproduzissem discursos de jogadores profissionais, também enfatizava os contrastes nas relações que cada um tinha com o futebol, desconstruindo uma ideia até certo ponto preconceituosa, de que eles têm uma visão “homogênea” do futebol – seja por ceder à influência de pensamentos reducionistas ou por subestimar a criticidade devido à pouca idade dos jogadores.

Outra questão é que esses diálogos conjuntos demarcavam as diferenças na forma de se expressar dos garotos, de modo que a facilidade de uns para revelar o que pensam e a capacidade de articulação das ideias interferiam nas respostas dos outros. Isso ficou evidenciado quando havia uma concordância total ou repetição de falas e na condensação de uma resposta a partir de outra que tinha sido dada. Sinto ainda que houve, em algum grau, inibição por parte de alguns atletas ante uma “postura mais segura” de seus companheiros de clube, deixando as falas mais “imprecisas” ou “genéricas”. Vejamos o caso da conversa com o zagueiro Vinícius Rodrigues Anjos, do Sub-17⁹, e do meio-campista Lucas da Silva Araújo, que integra a equipe do Sub-16 neste ano, porém, já atua com o grupo da categoria acima. As perguntas eram as mesmas para ambos, porém, com a ordem alternada entre quem começava respondendo, a fim de obter opiniões espontâneas e menos referenciadas na fala do outro. No trecho abaixo, o Lucas foi o primeiro a ser interpelado.

[Mellyna] O que é que você espera que o futebol proporcione para você? Como eu já disse, tudo do bom e do melhor. Como sempre, eu saio de casa com o objetivo de sempre querer o melhor pra minha vida. Sempre num dia após o outro, sempre melhor. E ser um jogador de alto nível, buscar coisas grandes no mundo do futebol.

Se você virar um jogador famoso, o que você pode ter, materialmente falando?

Eu... Bastante restaurantes no meu nome, eu ia fazer várias propagandas, várias casas, muitas coisas.

Tem algum sonho de consumo que você imagina que só o futebol pode te dar, uma carreira de sucesso no futebol?

9 A entrevista foi realizada em maio de 2018, no entanto, o zagueiro faz parte do grupo que foi Sub-16 em 2017, subindo de categoria no ano em questão.

Tenho bastante. Casas, veículos, as coisas que eu gosto. Moto, carro, as casas bem bonitas, aquelas casas com piscina, campo de futebol... Tênis, tudo, ia gostar à beça.

Isso ia mudar a tua vida hoje e a vida da tua família?

Isso, bastante.

Ao emendar o questionamento, Vinícius, que estava lesionado na época e ia ao clube apenas para fazer acompanhamento médico, foi mais coeso e pragmático na argumentação, como o fez em vários momentos da entrevista.

[Mellyna] E você, Vinícius? O que você mais espera que o futebol te proporcione?

Acho que, primeiramente, o futebol me proporcionou muitas coisas já, né? Porque desde pequeno a gente aprende a correr atrás... Porque a gente tá jogando, aí uma hora a gente não tá jogando, aí aprende a correr atrás, aprender a trabalhar e tal. Mas como você falou, materialmente, eu acho que a carreira de futebol também não dura pra vida toda, né? A gente pode se aposentar com 30, 30 e poucos anos, e pode abrir portas pra outras coisas. Mas em relação a [materialidade]... Eu tenho o sonho de criar uma marca, uma marca de roupa, e ter um armário enorme na minha casa, com muita roupa, muita roupa! Muita camisa, muito boné, muito tênis... Tudo isso!

Não há um padrão na forma de responder ou nas próprias respostas. As variações dos modos de falar ou concatenar argumentos não tiveram relação direta com a idade. Havia, sim, uma tendência entre os garotos quem possuem melhores condições financeiras serem mais críticos e articularem melhor as ideias. Entretanto, ressalto que não os entrevistei mais de uma vez ou fora daquele ambiente para comparar eventuais mudanças nas ideias, no jeito de responder etc. Isto é, ainda que eu tenha angariado um volume significativo de fontes, não posso afirmar que tais diferenças seriam reforçadas em novos diálogos. Contudo, acredito que a observação seja um aspecto robusto para avaliar as impressões, o que, nas palavras de Geertz, significa que:

O etnógrafo “inscreve” o discurso social: ele o anota. Ao fazê-lo, ele o transforma de acontecimento passado, que existe apenas em seu próprio momento de ocorrência, em um relato, que existe em sua inscrição e que pode ser consultado novamente. Paul Ricoeur [...] pergunta, “o que a escrita fixa?” [...] o que escrevemos

é o *noema* (“pensamento”, “conteúdo”, “substância”) do falar. É o significado do acontecimento de falar, não o acontecimento como acontecimento. [...] o que inscrevemos (ou tentamos fazê-lo) não é o discurso social bruto ao qual não somos atores, não temos acesso direto a não ser marginalmente, ou muito especialmente, mas apenas àquela pequena parte dele que os nossos informantes nos podem levar a compreender. [...] A análise cultural é (ou deveria ser) uma adivinhação dos significados, uma avaliação das conjecturas e não a descoberta do Continente do Significado e o mapeamento da sua paisagem incorpórea. (GEERTZ, 1989, p. 14)

Abro um parêntese aqui para acentuar que, apesar de apresentar resultados e acreditar na validação deste trabalho, a “decisão” por essa trajetória metodológica passa pela difícil realidade de se fazer pesquisa no país, agravada pelas escassas e fundamentais bolsas de fomento (no meu caso, ausência total). Não podemos incorrer na ‘romantização’ dos percalços, endossando um discurso de sacralização do martírio científico, principalmente quando o Estado, na figura de um governo ilegítimo, cortou investimentos para vilipendiar a universidade pública brasileira. Nesta conjuntura, um esforço hercúleo, por vezes descomunal, diz mais sobre a precarização das condições para produzir saberes, do que sobre uma casta de acadêmicos, cujos níveis de excelência tentamos exasperadamente alcançar. Por fim, a condição *sine qua non* de realizar entrevistas conjuntas fez com que eu investisse em maneiras diferentes de perguntar, de acordo com cada experiência. Considerando que o critério para escolher os entrevistados da vez foi pela disponibilidade e ineditismo, os diálogos conjuntos permitiram visualizar os contrastes nas condições de vida dos atletas do NIFC – em contrapartida às realidades dos garotos do Jardim Nova Era, que eram bem mais próximas.

Os jogadores Vinícius e Lucas são um exemplo dessa disparidade social. Quando questionados sobre as condições financeiras da família, o meio-campista demonstrou mais certeza sobre a informação. “O que eles ganham dá pra gente se manter. Meu pai ganha mil e minha mãe também ganha mil”, revelou Lucas, ao explicar que o pai trabalha consertando pneus e a mãe faz limpeza em bancos. A família mora na região periférica da Pavuna, próximo a São João de Meriti. Já o zagueiro Vinícius, que reside no centro de Nova Iguaçu, área valorizada do município, mora com o pai, mãe e mais três irmãos. Mesmo sem ter uma noção precisa da renda familiar – acredita que

seja em torno de R\$ 5 mil –, o atleta diz levar uma vida confortável. “Meu pai é advogado e minha mãe é designer. E eles conseguem manter uma vida boa, nunca faltou nada em casa. Eles trabalham bastante e é isso. Todo mundo tem... Cada um faz a sua parte dentro de casa e a gente consegue se manter”.

Por certo, as desigualdades sociais entre os atletas de um mesmo time não são incomuns. Há anos que o futebol arregimenta jovens de diversos territórios do país, a maioria pobres, negros, em busca do sonho de se tornarem jogadores profissionais. O cruzamento dessas realidades não haveria de ser uma exceção no NIFC. Todavia, essas disparidades reforçam a compreensão de que há um movimento acerca do consumo, o qual cabe ser interpretado como fenômeno e seus desdobramentos. No entanto, a antropologia interpretativa de Geertz não é definitiva para refletir sobre este corpus e nem a descrição densa poderia ser definitiva, pois, como o antropólogo afirma, “por definição, somente um “nativo” faz a interpretação em primeira mão: é a sua cultura” (GEERTZ, 1989, p. 11).

(DES)CONSTRUINDO HORIZONTES ETNOGRÁFICOS

Para seguir na discussão sobre o trabalho etnográfico, é indispensável apontar a guinada que a pesquisa sofreu, despertando em mim uma nova perspectiva sobre o objeto. Isso aconteceu após a despreziosa roda de conversa na Escola Prof^a Leopoldina, quando surgiram diferenças para além das que existiam entre os jogadores do Nova Iguaçu e que resultou na problematização da metodologia escolhida inicialmente. Considero que a ocasião foi muito significativa para me ater somente ao campo que vinha perscrutando (os jogadores do clube), apesar de não haver tempo razoável para aprofundar-me naquele contexto. No entanto, mesmo requerendo uma dedicação extra, avaliei que complexificar essas informações, seria enriquecedor, pois, além de haver alunos que são, foram e almejam tornar-se atletas do NIFC, a experiência foi propícia para refletir sobre questões pertinentes àquele universo de aspirantes a jogadores profissionais que vivem/jogam na Baixada e que não tinham sido, até então, levantadas pelo campo. Possivelmente, esta reação é fruto da espontaneidade da roda de conversa, somado ao interesse estimulado por se tratar de uma situação inusitada na escola e, especialmente, pelo ambiente “não-

institucional” de uma sala de aula reservada para dialogar à vontade sobre futebol.

No momento em que os garotos do Jardim Nova Era expressam seus desejos e sonhos se vierem a se tornarem jogadores profissionais de grande sucesso, foi quando comecei a compreender a proporção do impacto da realidade deles nas análises empíricas. Como dito anteriormente, as desigualdades sociais já haviam sido evidenciadas pelos atletas do NIFC, mesmo que alguns deles tenham feito de maneira “mais polida”. Contudo, na roda de conversa houve um escancaramento de situações invisibilizadas nas respostas de tom mais institucional dos entrevistados do clube. Diante dos mesmos questionamentos, os garotos do Jardim Nova Era expuseram de forma peremptória as adversidades da carreira de jogador de futebol, sendo que, certamente, o contexto deve ser semelhante também aos garotos do NIFC. Foram mencionadas “panelinhas” e uma espécie de “suborno” para que alguns garotos sejam testados. “Tu joga 15 minutinhos, eles jogam os 60 minutos todos por causa que paga pra ir. Porque tem dinheiro mesmo. Aí desanima”, desabafou o zagueiro Lucas Souza. É válido notar que as declarações partiram justamente de garotos que, à época, não carregavam o “peso” de serem federados a alguma instituição.

A reflexão sobre a metodologia utilizada me ajudou a alcançar um entendimento mais completo sobre as diferentes relações de consumo por garotos de um determinado território. A experiência no Jardim Nova Era também permitiu que a reflexão sobre as entrevistas tivesse uma interpretação mais ampla e crítica, possibilitando um debate que considero bem mais engrandecedor. Ao discutir questões ligadas à estética da juventude marginalizada, que se apropria da rua como um “território libertário”, identifiquei semelhanças entre o trabalho de Gustavo Coelho sobre o pixo e a minha prática de pesquisa com os garotos da Baixada, sejam do NIFC ou do Jardim Nova Era. Para lidar com os jovens que são “agentes sociais” do seu objeto, Coelho sustenta que uma epistemologia “do sensível” é mais viável que a dogmática lógica da “atribuição de sentidos”, além de ser mais próxima à realidade pesquisada: “Estamos também aprendendo a viver com a revelação de que não se pode articular tudo o que se sabe, e de que compreender – saber como proceder – nem sempre

requer a disponibilidade de um preceito verbalizado” (COELHO *apud* BAUMAN, 1998, p. 208)

Inspirada na crítica de Jeanne Favret-Saada, acredito que a ciência – a despeito do desmonte que vivemos no Brasil desde o impeachment da presidenta Dilma Rousseff (PT) – tem todas as condições de avançar metodologicamente, sem comprometer a chancela de produção de conhecimento. “É – parece-me – urgente, reabilitar a velha “sensibilidade”, visto que estamos mais bem equipados para abordá-la do que os filósofos do século XVII” (FAVRET-SAADA, 2005, p. 155-161). Em pleno século XXI, é fundamental salvaguardar os olhares e perspectivas de quem, historicamente, sempre foi colocado como mero objeto ou fonte de produção de um conhecimento único e verticalizado. Ao ouvir de um garoto que ele tem o direito de “não ser humilde” e fazer o que bem entender com o hipotético dinheiro conquistado da ascensão social a partir do futebol, por tudo que ele sofreu para “chegar lá”, é adequado ponderar o que está além do debate sobre consumo e representação: as raras oportunidades de se mover dentro da estrutura capitalista hegemonicamente desigual. Portanto, mesmo que as marcas cultivem este imaginário através de campanhas agressivas de marketing voltadas para despertar o desejo em milhões de aspirantes a jogadores profissionais de futebol em todo o planeta, há que se considerar as múltiplas interpretações para o “menor gesto humano” (TRAVANCAS, 2014, p. 20). Cabe a nós, que recorremos à metodologia da observação para fazer pesquisa, problematizar o *status* liberal da antropologia, já revelado na “*crise de conscience*” de James Clifford (CLIFFORD, 1998, p. 18), pois, “o desenvolvimento da ciência etnográfica não pode, em última análise, ser compreendido separado de um debate político-epistemológico mais geral sobre a escrita e a representação da alteridade” (CLIFFORD, 1998, p. 20).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Insuflada por uma “dialética multidisciplinar” (CANCLINI, 2010) e consciente de que não há uma teoria sociocultural do consumo absoluta, a análise das observações, incluindo as especificidades dos relatos, foi elaborada a partir de pontos de confluência das informações obtidas. Esse recurso possibilitou identificar o afetamento nesta experiência etnográfica e ponderar os aspectos mais sensíveis, que

podem ser traduzidos no desabafo de Yan Barbosa, aluno da Escola Prof^a Leopoldina Machado Barbosa de Barros, ex-jogador do NIFC e cria do Jardim Nova Era: “Tudo que o cara passa pra chegar até lá”. A afirmação dita em um dos últimos momentos do exercício antropológico foi determinante para constatar a linha tênue entre o lugar de onde o entendimento de “ostentação” parte (pesquisadora) e os sujeitos que compõem o objeto (pesquisados). Na tessitura de uma vida marcada pela pobreza que contempla boa parte desses garotos, convém pesar as realidades deles e de suas famílias em uma balança mais equilibrada, a fim de evitar uma ideia pejorativa, estigmatizada e presunçosa sobre o fato observado.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1978.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais e globalização**. 8^a. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

COELHO, Gustavo. **Deixa os garotos brincar**. 1. ed. Rio de Janeiro: Multifoco, 2016.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetado. Tradução: Paula Siqueira. *In:_____*. **Cadernos de campo**, São Paulo, vol. 13, p. 155-161, 2005.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. 1. ed. (1989). 13^a reimpressão. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 2008.

TRAVANCAS, Isabel Siqueira. A experiência do trabalho de campo no universo da comunicação. *In:_____*. **Revista Extraprensa**. Cultura e Comunicação na América Latina, São Paulo, vol. 7, n. 2, 2014.

WHYTE, William Foote. **Sociedade de esquina**. Tradução: Maria Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

ÓRFÃOS DO PAI PRESÍDIO

*Sabrina Soares Rosas*¹

INTRODUÇÃO

Práticas estabelecidas no passado são mantidas no presente por meio de múltiplos encontros e configurações. Hábitos oriundos de contextos passados entram pelo presente como se fossem parte deste e é difícil reconhecermos o que é passado e o que é presente.²

Localizada na Ilha Grande, Angra dos Reis (RJ), a Vila Dois Rios fica voltada para o alto-mar, em oposição à Vila do Abraão, que está voltada para o continente. De difícil acesso, por conta das fortes correntezas, seu trajeto por terra se dá desde a Vila do Abraão, por uma estrada de cerca de 13 km que atravessa a Ilha.

1 Licenciatura em Artes Visuais e Mestra em Cultura e Territorialidades. Arte Educadora, Artista Plástica e Contadora de Histórias, desenvolve projetos em Arte Educação e leciona Arte na rede pública de Maricá. Contato: sabrinarosas1977@gmail.com.

2 SANTOS, 2006 p. 219.

De uma forma geral, os estudos apontam para a não existência de povoamento significativo e sistemático na Ilha Grande no século XVI.

O processo de colonização da Ilha Grande é descrito a partir da doação de suas terras por Dom João III, como integrante da capitania de São Vicente. Mais à frente, em 1573, nova carta de doação beneficiando Manoel Fonseca. Depois foram entregues a Manoel Antunes, em 1586, dando início ao processo de povoação,⁴ em grande parte por pessoas provenientes do arquipélago açoriano.⁵ Porém, esses números não são significativos, de acordo com relatos de piratas e corsários que ali atracavam em busca de refúgio, água e alimento.⁶

Apenas a partir do século XVIII os relatos apresentam uma ocupação populacional considerável na Ilha Grande, muito em função da preocupação em povoar a Ilha por conta de interesses de defesa das terras, como também da questão econômica, já que Portugal buscava novas fontes de riqueza, tendo assim prosperado com o cultivo da cana e com a produção de açúcar e aguardente, utilizando de mão de obra escrava.⁷

Durante todo o Período Colonial, a Ilha Grande foi visitada por frotas de diferentes colônias, por naturalistas, navios de guerra precisando de reparos, navios negreiros e de piratas e corsários atrás das riquezas destinadas a Portugal.

Durante o Império, alguns fatores são determinantes para o futuro da Ilha Grande: O cultivo do café que se expandiu após a chegada da Família Real ao Rio de Janeiro, em 1808; a proibição da Inglaterra do tráfico de escravos em 1830 e o contrabando posterior que utilizou a Ilha como ponto estratégico; as viagens de D. Pedro II que culminaram na aquisição da Fazenda do Holandês, no Abraão; a construção do Lazareto na antiga Fazenda do Holandês, para controle de enfermidades infecciosas vindas nos navios para o Brasil; a utilização de Dois Rios para o fornecimento de víveres ao Lazareto, com a criação de gado e o abastecimento de água através da construção do Aqueduto.

4 Honório Lima.

5 Brasil dos Reis, 1940.

6 Cony & Lee, 2005.

7 Mello, 1987.

Esse breve relato sobre as origens da ocupação humana na Ilha Grande, em especial de onde hoje se encontra a Vila Dois Rios, ilustra diferentes histórias contadas/inventadas por seus atuais moradores, influenciando suas práticas na utilização de espaços como o sítio lítico, ou da antiga senzala que faz parte da história das Instituições Carcerárias na Ilha Grande e onde hoje funciona o Museu do Meio Ambiente,⁸ assim como também explica a origem de práticas caiçaras, como a canoa feita de Guapuruvu, em que se rema de pé, tal qual os Tupinambás. E, sobretudo, o fluxo de pessoas, os entre-lugares, idas e vindas, as não permanências, a movimentação pelos espaços, meios de transporte... práticas que perduram na região, desde seus primórdios.

NO PARAÍSO NASCE O COMANDO VERMELHO

A ilha foi chamada de “Ilha do Medo”, “Inferno Verde”, “Sucursal do Inferno”, “Ilha dos Homens sem Alma” e “Caldeirão do Diabo”.

(SANTOS, 2006, p. 219)

Quem chega na Vila Dois Rios, hoje, pode não sentir o peso do seu passado. Mas não é fácil percebê-lo numa primeira vista: A imagem registrada por nossa percepção é a de uma pequena vila abandonada e cercada de mata exuberante; A luz do céu do dia, que ilumina detalhes de suas formas naturais, valoriza seus verdes e azuis, inegavelmente mais sedutores que os das ruínas de um tempo implodido; ainda aqueles que podem pernoitar, se perdem no céu estrelado que nos faz perder o chão.

No entanto, quando perduramos no espaço e passamos os dias conhecendo seus moradores e ouvindo suas histórias... deixamos de lado toda beleza natural e entramos numa “redoma” histórica. Seja durante o dia, percorrendo os mesmos caminhos de sol quente, capina, pesca e dissabores, ou durante a noite, embebidos na cantina, ouvindo histórias que não poderiam sair dali.

Todas as contradições, entre o paraíso que nos recebe e as verdades da rotina naquele espaço, só podem ser percebidas com um

8 Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

tempo, mas este tempo nem precisa ser tão longo, já que seus mais antigos moradores gostam muito de contar essas histórias:

Em 1894 a Vila Dois Rios abriga sua primeira instituição carcerária. A Colônia Correccional, que segundo estudos realizados pela Myrian Sepúlveda dos Santos (2004), teria como objetivo recolher homens, mulheres e crianças. Indivíduos de qualquer idade que fossem processados e presos como “vadios, vagabundos e capoeiras”.

Apesar de ser sugerido um tratamento diferenciado para homens, mulheres e crianças, isso não aconteceu. Não havia instalações adequadas e boa parte deles ficavam juntos nas dependências da antiga senzala da Fazenda Dois Rios que, neste momento, foi institucionalizada. Também não havia treinamento especializado, os castigos eram desumanos e os presos eram esqueléticos.

Curioso perceber que nesta época há o “Bota-abaixo”⁹ do Prefeito Pereira Passos, sugerindo que esses indivíduos encarcerados estivessem relacionados há algum tipo de “limpeza étnica” da cidade do Rio de Janeiro, ainda capital do Brasil.

Importantes autores do pensamento social brasileiro, como Sandra Pesavento, José Murilo de Carvalho e Luci Kowarick, entre muitos outros, foram essenciais para entender a construção social da marginalidade. Escravos libertos, ao ocuparem as ruas das cidades brasileiras em busca de trabalho como ambulantes ou simplesmente ocupando o espaço com formas de sociabilidade como a capoeira, causavam medo e repulsa. Na nossa mentalidade colonizada, eles não eram os corpos brancos desejados para circular ao redor dos prédios com arquitetura europeia.

(Rosana Pinheiro Machado, *The intercept Brasil, No Brasil de Bolsonaro, as definições de vagabundo foram atualizadas*, 13/02/2019)

Em meados da década de 30, na Era Vargas,¹⁰ as instalações carcerárias da Vila Dois Rios passaram a receber presos políticos acusados de pertencerem ao Partido Comunista. Entre estes,

9 Era assim que o povo chamava quando queria se referir a reforma urbana acontecida na gestão do prefeito Pereira Passos na cidade do Rio de Janeiro, no início do século XX.

10 Era Vargas é o período da história do Brasil entre 1930 e 1945, quando Getúlio Vargas governou o Brasil por 15 anos e de forma contínua. Compreende a Segunda República e a Terceira República.

Graciliano Ramos¹¹, que escreveu seu célebre livro “Memórias do Cárcere” em razão desta experiência.

Muitos dos presos da Ilha Grande deixaram denúncias de maus-tratos e torturas em relatos, histórias e biografias amplamente divulgados pela imprensa e pelos demais meios de comunicação. Basta citarmos Memórias do cárcere, de Graciliano Ramos, obra-prima da literatura magistralmente adaptada ao cinema. Em quase todos os depoimentos, livros e filmes, encontramos descrições detalhadas de uma violência, em que homens são cercados em um curral de arame farpado, cabeças decepadas e o coração tirado à faca do peito para ser jogado aos cachorros. A barbárie é denunciada pelos que passaram por ela; explicada, ainda que em seu paradoxo, pelos intelectuais; banalizada e/ou ressaltada pela imprensa. (SANTOS, 2006, p. 196)

Na década de 40, com mudanças do Código Penal, surge a Colônia Agrícola do Distrito Federal, ainda em Dois Rios. Apesar desta mudança e de investimentos em novas instalações, as práticas existentes continuam de extrema violência.

Na década de 60, a capital do país é transferida para Brasília e o controle dos presídios para o Estado da Guanabara, que depois da fusão torna-se o Estado do Rio de Janeiro. Surge em Dois Rios, então, o Instituto Penal Cândido Mendes, presídio de segurança máxima, para onde são destinados os presos mais perigosos do país. Além dos presos comuns, assaltantes de banco e traficantes, como Madame Satã¹² e Escadinha,¹³ também eram enviados para lá os presos políticos do período da Ditadura Militar, como Nelson Rodrigues Filho¹⁴ e Fernando Gabeira.¹⁵ Assim, a partir deste convívio, nas dependências

11 Graciliano Ramos de Oliveira foi um romancista, cronista, contista, jornalista, político e memorialista brasileiro do século XX, mais conhecido por sua obra *Vidas Secas*.

12 João Francisco dos Santos, mais conhecido como Madame Satã, foi uma drag queen brasileira, vista como personagem emblemática da vida noturna e marginal carioca na primeira metade do século XX.

13 José Carlos dos Reis Encina, vulgo “Escadinha”, foi um traficante de drogas brasileiro.

14 Diretor de teatro, produtor e roteirista brasileiro, filho do dramaturgo Nelson Rodrigues.

15 Fernando Paulo Nagle Gabeira, conhecido também como Fernando Gabeira ou mesmo Gabeira, é um jornalista, escritor e político brasileiro.

do Instituto Penal, nas suas trocas de experiências, surge uma das mais conhecidas facções criminosas do Brasil: O Comando Vermelho.¹⁶

O que se pode afirmar destes 100 anos de instituições carcerárias é que todo período é pautado por extrema violência, até o seu fim em 1994, tendo suas edificações implodidas e os presos transferidos para o continente.

Dentro do presídio, era a “lei do cão”: “Ou você era valente, ou você era assaltado, você era viciado, você era obrigado a passar a ser pederasta passivo, porque eles agarravam, matavam, estupravam, eles roubavam, assaltavam.” Nesses relatos, há a descrição – sem qualquer componente crítico ao sistema carcerário, sem qualquer sentimento de culpa do carcereiro – de como o preso era tratado. O ex-carcereiro me concedeu esta entrevista em um bar e havia outros moradores da vila ao redor. Ele me fazia tais relatos em voz alta, ou melhor, em tom de discurso, com certa altivez, sem demonstrar qualquer censura ou constrangimento. Pelo contrário: o funcionário defendia o sistema penal tal como ele era no passado, pois o “vagabundo” apanhava tanto que, quando era solto, tinha de pensar duas vezes se fazia ou não algo errado. Ele demonstrava um orgulho muito grande por ter sido um bom funcionário público, ter servido à nação e ao sistema de forma íntegra...(SANTOS, 2006, p. 206)

HERANÇAS DO PAI PRESÍDIO

Observamos, entre os que conviveram no sistema carcerário existente na Ilha Grande, uma total incapacidade de estabelecer fronteiras morais no que diz respeito ao uso da violência.¹⁷

Após um século de histórias carcerárias, são muitos os elementos a serem levados em consideração para compreensão da formação de uma comunidade tão peculiar como a da Vila Dois Rios. Envoltos por natureza exuberante, muitas vezes descrita como “paraíso”, a comunidade esteve isolada em seu território a maior parte do tempo, sem acesso às informações do que acontecia ou de como viviam em

16 Comando Vermelho Rogério Lemgruber, mais conhecido como Comando Vermelho e pelas siglas CV e CVRL, é uma das maiores organizações criminosas do Brasil. Foi criada em 1979 no Instituto Penal Cândido Mendes, na Ilha Grande, Angra dos Reis, Rio de Janeiro.

17 SANTOS, 2006, p. 212.

outras localidades. E ainda, aqueles que chegavam de fora vinham rotulados e/ou imersos nos mesmos valores.

A ilha não é punição apenas para presos. Para lá vão os guardas considerados problemáticos pelo próprio sistema. Além destes, há filhos e netos de guardas mais antigos, que se fixaram por lá em outras épocas, criando raízes. Aprenderam, desde cedo, o ofício dos pais, e cresceram imersos na peculiar cultura local. Muitos sequer conheciam o Rio. Que podiam pensar da vida? Como podiam entender aquelas levas de pessoas estranhas, vindas de longe, já na condição de prisioneiros? (LIMA, 1991, p. 35)

Em avaliação distinta ao senso comum, segundo me foi relatado por seus próprios moradores, a Vila Dois Rios era um lugar ótimo de se morar na época do presídio, apesar das recorrentes fugas: havia manutenção dos espaços da vila, incluindo a limpeza das casas dos funcionários, feita com a mão de obra de presos; toda assistência era prestada à comunidade, como escola para as crianças, saúde e transporte, para as famílias dos funcionários do presídio; a comunidade, não encarcerada, convivia intensamente com os presos; os condenados trabalhavam na pesca e na manutenção de equipamentos; a estrutura do presídio também fornecia pão fresco para a comunidade, que as crianças buscavam toda manhã; no prédio conhecido como Centro de Convivência, ou Cassino, aconteciam festas, periodicamente, com presos tocando instrumentos e cantando, que reunia toda comunidade.

A violência, tanto para os agentes penitenciários e policiais como para os ex-detentos, não vinha envolta em emoções e sentimentos. Mesmo para os familiares de policiais e presos, a violência cometida lá não parecia assustar. Ela apareceu nos relatos como moeda corrente de um cotidiano do qual adultos e crianças, de maneira geral, sentem falta. (SANTOS, 2006, p. 205)

Ainda existem relatos de relações amorosas entre presos e mulheres da vila, incluindo casamento. Um destes casos se deu com o Seu Júlio¹⁸ que, na época em que estive lá, residia na vila em regime

18 Júlio de Almeida chegou ao Instituto Penal Cândido Mendes em 1962, mas continuou por perto após desativação.

de Liberdade Condicional¹⁹ e formara uma família com filhos e netos, sendo todos moradores.

Vila Dois Rios gostosa, alegre, domingo de sol aberto, descontraída.... Assim era a vida da colônia naquela segunda metade do século passado até alguns anos mais tarde. Um lugar ainda não envelhecido, com ruas limpas, transportes sem problema para passeio, cinemas eram dois, um aqui e outro no Abraão, quadra de esporte e campo de futebol a mesma coisa (dois), com uniões sociais. (Jornal A Redação da Vila, setembro de 2001)

Depois da desativação do Instituto Penal Cândido Mendes a comunidade da vila ficou “órfã”, no sentido de que todo o suporte institucional à sua sobrevivência foi retirado junto com os presos. Ou seja, escola, saúde, manutenção, transporte e, ironicamente, a segurança da população, acabaram. Em função disto, muitas famílias se mudaram para o continente, deixando suas casas, que aos poucos foram se transformando em ruínas.

Para os moradores de Vila Abraão e Vila Dois Rios, portanto, o presídio significava a presença de uma instituição forte do governo, que oferecia empregos e diversas outras ocupações. Os serviços médicos e odontológicos da prisão eram franqueados à população local, sendo amplo o atendimento. Cantores, artistas, estrelas do mundo da mídia também por lá passavam promovendo espetáculos que tinham uma dupla audiência: a dos internos e a da população local. A partir da desativação da penitenciária, os moradores se sentiram desprotegidos. (SANTOS, 2006, p. 198-199)

No entanto, algumas famílias permaneceram naquele lugar onde haviam tido seus filhos e construído seus lares. Foram poucas essas famílias, não somando mais que 100 habitantes, que tendo se estabelecido na região em função do presídio, como Agentes Carcerários e Policiais Militares,²⁰ resistiram, ainda que sem luz ou transporte. Muitos indivíduos da comunidade descrevem uma época em que caminhavam os 13 km pela estrada até a Vila do Abraão, com toda família, para pegar embarcação até Angra dos Reis e comprar

19 Livramento ou liberdade condicional é o sistema em que um condenado, ao invés de cumprir toda a pena encarcerado, é posto em liberdade se houver preenchido determinadas condições impostas legalmente.

20 Departamento do Sistema Penitenciário do Rio de Janeiro (DESIPE) e Polícia Militar.

“mantimentos”. Voltavam carregados de compras, com o peso para evitar um mês de nova travessia.

Neste período, manifestações com cartazes carregados por mulheres e crianças, nas áreas onde estavam os escombros do presídio, pediam por segurança. Ainda hoje pode-se ver fotos destas ações no espaço do Museu do Cárcere, um dos núcleos do Ecomuseu Ilha Grande, que fica nas antigas instalações do presídio.

As razões que levaram à desativação do presídio estavam relacionadas às discussões crescentes acerca dos Direitos Humanos que, neste caso, referiam-se ao isolamento e conseqüente dificuldade de fiscalização das autoridades competentes contra os abusos cometidos naquele espaço. Além disso, nos anos 80 há um aumento significativo do turismo na região, tornando-se inviável a coexistência deste e as eventuais fugas dos presos.

No entanto, seus habitantes estavam habituados com uma realidade que poucos de nós, no continente, poderíamos sequer imaginar. Numa rotina onde a violência cometida contra os presos era justificada e institucionalizada, e ainda, banalizada pelos moradores, após a desativação do presídio essas práticas herdadas elegeram novos “vagabundos” a quem direcionar seu *modus operandi*²¹ e assim realizar seu papel na segurança da comunidade:

Para Walter Benjamin, não temos consciência de que carregamos conosco os fantasmas do passado e somente quando um momento de perigo se aproxima é que nos vemos novamente assustados pelo passado e podemos reconhecê-lo (Benjamin, 1994). Nos últimos anos, o assassinato de dois turistas – um envolvido com práticas homossexuais e outra com porte de drogas – é visto por moradores de Dois Rios e do Abraão como casos exemplares das novas ameaças que lhes batem à porta. Voltaremos adiante a esse ponto, mas é importante destacar que os assassinos não são temidos – sua violência nem mesmo é percebida por boa parte da população –, mas sim o homossexualismo e a droga, o que deixa clara a dificuldade que esses moradores têm de se adaptar aos desafios que se apresentam após a desativação da penitenciária. O que não é visto e não é enfrentado não pode ser derrotado ou substituído. (SANTOS, 2006, p. 203)

21 Modus operandi é uma expressão em latim que significa “modo de operação”. Utilizada para designar uma maneira de agir, operar ou executar uma atividade seguindo geralmente os mesmos procedimentos.

Além disso, essas heranças não ficaram restritas à Ilha Grande. Muitos funcionários do presídio, que ainda estavam “na ativa”, foram transferidos. Apesar de suas famílias permanecerem na Vila Dois Rios, estes foram deslocados, retornando regularmente para suas casas na vila. Para ficarem mais próximos, se estabeleceram em Campo Grande,²² onde também adquiriram residência e criaram rotina. É muito comum ouvir os moradores da Vila dizendo que vão para o Rio, como se Campo Grande fosse a sua Capital.

Nas conduções dos acontecimentos, nas recriações de uma realidade para além de suas fronteiras físicas, precisamos pensar em seus desdobramentos e em sua ressignificação no fluxo de seus agentes por novos espaços.

Certamente, os apenados são responsáveis por seus crimes, da mesma forma que os carcereiros pelos seus. No entanto, é inegável que o sistema carcerário, ao legitimar o uso da violência, sem o controle necessário, exerce uma força enorme sobre aqueles que se submetem ao sistema, força esta disciplinadora nos termos de Foucault (1979) e responsável pela falta de resistência interna aos espancamentos e torturas, que se encontram generalizados nos cárceres. A dificuldade de controle dessa violência resulta da incapacidade de se compreender ou aceitar que a natureza humana é constituída de ambiguidades, e não das noções claras e bem delimitadas entre “nós” e “eles”, “bem” e “mal”, “civilizado” e “selvagem”, e assim por diante, com que nos acostumamos. Aqueles que têm a posse da violência irrestrita a utilizam para o bem e para o mal. (SANTOS, 2006, p. 211)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Existem vidas humanas que perderam a tal ponto a qualidade de bem jurídico, que a sua continuidade, tanto para o portador da vida como para a sociedade, perdeu permanentemente todo o valor.²³

Para concluir este artigo, levanto uma questão perigosa e polêmica, mas que me parece pertinente e necessária, em especial

22 Campo Grande é um extenso e populoso bairro da Zona Oeste do município do Rio de Janeiro.

23 AGAMBEN, Giorgio Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I / Giorgio Agamben; tradução de Henrique Burigo. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 140.

pelas histórias descritas acima sobre a violência banalizada e as vidas matáveis: Quanto destas experiências narradas têm relação com o surgimento das milícias²⁴ no Rio de Janeiro?

O que podemos perceber é que com a ausência do “Pai Presídio” surge a necessidade de buscar novas áreas de atuação e uso das práticas desenvolvidas e herdadas pelos seus funcionários. Daí encontramos um grupo especializado em punir aqueles que estão fora das regras ditadas por um poder soberano.

Enquanto o horizonte da estatalidade constituía o círculo mais vasto de qualquer vida comunitária, e as doutrinas políticas, religiosas, jurídicas e econômicas que o sustentavam ainda estavam firmes, esta “esfera mais extrema” não podia verdadeiramente vir a luz. O problema da soberania reduzia-se então a identificar quem, no interior do ordenamento, fosse investido de certos poderes, sem que a próprio limiar do ordenamento fosse jamais posto em questão. (AGAMBEN, 2002, p. 19)

Neste contexto surgem forças paramilitares,²⁵ ligadas às instituições privadas, que começam a exercer seu poder de violência apreendida, através da coação e punição, com a finalidade de um suposto ordenamento, em especial sobre áreas com populações mais pobres e desprovidas de suportes mais efetivos de construção e valorização da cidadania, as quais, podemos dizer, encontram-se à margem.

24 Milícia (do latim *militia*) é a designação genérica das organizações militares ou paramilitares, ou de qualquer organização que apresente grande grau de atuação. *Stricto sensu*, o termo refere-se a organizações compostas por cidadãos comuns armados (apelidados de milicianos ou milicantes), ou com poder de polícia que, teoricamente, não integram as forças armadas ou a polícia de um país. As milícias podem ser organizações oficiais mantidas parcialmente com recursos do Estado e em parceria com organizações de carácter privado, muitas vezes de legalidade duvidosa. Podem ter objetivos públicos de defesa nacional ou de segurança interna, ou podem atuar na defesa de interesses particulares, com objetivos políticos e monetários. São ainda consideradas milícias todas as organizações da administração pública terceirizada e que possuam estatuto militar, não pertencendo no entanto às Forças Armadas de um país.

25 Forças paramilitares (também conhecidas como Milícias) são associações civis, armadas e com estrutura semelhante à militar. Todo grupo ou associação com fins político-partidários, religiosos ou ideológicos, formado por membros armados, que usam táticas e técnicas policiais e/ou militares para a consecução de seus objetivos, pode ser classificado como paramilitar. Em determinados casos, alguns dos membros de forças paramilitares também fazem parte das forças militares regulares. No Brasil, associações paramilitares são proibidas, segundo a Constituição Federal de 1988.

Para essa parte da população que ocupara as ruas, a violência sempre foi um projeto de estado em sua aliança com a elite. Se essas pessoas são marginais – ou seja, não são parte do Brasil desenvolvido cultivado na imaginação colonizada –, a patrula estatal pode esmagar, afinal não são grupos reconhecidos como parte da sociedade.

(Rosana Pinheiro Machado, *The intercept Brasil, No Brasil de Bolsonaro*, as definições de vagabundo foram atualizadas, 13/02/2019)

Esses grupos, que chamamos Milícias, começam a atuar para empresas privadas, na realização de segurança de patrimônio, ou mesmo para segurança pessoal, como no caso de empresários, ou mesmo de políticos. A problemática principal é a de identificação do que, ou de quem, estes milicianos defendem seus patrões: Sobre suas capacidades de julgamento acerca de quem seriam os “vagabundos” a serem “eliminados” para o cumprimento de suas missões, visto que num estado de exceção, em que a população pobre, e especialmente a negra, sempre esteve exposta a esse julgamento de “marginal” e no topo da lista dos seres matáveis, onde “A vida nua continua presa a ela sob a forma da exceção, isto é, de alguma coisa que é incluída somente através de uma exclusão” (AGAMBEN, 2002, p. 18).

A partir deste deslocamento de suas “funções” para novas áreas de atuação, institucionalizadas pelo “Pai Presídio”, a violência banalizada pela população inicia um caminho de contramão e, aqueles mesmos seres que deveriam ser protegidos, começam a ser incluídos aos excluídos, na convergência entre o poder político e o capitalismo, como refletiu Agamben através das palavras de Michel Foucault:²⁶

Resulta daí uma espécie de animalização do homem posta em prática através das mais sofisticadas técnicas políticas. Surgem então na história seja no difundir-se das possibilidades das ciências humanas e sociais, seja a simultânea possibilidade de proteger a vida e de autorizar seu holocausto. (*apud* AGAMBEN, *op. cit.*, p. 11)

Trazendo esta reflexão para acontecimentos mais atuais, vemos um Governo que faz homenagem aos Milicianos e que valoriza esta forma

26 Michel Foucault; Poitiers, 15 de outubro de 1926 – Paris, 25 de junho de 1984 foi um filósofo, historiador das ideias, teórico social, filólogo, crítico literário e professor da cátedra História dos Sistemas do Pensamento, no célebre Collège de France, de 1970 até 1984.

de “controle” sobre a sociedade civil, reafirmando e, ao mesmo tempo, incorporando novas interpretações para o conceito “vagabundo”:

O caminho que transformou o marginal em alguém socialmente autorizado a morrer é longo e resulta de um longo processo de produção midiática hegemônica que sempre tratou a “marginalidade” como nefasta. O marginal, assim, foi se transformando cada vez mais em um criminoso ao longo do século 20. No século 21, no Brasil distópico de Bolsonaro, conjugado com pacote do populismo penal de Sérgio Moro, o vagabundo é mais que um criminoso: agora ele é também um terrorista.

(Rosana Pinheiro Machado, *The intercept Brasil*, No Brasil de Bolsonaro, as definições de vagabundo foram atualizadas, 13 fev. 2019)

Deste ponto de vista, me parece iminente um genocídio das populações mais pobres, autorizado e coordenado pelo poder soberano. Poder, este, dado através de eleições democráticas, autorizado a garantir a segurança da população que, ao mesmo tempo, tornou-se alvo de sua exclusão:

Se ao soberano, na medida em que decide sobre o estado de exceção, compete em qualquer tempo o poder de decidir qual vida possa ser morta sem que se cometa homicídio, na idade da biopolítica este poder tende a emancipar-se do estado de exceção, transformando-se em poder de decidir sobre o ponto em que a vida cessa de ser politicamente relevante. Não só, como sugere Schmitt, quando a vida torna-se o valor político supremo coloca-se aí também o problema de seu desvalor; na verdade, tudo se desenrola como se nesta decisão estivesse em jogo a consistência última do poder soberano. (AGAMBEN, 2002, p. 149)

Outras perguntas me vêm à razão, principalmente, sobre o porquê desta população mais exposta ao preconceito e à criminalização de suas práticas ter elegido um governo que os exclui. Mas ainda temos um longo caminho reflexivo para estas respostas serem acessadas por nossas consciências. Há muito “em jogo”, como dizem.

A nossa política não conhece hoje outro valor (e, conseqüentemente, outro desvalor) que a vida, e até que as contradições que isto implica não forem solucionadas, nazismo e fascismo, que haviam feito da decisão sobre a vida nua o critério político supremo, permanecerão desgraçadamente atuais. (AGAMBEN, 2002: p. 18)

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: O Poder Soberano e a Vida Nua I**, tradução de Henriko Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- BRASIL DOS REIS. **Apontamentos para a história da Ilha Grande**. Gazeta de Angra, 1940.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: EdUSP, 1998.
- CAPAZ, Camil. **Os Indígenas na Baía da Ilha Grande**. Angra dos Reis: Conselho Municipal de Cultura, 1988.
- CONY, Carlos; LEE, Anna. **Joias dos Reis: há 420 anos, o primeiro colono**. Rio de Janeiro: Caringi, 2005.
- LIMA, William da Silva. **Quatrocentos contra um: uma história do Comando Vermelho**. Rio de Janeiro: Iser/Vozes, 1991.
- LIMA, Honório. **Notícia histórica e geográfica de Angra dos Reis**. Revisada, ampliada e anotada por Alípio Mendes. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1974.
- MELLO, Carl Egbert Hansen Vieira. **Apontamentos para servir à História Fluminense: (Ilha Grande)** Angra dos Reis. Angra dos Reis: Conselho Municipal de Cultura, 1987.
- PEIXOTO, Afrânio (org). **Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões do Padre José de Anchieta, S. J.: (1554-1594)**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Civilização Brasileira, 1933.
- PRADO, Rosane (org.). **Ilha Grande: do sambaqui ao turismo**. Rio de Janeiro: Garamond/EDUERJ, 2006.
- SANTOS, Myrian Sepúlvida dos. A Prisão dos Ébrios, Capoeiras e Vagabundos no Início da Era Republicana. **TOPOI**, v. 5, n. 8, 2004, p. 138-169.
- SANTOS, Myrian Sepúlvida dos. Construção da violência: o caso da Ilha Grande. *In*: PRADO, Rosane (org.). **Ilha Grande: do sambaqui ao turismo**. Rio de Janeiro: Garamond/EDUERJ, 2006.

TENÓRIO, Maria Cristina. Povoamento pré-histórico da Ilha Grande. *In*: PRADO, Rosane (org.). **Ilha Grande**: do sambaqui ao turismo. Rio de Janeiro: Garamond/EDUERJ, 2006.

DIÁLOGOS ENTRE AS POLÍTICAS CULTURAIS E OS PROGRAMAS DE GOVERNO APRESENTADOS NAS ELEIÇÕES MUNICIPAIS DE 2020: UMA APROXIMAÇÃO

Henrique Barreiros Alves¹

TENSIONAMENTO ENTRE CULTURA E POLÍTICA

Parece adequado partir do balizar alinhamento entre o que se entende como cultura e a política cultural idealizada. Seria impossível recorrer à segunda sem refletir o sentido da primeira. Refutando antigas teorias sobre a relação da cultura com o inato, com os dons, ou ainda, como sinônimo de erudição, atualmente, após décadas de evolução conceitual, operamos com o conceito em um formato antropológico e abrangente, amplamente aceito pelos estudiosos contemporâneos, o qual aponta para uma perspectiva de cultura enquanto “possibilidades de realização humana” (LAIARA, 2001, p. 25) por meio do aprendizado. Observada a profusão de autores que se debruçaram sobre sua delimitação, sua amplitude é traço de confluência entre os estudos. A expansão do conceito alcança, hoje em dia, aspectos materiais e imateriais da existência social, conforme se evidencia a

1 Henrique Barreiros Alves possui bacharelado em Biblioteconomia (UNIRIO), licenciatura e bacharelado em História (UGF), mestrado em Cultura e Territorialidades (PPCULT), vinculado ao Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense (UFF) – Niterói/RJ – Brasil. Atualmente é coordenador da Biblioteca do IFFluminense *campus* Macaé, do Projeto de extensão Centro de Memória IFF Macaé e editor da Série Memórias Fluminenses. Atua ainda como suplente na cadeira de Literatura no Conselho Municipal de Políticas Culturais de Macaé (biênio 2021-2023). E-mail: halves@iff.edu.br.

multiplicidade dos patrimônios que definem uma cultura, o que não significa que exista um consenso acerca de uma definição, mas sim um acordo de formas de aproximação com o conceito.

A Declaração do México produzida no âmbito da Conferência MONDIACULT, promovida pela UNESCO em 1982, já marcava em seu texto o conceito de forma ampliada, reunindo os dois universos que compõem o patrimônio cultural de uma sociedade.

Em seu sentido mais amplo, a cultura pode, hoje, ser considerada como o conjunto de traços distintivos, espirituais e materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade ou grupo social. Ela engloba, além das artes e das letras, os modos de vida, os direitos fundamentais do ser humano, os sistemas de valores, as tradições e as crenças. (UNESCO, 1982, p. 39)

Dar o adequado espaço, ainda que breve, a essa aproximação, com aquilo que chamamos ou que se entende como cultura, apesar da possibilidade de constituir um exercício enfadonho para a maioria dos estudiosos da área, parece imprescindível para a maioria dos leitores na atualidade, diante dos descalabros visíveis nas mídias e no dia a dia, os quais aprofundam as chagas já tão profundas nas culturas que formam nosso país, advindas de forças que operam no acirramento das cisões enquanto lógica de fortalecimento poder.

Esse exercício também é necessário em razão da abordagem através da política cultural, empreendida ainda com o fomento da UNESCO,

Política cultural é entendida como um conjunto de princípios operacionais, práticas administrativas e orçamentárias e os procedimentos que fornecem uma base para a ação cultural do Estado. [...] deve ser entendida como a soma dos usos conscientes e deliberada, de ação ou falta de ação na sociedade, visando atender a determinadas necessidades culturais por meio da melhor utilização de todos os recursos materiais e humanos disponíveis em uma sociedade em um momento determinado. (UNESCO, 1969, p. 4, p. 10, traduzido)

Os princípios colocados para os conceitos de cultura e política cultural são basilares para a reflexão sobre qualquer proposta ou agenda que envolva a temática, principalmente na administração da coisa pública, responsável pelo fomento e gestão financeira dos recursos, e são referendados e ampliados no Sistema Nacional de Cultura. Essa

interface é mediada por uma vasta documentação apresentada, que vai desde os estudos teóricos aos documentos institucionais, produções de fóruns de discussão, estabelecimento de sistemas, entre outros, ou seja, em variadas fontes que estão dispostas e disponíveis, as quais podem auxiliar na construção das propostas de governo em diferentes esferas. A atenção especial ao município tem grande pertinência pois é “quem mais dialoga com o cidadão em seu “território”, que implementa as políticas públicas de proximidade, que responde as demandas locais” (CALABRE, 2018, p. 41).

É a partir desse contexto em que a cultura, em sua constituição política vem considerando as dimensões simbólica, cidadã e econômica, expressas do Sistema Nacional de Cultura brasileiro ao Plano de Cultura de Macaé, no esteio de modelos de democratização cultural, que acessamos os planos de governo apresentados nas eleições municipais de 2020.

Ressalta-se que são listados onze candidatos (Quadro 1), entre os quais se representam as correntes políticas que comumente se conhecem como direita, esquerda e centro. De certo, esse exercício não se considera exaustivo dado o espaço limitado a um artigo, mas compreende uma provocação diante de eleitores e candidatos, a refletir a atenção dedicada a esse tipo de pela sociedade nessas passagens democráticas, que representa um plano de intenções para o cuidado com o município em todos seus setores, especialmente o cultural.

Quadro 1: Candidatos às eleições municipais de Macaé (2020)

Candidato	Partido
André Longobardi	Republicanos
Igor Sardinha	PT
Índio	PMB
Maxwell Vaz	Solidariedade
Riverton	PDT
Robson Oliveira	PTB
Sabrina Luz	PSTU
Silvinho Lopes	DEM
Welberth Rezende	Cidadania, PROS, REDE, PV, PODEMOS, PCdoB e PSDB
Jonas Vicente	PCO
Ricardo Bichão	PRTB

Fonte: Do autor (2021)

Cabe salientar que não se trata de enaltecer ideologias “a ou b”, mas que verificar se as propostas estão adequadas ao contexto macro e micro das políticas culturais e se agregam elementos pertinentes à discussões empreendidas na localidade. Entre os planos de governo analisados, alguns se destacam pelo tratamento mais acurado, enquanto outros indicam apenas objetivos em tópicos sem avançar na profundidade em como serão cumpridas as metas para alçá-los, alguns não possuem nem ao mesmo uma seção do documento dedicada ao tema, ou dão tratamento generalista. Para sintetizar as abordagens dos planos, se faz necessário chamar a atenção para alguns pontos que devem fazer parte da centralidade da gestão municipal da cultura, configurando (ou expressando) as responsabilidades do Estado em conjunto com a sociedade, são elas:

Quadro 2: Responsabilidades do Estado e da sociedade

- Promover, proteger e valorizar os bens do patrimônio cultural brasileiro (material e imaterial) portadores de referência à identidade, à ação e à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira.
- Apoiar, incentivar e valorizar as manifestações culturais, com plena liberdade de criação e difusão.
- Universalizar o acesso aos bens e serviços culturais.
- Democratizar e dar transparência aos processos decisórios, assegurando a participação social nas instâncias deliberativas da política cultural.
- Consolidar a cultura como importante vetor do desenvolvimento sustentável.
- Intensificar o intercâmbio cultural, nacional e internacional.
- Promover o diálogo intercultural e contribuir para a promoção da paz.
- Articular a política cultural com outras políticas públicas.

Fonte: BRASIL, grifo nosso (2011)

Com base nos compromissos descritos no SNC, também presentes no Plano Municipal de Cultura é possível modelar questionamentos aos planos de governo dos candidatos listados. E dessa forma, trazer diálogo entre a documentação e bibliografia às intenções dos candidatos a gestores. A análise da documentação se deu a partir das seções que tratam diretamente da temática (vide notas do quadro 3) até o exame do documento na íntegra visando recuperar elementos conexos, considerando a terminologia utilizada. Também é fundamental mencionar a necessidade de retomada constante das diretrizes presentes em organismos internacionais como a UNESCO e nas políticas de âmbito nacional.

Quadro 3: Responsabilidades do Estado e sociedade no âmbito das Diretrizes da Política Nacional de Cultura

Candidato	Promoção, proteção e valorização dos bens do patrimônio cultural material e imaterial	Apoio, incentivo e valorização das manifestações culturais	Universalização do acesso aos bens e serviços culturais	Democratização e transparência dos processos decisórios, assegurando a participação social	Cultura como vetor de desenvolvimento	Intercâmbio cultural	Diálogo intercultural	Articulação da política cultural
André Longobardi*	-	X	X	X	-	-	X	X
Igor Sardinha*	X	X	-	X	X	-	-	-
Luiz Antonio Pacheco (Índio)*	X	-	-	-	X	-	-	-
Maxwell Vaz*	X	X	-	-	X	-	-	-
Riverton**	X	X	-	-	X	-	X	-
Robson Oliveira*	X	X	-	-	X	X	-	-
Sabrina Luz**	-	-	-	-	-	-	-	-
Silvinho Lopes*	X	X	X	-	X	-	-	X
Welberth Rezende*	-	X	X	X	X	-	-	-
Jonas Vicente**	-	-	-	-	-	-	-	-
Ricardo Bichão*	-	-	X	-	-	-	-	-

*Seção da proposta destinada a tratar da cultura exclusivamente ou em conjunto com outras áreas como educação etc.

**Não possui exclusiva destinada a cultura.

Fonte: Do autor (2021)

É possível destacar entre os planos ou programas de governo levantados a recorrente menção ao fortalecimento de eventos, festivais, mostras, exposições, em sua maioria pensando o cultural local, assim como a implementação de projetos diversos. A reativação de alguns equipamentos culturais locais de importância histórica para a cidade também são ponto de semelhança, tais como o CineClube, a Sede do Ypiranga Futebol Clube e o Parque da Cidade. Outra semelhança entre a maior parte dos projetos é a associação entre a cultura e a

educação, o turismo, o esporte, e em alguns casos até mesmo a saúde foi citada, entretanto essa articulação não é apenas programática, o que per si é um ponto positivo, mas surge administrativamente em alguns programas, enquanto uma mesma secretaria, o que pode ser um ponto de complexidade para a gestão, observadas as especificidades de cada pasta, trazendo à tona a descontinuidade no trato administrativo e em decorrência, organizacional da área cultural.

Somente dois programas² se alinham a parâmetros internacionais de governança propostos por norteadoras de políticas sociais como a ONU e a UNESCO (braço dedicado à educação, cultura e ciência da primeira), citando diretamente essas instituições internacionais, coadunando especialmente com os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) enquanto agenda para o futuro, onde a cultura atravessa vários objetivos propostos. A Constituição Federal também é citada, no entanto, por um maior número de candidatos.

Apesar de somente seis entre os onze abordarem diretamente alguma forma de valorização do patrimônio cultural material e imaterial, o incremento a equipamentos culturais também é uma vertente seguida por muitos dos candidatos, chamando a atenção que poucos pensam na sua democratização, sendo mais presentes iniciativas que não apresentam ou tem base em qualquer discussão prévia com a comunidade, ou através de pesquisas de opinião, ou estudos que analisem as carências de cada bairro ou distrito, ou mesmo com os colegiados da área, tais como o Conselho Municipal de Cultura, entre essas iniciativas constam a criação de equipamentos como o Museu da Família Macaense, Casa do Artesanato Macaense,³ Museu do Petróleo⁴, Museu da Bíblia⁵ e o Centro de Tradições Nordestinas. Este último é citado com mais frequência entre as propostas, entre os outros citados chama a atenção a vertente da religiosidade empregada com âmbito cultural, descolada dos norteadores culturais do próprio município presentes na Lei Orgânica, Plano Diretor e mesmo no Plano de Cultura do Município.

2 Candidatos dos partidos PT e do DEM.

3 Candidato do PTB.

4 Candidato do PRTB.

5 Candidato do Solidariedade.

Entre os patrimônios culturais materiais e imateriais da cidade, os últimos têm maior aderência entre as propostas pois harmonizam diretamente com o turismo regional e com a economia, nesse sentido as festas carnavalescas, religiosas são carros-chefe na promoção de festivais, feiras e outros eventos, também aqui a religiosidade se faz presente com a proposição de criação de uma Semana Gospel dedicada a comunidade evangélica⁶. De forma geral as manifestações culturais do município são evocadas justamente para promoção de eventos, e não tencionando a dimensão simbólica, de respeito à diversidade, presente na cultura macaense.

Um ponto muito sensível que parte das políticas públicas em geral, e que também se reflete no setor cultural é a desigualdade em relação à distribuição do investimento, sobretudo aqueles que poderiam ser destinados às áreas mais carentes da cidade, dessa forma, pensando a universalização do acesso aos bens e serviços culturais, pouco citado entre todos os candidatos, nesse cenário, é possível afirmar que umas das premissas básicas para o setor não se reflete na preocupação da maioria dos candidatos, indo de encontro ao que rege o próprio plano cultural do município, que sob a dimensão da cidadania, trata a cultura como direito social básico, (MACAÉ, 2018), confrontando também o que reza a UNESCO, no que tange à política cultural que “visa atender a determinadas necessidades culturais por meio da melhor utilização de todos os recursos materiais e humanos disponíveis em uma sociedade em um momento determinado” (UNESCO, 1969, p. 10, traduzido).

Somente três candidatos citam a democratização na gestão cultural, dos quais somente dois fazem menção ao fortalecimento do Conselho Municipal de Cultura de Macaé, principal voz da sociedade civil na área, e que tem sido muito atuante nos últimos anos, o que infelizmente, já é um indicador de que a democratização e transparência dos processos decisórios, visando assegurar a participação da sociedade na gestão pública resta esvaziada.

Já quando o foco se volta a cultura enquanto vetor de desenvolvimento econômico, a maioria dos candidatos tem uma abordagem bem semelhante, destacando a economia criativa como

6 Candidato do Republicanos.

principal bandeira para o impulsionamento do dinamismo econômico para a cultura, sendo somente duas as citações do fundo de cultura para promoção de edital no sentido de fomento de atividades culturais.

No contexto do intercâmbio cultural somente um candidato se posiciona por ponto, fomenta o intercâmbio cultural através de eventos; no restante dos candidatos não foi encontrada reverência e essa vertente. Quanto ao diálogo intercultural no sentido de promoção da diversidade no município, permanece o caráter eventual como fomento desse tipo de ação, também pouco citada entre as propostas apresentadas.

A articulação entre a política cultural e as políticas de outros setores da gestão municipal, é pouco citada expressamente, sendo recorrente a menção a política públicas e, ou, sociais de forma geral, o que é particularmente preocupante, pois a pouca expressividade observada nos programas analisados, visibiliza o desconhecimento do principal documento que norteia a gestão cultural da cidade, o Plano Municipal de Cultura,⁷ principal carta de intenções do governo municipal para a sociedade macaense, construído através da escuta da sociedade através das conferências municipais e dos fóruns setoriais, e que inclusive se organiza em diagnósticos e desafios para cada área cultural, disposição que deixa clara e manifesta as necessidades sociais, que deveriam ser basilares para qualquer programa de governo para a cidade. Dito isso, mais do que uma crítica contundente é um sinal amarelo de atenção para os gestores atuais e futuros, afastando da gestão cultural arroubos e visões distorcidas que remetem ao autoritarismo, ausência e instabilidade (RUBIM, 2007a) que marcam a trajetória da gestão da cultural em todo país.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como destaca o pesquisador Antonio Rubim (2007a, 2007b) “a história das políticas culturais do Estado nacional brasileiro pode ser condensada pelo acionamento de expressões como: ausência, autoritarismo e instabilidade”, e como podemos perceber, essa afirmação não se aplica somente ao governo federal, que passada uma década da afirmação presente no artigo “Políticas culturais no Brasil:

⁷ Em vigor desde 2018, com dez anos de duração, deve ser revisto em 2028.

tristes tradições” vem cometendo todas as mais atroz interferências na gestão cultural brasileira desde a ditadura, mas também podemos estendê-la a inúmeras cidades no Brasil, em diferentes gradações dos acionamentos propostos pelo autor.

Passados apenas quatro meses da posse do novo prefeito da cidade de Macaé,⁸ ainda seria incipiente qualquer tipo de avaliação, acrescentando também que não se trata do objetivo do trabalho aqui apresentado, que se volta aos programas de governo apresentados.

Observa-se, nesse sentido, que todas as características apresentadas apontam para o desconhecimento prévio da legislação municipal e ainda da nacional ou internacional que norteiam a administração da cultura por grande parte dos candidatos, quando nos voltamos à construção dessa carta de intenções, apresentada aos eleitores, aos programas ou planos de governo. Conforme foi descrito, as expressões acionadas se refletem em vários tópicos descritos entre os programas, atravessando o pensamento político relegado à cultura dentro dos governos, refletidos nesses documentos, indicando um papel secundário e auxiliar, que adquire valor na geração de renda através da economia criativa e do turismo regional, apesar dos ajustes das propagandas de campanha eleitoral que tendem, à primeira vista, a imprimir porte para todos os temas de forma generalista, de modo a agradar todos os setores sociais até o pleito.

Atendo-se à documentação apresentada, podemos mirar a ausência na falta de comprometimento de programas com o setor cultural, desde a falta de menção ou do comprometimento ativo com as políticas já aprovadas para a área. O autoritarismo pode ser expresso em compromissos políticos com determinadas classes sem considerar a diversidade como alicerce, assim como arroubos de pessoalidade, levando o Estado a intervenções que perpetuam as desigualdades das relações históricas brasileiras, ao invés de dirimi-las, desconsiderando, as bases das políticas culturais municipais constituídas. A instabilidade se faz visível na precarização crescente na qual a cultura se encontra enquanto agenda estatal e na sua administração, reflexo que constantes avanços e retrocessos, sendo os segundos mais numerosos que os primeiros.

8 O candidato eleito foi Welberth Rezende da coligação Cidadania, PROS, REDE, PV, PODEMOS, PCdoB e PSDB, apoiado pelo prefeito anterior Dr. Aluizio (PSDB).

Como é sabido, “é na cidade que as relações culturais acontecem, que as produções simbólicas se efetivam, que as imaginações criam, que os laços subjetivos se estreitam” (CARNEIRO, BARON, 2018, p.7), sendo assim, devemos reforçar que “cabe à gestão municipal reconhecer este dado e garantir, no seu escopo de políticas públicas, que a cultura não seja um tema secundário, mas um assunto estruturante e transversal (CARNEIRO, BARON, 2018, p. 7). Dessa forma, se faz fundamental discutir as premissas que deverão orientar a formação de governo que se colocam nos marcos dos processos democratas, as eleições, e constituem os horizontes das 5.570 várias cidades brasileiras nos quatro anos consecutivos, tal exercício não é exclusivo para a cultura, é sim fundamento para toda reivindicação nos nossos chãos.

REFERÊNCIAS

BRASIL. **Lei n. 12.343, de 2 de dezembro de 2010.** Institui o Plano Nacional de Cultura - PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC e dá outras providências. Brasília, 2 dez. 2010.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Guia de orientações para os municípios:** Sistema Nacional de Cultura. Brasília, DF: MinC, 2011.

CALABRE, Lia. Cultura, territorialidade e direitos: A gestão municipal de cultura. *In:* CARNEIRO, Juliana; BARON, Lia. **Gestão cultural.** (Orgs.). Niterói: Niterói Livros, 2018. p. 38-55.

LONGOBARDI, André. **Plano de governo municipal (2021-2024) do candidato a prefeito de Macaé – RJ.** Macaé, 2020.

LOPES, Silvinho. **Plano de governo:** Macaé inteligente: resiliente, sustentável e digital. Macaé, 2020.

MACAÉ. Prefeitura. **Lei n. 4.448,** de março de 2018. Dispõe sobre a instituição do Plano Municipal de Cultura e dá outras providências. Macaé: PMM, 2018.

MUSSI, Riverton. **Plano de governo para uma administração municipal inclusiva:** Macaé vai voltar a Sorrir!: Gestão 2021/2024. Macaé, 2020.

OLIVEIRA, Robson. **Plano de governo (2021 – 2024):** pra cuidar de Macaé, pra cuidar da nossa gente. Macaé, 2020.

PACHECO, Luiz Antonio (tio Índio). **PEG MACAÉ 2021:** Plano Estratégico de Governo de Macaé: Macaé, minha terra querida! Macaé, setembro de 2020. Rev. 0

PCO. PROGRAMA DE GOVERNO ELEIÇÕES 2020: RESOLUÇÃO SOBRE AS ELEIÇÕES MUNICIPAIS DE 2020.

PSTU. **Programa de Governo do PSTU para Macaé-RJ.** Macaé, 2020.

REZENDE, Welberth. **Coligação majoritária:** Macaé para todos. Macaé, 2020.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: Rubim, Antônio Albino Canelas (Org.). **Políticas culturais no Brasil.** Salvador: EDUFBA, 2007a. p. 11-36.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 13, p. 101-113, 105 jun. 2007b.

SARDINHA, Igor. **Plano de governo:** eles prometem, Igor Faz! Macaé, 2020.

SOUZA, Ricard Carvalho de (Ricardo Bichão). **Mensagem de Ricardo Bichão:** Macaé hoje busca uma revolução! Macaé, 2020.

UNESCO. **Cultural policy:** a preliminary study. Paris: UNESCO, 1969.

UNESCO. Declaración de México sobre las Políticas Culturales. *In:* **CONFERÊNCIA MUNDIAL SOBRE POLÍTICAS CULTURAIS.** Mondiacult. Cidade do México: UNESCO, 1982.

VAZ, Maxwell Souto; Gonzaga, Ronaldo Mota. **Plano de Governo Municipal de Macaé.** Partido: Solidariedade. Administração: 2021-2024. Chapa: “Para Macaé Avançar”. Macaé, 2020.

A IDEOLOGIA NOS DISCURSOS DE POSSE DOS MINISTROS DA CULTURA DO GOVERNO TEMER¹

Carolina Gomes Paulse²

Esse artigo se propõe a fazer uma análise dos discursos de posse dos ministros da Cultura do governo Temer (Marcelo Calero, Roberto Freire e Sérgio Sá Leitão) para apreender desses se houve uma continuação ou uma ruptura com os conceitos que estavam sendo utilizados na formulação e execução das políticas culturais. Para isso, primeiramente serão apresentados brevemente os conceitos, e em seguida, baseadas nas teorias de Paul Ricouer (1994) e José Luiz Fiorin (1993), serão realizadas as análises dos discursos.

DOIS CONCEITOS DE POLÍTICAS CULTURAIS

Dois dos conceitos de cultura que são empregados na formulação das políticas públicas de cultura são relatados por Lia Calabre (2013), no artigo *História das Políticas Culturais na América Latina: um estudo comparativo Brasil, Argentina, México e Colômbia*. Em um, a cultura é tida como um sinônimo civilização, de cultura erudita, relacionada às

1 O presente artigo são fragmentos da dissertação de mestrado “Dos discursos às ações: uma análise das políticas culturais do Governo Temer” apresentada à banca/defendida em 24/06/2021 no Programa de Pós-graduação em Cultura e Territorialidades da UFF, adaptados ao formato de artigo.

2 Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Cultura e Territorialidades (UFF), Bacharel em Produção Cultural (UFF), servidora do extinto Ministério da Cultura. Atualmente lotada na Divisão de Pesquisa do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (IPHAN).E-mail:carolinapaulse@gmail.com.

expressões artísticas de origem europeia, e por isso teriam mais valor ou seriam mais importantes que as demais formas de manifestação cultural. No outro, valorizam-se todas as formas de saber e fazer, nas quais se inclui toda a diversidade cultural.

Tendo apresentado resumidamente o conceito de cultura, será abordado a seguir o conceito de política cultural que servirá de base a este trabalho. Ao fazer uma revisão histórica dos conceitos de políticas culturais desenvolvidos por acadêmicos da América Latina, Albino Rubim (2019), no artigo *Uma Visita Aos Conceitos De Políticas Culturais Na América Latina*, identifica duas formas principais de conceituar políticas culturais.

Um conceito prega neutralidade das políticas, reduzindo-a a estruturas formais e burocráticas, de forma a “criar ‘estruturas de oportunidades’ (entendidas como mercados, sistemas de seleção, pluralidade de ofertas, variedade) e impedir que sejam interdidas por algum fechamento ideológico ou manipulação monopolista” (RUBIM, 2019, p.269). Rubim discorre sobre esse conceito desenvolvido por Joaquín Brunner e ressalta que essa forma de compreender as políticas tiveram espaço na América Latina numa perspectiva neoliberal de estado mínimo, nos anos 1980 e 90, inclusive no Brasil, motivado principalmente pela interferência do Estado na produção (censurando, inclusive) nos governos não democráticos.

A outra forma de conceituar as políticas culturais se baseia no conceito de Néstor García Canclini, citado por Rubim. Esse autor considera diversos agentes responsáveis pela elaboração das políticas além do Estado e que estas podem reforçar consensos ou promover uma transformação social.

Entenderemos por políticas culturales el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social. (CANCLINI *apud* RUBIM, 2019, p. 4)³

3 “Entenderemos por políticas culturais o conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, as instituições civis e os grupos comunitários organizados a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou de transformação social” (Tradução livre)

Rubim ainda assinala que satisfazer as necessidades culturais significa garantir os direitos culturais da população. Ele ressalta que esse conceito tem uma larga adesão no Brasil, no meio acadêmico, aparecendo em diversas dissertações e teses e no trabalho dos mais diversos autores da área.

A transformação social que Canclini coloca como uma possibilidade é defendida por Victor Vich (2014), no livro *Desculturalizar la Cultura*, como uma obrigação das políticas culturais. Segundo ele, a cultura tem o poder de reinventar novas formas de vida e de questionar hegemonias e desacreditar aqueles que se apresentam como naturais, que é exatamente o proposto pelo ministro Gilberto Gil no Brasil a partir de 2003.

No Brasil, no período de 1990 a 2016, cada conceito de cultura descrito por Lia Calabre (2013) esteve alinhado a uma forma de conceituar e elaborar políticas culturais exposta por Albino Rubim. Num primeiro período de 1990 até 2002, ao se aproximar do conceito de cultura relacionado à valorização de manifestações culturais de origem europeia propôs políticas pautadas pelo formalismo e pelo estado mínimo do neoliberalismo, tendo como sua principal fonte de atuação e financiamento às leis de incentivo, nas quais se delega ao poder econômico a destinação dos recursos públicos através de incentivos fiscais.

O conceito relacionado à transformação social, adotado no Brasil a partir de 2003, quando Gilberto Gil assume a gestão do Ministério da Cultura, é o conceito antropológico da cultura, evocado por ele em seu discurso de posse (GIL, 2003), no qual toda diversidade cultural brasileira seria incluída. Esse conceito se mantém nas políticas culturais durante todo o governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2010) e da presidenta Dilma Rousseff (2011-2016).

Como afirma Michael Foucault no livro *A ordem do discurso*, “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nós queremos apoderar” (FOUCAULT, 2006, p. 10). E nesse discurso estão incluídos não só o espaço para falar, dar opinião e se expressar verbalmente, mas também o de se expressar cultural e artisticamente e ser reconhecido. Ao expressar o conceito a ser utilizado e a diferença com o modelo anterior, propõe-se a disputa por esse discurso, pelo

conceito dominante de cultura nas políticas e pelo próprio conceito de políticas culturais. Essa disputa não é travada somente pelo ministro Gil, mas por grupos que compõem a sociedade.

O conceito de cultura que valoriza as manifestações de origem europeia utilizado nas políticas culturais tem origem em conceitos acadêmicos que tratam a cultura como sinônimo de civilização e essa hierarquização das manifestações culturais estão presentes, muitas vezes, no conceito de arte (que antecede a discussão do conceito de políticas culturais) e são defendidas até hoje por autores como Teixeira Coelho (2011) e Mario Vargas Llosa (2013) (como, por exemplo, no livro *A civilização do espetáculo*).

Segundo Foucault (2006), um dos sistemas de exclusão do discurso é a vontade de verdade que é apoiada nas instituições e é reforçada e reconduzida por um conjunto de práticas. Essa vontade de verdade está presente nos discursos científicos dos intelectuais e da academia, e impõe pressão aos outros discursos. Esse discurso é controlado por regras e condições (domínio do objeto, conjunto de métodos e conjunto de proposições consideradas verdadeiras) de modo a restringir o seu acesso a um determinado grupo. E o discurso científico pode ainda ser classificado como “narrativas maiores” (FOUCAULT, 2006, p. 22), que são referências e que são constantemente citadas e repetidas, por isso tiveram um papel importante na construção e manutenção desse conceito de política cultural formalista/elitista.

Essa mudança proposta por Gilberto Gil se baseia em outra linha acadêmica, como podemos observar no artigo *Uma visita aos conceitos de políticas culturais na América Latina* de Albino Rubim (2019), que vinha se desenvolvendo há décadas na América Latina. O desenvolvimento dessa linha está presente no Programa de Governo do presidente Lula para as eleições de 2002, denominado *A imaginação a serviço do Brasil*, que teve colaboração, inclusive, de Albino Rubim.

Um trecho interessante do discurso (GIL, 2003) é quando o ministro afirma que cultura não é somente o que se produz nas formas canonizadas dos códigos ocidentais. Nesse momento, ele chama a atenção para o fato de que estavam sendo apoiadas pelo Ministério da Cultura somente as culturas da nossa herança europeia (que representam principalmente as elites e classe média) e que as demais manifestações culturais, como as de origem africanas e

indígenas (classes subalternizadas), não estavam sendo contempladas ou reconhecidas pelas políticas culturais, ou quando apareciam eram tratadas como folclore, de forma estereotipada. Desse modo, essas manifestações culturais dos grupos subalternizados não tinham nem o espaço ou a possibilidade de disputar o discurso.

Segundo Tomaz Tadeu da Silva (2000), tanto a identidade quanto a diferença são construídas na linguagem e precisam ser nomeadas. Essa afirmação da identidade e a enunciação da diferença não é algo natural e sim o exercício do poder de um grupo sobre o(s) outro(s). E esse poder é usado para se estabelecer como a norma, em detrimento das outras culturas que passam a ser classificadas como “anormais” para garantir o acesso privilegiado aos bens sociais.

Assim, o ex-ministro identifica o que era considerado a “norma” (as formas canonizadas dos códigos ocidentais) e o que era considerado “anormal” (todas as outras manifestações culturais reduzidas ao termo folclore). Assim como a identidade e a diferença se constroem na linguagem, é também através dela que essas definições são questionadas. Assim, ao reconhecer, já no seu discurso de posse, essa desigualdade de acesso às políticas e os que estavam sendo excluídos, ele questiona o que estava posto como a “norma”.

Um discurso de posse, especialmente este que marca uma mudança na gestão das políticas públicas de cultura do governo federal, também pode ser classificado, segundo Foucault (2006) como “narrativas maiores”, que sempre serão retomadas e citadas, tendo um maior alcance. Com isso, Gilberto Gil desestabiliza as relações de poder estabelecidas e faz com que esses grupos ganhem espaço nessa disputa pelo discurso e já sejam enunciados de uma forma diferente do que a determinada pela cultura hegemônica, ajudando a romper com o silenciamento e a invisibilidade imposta a esses grupos.

No período de 2003 a 2016, quando foi adotado o conceito que trata da diversidade, o Estado assumiu a função de elaboração de políticas e programas determinando, junto com a sociedade, onde investir recursos, buscando a transformação social.

Essas políticas, baseadas na participação social e diversidade cultural, foram ferramentas para a *transcodificação*, conceito desenvolvido por Stuart Hall no livro *Cultura e Representação* para o processo de questionamento de um regime dominante de representação,

ao discorrer sobre o preconceito nas formas de representação do corpo negro (HALL, 2016, p.211). Usando esse conceito para as políticas culturais, o regime dominante de representação da cultura até os anos 2000 era composto pelas expressões culturais eruditas, de origem europeia, hierarquizando as manifestações culturais de forma a reduzir todas as demais ao termo folclore, conforme tratado por Gilberto Gil no discurso de posse. Naquele contexto, as manifestações das demais matrizes culturais que formam a nação (especialmente de origens indígenas e africanas) ficaram esquecidas ou subalternizadas. Nesse caso, eram classificadas como folclore inúmeras manifestações culturais, de diferentes origens e formas.

Segundo a forma proposta por Stuart Hall (2016) para a transcodificação, seria necessário desfamiliarizar o olhar, promovendo reflexões que não se baseiam no binarismo utilizado na construção desse “outro”. Apresentando a complexidade que esse “outro” possui, questionando indiretamente a forma estereotipada de representação é que seria realizada a “transcodificação”.

Ao reunir representantes das manifestações culturais que já tinham espaço dentro do ministério com as outras inúmeras manifestações numa Conferência, no Conselho Nacional de Políticas Culturais ou numa Teia⁴, dá-se visibilidade e oportunidade para que essas manifestações se apresentem de formas não esperadas dentro do estereótipo, contribuindo para desconstruir e questionar esse regime dominante de representação. Além disso, contribui para que as políticas desenvolvidas não reforcem estereótipos, uma vez que estes representantes passam a participar da formulação das políticas.

Essas instâncias de participação social que foram criadas a partir daquele discurso também contribuíram para interromper o silenciamento imposto a diversos grupos, excluídos até então. Djamila Ribeiro, no livro *Lugar de Fala*, ressalta a importância de grupos subalternizados poderem falar quando afirma que “o falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas a poder existir. Pensamos o lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização dos saberes consequentemente da hierarquia social” (RIBEIRO, 2019, p. 64).

4 Encontro de Pontos de Cultura, grupos dos contemplados pelo programa Cultura Viva.

Grada Kilomba também traz essa reflexão ao tratar do silenciamento, ressaltando que somente se pode falar quando se é ouvido, e ser ouvido é pertencer. Assim, as instâncias de participação social associadas ao conceito antropológico da cultura permitem que essas pessoas, até então excluídas dos processos, possam não só ser incluídas, como também pertencer e existir.

Ouvir é, nesse sentido, o ato de autorização em direção à/ao falante. Alguém pode falar (somente) quando sua voz é ouvida. Nesta dialética, aqueles(as) que são ouvidos(as) são também aqueles(as) que “pertencem”. E aqueles(as) que não são ouvidos(as), tornam-se aqueles(as) que “não pertencem”. (KILOMBA, 2010, p. 178)

Assim, dialogando com Tomaz Tadeu Silva (2000), citado anteriormente, ao ter direito de falar e existir, as diversas manifestações culturais que eram classificadas como a “diferença” (reduzidas a palavra “folclore”, como citado por Gilberto Gil) passam a questionar a “norma” pré-estabelecida e a disputar o acesso aos bens sociais.

Em 2016, com o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, a gestão do Partido dos Trabalhadores, que se iniciou em 2003, se encerra e temos início da gestão do governo de Michel Temer. O que se pretende avaliar nesse artigo é se houve ou não continuidade desses valores relatados anteriormente.

DISCURSOS DE POSSE: LINGUAGEM E IDEOLOGIA

A linguagem, segundo Fiorin (1993, p.6), é uma instituição social, veículo de ideologias e mediação do homem com outros homens e com a natureza, por isso será utilizada aqui como instrumento de análise.

Escolheu-se esses pronunciamentos de posse como representativos de um discurso, de uma proposta de governo, para poder fazer a análise de continuidade ou não da mesma ideologia e política cultural que estavam em vigência no governo anterior. Será usada a definição de discurso de Fiorin:

O discurso são as combinações de elementos linguísticos (frases ou conjuntos constituídos de muitas frases), usadas pelos falantes com o propósito de exprimir seus pensamentos, de falar do mundo exterior ou de seu mundo interior, de agir sobre o mundo. A fala é a exteriorização psico-fisiológica do discurso. Ela é rigoro-

samente individual, pois é sempre um eu quem toma a palavra e realiza o ato de exteriorizar o discurso. (FIORIN, 1993, p. 18)

Na análise, será levado em conta, ainda segundo Fiorin (1993, p.18), que no discurso existe a manipulação consciente e inconsciente, a primeira pela sintaxe discursiva, pela qual o falante usa estratégias argumentativas para convencer o interlocutor, ou seja, criar efeito de sentido de verdade. “O falante organiza sua estratégia discursiva em função de um jogo de imagens: a imagem que ele faz do interlocutor, a que ele pensa que o interlocutor tem dele, a que ele deseja transmitir ao interlocutor, etc.” (FIORIN, 1993, p.18). Mas o autor observa que, embora seja o campo da manipulação consciente, o falante pode usar de modo inconsciente em virtude de hábitos adquiridos.

A manipulação inconsciente ocorre no campo da semântica discursiva, estando relacionada com a maneira de ver o mundo de uma determinada formação social, surgindo “a partir de outros discursos já constituídos, cristalizados e cujas condições de produção foram apagadas. (...) A semântica discursiva é o campo da determinação ideológica propriamente dita. Embora esta seja inconsciente, também pode ser consciente.” (FIORIN, 1993, p. 18-19).

Observou-se ainda os níveis profundos do discurso, uma vez que na superfície os discursos dos ex-ministros apresentem, ao mesmo tempo, elementos semelhantes (como emprego de expressões como “diversidade cultural”, “democracia”, “participação social”, “direitos culturais”, “pluralidade”, etc.) e distintos (emprego dos lexemas como “integração”, “tolerância”, “PIB”, etc.) em relação ao período anterior, parecendo às vezes contraditório.

Para explicar melhor essa distinção entre os níveis de profundidade do discurso, é preciso entender como se concretizam os valores mais abstratos das estruturas mais profundas na superfície discursiva. Por exemplo, a ideia de política cultural democrática pode ser concretizada, nas estruturas de superfície, como doação de um saber cultural erudito para a população ou participação popular nas políticas culturais. Esses são temas que concretizam o valor mais geral de políticas culturais democráticas. O tema, segundo o autor, “é o elemento semântico que designa um elemento não-presente no mundo natural, mas que exerce o papel de categoria ordenadora dos

fatos observáveis” (FIORIN, 1993, p. 24). Portanto, textualizam-se por meio de palavras abstratas que interpretam e organizam o mundo.

Os temas podem ser concretizados por elementos ainda mais concretos, as figuras, “conteúdos que indicam elementos do mundo natural” (FIORIN, 1993, p. 23). São figuras palavras como “quadros”, “livro”, “instrumento musical”, entre outros.

A ideologia, então, é apreendida a partir das relações entre os conteúdos abstratos do nível profundo e os temas, do nível mais superficial, como foi exemplificado acima, quanto nas relações entre temas e as figuras (o tema da cultura pode ser concretizado como “livro de literatura” ou “canção popular”, a depender do ponto de vista ideológico inscrito no texto). Para se chegar à ideologia, não basta reconhecer os temas dispersos nos textos e suas concretizações no discurso, mas é preciso perceber as relações semânticas que estabelecem entre si na superfície e as relações com os conteúdos de nível mais profundo (FIORIN, 1993, p. 23-25).

Analisando os discursos de posse num nível profundo, sempre em relação com o nível mais superficial, busca-se apreender a ideologia neles inserida. Para isso, usou-se a definição de ideologia, segundo Fiorin, que se refere:

a esse conjunto de ideais, a essas representações que servem para justificar e explicar a ordem social, as condições da vida do homem e as relações que ele mantém com os outros homens. Como é elaborada a partir das formas fenomênicas da realidade, que ocultam a essência da ordem social, a ideologia é “falsa consciência”. (FIORIN, 1993, p. 28)

O autor continua a discorrer ideologia como:

[...] ela é uma “visão de mundo”, ou seja, o ponto de vista de uma classe social a respeito da realidade, a maneira que uma classe ordena, justifica e explica a ordem social. Daí podemos deduzir que há tantas visões de mundo numa dada formação social quantas forem as classes sociais. (FIORIN, 1993, p. 29)

Para o autor, “A ideologia é constituída pela realidade e constituinte da realidade” (FIORIN, 1993, p. 30). Ele ainda ressalta que, se há inversão da realidade, a ideologia está inserida no social, não podendo ser reduzida à consciência. Ou seja, essa ideologia existe

independentemente da consciência do agente social. Sendo assim, apreendeu-se as representações e ideias que compõem a formação discursiva (e, conseqüentemente, a formação ideológica) desses discursos analisados com relação às políticas culturais, buscando relacioná-los com os outros momentos da história das políticas culturais no país. Formação discursiva é definida pelo autor como “um conjunto de temas e figuras que materializam uma dada formação ideológica presente numa determinada formação social” (FIORIN, 1993, p. 81).

É com essa formação discursiva assimilada que o homem constrói os seus discursos, que ele reage linguisticamente aos seus acontecimentos. Por isso, o discurso é mais o lugar da reprodução que o da criação. Assim como uma formação ideológica determina o pensar, uma formação discursiva determina o que dizer. [...] Não devemos esquecer-nos de que assim como a ideologia dominante é a da classe dominante, o discurso dominante é o da classe dominante (FIORIN, 1993, p. 33).

Podemos afirmar então que não há um conhecimento neutro, pois ele sempre expressa um ponto de vista de uma classe a respeito da realidade. Todo conhecimento está comprometido com os interesses sociais. (FIORIN, 1993, p. 29)

Outro texto que subsidiará a análise será o capítulo 3 do livro *Tempo e Narrativa* de Paul Ricoeur (1994, p. 85-132), dialogando com as discussões de Fiorin (1993) sobre o nível profundo e nível de superfície dos discursos. Nesse texto, o autor trata da relação do tempo com a narrativa, tratando da função de mediação da “mimese II” (tempo configurado, ou seja, o momento da elaboração da narrativa) em relação ao tempo prefigurado (mimese I) ao tempo ou refigurado (mimese III) no processo de construção da narrativa. Segundo ele, “O desafio é, pois, o processo concreto pelo qual a configuração textual faz a mediação entre a prefiguração do campo prático e sua reconfiguração pela recepção da obra” (RICOUER, 1994, p. 87).

Ele ajuda a compreender o uso de expressões que remetiam à gestão anterior, em um discurso de superfície mesmo que, ao mesmo tempo, defendam modos de gestão e prioridades que sejam contrárias às que estavam sendo praticadas. Segundo ele, a composição da narrativa, que chama de tessitura da intriga, está enraizada numa pré-compreensão do mundo e da ação.

Qualquer que possa ser a força de inovação da composição poética no campo da nossa experiência temporal, a composição da intriga está enraizada numa pré-compreensão do mundo e da ação: de suas estruturas inteligíveis, de suas fontes simbólicas e de seu caráter temporal. (RICOUER, 1994, p. 88)

As referências simbólicas de políticas culturais e do papel do Ministério da Cultura estavam ancoradas nos conceitos da gestão anterior como tridimensionalidade da cultura, diversidade cultural e participação social. Sendo assim, na construção dos discursos, os Ministros da Cultura do governo Temer usam termos e conceitos para criar uma conexão com os receptores e, ao mesmo tempo, tentam reconfigurar o discurso. O ministro Sérgio Sá Leitão usa desse artifício ao citar a sua experiência na gestão do ministro Gilberto Gil, que é uma figura simbólica e que usufrui de grande afeto do setor, mas na construção do discurso tenta reconfigurar o que compreende como principais valores do setor ao enaltecer o aspecto econômico da cultura. Os ministros Marcelo Calero e Roberto Freire parecem valorizar a diversidade cultural em seus discursos, o que remete ao mundo prefigurado das políticas culturais, mas, ao mesmo tempo, constroem o discurso e a narrativa de forma a trazer uma pacificidade ao termo, buscando um mundo refigurado de apagamento das violências e desigualdades.

O texto de Ricouer (1994) nos ajuda a analisar também as construções temporais das narrativas, por meio das observações das contingências e peripécias. “Seguir uma história é avançar no meio de contingências e de peripécias sob a conduta de uma espera que encontra sua realização na conclusão” (1994, p.105). Ou seja, é a construção de uma narrativa com um objetivo de induzir o leitor a uma conclusão. “E compreender a história, é compreender como e porque os episódios sucessivos conduziram a essa conclusão, a qual, longe de ser previsível, deve finalmente ser aceitável, como congruente com os episódios reunidos” (RICOUER, 1994, p. 105).

Tendo apresentado brevemente as bases teóricas para a análise dos discursos, faz-se necessário tecer considerações sobre a recolha dos textos. Os discursos foram retirados de matérias publicadas na página do Ministério da Cultura, na época de cada posse, desse modo, estamos analisando o texto verbal impresso no site e não a gravação em vídeo do discurso. É importante destacar isso porque,

como afirma Fiorin, “no nível da manifestação, significados novos agregam-se ao discurso e outros conteúdos deixam de ser veiculados, devido a coerções do material e aos efeitos estilísticos da expressão” (FIORIN, 1993, p.38). Sendo assim, vamos analisar o texto elaborado cuidadosamente por cada ministro e não a performance na cerimônia de posse deles.

As análises serão feitas dos textos, mas dialogando com o contexto e com os aspectos do discurso dominante naquele momento. Os discursos, segundo Fiorin (1993), são ao mesmo tempo autônomos e determinados, obrigando “a análise a voltar-se para dentro e para fora, para o texto e para o contexto, para os mecanismos internos de agenciamento de sentido e para a formação discursiva que governa o texto” (FIORIN, 1993, p. 77).

Para essa análise, considerando que o objetivo aqui é compreender a formação discursiva dos ministros e da gestão nesse período, optou-se por identificar algumas características e conteúdos comuns aos discursos. Muitas vezes esses aspectos se apresentam nos discursos de Marcelo Calero, de Roberto Freire e de Sérgio Sá Leitão, com intensidades e formas diferentes, mas, em sua maioria, estão presentes nos três discursos.

As principais características identificadas foram: (i) críticas às gestões anteriores e defesa da gestão do Michel Temer; (ii) cultura como algo essencialmente bom e integrador; (iii) valorização do caráter econômico nas políticas culturais; (iv) nacionalismo; (v) conceito de cultura restrito à cultura erudita.

Nesse artigo serão tratados mais detalhadamente os itens (i), (ii) e (v).

CRÍTICA ÀS GESTÕES ANTERIORES E DEFESA DA GESTÃO DE MICHEL TEMER

Dois temas que aparecem nos três discursos se referem ao contexto político em que estão inseridos e ao desgaste que o Governo Temer desenvolveu com o setor cultural: a crítica ao governo do Partido dos Trabalhadores (nas gestões dos presidentes Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff) e a defesa da gestão do Michel Temer. Esses dois temas aparecem de formas diferentes nos discursos.

A crítica ao governo anterior não está restrita às políticas desenvolvidas para o setor, como expressas no discurso de Gilberto Gil. Essas críticas estão alinhadas com o discurso (formação discursiva) desenvolvido para e pelo grupo contrário ao Partido dos Trabalhadores, referindo-se à corrupção e crise econômica. Além disso, nos discursos há uma defesa do governo vigente principalmente em relação à sua legitimidade.

Observando essas duas características como uma forma de construção da narrativa, ou tessitura da intriga, como apresentado por Ricouer (1994), as críticas constroem as contingências da narrativa, argumentando que a corrupção da gestão anterior provocou uma grande crise econômica, o que retira recursos das políticas. As peripécias são as políticas de austeridade e de valorização das manifestações culturais que trazem retorno econômico para o país como a solução para o problema. Assim, os ministros usam elementos do mundo prefigurado, da mimese I, que é a construção narrativa de corrupção e crise econômica criada pelo Partido dos Trabalhadores (da formação discursiva do grupo social que apoiou o impeachment da presidenta Dilma Rousseff) e tentam construir o discurso através da narrativa um mundo refigurado, ou seja, a intenção é que a conclusão do leitor seja apoiar as reformas propostas pelo governo e aceitar a proposta apresentada de valorizar o aspecto econômico das políticas culturais, em detrimento das demais, como a solução para o “problema” criado pela gestão anterior. Essa construção argumentativa pode ser compreendida também como a manipulação consciente, através da sintaxe discursiva, conforme discorre Fiorin (1993).

No discurso de posse do Roberto Freire, observa-se essa construção com a crítica de forma muito direta ao citar “uma profunda crise econômica e ética de governos” e pela referência direta à Lava Jato. Em seguida, apresenta a solução como uma reforma e racionalidade na gestão do ministério.

Temos clareza das dificuldades que atravessamos em nosso país. Uma profunda crise econômica e ética de governos que não cuidaram dos fundamentos macroeconômicos com a necessária responsabilidade, produziram um ambiente nefasto para nossa economia e para a política, que requer temperança e ousadia, e de apoio à Lava-Jato para superá-la.

[...]

Nosso compromisso é com o contínuo processo de reforma do Ministério, de seus instrumentos e políticas para tornar mais eficiente e transparente nossas ações. Racionalidade na gestão para integrar os trabalhos da pasta, tendo com fim a satisfação da demanda de bens culturais da sociedade (FREIRE, 2016, s/p).

No discurso de Sérgio Sá Leitão, evoca-se a crítica ao governo anterior ao citar a recessão e crise, alinhando-se ao discurso que o Partido dos Trabalhadores “quebrou o Brasil”, para justificar também um discurso de austeridade, a de sua pasta e do governo no qual estava inserido como um todo. E, em seguida, defende as reformas estruturais propostas pelo governo como as reformas trabalhista e previdenciária, que foram duramente criticadas pela oposição e tiveram resistência da população.

Sei que as condições são adversas. O Brasil está começando a sair da maior recessão de sua história. O déficit público atingiu um patamar recorde, que reduziu drasticamente a capacidade de investimento do Estado. O próprio MinC passou por um período de incerteza e de instabilidade. As reformas estruturais que estão sendo feitas por este governo apontam para o novo Brasil que mencionei. Mas enfrentam uma reação descabida dos que rejeitam o bom senso e a contemporaneidade.

[...]

Precisamos sair logo da crise. Em todas as áreas. Precisamos construir um novo país. Isso se faz com trabalho, seriedade e reformas estruturais. Não com omissão. (LEITÃO, 2017, s/p)

Já no discurso do Marcelo Calero, a crítica ao período anterior é apresentada na frase “O partido da cultura é a cultura, não qualquer outro” (CALERO, 2016, s/p), numa referência a uma resposta às denúncias de aparelhamento da pasta da cultura no governo anterior e de direcionamento de recursos em troca de apoio político que chegou a gerar a CPI da Lei Rouanet no Congresso Nacional.⁵ E isso fica claro no parágrafo seguinte, quando o ministro afirma que “Estaremos sujeitos sempre, portanto, àquilo que a sociedade brasileira demanda, nunca a serviço de um projeto de poder” (CALERO, 2016, s/p). Em seguida fala que o serviço público é a garantia das normas citando a sua formação em direito, que aparece no discurso como uma “credencial de legalidade”.

5 Essas denúncias não foram comprovadas na CPI.

Essa argumentação de que a cultura não poderia ter partido já fazia parte da formação discursiva do grupo social de sustentação do governo, muito aliada a uma denúncia de que o governo anterior fazia o aparelhamento dos órgãos como descrito por Domingues, Paula e Silva (2018, p. 184) na entrevista a Stepan Nercessian e Roberto Freire antes mesmo da indicação de Marcelo Calero para o cargo da Secretaria Nacional de Cultura do Ministério da Educação.

Em entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo*, Nercessian e Roberto Freire – então presidente do PPS – são substancialmente duros: “As instituições da cultura estão partidárias, e cultura não pode ter partido. É preciso desaparelhar o Ministério” (NERCESSIAN apud MARIA; VENCESLAU, 2016); “Alguns setores da cultura são meros aparelhos partidários” (FREIRE apud VENCESLAU, 2016). Os trechos expressam a identificação imediata entre o projeto até então posto e o aparelhamento do Ministério, como se as interfaces sociais que conformaram as ações do MinC na gestão petista fossem orientadas meramente por interesses de reprodução partidária. (DOMINGUES, PAULA, SILVA, 2018, p. 184)

A crítica à gestão anterior no discurso de posse tem a função também de identificar os ex-ministros no grupo político alinhado ao governo e reforçar as ideologias com as quais os seus discursos se alinham e a formação discursiva dominante, como observa Fiorin (1993, p.74).

Comunicar é também agir num sentido mais amplo. Quando um enunciador reproduz em seu discurso elementos da formação discursiva dominante, de certa forma contribui para reforçar as estruturas de dominação. Se se vale de outras formas discursivas, ajuda a colocar em xeque as estruturas sociais. [...] Sem pretender que o discurso possa transformar o mundo, pode-se dizer que a linguagem pode ser instrumento de libertação ou de opressão, de mudança ou de conservação.

Mas, nos discursos, não foram utilizados somente os elementos pré-figurados da formação discursiva da base de sustentação do governo, uma vez que ainda havia uma adesão muito grande do setor aos avanços realizados pelo governo anterior nas políticas culturais, que se traduziram em movimentos de reação à gestão de Michel Temer. O discurso do Marcelo Calero acontece num momento de

grande tensão política, muito próximo do afastamento da presidente Dilma Rousseff e quando havia ocupações de prédios do Ministério da Cultura e vinculadas nas 26 Unidades da Federação e no Distrito Federal, questionando a legitimidade do governo e se ainda havia um estado democrático. A palavra democrática aparece três vezes no discurso, numa delas falando da participação social, propondo o diálogo e entendimento.

Serei o Ministro, portanto, do diálogo, da ampliação da participação social, da busca de soluções que sejam fruto do debate e do entendimento, sempre respeitados os contornos do convívio democrático e, novamente, de uma gestão republicana e eficiente. Vamos construir um caminho de verdade, competência e transparência. (CALERO, 2016, s/p)

Nesse trecho, observa-se o uso de termos que remetem à formação discursiva da gestão anterior, como “participação social”, “debate”, “diálogo”, que remetem à uma valorização de uma gestão participativa, que, como é analisado mais adiante, não se efetiva na prática, nem na estrutura administrativa, nem na manutenção dos espaços institucionais destinados a isso.

Em entrevista,⁶ o ministro informou também que não iria forçar uma desocupação, fato que não se comprova na prática, com uma desocupação feita à força pela Polícia Federal um pouco mais de um mês depois, reforçando que o uso desses termos não significa pertencer a uma mesma formação discursiva e ideológica. Sendo assim, esses termos estão aqui como parte da estrutura de superfície do discurso e se justifica para, de alguma forma, se aproximar do discurso da gestão anterior e tentar administrar uma situação crítica de ocupação de espaços públicos com pessoas que acreditavam naquela ideologia. Parece ser uma manipulação consciente do texto para evitar confronto e solucionar a questão.

Já Roberto Freire cita a sua experiência como parlamentar e o “fortalecimento da democracia”, numa referência às críticas de que o governo não seria democrático. Nessa linha da alusão à democracia, assim como Marcelo Calero, chama a classe ao diálogo numa busca de

6 Entrevista concedida aos repórteres Luiza Franco e Gustavo Uribe, da Folha de São Paulo, publicada em 27/05/2016 com o título *Não haverá reintegração de posse das ocupações, afirma Ministro da Cultura.*

afastar a ideia de gestão autoritária, de reforçar processos democráticos e evitar resistências à sua gestão.

Como parlamentar com quase 40 anos de exercício de mandatos, sei da necessidade do diálogo como forma privilegiada para enfrentarmos as divergências, elemento fundamental para o fortalecimento da democracia. Para superarmos os dissensos, sem nenhum tipo de “revanchismo”, é fundamental trabalharmos na construção de consensos, privilegiando a discussão coletiva dos órgãos colegiados que compõem a pasta. (FREIRE, 2016, s/p)

Leitão também faz referência a uma gestão democrática logo no início do discurso, ao pregar uma união do setor em prol de um “Brasil do século 21, da revolução digital, da economia de transformação, da igualdade de oportunidades, do império da lei, da democracia consolidada, do Estado eficiente e eficaz, do protagonismo dos indivíduos, da mais profunda liberdade”. Ao citar império da lei, dialoga tanto com a legitimidade do processo de impeachment, quanto com as denúncias de corrupção no governo do Partido dos Trabalhadores.

A defesa da gestão como democrática é tanto uma resposta às críticas de diversos atores do setor de que o impeachment foi um golpe de estado e que havia um rompimento do estado democrático de direitos quanto uma defesa das suas biografias em relação à decisão de ingressar ao governo, uma vez que diversas pessoas do setor foram convidadas a fazer parte do governo e negaram o convite.

CULTURA COMO ALGO ESSENCIALMENTE BOM E INTEGRADOR

Um outro tema que se encontra nos três discursos é a ideia da cultura como algo essencialmente bom. Essa ideia ignora a possibilidade de que as políticas culturais possam reforçar desigualdades, excluir grupos e serem utilizadas por governos autoritários para a sua sustentação. Além disso, mesmo a gestão das políticas culturais voltadas para a transformação social também gera atritos ao questionar os discursos hegemônicos.

No discurso do Marcelo Calero, essa questão aparece logo no início, ao citar a música do Silas de Oliveira, falando da diversidade cultural e relacionando-a com a natureza e tratando as nossas

manifestações culturais como algo genuíno e associado a diversos adjetivos e substantivos positivos como “alegria”, “genuína”, “autêntica” e “ricas”. Calero relaciona essa “alegria” a algo inerente às manifestações, tradições e costumes.

Com essa associação com a natureza, o ex-ministro trata a cultura brasileira como algo natural e, por isso, imutável. Esse é um artifício tratado por Stuart Hall no livro *Cultura e Representação* como ferramenta para estereotipar negros (HALL, 2016, p. 171). Nesse contexto, chama a atenção o uso da palavra “genuíno”, que, no verbete do dicionário, obtemos as seguintes definições: “sem mistura. = Puro” e “Que não sofreu nenhuma alteração ou corrupção. = autêntico, legítimo, próprio, verdadeiro, natural”.⁷ O emprego dessas palavras, então, reforça essa ideia de que a cultura é natural e inalterável e elas, ao serem associadas a adjetivos positivos, expressam algo bom e imutável.

Essa tendência ao estereótipo pode ser observada também ao citar somente as manifestações da cultura popular que já haviam sido “selecionadas” como símbolos da brasilidade, tipo exportação, como o samba, maracatu e frevo (mesmo que só representem a expressão cultural de algumas localidades). Desse modo, a diversa cultura popular brasileira é estereotipada nessas expressões, num processo muito semelhante ao processo de estruturação do conceito de folclore destacado por Gil em seu discurso de posse.

Uma outra expressão utilizada pelo Calero que chama a atenção é a “experiência civilizatória” associada a frase “mais ricas da história da humanidade” que dialoga com a política de Getúlio Vargas, fundamentado em autores como Gilberto Freyre, de enaltecimento da miscigenação e do processo de formação do país, para a construção de uma identidade nacional, ignorando toda a violência desse processo que envolveu a colonização, a escravização de negros africanos e a dizimação dos povos originários. Processo histórico que tem reflexos até hoje na desigualdade social brasileira e de acesso de diversos grupos e manifestações culturais às políticas públicas culturais.

Na natureza, na nossa gente e, em particular, na alegria e pluralidade de nossas manifestações, tradições e costumes, está a marca da diversidade. Uma diversidade genuína, autêntica, fruto

7 Fonte: Dicionário Priberam, disponível em: <https://dicionario.priberam.org/genu%C3%ADno>. Acesso em: 23 out. 2020.

de uma experiência civilizatória que, sem ufanismo, seja talvez das mais ricas da história da humanidade.

[...]

O arcabouço cultural que fomos capazes de forjar constitui, de fato, ao lado da natureza que Deus nos legou, nosso maior patrimônio. (CALERO, 2016, s/p)

Assim, o discurso de Calero usa elementos que, numa estrutura semântica de superfície, poderiam ser associados a uma continuidade de conceitos da gestão anterior pela valorização da diversidade cultural brasileira, mas, ao contrário, se fundamenta numa formação discursiva que gerou silenciamento e apagamento de etnias e de diversas manifestações culturais em prol de uma identidade nacional.

Esse discurso, reproduzido por uma semântica discursiva, ou seja, de forma inconsciente, por fazer parte da formação discursiva do grupo social que o ministro está inserido, pode até nos fazer crer que ele tinha por objetivo tratar da diversidade cultural brasileira, citando inclusive as diversas religiões, mas acaba reproduzindo um discurso que promove a hierarquização de manifestações culturais

No discurso de Roberto Freire, é possível identificar essa mesma tendência de ignorar as desigualdades e tensões existentes entre os grupos que compõem o território nacional quando ele afirma que:

Enquanto para alguns a Cultura é simples elemento de afirmação da diferença, para nós, é instrumento de integração de diversidades, em função de um humanismo que busca excluir a noção de “estrangeiro”, já que nenhum ser humano é estranho ao outro. Sendo assim, acreditamos que a criação cultural no seu mais amplo sentido e como maior expressão do humano poderá nos ajudar a atravessar essa névoa da mudança.

[...]

Nosso país é exemplo vivo desse processo de integração de etnias e culturas, as mais variadas, que marcam nossa especificidade enquanto Nação. Em grande medida, essa pluralidade cultural deve ser a base de nossa tolerância ao outro e ao diverso. (FREIRE, 2016, s/p)

Ao tratar a integração de etnias e culturas como a base de uma tolerância que seria uma característica inerente ao brasileiro ignora, assim como Marcelo Calero, todas as violências cometidas desde o processo de colonização e que repercutem e se reproduzem até hoje. Essa convivência de etnias e culturas foi e é marcada muitas vezes por

violências, como apagamentos, invisibilidades e agressões físicas que se reproduzem até hoje.⁸

Pregar a integração das culturas e uma tolerância inata ao brasileiro é um caminho diferente de reconhecer a diversidade cultural e as suas desigualdades. A integração de culturas é um processo que acaba por apagar e invisibilizar grupos em busca da construção de algo único e integrado. Esse processo tende a reforçar culturas hegemônicas, uma vez que as subalternizadas não têm o mesmo poder de inserção e força política para disputar esse espaço. Essa característica dialoga com o conceito de cultura utilizado nas políticas culturais que propendem a hierarquizar as manifestações e a desconsiderar a diversidade.

No discurso de Sérgio Sá Leitão, essa característica aparece de forma bem direta, ao dizer que é uma atividade que “apenas soma, jamais divide e sempre multiplica”, ignorando novamente a possibilidade do uso da cultura para sustentação de hegemonias e de estados autoritários.

Precisamos saber ressuscitar nossos sonhos. E a cultura é a melhor ferramenta para ressuscitar os sonhos dos brasileiros. Trata-se, afinal, da única atividade universal que apenas soma, jamais divide e sempre multiplica. Fazer e difundir cultura proporciona prazer, alegria e conhecimento. (LEITÃO, 2017, s/p)

Ao contrário dessa afirmação de Sérgio Sá Leitão, o conceito de cultura que opera a política cultural pode contribuir para reafirmar uma cultura hegemônica e a exclusão de grupos das políticas culturais. Da mesma forma, como trata Albino Rubim (2019, p.10), dependendo do conceito de políticas culturais utilizado, estas podem ser emancipadoras ou ser utilizadas a favor da exploração, do preconceito e de restrições de liberdades e direitos humanos.

CONCEITO DE CULTURA RESTRITO À CULTURA ERUDITA

Outra característica que se encontra nos três discursos é a valorização das manifestações artísticas consagradas, de origem europeia, classificadas como teatro, cinema, música, literatura, arquitetura, artes plásticas, citando artistas consagrados e, principalmente, do

8 Um exemplo disso são os incêndios e depredação dos terreiros de religiões de matrizes africanas e os ataques que acontecem às comunidades quilombolas e terras indígenas por fazendeiros.

Sudeste. Essa característica aproxima-se do conceito de cultura nas políticas culturais que hierarquizam as manifestações culturais. Essas manifestações foram muito relacionadas também ao potencial de retorno econômico, o que, em um contexto das leis de incentivo à cultura, tende para o conceito de política cultural formalista.

No discurso do Marcelo Calero, ele cita diversas manifestações culturais, a grande maioria cariocas, com a exceção do sertanejo universitário, do frevo e do maracatu. Esses dois últimos, tal como o samba, são muito explorados para a exportação. Mas cita nominalmente somente artistas consagrados do Sudeste, músicos e escritores. Isso demonstra uma valoração maior desses tipos de manifestações e artistas. Essa restrição territorial ao citar os artistas, apesar de no discurso tratar da territorialização dos recursos, pode indicar uma tendência à valorização das produções culturais do Sudeste e um reforço à desigualdade existente.

É interessante observar que essa concentração territorial ocorre no parágrafo em que tenta tratar da diversidade cultural que compõe o nosso país. Começa citando os quilombos, as aldeias indígenas e as periferias e termina fazendo referência a diversas religiões. Essa construção pode indicar que essas características fazem parte da formação ideológica e discursiva do ministro, que mesmo tentando tratar da diversidade, acaba por reproduzir a visão do grupo em que está inserido, que, de alguma forma, reafirma as desigualdades territoriais e hierarquiza as manifestações culturais.

Meu coração hoje está com os quilombos, as aldeias indígenas, com as periferias. Ele bate ao ritmo do funk, do choro, da bossa nova, do samba, meu samba querido, dos maxixes de Chiquinha Gonzaga, da poesia de Vinicius, Drummond, da prosa de Lima Barreto, da alegria do sertanejo universitário. Ele pula entre um trapézio e outro, e ele se encanta com as experiências sensoriais de tantos palcos, lonas e telas. Ele se reúne nas rodas de rima e poesia e no maracatu. Meu coração dança ao ritmo do frevo e do passinho, se veste com a trama do artesão, fala e se colore em diversos sotaques, reza ao som dos atabaques, com um rosário nas mãos e um quipá na cabeça. (CALERO, 2016, s/p)

Sérgio Sá Leitão, em seu discurso de posse, trata praticamente de aspectos econômicos das manifestações culturais e criativas, sem citar nenhuma manifestação da cultura popular. Cita três vezes o cinema, seja ao

tratar dos números do setor, ao solicitar a aprovação da Medida Provisória e ao citar o cineasta Cacá Diegues. Nessa citação, fala de literatura, artes plásticas, teatro, cinema, TV e Beethoven. Todas são manifestações de herança europeia e que passam pelo mercado e pela indústria.

Sobre a centralidade no Sudeste, Leitão, num momento do texto, trata da diversidade brasileira, cita diversas etnias e quatro estados de quatro regiões do país como locais de origem dos avós para dar credibilidade a sua fala sobre esse tema. Afirma: “represento isso”, como se pode identificar na passagem: “Eu mesmo, de alguma forma, represento isso. Sou descendente de índios, negros, portugueses, alemães e libaneses; meus avôs e avós nasceram na Bahia, no Mato Grosso, no Ceará e no Rio Grande do Sul” (LEITÃO, 2017, *s/p*). Foi esse o único momento que cita alguma região do país, a partir dessa afirmação que pode ser questionada, uma vez que a ascendência não é o suficiente para representar alguma cultura, estado ou ainda a diversidade cultural brasileira.

Stuart Hall (2016), ao discorrer sobre os sistemas de representação, define o que seria pertencer a uma cultura, que pode ser resumido como compartilhar o mesmo universo conceitual e linguístico. Sendo assim, Sérgio Sá Leitão, homem que nasceu na cidade do Rio de Janeiro e que, pelo seu currículo, havia vivido até aquele momento entre Brasília e Rio de Janeiro, não poderia compartilhar com pessoas de tantos locais distintos o mesmo universo conceitual e linguístico. Representação é uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura. Representar envolve o uso da linguagem, de signos e imagens que significam ou representam objetos. Entretanto, esse é um processo longe de ser simples e direto, como descobriremos a seguir (HALL, 2016, p. 31).

Pertencer a uma cultura é pertencer, grosso modo, ao mesmo universo conceitual e linguístico, saber como conceitos e ideias se traduzem em diferentes linguagens e como a linguagem pode ser interpretada para se referir ao mundo ou para servir de referência a ele. Compartilhar esses aspectos é enxergar o mundo pelo mesmo mapa conceitual e extrair sentido dele pelos mesmos sistemas de linguagem. (HALL, 2016, p. 45)

Esse processo de valorizar a miscigenação e tentar integrá-la num só ser é uma forma de tentar apagar diversos desses grupos que compõem o país, num projeto de construção de uma cultura

hegemônica. Ainda mais tratando-se de um homem fenotipicamente branco, com poucos ou nenhum traço indígena ou africano.

Mesmo identificando nos discursos essa concentração no Sudeste, pode-se observar também uma preocupação em dizer que não será o ministro de uma região, de um segmento e da necessidade de territorialização do investimento. Pode supor que essas falas compõem a estrutura de superfície dos discursos, que se trata de elementos do mundo prefigurado para aproximação com o leitor, num processo de construção de um outro discurso. As estruturas profundas do discurso, nas quais apreende-se as formações discursivas e ideológicas, podem ser observadas na valoração das manifestações culturais de origem europeia, que se concentram em produção e recursos na região Sudeste, e isso indica o uso do conceito de cultura que hierarquiza as manifestações culturais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na análise das construções narrativas dos discursos de posse foram identificados diversos elementos do mundo prefigurado que, num primeiro momento, parecem contraditórios. Como exemplo, Calero trata dos direitos culturais dispostos pela Constituição Federal, da diversidade cultural e da luta contra os discursos de ódio, o que parece bem contraditório quando observamos a importância que ele atribui à identidade nacional homogênea, chegando ao ponto de defender o financiamento público em cultura em função de sustentar a nacionalidade e o caráter econômico da cultura.

Sendo assim, somente foi possível fazer uma avaliação da ideologia que sustenta os discursos e, conseqüentemente, do grupo que faz parte do governo, ao identificar o que é estrutura de superfície e o que é estrutura profunda nos discursos.

Identificou-se, então, a utilização de temas, na estrutura de superfície, de elementos prefigurados da gestão da cultura do governo do Partido dos Trabalhadores, principalmente os termos que remetem à participação social e diversidade cultural. Isso se faz necessário para uma aproximação com o setor, que teve uma grande adesão àquela proposta de políticas culturais anterior e que também representaram uma grande resistência ao governo Temer.

Ao mesmo tempo, dialogando com as formações discursivas e ideológicas da gestão Temer, também foram utilizados elementos prefigurados como o nacionalismo e o julgamento crítico ao governo anterior (com temas sobre corrupção e crise econômica), para dialogar com a base de sustentação do governo e com o grupo que apoiou o afastamento do Partido dos Trabalhadores.

Além desses elementos, através das análises das estruturas profundas dos discursos, podem-se identificar outras características que revelaram quais eram as formações discursivas e ideológicas nas quais os ex-Ministros em questão estavam inseridos e qual o mundo re-figurado se desejava alcançar com os discursos.

Foram classificadas na análise cinco características desses discursos: crítica à gestão anterior e defesa da gestão; classificação da cultura como algo essencialmente bom e integrador; nacionalismo ufanista e excludente; valorização do caráter econômico da cultura e o conceito de cultura restrito às manifestações da cultura erudita. As características identificadas acima estão muitas vezes interligadas e relacionadas.

Nas análises, foram identificadas características que remetem à gestão do Ministério da Cultura do governo de Fernando Henrique Cardoso, como a valorização da dimensão econômica da cultura e do estado mínimo. Além do estado mínimo, outra característica do neoliberalismo que foi identificada foi a política de austeridade. Identificaram-se também características que remetem a períodos autoritários da história do Brasil, ao identificar nos discursos o nacionalismo ufanista, hegemônico e excludente e a valorização da miscigenação brasileira, ignorando as violências contidas nesse processo. Nesse nacionalismo, há a valorização de alguns elementos da cultura popular como o samba, frevo e maracatu, como símbolos da brasilidade.

Ocorre ainda um retorno da valorização da cultura erudita, que esteve presente em praticamente toda a história das políticas culturais do país, até a gestão do ex-Ministro Gilberto Gil.

Além disso, há um distanciamento dos conceitos e valores da gestão imediatamente anterior, não só pelas críticas diretas, mas também pela ausência das políticas que vinham sendo desenvolvidas nos discursos.

A única referência é realizada por Sérgio Sá Leitão, que apesar de ter feito parte da gestão anterior, dedica somente uma frase ao final do discurso para citar o Plano Nacional de Cultura: “Pretendo ainda, resgatar e aperfeiçoar os pontos de cultura e realizar de modo participativo um novo Plano Nacional de Cultura, que possa orientar as políticas nos próximos anos”. Após falar em grande parte do texto do aspecto econômico da cultura, fala em somente uma frase sobre as políticas vigentes, dando a entender que essas ações seriam algo secundário. Ele cita a criação de um novo Plano Nacional de Cultura para balizar as políticas dos anos seguintes, mas não trata das políticas e ações para atingir as metas do plano vigente à época, que tinha ainda 3 anos de validade.

Essas características nos direcionam para uma formação ideológica dos ministros que valorizam o conceito de cultura mais restritivo, hierarquizando as manifestações culturais, valorizando mais as manifestações hegemônicas em detrimento das demais. E esse conceito aparece associado a uma valorização de um conceito de política cultural mais formalista, que durante muito tempo excluiu das políticas públicas grande parte da diversidade cultural brasileira.

Desse modo, as construções narrativas identificadas na análise e as características apontadas acima indicam que o objetivo dos discursos era alcançar um mundo re-figurado (mimese III, segundo a teoria de Ricouer, 1994), em que se iria mudar a forma como se compreendem e se executam as políticas culturais do país, descontinuando as políticas que estavam sendo desenvolvidas, num retorno às políticas que valorizavam o mercado e uma cultura hegemônica. Mas o uso de elementos do mundo prefigurado da formação discursiva oposta demonstra que não pretendem fazer essa mudança de forma muito explícita e abrupta, para não piorar a crise que já existia entre o setor cultural e o governo.

Ou seja, apesar de os ex-ministros incluírem nos discursos os direitos culturais e a diversidade, que são valores que tinham um grande destaque na gestão anterior, tratam com maior ênfase de características que são excludentes. Todas as principais características dos discursos identificadas acima nos levam a essa conclusão, ao selecionar o que é representativo de uma nacionalidade, ao valorar o que é rentável economicamente e o que representa algo considerado

superior. Isso tudo associado a um ufanismo e a uma visão romântica da cultura como algo essencialmente bom e livre de tensões.

Assim, há o retorno à gestão do Ministério da Cultura de representantes do grupo social que defende o conceito de cultura como sinônimo de civilização e o conceito de políticas culturais formalista. Esses discursos indicam que novamente grande parte da diversidade cultural do país seria novamente alijada das políticas culturais e que a construção participativa das políticas culturais seria descontinuada.

O artigo *A Máscara* de Grada Kilomba (2010), nos ajuda a refletir sobre a escolha de um retorno a um contexto das políticas culturais que promovem a invisibilidade e o silenciamento de diversos grupos que compõem a nossa sociedade. Segundo Kilomba, o silenciamento é uma ferramenta, não só de manutenção de privilégios, mas uma forma de afastar da consciência as violências cometidas que possam gerar culpa ou vergonha aos opressores/privilegiados. Está relacionada às consequências de uma opressão de colonizadores sobre colonizados, de brancos sobre negros, relações que fizeram parte da constituição do nosso país.

Existe um medo apreensivo de que, se o(a) colonizado(a) falar, o(a) colonizador(a) terá que ouvir e seria forçado(a) a entrar em uma confrontação desconfortável com as verdades do ‘Outro’. Verdades que têm sido negadas, reprimidas e mantidas guardadas, como segredos. [...] O medo branco de ouvir o que poderia ser revelado pelo sujeito Negro pode ser articulado com a noção de repressão de Sigmund Freud, uma vez que a “essência da repressão”, escreve ele: “encontra-se simplesmente em afastar algo e mantê-lo à distância do consciente”. (Freud 1923, p. 17). Este é aquele processo pelo qual as ideias desagradáveis – e verdades desagradáveis – tornam-se inconscientes, vão para fora da consciência devido à extrema ansiedade, culpa ou vergonha que causam. (KILOMBA, 2010, p. 177)

Assim, considerando que os que foram incluídos na gestão anterior faziam parte do grupo social “colonizado”, de manifestações culturais de origens não europeias, a exclusão deles das políticas culturais e das instâncias de participação social manteriam os privilégios dos grupos dominantes ao acesso dos recursos públicos. Ao mesmo tempo, manteria o “outro” silenciado, sem acesso a instâncias de participação social e, assim, afastaria da “consciência” as violências e exclusões históricas que sustentam os privilégios que possuem.

Faz sentido que o grupo social que acredita na hierarquização das manifestações culturais, valorizando como superior às de origem europeias, queiram que esses grupos incluídos sejam novamente excluídos do direito a falar e das políticas públicas, por fazerem parte de uma “cultura inferior”. E assim observam-se alguns dos interesses na disputa pelos conceitos de cultura e políticas culturais que serão implementados: se buscam dar voz aos “colonizados”, democratizando o acesso às políticas públicas de cultura; ou se mantêm os privilégios dos colonizadores de forma velada. Esse privilégio se manifesta na valorização das suas manifestações culturais, na facilidade de lidar com as burocracias do estado e no acesso aos patrocinadores, isso tudo sendo maquiado numa suposta igualdade perante a lei e a administração.

Diferentemente de outros momentos históricos, a escolha por esses conceitos ocorre em um momento em que já se haviam desenvolvido políticas e trabalhos acadêmicos que comprovavam que os conceitos adotados pela gestão anterior promoveram a inclusão de grupos sociais no grupo de beneficiados pelas políticas públicas, ao contrário desses outros conceitos que promovem a exclusão.

REFERÊNCIAS

CALABRE, Lia. História das políticas culturais na América Latina: um estudo comparativo de Brasil, Argentina, México e Colômbia. **Revista Escritos**, Ano 7, n. 7. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2013.

COELHO, Teixeira. Direito Cultural no Século XXI: expectativa e complexidade. In: **Revista Observatório Itaú Cultural / OIC** – n. 11 (jan./abr. 2011) – São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2011.

DOMINGUES, João; PAULA, Leandro de; SILVA, Mariana. Do ato fóbico ao ato mágico pós-político: o novo mercado discursivo do Ministério da Cultura. **Eptic (UFS)**, Aracaju, v. 20, p. 178-195, 2018.

FIORIN, José Luiz. **Linguagem e Ideologia**. São Paulo: Editora Ática, 1993.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

GIL, Gilberto. **Discursos do Ministro da Cultura Gilberto Gil**. Cadernos do do-in antropológico nº 1. Brasília: MinC, 2003.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2016.

KILOMBA, Grada. A máscara. Tradução de Jessica Oliveira de Jesus do cap. 1 de KILOMBA, Grada. The Mask. *In: **Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism***. Münster: Unrast Verlag, 2. ed. 2010.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Pólen, 2019.

RICOEUR, Paul. Cap. 3 Tempo e narrativa. A Tríplice mimese. *In: **Tempo e narrativa, tomo I***. Campinas, SP: Papyrus, 1994, p. 85-132.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Uma visita aos conceitos de políticas culturais na América Latina . *In: **Anais do X Seminário Internacional de Políticas Culturais***. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2019.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. *In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença** – a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, Vozes, 2000.

VICH, Victor. **Desculturizar la cultura: la gestión cultural como forma de acción política**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores, 2014.

A PROFISSÃO GESTOR CULTURAL E O CAMPO DA CULTURA¹

Ana Torrezan de Souza²

INTRODUÇÃO

A problemática da gestão cultural pode ser identificada como uma questão contemporânea dentro dos múltiplos campos da Cultura seja na área pública, nas iniciativas privadas ou ainda no terceiro setor. Neste artigo, pretendo trazer algumas reflexões iniciais sobre as possíveis relações que o termo Gestão Cultural pode estabelecer nesse universo dos fazeres da cultura.

A partir dos conceitos e discussões acerca do campo da Gestão Cultural, apresenta-se a figura do gestor público da cultura, com intenção de identificar em sua inserção pessoal, acadêmica e política pelo campo, aspectos que o constroem como profissional. A busca por um “tipo ideal” de formação para a área da gestão pública junta-se à provocação sobre a diversidade das trajetórias desses profissionais. Ao explorar as oportunidades de formação, experiências e trajetórias dos profissionais, abre-se um leque de alternativas para a idealização de um consenso sobre a construção desse profissional e sua área atuante.

1 Este texto foi gerado a partir da dissertação de mestrado intitulada ‘O Gestor Público da Cultura: Território, Trajetória e formação’ realizada no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) da Universidade Federal Fluminense (UFF) e orientada pela Prof.a Dra Lia Calabre.

2 Pós-graduanda em marketing cultural estratégico e gestão de projetos e metodologias ágeis pela Faculdade Descomplica; Mestre em Cultura e Territorialidades pela Universidade Federal Fluminense (UFF); Bacharel em Produção cultural pela mesma universidade. Email:anatorrezan@gmail.com

Soma-se a reflexão uma derivada de opções resultante das combinações entre as atuações, aspectos e contextos de suas ‘tomadas de decisões’.

Assim, traçamos a construção do perfil desse profissional em âmbito público, de forma mais próxima possível da ponta, com questionamentos sobre o funcionamento, o histórico, a rotina, e os caminhos que definem a atuação desse profissional. A influência dos rumos escolhidos durante o exercício da profissão pode ser mensurada diante da relação que esta exerce com o crescimento acadêmico e profissional. Desse modo, o tripé território, trajetória e formação se apresenta como base para construir uma noção do entendimento sobre as possibilidades de atuação deste profissional.

Seguindo essa perspectiva, é possível ampliar os debates sobre os deveres e demandas deste profissional frente aos desafios e transformações dos cenários políticos e sociais que tanto influenciam os planejamentos e atividades acertadas dentro de seus mandatos e períodos de atuação em âmbito público. A visão possibilitada a partir dessa relação oferece uma árdua tarefa de traçar esta definição de profissional considerando não somente seu enriquecimento acadêmico, mas também as influências do campo nos quesitos experiência e trajetória de cargos e locais em que atravessaram durante sua atuação.

A PROFISSÃO DE GESTOR E O CAMPO DA CULTURA

Inicialmente ressaltamos o fato de que o termo gestão cultural está inserido no campo cultural, este por sua vez enraizado nos aspectos fluidos, relacionando práticas, saberes e gostos de determinada população ou segmentos sociais. Estas práticas são por si só altamente mutáveis, adaptáveis rotineiramente às diversas conjunturas econômicas, capacidades tecnológicas e especificidades locais. Assim, pensando especificamente no campo da gestão pública, uma série de mecanismos e normas utilizadas como paradigmas operacionais, são pouco aplicáveis e/ou eficazes no campo da cultura. Como figura central da pesquisa, é importante apresentar as funções do gestor, sua importância no desenvolvimento e na continuidade dos programas e projetos dentro da gestão cultural, com a intenção de investigar e desvendar esse leque de relações com os territórios nos quais atua, como nos atesta Maria Helena Cunha.

Questiona-se em qual estágio do processo de profissionalização a gestão cultural se encontra e quais as formas possíveis de construção desse processo, que parecem não ser únicas, pois as realidades são múltiplas, portanto, devem estar sintonizadas com as peculiaridades de cada atuação profissional e, principalmente, com o contexto sociopolítico no qual estão inseridas. Como parâmetro para a discussão, considera-se a afirmação de que toda ocupação qualificada é, de certa forma, profissionalizada. (CUNHA, 2011, p. 108)

Nesse processo de estruturação de uma profissão não podemos deixar de considerar as ações de construção do campo Gestão Cultural. O Sociólogo Pierre Bourdieu,³ em seu trabalho ‘o campo político’ apresenta a teoria dos campos, a partir de Max Weber⁴ e as esferas sociais, definindo o campo como um microcosmo relativamente autônomo que se insere no interior de um macrossocial. O campo tem suas próprias regras de funcionamento, suas leis internas, que nem sempre são ditadas, mesmo que sem consciência disso. Esses espaços sociais possuem agentes específicos que portam um⁵ *habitus*. Segundo o autor (1983b, p. 65),

O conceito de *habitus* surge da necessidade empírica de apreender as relações de afinidade entre o comportamento dos agentes e as estruturas e condicionamentos sociais. Compreendido como: [...] um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações – e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças às transferências analógicas de esquemas [...]. (*apud* SETTON, 2002, p. 61)

3 Pierre Bourdieu (1930-2002) foi professor do Collège de France (Paris, França). Nesta conferência, o autor retoma ao conceito de “campo” – um microcosmo social obedecendo às próprias leis – para analisar a política. À igualdade formal que é própria do ordenamento liberal se opõe uma desigualdade de acesso real ao campo. Há uma minoria que participa do campo e uma massa de “profanos” que não encontra legitimidade social para a ação política e tende a interiorizar e naturalizar sua própria impotência. No entanto, o campo político nunca pode se autonomizar por inteiro, uma vez que, em suas lutas internas, remete permanentemente às clientelas que lhe são externas e que, em certo sentido, são capazes de ter a palavra final nestas disputas.

4 Maximilian Karl Emil Weber foi um intelectual, jurista e economista alemão considerado um dos fundadores da Sociologia. Em seus estudos, Weber destaca fatores culturais e materiais no surgimento das instituições modernas.

5 Embora possamos localizar a presença do conceito de *habitus* em obras mais antigas do autor (1964a, 1964b, 1970, entre outras), o trecho acima selecionado, escrito em 1972, refere-se a um dos primeiros momentos de sistematização e formalização do conceito.

Existem disposições específicas desses agentes, que podem ser construções individuais ou coletivas. Uma vez colocada, a interação com esses campos, ainda que seja ela uma disputa de capital simbólico pelo modo de operar uma nova produção específica, permite a criação de novos campos, sem esquecer que cada um deles possui seus valores ou capital específico e suas instituições.

Dentro do ponto de vista da gestão cultural nos interessa aqui o processo de constituição e disputa deste campo, bem como a criação do agente/ profissional Gestor Cultural, que pode ser visto aqui como operador de um campo. Ampliando um pouco mais esta discussão podemos dizer ainda que este campo novo dialoga com outras áreas mais tradicionais como do Estado, o da Economia e o da Política. Estes também são elementos importantíssimos na construção do campo da Gestão Cultural, tanto por ajudarem em sua configuração quanto por serem em parte responsáveis pela institucionalização e reforço da autenticidade do mesmo.

Bourdieu⁶ apresenta ao longo de suas obras o papel de estruturas estruturantes que o Estado possui ao condicionar as operações dentro das esferas de atuação dos indivíduos. Por se tratar de um campo de construção recente tanto no Brasil como no mundo, devemos pontuar a situação de disputa por sua formação e consolidação, ao mesmo tempo em que suas composições específicas também são postas à prova com frequência.

Ao analisar os motivos desta construção recente da área de Gestão Cultural, observamos que elementos dos campos Economia e Direito caminharam para uma aproximação com o campo cultural, visto que, por exemplo, a ampliação da ideia do fazer cultura como trabalho no campo das artes e do entretenimento permitiu e/ou colaborou na construção do profissional Gestor Cultural. As novas legislações federais a partir das décadas de 70 e 80 que passam a

6 Em "*Equisse d'une théorie de la pratique. Genève: Liv. Droz, 1972*" o autor define um "Sistema de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionarem como estruturas estruturantes, isto é, como princípio que gera e estrutura as práticas e as representações que podem ser objetivamente "regulamentadas" e "reguladas" sem que por isso sejam o produto de obediência a regras, objetivamente adaptadas a um fim, sem que se tenha a necessidade de projeção consciente deste fim ou do domínio das operações para atingi-lo, mas sendo, ao mesmo tempo, coletivamente orquestradas sem serem o produto da ação organizadora de um maestro."

operar no campo da Cultura, ligadas à ideia de desenvolvimento humano, social e econômico; o reconhecimento do potencial do setor como esfera operante da economia; e a noção dos direitos culturais sendo dialogada cada vez mais no mundo são alguns aspectos que ajudam a entender como o panorama mundial e brasileiro alavancou e alimentou a criação e a estruturação do setor da gestão cultural.⁷

Na concepção de Brant (2001, p. 55), o incentivo à cultura nasceu da percepção do potencial econômico do setor. A possibilidade de crescimento e geração de empregos, a partir do estímulo pelo Poder Público, fomentou o mercado, em pleno processo de ampliação e consolidação. (CUNHA, 2007, p. 64)

A noção de trabalho até então posta à lógica de operação do campo cultural passava pela referência da classe artística que, no exercício diário de suas funções, desenhava tendências e “modelos” para o trabalho no setor cultural. Assim, a mesma classe artística também colaborou para o processo de institucionalização do setor, visto que era um dos principais, se não o principal, agente operante do novo campo.

As transformações ao longo do período de redemocratização,⁸ em meados da década de 80 no Brasil, chegaram ao cenário dos cargos públicos, sendo destaque a criação do Ministério da Cultura em 1985,

7 Segundo documento da Organização dos Estados Ibero-americanos para a Educação, a Ciência e a Cultura (oei), intitulado *Formación en Administración y Gestión Cultural*, a noção de gestão cultural ingressa no discurso cultural da Ibero-América na segunda metade da década de 1980, tanto nas instituições governamentais quanto nos grupos culturais comunitários. (OEI, 1997). [...] A denominação de gerentes e administradores das artes (*arts administrators and managers*) tem um peso significativo nos Estados Unidos, acentuando o caráter empresarial na organização das artes. Essa noção contribuiu, na década de 1970, para a conversão da cultura nas esferas política e econômica. Na Ibero-América essa denominação adquiriu importância no início dos anos de 1980, com programas de formação nessa área. Segundo a OEI (1997) a expressão gestão cultural está ligada, pelo menos, a quatro grandes transformações contemporâneas da dimensão cultural: 1. A extensão da noção da cultura por motivos filosóficos, sociais, políticos e jurídicos; 2. A crise das noções de política e desenvolvimento a partir da década de 1970; 3. A necessidade de políticas culturais que gestionem âmbitos além da cultura artística, a cultura tradicional e o patrimônio; 4. A aceitação e importância de repensar rigorosamente as inter-relações entre economia e cultura. (COSTA, Leonardo. Terminologias e denominações das atividades da organização da cultura.P. 43).

8 CUNHA, 2007, p. 51: “Momento em que se direcionou o processo de distensão e abertura política depois de um período de aproximadamente vinte anos de ditadura militar (1964-1984) ”.

fato que retrata um dos maiores marcos para o acesso desses agentes à máquina pública.

No Brasil, mais especificamente, as tendências que delinearão o caminho da política cultural pública foram marcadas por uma série de transformações socioculturais e políticas de abrangência nacional, também reflexo da reconfiguração mundial em decorrência do processo de globalização econômica e cultural. (CUNHA, 2007, p. 50)

A criação de espaços para o trabalho sobre a cultura no setor público⁹ foi então se expandindo para o exercício do Gestor Público de Cultura, seguintes a criação das instituições públicas que marcam uma colaboração com a profissionalização do setor. Maria Helena Cunha afirma em seu trabalho que a formação profissional caminhou paralelamente à construção do campo. Para este artigo, procuramos levar mais algumas questões em conta que também estão interligadas à formação do indivíduo, tais como a ampliação dos estudos e da visão das políticas públicas no país; o real significado de atuação desse gestor dentro de instâncias, até então, julgadas como extremamente burocráticas (ou como no caso da cultura, postas até mesmo como “insensíveis” diante do objeto de trabalho cultura); e identificar os possíveis conflitos que estruturam as ações desse profissional no meio.

Algumas questões históricas das mudanças do modelo de gestão dentro da intitulada *nova administração pública*¹⁰ – permeiam a discussão sobre as visões trabalhadas no Brasil. É de se questionar que este modelo permitiu e abriu espaço para o trabalho com paradigmas

9 Podemos apontar uma série de momentos da história da relação entre Estado e Cultura, nas quais verificamos a atuação de profissionais que podem ser enquadrados dentro dessa categoria de Gestor público da cultura (Mário de Andrade, Aloísio Magalhães, são dois exemplos). Entretanto, o processo de maior certividade teve início com a criação do Ministério da Cultura.

10 Em seu artigo “*Por uma Nova Gestão Pública*” de 2005, a autora Tânia Margarete traz uma análise sobre o livro de mesmo título de autoria de Ana Paula Paes de Paula, onde cita a emergência de um novo paradigma baseado em uma nova relação estado-sociedade e em um novo modelo de gestão pública. A autora Ana Paula relata sobre duas perspectivas à medida que confronta a chamada vertente “gerencial” com outra, que denomina de “societal”. Nesta dissertação não serão aprofundadas as questões sobre relação à organização do aparelho do Estado e de métodos de gestão, visto que o estudo de caso deste trabalho engloba uma perspectiva territorial do exercício do gestor público da cultura em escala municipal.

mais amplos da cultura e do setor cultural, sem desconsiderar a dependência e a trajetória histórica da área em relação ao poder público.

A ampliação da legislação brasileira sobre o tema da cultura a partir da Constituição de 1988¹¹ também é outro ponto de grande relevância e de peso nas conexões sobre os aspectos do campo de atuação do Gestor Cultural. Estruturando uma importante inovação para o campo cultural, o texto Constitucional registra a base para a construção efetiva de uma área de políticas públicas de cultura, em uma seção exclusiva no terceiro capítulo, em diálogo com os avanços do cenário do movimento de redemocratização no país. A Constituição Federal incorporou preceitos da Declaração Universal dos Direitos Humanos, declarando como fundamentos a cidadania, a dignidade, e os valores do trabalho, além de restituir direitos, como o voto direto. (ONU, 1948). O artigo quinto da Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural (UNESCO, 2001, p. 3):

Os direitos culturais são parte integrante dos direitos humanos, os quais são universais, indissociáveis e interdependentes. O desenvolvimento de uma diversidade criativa exige a plena realização dos direitos culturais [...] Qualquer pessoa deverá poder expressar-se, criar e difundir suas obras na língua que desejar e, em particular, na sua língua materna; qualquer pessoa tem direito a uma educação e uma formação de qualidade que respeite plenamente sua identidade cultural; qualquer pessoa deve poder participar na vida cultural que escolha e exercer as suas próprias práticas culturais, dentro dos limites que impõe o respeito pelos direitos humanos e pelas liberdades fundamentais.

Conhecida como “Constituição Cidadã”, e para o autor Cunha Filho (2011) também como “Constituição Cultural”, o texto da Carta Magna prevê obrigação do Estado de proteger e promover o patrimônio cultural nacional, em parceria com a comunidade (Art. 216); apoiar e incentivar a valorização e difusão das manifestações

11 A Constituição Federal de 1988 é também conhecida pelos avanços dos direitos trabalhistas e dos direitos sociais, imputando ao Estado a obrigação de ampliar o acesso da população a bens e serviços públicos na perspectiva de promover a erradicação da pobreza e a redução das desigualdades sociais e regionais por meio, por exemplo, de políticas voltadas para as áreas da educação, saúde e assistência social. E é ainda referência quanto ao tema da participação individual e coletiva da sociedade na vida política do país, ao prever instrumentos, mecanismos e instâncias como o voto direto e secreto, referendo, iniciativa popular de lei, plebiscito, participação em conselhos, conferências e fóruns. (ROCHA, 2019. p. 69).

culturais (Art. 215); e garantir a todos o pleno exercício dos direitos culturais, mencionados da seguinte maneira: “Art. 215; apresentando a todos a garantia do pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, apoiando e incentivando a valorização e a difusão das manifestações culturais” (BRASIL, 1988).

Na década seguinte, outro marco que se destaca na construção das políticas culturais no país é a aprovação da Lei Rouanet, mecanismo de financiamento e fomento público de projetos e programas culturais. A Lei 8.313 de 1991, conhecida popularmente como Lei Rouanet, tornou-se a principal ferramenta de fomento à Cultura do Brasil. É possível dimensionar as influências que setores como o mercado começam a ter na dinâmica de funcionamento do campo cultural, pois, ao colocar o poder de decisão nas mãos desse setor, as políticas públicas de financiamento acabaram por abster, de uma maneira dicotômica, o Estado da responsabilidade de financiamento dentro do campo cultural, o colocando como mera figura administradora de chancelas de aprovação e prestação de contas.

A transmissão da responsabilidade de investimento para os setores de mercado faz emergir a necessidade de profissionais especializados na escrita e elaboração de projetos, captação de recursos, planejamento, logística, execução e prestação de contas. São eles profissionais que acabam por ocupar espaços entre a dinâmica do estado (com o preenchimento de formulários, documentações e procedimento para cadastros); da iniciativa privada (comunicação institucional, controle interno em agências de eventos, conhecimentos em publicidade e marketing); e do projeto cultural que buscam aprovação (equipe, conceito do produto cultural apresentado, mediação de público, agenciamento de artistas, curadoria de festivais).

A profissionalização desta área parecia inevitável, o primeiro curso superior em produção cultural brasileiro foi criado em 1995, na Universidade Federal Fluminense (UFF) no Rio de Janeiro e, no ano seguinte, em 1996, na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Por sua vez, a gestão cultural se adaptava a este cenário passando a ser exercida em departamentos e diretorias de comunicação, marketing e de desenvolvimento cultural em empresas privadas; e exigindo novas habilidades de captação de recursos e interlocução com a legislação e burocracia estatal pelos gestores de equipamentos culturais – inclusive aqueles que nascem associados a grandes empresas financeiras, como bancos –, empresas

cinematográficas e de audiovisual e organizações artísticas e culturais. (FERNANDES, 2019, p. 42)

Assim, a medida em que o campo cultural se organiza nacionalmente com provocações geradas a partir da ampliação das políticas públicas de cultura e da potencialidade do mercado com sua autonomia sobre os investimentos a partir do formato das legislações brasileiras, é possível visualizar o aumento das possibilidades de discussões conceituais sobre a construção do profissional do campo da cultura, sejam elas dentro de universidades ou do próprio mercado de trabalho, apontando desafios da gestão cultural em se reinventar como parte desta trajetória.

A FIGURA DO GESTOR CULTURAL

O Gestor é visto como pessoa designada a um cargo com funções de administrador (intenção derivada da ideia de gestão) dentro da rede de funcionários e articuladores, que cumpre papel de mediador das questões, projetos, levantamentos, mapeamentos e outros processos derivados do território, e de suas ações e interações com a sociedade. Essa é uma concepção mais fechada do termo, proveniente de sua vertente administrativa. Ao ampliar essa questão podemos dizer que suas funções derivam também de suas proposições no meio em que atua, visto que, diante de um território de alocação do trabalho, o mesmo também se coloca como construtor de projetos, políticas e ações e não somente como mediador delas.

Produtores de cultura somos todos, já a expressão produtor cultural pode designar os sujeitos sociais envolvidos no fomento das aproximações entre indivíduos/grupos e expressões e práticas culturais, notadamente as do universo da arte. (LAGES e RODRIGUES, 2017, p. 35)

Isso é possível em decorrência da aproximação dos termos dentro do campo cultural, e conseqüentemente de suas atribuições e significados. Para melhor compreensão, retornemos por uns instantes à discussão que antecede a criação do termo Gestor Cultural para fins de esclarecimento quanto à sua abrangência dentro do campo da produção cultural. Dentro do campo de fazedores de cultura, como apontado por

Rodrigues e Lages, temos à disposição diversas outras nomenclaturas pertinentes à área da cultura, entre elas, a de Gestor Cultural.

Além da relação dicotômica entre produção e gestão no campo da cultura no Brasil, consideradas, respectivamente, mais executiva e mais estratégica, deparamos ainda com denominações diversas para esses profissionais, tais como: mediadores, administradores e agentes culturais, utilizadas, mais frequentemente, nas décadas de 1980 e 1990. Tais expressões permanecem no vocabulário do setor cultural, no entanto, a predominância dessa nova denominação profissional como gestor cultural, que é mais abrangente, não significa que as demais serão, necessariamente, desconsideradas. Ao contrário, podem ser preservadas como importantes variações de possíveis definições de perfis profissionais. Deverão ser também considerados, como vimos anteriormente, os vários campos de atuação desses profissionais como gestores, ou seja, como especialistas em determinadas áreas artísticas e generalistas. (CUNHA, 2007, p. 119)

Em se tratando de gestores que percorreram muitas vezes outras áreas e outros cargos dentro do mesmo sistema público de administração de projetos e programas na área da cultura, é possível se construir uma hipótese de que os ganhos dessas experiências ultrapassem esses cargos.

Devemos nos atentar que a formação profissional dos agentes culturais no cotidiano do trabalho caminhou paralelamente à trajetória de construção desta profissão (CUNHA, 2007) como descrito por Maria Helena Cunha, a partir de seus estudos sobre formação que tiveram como base a cidade de Belo Horizonte. Portanto, devemos destacar não somente as contribuições do meio, mas também adicionar nesta relação às contribuições que o Gestor Cultural carrega na medida em que amplia sua trajetória entre determinados cargos e experiências de gestão.

Nessa perspectiva, uma característica identificada e muito comum nesse setor é o que podemos chamar de “nomadismo profissional”, referindo-se aos caminhos percorridos, que apresentam uma sequência de mudanças sucessivas de locais de trabalho e projetos variados. Esse fato deve-se à complexidade gerada pela própria demanda do mercado cultural que amplia a oferta e disponibiliza novos postos de trabalho tanto no setor público quanto no privado. Lida-se com a multiplicidade de interlocutores e perfis institucionais diferenciados nas próprias organizações culturais

públicas e na criação, fato ainda mais recente, de gerências culturais nas empresas privadas no Brasil. (CUNHA, 2007, p. 109)

Diante de questões como experiência e formação, Maria Helena apresenta em seu trabalho alguns momentos chave na vida dos entrevistados que se tornam marcos característicos fundamentais em sua pesquisa para a construção e opção pelo percurso profissional. Essas disposições acabam também por justificar esse percurso, e colaborar para o aperfeiçoamento de técnicas e, de certa forma, “modelos” de gestão.¹²

A autora levanta que nem sempre a escolha pela carreira da Gestão é objetiva e, a partir dos relatos, trabalha os motivos que levaram tais profissionais à atuação. Ela utiliza dos conceitos de Bourdieu, quando o mesmo trabalha a intitulada primeira instância,¹³ onde Maria Helena configura os primeiros passos e contatos com a área cultural de cada entrevistado.

A visão adotada deste profissional aqui não inclui somente as disposições teóricas de exercício da função, mas também a junção e o resultado delas quando colocadas em prática sobre um território. O profissional Gestor atende os requisitos enquanto facilitador e promotor de acesso público aos bens culturais, cabendo discutir também a amplitude do termo acesso, sendo este entendido no âmbito da fruição, do acesso físico e do poder que os projetos, programas e editais desenvolvem enquanto iluminadores de ações e proposições muitas vezes ‘apagadas’ em um território.

Estas definições do campo de trabalho que atravessam as ações e cenários onde atua o gestor cultural, bem como o recorte dos fazeres que compreendam o próprio, não necessariamente compreende uma definição de quais são seus processos de trabalho. Por se tratar de uma profissão incluída em um ambiente, instituição ou localização a ser gerida, outras questões como as visões políticas das autoridades locais,

12 Entendemos que não é de interesse da autora apresentar a proposta de um modelo constitutivo de Gestão Cultural, ou mesmo uma fórmula para a Gestão da Cultura.

13 Primeira instância para Bourdieu: Como forma de distanciamento em relação ao objetivismo, Bourdieu afirma, então, em primeiro lugar, que a ação das estruturas sociais sobre o comportamento individual se dá preponderantemente de dentro para fora e não o inverso. A partir de sua formação inicial em um ambiente social e familiar que corresponde a uma posição específica na estrutura social, os indivíduos incorporariam um conjunto de disposições para a ação típica dessa posição (um habitus familiar ou de classe) e que passaria a conduzi-los ao longo do tempo e nos mais variados ambientes de ação.

as viabilidades econômicas e orçamentárias, e a burocracia atrelada ao sistema de trabalho devem ser levadas em consideração. Por exemplo, ao analisar um gestor público da cultura a nível municipal, deve-se lembrar que o mesmo está inserido em uma lógica que acompanha um pensamento político aprovado durante as eleições municipais, onde também está a aprovação de orçamentos, metas e visões para o mandato a ser percorrido. Isso não necessariamente implica no engessamento das atividades do gestor segundo a linha determinada pelos governantes, nem corresponde à uma aprovação por parte do profissional das correntes políticas no poder em seu período como gestor público da pasta cultura. O que se coloca como características invariantes são os pontos que são abordados quando este profissional pensa sua atuação e seu planejamento de trabalho.

É certo que, se analisarmos diferentes mandatos dos gestores culturais, podemos encontrar indícios de descontinuidade de propostas em decorrência muitas vezes por fatores como particularidades do pensamento político das autoridades (como, por exemplo, o apego sobre a autoria de criação e nomenclatura dos projetos desenvolvidos em determinado mandato) e o grau de autonomia conferido às autoridades para desconstrução dos projetos idealizados por um gestor cultural. Ainda assim, em alguns casos podem apresentar continuidade de propostas que apresentaram benefícios para determinado local, mesmo com mudanças de cargos.

A CONSTRUÇÃO DO GESTOR PÚBLICO DA CULTURA

Existem diferentes possibilidades de trabalho entre as esferas, públicas ou privadas, com níveis de interesse mercadológicos que configuram o rol de atuação desse profissional gestor. Aqui, caminhamos para a exposição de questões relacionadas ao Gestor Público da Cultura, sendo importante diferenciar-se aqui daqueles que também operam com o campo da gestão, porém na área privada ou no terceiro setor. Sem excluir nenhuma dessas “classificações” do processo de construção histórica do campo, apresenta-se a figura do Gestor Público Estatal, se fazendo necessário relacionar com as políticas culturais a fim de que se entendam os desdobramentos que o conceito de cultura apresentou ao longo do exercício da atividade do gestor público na área da cultura.

As escolhas profissionais e acadêmicas da trajetória em que o trabalho do Gestor Cultural se constrói influenciam na cartela de atividades desenvolvidas por este profissional. O setor público apresenta constantes disputas de significado por conta das diversas demandas dispostas entre seus integrantes, constantemente travadas pelos diferentes pensamentos políticos vindos de novas lideranças de bancadas aprovadas em eleições. Esta realidade de trabalho se coloca como um dos fatores que, somado à diversidade de públicos que o gestor cultural lida em seu trabalho e às demandas exigidas pelos programas e projetos culturais, alertam a necessidade deste profissional apresentar características multifacetadas para sua atuação, mesmo que, como veremos a seguir, não estejam dispostas ainda formações que possibilitem ou auxiliem este a desenvolver tais habilidades.

O gestor cultural no Brasil tem sido circunscrito – ao menos no senso comum – a uma ação direta ou indiretamente dependente do Estado. Seja em forma direta de atuação nos vários entes federativos e suas autarquias etc. ou de forma indireta por realizar sua sugestão através de financiamento público por meio de editais ou com a aquiescência estatal quando do uso de leis de incentivo. (LAGES e RODRIGUES, 2017, p. 48)

O Gestor Público da Cultura também assume uma posição de propositor de atividades, políticas, pesquisas e ações dentro da lógica do Estado, e passa a ser colocado em um lugar de referência e responsabilidade com os programas e projetos, definindo conceitos, parceiros, processos que caminham entre a dicotomia da burocratização da máquina pública e as demandas da sociedade. Assim, partindo do pressuposto de que o indivíduo em sociedade é um ser político, que exercita a política diariamente em suas ações, o Gestor Cultural trabalha com a ampliação dessa noção, melhor apresentada nas palavras do antropólogo Eduardo Nivón Bolán, transcritos pelo autor Alexandre Barbalho quando aponta que:

Política cultural (**cultural policy**) diz respeito ao universo das políticas públicas voltadas para a cultura implementadas por um Governo. Em outras palavras: “um processo em el que el Estado impone un tratamiento político – es decir, resultado del debate público sobre el sentido de la acción del Estado – a quel lo que llama ‘cultura’” e cujos objetivos consistem em “ordenar,

jerarquizar o integrar un conjunto necesariamente heterogéneo de actores, discursos, presupuestos y prácticas administrativas". (BOLÁN, 2006, p. 60, *apud* BARBALHO, 2009, p. 2-3)

Apesar do termo Política Cultural se diferir um pouco do que diz respeito à Políticas de Cultura (*cultural politics*), elas dialogam muito em uma relação interdependente onde disputas e ações se retroalimentam, como explica o sociólogo Renato Ortiz:

Cultural politics se referem às disputas de poder em torno dos valores culturais ou simbólicos que acontecem entre os mais diversos estratos e classes que constituem a sociedade. Apoiando-se em Jim McGuigan (1996), podemos afirmar que elas dão conta do confronto de ideias, das disputas institucionais e das relações de poder na produção, circulação/distribuição e recepção/consumo de bens e significados simbólicos. (ORTIZ, 2008, *apud* BARBALHO, 2009, p. 2-3)

Lia Calabre em seu texto “Política Cultural no Brasil: Um histórico”, nos apresenta o conceito de política pública de cultura em que este Gestor opera

Por política pública cultural estamos considerando um conjunto ordenado e coerente de preceitos e objetivos que orientam linhas de ações públicas mais imediatas no campo da cultura. A recuperação da política cultural levada a cabo por um determinado governo ou em um período da história de um país pode ser realizada através do mapeamento das ações do Estado no campo da cultura, ainda que este não as tenha elaborado ou reunido como um todo coerente, como uma política determinada. (CALABRE, 2005, p. 1)

Outros temas como valorização da diversidade cultural local, promoção de uma cultura de direitos humanos, democratização do acesso a bens e serviços nos campos da cultura e estímulo à produção compõem o universo de questões em que tangenciam o trabalho do Gestor Público da Cultura. Sem aprofundar muito em discussões acerca de limites das ações do Estado, ou as conjunturas de atuação do Gestor, é possível abrir diálogos entre políticas culturais, território e a amplitude do termo cultura, por estarem entrelaçados com quaisquer níveis e locais de atuação do mesmo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um quesito importante nessa composição é o peso da trajetória e o relato de experiência efetiva que os gestores carregam ao longo de suas atuações, em um movimento de constante acúmulo de informações e práticas que se retro abastecem e ajudam a executar medidas em novos caminhos traçados. Ao longo da busca pela demarcação das ações desse profissional algumas características ficam evidentes, porém é notório que sua relação com o território de desenvolvimento das práticas carrega um peso relevante para composição da descrição do gestor público de cultura.

A cultura é plural, de caráter contínuo e deve ser trabalhada como disputa do direito de significar. Assim, ao pensar políticas públicas de cultura os gestores culturais não devem se perceber somente como replicadores de um posicionamento estatal, por estarem vinculados a uma instituição, mas também como possibilidade de exercitarem os seus direitos como cidadãos do território, que propõem ações e mudanças a partir de análises sobre as realidades em que vivem. Sobre a especificidade da área, o pensamento do pesquisador e doutor Henrique Saravia revela que:

A especificidade cultural está dada pelo fato de se tratar da implementação de políticas culturais ou de lidar com instituições culturais. Em outras palavras, de estar trabalhando com um intangível como é a cultura nas suas mais diversas manifestações. (SARAVIA, 2001, p. 15)

Sobre o histórico da profissão e do campo, podemos visualizar uma relação de mútua construção, ao passo que novos cursos de formação acadêmica foram sendo criados ao longo dos anos. Isso possibilitou algumas opções de espaços onde os gestores puderam conhecer colegas de trabalho que atuam na mesma instância, e acompanhar também a caminhada desses ao longo do exercício da função. Sobre a construção da profissão, a pesquisadora Maria Helena Cunha afirma que:

[...] podemos considerar que a gestão cultural é uma profissão contemporânea complexa que, além de estabelecer um compromisso com a realidade de seu contexto sociocultural, político e econômico, tem ainda o desafio de estruturar um processo for-

mativo para esses profissionais, seja no ambiente não formal, seja na academia. A gestão cultural já é reconhecida por seu papel na mediação entre as instâncias políticas e a sociedade, tanto no meio empresarial quanto no meio artístico e no relacionamento com o público. E essas são ações cada vez mais especializadas. Outro desafio é a própria dimensão do território nacional, que exige uma política de investimento em formação que respeite as características locais, mas que tenha referenciais comuns e suficientemente coletivizados que possam construir uma base mais sólida no que diz respeito à transmissão de conhecimentos específicos do campo da gestão cultural. (CUNHA, 2011. p. 36)

Visto que esse tipo de profissional ainda se enquadra como contemporâneo à construção do seu campo de trabalho, temos a opção de ampliação da construção de um perfil, relacionando as características, formações, trajetórias, provocando diferentes combinações e possibilidades de aproximações entre os tipos de profissionais.

As potencialidades de construção da profissão que os novos gestores recém-formados carregam ao ocuparem cargos públicos; quais os reflexos de uma trajetória ainda muito singular academicamente falando e a atuação de um profissional junto a uma equipe de formação diversa; e ainda junto com a formação acadêmica, o caráter formativo que as experiências do exercício no campo fornecem para esses gestores também acionam outros olhares para a compreensão da atuação?

REFERÊNCIAS

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado, 1988. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaocompilado.htm.

BOURDIEU, Pierre. O campo político. **Rev. Bras. Ciênc. Polít.** Brasília, n. 5, p. 193-216, 2011. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-33522011000100008. Acesso em: 24 jan. 2020.

CALABRE, Lia *et al.* **Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas**. 2007.

CALABRE, Lia. O Minc, a gestão Gilberto Gil e os desafios na construção de políticas culturais. *In*: CALABRE, Lia. **Revista Proa**, 2009. v. 01, n.

01. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/proa>. Acesso em: 20 jan. 2020.

CALABRE, Lia (org.). **Políticas culturais: diálogos indispensáveis**. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2005.

CALABRE, Lia. **Rev. Inst. Estud. Bras.**, São Paulo, n. 58, p. 137-156, jun. 2014.

CHAUI, Marilena. Uma opção radical e moderna: Democracia Cultural. *In: Revista Polis*, n. 12. Experiências de Gestão Cultural Democrática, 1993. Hamilton Faria e Almir de Souza (org.).

CHAUI, Marilena. **Cultura e Democracia**. 2007. Conferência ministrada em Salvador, Bahia. Em 11 de Novembro de 2007.

CHAUI, Marilena; CÂNDIDO, Antônio; ABRAMO, Lélia e MOSTAÇO, Eldécio. Política Cultural. *In: RUBIM, Albino (org.) Política Cultural e gestão democrática no Brasil*. Editora Fundação Perseu Abramo, 2016.

CUNHA FILHO, F. H. Direitos culturais no Brasil. **Revista Observatório Itaú Cultural**, São Paulo, n. 11, p. 115-126, jan/abr. 2011.

CUNHA, Maria Helena. Desafios de uma política pública para a formação de gestores culturais: experiências e pesquisas. *In: Pensar e agir com a cultura: desafios da gestão cultural*. BARROS, José Márcio; OLIVEIRA Jr., José (orgs.). Belo Horizonte: Observatório da Diversidade Cultural, 2011. 35p.

FERNANDES, Taiane. Histórico da gestão cultural no Brasil. *In: Gestão cultural*. Antonio Albino Canelas Rubim, organizador. - Salvador: EDUFBA, 2019. P.226

HAESBAERT, Rogério. Por uma constelação geográfica de conceitos. *In: Viver no limite: território e multi/transterritorialidade em tempos de insegurança e contenção*. Rio de Janeiro (RJ): Bertrand, 2014.

HAESBAERT, Rogério. Território e Multiterritorialidade. *In: Viver no limite: território e multi/transterritorialidade em tempos de in-segurança e contenção*. Rio de Janeiro (RJ): Bertrand, 2014.

LAGES, Flavia de Castro; RODRIGUES, Luiz Augusto F. **GESTÃO CULTURAL EM ARTICULAÇÃO GOVERNO-SOCIEDADE. In: IV SEMINÁRIO INTERNACIONAL – POLÍTICAS CULTURAIS.** 2013. Setor de Políticas Culturais. Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro, Brasil.

LAGES, Flavia de Castro; RODRIGUES, Luiz Augusto. **Cultura e... Gestão Cultural.** Editora Lumen Juris. Rio de Janeiro, 2017.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Gestão cultural / Rubim, organizador.* 2019. **Coleção Sala de Aula.** - Salvador: EDUFBA, 2019. 226 p. (Sala de aula; 13).

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas culturais e novos desafios.** Matrizes [em linha]. 2009, v. 2, n. 2, p. 93-115 [fecha a Consulta 4 de agosto de 2020]. ISSN: 1982-2073. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=143012791005>. Acesso em: 10 jan. 2020.

SARAVIA, Enrique. *Gestão da cultura e a cultura da gestão: a importância da capacitação de administradores culturais. In: Pensar e agir com a cultura: desafios da gestão cultural / José Márcio Barros e José Oliveira Júnior, organizadores.* Belo Horizonte: Observatório da Diversidade Cultural, 2011. 15p.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. *A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. Rev. Bras. Educ.,* Rio de Janeiro, n. 20, p. 60-70, Aug. 2002. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782002000200005&lng=en&nrm=iso Acesso em: 24 jan. 2020.

UNESCO. **Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural.** [Paris, 2001]. Disponível em: http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/diversity/pdf/declaration_cultural_diversity_pt.pdf. Acesso em: jul. 2020.

Este livro, aqui em seu segundo volume, foi organizado a partir de reflexões de egressos e egressas do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) da Universidade Federal Fluminense (UFF). O objetivo desta publicação é apresentar para um público mais amplo uma parte das análises produzidas pelas alunas e pelos alunos no desenvolvimento das suas pesquisas de mestrado. Investigações elaboradas a partir de distintas metodologias, de trabalho de campo à pesquisa documental, e que se propõem a analisar as relações entre diferentes expressões das culturas e seu vínculo com múltiplos territórios, abordando questões atuais como políticas culturais, disputas em torno do território e de suas identidades, manifestações culturais e festivas, entre outros temas.



LETRAPITAL



uff

