

1983-3717
ISSN

POLÍTICAS CULTURAIS *em Revista*

#2

v. 14, n. 2, jul./dez. 2021

1983-3717
ISSN



POLÍTICAS CULTURAIS

em Revista

Pol. Cult. Rev.	Salvador	v. 14	n. 2	p. 1-286	jul./dez.	2021
-----------------	----------	-------	------	----------	-----------	------

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor: João Carlos Salles Pires da Silva

Vice-Reitor: Paulo César Miguez de Oliveira

INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS PROFESSOR MILTON SANTOS

Direção: Luís Augusto Vasconcelos da Silva

Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade

Coordenação: Adriano Sampaio

Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura

Coordenação: Renata Rocha

Vice-Coordenadora: Natalia Coimbra de Sá

EDITORES - CHEFES

Alexandre Barbalho, Universidade Estadual do Ceará

Leonardo Costa, Universidade Federal da Bahia

Renata Rocha, Universidade Federal da Bahia

EDITORES DO DOSSIÊ PARA ALÉM DA REPARAÇÃO: A PRODUÇÃO CULTURAL DESDE PERSPECTIVAS AFRODIASPÓRICAS

Cíntia Guedes, Universidade Federal da Bahia

Tigana Santana, Universidade Federal da Bahia

CONSELHO EDITORIAL

Alain Herscovici, Universidade Federal do Espírito Santo

Ana Carolina Escosteguy, PUCRS Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Ana Rosas Mantecón, Universidade Autónoma Metropolitana do México

Armand Mattelart, Universidade Paris VIII

Carlos Lopes, United Nations Institute for Training and Research

Carlos Yáñez Canal, Universidad Nacional de Colombia

César Bolaño, Universidade Federal de Sergipe

Daniel Mato, Universidad Central de Venezuela

Durval Albuquerque, Universidade Federal do Rio Grande de Norte

Emir Sader, Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Fabio de Castro, Universidade Federal do Pará

George Yúdice, Miami University

Guilherme Sunkel, Victoria University, Austrália
Guillermo Mariaca Iturri, Universidad Mayor de San Andrés
Gustavo Lins Ribeiro, Universidade de Brasília
José Machado Pais, Universidade de Lisboa
Lúcia Lippi, Fundação Getúlio Vargas
Manuel Garretón, Universidad de Chile
Marcelo Ridenti, Universidade Estadual de Campinas
Maria de Lourdes Lima Santos, Universidade de Lisboa
Muniz Sodré, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Octavio Getino, in memoriam
Renato Ortiz, Universidade Estadual de Campinas
Rubens Bayardo, Universidade San Martín – Universidad de Buenos Aires
Xan Bouzadas, in memoriam

CONSELHO DE REDAÇÃO

Alexandre Barbalho, Universidade Estadual do Ceará
Antonio Albino Canelas Rubim, Universidade Federal da Bahia
Anita Simis, Universidade Estadual Paulista
Cláudia Leitão, Universidade Estadual do Ceará
Cristina Lins, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
Humberto Cunha, Universidade de Fortaleza
Isaura Botelho, Centro Brasileiro de Análise e Planejamento
José Márcio Barros, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais; Universidade do Estado de Minas Gerais
Leonardo Costa, Universidade Federal da Bahia
Lia Calabre, Fundação Casa de Rui Barbosa
Maria Helena Cunha, DUO Informação e Cultura
Paulo Miguez, Universidade Federal da Bahia

NORMALIZAÇÃO, REVISÃO E DIAGRAMAÇÃO:

Equipe Interativa Design & Editorial



Sumário

**DOSSIÊ – PARA ALÉM DA REPARAÇÃO: A PRODUÇÃO CULTURAL
DESDE PERSPECTIVAS AFRODIASPÓRICAS 8**

1 APRESENTAÇÃO 9

Cíntia Guedes e Tiganá Santana

**2 POLÍTICAS CULTURAIS PARA A CAPOEIRA NO BRASIL:
A AVALIAÇÃO DOS MESTRES QUANTO À PARTICIPAÇÃO SOCIAL 11**

Alice Pires de Lacerda

**3 O CINECLUBISMO DE LUIZ ORLANDO: O “DESDE DENTRO PARA
DESDE FORA” DE UM MILITANTE NEGRO NAS POLÍTICAS E NO
MERCADO CINEMATOGRAFICO DOS ANOS 1980 32**

Pedro Andrade Caribé

**4 UM OLHAR SOBRE POLÍTICA CULTURAL NAS FRONTEIRAS DA
AFRODIÁSPORA 57**

Raissa Conrado Biriba

**5 O HIP-HOP É UMA SÓ FAMÍLIA: PROCESSO CRIATIVO, PRODUÇÃO
CULTURAL E MILITÂNCIA 75**

Carla Regina Silva e Débora Isabele Vasconcelos Teixeira

6 OLHARES NEGROS E A IMPORTÂNCIA D_ ESPECTAD_R 100

Viviane da Soledade Tôrres

**7 MINHA HISTÓRIA É SUADA IGUAL DANÇA NO ILÊ, NINGUÉM VAI
ME DIZER O MEU LUGAR 122**

Lorraine Pinheiro Mendes

ENSAIOS 142

**8 É TEMPO DE AQUILOMBAR: DA TECNOLOGIA ANCESTRAL À
PRODUÇÃO CULTURAL CONTEMPORÂNEA 143**

Stéfane Souto

**9 AFROTONIZAR: ESTRATÉGIA DE LIVRAMENTO, CRIATIVIDADE E
PROCESSOS DE CURA 160**

Naymare Santos de Azevedo

**10 MANIFESTAÇÕES DA CULTURA AFRODIASPÓRICA:
UM DIÁLOGO ENTRE O TEMPO E OS PROCESSOS DE TRANSMISSÃO DE
SABERES 184**

Flavia Pimentel Lopes Futata

ARTIGOS 197

**11 IMPLEMENTAÇÃO DE SISTEMAS MUNICIPAIS DE CULTURA EM
CIDADES DE MÉDIO PORTE: DESAFIOS PARA A GOVERNANÇA E PARA
A PARTICIPAÇÃO SOCIAL 198**

Luciana Braga Silbeira, Larissa Antunes Zanotti e Júlia Moretto Amâncio

**12 OS SENTIDOS DA DIVERSIDADE: POLÍTICAS CULTURAIS E
COLETIVOS AUDIOVISUAIS 219**

Thiago Siqueira Venanzoni


**13 A UTILIZAÇÃO LEGAL DE IMAGENS CRIADAS POR TERCEIROS NOS
PAÍSES DA UNIÃO EUROPEIA 245**

Inês Rebanda Coelho

CRÍTICAS E RESENHAS 269

**14 RESENHA DO LIVRO CINEMAS LATINO-AMERICANOS EM
CIRCULAÇÃO: EM BUSCA DO PÚBLICO PERDIDO 270**

Gabriela Andrietta



Dossiê – Para além da
reparação: a produção
cultural desde perspectivas
afrodiaspóricas

APRESENTAÇÃO

O dossiê *Para além da reparação: a produção cultural desde perspectivas afrodiaspóricas* investe, de partida, na tentativa de contornar as demandas de nosso presente histórico, com um escopo de textos que, a partir de abordagens críticas e sensíveis sobre o campo da cultura, enuncia questões caras e desafiadoras, acenando para rotas que ainda estão por emergir plenamente, ao mesmo tempo que segue na composição, por vezes não reconhecida, de pistas para uma política cultural que interesse às populações negras.

Se a atenção ampliada aos modos de fazer-e-pensar cultura desde perspectivas afrodiaspóricas é definitivamente relevante para estabelecer possibilidades de atuação, em especial diante do contexto de amplo e acelerado desmonte estrutural, esta publicação esboça um estado de pensamento-prática que não se detém por completo, porque amarra seus sentidos em temporalidades diversas. Evidencia, assim, que, se existem posições críticas e criativas que podemos reivindicar como perspectivas afrodiaspóricas, é porque algo se constitui em pluralidade de referências, epistemologias e irradiações cosmológicas que convocam uma política cultural por vir.

Entre artigos críticos e textos ensaísticos, tangenciamos reflexões e experiências para as quais a perspectiva afrodiaspórica foi ponto disparador, abrangendo pesquisas que atravessam ferramentas de observação das importantes e insuficientes políticas de representação e inclusão. Mesmo no caso das abordagens, partem da representação, explorando os modos ver, perceber, estar e conviver, em relação criativa, atentando às corporeidades e territorialidades, transbordando indicadores e produtos culturais, realizando-se, sobretudo, na tessitura da vida.

As enunciações textuais aqui dispostas, entrecruzadas com conceituações de pensador_s em negrura, que têm oferendado materialidade e complexidade dinamizadoras aos aquilombamentos, às vivências espiraladas de temporalidade, à cintilação poético-propositiva da luz negra, às inscrições cosmológicas afroreferentes, ao capoeirar, aos giros no corpo, às imagísticas, ao ecrã, ao inefável, à incontornável luta contracolonial, nos conduzem por outras trilhas de política cultural que não se dissociem das epistemes, éticas, estéticas e forças urdidas nas precedências território-temporais afrocentradas, nas presenças presentes, nas concretas ressonâncias que já desenham o não dado. Em linhas introdutórias, por ora esboçadas, trata-se do que atravessa esse grupo de textos, que, sem dúvida, trabalham juntos, embora se manifestem em corpos singulares, tais como as negruras mobilizadas pelo que está posto, pelo que escapa e pelo que não se perscrutou e têm operado suas inscrições, performatividades e políticas no que quer que chamemos de mundo.

Desejamos a_s leitor_s um alegre caminhar pelos textos.

Cíntia Guedes e Tiganá Santana, editor_s.



Políticas culturais para a capoeira no Brasil: a avaliação dos mestres quanto à participação social

Alice Pires de Lacerda¹

-
- 1 Doutora em cultura e sociedade pela Universidade Federal da Bahia (Ufba). Pesquisadora do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Cult-Ufba). Professora do Centro Universitário UniFTC. E-mail: alicepireslacerda@gmail.com.

RESUMO

O que pensam os mestres sobre as políticas públicas de cultura desenvolvidas para a capoeira no Brasil? Uma extensa pesquisa de campo buscou conhecer a avaliação que os mestres de capoeira fazem das ações do Estado para a área a partir de suas diferentes condições de participação nas políticas culturais: proponentes de projetos, colaboradores da gestão e participantes de debates públicos. Os resultados mostraram que os mestres de capoeira reconhecem como importantes e necessárias as políticas culturais desenvolvidas para o campo – especialmente as do período entre 2003 e 2010 –, assim como a presença da comunidade da capoeira nos espaços de participação social. Os mestres apontaram ainda a instabilidade e a descontinuidade das políticas, além da falta de efetividade dos resultados da participação social nas ações, como desafios ainda latentes.

Palavras-chave: *Políticas culturais. Patrimônio imaterial. Mestres de capoeira. Participação social.*

ABSTRACT

How do capoeira masters perceive the public cultural policies developed for capoeira in Brazil? To understand the assessment of capoeira masters regarding state actions aimed at this art form according to their roles as project proponents, management staff, and participants in public debates on cultural policies, this study performed an extensive field research. The results show that capoeira masters consider the cultural policies developed for the field as important and necessary, especially those implemented between 2003 and 2010, as well as the presence of the capoeira community in spaces of social participation. They also highlighted the instability and discontinuity of policies and the ineffectiveness of social participation in the actions outcomes as latent challenges for the field.

Keywords: *Cultural policies. Intangible heritage. Capoeira masters. Social participation.*

INTRODUÇÃO

Uma das produções culturais afrodiaspóricas mais difundidas no mundo, a capoeira funda-se na corporeidade negra e consolidou-se enquanto resistência ética e estética à escravidão, permanecendo enquanto um aporte epistêmico de enfrentamento ao racismo na sociedade brasileira.

As relações entre poder público e capoeira foram marcadas pelo racismo institucional em nosso país: perseguições, prisões e conflitos foram registrados no período do Brasil Colônia até a década de 1930, quando essa expressão cultural deixou de constar no Código Penal durante o Governo Getúlio Vargas. Apesar disso, a capoeira, assim como outras epistemologias afrodescendentes brasileiras, permaneceu sendo subjugada e menosprezada, sendo considerada uma expressão menor no sistema cultural do país.

A partir da década de 1970, algumas aproximações puderam ser identificadas entre Estado e capoeira no que se refere à tentativa de proposições e ações para o campo, como aquelas que objetivaram a esportivização da prática capoeirística, cujo objetivo era o branqueamento da capoeira a partir de sua marcialização. Outras iniciativas governamentais, mais recentes, travadas a partir dos anos 2000, ocorreram no âmbito das políticas culturais.

No rol das iniciativas mais recentes do Estado no trato da capoeira no Brasil, destaca-se o reconhecimento como patrimônio imaterial brasileiro em 2008, ação que proporcionou sua nomeação a Patrimônio da Humanidade pela UNESCO em 2014, já que a capoeira é uma das manifestações culturais nacionais mais difundidas pelo mundo – presente em mais de 150 países.

Este artigo se encontra no âmbito das pesquisas sobre a relação entre a capoeira e o Estado brasileiro que estão em crescente desenvolvimento, haja vista a ampla bibliografia sobre o assunto, da qual destacam-se os estudos do campo da história (PIRES, 2001; SOARES, 1993; 2004). A investigação se inclui ainda nas discussões acadêmicas acerca das políticas culturais para a capoeira no país, cujo foco principal tem sido o processo de sua patrimonialização a partir de 2008; porém, observa-se uma lacuna no que diz respeito às pesquisas que avaliam a eficácia das políticas culturais desenvolvidas para a capoeira a partir da ótica dos seus públicos assistidos, mais especificamente dos mestres de capoeira.

Os resultados apresentados neste artigo fazem parte de uma pesquisa mais ampla sobre políticas culturais para a capoeira no Brasil². O presente texto limita-se a discutir a percepção dos mestres quanto à sua participação nas políticas públicas de cultura desenvolvidas para a capoeira. A investigação voltou-se apenas às políticas culturais desenvolvidas no âmbito federal, mesmo que algumas delas tenham envolvido gestões estaduais ou municipais na sua realização. Quanto ao espaço e a temporalidade, as políticas culturais abordadas no texto são de abrangência nacional, embora sejam avaliadas a partir do desenvolvimento nos respectivos estados e municípios e ao período entre 2000 e 2015.

A problemática da pesquisa buscou apurar como ocorreram as participações dos mestres nas políticas culturais federais para a

.....

- 2 A autora se refere à investigação desenvolvida durante seu doutoramento que envolveu uma pesquisa de campo realizada entre os anos de 2014 e 2015, na qual foram entrevistados 33 mestres de capoeira em quatro estados brasileiros (Bahia, Rio de Janeiro, São Paulo e Pernambuco) e no Distrito Federal (Brasília).

capoeira e como os entrevistados perceberam essa experiência de interlocução com representantes do poder público. Optou-se por uma pesquisa de caráter descritivo e abordagem qualitativa, com procedimentos metodológicos de pesquisa bibliográfica e pesquisa de campo, quando foram realizadas entrevistas semiestruturadas. O critério para escolha dos mestres entrevistados na pesquisa foi seu envolvimento em algum espaço de participação em políticas públicas para a capoeira, sendo a participação no Conselho de Mestres o critério que prevaleceu para a realização de viagens a outros estados e ao Distrito Federal. Observou-se na amostragem selecionada a ocorrência de três principais condições de participação entre os mestres entrevistados, sendo elas: proponentes de projetos aprovados pela gestão pública para fins de apoio financeiro; colaboradores da gestão pública, como consultores ou pareceristas; e participantes de debates públicos, presentes em reuniões, encontros, conferências etc. promovidos pelo poder público para discutir ações para a capoeira.

POLÍTICAS CULTURAIS, PARTICIPAÇÃO SOCIAL E CAPOEIRA

Em “Políticas Culturais entre o possível e o impossível”, Albino Rubim (2006) propõe pensar a abrangência das políticas culturais, elencando e analisando os componentes de uma ação digna de tal definição. Entre as categorias que precisam ser analisadas em uma política cultural, o autor destaca a necessidade de delimitar e caracterizar os atores sociais nela envolvidos. Ainda segundo Rubim (2006), para além do Estado, as políticas culturais contemporâneas envolvem “um conjunto complexo de atores” públicos e privados, apresentando-se como o resultado da interação entre governos nacionais, supranacionais, infranacionais, organizações privadas e sociedade civil. O autor salienta que o debate sobre políticas culturais converge para uma discussão acerca do entendimento de política pública e participação social:

Na perspectiva das políticas públicas, a governança da sociedade, na atualidade, transcende o estatal, impondo a negociação como procedimento usual entre os diferentes atores sociais. Somente políticas submetidas ao debate e crivo públicos podem ser consideradas substantivamente políticas públicas de cultura. Tal negociação, entretanto, é sempre bom lembrar, acontece entre atores que detêm poderes desiguais e encontram-se instalados de modo diferenciado no campo de forças que é a sociedade capitalista contemporânea. Assim, políticas públicas de cultura podem ser desenvolvidas por uma pluralidade de atores político-sociais, não somente o Estado, desde que tais políticas sejam submetidas obrigatoriamente a algum controle social, através de debates e crivos públicos. (RUBIM, 2006, p. 11)

A percepção de Rubim sobre o conceito de política pública aplicado às políticas culturais evoca a noção de “democracia cultural”, conhecida também por “cidadania cultura” (CHAUÍ, 2006), que compreende o direito da população à cultura não apenas no âmbito do acesso e consumo, mas também nas esferas da produção cultural, bem como nas de formulação, execução e avaliação das ações voltadas à cultura. Sob essa perspectiva, a participação social é incentivada e fomentada pelo poder público enquanto premissa de gestão cultural que prioriza a efetivação e eficácia das ações realizadas. Percebida como direito, a participação social na perspectiva da democracia cultural se insere no que Gohn (2003) denomina “democracia deliberativa”, sistema que articula princípios da democracia direta e da democracia representativa. O modelo deliberativo defendido por Gohn (2003) “diz respeito aos mecanismos de representação política, em que existe o envolvimento dos indivíduos como cidadãos políticos ativos em diálogos interativos realizados no decorrer do processo de participação e na elaboração de políticas públicas” (SIMÕES; SIMÕES, 2015, p. 9).

Entre os anos de 2003 e 2010, o Estado brasileiro, sobretudo na esfera federal, buscou desempenhar o papel de mediador na construção de consensos, possibilitada pela ampliação da participação social, quanto às prioridades das políticas culturais no país e seu processo de efetivação por meio da gestão do Ministério da Cultura (MinC) (RUBIM, 2008). Isso transcorreu também no que se refere às políticas voltadas à capoeira naquele período, incidindo sobre tentativas de constituição de redes de atores sociais do campo, o que, em alguns momentos, incluiu os mestres de capoeira. Com objetivo de incorporar a sociedade civil à gestão das políticas públicas para a capoeira, como ocorreu com o Projeto Capoeira Viva³, ou mesmo dar sustentabilidade às ações, a participação social dos mestres esbarrou em entraves, dificuldades e conflitos, como pode ser verificado a partir da análise das falas dos mestres entrevistados.

MESTRES DE CAPOEIRA E A INTERLOCUÇÃO COM O ESTADO NA CONDIÇÃO DE PROPONENTES DE PROJETOS

Os mestres entrevistados relataram sua participação como proponentes de projetos aprovados em seleção pública do MinC e suas autarquias, experiências que envolveram também a gestão desses projetos. No grupo de mestres que concorreram com seus projetos em seleções públicas por edital, Mestre Toni Vargas⁴ conseguiu, por duas vezes, aprovar seus projetos no âmbito do Projeto Capoeira Viva, iniciativa que ele avaliou positivamente:

-
- 3 O Projeto Capoeira Viva foi uma ação integrante do Programa Brasileiro e Mundial da Capoeira (2005) desenvolvido pelo MinC entre 2006 e 2015 com intuito de fomentar a implementação de políticas públicas para a valorização e promoção da capoeira como bem constituinte do patrimônio cultural brasileiro. A primeira fase do projeto foi gerida pela Associação de Apoio ao Museu da República no Rio de Janeiro (2006 -2007), e a segunda fase, pela Fundação Gregório de Matos em Salvador (2007-2015), tendo como principal estratégia o repasse de recursos públicos para projetos selecionados através de editais públicos.
 - 4 Antônio César de Vargas é mestre de capoeira do Grupo Senzala desde 1985 e fundador do Centro Cultural Senzala, na cidade do Rio de Janeiro.

No primeiro momento, o próprio Capoeira Viva, de alguma maneira, surpreendeu os capoeiristas. No início dele, pela relativa simplicidade – é claro que, ainda assim, teve dificuldades enormes, para vários capoeiristas – e pela funcionalidade dele, que está ligado a essa simplicidade. (Mestre Toni Vargas, informação verbal, 2014)

Mestre Toni Vargas relatou que, assim como ele, muitos outros mestres e grupos de capoeira foram selecionados pelo projeto e que, para a maioria, tratou-se de uma experiência nova. Na avaliação de Mestre Toni Vargas, as principais dificuldades encontradas se referiram à prestação de contas, já que eles não tiveram orientação sobre como deveriam comprovar as despesas realizadas. Crítico quanto à condução do ministério no Capoeira Viva, Mestre Moraes também foi proponente de projeto selecionado por edital do projeto, contando algumas das dificuldades encontradas ao gerir seu projeto:

Eles não procuram [se] atentar ao fato de que o mestre de capoeira, ou seja, as pessoas que lidam com manifestações culturais, elas não têm a condição de atender aos trâmites burocráticos que eles impõem a você, caso você queira uma fatia do bolo. (Mestre Moraes, informação verbal, 2015)

Podemos perceber na fala de Mestre Moraes⁵ uma queixa quanto à falta de sensibilidade do órgão em compreender o público para o qual são direcionados os editais e a ausência de assessoramento institucional do ministério no sentido de orientar os proponentes na realização dessa prestação de contas.

Além de ter sido a primeira experiência de gestão para muitos mestres de capoeira, o Ponto de Cultura foi também um desafio de gestão para o próprio ministério, pois foram os primeiros editais voltados para projetos realizados por um público da cultura que, historicamente,

.....
5 Pedro Moraes Trindade é considerado um dos responsáveis pelo movimento de revalorização da Capoeira Angola, iniciado nos anos de 1980, década na qual fundou o Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP) em Salvador, Bahia.

desconhecia esses meios de acesso aos recursos públicos. A reclamação da falta de assessoramento institucional do ministério na execução do projeto também foi lembrada por Mestre Curió:

Outra coisa, lhe dá o ponto de cultura, você ganha o ponto de cultura pelos seus méritos, mas eles não dão um setor jurídico, uma organização jurídica para dizer: “Você vai gastar o dinheiro assim, isso pode e isso não pode”. (Mestre Curió, informação verbal, 2015)

Ao analisar as políticas para a capoeira, Costa (2013) se atenta para um nível desproporcional de “cobranças e exigências” por parte do Estado com relação aos proponentes dos projetos apoiados, que, além de desconsiderar sua inexperiência, não ofereceu acompanhamento nem orientações compatíveis com o que era exigido. Além do mais, o autor constatou “problemas de gestão destas políticas também em sua execução”, ou seja, o Estado cobrou aquilo que ele mesmo não realizou, pois demonstrou “incapacidade de gerir verbas e de prestar contas” (COSTA, 2013, p. 312).

A inexperiência dos proponentes e os problemas enfrentados pelo MinC na condução dos projetos revelam mais do que um problema de gestão pública, pois se apresentam como sintomáticos em uma sociedade de classes na qual o Estado representa os interesses de poucos. Portanto, como já foi analisado em pesquisas anteriores (LACERDA, 2010), experiências como o Cultura Viva expõem a necessidade de democratização do Estado, com a criação, manutenção e ampliação das arenas de participação popular em suas políticas que questionem e pressionem o poder público a criar caminhos e condições de apropriação de seus serviços pela população. A falta de continuidade das ações ou mesmo da instabilidade institucional foi outra ocorrência mencionada por alguns mestres. Mestre Itapoan criticou a falta de continuidade da política, já que um terceiro edital no âmbito do Projeto Capoeira Viva estava previsto para ocorrer e foi suspenso. A instabilidade institucional

do órgão responsável pela gestão da segunda etapa do projeto contribuiu para a sua descontinuidade, conforme declarou Mestre Itapoan⁶:

Durante esse período, a Fundação Gregório de Mattos ganhou três presidentes. Era coisa política, o João Henrique⁷ tirou um e botou outro na prefeitura e pronto, e cada um que chegava tem que tomar pé de cada um do que está rolando, então, está aí [...].
(Mestre Itapoan, informação verbal, 2014)

A alternância de gestores da Fundação Gregório de Mattos, em um curto período, segundo Mestre Itapoan, aprofundou os entraves enfrentados pelo projeto devido aos problemas nas prestações de contas de alguns projetos. A essa fase de instabilidade institucional no órgão gestor do projeto, sucedeu-se a mudança para o Governo Dilma, com a ministra Ana de Holanda assumindo o MinC, conjuntura que paralisou a iniciativa.

A falta de continuidade do Projeto Capoeira Viva ocorreu não apenas na mudança de um governo para o outro (Lula para Dilma), mas dentro do próprio Governo Lula. Para Calabre (2014), entre os anos de 2007 e 2010 – período que coincide com a execução da segunda etapa do Projeto Capoeira Viva –, um balanço das ações implementadas pelo MinC apontava para o fato de que “uma série de novas portas foram abertas sem que as anteriores fossem fechadas, ou melhor, sem que as inovações propostas tivessem obtido algum grau de efetividade” (2014, p. 155). A abertura de novos ciclos de ações sem o devido fechamento de ciclos anteriores acarretou a ampliação das dificuldades de efetivação da política cultural pretendida.

Ainda conforme avaliação de Mestre Itapoan, o encerramento das atividades do projeto não significou a desmobilização da política,

-
- 6 Raimundo César Alves de Almeida nasceu em 1947, em Salvador, cidade onde desenvolve seu trabalho de capoeira através da Ginga Associação de Capoeira, no Brasil e no exterior.
 - 7 João Henrique Carneiro foi Prefeito da cidade de Salvador, nos períodos 2005-2008 (PDT) e 2009-2012 (PMDB).

e os capoeiristas continuaram cobrando respostas das instituições. Mestre Itapoan criticou o modo como as políticas foram “abandonadas” pelas gestões: sem a apresentação de um balanço do que foi realizado, discriminando os recursos destinados e disponibilizando ao acesso público as informações e produtos resultantes das ações empreendidas. Segundo o mestre, a falta de transparência na atuação do Estado e de sistematização de resultados contribuiu para as avaliações negativas das políticas e para a ratificação do descrédito no poder público.

Assim como Mestre Itapoan, a pesquisa de Costa (2013) constatou uma ausência de sistematização e disponibilização de informações, conteúdos e produtos resultantes de projetos voltados para a capoeira no âmbito das políticas culturais do Governo Lula. Para o autor, as gestões pecaram nesse sentido, sendo que grande parte de tudo que se produziu nesse contexto ficou no desconhecimento da comunidade da capoeira.

Nesse sentido, Calabre (2014) também teceu críticas e ressaltou que “a preocupação com a produção e sistematização de informações sobre as próprias ações do MinC eram praticamente inexistentes” até o Governo Lula, e que, mesmo sendo uma questão colocada pelas duas gestões desse governo, as “tentativas de levar a questão adiante, promovendo ações efetivas, sofreram processos de descontinuidade e de baixo grau de investimento” (2014, p. 145-146).

Percebe-se que as gestões Gil e Juca à frente do MinC mobilizaram novos atores políticos, criando “expectativa da efetividade da implantação de novos modelos de gestão das políticas culturais” (CALABRE, 2014, p. 156). Apesar disso, a ruptura das ações em curso colocou em xeque a credibilidade das instituições públicas e, no que tange à capoeira, esse recente episódio da relação com o Estado contribuiu para reforçar o aguçado senso de desconfiança dos capoeiristas.

PARTICIPAÇÃO COMO COLABORADORES NA GESTÃO DA POLÍTICA PÚBLICA PARA A CAPOEIRA

Uma outra condição de participação em políticas públicas relatada pelos mestres entrevistados foi a de colaborador da gestão pública como membro do Conselho de Mestres do Projeto Capoeira Viva, um grupo criado informalmente pela gestão da política para atuar como consultor no desenvolvimento de suas ações. Esse conselho foi composto por dez membros, entre os quais sete foram entrevistados nessa pesquisa: Itapoan (BA), Moraes (BA), Camisa (RJ), Burguês (RJ), Zulu (DF), Suassuna (SP) e Mestra Janja (BA).

Perguntado sobre qual tinha sido a função do Conselho de Mestres do Capoeira Viva, Mestre Camisa⁸ respondeu: “*Indicar algumas coisas, informar, esclarecer algumas coisas. Eu fui a Brasília algumas vezes, indicando principalmente os mestres mais velhos, da velha guarda*” (Mestre Camisa, informação verbal, 2014). Na fala do mestre, podemos perceber uma confirmação do caráter consultivo do conselho e uma referência à indicação de nomes de velhos mestres de capoeira. O conselho foi responsável por indicar cinquenta nomes de velhos mestres para compor uma Academia de Mestres de Capoeira, uma ação de reconhecimento do trabalho dessas pessoas e de apoio financeiro a esses mestres, promovida pelo projeto.

A avaliação de Mestre Camisa sobre a insuficiência da atuação do conselho durante as gestões de Gilberto Gil e Juca Ferreira à frente do ministério reverberou na fala dos demais mestres, assim como a paralisação de suas atividades após a mudança de gestão do projeto para a Fundação Gregório de Mattos e, posteriormente, a interrupção da política com a posse da ministra Ana de Holanda.

.....
8 José Tadeu Carneiro Cardoso nasceu em Jacobina, município do estado da Bahia, em 1955. A partir de 1972, estabeleceu-se no Rio de Janeiro, onde integrou o Grupo Senzala até 1988, quando fundou a Associação Brasileira de Apoio e Desenvolvimento da Arte Capoeira (A.B.A.D.A Capoeira), que lidera atualmente.

De maneira geral, os mestres e a mestra entrevistados que participaram do Conselho de Mestres do Projeto Capoeira Viva consideraram suas participações tímidas e pontuais, com a realização de um número baixo de reuniões – ninguém soube precisar quantas –, sendo, na opinião deles, muito pouco requisitados pela gestão da iniciativa. As reuniões para a indicação dos nomes dos velhos mestres de capoeira, que comporiam a Academia de Mestres e receberiam o apoio financeiro do programa, foram citadas quase que como a única atividade desse conselho.

Segundo pesquisa realizada por Costa (2013), a formação da Academia de Mestres foi o que motivou o coordenador do projeto a criar o conselho, porém, o autor especula que sua gestão tinha esperanças de que ele ganhasse maiores dimensões e que, assim, o conselho ganharia importância, enquanto instância consultiva e legitimadora da política. O autor concluiu que esse desdobramento não ocorreu e, confirmando o prognóstico dos mestres entrevistados, a indicação dos nomes que comporiam a Academia de Mestres se configurou como única ação do coletivo.

Ainda sobre o conselho, Mestre Moraes teceu críticas à gestão do projeto e à atuação desse grupo de mestres. Para ele, sua criação foi uma estratégia para dar uma conotação democrática às suas resoluções, sendo que a sua participação no conselho foi mais formal do que efetivamente consultiva.

Embora Mestre Moraes qualifique sua participação no conselho como “mera formalidade”, Costa (2013) constatou não haver nenhum registro oficial de sua existência nem de suas atividades, ou mesmo registro do conteúdo das reuniões. Logo, esse conselho atuou informalmente, representando “uma ação da coordenação da primeira gestão do PCV, que possuía autonomia para tal” (p. 122), não tendo continuidade na segunda etapa do projeto sob a nova gestão.

Para Costa (2013), os processos de elaboração e implementação de políticas públicas para a capoeira demandam a existência e a

atuação de um Conselho de Mestres permanente, “onde os seus membros tenham uma alternância constante e representatividade ampliada, por todo o território nacional, estabelecendo formas de desenvolvimento e continuidade das ações” (p. 296).

Ainda no grupo de participação como colaboradores da gestão pública, alguns mestres atuaram como consultores e pareceristas. Mestra Janja⁹, que, além de ter atuado como conselheira do Cultura Viva, foi também parecerista de projetos submetidos aos processos seletivos do programa, destacou a seriedade das gestões Gilberto Gil e Juca Ferreira, à frente do MinC e na condução das políticas de cultura para a capoeira, sendo esse um motivo preponderante para sua colaboração nessa política.

PARTICIPAÇÃO DOS MESTRES DE CAPOEIRA EM DEBATES PÚBLICOS

Muitos dos mestres entrevistados relataram suas atuações como participantes em debates públicos, como encontros, seminários, conferências e reuniões, promovidos pelos poderes públicos para discutir políticas para a capoeira. Mestre Pêu¹⁰ afirmou participar de conferências municipais já há algum tempo e criticou a falta de interesse dos capoeiristas em participar desses momentos.

Essa falta de interesse dos capoeiristas nas conferências setoriais, apontada por Mestre Pêu, alinha-se ao que Faria (2005) chamou de “desencantamento da política”, que atinge os processos participativos devido à “participação pífia e com resultados discutíveis em relação a mudanças” (p. 115). Segundo o autor, os processos participativos como conferências e conselhos ainda sofrem muito controle estatal e apresentam baixo grau de autonomia, além de

9 Rosângela Costa Araújo, nascida em 1960 em Feira de Santana (BA), iniciou-se na capoeira na década de 1980 e fundou em 1995 o Grupo Nzinga de Capoeira Angola, com atividades em Salvador, São Paulo, Brasília e Maputo, Moçambique

10 Pedro Luís da Silva nasceu em Recife, em 1965, e começou a jogar capoeira em 1975. Hoje desenvolve seu trabalho de capoeira à frente do Grupo Quilombo, na periferia de Recife, Pernambuco.

outros problemas, como o nível de representatividade dos membros participantes e da reiterada prática de clientelismo por parte dos poderes públicos.

As conferências, enquanto espaços de participação cidadã, são conquistas ainda muito recentes da democracia brasileira que vêm se firmando no campo das disputas políticas e sociais do país, o que implica no nível e qualidade da representatividade, bem como da sua autonomia.

A desconfiança dos capoeiristas com relação às conferências e demais eventos se fundamenta na observação de práticas como o clientelismo e a cooptação de representantes, apontadas por Faria e Moreira (2005), ou mesmo no fato das gestões culturais interagirem sempre “com os mesmos atores das elites culturais locais; alguns estimulam novos espaços e ações culturais, mas sem capilaridade massiva e permanente nos bairros mais distantes” (2005, p. 12) ou nas bases sociais das expressões culturais.

Faria e Moreira (2005) defendem a importância de modos alternativos de gestão cultural, nos quais a participação “da sociedade civil na política cultural pode torná-la plural, humanizar relações, mudar as práticas arraigadas do corporativismo, formatar um projeto político-cultural de prosperidade material e espiritual junto com a localidade” (2005, p. 14). Para os autores, ao compartilhar decisões, os diferentes atores sociais estão socializando saberes e querereres, produzindo um aprendizado do exercício democrático entre os diferentes que são unidos pela igualdade da participação política e da decisão coletiva.

Para Mestre Corisco¹¹, sua participação em eventos dessa natureza representa, antes de tudo, o seu papel como cidadão de participar e contribuir na vida pública do seu país, ou seja, um dever cívico. Além disso, declarou assumir uma postura política nessas participações:

.....
11 José Olímpio Ferreira da Silva teve seu primeiro contato com capoeira no final da década de 1970 e fundou, junto ao Mestre Birilo, o Grupo Chapéu de Couro de Capoeira, em 1983, em Recife, Pernambuco, onde dá aulas atualmente.

Quando eu vou para essas reuniões de políticas públicas, eu tento me colocar de forma política também. E de forma que eu deixo claro que existe uma política pública, mas que não precisa depender de um partido e que um partido pode exercer essa política pública, mas que a gente não pode depender de instituição política, nem de partido político. (Mestre Corisco, informação verbal, 2014)

Percebemos, na declaração de Mestre Corisco, clareza quanto aos diferentes tipos de participação que o cidadão pode e deve exercer na vida política do seu país ou localidade. Para o mestre, a participação em espaços e instâncias de interlocução com a gestão pública e com uma política pública não está relacionada a uma atuação político-partidária. Por outro lado, a execução de uma política pública não precisa depender de uma gestão ou partido político específicos, como é o caso das políticas de Estado.

Para Faria e Moreira (2005), a participação na cultura e a cultura da participação constituem um binômio fundamental à formação cultural de cidadãos, ativos e inventivos, que sejam capazes de “assegurar a continuidade dos projetos significativos para a sociedade, a moralização da coisa pública, a gestão transparente e ética, a formação de comunidades vigilantes dos direitos conquistados, a difusão da criação e a fruição cultural nos espaços públicos” (2005, p. 14).

Além da pluralidade de possibilidades de participação política, Mestre Corisco esclareceu que contribuir ou participar de determinada política pública não significa compactuar com nenhum partido ou gestão pública em particular:

A gente pode até trabalhar junto com a prefeitura, mas a prefeitura precisa entender que a gente pode até cooperar com aquela gestão, pela conveniência, mas que a política pública da capoeira é uma coisa, vamos dizer, atemporal e adimensional [...]. (Mestre Corisco, informação verbal, 2014)

Mais uma vez, Mestre Corisco ratificou o caráter transcendental das políticas públicas em relação às gestões por entender que a participação da sociedade civil, por meio de instâncias públicas, não compromete sua autonomia frente ao poder público ou a qualquer gestão pública.

O exercício de cidadania, representado pela participação política e defendido por Mestre Corisco, além de constituir-se como um direito dos cidadãos, se apresenta como um instrumento de aprimoramento da política pública. Assim, a qualidade da política pública de cultura está estritamente relacionada ao grau de participação política da população, desde que essa participação tenha entre seus objetivos aqueles capazes de tornar a política acessível a mais pessoas, otimizar os recursos públicos, controlar os gastos públicos, entre outros (TEIXEIRA, 2005).

O processo de inventário e registro da capoeira como patrimônio imaterial do Brasil foi um assunto abordado por Mestre Pinatti¹², que avaliou que o processo que culminou no registro da capoeira como Patrimônio Imaterial do Brasil, ocorreu sem o conhecimento dos mestres:

Eles [o Iphan] teriam que consultar a gente primeiro, nós somos donos. Tombou não foi o atabaque, pandeiro e berimbau – que é coisa –, somos nós, seres humanos, os mestres de capoeira. Então, tinham que consultar a gente, foi à nossa revelia. (Mestre Pinatti, informação verbal, 2014)

Costa (2013) reforça em sua pesquisa essa ausência de escuta dos capoeiristas no processo de registro da capoeira, constatando um número inexpressivo de assinaturas no termo de anuência que acompanhou o inventário.¹³

As reclamações dos entrevistados quanto à ausência de escuta na relação com o Estado fazem parte de um conjunto de demandas reprimidas historicamente pela sociedade brasileira, no gozo dos

.....
12 Djmair Pinatti nasceu em 1930 em Orlândia (SP), filho de imigrantes italianos iniciou-se na capoeira em 1962 e fundou a Associação de Capoeira São Bento Pequeno, juntamente com Mestre Limão, em funcionamento até os dias de hoje, na capital paulista.

13 O autor informou 96 assinaturas (COSTA, 2013).

seus poucos anos de regime democrático. No que se refere à política de patrimônio imaterial, a novidade é ainda maior, já que o decreto¹⁴ que a instaura no país data de 2000, o que não coincide com a sua efetiva implementação, ainda mais recente.

Nesse sentido, as instituições públicas brasileiras ainda estão em processo de implantação e aprimoramento das esferas de escuta e participação da sociedade civil, tendo sofrido um duro golpe durante o Governo Bolsonaro, que extinguiu e alterou os canais de participação social nas políticas públicas através do Decreto Federal nº 9.759 (BRASIL, 2019).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observou-se uma pluralidade de condição e espaço de participação dos mestres entrevistados nas políticas culturais para a capoeira, o que pode ser interpretado como uma mudança histórica significativa na condução da gestão pública de cultura ao estimular, criar e manter meios para efetivação da participação da comunidade de capoeira.

Para os mestres que participaram das políticas culturais como proponentes de projetos, a experiência representou uma novidade, pois grande parte não havia vivenciado uma interlocução com as instituições do Estado. Observou-se que parte dos problemas enfrentados pelos mestres na condução de seus projetos culturais se deveu a essa inexperiência e à falta de informações, orientação e acompanhamento do poder público.

Essa inexperiência – também observada nos gestores públicos – mais uma vez catalisou problemas na execução da política, sendo os processos de prestação de contas dos projetos sintomáticos nesse sentido. Observou-se um alto nível de exigência burocrática por parte do poder público, incompatível com a disponibilidade de

.....
14 Decreto nº 3551, de 4 de agosto de 2000, que instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e criou o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (BRASIL, 2000).

orientação e acompanhamento que se deveria oferecer aos proponentes, demonstrando desconhecimento quanto ao funcionamento do próprio Estado.

Além da falta de acompanhamento, a descontinuidade e a interrupção da política sem uma conclusão oficial, causada pela instabilidade institucional do órgão gestor, foi um outro aspecto criticado pelos mestres entrevistados. Os entrevistados interpretam essa postura da gestão como uma despreocupação em prestar contas à sociedade, quanto ao retorno do investimento de recursos públicos, o que desestimula a participação em iniciativas futuras do poder público.

A participação dos mestres enquanto colaboradores da gestão pública demonstrou algum tipo de abertura política do poder público, que criou as condições para que essa participação ocorresse. O Conselho de Mestres do Capoeira Viva mostrou a vontade dos mestres em participar das decisões que envolviam a gestão da política, bem como a de colaborar com seu conhecimento e experiência para uma melhoria do campo. Além disso, a atuação do conselho poderia ter representado uma maior legitimidade e credibilidade da ação do poder público junto à comunidade de capoeira, cobrando dos órgãos gestores resultados das ações empreendidas. A baixa participação dos capoeiristas em espaços de interlocução com o Estado, como as conferências setoriais, demonstram um desencantamento com a política, explicado por um certo sentimento de ineficiência dessa participação, causado pela ausência de resultados imediatos que representem mudanças na realidade das pessoas. Por isso a participação dos cidadãos na gestão pública de cultura deve visar pluralizar a gestão, aproximando-a da diversidade cultural de públicos e expressões, agindo também na humanização das relações, inclusive entre as instituições públicas e os cidadãos. Além do mais, a participação social deve se constituir também enquanto uma partilha de poder, de forma que ele não seja um monopólio do Estado.

A cultura da participação se apresenta como um caminho para a consolidação de uma democracia cultural na qual o envolvimento dos cidadãos nas políticas públicas de cultura evolua para sua apropriação. Quando os cidadãos “tomam as rédeas” da política cultural, são maiores e melhores as chances para sua continuidade, existindo condições de controle e pressão dos órgãos públicos diante das alternâncias de gestão. Nesse contexto de apropriação cidadã da política, podemos pensar e realizar uma proposta de gestão para a capoeira que transcenda a gestão partidária e se coloque de maneira mais autônoma e política.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000. Institui o registro de bens culturais de natureza imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 7 ago. 2000.

BRASIL. Decreto nº 9.759, de 11 de abril de 2019. Extingue e estabelece diretrizes, regras e limitações para colegiados da administração pública federal. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 11 abr. 2019.

CALABRE, L. Política cultural em tempos de democracia: a Era Lula. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 58, p. 137-156, 2014.

CHAUÍ, M. *Cidadania cultural*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

COSTA, N. L. *Capoeira, política cultural e educação*. 2013. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

FARIA, H. Conselhos municipais de cultura e cultura participativa: reavaliar caminhos e buscar horizontes. In: FARIA, H.; MOREIRA, A.; VERSOLATO, F. (org.). *Você quer um bom conselho? Conselhos municipais de cultura e cidadania cultural*. São Paulo: Instituto Pólis, 2005. p. 114-122.

FARIA, H.; MOREIRA, A. Cultura e governança: um olhar transversal de futuro para o município. In: FARIA, H.; MOREIRA, A.; VERSOLATO, F. (org.). *Você quer um bom conselho?* Conselhos municipais de cultura e cidadania cultural. São Paulo: Instituto Pólis, 2005. p. 9–18.

GOHN, M. G. *Conselhos gestores e participação sociopolítica*. São Paulo: Cortez, 2003.

LACERDA, A. P. *Políticas públicas de cultura para a democracia cultural: uma análise do Programa Cultura Viva do Ministério da Cultura*. 2010. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

PIRES, A. L. C. S. *Movimentos da cultura afro-brasileira: a formação histórica da capoeira contemporânea 1890–1950*. 2001. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

RUBIM, A. A. C. Políticas culturais entre o possível e o impossível. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 2., 2006, Salvador. *Anais* [...]. Salvador: Ufba, 2006.

RUBIM, A. A. C. Políticas culturais do Governo Lula/Gil: desafios e enfrentamentos. *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, São Paulo, v. 31, n. 1, p. 183–203, 2008.

SIMÕES, G. L.; SIMÕES, J. M. Reflexões sobre o conceito de participação social no contexto brasileiro. In: JORNADA INTERNACIONAL POLÍTICAS PÚBLICAS, 7., 2015, São Luís. *Anais* [...]. São Luís: Ufma, 2015.

SOARES, C. E. L. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro 1808–1850*. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

SOARES, C. E. L. *A negregada instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro 1850–1890*. 1993. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993.

TEIXEIRA, A. C. Formação dos conselhos no Brasil. In: FARIA, H.; MOREIRA, A.; VERSOLATO, F. (org.). *Você quer um bom conselho?* Conselhos municipais de cultura e cidadania cultural. São Paulo: Instituto Pólis, 2005. p. 19–26.



O cineclubismo de Luiz Orlando: o “desde dentro para desde fora” de um militante negro nas políticas e no mercado cinematográfico dos anos 1980

Pedro Andrade Caribé¹

-
- 1 Mestre e doutor em comunicação na linha de políticas de comunicação e cultura da Universidade de Brasília (UnB). Coordenador do museu digital Cinema de Terreiro. E-mail: andradecaribe@gmail.com.

RESUMO

Na década de 1980, um militante e intelectual negro, Luiz Orlando da Silva (1945–2006), coordenou em Salvador uma rede de mais de cinquenta cineclubes e espalhada em territórios de história e demografia negra. O “desde dentro para desde fora” é um modo de viver e pensar o legado africano no Brasil, que encontra uma geração dos movimentos negros envolta em epistemologias de desnudamento do mito da democracia racial. Tal experiência permeia o Estado e suas políticas com foco na distribuição e na exibição, duas entraves no desenvolvimento do cinema nacional, baiano e independente.

Palavras-chave: *Cinema negro. Cinema brasileiro. Diáspora. Cineclube*

ABSTRACT

Luiz Orlando da Silva (1945–2006), a Black militant and intellectual, coordinated a network of more than 50 film clubs spread across territories marked by Black history and demographic composition in Salvador. From the inside to the outside is a way of living and thinking the African legacy in Brazil, which finds a generation of Black movements wrapped in epistemologies made to unveil the myth of racial democracy. Such experience permeates the State and its policies, with a focus on distribution and exhibition, two obstacles in the development of independent cinema in Brazil and Bahia.

Keywords: *Black cinema. Brazilian cinema. Diaspora. Film club*

INTRODUÇÃO

Na cidade de Salvador, o Estado e suas políticas já têm uma atuação significativa no cinema e no audiovisual na virada dos anos 1970 para os anos 1980. Na definição dessa ação estão intelectuais com histórico de formulação e produção de negócios que capitalizam o reconhecimento às obras nacionais e, especificamente, baianas desde quando a geração do Cinema Novo ganhou prêmios internacionais e emergiu no século XX a consciência de que um Estado-nação poderia superar a sua condição colonial e de subdesenvolvimento nas telas.

Em nível federal, a ditadura militar cria o Instituto Nacional de Cinema (INC) em 1967 e a Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima (Embrafilme) em 1969. Na cidade de Salvador a repressão não impede o funcionamento do setor de cinema da Universidade Federal da Bahia (Ufba) e dos organismos internacionais responsáveis por filmes exibidos em mostras e distribuídos para os cineclubes, a exemplo do Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ICBA). A partir de 1974 tal cenário se expande na cidade com a criação da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb).

Todavia, o modelo hollywoodiano se aliou ao novo ordenamento segregacionista das cidades brasileiras, enquanto a TV se massifica

nos lares com apoio dos militares. Assim, os shopping centers despontam os blockbusters, enquanto as salas populares no centro se degradam com filmes de putaria e de luta e as crescentes periferias passam a ter reduzidas as suas chances de acesso às salas exibição. Tal cenário, acompanhado por um misto de ineficiência na gestão e a ilusão liberal, levou a produção do cinema nacional, baiano e independente ao fundo do poço em 1990 com o fim do carro-chefe da política: a Embrafilme.

Ao se debruçar sobre esse tempo e cenário, o que move este pesquisador é imaginar e se perguntar como se deu a participação da população negra neste processo, visto que a cidade de Salvador é uma espécie de capital política e cultural negra do país, com a maior presença deste contingente fora da África.

O que guia tal indagação são ideias como as de Manoel Raymundo Querino (1851-1923), que, durante a vida de educador, político e pesquisador em Salvador, recontou a história a fim de demonstrar que o que concebemos como civilização no Brasil tem a contribuição chave, se não predominante, de povos africanos e seus filhos, seja na agricultura, na política, nas ciências ou nas artes (NASCIMENTO; GAMA, 2009).

Foi nessa perspectiva que, durante o desenrolar da minha tese de doutorado (CARIBÉ, 2019), encontrei memórias sobre alguém com quem convivi, mas não conheci na Faculdade de Comunicação da Ufba; ele como funcionário da videoteca, eu como estudante de jornalismo no início dos anos 2000.

Trata-se de Luiz Orlando da Silva, nascido em 1945 em Salvador, filho da doméstica e merendeira Risoleta da Silva. Ele saiu da escola antes de concluir o que conhecemos hoje como ensino médio, mas não largou os livros, revistas e jornais. Nos anos 1970, Luiz está nos passos do Grupo Nêgo, o coletivo que representa a Bahia na criação do Movimento Negro Unificado (MNU). A sua contribuição ao MNU é de um articulador, educador e curador com sugestões de discos, revistas, livros e filmes. Entretanto, sua paixão pelo cinema

se deparou com limites ao corresponder naquele momento à afirmação do Ilê Aiyê de falar de si para si. O caminho por ele apontado é o de formar uma rede de cineclubes nos anos 1980, efetuando-o em posição subalterna às políticas do setor e à operação do poderio hollywoodiano: a conjunção entre a distribuição e a exibição.

ASSENTAMENTOS

Na cidade de Salvador, os terreiros de candomblé são mananciais de sobrevivência ao genocídio do legado africano, na leitura de Muniz Sodré (1988). O corpo, a ancestralidade, as comidas, os sons, o modo de falar, as celebrações e a integração com a natureza compõem o que Sodré defende ser uma forma cultural negra e popular que penetra no âmbito do sentido e se autoafirma no apreço à vida, comunicada por trocas comunitárias que redistribuem o **segredo** na leitura e no acesso ao conhecimento.

O terreiro também lastreia rodas de capoeira, samba e outras circularidades traduzidas na ocupação de ruas, esquinas, feiras e cinemas, no centro secular ou em suas invasões, baixas, vales altos e periferias. É um manancial que os femininos de carne e osso se mesclam com o indizível para liderar – mesmo perseguidas – o desenvolvimento das casas, bem como as negociações com as instituições e intelectuais euro-ocidentais.

As filhas e filhos das comunidades de terreiro deram continuidade a esse legado, como é o caso de Deoscóredes Maximiliano dos Santos, o Mestre Didi Asipá. Ele construiu um território no qual as epistemologias nagô, jejê-fon ou congo-angola pudessem se espriar nas galerias, bibliotecas, universidades, teatros e cinemas. Dessa forma, a Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil (Secneb) tem início em 1974 e produz, por nomes como Juana Elbein, Marco Aurélio Luz, Narcimária Luz e Muniz Sodré, pesquisas responsáveis por elaborar um escopo teórico-metodológico relacionado ao conhecimento dos terreiros, que aqui se destaca o “desde dentro para o desde fora”, ou da porteira para dentro, da porteira para fora.

Na síntese, significa viver e conceber uma experiência e linguagem africanizada e a partir dela se conectar com as estruturas euro-ocidentais e os seus mecanismos de controle e validação, conforme retoma Edileuza Penha de Souza (2008).

Figura 1 – Reunião no espaço Obá Biyi



Da direita para esquerda: Muniz Sodré, Luiz Orlando (em pé), Juana Elbein, Marco Aurélio Luz e Raimundo Nascimento.

Fonte: Acervo Luiz Orlando/Arquivo Zumvi (ano desconhecido).

A sobrevivência da herança africana também segue outro caminho nos anos 1970, cujo eixo está no conceito sócio-histórico de raça. As leituras e o cotidiano de intelectuais como Jônatas Conceição, Ana Célia Silva, Lino de Almeida, Leib Carteador, Tosta Passarinho e Hamilton Vieira demonstram que aqueles que carregam aspectos fenotípicos tidos como negros ocupam espaços de subalternidade nas estruturas sociais e econômicas.

A epistemologia dessa ação é sintetizada aqui na **dupla consciência**, conceito extraído de Du Bois (1999) e que se define como síntese de uma teoria do reconhecimento que desnuda o véu que separa negros e não negros. Nela, os cânticos despertam a consciência que

perpassa a autonomia comunitária, seguida por políticas e arranjos econômicos que correspondem a uma agenda normativa que abrange a educação e a participação política – mais conhecidas no Brasil contemporâneo como ações afirmativas.

O protagonista deste artigo, Luiz Orlando, fez parte dessa geração de intelectuais de identidade militante que compõe e faz uma epistemologia de quebra do contrato racial no país, na acepção de Sueli Carneiro (2005), bailando na tensão entre tal afirmação e o apelo ao universalismo que transcende a raça e questiona “noções de tipicidade e representatividade racial no juízo estético e político” (GILROY, 2012, p. 293).

Figura 2 – Luiz Orlando de boné verde na saída do Ilê Aiyê no Curuzu Figura



Fonte: Acervo Luiz Orlando/Arquivo Zumvi.

CINEMA DE ASSUNTO E AUTOR NEGRO EM SALVADOR

No Brasil, diversos filmes permanecem sendo produzidos com a abordagem da herança africana na cultura e sociedade nos anos 1970. Por vezes, atores e atrizes negros, em grande medida influenciados pelo Teatro Experimental do Negro (TEN), passam a questionar dentro dos sets os roteiros, a direção e o tratamento dado aos profissionais (CARVALHO, 2005).

David Neves (1968) é um dos expoentes do Cinema Novo, de um pilar de suas concepções, o cinema de autor, e demonstra que há tensões no ar. Ele apresenta a ideia de que existiu uma ruptura na representação ao considerar as gerações anteriores do cinema nacional. Dessa vez, para ele, há um cinema negro – ou de assunto negro –, mesmo que não se identifiquem filmes dirigidos por essas pessoas, uma ausência que para ele, e para muitos até os dias dessa escrita, não configura uma questão a ser enfrentada no que é considerado um quesito basilar na modernidade do cinema nacional: o reconhecimento ao autor, negro ou negra, nas políticas de estímulo ao controle dos direitos autorais.

Salvador está integrada no acesso a obras de assunto negro em uma tríade composta pelo Clube de Cinema da Bahia, o Grupo Experimental de Cinema da Ufba, e as Jornadas², um dos festivais mais importantes do país nesse período, marcado pela resistência à ditadura militar e a interlocução internacional, em especial com o ICBA, conforme resgata a pesquisa de Izabel Melo (2018).

O primeiro registro nesse espaço é a II Mostra Internacional do Filme Etnográfico – O Negro (1974)³, com Alexandre Robatto: *Entre o mar e o tendal* (1952) e *Vadiação* (1954), além de O negro

-
- 2 As Jornadas mudaram de sobrenome ao longo dos anos: Baiana de Curta Metragem (1972), Nordeste de Curta Metragem (1973), Brasileira de Curta Metragem (1974-1977), Baiana de Cinema (1978-1987), Internacional de Cinema da Bahia (1988-2009).
 - 3 Realizado com apoio do Centro de Estudos Afro-Orientais (Ceao) e da Organização das Nações Unidas (ONU), utilizando-se de acervo cedido por instituições francesas (Aliança Francesa e Museu do Homem de Paris) e norte-americanas (Serviço de Informação dos Estados Unidos e Fimoteca Shell).

na cultura brasileira (1973), de Soares, e *Integração racial* (1964), de Saraceni, este último considerado por Neves (1968, p. 80) como o mais contundente: “A nivelação social do negro lhe acarreta sempre uma diminuição na coexistência com o branco, fato que as aparências brasileiras mantêm como forma de integração”.

Na sessão dos estrangeiros, todos fazem menção à África. Dois deles são de diretores negros – *Ritmos e imagens: 1º festival mundial de arte negra do Dakar* (1967), de Willian Greaves, e *Grand magal a Touba* (1961), de Blaise Senghor⁴. Também há artistas e ativas como narradores em *O congo*, por Julian Bond, e em *A costa dos escravos* (1971), na voz de Maya Angelou⁵. Os demais abordam temas como *Escravidão do século vinte* (1971) e o *apartheid* na África do Sul, além dos documentários de Jean Rouch.

Já o ingresso de diretores brasileiros articulados com os discursos e a prática do movimento negro se dá na Jornada de 1977, quando é exibido o curta-metragem *Alma no olho* (1975). Jorge da Silva, mais conhecido como Zózimo Bulbul, roteiriza, encena, dirige e produz um ensaio poético escolhido pelo júri da Embrasilme como melhor filme 35mm nessa jornada. Talvez Luiz Orlando já estivesse presente, embora o primeiro registro dele na tríade se dê em 1978, quando é apresentado 25, sobre a festa de independência de Moçambique:

[...] foi a Jornada de Cinema da Bahia, que começou a divulgar, principalmente o cinema angolano, moçambicano, e por extensão, por causa do cinema se começou a conhecer pessoas do porte de Amílcar Cabral, Agostinho Neto, né? Se interessar... Eu me lembro, não sei se foi na própria Jornada que começou a se falar, ou logo depois da Jornada, travar conhecimento com o apartheid que praticamente ninguém conhecia... E a Jornada ajudou muito a difundir a ideia de panafricanismo, luta contra os regimes de exceção, contra o colonialismo [...]. (Silva, informação verbal, 2005)

-
- 4 Sobrinho do ex-presidente e poeta Leopoldo Senghor. *Grand magal a Touba* é um documentário sobre a peregrinação da Irmandade Mouride. Foi premiado no Festival de Berlim de 1962.
 - 5 *A costa dos escravos* é um documentário sobre os Ashanti em Gana e os Iorubás na Nigéria

Ele entra na tríade meio que por acaso, pois achavam que era estudante. Inicia como bilheteiro, passa a cuidar do transporte e armazenamento dos filmes, se familiariza com os distribuidores e aprende a projetar com suavidade, sem colocar em risco as películas. O cabelo *black* e a fala mansa sempre com referências e análises. Luiz já era das cercanias do bairro do Engenho Velho de Brotas, mas transitava na vida de uma classe média branca no centro, permeado por livrarias, teatros, bibliotecas, grupos clandestinos no combate à ditadura e a turma contracultura, a qual os pretos como Mario Gusmão eram gatos pingados (BACELAR, 2006).

Nas discussões da linha de frente da Jornada, a figura do diretor ainda predominava. Desse modo, um negro como Agnaldo Siri Azevedo consegue amplificar a sua voz após realizar curtas como *Boca do inferno* (1974) e *Carbonado ou Xique-xique de Andaraí: a cidade fantasma* (1976). Ele integra um grupo que realiza filmes em 16mm, sob tensões com superoitistas, críticas à proximidade das Jornadas com produtores e intelectuais do Sudeste e as fragilidades das políticas estaduais, analisados por Melo (2018) como reprodutoras de um mesmo habitus, sem promover rupturas no campo, mas sim disputas internas por capital simbólico.

Já Luiz Orlando tem acesso a equipamentos que o permitem difundir nas ruas e se aproximar do Conselho Nacional de Cineclubes (CNC), responsável pela Dinafilmes, uma distribuidora criada em 1976 com a pretensão de formar um mercado paralelo. É por aí que Luiz se aproxima dos encontros nacionais e das ideias de Jean-Claude Bernardet, defensor do corpo dos cineastas nos circuitos e crítico da figura do programador. Para Bernardet (1980), deveria haver uma organicidade entre filmes e público, mas deixa como observação se tratar de uma perspectiva teórica porque os cineclubistas não têm penetração popular.

FUNDAÇÃO CULTURAL: COMPARTILHAR A ARTE DE PROJETAR

A possibilidade de Luiz ampliar o alcance do cineclubismo se dá em 1981, ao ser contratado pela Funceb para o Programa de Ações Socioeducativas e Culturais para as Populações Carentes Urbanas (Prodasec) com recursos do Ministério da Educação e Cultura (MEC). Os ares da reabertura chegam nos cursos de teatro, dança, fotografia e cinema com a estrutura de uma Kombi, quatro projetores e filmes nos arredores do nordeste de Amaralina, Liberdade, Alagados, Suburbana e Cabula, em Salvador.

No começo Luiz vê com cautela: “Confesso que quando me chamaram para trabalhar no Prodasec fiquei meio balançado porque a gente sempre fica desconfiado das coisas que vêm do lado oficial” (CINECLUBE..., 1982, p. 20). Ainda assim ele topou, mas com uma contraproposta para expandir o que tinha em mãos: “*Ele [Luiz] foi muito inteligente nesse aspecto. Era um projeto público para projetar filmes nos bairros e, ao invés de projetar, ele criou oficinas de projeção*”, comenta Velame (informação verbal, 2019), então morador do Beiru.

O projetor escolhido é nacional, o Iec de 16mm, mais barato, mais leve para carregar, mais fácil de aprender a manejar e mais fácil de obter cópias. A tática dá certo e o segundo passo é escolher o local. Aí vale de tudo: praça, escola, bar, associação, rua, igreja, terreno baldio.... Bastava um lençol branco, um projetor e a caixa de som. Desloca-se, assim, o eixo do debate nos círculos da cinefilia:

Está havendo a desmistificação do cinema na periferia. Está acabando aquele mito de que um filme só pode ser exibido neste ou naquele projetor, num cinema moderno com excelente acústica, de preferência com ar-condicionado. Nosso equipamento básico é o projetor nacional, por sinal, que nem é grande coisa. Não usamos tela metálica, não usamos mesa de projeção, nem nada. Utilizamos uma parede branca, um lençol, qualquer coisa. (CINECLUBE..., 1982, p. 21)

No findar do segundo ano de atuação, o relatório do Prodasec indica que esses locais geraram 474 projeções para um público de 83.452, um número que, somado aos cinquenta pontos de exibição registrados, é considerável, pois as salas de cinema estavam em declínio no país⁶, principalmente aquelas propensas às cinematografias de círculos como as Jornadas e as salas de arte.

OS FEIOS, SUJOS E MALVADOS NO CONSELHO NACIONAL DE CINECLUBES

O crescimento do cineclubismo desperta uma organização para ampliar a autonomia e o relacionamento com instituições públicas e privadas. Dessa forma, a Federação Baiana de Cineclubes (FBC) é criada em 1984 e, nas três gestões, até 1989, Luiz Orlando foi o presidente.⁷

A FBC também credencia participação no CNC. Nos anos 1980 há um desprestígio do cineclubismo, quando as lógicas de mercado passam a comungar com as organizações e intelectuais do cinema nacional. Foi então que o discurso de chegar até o povo e a partir dele realizar um projeto de desenvolvimento nacional se deparou com uma delegação baiana na XVII Jornada de Cineclubes de Piracicaba (1982).

Diogo Gomes também é baiano, mas vivia há tempos em São Paulo, onde coordenava a Dinafilmes. Ele vira amigo de Orlando e recorda as reações:

Muita gente começou a dizer que ele não teorizava. Teve um pau muito pesado, de um lado os de periferia, versus o partido. Chegou num nível que quase saiu uma chapa de oposição, porque queriam que ele fosse presidente, e ele nunca aceitou ser da direção nacional. Foi provocado pelo então presidente do conselho [Felipe Macedo], e falou: “Este filho da puta me paga, vou vir

6 Havia, em 1971, 2.174 salas, enquanto em 1989 havia 1.520 (OCA, 2020).

7 Em 30 de junho de 1988 é aprovado o Projeto de Lei 57/1988 da Câmara Municipal que considera a FBC entidade de utilidade pública. No mesmo ano o Ministério da Cultura (MinC) a inscreve no Cadastro Nacional de Pessoas Jurídicas, o que a habilita a receber patrocínio e doação com base na Lei 7.505/1986, mais conhecida como Lei Sarney.

com um ônibus”. Um ano seguinte em Petrópolis a Bahia chegou com um ônibus apinhado. Nessa Jornada é a primeira vez que ele se colocou como liderança, chegou com um grupo, na mesma época que Olodum grava seu LP. Ele chegou com o pessoal acordando todo mundo. Os encontros eram festivos, mas a delegação chegou atrasada, e era um convento, e acordou todo mundo, tudo colorido, no outro dia apareceu um troféu Feios, Sujos e Malvados. Tinha uma dubiedade muito grande, a maioria era negra. Pegou mal pra caramba. (Diogo Gomes, informação verbal, 2017)

Feios sujos e malvados (1976), de Scola, se passa numa favela de Roma, onde uma família de dezesseis pessoas se mantém unida em um barraco, em tom animalesco, misturada com sujeira, sexo, estupros, roubos, agressões e toda a sorte de transgressão. É possível que muitos dos atingidos pela analogia não tivessem assistido ao filme, mas não era necessário, pois o recado estava dado. Gente negra ali só da Bahia, fora algumas exceções, como o paulista João Batista Félix, que recorda: “*Antes de Luiz o movimento era europeu*” (informação verbal, 2017). Ele o conhece timidamente no encontro do MNU de 1982, e ficam grandes amigos ao discutir sobre o ganês Kwame Nkrumah, o angolano Agostinho Neto, o martinicano Frantz Fanon, Malcolm-X, a saga Raízes de Alex Haley, Clóvis Moura e por aí vai.

Quando começa a frequentar os encontros do CNC, Batista traz a experiência de fomentar sessões em escolas de samba até se deparar com uma rede inédita no país, que o fez acreditar mais nesse caminho: “*Ele [Luiz] tinha trabalho de base, na periferia, no Olodum, tinha contato com todos os blocos afros. Ele ia até lá. Quando ia à Bahia diziam: “Ele é o homem do cinema pra gente”*” (João Batista Félix, informação verbal, 2017). Tanto era reconhecido que conseguiu envolver gente como o ogã e professor Jaime Sodré, escolhido vice-presidente do CNC (1984-1986) na chapa Feios, Sujos e Malvados, presidida por Diogo Gomes.

Figura 3 - XVII Jornada Nacional de Cineclubes de Piraciaba, 1982



Fonte: Acervo Luiz Orlando/Arquivo Zumvi (1982).

OS INVASORES DAS JORNADAS BAIANAS

Já nas Jornadas de Cinema na Bahia, Luiz não assume postos de coordenação, como lembra Raimundo Nascimento, que foi estagiário na tríade: *“Ele não era uma pessoa como a maior parte dos negros, ainda mais mexendo com cinema, mas não era do núcleo duro da definição das questões da Jornada em si”* (informação verbal, 2017). A falta de legitimidade também se ramifica nas discussões e na gestão sobre as políticas de exibição envolvendo equipamentos, como o Cine Guarany, o Espaço Cultural Alagados, e o Cine Teatro Lauro de Freitas. Na reportagem “Espaços Alternativos”, o presidente da empresa responsável pela gestão em Lauro de Freitas e Alagados diz não ter sido procurado pelos cineclubistas. Já para o diretor José Humberto:

O cineclube tornou um caminho faccioso no Brasil, puramente ideológico. O cineclube não tem nenhum interesse pela linguagem do cinema, e cinema continua sendo cinema. Não tem um cineclubista escrevendo sobre filme. (JORNAL DA XV JORNADA BAIANA DE CINEMA, 1986, p. 11)

O marco foi levar membros da FBC para compor o júri popular em 1987 e 1988, quando o vencedor convergiu com o júri oficial na categoria vídeo de média metragem, como bem lembra Jeane Costa, mais conhecida como Déa:

Até hoje me emociono. O filme que ganhou foi Terra para Rose. Lembro que o grande debate, depois da gente, não era muito profundo de cinema, mas o que faz você gostar de um filme é a emoção. Se eles acreditavam que a gente não entendia, como conseguiu eleger o mesmo? Eles foram levados pelo mesmo sentimento... Luiz nunca teve um espaço como poderia ter tido dentro desse grupo da universidade, e isso pra ele foi uma realização muito importante. (Jeane Costa, informação verbal, 2017)

Na Jornada de 1988, o horizonte da população negra em dirigir os seus próprios filmes volta a ecoar com o documentário *Abolição* (1988), de Zózimo Bulbul, neste que era a única cópia disponível e ainda por cima em 35mm. O segundo diretor negro identificado nesta programação é Ras Adauto (Adauto de Souza Santos) que, ao lado de Vik Birkbeck, realiza pela pioneira Enúgbarijo Comunicações *A marcha e a farsa* (1988), um registro em vídeo da caminhada do movimento negro no Rio de Janeiro, coagida por forças policiais no dia 11 de maio de 1988.

Muitos outros vídeos e películas de 35mm foram exibidas nessa Jornada, dentre eles produções latino-americanas com ênfase nos retratos dos mexicanos nos Estados Unidos da América (EUA) e outros tantos relacionados à população negra, abordando: João Cândido, meninos de rua, blocos afro,⁸ o surgimento do MNU,⁹

8 *Karnaval ijexá* (1988), de Luiz Ferro. Blocos afro com depoimento de Gilberto Gil

9 *Raça na praça* (1987), de Pereira e Gal. Manifestação na Praça Ramos de Azevedo que deu

empregadas domésticas,¹⁰ a exploração dos haitianos nas plantações de cana de açúcar,¹¹ a mulher negra em Salvador,¹² o culto à Escrava Anastácia,¹³ a pequena África no Rio de Janeiro,¹⁴ a africanização religiosa¹⁵ e alguns com sinopses que ultrapassam os limites do diálogo da representação do outro sobre si.¹⁶

É difícil detalhar a presença de profissionais negros fora da direção. É certo, porém, que *Raça Negra* foi premiado com o Tatu de Ouro na categoria melhor vídeo média-metragem, com a presença de Luiz Orlando na assessoria e direção de Nilson Araújo. Na abertura são mostradas fotografias nas palafitas de Alagados, seguidas por uma denúncia do petroleiro Luiz Alberto e a música *Raça Negra*, composta por Gibi e Walmir e gravada no primeiro álbum do Olodum. São marcas umbilicais de Luiz na obra, que contém os depoimentos de seu colega de infância, Zulu Araújo, o amigo Mestre Cobrinha, no apoio da Funceb,¹⁷ além de uma turma de cineclubistas na equipe.¹⁸ Nos anos seguintes, quando o vídeo monopoliza as exposições alternativas, essa obra seria uma das

origem ao MNU em São Paulo (1978).

- 10 *Duas vezes mulher* (1988), de Eunice Gutman. Entrevistas com migrantes da zona rural, empregadas domésticas e residentes na favela do Vidigal-RJ
- 11 *Açúcar negro* (1987), de Michel Regnier. Documentário sobre a República Dominicana, onde os haitianos vivem muitas vezes em trabalho escravo.
- 12 *Eu sou neguinha?* (1988), de Mônica Simões.
- 13 *Anastácia: escrava e santa* (1987), de Joatan Vilella Berbel. Culto e reivindicação para canoização da Escrava Anastácia.
- 14 *Okê jumbéba - a pequena África no Rio de Janeiro* (1985), de Roberto Moura. No pós-abolição ocorrem a remoção da população negra do centro do Rio de Janeiro, o crescimento das favelas e a revolta urbana de 1904.
- 15 *Dia de erê* (1978), em São Paulo. São Cosme e Damião em rituais de Umbanda e na Igreja Católica.
- 16 *Isabel e seus negrinhos* (1988), de Cláudio Ferrario. Um repórter travestido de Princesa Isabel liberta os repórteres escravos, Nega Maluca e Piolho, para saberem o que as pessoas achavam da abolição; *Senzala no asfalto* (1988), de Ferreira. Formula a hipótese de que a luta de negros e brancos é uma só: a luta contra um sistema que oprime e domina o homem.
- 17 A produção é do Centro de Produção Cultural e Educativa da UNB e da produtora Século XX.
- 18 A equipe tinha Umbelino Brasil (produção executiva), Diogo Gomes (roteiro e produção executiva), João Batista Félix (colaboração), Tatiana Lima (entrevista) e Antonio Velame (assistente de produção).

mais utilizadas no catálogo de Luiz, um sinal da sua disposição em transformar as redes de distribuição e exibição cineclubistas em produtoras de conteúdo.

Figura 4 – Luiz Orlando, no canto inferior esquerdo, no auditório ICBA durante a Jornada de 1982



Fonte: Acervo Luiz Orlando/Arquivo Zumví (1982)

VIVER E CONCEBER FILMES

Um filme que pudesse tocar a plateia com risos ou choros já era motivo de vitória e quanto mais gente melhor – era o caso de sucessos comerciais como *Os trapalhões* e *Xica da Silva* (1976), de Carlos Diegues. Só que a maioria é pouco conhecida até os dias desta escrita, basicamente curtas-metragens e documentários. O domínio nacional tinha como origem doze fontes de distribuição,¹⁹ sendo as

19 Embrafilme, Dinafilmes, Filмотeca da Bahia (Ufba), Jornadas de Cinema, ICBA (alemães), Setro 16mm, Aliança Francesa, Centro de Informações da ONU, Filмотeca do Consulado

principais a Dinafilmes, a Jornada e a Filmoteca da Bahia, localizadas na tríade e sob os cuidados de Luiz, que se fortaleceu ao se tornar funcionário efetivo da Ufba na primeira metade dos anos 1980. Os curtas só ganhavam força quando faltava dinheiro para o aluguel,²⁰ além da demanda do público, que passa a utilizá-los como meio de debates:

Só entrou discussão mesmo quando entrou o curta-metragem, principalmente quando a Fundação encerrou o projeto. Não tinha dinheiro, não tinha mais condições. O que é que começou a se fazer? Vamos discutir, trabalhar nossa realidade com o curta-metragem. As pessoas pediam mesmo. O negócio espalhou de tal jeito que o pessoal fazia cobrança, nós tínhamos que correr atrás: “Eu quero um filme que trate de menino de rua”, que não tinha tanto como tem agora. “Filme que trate da situação do negro no Brasil”. Filme de gênero, temático. Só que tinha um problema muito sério, porque as pessoas pegavam o filme como mero pretexto pra discutir sua situação, e não o que o filme tava exibindo. (Silva, informação verbal, 2004)

Mas o que era a experiência vivida na recepção dos filmes nesses territórios?

No Pelourinho, passado, presente e futuro se cruzam em três cineclubes: do Maciel, Olodum e Policarpo Quaresma. O tom de denúncia das condições de vida está em *Comunidade Maciel: há uma gota de sangue em cada poema* (1974), de Tuna Espinheira, mas há uma perspectiva de fugir de um juízo final neste documentário baiano e resgatar o legado de grandiosidade que corre nos velhos sobrados em *Tendas dos milagres* (1977), de Nelson Pereira dos Santos, inspirado em Manoel Querino, um intelectual que

do Canadá (filmes McLaren), filmes soviéticos e a Polifilmes. Conferir: Roteiro de apresentação sobre Cineclubes Populares, Acervo Luiz Orlando.

- 20 Entre os anos de 1984 e 1988, o Conselho Nacional de Cinema (Concine) estabelece um sistema de curta-metragem com júris de averiguação de qualidade. A obrigatoriedade de exibição nas salas comerciais alavanca a chamada “Primavera do Curta”, quando tal formato ganha maior aceitação do público e prêmios internacionais, puxados por *Ilha das flores* (1989), de Jorge Furtado.

confrontou as teses do racismo científico na secular Faculdade de Medicina da Bahia (FMB), ali localizada.

O ímpeto de valorizar a veia africana se intensifica no bloco afro Olodum, quando nomes como Luiz Orlando integram o Conselho Consultivo com a exibição de películas como *Rio, Zona Norte* (1957), também de Santos, que traz Grande Otelo no papel de um compositor de sambas plagiados ou relegados, o que poderia ser uma lição para muitos da plateia em um período de nascedouro de um projeto de embranquecimento sintetizado no *axé music*.

Nas ruas de pedra de Salvador, Luiz também ingressa no rastafarianismo como um fundador da Legião Rastafari e no renascimento da capoeira de Angola, onde municiou com imagens dali as cenas de *O pagador de promessas* (1962), de Anselmo Duarte, *Barravento* (1962), de Glauber Rocha, *Vadiação* (1954), de Alexandre Robatto Filho,²¹ e de qualquer lugar do Atlântico, em um repertório destacado pelo amigo Cobra Mansa, ou Cobrinha:

E aí Luiz Orlando trazia filmes da África, panafricanismo e aquela identidade que a gente tava buscando. Muitas vezes, ele conseguiu filmes norte-americanos com legenda, filmes de Angola, cada detalhe que a gente via: “Pô, parece, tá vendo aquela luta lá, aquela dança lá!”. Não quero dizer que aquelas identificações sejam corretas, mas naquele momento servia de ponto de afirmação. (Cinézio Feliciano Santana, informação verbal, 2019)

Nos arredores do Pelourinho se encontra o Palácio Tomé de Souza, sede da prefeitura. Nas eleições de 1988, em que Gilberto Gil era tido como forte pré-candidato, houve um aumento de candidatos negros à Câmara, a maioria homens de bairros com forte identificação étnico-racial (OLIVEIRA, 1991). Isto é um sinal de que a onda negra se ramifica e encontra um horizonte de possibilidades de integrar, na linha de frente, a repactuação das elites políticas da

.....
21 Outros documentários: *Capoeira Angola* (1952), de Maynard, *Dança de guerra* (1968), de Moura, *Gato/Capoeira* (1979), de Cravo Neto, e *Mestre Pastinha – Capoeira Angola* (1982), de Vieira.

redemocratização. As imagens vindas da África com que os cineclubistas cruzam têm a guerra como saída, a exemplo do catálogo em 16mm da XV Jornada, de 1986, que destacava obras vindas de Moçambique,²² São Tomé e Príncipe²³ e Angola,²⁴ e a persistência do apartheid, quando a XVII Jornada, de 1988,²⁵ homenageia Nelson Mandela.

As imagens da África do Sul – um país de maioria populacional negra, mas dominada por uma minoria branca – ecoam em territórios onde a ideia de segregação faz algum sentido, como é o caso dos moradores de outro polo cineclubista: Liberdade e São Caetano. Os dois nomes representam mais de uma dezena de bairros e comunidades marcados pela luta por moradia, haja vista o Largo Sussunga, onde Luiz Alberto, operário do polo petroquímico e um dos membros do cineclubes, reimagina a luta sindical em Baía de Todos-os-Santos e iria perceber que negros e brancos se diferenciam quando o assunto é repressão do Estado ao assistir *Eles não usam Black-tie* (1981), de Leon Hirszman, e ver o assassinato do personagem de Milton Gonçalves.

A coesão nas sessões envolvia crianças e, junto com elas, mulheres. Nomes como Romelita, Joselita Reis, Maria do Carmo, Valdicélia, Maria Ângela, Rosenilda, Valnésia, Rita de Cássia, Jussara e Déa estão entre as representantes dos cineclubes na FBC. São delas que vem a demanda por documentários sobre o trabalho doméstico, como em *Vida de doméstica* (1976), de Eliane Bandeira, e violência

.....
22 *Minha mãe África*, de Bengt Lilienrooth, *Killing a Dream e Pintores moçambicanos*, de Rodrigo Gonçalves, *Karingana*, de Mário Borgneth, *Água em Mueda*, de Labi Mendonça e Teatro Popular de Moçambique e *O comboio da vida*, de Ismael Vuvo.

23 *Caminho longe*, primeiro filme do Instituto de Cinema Nacional, dirigido por Ismael Vuvo, moçambicano formado pelo instituto do seu país natal.

24 *Testemunhas das vítimas de agressão da Unita*, de Carlos Henrique. Filme da TV Popular de Angola, faz alusão aos ataques da União Nacional para a Independência Total de Angola (Unita), partido com apoio da África do Sul e dos EUA, contrário ao Movimento Popular de Angola (MPLA).

25 É exibido um filme sobre Mandela e sua esposa Winnie, não identificado, e outro, *Fronteiras de sangue* (1987), de Borgneth, uma coprodução Brasil e Moçambique.

contra a mulher, como em *Tribunal Bertha Lutz* (1982), de João Batista de Andrade.

A metodologia de diálogo prezava por fazer perguntas para ler qualquer obra: o que gostou? O que sentiu? Gritou por quê? Assim, estereótipos são ressignificados, como nas personagens de Zezé Motta em *Xica da Silva* e a de Luiza Maranhão em *A grande feira* (1961), de Roberto Pires. Por sinal, no clássico baiano, as moradoras de Alagados reencontram parte da sua história quando o incêndio criminoso em 1964 destrói a feira de Água de Meninos e deixa muitas sem ter para onde ir, levando-as a erguer mais palafitas nos mangues. Ali, os jovens Déa e Raimundo caminham até assumir, nos anos 1990, o Espaço Cultural Alagados, aproveitando o sentimento dos filmes:

O Pagador de Promessas foi a coisa mais impressionante. Numa sala nos Alagados, ele na cruz, na hora foi o maior silêncio, quando Zé do Burro entrou na igreja, o pessoal deu dois passos na sala, como se tivesse acompanhando ele junto. Foi o negócio mais maluco que vi em minha vida. Doido mesmo. (Silva, informação verbal, 2004)

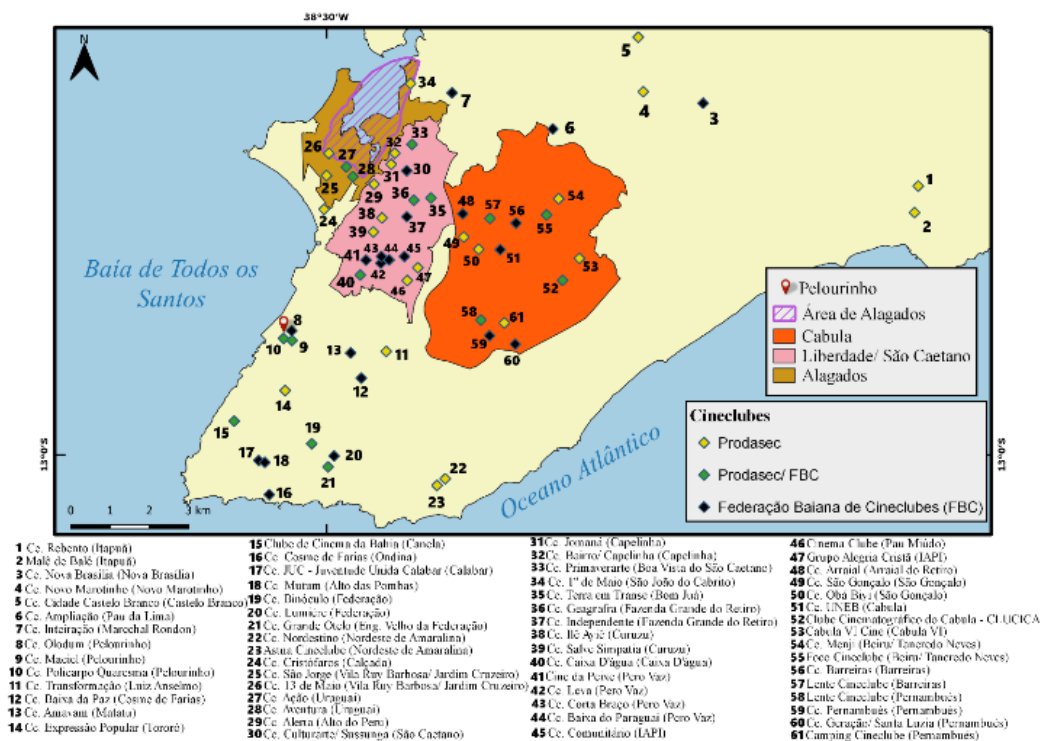
A léguas dali, no Engenho Velho da Federação, o ideal de comunidade vem dos terreiros, desde o secular Bogum até os que vão o rodeando, como a Casa Branca, Oxumarê, Cobre e outros mais recentes, como o Tanuri Junsara, da Makota Valdina. Ela e o ogã Jaime Sodré estavam à frente da associação de moradores e passaram a ter outra visão do que é ser um militante negro na criação do cineclube Grande Otelo:

*Nunca esqueço que uma vez [Valdina] falando assim:
— Esse pessoal dos militantes que fica na universidade...
Andando pelo centro... Quero ver trabalhar na comunidade!?
— Eu tô aqui, fazendo trabalho de cinema, mas sou militante negro.* (Valdina de Oliveira Pinto, informação verbal, 2017)

Pois bem, o nome do bairro da Makota remete à moenda de cana em um regime de exploração que rodeia o imaginário de Salvador. O documentário *Açúcar negro* (1987), de Michel Regnier, mostra a renovação dessa exploração aos haitianos. Já *Rue cases negres* (1983) vai além na direção da martinicana negra, Euzhan Palcy. Nos canaviais, a perpetuação do legado africano tem lastro nas mulheres e nos mais velhos, o que permite aos mais jovens a educação como horizonte de dias melhores.

Outra terra de terreiros é a região do Cabula. É lá que um cineclubes funciona dentro da comunidade-escola Obá Biyi do Ilê Axé Opô Afonjá em São Gonçalo do Retiro. Além de assistir obras cinematográficas, essa comunidade idealizada por Mestre Didi busca participar na feitura dos filmes, como é o caso do pedagógico *Orixá Ninú Ilé* (*Arte Sacra Negra 1*) (1978), de Elbein, e *Egungun* (1982), de Brajsblat. No segundo, a câmera presencia rituais, eguns, conflitos internos e o funeral do sacerdote mais velho, até que as filmagens são encerradas e, dois anos depois, a obra concluída. O desafio era agora a permissão para exibir. Assim, a primeira exibição ocorre dentro da comunidade, na Ilha de Itaparica, sob condução do mestre projetorista Luiz Orlando.

Figura 5 – Mapa dos cineclubes em Salvador na década de 1980



Fonte: Elaboração própria (2021)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na cidade de Salvador, os terreiros de candomblé são o principal manancial de perpetuação do legado africano na formação de uma identidade subnacional, a baiana, e nacional, a brasileira, e, por conseguinte, nas relações dessa sociedade civil, de maioria populacional negra, com o Estado e suas políticas. É dessa instituição de criação e recriação na diáspora que se aprendeu o mero direito de existir, o da liberdade de ir e vir e de perpetuar seus cheiros, sons e imagens nas rodas e representações das indústrias culturais, além do objeto deste artigo: a negociação, influência e participação no Estado e suas políticas

A epistemologia dos terreiros está entranhada em uma geração de intelectuais, militantes e artistas que concebem um renascimento

civilizatório calcado na igualdade da população que traz tal o histórico genocida nas marcas de seus corpos e nos seus modos de viver. O teor de denúncia ao mito da democracia racial nessa atuação é inerente e começa por construir ou assumir as suas próprias instituições, desde família, terreiros e grupos culturais até organizações políticas. A contribuição de Luiz Orlando é na direção de um cinema negro, feito por pessoas negras, e nesta passagem da história o desnudar do véu da raça tem como alvo uma formação de público embasada nas estratégias de troca e democratização das leituras fílmicas. Ele é o curador, aquele que media a relação do público com as obras artísticas, e aponta para o cinema brasileiro, baiano e independente a constituição de uma linguagem que retroalimenta a cadeia produtiva com narrativas que dialogam com a vida do espectador, por vezes em formatos sintéticos e diretos, típicos do curta-metragem e do documentário.

Faz disso com a mandinga que driblou a subalternidade nas políticas e no mercado do cinema e audiovisual. E, para compreender tal jeito se faz necessário viver e conceber o cinema negro de Luiz por meio das ideias, textos, depoimentos e filmes que o acompanharam. Algo que não foi bem captado enquanto ele viveu, mas que aos poucos começa a ser desnudado a partir das memórias da comunidade negra, embora não se deva subestimar as hierarquias raciais locais e globais que se articulam com a economia e a política no cinema e audiovisual, a partir do controle das imagens e dos territórios, da distribuição e da exibição, o que inclui as instituições responsáveis por formar públicos, profissionais e pesquisas no setor.

REFERÊNCIAS

BACELAR, J. *Mário Gusmão: um príncipe negro na terra dos dragões da maldade*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

BERNARDET, J.-C. *O corpo da obra*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1980.

BRASIL. Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986. Dispõe sobre os benefícios fiscais na área do imposto de renda concedidos a operações de caráter cultural ou artístico. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 3 jun. 1986.

- CARIBÉ, P. A. *Cinema de terreiro: o audiovisual negro de Luiz Orlando nos cineclubes em Salvador*. 2019. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2019.
- CARNEIRO, A. S. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- CARVALHO, N. *Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul*. 2005. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- CINECLUBE sai da elite e vai até os bairros da periferia. *Jornal da XI Jornada Brasileira de Curta-Metragem*, Salvador, n. 6, p. 20–21, 1982.
- DU BOIS, W. E. B. *As almas da gente negra*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.
- FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESTADO DA BAHIA. *Projeto de dinamização cultural nos bairros: síntese de uma experiência*. Salvador: Funeceb, 1985.
- GILROY, P. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- JORNAL DA XV JORNADA BAIANA DE CINEMA. Salvador, n. 10. 1986.
- MELO, I. F. C. *Cinema, circuitos culturais e espaços formativos: novas sociabilidades e ambiência na Bahia (1968–1978)*. 2018. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- NASCIMENTO, J.; GAMA, H. (org.). *Manuel R. Querino: seus artigos na revista do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia*. Salvador: Instituto Histórico e Geográfico da Bahia, 2009.
- NEVES, D. O cinema de assunto e autor negros no Brasil. *Cadernos Brasileiros: 80 Anos de Abolição*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 47, p. 75–81, 1968.
- OCA. *Evolução do número de salas de exibição: 1971 a 2019*. Brasília, DF: Ancine, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/2WCKfGE>. Acesso em: 20 ago. 2021.
- OLIVEIRA, C. L. P. O Negro e o poder: os negros nas eleições de Salvador, em 1988. *Cadernos do CRH*, Salvador, 94–116, 1991.
- SODRÉ, M. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1988.
- SOUZA, E. P. A ancestralidade africana de Mestre Didi: expandindo a intelectualidade negra brasileira. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA BRAZILIAN STUDIES ASSOCIATION, 9., 2008, Tulane. *Anais [...]*. Louisiana: Brasa, 2008.



Um olhar sobre política cultural nas fronteiras da afrodíaspóra

Raissa Conrado Biriba¹

-
- 1 Doutoranda em dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (Ufba). Mestra em Cultura e Sociedade pelo Poscultura (Ihac-Ufba). Membro do Grupo de Pesquisa em Culturas Indígenas, Repertórios Afro-brasileiros e Populares (Gira), da Escola de Dança da Ufba. E-mail: raissabiriba@gmail.com.

RESUMO

A temática das políticas culturais tem sido alvo de debate entre pesquisadores da área. Apesar da existência de leis e políticas públicas de incentivo à cultura, seu verdadeiro papel vem sendo questionado, sobretudo diante da urgência em se transformar as estruturas sociais hegemônicas, por um movimento de descolonização dos saberes permitido pela própria ação das políticas culturais. Nesta direção, a emergência da ideia de diáspora africana – debate histórico que insurge em plena segunda década do século XXI – direciona os olhares para trilhar novos caminhos para as políticas culturais na contemporaneidade.

Palavras-chave: *Políticas culturais. Afrodiáspora. Descolonização dos saberes. Contemporaneidade.*

ABSTRACT

Researchers in the field of cultural policies have engaged on debates about the theme. Despite the laws and public policies aimed to encourage culture, its true role has been questioned, especially before the urge in transforming the hegemonic social structures through a movement of decolonization of knowledge allowed by the very action of cultural policies. In this sense, the emergence of the idea of an African diaspora during the second decade of the 21st century directs the focus towards treading new paths for contemporary cultural policies.

Keywords: *Cultural policies. African diáspora. Decolonization of knowledge. Contemporaneity.*

INTRODUÇÃO

A temática das políticas culturais se (re)apresenta em um momento de importantes discussões acerca das necessidades de mudança de paradigmas na produção cultural, cujo olhar para a decolonialidade, a transdisciplinaridade e a interculturalidade tem oferecido suporte epistemológico para esse debate na segunda década do século XXI. As atuais perspectivas têm valorizado os estudos voltados para a interseccionalidade, a inserção dos debates antirracistas, o afro-perspectivismo e o feminismo negro, possibilitando avanços sobretudo no que se refere à importância das políticas culturais para o combate às formas de violência social contra povos indígenas, mulheres, comunidade LGBTQIA+, pessoas com deficiência, afrodescendentes, dentre outros segmentos socioidentitários. À medida que se constata a urgência em transformar as estruturas políticas que se mostram contrárias aos processos de valorização e exaltação das diversidades – das culturas identitárias, do patrimônio imaterial, da preservação dos recursos naturais, da igualdade de oportunidades e equidade social –, a abordagem sobre políticas culturais na perspectiva da afrodiáspora aponta caminhos para se questionar, refletir, debater e proporcionar soluções que possam combater os impactos da ocupação de lugares na estrutura de poder

sob camadas sociais desfavorecidas, as quais são a maioria populacional em territórios pós-colonizatórios.

Na obra *Sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada*, Achille Mbembe (2019) nos alerta sobre a importância de compreendermos a ideia de diáspora africana como uma imagem mental construída sociopoliticamente no processo colonizador a qual prevalece nos dias atuais refletindo-se nas desigualdades, formas de discriminação e preconceito contra as chamadas diferenças. Essa imagem mental tratada por Mbembe nos dá suporte para enxergar realidades sociais que permanecem sustentando as sociedades contemporâneas e o campo cultural. Por isso, o aprofundamento dos estudos históricos, antropológicos, sociológicos e culturais em territórios da afrodiáspora se torna imprescindível para fomentar o movimento de mudança nas sociedades, cuja efetivação pode se dar sobretudo pela ação das políticas culturais e de educação.

Essa discussão pode ser compreendida na concepção sobre **lugar de fala** tratada por Djamila Ribeiro (2017), pois se faz necessário entender “como o lugar social que certos grupos ocupam restringem oportunidades” (RIBEIRO, 2017, p. 35). Por isso, acionar o entendimento da afrodiáspora enquanto caminho possível para se (re)pensar as políticas culturais na contemporaneidade contribui para uma concepção de diáspora africana que, apesar de estar presente no nosso passado histórico, não pode estar fora do nosso campo visual (MBEMBE, 2019, p. 229).

POLÍTICAS CULTURAIS É PASSADO, PRESENTE OU FUTURO ?

Em recente obra intitulada *Política cultural: conceito, trajetória e reflexões* de Néstor García Canclini (2019), o conceito de política cultural desenvolvido pelo autor desde 1983 e analisado por pesquisadores da área coloca em pauta a relevância dessa temática na contemporaneidade. Segundo tais pesquisadores, sua definição conceitual permanece em vigor nos atuais estudos latino-americanos em cultura, visto que os movimentos de transformação permitidos

pelas políticas culturais ainda são atravessados pelas mesmas problemáticas do século passado.

Valemo-nos das contribuições de José Roberto Severino presentes nessa publicação, quando reconhece que a pesquisa em cultura é marcada “pelas urgências e dívidas históricas com seus povos tradicionais e nativos” (SEVERINO, 2019, p. 130) nos contextos latino-americanos. Por isso, a necessidade de insistir nas políticas para a diversidade, “no compartilhamento e na cooperação como valor emancipatório” denota uma realidade ainda pouco reparada pelos governos brasileiros. Cabe aqui nos referirmos também ao que atenta o pesquisador Leonardo Costa, quando afirma que “há programas de governo que sequer mencionam a palavra ‘cultura’ [...]. Num momento de crise econômica e democrática no Brasil, até que ponto seria importante reforçar os discursos na área das políticas culturais?” (COSTA, 2019, p. 10).

Estes e outros questionamentos são insurgentes em pleno século XXI, quando deveríamos estar em outro momento de discussão, mais favorável no que diz respeito às políticas públicas em cultura. Contudo, o que acompanhamos é um desmonte no cenário político brasileiro, com a extinção do Ministério da Cultura² e uma cadeia de tragédias ambientais no país. É importante registrar ainda que atualmente passamos por uma pandemia mundial, que é ainda mais alarmante no cenário de desigualdade social do Brasil.

É nesta direção que apontamos os olhares para os desafios dos tempos que chegam, pois é necessário uma reinvenção nos modos de fazer e existir da cultura, que é afetada pelo caos da sociedade capitalista, mais ainda, em tempos de pandemia mundial. Para tanto, a importância de reconhecer o debate sobre políticas culturais como uma possibilidade de contribuir com grupos contra-hegemônicos nos convida a assumir um papel central enquanto

.....
2 O Ministério da Cultura foi extinto em 1º de janeiro de 2019, com a reforma administrativa do governo de Jair Bolsonaro. Ver medida provisória nº 870, publicada em edição especial do Diário Oficial da União (BRASIL, 2019).

produtores, sujeitos, agentes e pesquisadores da área de cultura, com vistas à construção de uma sociedade mais justa e igualitária (GARCIA, 2018, p. 9).

Assim nos alerta a pesquisadora Antônia Pereira Garcia (2018) do Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher (Neim-UFBA), quando avaliou a quase inexistência de pesquisas voltadas para a transversalidade racial-étnica no XVIII Simpósio Baiano de Pesquisadoras(es) sobre Mulher e Relações de Gênero do Neim, cuja temática central propunha refletir a sua dimensão territorial e a questão rural-urbana. Para Garcia, tal fato configura um paradoxo, visto que o Brasil e o mundo estão cada vez “mais urbanos, negros e femininos” (GARCIA, 2018, p. 9). No entanto, a autora reconhece que as ciências e políticas públicas têm omitido tais discussões, que seriam fundamentais para avançar estudos transversais sobre território e desenvolvimento. Em suas palavras:

Estudiosos e estudiosas dessa área, além de desconhecerem as dimensões de gênero e raça-etnia, negam sua relevância, provavelmente ainda influenciados pelo mito da democracia racial. As consequências desse comportamento certamente impedem a compreensão da cidade patriarcal e racista, de forma a contribuir com políticas públicas urbanas que pelo menos reduzam o grande abismo entre bairros pobres e negros, brancos e ricos, garantindo-se o direito à cidade tal como reivindicado pelas classes populares, pelos movimentos sociais diversos. (GARCIA, 2018, p. 10)

Tal aspecto é também explicado pela filósofa Djamila Ribeiro (2017), quando aborda a demarcação do lugar de fala – que é coletivo e entendido pela autora como **lugar social que compartilha das mesmas desigualdades** –, nos convocando a enxergar “realidades que foram consideradas implícitas dentro da normatização hegemônica” (RIBEIRO, 2017, p. 34). Para Ribeiro, apesar das categorias de raça, gênero, classe e sexualidade serem pautadas pela ideia da

diferença enquanto condição da diversidade e pluralidade dos indivíduos socioculturais, elas emergem na estrutura social como um dispositivo de poder. Assim, ao invés de as pensarmos como descritivas da identidade do indivíduo, essas categorias acabam contribuindo para a permanência de grupos sociais em condições precárias de existência. Conseqüentemente, isso impacta a **ocupação dos lugares** e a manutenção das hierarquias na pirâmide social hegemônica (RIBEIRO, 2017, p. 35).

Neste sentido, constatamos duas importantes perspectivas no âmbito das políticas culturais na contemporaneidade: se, por um lado, a ideia de demarcação do lugar social de grupos considerados “minorias” pode contribuir para sua subalternização deles; por outro, desconsiderar a importância dessas categorias pode levar a um silenciamento dos discursos de afirmação e empoderamento de tais segmentos socioidentitários no âmbito da produção cultural, bem como a um enfraquecimento das políticas culturais como forma de combate às violências sociais.

AFRODIÁSPORA, GLOBALIZAÇÃO E TRÂNSITO ENTRE SISTEMAS-MUNDO

A ideia de afrodiáspora como condição de trânsito entre sistemas-mundos é tratada por Mbembe (2019), quando a correlaciona com a presença africana que se tornou símbolo da identidade cultural de diversas localidades do planeta. Para o autor, o papel da diáspora africana foi decisivo tanto para a construção das Américas, da Europa e da Ásia, como para a formação do seu *ethos* social. Segundo o autor: “Hoje em dia, as relações que essas diversas diásporas travam com suas sociedades de origem são das mais complexas. Muitos de seus membros consideram-se africanos completos, mesmo que também pertençam a outro lugar” (MBEMBE, 2019, p. 232).

Especificamente no setor cultural, Mbembe considera que:

Quando se trata da criatividade estética na África contemporânea, e também da questão de saber quem é “africano” e o que é “africano”, a crítica política e cultural tende a se calar sobre o fenômeno histórico da circulação dos mundos. [...] A história cultural do continente não pode ser compreendida fora do paradigma da viagem, da mobilidade, do deslocamento. Aliás, é essa cultura da mobilidade que a colonização se esforçou, na sua época, para congelar através da instituição da fronteira. (MBEMBE, 2019, p. 232-233, grifo do autor)

As palavras do autor nos convidam a ampliar essas fronteiras e mergulhar no universo afrodiaspórico espalhado pelo mundo, mas ainda pouco investigado quando se trata de uma cultura globalizada presente no cotidiano, no jeito de ser, nas expressões artísticas de diversas sociedades do planeta. Afinal: “não é só que existe uma parte da história africana que se encontra em outro lugar, fora da África: existe igualmente uma história do resto do mundo na qual os negros são, inevitavelmente, os atores e representantes” (MBEMBE, 2019, p. 233-234).

Desse modo, os espaços da globalização ampliados pela diáspora africana no mundo apresentam “cargas diferentes de conteúdo técnico, de conteúdo informacional, de conteúdo comunicacional” (SANTOS, 2008, p. 159), o que torna necessário considerar o **lugar das redes**³ quando se fala em políticas nas sociedades contemporâneas. Aqui, salientamos que as redes constituem o principal instrumento de unificação do planeta e acabam por contribuir para uma visão equivocada sobre a ideia da diáspora africana no mundo, como algo do passado. Juntamente a isso, há a imagem da África como um território único, sem o devido conhecimento da sua pluralidade cultural, desconsiderando-se os impactos e violências

.....
3 Para Santos, as redes tecnológicas constituem, ao mesmo tempo, o espaço local e global, sendo também um aspecto essencial para a unificação do planeta (SANTOS, 2008, p. 161).

históricas que permanecem sustentando um cenário político de exploração étnica-racial capitalista.

Nessa discussão, verificamos nas contribuições de Ramón Grosfoguel (2020), que as desigualdades sociais vigentes na estrutura política global são comumente tratadas como frutos dos impactos econômicos sobre determinados setores das sociedades. Mas, ao contrário do que é veiculado nas redes, o racismo é o princípio organizador das sociedades mundiais, tendo como mote a centralidade da raça sob as relações de exploração no sistema-mundo (GROSFOGUEL, 2020, p. 59).

Mesmo em países socialistas, enquanto modelo de sistema econômico que combate as formas de desigualdade social, Costa-Bernardino, Torres-Maldonado e Grosfoguel (2020, p. 19) apontam que essas sociedades também reproduziram lógicas racistas, sexistas, eurocêntricas e homofóbicas. Do mesmo modo, ressaltamos as contribuições de Morales (2017, p. 123), quando afirma que as condições oferecidas pelo sistema socialista vigente em Cuba – em relação à igualdade de oportunidades como “nascer no mesmo hospital, frequentar a mesma escola e o mesmo centro de recreação”⁴ (MORALES, 2017, p. 123, tradução nossa) – não anulam o fato de a população afrodescendente herdar a problemática proveniente do racismo institucional.⁵ Para o autor, o não reconhecimento da identidade cultural negra e do seu verdadeiro papel na formação da cultura nacional cubana impõe barreiras à equidade entre negros, brancos e mestiços. Em suas palavras:

*Um tema que produz tanta preocupação e prejuízos,
por tanto tempo desconhecido, evitado, esquecido,
desassistido e inclusive reprimido, gerou uma situação
muito complexa para a sua consideração dentro das*

.....
4 No original: “nacer en el mismo hospital, asistir a la misma escuela y al mismo centro de recreación” (MORALES, 2017, p. 123).

5 Institucional no sentido de que está presente nas instituições, comumente na forma de apagamentos e silenciamentos.

*políticas públicas. Nem sequer existe por parte de todas as instituições, organizações sociais e políticas, ou setores da institucionalidade estatal e política, uma compreensão exata do problema, ou às vezes nem sequer a aceitação de que o problema existe.*⁶ (MORALES, 2017, p. 126, tradução nossa).

Morales complementa ainda que o racismo possui um forte caráter de divisão social. E, por isso, não ignorá-lo é a única forma de “lutar por uma verdadeira cultura nacional integrada, sólida, cujo seio supere todas as hegemonias que geraram a cultura racista herdada do colonialismo e do capitalismo”⁷ (MORALES, 2017, p. 128, tradução nossa).

Aqui, ressaltamos a importância de desvincularmos a noção de sociedade apenas da ideia de Estado-nação, uma vez que: “vivemos em temporalidades e espacialidades de ‘sociedades globais’, e não de sociedades nacionais” (GROSFUGUEL, 2020, p. 56). Neste sentido, compreender as sociedades enquanto “sistemas-mundo” nos convoca a atentar para a incidência dos fenômenos da globalização na organização das estruturas e ideologias locais. Assim nos apropriamos das contribuições de Milton Santos (2008, p. 162-163) para reafirmar que:

o lugar não pode ser visto como passivo, mas como globalmente ativo, e nele a globalização não pode ser enxergada apenas como fábula. O mundo, nas condições atuais, visto como um todo, é nosso estranho.

-
- 6 No original: “Un tema que produce tanta preocupación u perjuicios, por tanto tiempo desconocido, soslayado, olvidado, desatendido e incluso reprimido, ha generado una situación muy compleja para su consideración dentro de las políticas públicas. Ni siquiera existe por parte de todas las instituciones, organizaciones sociales y políticas, o cuadros de la institucionalidad estatal y política, una comprensión cabal del problema, o en ocasiones ni siquiera una aceptación de que el problema existe.” (MORALES, 2017, p. 126).
 - 7 No original: “luchar por una verdadera cultura nacional integrada, sólida, en cuyo seno se superen todos los hegemonismos que generó la cultura racista heredada del colonialismo y el capitalismo, a partir de que cada grupo racial ocupe su lugar en la sociedad cubana actual.” (MORALES, 2017, p. 128).

O lugar, nosso próximo, restitui-nos o mundo: se este pode se esconder pela sua essência, não pode fazê-lo pela sua existência. No lugar, estamos condenados a conhecer o mundo pelo que ele já é, mas também, pelo que ele ainda não é. O futuro, e não o passado, torna-se a nossa âncora.

RUMO A UMA PRODUÇÃO CULTURAL DEMOCRÁTICA: DESCOLONIZANDO AS FRONTEIRAS ÉTNICO-RACIAIS

Inspirados nessas reflexões, voltamos às contribuições de Severino (2019, p. 128), quando reconhece a perspectiva de Canclini sobre o papel da internacionalização para os desdobramentos da noção de política cultural, no sentido de abrir novas portas para esse debate – o qual, segundo o autor, necessita da participação dos movimentos sociais para construir essas políticas a partir do deslocamento do olhar para o cotidiano das comunidades.

No caso do Brasil, não poderíamos deixar de ressaltar os retrocessos que as políticas culturais sofreram nos últimos anos, começando pela tentativa de extinção do Ministério da Cultura no ano de 2016 – uma das primeiras medidas tomadas pelo vice-presidente de Dilma Rousseff, Michel Temer, quando assumiu a presidência por meio de um golpe de Estado⁸ tramado por dirigentes políticos brasileiros. Em resposta a essa situação, um importante movimento denominado Ocupa-Minc – encabeçado pela classe artística e agentes da cultura no país e atuante em diversas capitais do Brasil – tomou uma proporção que levou o então presidente a recriar o Ministério da Cultura pouco depois. Mesmo assim, o desmonte no cenário político brasileiro levou à eleição de Jair Bolsonaro, presidente da extrema-direita neoliberal, que decretou a extinção do Ministério da Cultura no Brasil em 1º de janeiro de 2019.

8 Tal fato se tornaria o marco de uma crise política brasileira em pleno século XXI, pois o golpe de 2016 representou um ataque à democracia brasileira.

Esse e outros movimentos pela garantia de direitos aos artistas e profissionais da cultura, a exemplo da aprovação da Lei Aldir Blanc (BRASIL, 2020) no ano de 2020, nos alertam para a insurgência dos debates antirracistas e interseccionais na segunda metade do século XXI, destacando-se a ênfase em uma epistemologia afro-diaspórica e decolonial nos discursos sobre políticas públicas voltadas para a cultura na contemporaneidade.

Mesmo com o pioneirismo dessa discussão engendrada por intelectuais do Movimento Negro Unificado do Brasil (MNU) há pelo menos meio século atrás, em que sobressai a luta e a conquista das políticas afirmativas de reparação aos danos causados pelo racismo e pela discriminação racial na sociedade brasileira, o momento atual aponta para o fortalecimento dos movimentos por mudanças cada vez mais robustas na estrutura – as quais permitam maior consolidação e efetividade das políticas culturais em favor da democracia. Enxergamos a necessidade de avançar os passos para uma nova era, em que a ideia de política cultural transpasse o lugar de ferramenta da produção artística-cultural, abrindo espaço para assumir-se enquanto um movimento pela **descolonização dos saberes**, com vistas a impulsionar as políticas de equidade étnica-racial no país. Por isso, nos apropriamos das palavras de Valter Roberto Silvério (2020), quando questiona os sentidos da construção dos conhecimentos oriundos da modernidade ocidental. Ele nos revela quatro aspectos a serem levados em conta na formação do pensamento e nas relações sociais no contexto local e global. São eles:

(1)“**a condição pós-colonial** como um fato central de análise da globalização” (SILVÉRIO, 2020, p. 269, grifo nosso);

(2)“**o significado da racialização do negro e da África** na construção do conhecimento sobre os não europeus como constitutiva do constructo iluminista” (SILVÉRIO, 2020, p. 269-270, grifo nosso);

(3)“as limitações da sociologia clássica [...] condicionadas pelos desenvolvimentos da **hegemonia ocidental sobre o resto do mundo**” (SILVÉRIO, 2020, p. 270, grifo nosso);

(4) “[o] **aprofundamento crítico do lugar do colonialismo** na constituição da modernidade” (SILVÉRIO, 2020, p. 270, grifo nosso).

Tal discussão é aprofundada em um significativo estudo de Carlos Moore presente na obra *O marxismo e a questão racial*, quando destaca que a dinâmica por trás da evolução socioeconômica das comunidades humanas, em geral, e do desenvolvimento do capitalismo do século XIX, em particular, foi compreendida e conduzida exclusivamente no âmbito da orientação de uma sociedade ariana (MOORE, 2010, p. 121). Neste sentido, os danos causados pela visão socioeconômica sob essa orientação se refletem no atual modelo do capitalismo global, em que se pode constatar “uma ideologia supostamente universal, em perfeita consonância com o ponto de vista da supremacia branca” (MOORE, 2010, p. 121).

Nesta direção, os impactos de uma estrutura socioeconômica construída sob uma ideologia racial discriminatória ficam mascarados no contexto da produção cultural, na medida em que impõem obstáculos à democratização das políticas públicas em cultura, por meio de mecanismos silenciosos de exclusão étnico-racial – tais como os apagamentos e silenciamentos dos discursos emancipatórios que se dão não apenas no âmbito do setor cultural, mas, sobretudo, que se alastram pela sociedade, como forma de manutenção dos privilégios da supremacia branca e permanência do racismo na sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A condição de desigualdade instaurada pela exploração capitalista da diáspora africana traz graves consequências ao desenvolvimento das políticas culturais brasileiras. No que se refere à produção cultural afrodiaspórica, compromete a valorização e manutenção do patrimônio imaterial, que são as manifestações culturais. Verificamos, também, que a influência da ideia de multiculturalismo em torno da construção de um pensamento pautado na mestiçagem, arraigada à

noção de diversidade cultural, denota uma falsa noção de igualdade social e racial nos setores da cultura.

Para expressar e ilustrar tal conotação, trazemos uma passagem do livro *Pele negra, máscaras brancas*, de Frantz Fanon (2008, p. 108–109):

Chego lentamente ao mundo, habituado a não aparecer de repente. Caminho rastejando. Desde já os olhares brancos, os únicos verdadeiros, me dissecam. Estou fixado. Tendo ajustado o microscópio, eles realizam, objetivamente, cortes na minha realidade. Sou traído. Sinto, vejo nesses olhares brancos que não é um homem novo que está entrando, mas um novo tipo de homem, um novo gênero. Um preto! [...] – Chegue mais, quero lhe apresentar a meu colega negro... Aimé Cesaire, homem negro, professor da Universidade... Marian Anderson, a maior cantora negra... Dr. Cobb, o descobridor dos glóbulos brancos, é um negro... Ei, cumprimente aqui meu amigo martinicano (mas cuidado, ele é muito susceptível) ... A vergonha. A vergonha é o desprezo de si. A náusea. Quando me amam, dizem que o fazem apesar da minha cor. Quando me detestam, acrescentam que não é pela minha cor... Aqui ou ali, sou prisioneiro do círculo infernal. Eu me esquivo desses escrutadores do ante dilúvio, e me agarro a meus irmãos, pretos como eu. Horror, eles me rejeitam. Eles são quase brancos! E depois, eles vão casar com uma branca. Terão filhos morenos... Quem sabe, pouco a pouco, talvez... Eu tinha sonhado. – Sabe, monsieur, sou um dos maiores negrófilos de Lyon. A evidência estava lá, implacável. Minha negrura era densa e indiscutível. Ela me atormentava, me perseguia, me perturbava, me exasperava. Os pretos são selvagens, estúpidos, analfabetos. Mas eu sabia que, no meu caso, essas afirmações eram falsas. Havia um mito do negro que era preciso, antes de mais nada, demolir. Não estávamos mais no tempo em que as pessoas se impressionavam diante de um padre preto. Tínhamos médicos, professores, estadistas... Sim, mas em todos esses casos algo insólito persistia. “Nós temos um professor de história senegalês. Ele é muito inteligente... Nosso médico é um negro. Ele é muito cordial”. Era o professor negro, o médico negro; eu, que começava a fraquejar, tremia ao menor alarme. Sabia, por exemplo, que se um médico negro cometesse um erro, era o seu fim e o dos outros que o seguiriam. Na verdade, o que é que se pode esperar

de um médico preto? Desde que tudo corresse bem, punham-nas nuvens, mas atenção, nada de bobagens, por preço nenhum! O médico negro não saberá jamais a que ponto sua posição está próxima do descrédito. Repito, eu estava murado: nem minhas atitudes polidas, nem meus conhecimentos literários, nem meu domínio da teoria dos quanta obtinham indulto. Eu reclamava, exigia explicações. Suavemente, como se fala a uma criança, explicavam que era a opinião de algumas pessoas apenas, acrescentando que “era preciso esperar seu rápido desaparecimento”. De que estávamos tratando? Do preconceito de cor.

Tal passagem da obra de Fanon (2008) nos convida a aprofundar as relações sociopolíticas de cunho étnico-racial que se estabelecem nos contextos das produções culturais no Brasil, pois, como nos lembra Roberto Cardoso de Oliveira (2006, p. 35): “com elas surgem determinados problemas sociais susceptíveis de enfrentamento por políticas públicas, como, por exemplo, as chamadas políticas de reconhecimento.”.

Essa problemática do reconhecimento étnico-racial nas sociedades multiculturais é também explicada por Appiah na obra *Multiculturalismo: examinando a política de reconhecimento*, quando afirma que, se vivemos em sociedades cujos indivíduos não são tratados com igual dignidade, uma noção de multiculturalismo pautada no reconhecimento da diversidade a partir das identidades individuais provoca um movimento contrário ao exercício político da democracia. Portanto, consideramos que a perspectiva da afrodiáspora de algum modo nos leva a questionar o lugar social da individualidade, se quisermos caminhar para um futuro contra-colonial que preze pela equidade entre os seres. É o que nos alerta o autor, quando questiona “por que é que é tão contemporâneo o discurso da identidade sobre largas categorias – gênero, etnicidade, nacionalidade, raça, sexualidade – que parece estar tão longe do indivíduo?” (APPIAH, 1994, p. 165).

Por fim, acreditamos que é imprescindível aprofundar os estudos e os olhares sobre políticas culturais na perspectiva

da afrodiáspora, entendendo-a como caminho possível para enxergar e transformar a incidência dos processos étnico-raciais e identitários que condicionam setores da produção cultural ainda hoje excludentes. A forma como tais processos emergem, submergem ou resistem às forças simbólicas da cultura local/global perpassam as lutas por sobrevivência e existência de povos e expressões culturais de significativo valor para a manutenção da igualdade social, econômica e étnica-racial das sociedades – as quais necessitamos urgentemente aderir.

REFERÊNCIAS

APPIAH, K. A. Identidade, autenticidade e sobrevivência: sociedades multiculturais e reprodução social. In: TAYLOR, C. *Multiculturalismo: examinando a política de reconhecimento*. Tradução M. Machado. Lisboa: Instituto Piaget, 1994. p. 165–180. (Coleção Epistemologia e Sociedade).

BRASIL. Lei nº 14.017, de 20 de junho de 2020. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 30 jun. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3swx0TD>. Acesso em: 5 fev. 2021.

BRASIL. Medida Provisória nº 870, de 1º de janeiro de 2019. Estabelece a organização básica dos órgãos da Presidência da República e dos Ministérios. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 1º jan. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3CUJitB>. Acesso em: 17 ago. 2021.

CARDOSO DE OLIVEIRA, R. *Caminhos da identidade: ensaios sobre etnicidade e multiculturalismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

COSTA-BERNARDINO, J.; TORRES-MALDONADO, N.; GROSFUGUEL, R. Introdução. In: COSTA-BERNARDINO, J.; TORRES-MALDONADO, N.; GROSFUGUEL, R. (org.). *Decolonialidade e pensamento afrodiáspórico*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p. 9–26. (Coleção Cultura Negra e Identidades).

- COSTA, L. F. As políticas culturais em crise? In: ROCHA, R.; BRIZUELA, J. I. (org.). *Política cultural: conceito, trajetória e reflexões*. Salvador: Edufba, 2019. p. 7-11.
- FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução R. Silveira. Salvador: Edufba, 2008.
- GARCIA, A. S. Prefácio. In: RODRIGUES, C. et al. (org.). *Territorialidades: dimensões de gênero, desenvolvimento e empoderamento das mulheres*. Salvador: Edufba, 2018. p. 7-11.
- GARCÍA CANCLINI, N. Políticas culturais e crise de desenvolvimento: um balanço latino-ameriano. In: ROCHA, R.; BRIZUELA, J. I. (org.). *Política cultural: conceito, trajetória e reflexões*. Salvador: Edufba, 2019. p. 45-86.
- GROSFUGUEL, R. Para uma visão decolonial da crise civilizatória e dos paradigmas da esquerda ocidentalizada. In: COSTA-BERNARDINO, J.; TORRES-MALDONADO, N.; GROSFUGUEL, R. (org.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p. 55-77. (Coleção Cultura Negra e Identidades).
- MBEMBE, A. *Sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada*. Tradução F. Ribeiro. Petrópolis: Vozes, 2019.
- MOORE, C. *O marxismo e a questão racial: Karl Marx e Friedrich Engels frente ao racismo e à escravidão*. Belo Horizonte: Nandyala; Uberlândia: Cenafro, 2010. (Coleção Repensando África, v. 5).
- MORALES, E. Desafios de la problemática racial em Cuba. In: PÉREZ, E.; LUEIRO, M. *Raza y racismo: antología de caminos*. La Habana: Editorial Caminos, 2017. p. 120-129.
- RIBEIRO, D. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017. (Coleção Feminismos Plurais).
- SANTOS, M. *Da totalidade ao lugar*. São Paulo: Edusp, 2008.
- SEVERINO, J. R. Políticas culturais em Néstor García Canclini: algumas observações. In: ROCHA, R.; BRIZUELA, J. I. (org.). *Política cultural: conceito, trajetória e reflexões*. Salvador: Edufba, 2019. p. 123-131.

SILVÉRIO, V. R. Quem negro foi e quem negro é? Anotações para uma sociologia política transnacional negra. In: COSTA-BERNARDINO, J.; TORRES-MALDONADO, N.; GROSFUGUEL, R. (org.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p. 269-283. (Coleção Cultura Negra e Identidades).



O hip-hop é uma só família: processo criativo, produção cultural e militância

Carla Regina Silva¹

Débora Isabele de Vasconcelos Teixeira²

-
- 1 Terapeuta ocupacional. Mestre e doutora em educação. Docente do Departamento de Terapia Ocupacional e do Programa de Pós-Graduação de Terapia Ocupacional da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Líder do grupo de pesquisa Atividades Humanas e Terapia Ocupacional (Ahto). E-mail: carlars@ufscar.br.
 - 2 Graduada em terapia ocupacional pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Especialista em diversidade, inclusão e cidadania. Trabalha desde 2019 na Prefeitura Municipal de Araçatuba como terapeuta ocupacional educacional e atua como técnica do grupo de pesquisa Atividades Humanas e Terapia Ocupacional (Ahto). E-mail: deboraisabele93@gmail.com.

RESUMO

Este trabalho foi realizado em duas etapas e teve como foco as juventudes, o trabalho e a cultura hip-hop. A primeira etapa se constituiu no mapeamento de ações juvenis no movimento hip-hop, enquanto a última se deu pelo acompanhamento – por meio de entrevistas – dos modos de ser e promover a cultura, as potências e os desafios do hip-hop. Nos quinze grupos mapeados observou-se que os jovens têm o desejo de se profissionalizar. Foram apontadas dificuldades em relação ao poder público, à falta de financiamento, aos recursos e espaços para ensaios e convivência, à desvalorização da arte de rua e do mercado e à deturpação dos valores. Sugere-se como formas de enfrentamento dessas dificuldades a organização coletiva, divulgação e fomento da arte e a criação de espaços para diálogo e reconhecimento social. A pesquisa ressalta a potência do hip-hop enquanto expressão artística, militância e transformação social.

Palavras-chave: *Juventudes. Hip-hop. Profissionalização. Produção cultural.*

ABSTRACT

This study is concerned with the concepts of youths, work, and hip-hop, and was organized in two parts. The first part comprised the mapping of youth actions in the hip-hop movement, whereas the second part focused on following, by means of interviews, the different ways of being and promoting hip-hop culture, as well as its potentials and challenges. Young individuals from the fifteen groups mapped in this study presented the intention of professionalization, indicating difficulties such as the articulation with public authorities; the lack of financing and resources and places for rehearsals and socialization; the devaluation of the street art and labor market; and misrepresentation of values. They also pointed as coping strategies the promotion of collective organization, disclosure, and fomentation, as well as the establishment of places for dialogue and social recognition. These results emphasize the hip-hop power as an artistic expression capable of fomenting militancy and social transformation.

Keywords: *Youths. Hip hop. Professionalization. Cultural production.*

INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta dados da pesquisa de iniciação científica *Hip-hop é uma família só: juventude, trabalho e profissionalização da criatividade*,³ cujo objetivo foi, não apenas investigar os processos de profissionalização e geração de renda da juventude em atividades relacionadas ao hip-hop e seus elementos, mas também sua composição enquanto movimento social no município de São Carlos (SP) entre 2014 e 2015.

HIP-HOP: A CULTURA MARGINAL

O hip-hop como cultura de rua ou movimento social influencia e é influenciado por grupos juvenis em relação ao comportamento, o

-
- 3 A pesquisa esteve vinculada ao projeto de pesquisa guarda-chuva "Juventude, trabalho e profissionalização da criatividade" e ao programa de extensão Arte, Cultura, Juventude e Empreendimentos Criativos, realizado com apoio do Ministério da Educação, da Secretaria de Educação Superior, do Programa de Extensão Universitária e da Pró-Reitoria de Extensão Universitária da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). As atividades integradas de ensino, pesquisa e extensão foram realizadas pelo Laboratório de Atividades Humanas e Terapia Ocupacional do Departamento de Terapia Ocupacional da UFSCar e coordenadas pela professora doutora Carla Regina Silva.

que proporciona um “espaço seguro” para momentos de expressão e pertencimento da juventude negra periférica.

Para Pardue (2007), o hip-hop tem um papel fundamental como ampliador das convencionais noções de cidadania, assim como os hip-hoppers devem ser considerados educadores que tensionam os limites da cidadania ao trabalharem com questões como gênero, raça e facetas da marginalidade.

Segundo Herschmann (2000), pode-se dizer que o rap surgiu nos guetos de Nova Iorque, onde, durante festas, DJs que utilizavam técnicas inovadoras introduziram os repentes eletrônicos, posteriormente conhecidos como raps (*rhythm and poetry*). Assim, começavam a surgir elementos associados à música, como o *break*, às artes visuais, como o grafite, e à moda, como o estilo único e despojado de se vestir. Desse modo, essa cultura de rua, que trava suas batalhas não só entre seus integrantes, mas também com a sociedade e com tudo aquilo que os oprime, tornou-se um meio de expressão e posicionamento social.

Todos os elementos do hip-hop manifestam expressões de cunho artístico e político, com posicionamentos contestadores e críticos que refletem subjetividades identitárias próprias da periferia e que expõem opressões cotidianas, como a desigualdade racial e social, o preconceito, a censura e a revolta social.

Assim, o movimento negro ampliou e fortaleceu seus mecanismos de expressão, que desempenham um papel essencial no suporte de jovens e seus projetos de vida, contribuindo inclusive para a resignificação de suas vidas. “O hip-hop oferece a possibilidade de dar voz às ideias e traduzi-las em atitudes” (SOARES; MV BILL; ATHAYDE, 2005, p. 150).

O grafite é a versão do hip-hop voltada para as artes visuais. Trata-se de pinturas, desenhos e escritos em locais públicos como forma de manifestação política, com elementos próprios da cultura do povo negro, e como meio de comunicação (FURTADO, ZANELLA, 2009; RAMOS, 2007).

Segundo Motta e Balbino (2006), o *break* foi, por meio da *black music*, o primeiro elemento do hip-hop a se manifestar no Brasil. A dança é uma forma de expressão cultural, pois por meio dela os hip-hoppers expressam seus sentimentos de revolta com a realidade em que vivem, bem como os de pertencimento e engajamento. Os **Mestres de Cerimônia** (MCs) são a voz do movimento; forte, pesada e carregada de sentimentos. Eles são responsáveis pela criação e expressão da poesia que irá compor o rap. “Responsável pela forma verbal do hip-hop, cabe ao MC expressar a ideologia da cultura através do microfone. O MC é o rimador, quem cria o *freestyle* – improviso das batalhas de palavras” (MOTTA; BALBINO, 2006, p. 49), e sua origem descende das tradições orais africanas. O **Disc-Jockey** (DJ) desempenha um papel importante nessa composição, pois é a base para o rapper, a inspiração para o grafiteiro e o ritmo para o *breaker*. “Para o hip-hop, o DJ é considerado uma fonte de energia, uma vez que é da responsabilidade dele encontrar a música certa, no momento certo. Fazer a seleção de faixas e ritmos para os MCs, B. Boys, grafiteiros e todo o público” (MOTTA; BALBINO, 2006, p. 31).

O **conhecimento** está presente em todos os elementos que compõem o hip-hop. Contudo, devido a sua importância, passou a ser considerado como quinto elemento. Trata-se do reconhecimento da experiência de cada integrante e da própria vivência da rua transmitidas aos demais, geralmente por meio das letras de rap e militâncias. De acordo com Zeni (2004), a conscientização ou o conhecimento valoriza a ascendência social negra, o histórico de lutas dos negros e de sua herança cultural, a apropriação da situação política e social do Brasil, o combate ao preconceito racial, a recusa em aparecer na grande mídia e o menosprezo por valores como a ganância, a fama e o sucesso fácil.

O hip-hop enfrenta desafios por ser caracterizado como uma produção periférica, feita por pessoas negras, considerada muitas vezes como “cultura marginal”, o que reflete e ressalta o racismo e

as desigualdades socioeconômicas e raciais que artistas, trabalhadores culturais e a própria arte enfrentam. Por outro lado, estudos apontam como o movimento hip-hop tem produzido novas dimensões culturais a partir da consciência, sobretudo entre a juventude que participa do movimento e vivencia cotidianamente os preconceitos, racismos, machismos e outras adversidades sociais.

Diógenes, em estudo realizado no final dos anos 1990 no Brasil, já apontava o hip-hop como movimento capaz de ampliar a consciência da juventude, mediante “esferas alternativas de agrupamento” e de uma “revolução cultural” (1998, p. 195), a partir do movimento político-cultural organizado, nitidamente ideológico, com discurso baseado num projeto político bem definido e posto em prática por meio da militância.

Collins, importante feminista negra, apresenta a contradição do hip-hop negro estadunidense, pois, se por um lado “parte dessa música é produzida por uma indústria cultural negra na qual os artistas afro-americanos têm pouca influência sobre a produção”, por outro “o rap negro pode ser visto como uma resposta criativa ao racismo dada pelos jovens negros das cidades que foram abandonados pela sociedade estadunidense” (2019, p. 160).

Há uma tensão implícita entre a constituição da produção artística do hip-hop e os anseios da economia e do mercado da cultura.

A produção artística e cultural como trabalho se reflete na profissionalização que o processo criativo demanda, bem como nos níveis e/ou padrões de qualidade, na produção, na logística e no atendimento ao público. O mercado consumidor e regulador do processo artístico e a questão da apropriação cultural presente no *mainstream* muitas vezes corrompem a idealização de expressão do artista.

Almeida e Pais (2012, p. 23) mostram como a criação e a criatividade incentivam os mecanismos subjetivos que estariam em jogo nos processos de “criativização da profissão”, que atribui o valor de criatividade, mais habitualmente atrelado ao mundo das artes, ao

espaço da empresa, e de “profissionalização da criatividade”, que confere à criação artística uma envergadura profissional. Em outras palavras, a criatividade é afetada pelo funcionamento competente, assertivo e “responsável”, característico dos modelos empresariais. Para além de possibilitar uma inserção no mercado de trabalho, a arte e a cultura partem do desejo de criação e produção identitária e política e se tornam não só uma possibilidade de renda, mas também uma forma de enfrentamento. O hip-hop surge nas periferias potencializando a representatividade dos negros excluídos, bem como um espaço para produção de sentidos e perspectivas de vida (ANDRADE, 1999).

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Foi realizado um mapeamento em duas etapas. A primeira consistiu do levantamento de ações e programas públicos, privados e ligados ao terceiro setor, que ofertavam ou cediam espaços na cidade de São Carlos (SP) para atividades de diversas expressões artísticas, realizadas ou protagonizadas por jovens de 15 a 29 anos (BRASIL, 2013), de artistas de coletivos culturais. Por sua vez, na segunda etapa, contataram-se diretamente os jovens artistas com interesse particular na profissionalização da criatividade ou que já se consideravam profissionais da cultura. Para os registros, foram utilizados dois questionários criados especificamente para o mapeamento (SILVA *et al.*, 2016).

Após a identificação dos jovens artistas ligados ao movimento hip-hop, optou-se pelos preceitos da etnografia para intensificar a aproximação da arte e seus atores. Também foram utilizadas entrevistas,⁴ diário de campo, observação e acompanhamento de diversas atividades relacionadas ao movimento hip-hop, como eventos, “batalhas” e encontros abertos, durante 2014 e 2015.

.....
4 Todos os procedimentos éticos foram respeitados. As entrevistas foram gravadas e transcritas na íntegra.

QUEM FAZ O MOVIMENTO

A história do hip-hop em São Carlos começou no final da década de 1980 com o *break*, por meio de um dançarino vindo da cidade de São Paulo que, junto com outros dançarinos, formou a primeira gangue (SIQUEIRA, 2004). Atualmente, as gangues se unem e os militantes buscam juntos o fortalecimento e o reconhecimento de suas ações enquanto Movimento Hip-Hop de São Carlos.

Em um domingo em torno de umas 16 horas, fui até a praça do mercado, e o que encontrei foram muitos (em torno de 30) adolescentes, provavelmente em uma faixa de 15 a 18 anos principalmente [...]. (Diário de campo, 19 de maio de 2013)

Foi notável a predominância do público adolescente e jovem nas atividades relacionadas ao hip-hop na cidade. Estes não participavam apenas como espectadores, mas também exerciam diferentes funções, como a elaboração, organização e preparo dos eventos. Era notável o domínio dos jovens sobre todo o processo.

A maioria dos envolvidos com o movimento e que são parte de um grupo ou de uma iniciativa artística em um dos elementos tem entre 21 e 29 anos. Muitos desses jovens conseguem desenvolver seus trabalhos artísticos porque realizam atividades laborais informais para poder financiá-los.

[...] o que infelizmente hoje a coisa mais difícil que tem é você viver do rap tá ligado, viver só do rap, ganhar uma moeda, se manter só com o rap entendeu? Querendo ou não você tem que dá um trampo, você tem que trampá. (D.S., informação verbal, 2014)

Dos quinze grupos entrevistados, encontramos 44 participantes ativos em pelo menos um dos elementos do hip-hop. Desses participantes, apenas dois eram mulheres (4,5%). Apesar de ser apenas um recorte, o percentual coloca em discussão a representatividade feminina no movimento. Será que as mulheres simplesmente não se identificam tanto quanto os homens com o universo cultural em questão, ou existem barreiras pautadas no machismo?

A presença feminina nas batalhas é sempre bem restrita e quando esta acontece é por meio da MC S.D. [...].
(Diário de campo, 31 de agosto de 2014)

Segundo Andrade (1999), a presença de mulheres vai apenas diminuindo à medida que se passa do rap para o *break* e, finalmente, para o grafite. Algumas rappers dizem que é muito mais fácil para as mulheres serem *breakers* aplaudidas do que rappers respeitadas. Uma das poucas MCs da cidade, S.D., tem uma trajetória de envolvimento com a frente feminista, tanto do interior de São Paulo quanto a nacional, e discorre acerca da importância do empoderamento das mulheres no movimento hip-hop.

Mas a ideia nossa, assim, é de empoderamento das mulheres, de mostrar... de tar na luta das mulheres, é de pautar mesmo. Aí às vezes os caras fala “ah mas tá querendo dividir o movimento, tal”, mas a ideia não é dividir, né, a ideia é da gente se empoderar entre a gente pra poder lutar pelas nossas causas que muitas vezes foram esquecidas, né, porque a gente vê os caras falando de diversas coisas que afetam o mundo masculino, que também afeta o nosso mundo só que nunca diretamente das mulheres, assim. É difícil você ver um cara falando sobre a violência contra a mulher e quando fala também, tipo, normalmente, não é aquela coisa que cê consegue levar, assim, ainda tem aquela pitada do machismo, então, né. Como “nossa ela apanhou do cara porque ela (...) fez alguma coisa”, ou “ah, gosta de malandro, mulher de malandro, essas

coisas”. Mas a ideia nossa mesmo é essa, da Frente, assim é tipo de mostrar pras mulheres dos outros estados, né, tipo, lá da Amazônia, [...] que tem uma cena que existe. (S.D., informação verbal, 2014)

S.D., uma mulher negra, deixa claro em sua fala o quanto está explícito em algumas letras a questão do machismo e a importância de mulheres também representarem e exporem problemas e vivências pertinentes a seus cotidianos.

Lugar de mulher é em todo lugar, cozinha, rua ou palco [...] / o fato de ser mulher não me torna mais frágil [...] / enquanto uma mulher avança nenhum homem retrocede, anota aí e vê se não esquece [...]. (S.D., “Para não virar estatística”, 2013)

Meu peso não é problema então vai segurando, é minha mentalidade que acaba incomodando [...] / Peso na mente, peso da mente, seu preconceito pesa na sua mente / Ei pelo amor, ei pelo amor tire seus padrões do meu corpo [...]. (S.D., “Peso na mente”, 2014)

Respeita tio, as mina tão nos corre / Respeita tio, guerreira nunca morre / Respeita tio, que o nosso som é forte / União feminina aqui não aceita os corte. (S.D. part. I.P., “Respeita nosso corre”, 2015)

Em relação à escolaridade dos artistas entrevistados, a maioria (11) tem o ensino médio completo, seguidos por aqueles que têm ensino médio incompleto (4) e pelos que estão cursando o ensino médio (4). Vale destacar que, apesar da maioria ter terminado o ensino médio, vemos que apenas um dos entrevistados realizou um curso superior. As dificuldades em ingressar em uma faculdade estão presentes na fala desses jovens que muitas vezes buscam outros meios de formação, já que o ensino superior nem sempre é acessível.

Eu tenho só o ensino médio [...] tentei prestar o vestibular, pelo curso de filosofia e não consegui, mas eu sempre busquei minha autoformação, principalmente pela literatura marginal, que tô pesquisando desde 2011 e

pela filosofia, que é o que eu gosto, então tô sempre vendo uns livros diferentes. (G.S., informação verbal, 2014)

Só falta terminar o terceiro colegial só. Ah eu também parei porque eu... na época também eu trampava, aí eu trampava de noite, tipo, eu cheguei a fazer até a metade do ano do terceiro, aí como eu trampava já faltava bastante, aí trampava das 18h às 21h, aí chegava no outro dia já não queria ir pra escola, aí chegou uma época que eu ia na escola e tinha professora que nem chamava mais meu nome na lista de presença, aí falei “ah não adianta eu ir mais né?” (L.C., informação verbal, 2014)

[...] assim então com uns 18 anos, 18 pra 19 anos eu parei porque eu ia ser pai, tá ligado? E aí eu tinha que trampá, faz o corre, tive que casa né mano, porque na época até então eu não vamos dizer assim eu não fui criado pra correr da raia. E também não foi por acaso tá ligado? (C.C., informação verbal, 2014)

Fica claro quanto o contexto de vida influencia o abandono escolar e a necessidade latente de ingresso no mercado de trabalho o mais depressa possível para ajudar na renda familiar. Considera-se, inclusive, o papel da escola pública nesse cenário e as dificuldades encontradas por jovens periféricos e racializados (SILVA, 2011). Soares, MV Bill e Athayde (2005, p. 175) apresentam essa situação como a “profecia que se autocumpre”, afinal, o estigma que esse grupo enfrenta nos espaços sociais, incluindo a escola pública, é uma acusação pelo simples fato de ele existir. Assim, prever seu comportamento estimula e justifica atitudes preventivas e a interpretação que suscita será sempre comprovada pela prática; não por estar certa, mas por promover o resultado temido. São inúmeras as formas pelas quais os processos de exclusão são vivenciados, indo dos mais explícitos e criminosos aos mais velados. O sentimento de invisibilidade pode ser manifestado até mesmo durante uma chamada na sala de aula em que seu nome não mais consta.

QUEM PRODUZ CULTURA SONHA

Após traçar um breve perfil desses elementos que compõem e possibilitam o movimento hip-hop de São Carlos, os entrevistados foram questionados a respeito do seu maior sonho enquanto produtores de arte e cultura.

[...] acho que se tivesse um espaço assim ligado à cultura, tipo um ponto fixo assim igual tava acontecendo seria massa [...]. (T.S., informação verbal, 2014)

Isso aí virar profissão! É isso aí virar profissão, a gente parar de tirar do nosso bolso pra trabalhar pra isso [...]. (V.C., informação verbal, 2014)

[...] se profissionalizá memo na parada tá ligado?! Viver do rap e ser reconhecido pelo nosso esforço memo, tá ligado... reconhecimento, mano... reconhecimento que nós tá no corre não é de hoje, mandando ideia certa, informação memo, ideia de mil grau tá ligado, então não é conversinha fiada e nem fala pra agradá... o que os outro que ouvir, é a nossa opinião, nós tá aí no dia a dia, nós sofre na pele, nós têm vários exemplos porque nós vive o bagulho... Então não é pessoa que vê de longe, vê de fora e que dá sua opinião sem ter passado por isso, tá ligado. Então a gente espera o reconhecimento, se profissionalizar e viver do rap só! (S.M., informação verbal, 2014)

[...] esse é o meu sonho tá ligado?! Transformar a realidade, ao meu redor, mudar a realidade do meu bairro [...]. a realidade dos bairros periféricos, ver a molecada parar de, deixar a droga de lado, o crime de lado, meter a cara num livro mano, livro de poesia, ou sei lá mano, assistir um documentário sobre hip hop, ou sobre grafite, enfim, aquilo que ele se identificar tá ligado?! (C.C., informação verbal, 2014)

[...] *há um bom tempo a gente vive em prol da música né, só que agora a gente vive pra música, não dá música, porque isso a gente quer, viver da música é o sonho né [...].* (M.S., informação verbal, 2014)

Com essas falas, é possível perceber que os sonhos giram em torno de dois âmbitos: o da transformação social e o do desejo de profissionalização da arte. Tal consciência social se relaciona com o ativismo e a militância desenvolvida pela maioria dos envolvidos com o movimento, que nem sempre se consideram artistas, mas sim transformadores sociais:

Eu classifico assim o rap mesmo, como, assim o que eu faço em si, como transformação, nem artista, você é artista, não né? A gente é transformador social. (S.D., informação verbal, 2014)

O HIP-HOP É UMA SÓ FAMÍLIA

De acordo com Pais (1999), a identidade está relacionada a um movimento dialético de subjetivação, num processo constante de relação com o outro e com o ambiente que constrói aquilo que é dele. O hip-hop se apresenta enquanto cultura de um grupo juvenil que oferece pertencimento, muito presente nas falas dos jovens artistas:

Porque nos fins das contas nós do hip-hop nós acaba se identificando tá ligado?! [...] É, e tipo assim meu, a linguagem é a mesma tá ligado?! A linguagem é a mesma, então você acaba se identificando, e é muito louco isso porque tipo assim, são realidades diferentes que a gente vive, mundos diferentes se for ver né, com cultura toda uma criação diferente, mas graças ao hip-hop a gente consegue se identificar! (C.C., informação verbal, 2014)

Tal identificação acontece pela ética, mas também pela estética, pois os jovens podem se reconhecer pelas vestimentas e acessórios, pela linguagem e por meio de ideais que, apesar dos diferentes contextos, se unificam pelo hip-hop. É o encontro de fatores comuns e da experiência social compartilhada que permite ao indivíduo se enxergar no outro e se reconhecer como pertencente ao movimento. Pode-se entender por linguagem não só um código estabelecido para comunicação – “a gente fala o mesmo... Gírias são as mesmas né, as gírias clássicas, a forma de falar né [...]” (C.C., informação verbal, 2014) –, mas também as regras sociais e de convívio estabelecidas: “É as regras de convivência do hip-hop, oh você tem que respeitar o cara, cê tem que respeitar as mina, entendeu?! [...]” (C.C., informação verbal, 2014).

No entanto, as trocas e experiências revelam que as relações extrapolam o coletivo; os indivíduos não se relacionam apenas enquanto amigos ou pessoas comprometidas com um mesmo objetivo ou ideal, mas sim como **família**.

Olha eu acho que... ahm é a coisa de família né, porque a gente se envolve muito né, a gente conversa muito e é questão droga, é questão sexo, é questão religião, é questão financeira, entendeu?! Então é tudo família, você entendeu? (S.B., informação verbal, 2014)

[...] tipo... amigos... Acho que a maioria dos meus amigos hoje foi tudo através do hip-hop [...]. (T.S., informação verbal, 2014)

O apoio que nós tem é da rapa que cola com nós... Então é que o grupo de São Carlos tá bastante unido. [...] Nós tá sempre junto nos mesmos rolês. (D.S., informação verbal, 2014)

[...] tipo assim, como você que vem de intercâmbio, ah preciso fazer uma faculdade lá fora, fazer um curso, cê troca ideia assim o cara te arranja um espaço pra você morar lá na casa dele, sendo que ele nunca te viu [...].
(A.T., informação verbal, 2014)

Vale ressaltar que a significação dada ao termo “família” nesse contexto não se restringe a uma simples apropriação direta, mas tem uma ressignificação: **família** assume um significado mais amplo, mais ligado ao espaço público do que ao privado, e pautado nas alianças intra e interpessoais dos grupos, não na filiação interna a um grupo fechado e restrito. Em outras palavras, trata-se de uma categoria política, não doméstica.

O HIP-HOP SALVA

[...] toda essa mudança que a gente acaba vendo que o hip-hop causa, é aquela tag que a gente usava, o hip-hop salva! (C.C., informação verbal, 2014)

Segundo Andrade (1999), o hip-hop é um movimento que, além de afirmar a identidade do jovem negro de periferia, propõe a ação, o autoaperfeiçoamento, a expressão e o autodidatismo. Apesar de muitos dos jovens em questão não terem uma formação técnica ou superior, é possível perceber sua busca por conhecimento de maneira alternativa às instituições educacionais.

[...] aí o cara fala como isso? Um cara que não tem o ensino médio junta teologia e filosofia?! Mano autodidata tá ligado?! Vai no Facebook e aprende na raça, é assim que você aprendeu então vai, tá ligado?! Sem mestre mesmo, sem professor, entendeu?! E aí cê acaba... Cê sabe disso entendeu né meu?! [...] Então assim o rap é muito isso, tá ligado?! E acho que isso que é fascinante no rap tá ligado?!

[...] porque às vezes é muito difícil o pessoal da universidade, eu percebo que é muito difícil dialogar com nós do hip-hop, existe um certo receio tá ligado?! Existe mano, porque nós é meio bruto mesmo, o hip-hop é foda mano, porque a rua ensina nós assim, tá ligado?! (C.C., informação verbal, 2014)

O movimento hip-hop promove reflexões constantes acerca da sociedade, como suas instituições e ordem social, entre outras. Tais reflexões são promovidas, na maioria das vezes, por pessoas conscientes, com opiniões formadas e que muitas vezes não tiveram uma formação acadêmica em espaços formais de ensino. Assim, pode-se dizer que o hip-hop promove espaços não formais e comunitários, proporcionando papéis antes inimagináveis.

[...] o rap fez eu estudar mais, quanto tempo que eu não pegava em um livro, não assistia um documentário, não assistia um jornal pra ficar sabendo das atualidades... Depois que eu comecei a cantar rap eu tenho que saber, eu tenho que estudar, eu tenho que... então assim... Várias coisas eu aprendi com o rap, e até o rap mesmo assim fez desmascarar muita coisa assim entendeu?! Os professores de história assim que a gente sempre acreditou e os livros de história, então eu acho que o rap é melhor que professor. (S.M., informação verbal, 2014)

É tratar o hip-hop como um elemento de educação mesmo, de educar o próximo, que é igual eu falo ele pra mim hoje, talvez minha personalidade e caráter não seria a mesma coisa. [...] o hip-hop é conhecimento né, tipo, a gente sempre fala que tem que o quinto elemento que é o conhecimento, que o hip-hop foi o que me incentivou a ler, por exemplo. Foi ele que me cobrou a ler, não oh pra você dar um tapa na cara do sistema você tem que ter um diploma, você tem que fazer alguma coisa a mais pelo seu semelhante, e o hip-hop me agregou nisso,

o que eu procuro agregar é na próxima geração [...], é a mesma coisa que eu aprendi é dá pra eles do mesmo jeito, espero que eles recebam, infelizmente não é todo mundo, de dez salva um, tá ótimo! Tem um que vai sair dali e vai tocar a vida dele talvez diferente, se salvar os dez, perfeito! É essa a intenção, e foi assim que veio pra mim e é assim que eu pretendo tocar em frente, é o hip-hop pra mim foi isso. (V.C., informação verbal, 2014)

[...] tinha lugar que eu nem, nunca tinha nem ido, sabe, tipo, eu não tinha ideia de tipo poder ensinar as coisas pros outros, passar tipo a minha ideia, e hoje em dia tipo o grafite é um bagulho que às vezes eu vou pintar num lugar, que se eu não tivesse feito grafite eu não teria nem ido, tá ligado?! Pô, cidades que eu nunca tinha ido, mostrar o que eu sei, poder ensinar tipo alguma coisa pra alguém. (L.C., informação verbal, 2014)

Segundo Andrade (1999), as manifestações presentes no movimento hip-hop são linguagens artísticas emotivas e reflexivas, cuja especificidade é encontrar sua estrutura no próprio relato da base para a base. A grandeza está em não oferecer uma explicação intelectualíssima dos problemas sociais, mas em relatar, denunciar e expor sem se importar com o que os demais pensam, muito menos se preocupar em explicar ou tornar compreensíveis os assuntos abordados. É a voz da periferia falando para alguém da periferia, apesar de convocar também uma escuta que extrapola tal espaço. Talvez seja esse um dos motivos pelos quais muitos, alheios à realidade contada, se incomodam; sente-se a exclusão na pele. Nesse sentido, a voz que fala de uma perspectiva própria das periferias desafia as narrativas dos setores sociais que se supõem imunes às consequências do racismo, da desigualdade e da exclusão, entre outros processos de opressão.

Por fim, como observado nos trechos das falas, a motivação para a busca do conhecimento vem do contato com o rap, com o *break* ou com outros elementos do hip-hop, num vislumbre de mudança, de expressão pessoal e de transformação social.

O HIP-HOP TRANSFORMA

A palavra **transformação** estava sempre presente nos discursos dos entrevistados, seja como uma ação a ser executada, enquanto um fim, em que o hip-hop seria seu meio de ação, seja como uma consequência, em que o movimento promove a ação transformadora para a pessoa e o coletivo.

[...] o hip-hop ele conseguiu, o rap principalmente o rap que é a parte falada, mas o hip-hop no geral, ele conseguiu me transformar [...] pra ser mais exato pra você depois dos meus 21 anos [...] e aí fui, comecei a resgatar tudo aquilo que eu já tinha escutado de rap, e comecei a realmente entender, que o rap mudou minha vida mesmo. Acho que aí que o hip-hop realmente transformou, porque ele me deu a base de sustentação pra eu ser o que eu sou hoje. [...] Foi essa mudança que ele colocou na minha vida, nesse entendimento, que transforma hoje, que transforma de um dependente químico, viciado ativo ali convivendo com criminalidade, tráfico, roubo essas coisas assim, em um militante né, adicto em recuperação entendeu?! [...] Olha o que o movimento contribuiu comigo eu acho que eu já falei muita coisa né, acho que me transformou totalmente, me formou meu caráter, minha moral, formou tudo em mim, vamos dizer assim, eu devo tudo... acho que eu devo praticamente tudo que eu sou hoje ao hip-hop [...]. Então o hip-hop tem essa capacidade, de transformar uma mente ociosa e meio que levada pro lado ruim da coisa, da

força né meu, e transformar ela em benefício pra própria comunidade, pô, um cara que antes vendia droga lá na comunidade depois ele vira lá um rapper na comunidade e defende essa mesma comunidade entendeu? (C.C., informação verbal, 2014)

Vale destacar quanto o hip-hop foi fundamental na formação e transformação pessoal de C.C., proporcionando sólidas bases morais, éticas, estéticas e, principalmente, possibilitando outra forma de se perceber como indivíduo e ser social.

Segundo Gustack (2003), o hip-hop pode ser considerado equivalente a uma mídia formadora e alternativa às grandes mídias massificantes, cujas informações são constantemente contestadas. Assim, seus discursos seguem um caminho de conscientização – alguns, em sentidos mais específicos, chegam a ser moralistas –, pregando a união, a paz, o combate às drogas e a defesa da vida, que antes eram realizados por outros setores da sociedade, como igrejas, escolas e governos.

Dessa forma, aqueles que antes eram a população-alvo de tais discursos e ações agora passam a realizá-los a partir de suas vivências e de forma contextualizada. Gustack ainda afirma que o mais importante nas letras não está sequer no sentido em si, mas sim no modo de ser dos rappers que ali está colocado. Além disso, enquanto cultura, o hip-hop possibilita a expressão artística pelos seus diversos elementos, além de dar vazão a sentimentos e expressões dos oprimidos por meio do microfone, da tinta ou de *beats* e *samples* (GUSTACK, 2003).

Ah hoje o rap pra mim significa, é... pra mim significa uma válvula de escape, é onde eu posso me expressar, colocar tudo que eu penso, que eu acho, colocar minha maneira de pensar né, sobre as minhas visões de mundo, de realidade tanto da cidade quanto do país, do mundo em geral [...]. (C.C., informação verbal, 2014)

De acordo com Stoppa (2005), o hip-hop procura desenvolver suas ações de forma territorial, questionando a situação social e os valores sociais injustos por meio da sensibilização das pessoas para os problemas do cotidiano, com o intuito de despertá-las para uma maior participação em ações socioculturais; ou seja, despertar um estado de afirmação de sua cidadania.

O hip-hop veio pra ser a voz de quem não tinha voz né, expressão de quem não tinha expressão. Então, eu tenho que lutar por aquilo que me interessa, o que me motiva, o que é? É igualdade entre todo mundo, tá ligado?! (V.C., informação verbal, 2014)

A catarse que ocorre por meio da informação e da transformação pessoal, que pode ser proporcionada pelo próprio hip-hop, como já visto, traz consigo uma responsabilização social e a consciência de um papel que precisa ser desempenhado. O sujeito antes alheio e silenciado se torna consciente de sua participação enquanto cidadão, reconhece sua voz e, ao se aperceber disso, se coloca na tarefa de passar o conhecimento adiante e dar voz àqueles que ainda não o têm.

A gente é transformador social. Porque o que a gente faz com a música vai refletir na vivência e na vida de outras pessoas, né? [...] E é mais ou menos essa parada mesmo, a gente tem, pelo menos eu tenho essa parada da minha ideia mesmo é de transformação social. (S.D., informação verbal, 2014)

Mas, enfim, a pessoa que vê o hip-hop de fora ela tem que enxergar o hip-hop além da expressão artística, ela tem que entender o hip-hop como instrumento de transformação, seja ele social, seja político, seja econômico, seja pessoal também tá ligado?! (C.C., informação verbal, 2014)

Dos nove grupos entrevistados, sete afirmaram realizar atividades voltadas para a comunidade, e os dois que não realizavam relataram que planejavam fazê-lo. Nesse sentido, os grupos contam com uma série de práticas colaborativas que convergem para a constituição e fortalecimento de um circuito para o hip-hop e, sobretudo, para uma figuração pública do movimento que descentre os estigmas usuais.

Além disso, os grupos participam de uma economia coletiva de trocas, que viabiliza muitas outras atividades. Trata-se de uma sociabilidade nitidamente ancorada em disposições colaborativas que transparecem, cultural e artisticamente, nas trocas e compartilhamentos de saberes organizacionais, políticos e estéticos. Sendo assim, as interações tecidas na dinâmica do movimento parecem inscrever uma composição do social dificilmente redutível à práxis política hegemônica e fortemente dissidente da lógica unitária, centralista e hierarquizante da institucionalidade de partidos, sindicatos e do Estado.

O sarau é um exemplo disso, e também as formações que a gente faz, de passar documentário, fazer debate, mas sempre referente à cultura hip-hop. Dois meses atrás a gente fez uma formação lá na (bairro periférico de São Carlos), com os moleques do movimento, até passou o filme do Beat Street, um filme clássico do hip-hop aí dos anos 80, aí depois passou documentário brasileiro, de quando surgiu o hip-hop no Brasil, pro pessoal fazer uma formação do próprio hip-hop, e também de forma intelectual, e como pessoa mesmo, na comunidade. (G.S., informação verbal, 2014)

Na minha casa mesmo eu dou uma oficina, teve três edições já, que a gente faz um ensaio aberto, tem a oficina, normalmente passa um documentário, um filme, depois a gente troca uma ideia, escreve um som e depois tem um ensaio aberto que é pra molecada

cantar o som que escreveu na oficina no ensaio. E aí desse, desse, dessa oficina de rima surgiu um grupo que é o S.K, que é um grupo dum, dum molecadinha aí de quinze, catorze, treze, catorze, quinze anos. (S.D., informação verbal, 2014)

Moreno e Almeida (2009) apresentam um questionamento sobre a relação entre o movimento hip-hop e o papel de militantes e seus posicionamentos sociopolíticos. As autoras afirmam que a relação não pode ser interpretada como um simples resultado automático de disposições individuais construídas no processo de socialização, mas como um resultado, nunca definitivo, dos encontros, das interações e da participação em redes de relações de vários tipos – inclusive afetivas. Elas se desenvolvem num espaço social historicamente definido, ou seja, em um contexto social de suporte delimitado que legitima essa intervenção para o bem de um coletivo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo analisou como o movimento hip hop de São Carlos se configura enquanto rede de apoio e mobilização para muitos jovens artistas que relataram obter, a partir do convívio e do caminhar compartilhado, pertencimento, representatividade e visão de mundo. A inserção no movimento se mostrou decisiva no processo de suas constituições enquanto sujeitos e como **família hip-hop**. Apesar de todas as dificuldades, existe um engajamento que move os jovens artistas na continuidade do desenvolvimento de sua prática artística. Tal engajamento transforma o sujeito, que se torna um agente transformador. Os sonhos e os desejos de transformações também apareceram frequentemente nos discursos, relacionados tanto à carreira artística, ao reconhecimento e à valorização do seu trabalho quanto à vontade de semear a arte, para atingir mais pessoas pelo mundo e transformar sua situação social.

As ações visando as transformações ideológicas, políticas, culturais e sociais, assim como a satisfação, a diversão e a sublimação da vida, fortalecem esses jovens para expressarem suas lutas na arte, uma vez que enfrentam o racismo, as desigualdades e a exclusão em seus cotidianos. Ao se entenderem enquanto cidadãos, os jovens percebem a sua responsabilidade social e surge em cada um o desejo de reestruturação e mudança, gerando, assim, ações que visam transformações.

Trata-se de uma construção coletiva que também tem revisto a reprodução das opressões no movimento, como o caso relatado sobre o machismo presente nas práticas de expressão. Nesse sentido, vale indicar que a própria dinâmica de mobilização, que visa a consecução de tais objetivos, implica, por si mesma, a conquista de inegáveis ganhos políticos e simbólicos ao revelar possíveis estratégias contra-hegemônicas; por exemplo, a lógica de mercado, que materializa formas mais horizontalizadas e colaborativas do processo de criação e divulgação artística e cultural.

Certamente, é dessa capacidade de mobilização – além, evidentemente, da incipiência das políticas públicas culturais e da escassez de recursos de que dispõem – que decorre o fato de que jovens do movimento hip-hop têm ocupado os campos da arte e da cultura como produtores, gestores e consumidores, e encontram na arte o fazer político e a autoformação. Além disso, encontram na cultura e na militância formas e oportunidades de expressão, fala e interlocução, evidenciando o jogo intrincado entre os processos de atuação cultural, processo criativo e constituição do sujeito e agenciando mudanças que se iniciam nos próprios agentes.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, M. I. M.; PAIS, J. M. *Criatividade, juventude e novos horizontes profissionais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

ANDRADE, E. N. (org.). *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Selo Negro, 1999.

BRASIL. Lei nº 12.852, de 5 de agosto de 2013. Institui o Estatuto da Juventude e dispõe sobre os direitos dos jovens, os princípios e diretrizes das políticas públicas de juventude e o Sistema Nacional de Juventude – SINAJUVE. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 6 ago. 2013. Disponível em: <https://bitly.com/E5Eik>. Acesso em: 5 ago. 2021.

COLLINS, P. H. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. São Paulo: Boitempo, 2019.

DIÓGENES, G. M. S. *Cartografias da cultura e da violência: gangues, galeras e o movimento hip hop*. 1998. Tese (Doutorado em Sociologia) – Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 1998.

FURTADO, J. R.; ZANELLA, A. V. Graffiti e cidade: sentidos da intervenção urbana e o processo de constituição dos sujeitos. *Revista Mal-Estar e Subjetividade*, Fortaleza, v. 9, n. 4, p. 1279-1302, 2009. Disponível em: <https://bitly.com/RVmPk>. Acesso em: 24 ago. 2012.

GUSTACK, F. *Hip hop: educabilidades e traços culturais em movimento*. 2003. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

HERSCHMANN, M. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

MORENO, R. C.; ALMEIDA, A. M. F. O engajamento político dos jovens no movimento hip-hop. *Revista Brasileira de Educação*, Campinas, v. 14, n. 40, 2009.

MOTTA, A.; BALBINO, J. *Hip hop a cultura marginal: do povo para o povo*. 2006. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Social) – Departamento de Comunicação Social, Centro de Ciências Humanas, Artes e Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2006.

PAIS, J. M. A construção sociológica da juventude: alguns contributos. *Análise Social*, Lisboa, v. 25, p. 139-165, 1990.

PARDUE, D. Hip hop as pedagogy: a look into “heaven” and “soul” in São Paulo, Brazil. *Anthropological Quarterly*, Washington, DC, v. 80, n. 3, p. 673-709, 2007.

- PIMENTEL, S. O livro vermelho do hip-hop. 1997. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997. Disponível em: <https://bit.ly/3DzjDHo>. Acesso em: 30 ago. 2021.
- RAMOS, C. M. A. Grafite & pichação: por uma nova epistemologia da cidade e da arte. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES DE ARTES PLÁSTICAS, 16., 2007, Florianópolis. *Anais [...]*. [S. l.]: Anpap, 2007. p. 1260-1269.
- SILVA, C. R. *Percursos juvenis e trajetórias escolares: vidas que se tecem nas periferias das cidades*. 2011. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2011. Disponível em: <https://bit.ly/3juvRHJ>. Acesso em: 5 ago. 2021.
- SILVA, C. R. *et al.* Juventude, cultura e profissionalização da criatividade. *Cadernos Brasileiros de Terapia Ocupacional*, São Carlos, v. 24, n. 1, p. 13-24, 2016.
- SIQUEIRA, C. T. *Construção de saberes, criação de fazeres: educação de jovens no hip hop de São Carlos*. 2004. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2004.
- SOARES, L. E.; MV BILL; ATHAYDE, C. *Cabeça de porco*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- STOPPA, E. A. “*Tá ligado mano*”: o hip-hop como lazer e busca da cidadania. 2005. Tese (Doutorado em Educação Física) – Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.
- ZENI, B. O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 18, n. 50, 2004.



Olhares negros e a importância do espectador

Viviane da Soledade Tôrres¹

-
- 1 Bacharel em Teoria do Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), pós-graduada em Arte e Cultura pela Universidade Cândido Mendes (Ucam), mestre em Bens Culturais e Projetos Sociais pela Fundação Getúlio Vargas (FGV), pós-graduada em Gestão Cultural pelo Itaú Cultural e Instituto Singularidades e doutoranda em Artes Cênicas pela Unirio. E-mail: viviane_soledade@yahoo.com.br.

RESUMO

Este ensaio é resultante do trabalho de conclusão do curso de Especialização em Gestão Cultural Contemporânea: da Ampliação do Repertório Poético à Construção de Equipes Colaborativas, intitulado *Olhos nos olhos quero ver o que você faz: uma análise sobre o espectador negro*, correspondente à linha de pesquisa de Mediação Cultural. Toda a sua escrita tem como motivação o engajamento político de espectador_s negr_s pela garantia de representação e representatividade negra antirracistas. São analisadas recepções da imagem negra, configurando posicionamentos de espectador_s negr_s sobre seus corpos como constante vigília do fortalecimento das culturas negras e da criação de possibilidades de identificação de sua própria imagem. São compartilhadas as motivações para a análise da construção de imagem do corpo negro e olhar da pessoa negra.

Palavras-chaves: *Representação. Representatividade. Imagem. Negro.*

ABSTRACT

This essay is the result of a final paper in the research line of Cultural Mediation, entitled *Eye to eye I want to see what you do: an analysis about the black spectator*, produced for the Specialization course in Contemporary Cultural Management: from the Expansion of the Poetic Repertoire to the Construction of Collaborative Teams. The writing is motivated by the political engagement of Black spectators in guaranteeing anti-racist Black representation and representativeness. To this end, Black image receptions are analyzed, configuring the positions of Black spectators' towards their bodies as a constant vigil for strengthening Black cultures and creating possibilities of identification with their own image. This work shares motivations for the analysis of the Black body image construction and the Black people's look.

Keywords: *Representation. Representativeness. Image. Black.*

INTRODUÇÃO

Este ensaio tem como principal objetivo pensar a recepção de espectador_s negr_s, terminologia ampla e imprecisa, mas que significa muito quando nos deparamos com grandes mobilizações dos públicos negros, tendo em vista que a falta de representatividade de corpos negros não é uma característica exclusiva das produções artísticas e midiáticas, mas também de seu público.

Identifico uma relação com o que o geógrafo Milton Santos fala sobre _s negr_s como detentores de uma “**cidadania mutilada**” em artigo homônimo que compõe a obra *O Preconceito* (SANTOS, 1996/1997). Tal cidadania está sempre por vir, tendo em vista a enorme desigualdade social do Brasil, onde uns são mais cidadãos que outros. São exemplo as favelas cariocas, onde se concentra o maior número da população preta no Rio de Janeiro, cujos moradores não são estimulados a frequentarem teatro pela ausência de políticas públicas, somada muitas vezes à falta de equipamentos culturais próximos às suas casas e de estímulos para serem artistas. Entendemos a privação no campo das Artes como desigualdade de acesso intencional. Muitas vezes isso implica numa negação da presença dos corpos negros em determinados espaços centrais da cidade. A perspectiva de como se dá a privação do olhar negro nos

dias de hoje é também uma questão para ser levada em consideração ao se pensar n_ espectad_r. Porém, o que pude observar nos últimos anos foi uma adesão enorme dos públicos negros, apesar das dificuldades postas, aos espetáculos de artistas negr_s, contrariando uma ausência histórica.

Desenvolvi certo fascínio pelo público ao longo dos anos em que fui programadora de um espaço cultural no Rio de Janeiro e tinha como desafio a “**formação de plateia**”. Para a elaboração das programações, quase sempre assistia aos espetáculos previamente, sendo constantemente espectadora. Por isso, frequente espaços culturais há anos e a presença massiva de espectador_s negr_s no teatro carioca no período de 2017 a 2019 era inaugural para mim, despertando o interesse em entender a mobilização espontânea desse público.

A motivação inicial para a análise da cena teatral carioca foi sendo organicamente substituída por manifestações de espectador_s em redes sociais, dada a circunstância da pandemia. Toda questão do **olhar negro** vai margeando o ensaio, sempre tendo como perspectiva a reflexão sobre os corpos negros, suas imagens e discursos recolhidos de redes sociais, tendo em vista que, por ora, a pandemia suspendeu as apresentações artísticas presenciais e, portanto, a maioria da recepção artística (e não artística) acerca do corpo negro tem se concentrado nas redes sociais. Com isso, busco abordar os efeitos da imagem para _s negr_s, tendo como perspectiva es espectador_s negr_s ativistas e contra-hegemônic_s.

OLHARES NEGROS E A IMPORTÂNCIA D_ ESPECTAD_ R

Desde 2017, identifico no teatro carioca a retomada do movimento negro, resultando numa cena mais empretecida – mas não só a cena. Ao assistir inúmeros espetáculos autointitulados pretos, a exemplo de *O pequeno príncipe preto* (texto e direção de Rodrigo França), com plateias repletas de negr_s retint_s e pard_s, tal público parecia

endossar e corroborar a importância da representação e representatividade negra para _s espectador_s negr_s.

Isso me levava a compreender _s espectadores_s negr_s como grandes agentes sociais que fortalecem a cadeia produtiva negra intencionalmente, à medida que se tornam atores sociais que forçam as estruturas pré-existentes em busca de visibilidade e legitimidade. O pesquisador Joel Zito Araújo (2018), no artigo *O tenso enegrecimento do cinema brasileiro*, aborda a ação de protesto de espectador_s negr_s a partir da recepção do filme *Vazante*,² de Daniela Thomas, lançado em 2017 no 50º Festival de Brasília e que gerou um enorme debate sobre a representação negra na época:

A recepção de *Vazante* revela, então, como temáticas identitárias geram novas e diferentes reflexões, desde sobre as desigualdades expressas nas produções e representações até sobre problemas relativos à autonomia da autoria. Nota-se que vários fatores relativos a identificações e representações dos bens culturais se tornam agora objetos de questionamento, pois reproduziriam opressões e relações de poder históricas no país. (ARAÚJO, 2018, p. 322)

O autor reconhece n_s espectador_s negr_s, ou identificados com as questões raciais, como agentes de reparação histórica ao reivindicarem seu espaço em prol de uma mudança social. Nesse mesmo artigo, Araújo apresenta a pesquisa da Agência Nacional de Cinema (Ancine), *Diversidade de gênero e raça nos lançamentos brasileiros de 2016*, como primeiro estudo realizado com este recorte pela instituição (ANCINE, 2018). Dentre outros tantos indicadores que comprovam a presença ínfima de pessoas negras no setor audiovisual, destaco a constatação de que “a participação nos elencos das obras também mostra a sub-representação da população negra” (ARAÚJO, 2018). O pesquisador se refere à questão

-
- 2 Filme de Daniela Thomas (2017). Segundo a sinopse, “Vazante explora a solidão e as relações entre raças e gêneros nas margens do Brasil Colonial. Brancos, negros nativos e recém-chegados da África sofrem as mazelas derivadas da incomunicabilidade em uma fazenda imponente, na decadente região dos diamantes, em Minas Gerais, no início do século XIX”.

quantitativa, mas também qualitativa da representação e representatividade negra, que se configura em uma “sub-representação”. *Há uma discrepância ainda maior se pensarmos no contingente de contratação de mulheres negras no campo audiovisual. Araújo (2018) conclui que o aumento percentual de participação negra se deve às políticas afirmativas de cotas que permitiram a entrada de jovens negr_s nas universidades, provocando uma “microrrevolução” na sociedade brasileira ao colaborar para a emergente participação de atores sociais negr_s no cinema, na TV, no teatro e nas redes sociais.*

O caso de *Vazante* nos faz identificar uma mobilização d_s espectador_s negr_s para a diminuição das desigualdades raciais, que são também econômicas, evidenciadas em protestações públicas por representação e representatividade negra igualitária nas artes. O posicionamento contra a desigualdade racial é também uma reivindicação pela criação de ficções construtoras de novos imaginários. Sabemos que cabe à arte fazer isso, mas em muitos casos, as produções artísticas reforçam a estrutura social opressora.

No teatro carioca, as comoções d_s espectadores_s foram constantes em todos os espetáculos que assisti. Parecia, para mim, que as peças teatrais projetavam a voz d_s espectador_s, proporcionando também a visibilidade de suas causas, como se ali se configurasse uma manifestação social. Ainda que muit_s espectador_s pudessem estar no teatro apenas como uma atividade de entretenimento, para mim, a presença maciça de negr_s parecia configurar uma ação política, um **aquilombamento**, retomando uma experiência histórica que ainda hoje perdura como organização política-social-cultural que busca uma forma de estruturação econômica de resistência à usurpação da memória da cultura afro-diaspórica.

Como já dizia Abdias Nascimento, “com efeito, o quilombismo tem se revelado fator capaz de mobilizar disciplinadamente o povo afro-brasileiro por causa do profundo apelo psicossocial

cujas raízes estão entranhadas na história, na cultura e na vivência dos afro-brasileiros” (1980, p. 5). Para mim, os públicos negros nos teatros, também nas redes sociais, têm configurado um quilombo como princípio ideológico, conceito criado por Beatriz Nascimento para vários outros campos coletivos de negritude, sendo mais uma frente de luta político-social. São inúmeras pessoas identificadas com coletivos de artistas negr_s por meio da cultura, criando uma onda de pertencimento comunitário dos públicos negros. Vale ressaltar que o quilombo também é uma tecnologia social de viabilidade econômica.

Ao perceber no crescente movimento de espetáculos negros a intencionalidade de fomentar a participação de artistas negr_s, estimulados pela iniciativa *Black Money*,³ identifiquei mais um aspecto quilombista nesses movimentos. Tais peças teatrais eram em um só tempo “**espaços de agência**” econômica e simbólica onde “podemos ao mesmo tempo interrogar o olhar do **Outro** e olhar de volta, um para o outro, dando nome ao que vemos” (HOOKS, 2019, p. 217). É nesse contexto que bell hooks, no livro *Olhares negros: raça e representação*, assim como Manthia Diawara (2016), no artigo *O espectador negro: questões acerca da identificação e resistência*, sugere o olhar como uma possibilidade de resistência quando se torna crítico e opositor à imagem colonizadora.

Os públicos negros cariocas que observei no período de 2017 a 2019 pareciam saber que, ao ocuparem os teatros, também contribuíam para a transformação da sua autoimagem e para o desenvolvimento econômico de seu povo. Pareciam ter consciência da importância que essa presença tanto no palco quanto na plateia tem para a reformulação da imagem estereotipada d_s negr_s, e que implica em sua ascensão social. A maioria dos espetáculos possuem dramaturgia

-
- 3 Black Money é uma iniciativa implementada por Nina Silva no Brasil, inspirada em movimento semelhante nos Estados Unidos, que visa estimular o consumo e a prestação de serviços entre a comunidade negra, que historicamente ocupa a base da pirâmide em todos os indicadores socioeconômicos. A ideia é que o dinheiro circule apenas entre afrodescendentes pelo máximo de tempo possível.

inédita, com personagens negr_s protagonistas, e remetem às diversas culturas negras como forma de resgate. Há intencionalidade nesses artistas negr_s de se buscar por um espaço constantemente negado, uma presença que se impõe “na marra”, proporcionada por uma produção autônoma, tendo como princípio fichas técnicas exclusivamente negras para a concepção de seus próprios enunciados, garantindo a visibilidade como se deseja.

Muitas pessoas negras presentes nos teatros estavam como “espectadores resistentes”.⁴ A hipótese da existência de públicos negros atuantes em defesa de si parecia se tornar realidade a cada intervenção feita durante o espetáculo, que não deixava dúvidas em relação à identificação imediata com o que estava sendo apresentado pelo preponderante fato de ser feito por artistas negr_s com narrativas decoloniais. Tornava-se, para mim, cada vez mais forte a imagem coletiva, o princípio ideológico de aquilombamento, como se houvesse algo reprimido há muito tempo pela impossibilidade de ver na cena personagens de que pudessem ter orgulho, ou até mesmo com que se identificar. Refiro-me às concepções de personagens, dramaturgias reativas ao colonialismo cultural, que tenham o compromisso de resgatar a herança africana perdida e buscar um modelo brasileiro capaz de reforçar a identidade étnica.

É justamente essa disputa narrativa que pode incorrer no totalitarismo ou no reducionismo do que seria a cultura negra. Em *O Atlântico negro*, Paul Gilroy (2001) chama a atenção para a mistura que a cultura negra sofreu com a diáspora e o quanto o apego à noção de originalidade pode ocasionar a perda de oportunidade de entendimento dessas culturas entrelaçadas de maneira mais complexa. Porém, ele também admite que a cultura racial autêntica ora tem sido contestada, ora sintomaticamente desconsiderada. Essa desconsideração identificada por Gilroy que me leva a reconhecer a importância da arte negra feita por negr_s e para negr_s, ainda

.....
4 Conceito desenvolvido por Manthia Diawara em *O espectador negro: questões acerca da identificação e resistência* (2016).

que muitas vezes seja idealizada. Só não devemos, com isso, perder de vista os pontos de articulação, encruzilhadas e trilhas cheias de imbricações pertinentes à cultura política do Atlântico negro (GILROY, 2001).

O espetáculo carioca *Oboró: masculinidades negras*, também dirigido por Rodrigo França, que busca essa imbricação cultural e a problematização de estereótipos negros masculinos é outro exemplo de enorme mobilização de pessoas negras na plateia, que parecia querer ouvir suas histórias por si mesm_s. bell hooks fala de “antigas ordens de representação, agora em crise” (HOOKS, 2019, p. 11), sendo atualmente possível atribuir à representação um engajamento antirracista que nos alarma para a urgência de criar dispositivos de olhar para os inúmeros modos de existência.

Nos últimos anos, estive diante de acontecimentos cênicos que propõem uma política de visibilidade dos corpos negros, tornando-se impossível a negação da existência de pessoas negras qualificadas para o trabalho – produtoras de arte, criadoras de discursos representativos afetadas pela discriminação que sofrem seus corpos. Embora essas produções sejam muito enaltecidas pelos públicos negros, sempre haverá um olhar que vem de fora, como afirma Rosane Borges no prefácio do livro de hooks. Trago para análise um episódio ocorrido em uma peça, realizada por artistas negr_s, no Rio de Janeiro.

Em 31 de outubro de 2019, Rodrigo França – ativista negro, artista e produtor de inúmeros espetáculos – postou em seu perfil no Facebook uma resposta a uma crítica racista feita sobre um determinado espetáculo composto por artistas negr_s. Destaco aqui a resposta de França, já que o trabalho se propõe a refletir sobre _espectad_r negr_ e sua possível construção de valor de resistência ao racismo por meio de reações críticas sobre a própria imagem e em defesa de suas produções de imagem enquanto espectad_r. Então, ele diz:

Precisamos discutir esse teatro branco carioca, que se coloca como universal. Sim, eu vou racializar o teatro, assim como já pensava o grande teatrólogo Abdias do Nascimento. Racializo não só porque o teatro negro tem pesquisa, história e linguagem. Racializo porque o Brasil já é racializado, ainda que de uma maneira escamoteada. Sendo assim, vemos qual o teatro, mesmo com casa lotada, não recebe as grandes verbas de patrocínio e financiamento. Olha que, quando falamos de patrocínio, estamos discutindo verba pública, que deveria chegar para todos. Mas isso é outra pauta. Vamos aos pontos mais gritantes da crítica: Não foi surpresa alguma que uma onda de melanina inundou os teatros da cidade mais negra do Brasil depois de Salvador. Até o fim de outubro, nada menos que seis peças temáticas subiram aos palcos do Rio de Janeiro e mostraram que, além de fazer samba, o negro faz teatro como ninguém. Somos 54% da população brasileira, seis produções ainda é um número muito baixo, pensando em proporção. Não fazemos peça temática. Fazemos teatro. Se quiser, até pode escrever teatro negro. Mas isso não é temática. Não fazemos somente samba, estamos na tecnologia, na filosofia, na moda, na matemática, nas ciências, na literatura. É só se esforçar para saber o quanto dos geniais negros e negras desse país foram e são embranquecidos e/ou apagados na história. Da mesma forma que a crítica fez com um dos diretores que é negro. No trabalho existem dois diretores teatrais, um negro e o outro branco. Quando a crítica exalta o trabalho, qual é o diretor citado inúmeras vezes? E coloca o diretor negro como um rele colaborador. O trabalho foi feito coletivamente, não houve distinção hierárquica na direção. Outro diferencial que engrandece esse trabalho coletivo é algo de se elogiar: não há as tradicionais lamúrias que normalmente pintam quando se fala da perseguição de negros, não há choro nem vela, pelo contrário: há humor, um humor amargo, é bem verdade, um

humor cínico que se entremeia na narrativa, dando instantes de alívio, sem perder a pegada. Existem diversas formas de fazer arte. O que você chama de “tradicionais lamúrias” e “choro nem vela” eu chamo de uma escrita displicente, com falta de respeito e racismo. Sabe por quê? O teatro branco faz o que quer, monta “o quê” que e “como” quiser, e a crítica não questiona isso. O teatro branco quando “panfleta” é vanguardista, é teatro político. Você deveria ter vergonha em viver (e contribuir) para um país que mata a cada 23 minutos um jovem negro. Sim, podemos chorar, gritar e denunciar em cena. Não espere que teremos projetos eugenistas para o conforto da sua consciência. (FRANÇA, 2019)

Como escreve Adilson Moreira, estamos cercados de um racismo simbólico que “designa construções culturais que estruturam a forma como minorias raciais são representadas” (2019, p. 47). A resposta de Rodrigo França já se inicia com um questionamento sobre o fomento *_s* artistas *negr_s*, sinalizando uma desigualdade econômica. Tendo em vista o problema de representatividade dos corpos negros em várias esferas da vida pública, a iniciativa de organização *d_s* *negr_s* para a elaboração de seus trabalhos autorais tem a ver também com uma organização econômica. O que a crítica racista anuncia como uma onda de melanina que inundou os teatros da cidade com suas peças temáticas ratifica o aumento das produções de artistas *negr_s* na cidade, mas também sintomatiza o incômodo de plateias não negras. Quando o crítico afirma que o negro sabe fazer muito mais do que samba e faz teatro como ninguém, manifesta a forma reducionista como *_s* *sujeit_s* *negr_s* podem ser compreendid_s, exotizando a cultura negra. Na resposta à crítica, França traz a dimensão do embranquecimento de pessoas negras e de seus apagamentos, que dizem respeito à essa dificuldade de reconhecimento *d_s* *profissionais* *negr_s* quando não são subalternizáveis, revelando a operação manipuladora do

racismo de embranquecer essas pessoas na medida em que o reconhecimento de seus feitos é inevitável.

Tal exemplo foi anterior à pandemia de Covid-19 e às consequentes medidas de distanciamento. Durante a quarentena, com a intensificação do uso de redes sociais, emergiram inúmeros casos de racismo atrelados à noção de representação d_ negr_. Serão analisados aqui apenas dois, cujo desenrolar nas redes sociais – “espaços” importantes de resistência negra – melhor acompanhei. Esses exemplos são exteriores ao âmbito teatral, mas ajudam a compreender a tensão que os enegrecimentos das imagens midiáticas causam nos públicos não negros, o que desencadeia constantes combates d_s espectador_s e interlocutor_s negr_s.

Em 3 de julho de 2020, a Associação Profissional de Técnicos Cinematográficos (APTC) realizou uma live com cineastas gaúchos sobre o filme *Inverno*, de Carlos Gerbase, durante a qual a produtora Luciana Tomasi faz o seguinte comentário: “Não adianta a gente tentar fazer um filme da senzala, entende? [...] Eu inclusive tenho sangue francês [...] Cada um faz [filme] sobre a sua história [...]”. A fala foi emitida diante de Mariani Ferreira, roteirista e única negra participante que combateu o discurso racista imediatamente. A repercussão nas redes sociais foi muito negativa, principalmente entre as pessoas negras, o que demandou da APTC uma nota de desculpas frente à flagrante declaração racista e um comunicado de que tirariam a gravação da transmissão do ar até que decidissem qual destino dar ao material. Várias notas de repúdio circularam nas redes sociais, como a do coletivo áudio visual negro *Macumba Lab*, que postou em seguida ao ocorrido: “**Não fazemos filme de senzala, fazemos filme de quilombo**”.

Algo semelhante ocorreu em 2 de agosto de 2020, com a postagem de uma crítica ao álbum *Black is King*, da cantora Beyoncé, escrita por Lilia Schwarcz para o jornal *Folha de S. Paulo*. A antropóloga e historiadora brasileira possui vasta pesquisa sobre a questão racial no Brasil e se coloca como aliada ao antirracismo. Em sua crítica,

elogia o trabalho da cantora norte-americana, mas faz a seguinte ressalva: “só não era necessário estereotipar dessa maneira a África isolada e perdida no mundo com muitos leopardos e oncinhas. Melhor Beyoncé sair da sua sala de estar e tomar mais ar de realidade” (SCHWARCZ, 2020). Essa frase causou enorme comoção nas redes. Muito do que foi compartilhado dizia respeito à indignação de criticar de maneira tão irônica um símbolo de resistência negra contemporânea. O álbum visual de Beyoncé estava causando catarse de identificação e representatividade entre os públicos negros devido às imagens que o trabalho constrói dos corpos racializados, sobretudo em seus clipes, que dizem algo como **“viver com reflexão por muito tempo pode fazer você se perguntar se você realmente existe”**.

Beyoncé é uma mulher negra, midiática e milionária e, ainda assim, tem dificuldade de existir. A crítica de Schwarcz é interpretada como uma deslegitimação da figura negra de Beyoncé e toda a equipe técnica, majoritariamente negra, envolvida no trabalho, como se *_s* *negr_s* não fossem capazes de se representar. Da mesma forma, há uma crítica a este modo de ser *d_s* *negr_s* que implica uma estética própria após séculos de negação e apagamento, tendo em vista que, em muitos países, os documentos escravagistas foram destruídos, impossibilitando o conhecimento das origens territoriais e familiares da população descendente de pessoas escravizadas.

Grada Kilomba diz que “nossa história nos assombra porque foi enterrada indevidamente. Escrever é, nesse sentido, uma maneira de ressuscitar uma experiência coletiva traumática e enterrá-la adequadamente” (2019, p. 223224). Porém, a escrita não é a única maneira de evocar os traumas e sublimá-los, principalmente se tratando de uma cultura necessariamente oral como a de pessoas negras que foram arrancadas de seus territórios, submetidas a outra língua e impossibilitad_s de praticar a leitura e a escrita.

Vários símbolos utilizados pela equipe de Beyoncé resgatam e dão visibilidade às culturas africanas que foram escamoteadas com

a diáspora. Mas, como diz a artista plástica e mediadora cultural Renata Felinto, o álbum de Beyoncé é também sobre imaginação. É como se a história que a artista norte-americana remonta nos fosse negada mais uma vez, pois não condiz com a realidade. Tem algo na colocação de Schwarcz que dialoga com o posicionamento da cineasta gaúcha Luciana Tomasi quando limita a produção cinematográfica negra à senzala, reforçando o discurso racista de que o lugar de *negr_* é nos espaços subalternos. Como se não coubesse *_s negr_s* outras formas de representação, principalmente mais glamourosas. Toda ação de alteração do locus social d_*s negr_s* é sempre questionada pela branquitude como medida de manutenção de status subalternos, invisíveis e anônimos. Não é à toa que Schwarcz também fala de um lugar do qual Beyoncé deveria sair, que é a sala. Determinar o lugar onde *_ negr_* deveriam ou não estar é um *atum continuum* do racismo.

A mediadora cultural e artista plástica Renata Felinto respondeu à crítica de Schwarcz em 3 de agosto de 2020 em suas redes sociais:

BLACK IS KING (NÃO É SOBRE LILI) É SOBRE: DEIXE-NOS CRIAR NOSSA VERSÃO DE ÁFRICA JÁ QUE A BRANQUITUDE NOS IMPÔS UMA VERSÃO DEFORMADA. ARTE É SOBRE IMAGINAÇÃO. “Mas escrevo aqui para compartilhar contigo como chorei em todos os vídeos que compõe esse inovador álbum filmado, nunca tinha visto antes nada assim. A Beyoncé é uma artista amadurecendo como pessoa, mulher, mãe, ativista e criadora e o público acompanhando. [...] Ela tem proposto outros caminhos de educação e de auto-amor para si, para sua própria família (o quão difícil deve ser manter uma família preta no mundo dos shows!!!) e para o seu público preto ao redor do mundo. PARA SEU PÚBLICO PRETO. Caso o público não preto sinta interesse pelo seu trabalho, esse público é público, a arte aberta para todas as pessoas. No entanto, é conosco que ela deseja se comunicar em sua jornada de escuta de sua ancestralidade. Eu

chorei em muitos vídeos, não sou fã das músicas dela, mas eu sou fã desse compromisso. [...] Você é uma estudiosa, você sabe muito bem o que as peles de guepardos nos dizem na simbologia das realezas da África, só reis e rainhas se vestem com peles de felinos, é diferenciação pela estética, é glamour sim. É sobre realeza, Lilia, é sobre nos lembrar que nossa história foi sequestrada para nos reduzirem a que você sabe, está em seus livros. Essa obra da Beyoncé, é uma obra de arte, é sobre muito mais do que sua mente pode alcançar porque ela é sobre pele e coração, sobre um sentir preto que não dá pra você sentir. Mas nós que somos reconhecidas nesse lugar de formação de opinião também podemos nos permitir silenciar e nos presentear com outros tipos de experiências com obras de arte. Especialmente quando nossa mente não alcança os significados, sensações e sentimentos evocados. (FELINTO, 2020)

A escrita de Felinto é um manifesto de uma espectadora negra que reivindica, para si e para o povo preto, a liberdade de criar suas próprias imagens. Como mediadora cultural, ela escreve do ponto de vista d_ espectad_r negr_ e aponta a diferença entre o “**público preto**” e o “público não preto” à medida que a “obra de arte” que se apresenta traz em si referências, citações, sugestões e “segredos” que somente o “público preto” entenderá e se identificará. Hooks fala sobre a imposição da semelhança pela cultura dominante e cita Jean Baudrillard para explicitar essa provocação aterrorizante:

Ao contrário da sedução, que permite as coisas atuarem e aparecerem no segredo, no duelo da ambiguidade, a provocação não nos deixa a liberdade de ser, ela nos obriga a nos revelar tal como somos. Ela é sempre uma chantagem à identidade (e por isso um assassinato simbólico, já que nunca somos **isso**, exceto justamente por ter sido condenados a isso). (BAUDRILLARD *apud* HOOKS, 2019, p. 68)

A identidade também pode ser um aprisionamento, já que ser *negr_* não pode definir uma pessoa que é atravessada por tantas outras identidades, e esse é justamente seu paradoxo: ao mesmo tempo que possibilita a criação de um locus social importante para mobilizar uma luta, também é limitadora. Esse caso nos remete a uma reflexão igualmente importante, que é a da liberdade de ser sem ter que dar conta de pressupostos identitários. Quando Renata Felinto fala sobre a possibilidade de imaginação do artista e do público preto, me remete a essa liberdade reivindicada para os corpos racializados.

No álbum de Beyoncé, os sujeitos *negr_* são poderos_. Em que medida o jogo entre olhar e ser olhad_, próprio d_ espectador_, pode sofrer impactos decorrentes do tenso cotidiano dos corpos negros, repletos de olhares enviesados do branco para ele devido ao racismo? Refiro-me também à reflexão proposta por Grada Kilomba sobre como uma mulher negra alemã sente o racismo pela forma como é olhada e o que se projeta nesse olhar. Segundo a autora, há duas dimensões de **identificação**: “(1) **transitiva**, quando alguém identifica outro alguém e (2) **reflexiva**, quando alguém se identifica com alguém” (KILOMBA, 2019, p. 153). Nesse sentido, Felinto se colocou como uma espectadora opositora às recepções racistas sobre a obra, mas como nos recorda hooks, “a oposição não é o bastante. Naquele espaço disponível depois que alguém resiste, ainda há a necessidade de tornar-se e de criar a si novamente” (HOOKS, 2019, p. 113). Penso simultaneamente na passagem de Frantz Fanon quando narra que foi interpelado por um menino branco dizendo: “Mãe, olhe um preto, estou com medo!” (2008, p. 105).

Representação e representatividade são forças necessárias às artes. Ambas estão atreladas à identificação com alguém e são atravessadas pelo olhar. Ver corpos negros em lugares não subalternizados, como protagonistas de sua própria história e desconstruindo estigmas solidificados em bases racistas, também possibilita narrar

a própria história – mais do que isso, ficcionalizar as próprias imagens e criar os próprios sentidos.

Em alguma medida, o consumo massivo dos públicos negros de produções artísticas negras e suas defesas a ataques racistas podem ser compreendidos como um movimento avassalador pelo direito de criação da imagem. Essa causa gera comunhão, criando semelhanças a um quilombo simbólico, também presente em outras dimensões da vida negra, como a religiosa, com os terreiros de umbanda e candomblé, e de festividades, com as escolas de samba e bailes charme.

Toda a mobilização presencial d_s espectador_s antes da pandemia se concentrou nas redes sociais durante o período de distanciamento social, configurando, para mim, uma sensação ainda maior de coletividade d_s espectador_s negr_s. Além disso, muit_s espectador_s se mostraram atent_s ao compromisso antirracista de combate a determinadas imagens e discursos hegemônicos, além da constante vigília das produções artísticas negras que remetem a valores importantes para as pessoas negras.

Nesse contexto, torna-se ainda mais pertinente a pergunta propulsora de Jota Mombaça e Musa Michelle Mattiuzzi feita numa *Carta à leitora preta do fim dos tempos*: “como descolonizar a matéria?” (MATTIUZZI; MOMBAÇA *apud* SILVA, 2019, p. 17). Uma possível resposta é “com a imaginação”, pois a luta é pelo poder de produção de imagens livres para então se criar quem se deseja ser. Mombaça e Mattiuzzi nos dão uma pista para outra possibilidade:

O *Plenum* se precipita pelas brechas do mundo como conhecemos. A pretitude é uma brecha. Uma brecha é um portal e todo portal depende de um campo de força. Se a modernidade é um regime de constrição telepática, a performance preta (criadora de portais e campos de força) é uma rebelião contra esse limite. (MATTIUZZI; MOMBAÇA *apud* SILVA, 2019, p. 17)

A “rebelião contra esse limite” estabelecido pelo colonialismo se dá também por parte d_s artistas que elaboraram a obra, mas se efetiva com a recepção dos públicos pretos. As brechas são e serão sempre as possibilidades de criar e de ver o que está sendo criado, ainda que haja uma dificuldade extrema de que esse desejo se materialize. “Apenas me deixe escapar dessa imagem para sempre” (HOOKS, 2019, p. 225) tem a ver com toda uma construção imagética d_s pret_s como inferiores, humilhação consolidadas pela branquitude a que somente a criação e a recepção negra darão conta de se opor ao enfrentarem as imagens que agridam e não agradem, de forma alguma, o público negro.

Do mesmo modo, a luta é pelo rompimento das ausências tidas como aceitáveis, propiciando presenças, ainda que pelas brechas da imaginação e das referências culturais afro-diaspóricas em forma de arte, de leituras afro-referenciadas que consideram as inúmeras ancestralidades, trajetórias, deslocamentos, culturas e vivências de povos negros. Para bell hooks:

Uma vez que a descolonização como um processo político é sempre uma luta para nos definir internamente, e que vai além do ato de resistência à dominação, estamos sempre no processo de recordar o passado, mesmo enquanto criamos novas formas de imaginar e construir o futuro. (HOOKS, 2019, p. 37)

É nesse sentido que criações artísticas contranarrativas são fundamentais para contrariar a história oficial. Como espectadora, compreendo essa potencialidade no curta-metragem *República* (2020), de Grace Passô, elaborado a partir de um edital emergencial durante a quarentena. No filme, a personagem faz a seguinte pergunta: “O Brasil é um sonho. Estamos acordados?”.

Em meio a várias operações artísticas que nos fazem “acordar” diante do problema antigo do Brasil em relação à população negra e ao fascismo, destaco um momento do filme em que a câmera

foca a fotografia dos olhos da personagem que está na parede da cozinha. Para mim, esses olhos são o mote principal do filme, já que é o órgão que nos mantém acordad_s ou dormindo (ainda que possamos dormir de olhos abertos, como dizem), e por meio dele temos a possibilidade de ver e imaginar.

Para mim, essa fotografia é um olhar que encara quem assiste e convoca à reflexão proposta pela fala do personagem: “O seu Brasil acabou e o meu, nunca existiu”. O filme foi gravado na República, bairro de São Paulo que concentra uma boa quantidade de negr_s brasileir_s e estrangeir_s. É a República, a da mistura, a da diáspora, a do entrelaçamento e da encruzilhada que nos convoca a deixar os olhos bem abertos.

Figura 1 – Olhos



Fonte: República (2020).

Uma forma de construir o futuro é combater o comportamento da branquitude no presente. À medida que me torno mais crítica às questões raciais, tenho pensado sobre representação e representatividade d_s negr_s em todos os espaços que ocupo como forma de dimensionar a desigualdade e combatê-la. A representação, para mim, diz respeito à forma como o corpo negro é apresentado e a produção de significações atribuídas a esse corpo. Definir a concepção de representação não é uma tarefa fácil, uma vez que importantes autores, desde a Antiguidade, procuram apreender tal fenômeno humano de criação e projeção de imagens. Trata-se

de um termo que faz parte de uma constelação de conceitos que flertam com o imaginário, místico, mito, utopia, ideologia e memória. Já a representatividade, para mim, seria sobre a presença e, por isso, flerta com a visibilidade, podendo ratificar a existência de algo ou alguém.

De acordo com Silvio Almeida, a representatividade de *negr_s* não garante a erradicação da discriminação de seus corpos: “o racismo não se limita à *representatividade*. Ainda que essencial, a mera presença de pessoas negras e outras minorias em espaços de poder e decisão não significa que a instituição deixará de atuar de forma racista” (2019, p. 49). Ainda assim, me parece que essa é a militância no campo visual de muitos artistas *negr_s*, da qual não se pode abrir mão. Mas analisar recepções de pessoas negras sobre a representação negra nos remete também à importância de enxergar o invisível, que só pode ser visto a partir de outras epistemologias antirracistas na reconstrução de nossa própria história. Essa operação não ocorre sem os corpos, e por isso “é preciso ter olhos de ver”⁵ como uma das formas de combate à invisibilidade e ao racismo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste ensaio, busquei elaborar reflexões sobre a recepção de pessoas negras, suas defesas por desconstruções de imagens antirracistas e os movimentos de criação da própria imagem. Aos meus olhos, o engajamento do público é um acontecimento não menos importante na cadeia produtiva que potencializa as operações artísticas, tendo em comum o objetivo de “criar um mundo onde todos possam olhar para a negritude e para as pessoas negras com novos olhos” (HOOKS, 2019, p. 39).

Algo de muito novo se apresentou para mim: públicos predominantemente negros com um olhar opositor aos estereótipos negros, ratificados por padrões racistas, e à cultura ocidental hegemônica

.....
5 Expressão utilizada por Jurema Werneck na palestra “Racismo estrutural e institucional” (2020).

como forma de resistência à imagem que inferioriza e subalter-
niza os corpos negros. Penso que essas reações e de tantos outr_s
artistas, ativistas, espectador_s negr_s e não negr_s, comprometi-
d_s com o antirracismo, são necessárias e ainda mais possíveis nas
redes sociais, onde gestos de denúncia e combate ao racismo con-
seguem maior amplitude. Essas manifestações opositoras, de resis-
tência, estão intrinsicamente atreladas à dimensão do olhar ligada
à condição do público de criticar determinados posicionamentos,
contrariando a forma como são vist_s e representad_s.

Bell hooks fala de um “olhar negro” diante das coisas para com-
bater o “onividente universal”, medida questionadora de quem vê e
como se vê determinadas produções negras. As imagens negativas
d_s negr_s podem e devem ser combatidas em relação a “tudo que
a mídia de massa nos diz sobre o que é desejável e bonito” (HOOKS,
2019, p. 29). A oposição a isso se dá numa equação sensível sobre
o olhar: “apenas mudando coletivamente o modo como olhamos
para nós mesmos e para o mundo é que podemos mudar como
somos vistos” (HOOKS, 2019, p. 39). E essa não é uma tarefa só das
pessoas negras, mas de tod_s.

REFERÊNCIAS

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. Ancine apresenta estudo sobre diversidade de gênero e raça no mercado audiovisual. *Ancine*, Brasília, DF, 25 jan. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3fPYPRn>. Acesso em: 15 ago. 2020.

ALMEIDA, S. L. *Racismo estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro: Pólen, 2019.

ARAÚJO, J. Z. O tenso enegrecimento do cinema brasileiro nos últimos 30 anos. *Cinémas D'Amérique Latine*, Toulouse, n. 26, p. 92101, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3CAav4F>. Acesso em: 15 ago. 2020.

DIWARA, M. O espectador negro: questões acerca da identificação e resistência. Tradução de Heitor Augusto. *Urso de Lata*, [s. l.], 13 dez. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2VIF1rU>. Acesso em: 3 ago. 2020.

FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Edufba, 2008.

- FELINTO, R. Sobre Black Is King (não é sobre Lili). [s. l.], 3 ago. 2020. Instagram: @fenix_negra_purpurinada. Disponível em: <https://bit.ly/3mLjz0V>. Acesso em: 18 ago. 2021.
- FRANÇA, R. *Para uma crítica teatral racista*. [S. l.], 21 out. 2019. Facebook: Rodrigo França. Disponível em: <https://bit.ly/3Dwjyqc>. Acesso em: 18 ago. 2021.
- GILROY, P. *O Atlântico negro: a modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- HOOKS, b. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.
- KILOMBA, G. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MOREIRA, A. *Racismo recreativo*. São Paulo: Sueli Carneiro: Pólen, 2019.
- NASCIMENTO, A. Quilombismo: um conceito emergente do processo histórico-cultural da população afro-brasileira. In: NASCIMENTO, E. L. (org.). *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 1980. p. 197-218. (Coleção Sankofa, v. 4
- RACISMO estrutural e institucional, com Cida Bento, Silvio Almeida e Jurema Werneck. [s. l.: s. n.], 27 jun. 2020. 1 vídeo (83 min). Publicado pelo canal Companhia das Letras. Disponível em: <https://bit.ly/3sm4Kms>. Acesso em: 12 jul. 2020.
- REPÚBLICA. Direção: Grace Passô. Direção de fotografia: Wilssa Esser. [s. l.]: Instituto Moreira Salles, 2020.
- SANTOS, M. As cidadanias mutiladas. In: LERNER, J. (ed.). *O preconceito*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1996-1997. p. 133-144.



Minha história é suada igual dança no ilê, ninguém vai me dizer o meu lugar¹

Lorraine Pinheiro Mendes²

-
- 1 Trecho do samba “Pra matar preconceito”, de autoria de Raul DiCaprio e Manu da Cuíca. A letra chama à roda de samba as presenças de mulheres negras em cada uma de nós “Sou Zezé, sou Leci, Mercedes Baptista, Ednanci, Aída, Ciata, Quelé, Mãe Beata e Aracy”. Na palma da mão o bатуque que rememora a nossa condição de sujeita coletiva e o propósito do renascimento. Disponível em: <https://bit.ly/3iNYcJY>. Acesso em: 3 abr. 2021.
 - 2 Doutoranda em história e crítica da arte do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestra em história e bacharela em artes e design pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). E-mail: lorraine.artes@gmail.com.

RESUMO

Este artigo visa analisar a agência poética negra coletiva como saída para os modelos de representação de negritude na história da arte branco-brasileira. Ao romper com tais maneiras de representar, as artistas criam soluções ou vias coletivas de autodefinição. Tendo a memória como ferramenta que contraria o discurso histórico hegemônico, a ação dessas artistas evoca princípios caros à afrocentricidade, para dar o golpe que fará colapsar a mirada colonial do mundo e o sistema de arte brancocêntrico.

Palavras-chave: *Agência negra. Colonialidade. Performance. História da arte branco-brasileira.*

ABSTRACT

This article analyzes the collective agency of Black poets as an alternative means to represent Blackness in relation to the white-Brazilian art history. By rupturing with these representation means, artists collectively create solutions or methods of self-definition. Having memory as a tool that contradicts the hegemonic historical discourse, the action of these artists evokes valuable principles to Afrocentricity, striking the blow that will collapse the colonial worldview and the white-centric art system.

Keywords: *Black agency. Coloniality. Performance. White-Brazilian art history.*

INTRODUÇÃO: POR QUE SOMOS IRREPRESENTÁVEIS ³

Essa é uma das frases-movimento escritas como dança por Jota Mombaça e Musa Michelle Mattiuzzi em *Cartas à leitora preta do fim dos tempos*, texto que abre o livro *A dívida impagável*, de Denise Ferreira da Silva (2019). Nos afirmar como irrepresentáveis pode ser lido como um gesto estético-político de recusa. Recusa que parte de uma poética preta contemporânea aos modos e modelos de representação da negritude na história da arte branco-brasileira e ao sistema empreendido por ela, que, nos moldes da colonialidade, segue a lógica da exploração e da apropriação de nossos corpos, histórias, vidas e futuros. A saída em direção a um presente-futuro, é pedra cantada no passado-presente: a rasteira é dada pela coletividade.

Quando pensamos em representação de negritude na história da arte branco-brasileira, alguns pontos devem ser cantados com atenção. É necessário racializar o que entendemos como história da arte no território que convencionamos nomear Brasil. Trata-se de

.....
3 Os subtítulos que compõem este artigo são trechos destacados de *Cartas à leitora do fim dos tempos*.

uma disciplina brancocêntrica, herdeira e ferramenta ativa da colonialidade (MIGNOLO, 2008).

A colonialidade pode ser entendida como a colonização do imaginário e do saber através da manutenção do poder de uma elite branca em territórios circunscritos pela colonização imperialista europeia. Ao deter o poder de ordenar e classificar o mundo ao seu redor, tais grupos sociais lançam imperativos de controle ao estabelecer lógicas de significação através do binarismo. É nessa organização binária, pela qual opera a colonialidade ao definir lugares à mesa, que encontramos a Outridade (KILOMBA, 2019, p. 38). Ao projetar no outro, no negro, aquilo que o eu, o sujeito branco, não quer associar a si, a branquitude produz, e reproduz, um imaginário que encerra as existências negras na precariedade. Patricia Hill Collins (2019, p. 137) comenta que tal organização binária de mundo implica uma compreensão da diferença humana alicerçada na definição desta em termos opostos. Isso significa que as partes envolvidas nessa ordenação, o eu e o outro, se relacionam somente em termos de oposição. Esse outro-objeto, além de depósito da negação de si para o eu-sujeito, é construído como manipulável e controlável, portanto, plástico e classificável. Sua identidade, história e existência são elaboradas a partir de sua relação com o eu-sujeito, em uma lógica que serve à colonialidade e ao imaginário que trata o branco como universal, civilizado, detentor do mundo, enquanto o negro é constituído como seu oposto em uma relação de superioridade e inferioridade. Tal imaginário açoita de maneira particularmente cruel a subjetividade de mulheres negras.

A criação visual, a crítica e todo o sistema de arte institucionalizado no Brasil historicamente reafirmam, de maneira sofisticada e dinâmica, esse imaginário. Seja por narrativas que adoçam as barbáries da escravidão, como as figuras escravizadas bem nutridas de Debret; pelo ideal de branqueamento em *A redenção de Cam*, pintura de 1895 de Modesto Brocos, ainda hoje em lugar de honra no Museu Nacional de Belas Artes; ou pela imagem afetuosa de uma negra, da qual não sabemos o nome, pintada em 1923 por Tarsila do Amaral.

QUAL A IMAGEM QUE PERSISTE DURANTE A HISTÓRIA?

Figura 1 – *A negra*



Fonte: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Seguindo a dança grafada em texto por Jota Mombaça e Musa Michelle Mattiuzzi, evocamos a negra-mãe primitiva da pintora modernista. O emaranhado é cheio de nós resistentes em

uma trama que serve a uma prática de naturalizar e fixar a “diferença” através de políticas racializadas de representação. Imagens como *A negra* funcionam como uma forma eficiente de degradação ritualizada dentro de um regime racializado de representação (HALL, 2016, p. 172).

Tal regime, segundo Stuart Hall (2016, p. 177), é concretizado em cinco estereótipos: pai Tomás, submisso e cordial;⁴ o malandro, preguiçoso e suspeito; a mulata⁵ trágica, mestiça presa na sua condição racial e sexualizada; os mal-encarados, homens negros fortes, supersexualizados selvagens; e a mãe preta, servente doméstica e subserviente. O autor destaca esses cinco tipos a partir de sua incidência na comunicação e nas mídias mais recentes; entretanto, é possível perceber os mesmos estereótipos na pintura brasileira, e ainda adicionar alguns,⁶ próprios do supremacismo branco aqui desenvolvido.

Dessas formas de fixar a diferença, a que nos interessa na análise aqui pretendida e que destaca, de maneiras distintas pela sua permanência no tempo, a objetificação das mulheres negras pela outridade, é a imagem/tipo da mãe preta. Comumente representada na história da arte branco-brasileira, incluindo a literatura, a mãe preta, ou ama de leite, se tornou a tipificação de uma existência maternal negra a partir da exploração. Só que, como um dos complexos nós que fecham essa trama, a representação, que é forma, repercute no corpo, que vive significativamente nas histórias desses corpos, ou nas suas não histórias.

.....

- 4 Que no Brasil também é conhecido pelo Tio Barnabé, personagem criado pelo eugenista e supremacista Monteiro Lobato.
- 5 Termo aqui utilizado de maneira crítica, entendendo que essa nomenclatura, como forma de enunciar uma pretensa identidade racial, serve aos projetos de embranquecimento que não apenas visam apagar o defeito de cor, mas apartar a pessoa negra de pele clara de sua própria negritude. A mesma reflexão se aplica, ao termo mestiça/o.
- 6 Como o elogio ao mestiço embranquecido, na cor e nos costumes, as representações de mulatas que têm seu corpo em duplo serviço na casa-grande moderna, os meninos descuidados e descalços e a religiosidade exótica única, por exemplo.

Sabemos que às amas de leite eram infringidos modos específicos de dominação e embrutecimento, como a impossibilidade de nutrir e cuidar de seu próprio filho, limitações de suas sociabilidades ou o aluguel de mulheres puérperas das famílias que as escravizavam para outras casas/famílias brancas (SCHWARCZ; GOMES, 2018, p. 99). Temos algumas permanências que se fundam no binarismo anteriormente mencionado. O corpo das mulheres negras é tratado como propriedade e caracterizado como forte e feito para o trabalho, em oposição ao corpo feminino branco, dono da feminilidade, frágil e próprio ao ambiente doméstico. A amamentação, os cuidados com banhos, dores, secreções corpóreas e outros traços distantes da civilidade ocidental eram entregues, portanto, à negra, que, estando supostamente mais próxima à natureza selvagem, nutriria o pequeno corpo branco com seu leite. Assim como “a natureza supostamente emocional e passional das mulheres negras é há muito utilizada para justificar sua exploração sexual” (COLLINS, 2019, p. 139), a pressuposta força corporal em oposição à civilidade e delicadeza brancas justifica, ainda hoje, uma série de apropriações do corpo negro feminino: mãe preta, a empregada doméstica quase da família, a mulher negra guerreira e a violência obstétrica,⁷ por exemplo.

Destituída de subjetividade, nome, rosto e identificação, a mulher negra ama de leite é comumente representada nas artes branco-brasileiras personificando o seu trabalho e sua função. Pelo olhar da colonialidade, ao representar uma delas, teríamos todas elas, como uma alegoria, um tipo.

É esse olhar que se faz presente em *A negra*, de Tarsila do Amaral. “A pintura de uma infância feliz” é a forma pela qual o quadro é apresentado em entrevista concedida pela artista à revista *Veja* em fevereiro de 1972.⁸ Além de falar de suas memórias sobre as antigas

7 Mulheres negras sofrem mais violência obstétrica do que mulheres brancas, segundo informações da Associação Brasileira de Saúde Coletiva (Abrasco). Disponível em: <https://bit.ly/3CO7pdt>. Acesso em: 3 abr. 2021.

8 Entrevista publicada em 23 de fevereiro 1972 e realizada por Leo Gilson Ribeiro. Disponível no Acervo Digital *Veja*. Cf. <https://bit.ly/3m3GUuD>

escravas⁹ de lábios caídos e seios enormes que habitavam a fazenda de sua família, Tarsila diz “Eu invento tudo na minha pintura. E o que eu vi ou senti, como um belo pôr do sol ou essa negra, eu estilizo”. Podemos observar duas ações nessas afirmações, a primeira é a aproximação da lembrança da negra escravizada com a paisagem, algo que dá matéria a uma operação de mentalidade e organização de mundo: a negra como parte da paisagem não é ser e, portanto, não possui agência. Em seguida, ao estilizar a negra já como amálgama de todas as outras, a negra sujeita da lembrança desaparece e dá lugar ao objeto da pintura.

Ao retratar sua visão de brasilidade encarnada na representação do corpo feminino negro nu, Tarsila evoca elementos compositivos que não diferem da lógica colonial que modela representações de negritude na história da arte branco-brasileira.

Certamente, recorrendo à história que as imagens contam, nota-se que a incidência do corpo feminino escravo sentado no chão marca a visualidade da cultura patriarcal luso-brasileira. Ao escolher o corpo de uma negra nessa posição, Tarsila ativou, talvez sem percebê-lo, a latência de questões que atualmente suscitam inúmeras problematizações, tanto no campo sociológico quanto no antropológico, explicitando modos de dominação impostos por povos europeus a outras culturas. (HILL, 2017, p. 157)

Marcos Hill escreve sobre a ativação que Tarsila promove de questões em torno da existência negra no Brasil e de um campo iconográfico racializado¹⁰ e mantenedor de reminiscências da escravidão. Ainda que o faça a partir de uma dita afetividade e busca de uma valorização de uma identidade étnica em forma de brasilidade – busca, aliás, cara aos modernistas –, *A negra* funciona como um lugar de memória da escravidão. Entretanto, o Hill supõe uma não

9 Uso da palavra escrava é uma marca da fala/pensamento de Tarsila do Amaral.

10 Anteriormente, nesse texto, referido como regime racializado de representação.

intencionalidade por parte da pintora de expor sua contribuição ao trauma colonial, este constantemente revivido e renovado, uma vez que não superado.

Não podemos e não conseguimos nos esquecer da presumível inocência branca¹¹ e da dificuldade da branquitude em se perceber como aquele que toma o que é do negro, como quem toma posse. Ao refletir sobre como a mão branca nos retrata, torna-se notável fisgar que a existência branca também é atravessada pela maneira como negros e negras são representadas, uma vez que a diferença é marcada pela relação entre opostos. Esse atravessamento se dá justamente pela diferenciação que confirma a todo o tempo a branquitude no confortável lugar de universalidade, racionalidade e civilização. Sem nome, sentada ao chão, próxima da folha de bananeira que diagonalmente atravessa a tela, nua, com seio destacado, cabeça pequena, sem cabelos, destituída de passado ou futuro, *A negra* é testemunha inerte de uma representação que a torna continuamente presente no tempo colonial a partir do perverso jogo de linguagem branco.

Jogo que segue, às vésperas do centenário da pintura, nos revelando a colonialidade ativa no sistema de arte branco-brasileiro. Mas temos olhos de enxergar. Em ocasião da exposição “Tarsila Popular” realizada em 2019 no Masp, a tela, que faz parte do acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP, foi exposta entre dois autorretratos de Tarsila do Amaral. É importante salientar que a pintora retrata a si mesma de forma a se tornar extremamente reconhecível em sua expressão, traços, cabelos, vestimentas e adereços. Trata-se de detalhes cuidadosamente inseridos na construção de sua individualidade na tela que salientam a marca de diferenciação

-
- 11 Sobre a inocência branca, é possível notá-la em discursos da própria Tarsila. A saudade de um passado colonial que a artista descreve em texto publicado pelo Diário de São Paulo, em 1938. “Cidades Brasileiras”, por exemplo, é a saudade da Ouro Preto que conserva a pureza dos tempos coloniais (BRANDINI, 2008, p. 307), onde a vida era um descanso. Nos perguntamos que corpo/existência é essa para quem o tempo colonial é sinônimo de tranquilidade?

entre o eu-sujeito e o outro objetificado em uma condição de renovável subalternidade.

Se artistas brancos narram nossas histórias atendendo à colonialidade, a agência poética negra é a desobediência coletiva que, ao voltar ao passado e recuperar o que foi deixado para trás,¹² encarna a ruína representativa brancocêntrica para anunciar: somos irrepresentáveis.

ESCAVAR, POIS O QUE ESTÁ EMBAIXO ESTÁ TAMBÉM ACERCA

Em “Racismo e sexismo na cultura brasileira”, Lélia Gonzalez (2018, p. 138) entende como neurose cultural brasileira o desprezo pela formação plurirracial e pluricultural da nossa sociedade, a denegação. Tal problema, segundo a autora, violenta e desrespeita as alteridades, promovendo apagamentos, repressão e recalçamento das culturas subalternizadas. Um dos processos de recalçamento a que a autora se refere é a noção de que existe uma cultura brasileira que permitiu a influência de certos elementos culturais indígenas e negro-africanos. Tal entendimento parte da hierarquização, que afasta e que mais uma vez marca a diferença entre a cultura como elemento europeu, logo superior, e o selvagem e grotesco lugar da outridade. Essa hierarquização contribui diretamente para o discurso que define as religiosidades, hábitos, idiomas, formas de organização social e modos de vida não brancos como primitivos e sem história.

Tendo esse discurso como norte, temos um segundo par de opostos que coexistem: a consciência e a memória. É na consciência que se encontra a história e o discurso hegemônico que, na condição de outridade, nos definem pela infantilização e estereotipização. Já a memória opera o lugar que restitui a história que não foi escrita. A memória é a rasteira.

.....
12 “Nunca é tarde para voltar e apanhar aquilo que ficou para trás. Sempre podemos retificar nossos erros, aprendendo com o passado para construir o presente e o futuro” é uma tradução para o conceito imagem de Sankofa” (NASCIMENTO, 2008, p. 29-30).

Lélia Gonzalez nos escreve sobre como as noções e as imagens da mulata, doméstica e mãe preta insistentemente martelam a história promovida pelas instituições, sendo essas mesmas noções que apontam para o lugar da mulher negra no processo de formação cultural brasileiro, por “diferentes modos de rejeição/integração de seu papel.” (GONZALEZ, 2018, p. 194). Apesar disso, há ginga embaixo de cada camada de consciência que escavamos. Lélia Gonzalez, ao negar o lugar subalternizado do desaparecimento, da tragédia e do binarismo colonial, nos conta que é justamente a mãe negra, que não é nem testemunha inerte nem contribuinte do sistema de exploração, quem vai dar a rasteira na raça dominante, que, sem perceber, fala pretoguês (GONZALEZ, 2018, p. 204).

O papel de artistas negros e negras, nesse sentido, seria o de enfrentamento do ressentido silêncio da cultura dominante. Há uma dimensão coletiva nas artes e na literatura negra-brasileira que se implica na reorganização do simbólico. Musa Michelle Mattiuzzi escreve, na antologia *Histórias afro-atlânticas* (PEDROSA *et al.*, 2018, p. 608), como quem convoca a desobediência em face às visualidades brancocêntricas: “desobediente proponho encarnar essas narrativas fracassadas com o intuito de constranger e de silenciar o opressor. E encarnar, para mim, significa sobreviver às catástrofes e silenciar as noções de civilidade.”

É na enunciação do indizível e na volta crítica aos signos que delimitam uma existência subalterna que se torna possível reinscrever a cartografia da intolerância pelo viés da estética. Trata-se do constrangimento do opressor a que se refere Mattiuzzi.

Em “Axexê da negra ou o descanso das mulheres que mereciam serem amadas” (2017), Renata Felinto realiza uma performance de autoinscrição e autodefinição, uma vez que, ao conjurar um conceito/ação nagô e as existências de mulheres negras que foram amas de leite através de suas representações na arte branco-brasileiras, a artista, pesquisadora e professora conjura também terrenos para projeções de futuros possíveis para mulheres negras da

contemporaneidade. A performance, enquanto linguagem desse corpo outrora narrado e representado, recusa a condição subalterna que roubava a sua existência plena.

Axexê é a cerimônia de enterro da espiritualidade da pessoa iniciada falecida, como se fosse um “desfazimento” da iniciação dentro do candomblé nagô. Utilizamos essa palavra como um conceito, não como uma representação da cerimônia. A partir disso, propõe-se o enterro da espiritualidade coletiva de mulheres negras que foram amas de leite no Brasil escravocrata a partir de reproduções impressas. Uma reprodução da pintura “A Negra” (1923), cuja modelo foi a ama de leite da autora da obra, Tarsila do Amaral, também é enterrada juntamente com um culto infinito aos modelos modernistas que carregam em si a gênese racista das elites escravocratas. (FELINTO, 2017)

Renata Felinto em sua ação poética dá o descanso negado a essas mulheres, assim como a sua sociabilidade e seus laços afetivos, que não correspondem aos projetados pela visão branca. Mulheres que mereciam serem amadas, não pela função que desempenhavam de maternar o branco, presas em imagens/imaginários da colonialidade, mas sim em suas vidas e relações em ubuntu.¹³

A artista revive essas vidas trazendo a memória de uma humanidade que sempre esteve presente, mas que estava soterrada nos escombros da representação eurocêntrica. Indica também o caminho para desestruturar todo um sistema. Caminho esse que parte de uma rememoração que dá ouvidos e forma às vozes silenciadas pelo processo histórico. Sujeita de si e de sua história, a artista tensiona ainda mais o incômodo que existe entre meios de representação e autorrepresentação. A vida negra, assim como a sua poética, escapa da organização de mundo que tenta nos definir como temática social, subalternidade, e que nos dá o lugar da outridade.

.....
13 Ideia/conceito/visão a ser desenvolvida à frente no texto.

Figura 2 – “Axexê da negra ou o descanso das mulheres que mereciam serem amadas”



Fonte: <https://bit.ly/3ALW3ow>.

A agência poética negra desestabiliza modelos representacionais dominantes através de imagens desestabilizadoras. O enterro da pintura de Tarsila do Amaral, mais do que operar com o simbólico, chama à ação. Renata Felinto (2017) afirma que “as trajetórias de mulheres negras na arte são muito diversas das trajetórias das outras pessoas”. Podemos levar em consideração que nem todas as mulheres negras artistas irão tratar de suas negritudes, ancestralidades e memórias em seus trabalhos. Entretanto, sabemos que, ainda assim, serão e são racializadas em um sistema que, como já dito, ainda funciona como ferramenta colonial pois “é sobre nossos corpos que pesam as diversas dores da colonialidade e sobre os quais ainda hoje estalam os chicotes do racismo estrutural.” (PEDROSA *et al.*, 2018, p. 608).

O corpo feminino negro coleciona uma sobreposição de opressões – raça, gênero e classe. Mas é esse mesmo corpo racializado a categoria-chave que gira e dá a saída do jugo colonial e que, assim, o colapsa. Primeiro, por sua presença, pois ser negra no século XXI no Brasil é contrariar as expectativas eugenistas que nos queriam brancas. Em segundo, por contar o que a história não conta: tomando emprestado da literatura, aqui nos interessa também a escrevivência, presente originalmente na obra de Conceição Evaristo, como exercício de contar com o próprio corpo-coletivo e linguagem aquilo que a história escolheu recalcar. Completar as lacunas com a ficção que queremos projetar no futuro, deixar ver e saber os afetos e ações dos nossos, criando assim uma memória futura. Em terceiro, e não por acaso, jogar esse jogo em coletividade, pelos nossos termos.

A LUZ NEGRA COMO OUTRA POSSIBILIDADE DE LER O MUNDO COMO CONHECEMOS

Jogar pelos nossos termos é partir da afrocentricidade. Em *Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar*, Molefi Kete Asante (2009, p. 93-110) a define como um “pensamento, prática e perspectiva que percebe os africanos como sujeitos e agentes de fenômenos atuando sobre sua própria imagem cultural e de acordo com seus próprios interesses humanos”. Ainda segundo o autor, afrocentricidade diz respeito à localização uma vez que os povos africanos, incluindo os em diáspora, atuaram no que Asante chama de margem da experiência eurocêntrica. Orientar-se, portanto, pela afrocentricidade como método de análise ou prática poética é trazer a experiência negro-africana ao centro.

Quando pensamos em interesses humanos de maneira afrocêntrica, evocamos ubuntu.

Uma sociedade sustentada pelos pilares do respeito e da solidariedade faz parte da essência de ubuntu, filosofia africana que trata da importância das alianças e do relacionamento das pessoas, umas com as outras. Na tentativa da tradução para o português, ubuntu seria “humanidade para com os outros”. Uma pessoa com ubuntu tem consciência de que é afetada quando seus semelhantes são diminuídos, oprimidos. – De ubuntu, as pessoas devem saber que o mundo não é uma ilha: “Eu sou porque nós somos”. (UBUNTU..., 2016)

Ubuntu implica, portanto, uma ética humana baseada em partilha, empatia, respeito e conciliação. Há aqui uma outra definição de humanidade. No lugar de ver o outro como seu oposto, como no binarismo colonial, em ubuntu existe a noção de que não há como construir sua identidade sem reconhecer a do outro. O jogo é: você

só é humano pela humanidade do outro. Eu sou porque nós somos, é estratégia de vida no estado de Maafa¹⁴ (NJERI, 2019, p. 7).

Giovana Castro, intelectual negra mineira, diz que não há ubuntu sem Sanfoka. A imagem/conceito faz parte de um conjunto de cerca de oitenta símbolos da cultura Akan, chamado de Adinkras. Uma das visualidades de Sankofa é um pássaro que se volta para trás com um fruto ou semente no bico, que pode ser traduzido como “Nunca é tarde para voltar e apanhar aquilo que ficou para trás. Sempre podemos retificar nossos erros, aprendendo com o passado para construir o presente e o futuro” (NASCIMENTO, 2008, p. 29–30). Mais do que voltar e retificar nossos erros, Sankofa é aqui considerada como a ação estética negra¹⁵ que volta aos signos de representação de negritude estabelecidos pela história da arte branco-brasileira e que se apropria deles para vê-los transcodificados pela travessia. É também ação afrocêntrica, de corpo que respira e é presente, que rompe com a separação binária que o julga embrutecido. Quando não artistas da performance, são pintoras, escultoras, fotógrafas ou artistas de outras mídias, cujo repertório visual trata da corporeidade negra. E, ao fazê-lo, criam a partir do recalque narrativo, do vácuo e do silêncio sobre a presença negra ativa na construção da nação. Transitam no que hegemonicamente não se conhece, e fabulam. Partem da invenção do que é ser negro e da própria denominação marcada pela colonialidade, para conjurar o lugar do negro dono e sabedor de sua trajetória, são corpos negros que se reinscrevem no sistema de arte.

Lélia Gonzalez aponta a rasteira dada pela mãe preta, ao nutrir de pretoguês nossa cultura. Aposta também na organização negra, no aquilombamento, como sabemos pelos movimentos sociais e

.....
14 Segundo Aza Njeri, estado de Maafa é o genocídio histórico e contemporâneo contra as vidas e saúde mental dos povos africanos. É compreendido desde o sequestro e a manutenção dos africanos no cárcere da exploração colonial.

15 Argumento que será mais bem trabalhado na tese Marcas da (in)existência: signos nas representações de negritude e os projetos de nação, em desenvolvimento no PPGAV-EBA-UFRJ.

culturais dos quais fez parte em vida. Se a mulher negra é a base que coleciona opressões na ocidentalidade, quando ela se move, a estrutura também se movimenta. Se temos ubuntu como estratégia, a mulher negra não avança sozinha, pois assim ela se tornaria a predileta, o token, do sistema brancocêntrico de organização de mundo, servindo ainda aos propósitos de exclusão, hierarquização e competição capitalista alicerçados pela modernidade e diretamente dependentes da lógica de exploração que fundamenta a escravidão e o extermínio do outro.

Como poderia, então, a performance poética negra, ainda que circulando pelas instituições de arte mantenedoras da colonialidade, ser mobilizada para não se deixar capturar pelos propósitos de exclusão e exclusividade da mentalidade ocidental?

Musa Michelle Mattiuzzi escreve:

se não vamos mudar nada, que ao menos possamos habitar as ruínas da colonialidade e sobreviver de alguns **encontros**. É com esse entendimento que **compartilho** com tantos outros de nossa geração que habito os espaços institucionais. É assim, no vazio da branquitude, que me proponho a berrar, gritar, bradar e ocupar com a **nossa pretitude**. Escurecer com o meu negrume. (PEDROSA et al., 2018, p. 609, grifo nosso)

A *performer*, escritora e pesquisadora fala de habitar as ruínas, criando válvulas de escape através dos encontros com atenção ao compartilhamento, ao reconhecimento da humanidade de quem está ao lado e à coletividade anunciada pela “nossa negritude”.

Renata Felinto, em recente publicação, fala sobre nos mobilizarmos coletivamente nas artes visuais, dando uma rasteira, um golpe, na competição engendrada pelo sistema de arte, que funciona como um simulacro definido pela lógica capitalista, compondo uma **sujeita coletiva**. “É na malungagem, é na restituição de laços de uma experiência afro-diaspórica comum em origem e no

reconhecimento do trauma que restauraremos organizações comunitárias nesta sociedade, e que possam reverberar no campo das artes visuais.” (FELINTO, 2021, p. 40).

A NOSSA ÚNICA POSSIBILIDADE DE EXISTIR É CRIAR: CONCLUSÃO

Notamos que não é apenas na ação poética de artistas negras em que há a recusa de modelos de representação de negritude cunhados pela história da arte branco-brasileira. Ao se autorrepresentar, tais artistas também trazem a memória à cena, realizam uma Sankofá e, com ela, uma agência política estratégica pautada pelo reconhecimento da importância do outro, ubuntu.

Ao enterrar *A negra* a partir do conceito de Axexê, Renata Felinto faz também um sacudimento, realiza um gesto que nos liberta a todas. É a partir dessa ação que esta que vos escreve se sente menos sozinha no incômodo causado pela pintura e pelas definições modernistas da mulata/mestiça. Quando Jota Mombaça e Musa Michelle Mattiuzzi negam a possibilidade de serem representadas, negam a lógica da colonialidade da exploração e da apropriação de nossos corpos, histórias, vidas e futuros. Escancaram o regime racializado de representação arquitetado pela história e anunciam a possibilidade de autodefinição. Através da invenção da autodefinição na ocidentalidade, que acontece como uma lembrança ancestral de si, revela-se o caminho de saída da condição de precariedade e subalternidade da outridade. O caminho é longo, arduo e com uma dinâmica sofisticada. A colonialidade opera e reorganiza modos de exploração. Mas nós também guardamos tecnologias de comunicação e dinâmica.

Enxergamos a desconstrução da hegemonia branca nas artes a partir de apropriações contranarrativas, jogos de signos, projetos de curadoria e pesquisas desenvolvidas em universidades, por exemplo, que encontram apoio mútuo em aquilombamentos.

Em 2016, no Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) um grupo de estudantes negros da graduação

cria o De(s)colônia; em 2019, no mesmo lugar outro grupo cria o terreiro de pesquisa Laroyê!; em 2019 na EBA-UFRJ um outro grupo de estudantes lê uma lista de requisições na aula inaugural do curso de História da Arte, apontando a ausência de referencial teórico afrocentrado nas disciplinas; em 2021, na mesma instituição, Carolina Maria de Jesus recebe o título de Doutora Honoris Causa e organiza-se um comitê para conceder a mesma titulação a Beatriz Nascimento, Atlântica intelectual que se dedicou, entre outras empreitadas, ao estudo do quilombo como organização social e que deixou como registro o desejo-futuro-chamado para rompermos com a história oficial.

Escurecer a história oficial com o nosso negrume. Assim como a narrativa oficial, persistem as instituições de arte que a reforçam: universidades, galerias e museus seguem firmes em sua herança escravocrata. Nossa negra presença coletiva sorrateiramente, gíngando, aguarda e age: a rasteira espreita.

REFERÊNCIAS

- ASANTE, M. K. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In: NASCIMENTO, E. L. (org.). *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 2009. p. 93-111.
- BRANDINI, L. T. (org.). *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.
- COLLINS, P. H. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. São Paulo: Boitempo, 2019.
- FELINTO, R. Axexê da negra ou o descanso das mulheres que mereciam serem amadas. *Renata Felinto*, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3ANoguS>. Acesso em: 3 abr. 2021.
- FELINTO, R. O feminicídio epistemológico. *Jacarandá: Arte & Poder*, [s. l.], 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3CThUMm>. Acesso em: 3 abr. 2021.
- GONZALEZ, L. *Primavera para as rosas negras*: Lélia Gonzalez em primeira pessoa. São Paulo: Diáspora Africana, 2018.

- HALL, S. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: PUC-Rio: Apicuri, 2016.
- HILL, M. “Mulatas” e negras pintadas por brancas: questões de etnia e gênero presentes na pintura modernista brasileira. Belo Horizonte: C/Arte, 2017.
- HOOKS, b. *Olhares negros: raça e representação*. Tradução S. Borges. São Paulo: Elefante, 2019.
- KILOMBA, G. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MIGNOLO, W. D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF*, Niterói, n. 34, p. 287-324, 2008.
- NASCIMENTO, E. L. (org.). *A matriz africana no mundo*. São Paulo: Selo Negro, 2008.
- NJERI, A. Educação afrocêntrica como via de luta antirracista e sobrevivência na Maafa. *Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação*, Brasília, DF, n. 31, p. 4-17, 2019.
- PEDROSA, A. et al. *Histórias Afro-Atlânticas: vol. 2: antologia*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake: Masp, 2018.
- SCHWARCZ, L. M.; GOMES, F. S. (org.). *Dicionário da escravidão e liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- SILVA, D. F. A dívida impagável. *Casa do Povo*, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2W20D30>. Acesso em: 3 abr. 2021.
- SODRÉ, M. *Samba, o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- UBUNTU: a filosofia africana que nutre o conceito de humanidade em sua essência. *Portal Geledés*, São Paulo, 13 mar. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3BCDB29>. Acesso em: 1º set. 2021.



Ensaaios



É tempo de aquilombar: da tecnologia ancestral à produção cultural contemporânea

*Stéfane Souto*¹

-
- 1 Graduada no curso de comunicação social com habilitação em produção em comunicação e cultura pela Universidade Federal da Bahia (Ufba) e especialista em gestão cultural contemporânea pelos institutos Itaú Cultural e Singularidades. Atualmente cursa o mestrado em cultura e sociedade pelo Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos (Ihac-Ufba), onde desenvolve pesquisa sobre experiências de aquilombamento do povo negro no campo das artes e da cultura, sob uma perspectiva insurgente e engajada da gestão da cultura. E-mail: stefanesouto@gmail.com.

RESUMO

Neste ensaio, busco desenvolver uma reflexão acerca do aquilombamento em sua dimensão ancestral, social e cultural. Para tanto, recorro ao legado deixado pela pesquisadora Beatriz Nascimento sobre a historiografia da instituição quilombo no Brasil, com o objetivo de compreender suas apropriações e desdobramentos através do tempo até alcançar um conceito de aquilombamento que considere sua inscrição no presente e suas possibilidades de futuro. Com isso, procuro evidenciar como o ato de se aquilombar constitui uma tecnologia ancestral de organização social e cultural própria das populações negras que vem garantindo a atualização dos seus mecanismos de resistência e inspirando a apropriação estratégica dos instrumentos culturais para imaginar um devir negro.

Palavras-chave: *Aquilombamento. Quilombo. Produção cultural. Tecnologia ancestral. Organização social.*

ABSTRACT

In this paper, I intend to reflect about the *aquilombamento* in its ancestral, social, and cultural dimension. To this end, I turn to the legacy left by researcher Beatriz Nascimento on the historiography of the *quilombo* institution in Brazil, seeking to understand its appropriations and developments until reaching a concept of *aquilombamento* that considers its present inscription and future possibilities. With this, I try to show how the act of *aquilombar* constitutes an ancestral technology of social and cultural organization proper to Black populations, which has been guaranteeing the updating of their resistance mechanisms and inspiring the strategic appropriation of cultural instruments to imagine a Black becoming.

Keywords: *Aquilombamento. Quilombo. Cultural production. Ancestral technology. Social organization.*

A BENÇÃO, MINHA MAIS VELHA

No que se refere aos debates e discussões que aquecem e oxigenam o pensamento negro na atualidade, quilombamento é, sem dúvidas, uma palavra do nosso tempo. De diferentes formas e em diversos espaços, sejam estes físicos ou virtuais, a ideia de quilombo vem sendo evocada com cada vez mais frequência, sobretudo por jovens negros e negras interessados e interessadas em tecer novas redes de organização e colaboração frente às condições colocadas pela opressão racial. Nesse momento, é possível observar que a urgência desse enunciado emerge como resposta ao acirramento de forças que levam a uma situação-limite. Frente à crescente polarização ideológica e política, ao dismantelamento das instituições, aos retrocessos (in)constitucionais e ao agravamento da situação de vulnerabilidade da população negra nesse contexto genocida, é preciso quilombar-se. Mas o que isso significa? Como e por que a memória do quilombo surge nesse momento e que perspectivas de presente e futuro ela traz para nós, aqueles e aquelas que a evocam? Pensar a atualização do conceito de quilombo através do tempo na história do Brasil é, na verdade, um empreendimento inaugurado pela pesquisadora sergipana Maria Beatriz Nascimento. A autora é responsável por realizar um estudo sensível e aprofundado sobre a

experiência quilombola no Brasil, demonstrando o *continuum* cultural existente entre Brasil e África no período em que esse modelo de organização comunitária se instituiu no interior da colônia portuguesa. A pesquisa empreendida por Beatriz Nascimento desafia a historiografia oficial construída sobre os quilombos brasileiros, uma vez que ultrapassa o imaginário combativo atribuído à organização quilombola e evidencia seus aspectos sociais e culturais, chamando a atenção para os impactos e as influências que a experiência do quilombo causou, desde então, não só na vida das pessoas negras, mas da sociedade brasileira como um todo. Talvez por isso, por apresentar outra versão dos fatos e desafiar os regimes de verdade aqui estabelecidos, o trabalho de Beatriz Nascimento tenha sido negligenciado por tanto tempo, permanecendo ausente dos currículos escolares e universitários.

Não é à toa, porém, que a sua obra – produzida sobretudo entre as décadas de 1970 e 1980, até o início da década de 1990, quando é fatalmente interrompida pela sua morte trágica, vitimada pelo feminicídio – vem sendo retomada e difundida nos últimos anos, fornecendo à nossa geração de pesquisadores negros e negras verdadeiras oferendas despachadas nas rotas de fuga do aprendizado e do conhecimento, ou seja, insumos teóricos suficientes para alimentar *Orí*, abrindo perspectivas de reflexão e análise até então encobertos pelo epistemicídio praticado no sistema educacional brasileiro. Um nítido reflexo das ações afirmativas que promoveram o ingresso expressivo de pessoas negras nas universidades públicas brasileiras através das políticas de reserva de vagas e de permanência, pois, ao ocupar esse universo até então dominado pela intelectualidade branca, essa nova geração de pesquisadores negros e negras não se satisfaz apenas com o acesso e reivindica que seus saberes e referências sejam também representados, tensionando a hegemonia do conhecimento no ensino universitário.

Por esse motivo, aproveito as páginas iniciais deste texto para pedir a benção à minha mais velha, Maria Beatriz Nascimento – mulher,

negra, intelectual e nordestina, como eu –, com a intenção de, uma vez atravessada por suas ideias, contar também com sua lucidez para refletir sobre o meu próprio tempo. Para isso, mantenho seu pensamento em vista durante todo esse texto e para além dele, principalmente quando a autora diz que:

O quilombo é um avanço, é produzir ou reproduzir um momento de paz. Quilombo é um guerreiro quando precisa ser um guerreiro. E também é o recuo quando a luta não é necessária. É uma sapiência, uma sabedoria. A continuidade de vida, o ato de criar um momento feliz, mesmo quando o inimigo é poderoso, e mesmo quando ele quer matar você. A resistência. Uma possibilidade nos dias de destruição. (NASCIMENTO, 2018, p. 7)

É com essa compreensão de quilombo – como uma possibilidade nos dias de destruição – que irei trabalhar para pensar o ato de se aquilombar como prática cultural que atravessa a trajetória da experiência negra no Brasil. Porém, para alcançar essa reflexão, considero necessário primeiramente compreender o significado do quilombo na experiência afrodiáspórica brasileira, para em seguida entender quais os usos e sentidos desse fenômeno hoje.

Beatriz Nascimento localiza o surgimento do *kilombo* enquanto instituição no continente africano do século XVII, identificando a formação social criada pelo povo bantu Imbangala, comunidade guerreira de homens nômades. Considerando a natureza polissêmica das línguas bantu, o termo *kilombo* assumia, nesse contexto, significados diversos, nomeando o rito de iniciação que assimilava guerreiros de etnias diversas ao grupo Imbangala, o espaço sagrado onde o ritual era realizado, o acampamento desses homens ou mesmo os próprios indivíduos ao se incorporarem à sociedade Imbangala. Ou seja, a palavra *kilombo*, de origem bantu, está ligada à própria prática guerreira deste povo e aos processos que lhe constituíam.

Indo além, Nascimento observa que, considerando a inter-relação entre Brasil e Angola decorrente do tráfico negreiro, não é

difícil estabelecer conexão entre a história da instituição quilombo na África, mais especificamente no território angolano, e a experiência quilombola brasileira (NASCIMENTO, 2018, p. 119). Esse pensamento é corroborado pelo pesquisador Kabengele Munanga, ao identificar que “Zumbi, líder do Quilombo dos Palmares, foi morto em 1695, quase no fim do século XVII. Coincidentemente, a formação da instituição quilombo no continente africano, especificamente na área cultural bantu, aconteceu também nos séculos XVI e XVII” (MUNANGA, 1996, p. 63). Segundo Munanga,

Pelo conteúdo, o quilombo brasileiro é, sem dúvida, uma cópia do quilombo africano reconstruído pelos escravizados para se opor a uma estrutura escravocrata, pela implantação de uma outra estrutura política na qual se encontraram todos os oprimidos. [...] Imitando o modelo africano, eles transformaram esses territórios em espécie de campos de iniciação à resistência, campos esses abertos a todos os oprimidos da sociedade (negros, índios e brancos), prefigurando um modelo de democracia plurirracial que o Brasil ainda está a buscar. (MUNANGA, 1996, p. 63)

No entanto, os conceitos atribuídos ao quilombo segundo a documentação oficial brasileira não alcançam tal nível de complexidade cultural, social e política, pois, embora o termo *quilombo* tenha assumido significações diversas no território angolano pré-colonial, no Brasil, em um primeiro momento, o termo “quilombo” foi capturado pelo regime escravocrata como estabelecimento de pessoas negras escravizadas fugidas, propagando uma compreensão preconceituosa e criminalista que, a despeito do que significava o quilombo para as pessoas negras nele imbricadas, descrevia a instituição quilombola como “toda a habitação de negros fugidos que passem de cinco, em parte desprovida, ainda que não tenham ranchos levantados nem se achem pilões neles” (NASCIMENTO, 2018, p. 119). Ou seja, eram considerados quilombos qualquer espaço

que abrigasse um agrupamento de pessoas negras escravizadas em fuga, não importando se estavam presentes sinais de organização comunitária ou não.

Em um segundo momento, atribui-se ao quilombo uma compreensão primitivista, que o define como uma necessidade de as pessoas africanas reconstituírem a experiência “tribal” supostamente vivida em África e, por esse motivo, fugirem, evitando inclusive a luta, ou seja, o enfrentamento direto à ordem escravocrata. Em qualquer uma dessas leituras, o simbolismo do quilombo para aqueles e aquelas que o fundaram e constituíram, pretos e pretas trazidos de África ou nascidos no Brasil, é desprezado em razão de uma narrativa colonial que reduzia e aprisionava a subjetividade das pessoas negras a uma espécie de sub-humanidade.

Somente no final do século XIX o conceito de quilombo começa a assumir no imaginário nacional, principalmente no que se refere à intelectualidade brasileira, características ideológicas de resistência e libertação. No início do século XX, através do movimento artístico modernista, ele se converte em símbolo da identidade nacional, sendo antropofagizado por um *negrismo* que absorve o negro enquanto recurso estético de um novo Brasil que se anuncia para o mundo moderno, mas que não se preocupa em remover esse mesmo negro da posição de exploração e subalternidade.

O trabalho de Beatriz Nascimento se contrapõe a esse percurso narrativo oficial na medida em que busca olhar para a história do quilombo não pela perspectiva do Estado brasileiro, mas através dos símbolos e significados que a vivência quilombola alimentou no imaginário negro em toda a experiência da diáspora. Ainda que a noção de quilombo tenha permanecido intrinsecamente ligada à ideia de fuga no imaginário nacional, Nascimento nos mostra, por exemplo, que a fuga nada tem a ver com uma posição resiliente de desistência, derrota ou covardia frente ao regime escravocrata, sendo na verdade um recuo estratégico para a sobrevivência e

busca de melhores condições de existência e também de resistência. Novamente, uma possibilidade nos nossos dias de destruição. Obviamente, inúmeras outras formas de resistência à dominação colonial foram empreendidas pelas pessoas negras em situação de escravidão, do nível individual ao coletivo, de suicídios a revoltas organizadas. No entanto, e considerando as condições de precariedade material em que essas pessoas se encontravam na maioria das vezes, bem como a iminência do castigo e da morte como consequência a qualquer expressão de revolta, a fuga pode ser compreendida como o método de reação que verdadeiramente poderia significar a criação de uma nova ordem autônoma e desviante à ordem colonial.

Porém, como sinaliza Nascimento, não se trata de uma fuga espontânea no sentido de anarquia e desorganização. A fuga é planejada como uma das etapas envolvidas na criação de outra possibilidade de vida, motivada pela necessidade de resistência, que se realiza quando negros engajados se insurgem contra a ordem oficial e se organizam para dela se libertar. O quilombo não pode, portanto, se reduzir à fuga, embora a compreenda de forma intrínseca (NASCIMENTO, 2018, p. 74). Isso porque, só quando são vencidas as etapas de insurgência silenciosa, organização interna, escolha do território e, posteriormente, de fuga em si, é que o quilombo é, de fato, fundado.

Nascimento chama de “a paz quilombola” o período em que o quilombo começa a organizar sua estrutura social interna, autônoma e articulada com o mundo externo (NASCIMENTO, 2018, p. 76). É graças a esse período que o quilombo se constitui enquanto momento histórico brasileiro de longa duração, como define nossa autora, capaz de coexistir ao longo de trezentos anos em plena dominação colonial europeia. Embora seja esse o momento quilombola menos narrado pela história oficial, não por coincidência, é nos períodos de paz, vividos nos intervalos entre um ataque e outro, uma repressão e outra, que as comunidades negras aquilombadas

estabelecem suas regras sociais, seus modos de produção, seus mecanismos políticos, suas práticas culturais e suas táticas de guerra, observando-se as devidas diferenças de uma organização para outra. É o período em que o sentido de existência plena é verdadeiramente vivido e durante o qual as táticas de enfrentamento e resistência são estrategicamente pensadas.

É certo que, enquanto os conceitos atribuídos ao quilombo versam principalmente sobre o seu caráter de fuga e esconderijo de “negros fujões” – como a população quilombola foi historicamente denominada – e a bibliografia oficial se detém predominantemente sobre seu caráter insurrecto e guerrilheiro, narrando especialmente os confrontos travados com as forças imperiais em suas ostensivas tentativas de aniquilamento e desmonte, pouquíssimo conhecimento é difundido, ainda nos dias de hoje, sobre os sistemas sociais fundados pelos quilombos. Nada de muito diferente do que podemos observar nos dias atuais, se fizermos um paralelo com a realidade vivida pelas favelas das grandes cidades brasileiras e o tempo dedicado nos telejornais a narrar os conflitos armados e operações policiais, em comparação ao pouco tempo dedicado a evidenciar as relações sociais, as potências culturais e as redes e lideranças comunitárias que ali se formam. E ainda assim, Lélia Gonzalez nos lembra que

sabemos o quanto os terreiros de candombe, de umbanda, de batuque, de xangô, etc., foram perseguidos pela polícia, a mando de autoridades políticas e religiosas. Isto sem falar nos blocos e escolas de samba. De qualquer modo, as ‘mães’ e a ‘tias’ souberam segurar a barra e seus filhos e sobrinhos, fazendo de seus terreiros (religiosos ou de samba) verdadeiros centros de resistência cultural. (GONZALEZ, 2018, p. 121)

Embora a narrativa historiográfica que hoje é hegemônica destaque a história do quilombo apenas como uma história de insurreição e luta, foi a sua estrutura social comunitária e organizada

que inspirou os sistemas sociais alternativos fundados por pessoas negras nos séculos e décadas posteriores até o presente momento. A fuga, a organização interna e a luta constituem mecanismos de resistência que as populações negras ativam e atualizam continuamente, sempre que é preciso traçar estratégias desviantes ao sistema dominante. É nesse sentido que Nascimento reflete que,

embora o quilombo enquanto agrupamento passível de repressão pareça só existir enquanto houve o sistema produtivo da escravidão, ele não pode ter desaparecido enquanto organização em que vários grupos sociais estão comprometidos somente porque o regime escravocrata extingue-se. (NASCIMENTO, 2018, p. 74)

Ou seja, ainda que a versão historicamente difundida sobre a instituição quilombo como território destinado ao agrupamento de pessoas negras fugidas dentro do regime escravocrata já não exista nessa mesma estrutura, o fim da escravidão no Brasil não representou a emancipação da população negra em relação à dominação branca, nem mesmo a integração dessas pessoas à sociedade da época, fazendo do racismo antinegro uma profunda ferida social que se perpetua até hoje e que atravessa a vida social e as instituições contemporâneas em todos os níveis. Nesse contexto, nunca houve na trajetória da população negra na diáspora brasileira um momento em que articular estratégias de resistência, sobrevivência e existência não fosse uma necessidade básica. O ato de se aquilombar, então, atravessa o tempo não apenas como memória, mas como metodologia de organização social, capaz de se adaptar às diferentes contingências vivenciadas pela população negra ao longo da história. Nessa travessia, o que observamos é a passagem do quilombo enquanto instituição para o quilombo como tecnologia. A essa tecnologia chamamos de aquilombamento, ou seja, o ato ou efeito de se aquilombar em diferentes circunstâncias.

UMA TECNOLOGIA ANCESTRAL NEGRA

Pensar no quilombo como uma tecnologia ancestral de organização social e cultural pode ser o caminho para compreender a sua manifestação enquanto tecnologia de produção cultural na atualidade. Para isso, é preciso ir além no que compreendemos enquanto tecnologia, pois, quando falamos dela, pensamos quase que automaticamente em artefatos tecnológicos, com designs futuristas e funções cada vez mais autônomas e digitais. Essa ideia de tecnologia parece ser antagônica à ideia de ancestralidade, uma vez que este é o lugar do passado, daquilo que precisa ser superado para haver o avanço em direção ao desenvolvimento e ao progresso. No entanto, para além dessa compreensão instrumentalista e tecnocrata, que vincula a ideia de tecnologia ao artefato tecnológico, pesquisas recentes têm buscado expandir a noção de tecnologia de forma a considerar os valores culturais a ela inerentes.

Em busca de uma definição para o conceito de tecnologia ancestral, encontrei o estudo promovido pelos autores Estéfano Veraszto, Dirceu da Silva, Nonato de Miranda e a autora Fernanda Simon (2009), que realizaram uma revisão bibliográfica histórica com o objetivo de encontrar uma definição atual para o termo tecnologia entre as diferentes concepções apresentadas pela literatura especializada. Tal estudo apresenta uma compreensão alternativa de tecnologia que permite relacionar demanda social, produção tecnológica, política e economia ao enfatizar o processo que conduz o desenvolvimento tecnológico e ao incorporar a ele os aspectos culturais e organizacionais, além dos aspectos técnicos. Segundo eles, a tecnologia é concebida em função de novas demandas e exigências sociais, sendo uma resposta, uma solução criada para resolver os problemas práticos de uma comunidade, o que não se aplica somente ao desenvolvimento de utensílios e ferramentas, mas também à capacidade de desenvolver tecnologias simbólicas, como a linguagem e a escrita. Ou seja,

Na medida em que muda padrões, a tecnologia também cria novas rotas de desenvolvimento. Portanto, trabalhar com tecnologia é trabalhar com algo dinâmico. O que hoje é ponta, amanhã é obsoleto, exigindo novos procedimentos, conceitos e atitudes para inovar. A tecnologia faz parte do acervo cultural de um povo, por isso existe na forma de conhecimento acumulado, e por essa mesma razão está em contínua produção. A tecnologia em si constitui-se, portanto, como uma forma de conhecimento e todas as tecnologias são produtos de todas as formas de conhecimento humano produzidas ao longo da história. (VERASZTO; SILVA; MIRANDA; SIMON, 2009, p. 78)

A tecnologia pode então ser compreendida como um conjunto de saberes inerente ao desenvolvimento e à concepção dos instrumentos criados pela humanidade ao longo de sua história, com o intuito de satisfazer às necessidades individuais e coletivas próprias do seu tempo (VERASZTO; SILVA; MIRANDA; SIMON, 2009, p. 78). O conhecimento tecnológico é, portanto, a expertise de saber fazer e de saber como fazer, desenvolvendo soluções através de mecanismos e instrumentos que serão usados para solucionar problemas práticos da experiência humana.

Ao utilizarmos essa concepção alternativa de tecnologia para analisar diferentes formas de organização social, podemos pensar nas tecnologias ancestrais como aquelas tecnologias simbólicas que foram pensadas por antepassados e antepassadas com o objetivo de enfrentar de forma estratégica questões próprias do seu tempo; que foram transmitidas de geração para geração através dos séculos; e que continuam sendo aplicadas e readequadas às demandas da atualidade.

Nesse sentido, o aquilombamento se apresenta como uma tecnologia simbólica e ancestral, própria da organização das comunidades negras, pensada no contexto da subjugação social justificada pela diferença e separabilidade aplicadas a partir da raça, com o objetivo de criar possibilidades de existência alternativa às condições de

opressão impostas no momento histórico e que compreende a fuga, a organização interna e o enfrentamento por meio da luta como mecanismos de resistência e sobrevivência.

Se no período imperialista-escravocrata, foi necessário adentrar a mata, abrir clareiras e levantar mocambos para abrigar aqueles e aquelas que procuravam rotas de fuga, hoje a urgência de se aquilombar se manifesta no miolo das grandes cidades, em meio ao cotidiano de negros e negras que, ainda enclausurados/as em uma ordem social pautada no racismo estrutural, criam zonas temporárias de aquilombamento – aquelas onde as pessoas vivem a experiência de se aquilombar – de diferentes formas e nas mais variadas áreas de atuação, seja na educação, na economia, no direito, na política institucional, na saúde, no ambiente virtual, nas artes ou no campo cultural, por exemplo. Se um dia o ato de aquilombar esteve ancorado em aspectos territoriais, hoje o aquilombamento assume uma performance fragmentada, constituindo-se enquanto espaços de segurança, sejam estes físicos ou simbólicos, imbricados no dia a dia das comunidades negras. Isto é, se um dia a fuga representou uma experiência de vida alternativa ao sistema vigente, hoje a fuga significa uma experiência paralela e simultânea à inevitável assimilação da ordem social neoliberal que regimenta as sociedades ocidentais contemporâneas.

Ou seja, na experiência brasileira da diáspora negra, a tecnologia ancestral do aquilombamento, em sua temporalidade, se adapta e se atualiza às condições de opressão encontradas de forma a garantir a manutenção e preservação das formas sociais e culturais das comunidades negras. Mudam-se, então, os mecanismos e os instrumentos, mas o que permanece do quilombo através do tempo é o seu significado – de acolhimento, fortalecimento e organização estratégica –, ou seja, a sua dimensão cultural.

AQUILOMBANDO O TERRITÓRIO CULTURAL

Acionar o conceito de tecnologia a partir de seus aspectos simbólicos ajuda a pensar o aquilombamento enquanto organização social e cultural, uma tecnologia ancestral que se realiza no presente e que funda as bases de um futuro possível. Porém, para compreender a sua permanência no tempo, é preciso evidenciar a importância da dimensão cultural intrínseca ao ato de aquilombar.

A dimensão cultural se encontra nos significados, nas formas e expressões simbólicas que uma comunidade agrega a um fenômeno. Sem isso, uma organização social humana não difere em nada da organização social de uma colmeia de abelhas ou de um formigueiro, por exemplo, ficando reduzida apenas à forma de se organizar, sem necessariamente compreender o que tal organização representa para os envolvidos e as envolvidas. São os aspectos simbólicos que lhe são atribuídos que fazem do fenômeno em questão uma tecnologia de organização social e cultural, da mesma forma que são esses os aspectos que acabam por revelar outra narrativa sobre a experiência do quilombo, a narrativa elaborada e transmitida por aqueles e aquelas que criaram, fundaram e viveram o quilombo.

Desde a sua instituição em solo brasileiro, a tecnologia do aquilombamento está impregnada de valores culturais que influenciam diretamente a formação das identidades negras na diáspora brasileira e nos seus métodos de produção de cultura. Sobre os modos sociais e culturais quilombolas, Munanga descreve que:

Apesar de o quilombo ser um modelo bantu, creio eu que, ao unir africanos de outras áreas culturais e outros descontentes não-africanos, ele teria recebido influências diversas, daí seu caráter transcultural. Com efeito, a transculturação parece-me um dado fundamental da cultura afro-brasileira. A “pureza” das culturas nagô e bantu é uma preocupação de alguns pesquisadores e nada tem a ver com as práticas e estratégias dos que nos legaram a chamada cultura negra no Brasil. Com efeito,

os escravizados africanos e seus descendentes nunca ficaram presos aos modelos ideológicos excludentes. [...] Visavam a formação de identidades abertas, produzidas pela comunicação incessante com o outro, e não de identidades fechadas, geradas por barricadas culturais que excluem o outro. (MUNANGA, 1996, p. 63)

Sem dúvidas, a transculturalidade apontada por Munanga como característica intrínseca ao modelo do quilombo é, também, uma característica fundante da própria produção cultural negra, pois, na contingência da diáspora, a identidade negra “a todo momento esteve empenhada em inventar e fundar seus próprios referenciais, sua ideia de pertencimento e até mesmo sua noção de origem e ancestralidade com o objetivo de garantir a continuidade de suas memórias e existências” (SOUTO, 2020, p. 139). Nessa busca, as elaborações tornam-se híbridas, conectando a diversidade de culturas e saberes trazidos de África à diversidade de culturas e saberes apresentadas pelos povos indígenas originários da terra, sofrendo influência direta dos modos de vida europeus reproduzidos no Brasil colônia.

O aquilombamento cumpre o seu papel na preservação dos modos culturais negros e mantém vivos os aspectos que expressam o significado dessa tecnologia ainda nos dias de hoje. Aquilombamento, em qualquer tempo, diz respeito à criação de zonas de segurança, de acolhimento, de fortalecimento. Espaço onde é possível experimentar a paz de ser e estar em comunidade, compartilhar vivências, obter suporte, costurar alianças, alavancar projetos, reconhecer e curar feridas, tecer estratégias, planejar levantes, trocar informações, instruir-se uns aos outros. Local onde é possível o recuo e é desejado o avanço. O ato de se aquilombar compreende a necessidade de traçar caminhos desviantes e desafia a organização social neoliberal que ordena a separação dos corpos e a individualização das coletividades, formando e renovando continuamente uma inteligência coletiva.

É importante ter em vista que foi preciso formar quilombos. Nunca foi possível não criar quilombos, e se essa urgência ainda se apresenta hoje, quais são os mecanismos e instrumentos disponíveis para levantar os mocambos contemporâneos? O campo da produção cultural se destaca hoje como uma das principais vias pelas quais o quilombamento se expressa e se realiza. Através da organização de encontros, diálogos, eventos, festas populares ou produtos artísticos, a produção cultural realizada por pessoas negras vem mobilizando imagens e sentidos que colocam o quilombamento em pauta, convocando, das mais diferentes maneiras, o pensamento negro a convergir mais uma vez em direção a uma posição coletiva e estratégica. Ativar a tecnologia do quilombamento a partir da cultura na atualidade é essencial porque:

o ato de criar sentidos de quilombamento através de signos culturais produz novas lógicas de representação e, conseqüentemente, uma relação direta de pertencimento e de identificação é criada com o público envolvido. Ao criar novas políticas de representação, redistribui-se a lógica de poder, pois a categoria que tradicionalmente entendemos como público é deslocada para a posição de produtora de cultura uma vez que, neste modelo, a prática da gestão (e da produção) se aproxima muito mais de um desenho circular do que de uma estrutura vertical. (SOUTO, 2020, p. 143)

Nessa perspectiva, o que fica evidente é que somos todos/as criadores de cultura, pois, quando uma pessoa negra ocupa um espaço destinado ao seu acolhimento, é acionado o sentido de pertencimento. É quando entendemos que fazemos parte da existência daquele lugar e que ele está em nossa rota de existência. Eu, em um espaço como esse, me entendo como sujeito e produtora de conhecimento, integrante de uma comunidade mais ampla. É esse o poder que a cultura nos oferta: o direito de existir enquanto pessoas, pensando, criando e realizando (REGINA, 2020).

Pensar o quilombo hoje na cultura é, para além de pensar um espaço de acolhimento e fortalecimento, projetar também a criação de futuros possíveis (REGINA, 2020). Isto é, ir além da resistência e sobrevivência em meio às contingências do racismo na experiência de vida de pessoas negras para construir imagens que possam abrir novas rotas de fuga em direção a uma vida plena.

REFERÊNCIAS

- GONZALEZ, L. *Primavera para rosas negras*: Lélia Gonzalez em primeira pessoa. São Paulo: Diáspora Africana, 2018.
- MUNANGA, K. Origem e histórico do quilombo na África. *Revista USP*, São Paulo, n. 28, p. 56-63, 1996.
- NASCIMENTO, M. B. *Quilombola e intelectual*: possibilidade nos dias de destruição. São Paulo: Diáspora Africana, 2018.
- REGINA, T. Quilombos urbanos surgem como polos culturais na disputa por um novo Brasil. *Ecoa UOL*, [s. l.], 15 out. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3IZByAF>. Acesso em: 2 mar. 2021.
- SOUTO, S. Aquilombar-se: insurgências negras na gestão cultural contemporânea. *Revista Metamorfose*, Salvador, v. 4, n. 4, p. 133-144, 2020.
- VERASZTO, E. V.; SILVA, D.; MIRANDA, N. A.; SIMON, F. O. Tecnologia: buscando uma definição para o conceito. *Prisma.com*, Porto, n. 8, p. 19-46, 2009.



Afrotonizar: estratégia de livramento, criatividade e processos de cura

Naymare Santos de Azevedo¹

-
- 1 Artista, cineasta, escritora e mestranda no programa de pós-graduação multidisciplinar em cultura e sociedade do Instituto de Humanidades Artes e Ciências Professor Milton Santos da Universidade Federal da Bahia (Ihac-Ufba). E-mail: naymaresazevedo@gmail.com.

RESUMO

Este ensaio faz parte da pesquisa para mestrado em andamento e busca investigar como as rotas de resistência ao projeto colonial que marca os corpos negros pode levar a processos de cura envolvendo experiências concretas traduzidas por meio do conceito/ação Afrotonizar, redundando na criação de redes de jovens negros que, através da criatividade e do empreendedorismo, buscaram construir narrativas descolonizadas sobre suas vivências.

Palavras-chaves: *Narrativas. Descolonização. Estratégia de livramento. Processos de cura e criatividade.*

ABSTRACT

This essay is part of an ongoing Master's thesis and aims to investigate how routes of resistance to the colonial project marking Black bodies can lead to healing processes involving concrete experiences translated through the concept/action of Afrotonize, which developed networks of young Blacks who sought to build decolonized narratives about their experiences from creativity and entrepreneurship.

Keywords: *Narratives. Decolonization. Deliverance strategy. Healing and creativity processes.*

INTRODUÇÃO

Este ensaio faz parte do processo de pesquisa para escrita dissertativa e busca apresentar os processos de compreensão da produção cultural enquanto um fazer intelectual e crítico, que aliado ao fazer artístico promove narrativas afrodiaspóricas que buscam apresentar um lugar de subjetividade de experiências negras. Os escritos, que aqui elaboro, saem das entranhas de todas aquelas que me pariram para ser eu a mulher que busco ser. Digo isso porque fui repartida em muitos fundamentos, em muitos ventres, em várias raízes. Sou filha de Ewá, uma orixá jovem, bela e rara. Escrevo porque devo honrar a todas aquelas que prepararam tudo antes da minha existência. Escrevo pela restituição da minha alma e retomada do meu corpo, não apenas o meu, mas todos aqueles que me atravessam e me constituem. Escrevo aqui, porque venho reivindicar a herança que a mim me cabe, não a que a mim foi dada.

Não tenho pretensão de obter respostas, mas, sim, tecer memórias emaranhadas pelo tempo. Tempo esse que não é meu, não é seu, não é de ninguém, foi inventado, assim como para mim foi forjada uma máscara branca que quer me sucumbir. Eximir os meus

desejos de ser livre como o vento e redimir-me das minhas paixões forjadas por uma codificação castradora do ser.

Meu primeiro passo nesta trajetória analítica é colocar reflexões baseadas nas experiências vividas pelo meu corpo negro, com o meu olhar sobre o mundo e sobre como corpos negros se encaixam nele. Como a subjetividade que carrego – mulher, preta, nordestina, bissexual, classe média, candomblecista, filha de família pobre, negra e indígena – se projeta diretamente na minha produção criativa e intelectual. Pretendo aqui não apenas refletir sobre uma noção epistemológica guiada pelo academicismo,² mas entendendo o poder da palavra e da escrita como agente do movimento transformador da realidade, quero estar desperta para construir junto com as grandes mães o saber de desobedecer e rebelar contra todas as ordens que pretendem castigar minha existência.

Estar acordada à feminilidade negra menos como matéria a ser examinada e mais como tecnologia transformadora, que me torna mundo. Estar acordada à feminilidade negra como lente que media minha experiência com esse mesmo mundo. O que por sua vez, é também um trabalho intelectual, possivelmente ainda mais dispendioso do que ter ‘objetos’ e se separar deles. (GUEDES, 2018, p. 10)

ESCRITOS DE SI, ARRIANDO OFERENDAS

Escrevo para convidar todas aquelas e aqueles que estão dispostos a abolir o mundo como conhecemos e a participar da luta de reconstrução de nossas subjetividades, elaborando ferramentas ancestrais e visando a construção de mundos possíveis às liberdades. É por trilhar as pistas deixadas por minhas mais velhas e meus mais velhos, ancestrais que me ensinaram o caminho da resistência, e por acreditar na potência do local de construção das memórias

-
- 2 Academicismo, termo que, na arte, se refere à pintura, escultura ou construção criada segundo normas de uma academia.

experimentadas pelo meu corpo que escrevo. Para contribuir com o enegrecimento de narrativas que possam servir como bússola consciente das subjetividades de corpos que vivem à margem da vulnerabilidade. Encaminhar aqui possíveis estratégias para livramento de armadilhas passíveis à nossa queda e morte. Deduzir caminhos de fuga para algumas emboscadas que o colonialismo nos oferece em troca das nossas almas criativas e luminosas.

Escrevo atravessada pelas incertezas dos acontecimentos ocorridos dentro de mim e de minhas e meus ancestrais. Escrevo com sede de vingança e ancorada pela perturbação inconsciente das violências carregadas pelo meu corpo, que vive em constante processo de atualização. Escrevo porque sei que o racismo, e suas formas de se introduzir em cada parte da subjetividade desse corpo negro, funciona como um mecanismo que detém o avanço e a emancipação de minha subjetividade. Como seguir e me esforçar cotidianamente para permanecer viva perante as estatísticas de genocídio da população negra?

Venho agora escrever sobre a minha rebeldia em não aceitar que a negação continue a me matar aos poucos. Não vou aceitá-la mais amaldiçoando a mim e à minha família. Não deixo mais que ela me adoeça ou adoeça as pessoas que amo. Vou contar primeiramente aos meus semelhantes e aos indígenas o poder que o tempo-espaço do meu corpo pode revelar. Confio nos indígenas pois sei que eles a mim doaram terra, sangue e feitiço. Meu avô por parte de mãe era índio, guardo uma foto que minha mãe me deu dele dentro de um livro. Ele também escreve comigo este texto, porque, além de ser memória, ele me pertence, é um ancestral meu.

Através das memórias experimentadas pelo meu corpo reescrevo, me ergo e grito o que a história dita por homens brancos quis silenciar. Neste processo de cura-escrita, estão comigo as minhas mais velhas, todas as mulheres negras que me antecederam e as que comigo reescrevem a história neste momento-tempo. Recorro à **ancestrologia**, conceito desenvolvido e introduzido a mim pela

artista e pesquisadora Cíntia Guedes, uma amiga querida que a ancestralidade e a minha irmã Jota Mombaça me trouxeram neste tempo-espço de existência.

Entendo hoje que o tempo-espço dos encontros é guiado pela potência urgente de reescrevermos as histórias que nos foram saqueadas. Como me disse Grada Kilomba (2019, p. 223), “nossa história nos persegue porque foi enterrada inapropriadamente. Escrever é, neste sentido, uma maneira de ressuscitar um trauma coletivo e sepultá-lo apropriadamente.” Escrevo aqui, então, não apenas sobre mim, mas sobre aquilo que precisa ser dito por mim, sobre os meus, os nossos traumas.

Dessa vez, quero escrever sobre mim, livre do medo que falar sobre mim causa. Compreendendo que, antes das minhas ancestrais serem sequestradas, existiam condições possíveis para expressões orgânicas de liberdades subjetivas para o meu corpo negro. Entendo, com Cintia Guedes e sua **ancestrologia**, que retomando memórias que não são exatamente minhas convoco outro tempo de escrita. Retomar a memória não é buscar necessariamente a origem. Como reconstruir um caminho despedaçado? Como percorrer uma volta sem cair nas mesmas arapucas eurocêtricas? Retomar é preciso para que o estado de atenção seja despertado, mesmo quando na ação de retomada as dores que surgem no caminho parecem insuportáveis.

Busco propor o conceito “afrografias” proposto pela pensadora Leda Maria Martins (1997) como metodologia do processo de investigação íntima e profunda por onde meu corpo percorreu e produziu memória. Leda, ao compreender esse percurso pela memória e o recorte destas experiências escavadas no tempo-espço regido pela ancestralidade como afrografia, nos permite elaborar as rotas por onde o corpo negro diaspórico percorreu e o que foi registrando enquanto performance ritualística e cultural.

Entendo a memória como uma espécie de arquivo de imagens-e-energias em movimento entre o tempo e a história. Irei percorrer

as andanças por onde caminhei, os territórios por onde cruzei, as fronteiras que derrubei, os limites que rasguei e as energias que movi, sendo e carregando o corpo-energia de uma mulher negra, indígena, nordestina e macumbeira. O que meu olhar guardou em sua retina e transformou em memória? Dentro dessas memórias, o que é trauma? O que precisa ser curado? Quais águas foram represadas e quais viraram lágrimas?

Desta forma entendo junto a Leda Maria Martins que “afrografia” é a transcrição das memórias que guiam as memórias da negritude. E ao atravessar esse campo – imagem-energia –, me reencontro com versões e narrativas dispersas, que precisam ser reunidas para serem mais bem revisitadas. Ao me deparar com esse material, faço o trabalho de análise e seleção daquilo que precisa ser guardado e daquilo que precisa ser curado. Do material separado, seleciono e movo as memórias que sofreram processos de trauma para um espaço onde elas irão se “afrotonizar”. Elaboro “afrotonizar” como conceito-ação e considero a prática de investigar os traumas como um sistema complexo de acesso a informações que precisam ultrapassar os limites do teórico, pois de fato o que o povo de cor precisa é instaurar processos de cura que o leve a elaborar estratégias de livramento das violências coloniais e construir outras possibilidades de futuro. Afrotonizar constitui uma plataforma de encontro, onde pessoas negras buscam através de práticas formativas e artísticas descolonizar narrativas e processos de cura dos traumas coloniais. A partir do encontro entre artistas, pesquisadores, empreendedores e jovens periféricos, intencionamos experiências criativas e intuitivas que impulsionem a criação de projetos e empreendimentos que tenham como objetivo transformar realidades impostas pelo mundo organizado pela brutalidade colonial. Sugiro afrotonizar como um conceito-ação, pois, se entendemos o conceito como nossa capacidade cognitiva de assimilação de um conhecimento e a ação como a prática do agir, podemos considerar “afrotonizar” como um ato que articula o conhecimento da cura na

prática-ação. Pensando então nas memórias como essa imagem-energia em movimento, como se dão os processos de investigação dos traumas? Sugiro afrotonizar como o ato de mapeamento das feridas coloniais e a prática de curas.

AFROTONIZAR COMO PROCESSOS DE CURA DAS FERIDAS COLONIAIS

Pretendo aqui afrotonizar o campo das ideias. Afrotonizar, para mim, é uma ação-conceito que surge da inquietação de articular o discurso à prática. Sendo então o ato de sintonizar, multiplicar, somar experiências de corpos negros em seus diferentes contextos de realidades culturais e sociais para desencadear processos de identificações individuais e coletivas. Para mim, afrotonizar é uma energia-gesto de cura, que surge de um processo individual que não seria possível sem o coletivo. Sem a troca com os meus semelhantes, sem os espelhos que fizeram com que me enxergasse negra. Surge na tentativa de reintegração de posse do meu corpo e de todos os outros corpos não brancos. Surge do esforço de juntar os cacos espalhados sobre mim, sobre os meus semelhantes.

O ato de afrotonizar só é possível pelos rastros que a ancestralidade deixou dos passos que vêm de longe e dos que ainda nos faltam percorrer por meio dessa ação-conceito. Percorro **afrografias** (MARTINS, 1997) da minha memória para reconectar-me com as capacidades de existências orgânicas. Neste processo-cura em formato de pesquisa, mergulho profundamente em minha alma a fim de conectar-me com os meus ancestrais, para que eles possam me mostrar caminhos possíveis para uma existência plena.

Entendo como cura o processo de recolher os cacos e remendar os pedaços que possam reconstruir o sentimento de pertencimento a um tempo-espaço desconhecido. Entendo como cura a busca pela reintegração de posse de nossos corpos. Entendo como cura os gestos que devolvem a possibilidade de vivências de afeto que reverberem o amor, tanto o próprio quanto pelo próximo. Entendo como cura o processo de libertação completa do que causa dor,

entendo como cura a capacidade de se viver plenamente uma vida orgânica, na qual os sentidos sejam a “razão” e o único caminho regente da experiência de corpos nesse tempo-terra que compartilhamos neste mundo-espaço. Entendo como cura a única estratégia para me manter viva.

As táticas de dominação usadas por brancos na luta do acúmulo de recursos foram construídas pela tentativa de apagamento da representação da imagem de seres negros numa perspectiva positiva. Tais táticas são reproduzidas até hoje numa espécie perversa de hegemonia cultural imposta por uma supremacia fascista. Para bell hooks (2019), a forma como a cultura negra é transformada pela economia capitalista se dá nas dimensões de extrair dela tudo o que for possível e desapropriá-la simbolicamente da representatividade negra.

Uma vez que mesmo famílias constituídas por diversos e diferentes tons de escuro constroem uma escala interna de privilégios ou concessões baseadas no modelo da sociedade colonizada que determina os locais de acesso por condições fenotípicas, o colorismo é um desdobramento das violências coloniais e uma forma de reatualizar as dolorosas experiências de pessoas negras decorrente do racismo. Ao se perceber negro ou negra, o sujeito conforma-se, automaticamente, com um destino marcado pela localização marginal na sociedade. Por outro lado, reivindicar a condição de negro ou negra é afirmar identidade que vai ser alvo do sistema supremacista branco, que tem como objetivo aniquilar e dominar a raça e a cultura negra. É dentro desta perturbação (in)consciente, que marca a subjetividade de pessoas negras vítimas do processo de colonização e que se encontra em diáspora na contemporaneidade, que se inicia minha escrita.

Eu, ao performar minha feminilidade negra, busco fugir de qualquer prisão condicionada pelo sistema colonial, mesmos as oculares cotidianas que me miram com julgamentos – para essas, minha avó fez quebranto, desde pequena, contra o mau-olhado, ao

me benzer com ervas sagradas. Mas de algumas maldições brancas minha avó, preta e mãe de santo, não pôde me proteger. Passei um grande tempo da minha vida sem entender ao certo as conjunturas estruturais da sociedade que cerceia minha existência e que fez com que eu praticasse o auto-ódio e mutilações subjetivas. Foram muitos os anos de dor e solidão que fizeram com que a confusão mental do meu lugar no mundo me levasse à loucura e à descrença em mim. Pois, como afirma Mombaça (2019), são muitas as condições que fazem “o mundo ser meu trauma”, e, conseqüentemente, foram muitas as lutas que travei para sobreviver e estar aqui, escrevendo as experiências do meu corpo e as estratégias que adotei para me manter viva. As negociações que fui obrigada a fazer para, estrategicamente, performar um modelo possível de minha existência nos espaços compostos por configurações coloniais foram e são constantes.

Não tem sido uma experiência de vida fácil, ainda estou em busca de receitas para cicatrizar as feridas coloniais que ainda estão rodeadas de pus e espalhadas pelo meu corpo. Continuo a sentir o cheiro vivo e fresco de sangue dos meus antepassados nesta terra que chamaram de Brasil. “Mil nações moldaram minha cara, a minha voz uso pra dizer o que se cala, o meu país é o meu lugar de fala”, assim me sugere uma canção da cantora Elza Soares. Vivo então as marcas de uma experiência com feridas brasileiras de cicatrização sem fim. Um país saqueado, controlado, soberbo e arrogante, que mantém vivo no imaginário social das pessoas as violências coloniais.

Me confronto diariamente com as cruéis lutas cotidianas e recorro a Exú, Ogum e Oxalá, para que seja possível existir em um sistema de distopia constante. Peço desde a hora em que me levanto até a hora em que me deito que atualizem as ferramentas necessárias para que meu corpo seja protegido da morte e da branquitude.

Faço de mim o lugar de retomada para recolher os pedaços da mulher que me falta. Percorrendo as memórias experimentadas por mim e por meus ancestrais que nesse corpo são alojadas. Nele

encontro a encruzilhada de metodologias necessárias para escrever esta pesquisa. Como diz Jurema Werneck (2009), estou aqui neste processo-escrita porque **nossos passos vêm de longe**, porque, mesmo que cansativos e demasiados espaçados, eles são nossos e nos ensinam que a **ancestrologia** é um dos caminhos possíveis para garantir a manutenção da negritude em fuga. O tempo-espaço nos cobra estarmos sempre alerta. Iroko, o Orixá do tempo, nos pede atenção aos desígnios da vida e ao modo como ela tem sido conduzida. Xangô quer justiça e devemos honrar o senhor do fogo e das pedreiras.

Ademarcção do tempo-espaço pós-colonial, que rompe com a noção do que já existiu como se fosse, simplesmente, uma página arrancada, é mais uma arapuca eurocêntrica e, principalmente, academicista, de se isentar de qualquer resquício de responsabilização, ainda mais ao propor um raciocínio iluminista, em alusão ao indivíduo moderno, progressista e bondoso.

Os mecanismos de controle do sensível imagético e sonoro que fazem com que acreditemos nas histórias que nos são contadas nos noticiários de televisão diariamente são elaborados com o objetivo de manter pessoas negras em posições negativas quanto à sua subjetividade. Em uma sociedade estruturada pelo colonialismo, a ideia de que exista um Estado democrático de direito é totalmente falsa, principalmente para a população negra. A velha política colonial, mais uma vez intervindo diretamente no direito à vida das pessoas em uma falsa perspectiva de experiência democrática. Dentro de uma perspectiva de liberdades, corpos negros não chegam a gozar de nenhuma condição plena de experimentar a vida democraticamente, pois sempre estão na mira/margem do controle genocida e da precarização da sua humanidade.

Não venho aqui alimentar mais uma ideia romântica de sobrevivência dos meus ancestrais, mas, sim, reafirmar a sempre convenientemente esquecida importância das narrativas de povos afro-diaspóricos na construção e civilização do mundo. Sob o olhar

de quem experimenta uma existência africana em diáspora, busco aqui exercitar nossa capacidade de analisar os complexos efeitos causados pelo projeto colonial, para desta forma elaborar possíveis receitas de cura.

Acredito numa razão herdada de meus ancestrais que, alicerçada na propagação de valores coletivos baseados na generosidade do espírito como estratégia de desenvolvimento, nos deixaram ensinados os valores éticos da Filosofia Africana. É no espelho das águas de todas as deusas Yabás que estão as metodologias necessárias para restabelecer o equilíbrio social nessa violenta esfera de existência da vida humana. Estes escritos, que aqui serão comentados, só são possíveis pela criação de várias mãos negras e pelo entendimento das diferentes histórias que atravessaram o meu caminho para que aqui eu pudesse estar hoje aqui. É na urgente missão de construirmos trajetórias que visibilizem subjetividades negadas que me habilito a retomar estes escritos.

AS ENCRUZILHADAS IMAGÉTICAS E A DESCOLONIZAÇÃO DE NARRATIVAS

Bell hooks (2019) nos lembra da dor que as pessoas negras sentem por não ter controle de suas imagens dentro da estrutura de representações colonizadas. Os negros foram privados de manifestarem suas subjetividades através da expressão da sua identidade cultural, por viverem imersos na alienação imagética e referencial da branquitude.

Não sou negra, **gritaram-me negra**,³ como ecoa o poema de Victoria Santa Cruz.. Assim, quando me entendo negra, negra sou. Como diz Lélia Gonzalez (2020), “a gente nasce preta, parda, marrom, roxinha e etc., mas se tornar negra é uma conquista”. Há milhares de anos tentam embranquecer as encantarias que existem nas significações culturais de nossas comunidades afrodiáspórica e indígena.

.....
3 Poema “Me gritaron negra” (1960) da poeta, coreógrafa, folclorista, estilista e ativista afro-peruana Victoria Santa Cruz. Cf. <https://bit.ly/3m2EZGw>.

Mas, se o racismo é estruturado por características de fenótipo, ousou dizer que a resiliência é genética e existe em cada parte de corpos não brancos. O segredo da manutenção e da preservação de nossas culturas é repassado por gerações, e a força para resistir aos massacres racistas de cada dia está na habilidade de ser generoso mesmo na dor e na capacidade de organização do povo preto, que manteve os valores de comunidade entre homens, mulheres e crianças para continuarem existindo. O asê dos nossos Orixás e ancestrais que se manifesta em cada Odu-destino de corpos negros e indígenas é criativo e iluminado pelo poder ancestral.

Se o poder é simbólico, o resgate da história ancestral de determinadas manifestações da cultura africana é uma das formas de restituição de nossas capacidades de exercer o poder da autonomia de representação e subjetivação de nossos corpos. Não acredito que apenas as políticas de representação sejam capazes de dar conta das complexas formas que o racismo age na dominação de nossas imagens, mas acredito que vem a ser uma das estratégias cabíveis nas estruturas dadas pelo sistema colonial.

Somos muitos em diáspora e estamos em movimentos constantes de sobrevivência na disputa por recursos. Eles nos devem. E apesar da dívida ser impagável, estamos preparados para cobrar e iremos começar reescrevendo nossas histórias e contando nossas verdades sobre nós e sobre todas as mentiras contadas por eles para que nos odiássemos. Somos a liga transmutante para o futuro reivindicado no presente e vamos retomar a ocupação de todos os espaços necessários até abolirmos o mundo como nós o conhecemos.

Entendi que meu processo de cura começava por voltar ao passado e investigar onde estavam as feridas coloniais que ainda machucavam minha subjetividade. Na cultura Iorubá, nós não somos ninguém sem termos sido antecidos e são aos nossos ancestrais que agradecemos a possibilidade de vida. Minha avó, para mim, sempre foi minha maior referência de resistência, eu sabia que seria ela o trampolim para o mergulho que precisava dar dentro de mim.

Retornar à conversa com os meus mais velhos e procurar de alguma forma retomar o fio condutor perdido, procurando nas memórias dos meus antepassados respostas que pudessem me ajudar a compreender como racismo e suas violências impedem a capacidade de pertencimento e identificação de pessoas negras com suas culturas, uma vez que o apagamento dessas memórias foi tão severo que a repressão dessas reverberações é perpetuada em forma de silêncio, numa tentativa de amenizar as dores que esses corpos carregam. Procuro, então, um lugar-terra para onde eu possa retomar. Um lugar-terra para que possa plantar minha existência e encontro um pedaço dele dentro de mim. Decido então percorrer o caminho das **afrografias** da memória, ensinado a mim por Leda Maria Martins (1997), costurando com estilete as narrativas que tecem as experiências do meu corpo negro que atravessam o tempo, me antecedendo e me fazendo presente e inscrita no futuro. Me dedico a essa escrita então para tentar compreender em quais encruzilhadas devo arriar meus ebós e saudar meus exus e em quais templos posso incorporar meus Orixás.

Leda Maria Martins (1997), ao pensar a cultura negra como uma encruzilhada, nos permite pensar nas formas de intersecção dos sujeitos nas suas experiências de vida mediante as memórias coloniais presentes na construção de sua subjetividade. Ou seja, permite pensar a dinâmica de corpos que viveram encruzilhados no planejamento das estratégias necessárias para sobreviver em um sistema de confronto entre realidades diversas e imposições hegemônicas do ponto de vista da dominação cultural eurocêntrica. Ela ainda discorre:

A encruzilhada, lócus tangencial, é aqui assinalada como instância simbólica e metonímica, da qual se processam vias diversas de elaborações discursivas, motivadas pelos próprios discursos que a coabitam. Da esfera do rito, da *performance*, é o lugar radial de centramento e descentramento, intersecções e desvios,

texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade e origem e disseminação. (MARTINS, 1997, p. 28)

Se podemos compreender a cultura negra como encruzilhada, em algum lugar da estrada é necessário arriar minha oferenda para que os caminhos se abram. Em meio a tantas incertezas do passado, do presente e do futuro, para desvendar os rastros perdidos de narrativas negadas a corpos negros, é preciso se conectar com Exu, o orixá da comunicação e das dinâmicas de movimentação das informações. Partir de mim pareceu um bom caminho para iniciar algum tipo de processo de orientação da minha própria subjetividade. Sei que, apesar de parecer muito pessoal, a minha história e a da minha família podem reverberar identificações coletivas.

Minha família é uma dessas milhares de famílias brasileiras com narrativas ocultas de nossos antepassados. Eu tinha noção que a família de minha mãe tinha ligação com parentes europeus, que ela foi abandonada pelo seu pai branco quando ainda era pequena e que minha avó negra foi mãe solo dela e de minha tia. São incontáveis as violências que essas mulheres sofreram ao longo de suas trajetórias de luta pela sobrevivência. Eu também sabia que meu bisavô era indígena, hoje com mais carinho e saudade, reconheço o rosto afro-indígena de minha bisavó. Já a família de meu pai tinha mais pessoas retintas. Apesar de não ter conhecido meu avô, sabia que junto com a minha avó tinha sido referência no Candomblé e que desta e de outras formas eles garantiram o sustento e sobrevivência da família.

Minha avó, yalorixá de 85 anos, mulher preta, matriarca, cultua seus ancestrais até hoje com o maior zelo e dedicação. Para mim, ela é o maior exemplo de resistência nessa encruzilhada de sobrevivência e manutenção das tradições de matriz africana. A oralidade foi a forma de transmissão e preservação dos saberes nas manifestações culturais e religiosas africanas no seu movimento de diáspora.

Acredito que ter crescido em um terreiro de candomblé, mesmo sem entender o que aquilo representava em minha identidade de fato, fez com que eu me sentisse conectada e encantada com a magia do universo que estava proposto ali no quintal de minha avó, onde passei a infância. Tinha algo de secreto e misterioso, e foi onde passei algumas das melhores tardes para as quais minha memória afetiva pode me transportar. O poder da palavra e da linguagem, fio condutor das tradições e representações da cultura africana, oferece encruzilhadas para os desdobramentos necessários à preservação do simbólico e da tecnologia ancestral na manutenção do segredo e da resiliência de corpos negros. Mesmo com tantas experiências possíveis de identificação com a cultura negra no meu ambiente familiar, o racismo velado, a proibição da afirmação da negritude e a marginalização dos cultos às religiões de matriz africana não me permitiram esse processo identitário na infância. Cresci confusa, minha mãe tinha pele clara, e na minha certidão de nascimento me tinha como parda, consequentemente, me apeguei a essa identidade na tentativa inconsciente de não me sentir vítima do racismo. No impulso de forjar uma máscara para minha identidade negra, fingi ser uma personagem que me causou muita dor e trauma.

CRIATIVIDADE COMO ESTRATÉGIA DE LIVRAMENTO

Aos 21 anos, ao me responsabilizar por carregar o legado ancestral que os Orixás me incumbiram e me iniciar no candomblé, não entendi no mesmo instante o que aquilo representava para minha existência. Mas, no mesmo momento em que aceitei me identificar com as manifestações culturais religiosas dos meus ancestrais africanos que viveram em diáspora no Brasil, uma informação perdida que existia em mim foi devolvida, minha essência foi devolvida pelo culto ao orixá que zela pelo meu destino nesta existência. Agradeço às Yabás, orixás femininas, que resgataram dentro de mim a força ancestral que me colocou em coerência com a missão que a mim foi

destinada no processo emancipatório da população negra. Parece e é um processo assustador se reconhecer negra na fase adulta, e funciona como uma espécie de construção tardia de identidade.

No movimento de encontrar um lugar seguro, entendi que não existe espaço seguro para vidas impossíveis. Depois de amargurar os traumas causados por não entender o funcionamento das cidades e das estruturas que insistiam em me engolir, retrocedi. Precisei de terra firme: colo de mãe e de vó. Decidi me curar, compreendi que o processo de cura coletiva só pode ser completa se entendermos que o nosso processo de cura individual é necessário para a urgência de sarar memórias físicas e psicológicas de corpos negros.

Com Grada entendi que para começar o meu processo de cura eu precisava descolonizar meu corpo e minha subjetividade através da reconstrução de minha história, utilizando a criatividade para me expressar. Essa percepção foi extremamente importante na minha transformação identitária e mais ainda na minha produção intelectual, pois entendi a capacidade de potência que o incentivo e multiplicação do desencadeamento de processos identitários descolonizados pode causar na abolição do mundo colonial que conhecemos. Em 2015, acabei mediando uma sessão do filme *KBELA* (2016), da cineasta Yasmin Thayná, em um restaurante de uma família branca com a qual mantinha convívio e, novamente, por ser a única negra do ambiente, salvei a vergonha do evento. Confesso que foi o meu primeiro contato com uma cineasta negra independente. O processo de identificação com a narrativa foi instantâneo. Primeiro porque se tratava de uma jovem mulher preta fazendo filme sobre mulher preta e sua subjetividade; e segundo porque era o filme de uma mulher preta fazendo filme independente e rodando o Brasil divulgando e falando dos processos do seu filme.

Aquela noite foi inspiradora para mim e me senti capaz de fazer o mesmo. Determinar a condução das narrativas que a mim foram negadas. Elas começavam pela história da minha ancestralidade, as histórias dos meus antepassados que não fazem parte da história

oficial. Insights criativos de narrativas audiovisuais então começaram a me tomar e me fizeram construir o processo fílmico do *Terreiro de memórias* (2017). O curta-metragem aborda a relação entre mim e minha avó e nossas relações em diferentes gerações com os legados de nossa cultura negra. Ela, yalorixá, e eu, na época, yaô: duas mulheres vivenciando em tempos diferentes opressões coloniais e procurando curar suas feridas através do afeto.

O filme me despertou para a necessidade de continuar no processo investigativo que tinha se apresentado para mim como uma possibilidade de cura. Cura não só minha, mas da minha avó também, fazendo com que ela sentisse que a narrativa de sua vida era importante não apenas para mim, mas para todas as famílias negras que tiveram seus afetos rompidos. No livro *Olhares negros* (2009), bell hooks cita uma visão importante do cineasta senegalês Ousmane Sembene sobre papel do cinema na reconstrução da imagem do negro:

Você precisa entender que, para pessoas como nós, não existem coisas como modelos. Somos convocados constantemente a criar nossos modelos. Para o povo africano na diáspora, é quase a mesma coisa. O colonialismo significa que nós sempre devemos repensar tudo. (HOOKS, 2009, p. 33)

O universo do audiovisual me pareceu um território propício a ser explorado, já que compreendia uma indústria e toda uma dinâmica do mecanismo de funcionamento de produção. Ser mulher e negra fazendo cinema negro em competição no mercado audiovisual me exigiu muito esforço e paciência para encarar uma estrutura extremamente racista e misógina. Segundo a Agência Nacional de Cinema (Ancine), a indústria audiovisual no ano de 2018 correspondeu a R\$ 25 bilhões do PIB. Isso quer dizer que, na política econômica, o setor audiovisual, além de disputar narrativas de representação, também disputa o poder econômico gerado pela indústria.

A subjetividade negra está sempre nesse confronto com a projeção do que o homem branco constrói negativamente sobre ela. Fui percebendo que para sobreviver dentro de um mercado tão doentio precisaria aprender a me utilizar das mesmas ferramentas que eles. Aprender a percorrer os caminhos de onde estava o dinheiro e como fazer para que ele venha para a produção de narrativas de pessoas negras atuantes das cadeias da indústria criativa.

Assim como Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento, bell hooks e Cíntia Guedes me ensinaram, escrever sobre si é um movimento de autonomia, restituição de posse de nossas almas. “É um gesto político implicar a memória singular em um registro coletivo, sabendo que esse coletivo está atado ao nó das temporalidades e que está sempre se refazendo em operações de subtração, e não de soma” (GUEDES, 2017, p. 17).

Acredito que faz parte do comprometimento ético e ancestral com a humanidade impulsionar redes que promovam a reconstrução de subjetividades representativas de corpos negros, embora a perspectiva de humanidade na contemporaneidade ainda pareça uma ficção de experiências possíveis. Em certo espectro, esses corpos são reais e são vítimas de ações que os colocam como alvo de um sistema necropolítico.

A urgência de nos colocarmos em primeira pessoa em espaços onde os poderes são determinados pelos saberes é de não permitirmos que continuem a colonizar nossas narrativas e que se apropriem discursivamente da dignidade que nos resta, como a nossa sabedoria ancestral, a nossa cultura subjetiva e individual, o pedaço de África que trouxemos dentro de nós, fio que nos conecta e nos resgata do presente e que nos traz a memória de um passado desconhecido.

Propondo um universo novo para alcançar lugares ainda não des-
pertados, parto do exercício de expansão das mentes para pensar como criar caminhos e rotas de fuga das armadilhas coloniais. Nossos jovens crescem discriminados pelos tons escuros de suas peles. Por conta disso, torna-se um dever da comunidade negra

lutar para reestruturar nossas práticas socioculturais e para que os potenciais criativos de nossos jovens não sejam exterminados.

É preciso que se pense em rede, em como se conectar ao próximo e expandir as redes criativas que produzem reflexões sobre a cultura negra em um contexto de diáspora. Igualmente, faz-se necessário que tais redes busquem proporcionar a afirmação dessa cultura, costurando os fragmentos soltos e devolvendo o sentimento de pertencimento do coletivo às suas origens africanas.

Para Ailton Krenak (2019), estamos em um constante movimento de comoditização de nossas capacidades, monetizando nossas experiências e nos tornando produtos a serviço do grande mercado de afetos. Estamos cada vez mais nos distanciando da nossa capacidade ancestral de produzir modos de vida que tenham nossos instintos e intuições como instrumento referencial do viver. Estamos sendo programados em padrões de vida massificados, globalizados e segmentados. Será esse o segmento que dá direção à economia da criatividade? Será que estamos sendo levados a contribuir para mais uma arapuca colonial ao acreditar que a criatividade pode ser economicamente medida? A quem serve a ideia sustentável de viver? Em quais mercados querem nos incluir? Em quais circunstâncias a diversidade é representada? Basicamente são abertos novos mercados e novos grupos de elites, e os baseados na criatividade são considerados *hypes*.

No mundo tal como nos é dado, nos cabe perseguir os caminhos nas travessias que nos mantenham em movimento espiralado, para que não seja preciso nos render aqueles que insistem em nos capturar e nos colocar em caixinhas. Nas cenas coloniais que se reproduzem e se multiplicam cotidianamente, proteger nossa recusa e liberdade criativa se torna o nosso movimento de fuga. Aquilombar é preciso, seja na palavra que se fala, na imagem que se observa ou no som que ecoa e que vem do infinito. O movimento é o que pode vir a garantir que eles não nos alcancem. Por isso nessa escrita me

proponho a elaborar planos de fuga para nossas vidas impossíveis, que se manifestam nos sonhos ancestrais uma das outras.

Afrotonizar é um ato descolonizador que surge da possibilidade de troca criativa entre pessoas negras, funcionando como um ritual coletivo de exercícios que busque curar corpos negros e suas subjetividades para, então, tensionar o campo dos sonhos e da imaginação por meio do trabalho em cima das autoficções e da construção de ferramentas transformadoras de realidades para pessoas negras e suas comunidades. Afrotonizar é o ato de reparar o trauma colonial coletivo ocasionado por séculos de violência histórica, proporcionando através da criação de redes entre pessoas negras a reconexão de potências que foram separadas no processo de colonização.

Acho que já nasci curandeira, pois curar é uma espécie de magia ancestral nossa que, mesmo com todas as tentativas de assassinato, continua viva, curando e escrevendo curas. Busco ferramentas que ainda não estão acessíveis para construir um mundo onde a minha promiscuidade em conduzir a vida seja respeitada e dignificada. Porque os meus santos não são europeus, não tenho medo da moral imposta pelo cristianismo. Culpa é coisa de gente branca. Não sou branca, Orixá sente raiva e se vinga, caboclo lança flecha e caça na mata e na cidade para sobreviver.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A subjetividade negada às pessoas negras em nome de um projeto de modernidade custou e custa a capacidade de existência em diversas perspectivas de manifestação cultural e social de toda uma população. A construção da modernidade edificada pela escravização de corpos negros teve como incubadora o oceano Atlântico. Fez com que pessoas fossem denominadas **negras** e enquadradas em um sistema de dominação para anular suas subjetividades e expressões culturais orgânicas e originárias. Reconstruir as imagens dilaceradas pelo projeto colonial é uma das estratégias sensíveis que pode servir como ferramenta de transformação dos imaginários das

cenar coloniais cotidianas que condicionam o auto-ódio do povo negro. Quais as cenas que ainda não vimos? De quais imagens de corpos negros que fogem das cenas coloniais lembramos? Quais as memórias de representações de corpos negros fora dos estereótipos marginalizados que nos inspiraram?

Este trabalho surge da necessidade de reconstruir imaginários de pessoas negras no campo social cotidiano, possibilitando analisar e propor reflexões estratégicas para transformar realidades sociais e restituir a subjetividade de corpos negros historicamente marginalizados pelo projeto colonial.

Para Grada Kilomba (2019), a importância de contarmos nossas histórias, através da apropriação da narrativa e da colocação das experiências pessoais do sujeito, está na afirmação e na ocupação desses espaços. Quando propomos uma narrativa em primeira pessoa, sempre somos interpretados como pessoal demais ou não científico. Como se nossas vivências e experiências sociais, enquanto pessoas negras, não merecessem espaços acadêmicos por serem mediadas pelo próprio sujeito.

Portanto, acredito que a construção de narrativas negras ainda é um caminho a ser construído para que possamos estabelecer o estudo preto. Enquanto os espaços de poderes e decisão forem ocupados por uma elite heterogênea e branca, precisaremos desenvolver estratégias de livramento. Este trabalho não tem como objetivo apenas relatar a experiência isolada de um projeto sem compreender os efeitos do racismo na construção subjetiva da população negra. Ele tem como objetivo entender como corpos negros em diáspora estão se movendo em busca de liberdade, reconectando-se com a possibilidade de resistência para criar mundos possíveis para nossas vidas impossíveis. O entendimento pode ser construído na partilha de nossa fala através da arte, da produção da liberdade em nossas subjetividades, da comunicação entre as culturas e da política que vise a pluralidade de existências.

A partir de qual perspectiva política nós sonhamos, criamos e agimos? O mundo real da criação de imagens é político e a política da dominação influencia a forma como a grande maioria das imagens que consumimos é elaborada. (HOOKS, 2019, p. 36)

REFERÊNCIAS

- CANDIDO, M. R.; CAMPOS, L. A. Raça e Gênero no Cinema Brasileiro (2002–2014). *Grupo de Estudos Multidisciplinares de Ações Afirmativas*, Rio de Janeiro, [2014]. Disponível em: <https://bit.ly/3BAJ5KJ>. Acesso em: 23 ago. 2021.
- GONZALEZ, L. *Por um feminismo afro-latino: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- GUEDES, C. *Nada (é) razoável*. 2018. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.
- HOOKS, b. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.
- KILOMBA, G. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- KRENAK, A. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- MARTINS, L. M. *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. Belo Horizonte: Mazza, 1997.
- MOMBAÇA, J. Não existe o pós-colonial! *Goethe Institut*, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2VLw7dm>. Acesso em: 12 ago. 2021.
- MOMBAÇA, J. *Não vão nos matar agora*. Lisboa: Galerias Municipais, 2019.
- SODRÉ, M. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.

SODRÉ, M. Uma lógica perversa de lugar. *Revista ECO-Pós*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 3, p. 916, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3scXb19>. Acesso em: 12 ago. 2021.

WERNECK, J. Nossos passos vêm de longe! Movimentos de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo. In: VERSCHUUR, C. (ed.). *Vents d'Est, vents d'Ouest: Mouvements de femmes et féminismes anticoloniaux*. Geneva: Graduate Institute Publications, 2009. p. 151163. Disponível em: <https://bit.ly/3BugSFh>. Acesso em: 23 ago. 2021.



Manifestações da cultura afrodiáspórica: um diálogo entre o tempo e os processos de transmissão de saberes

Flavia Pimentel Lopes Futata'

-
- 1 Cientista social com mestrado em educação pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (USP) e pós-graduação em gestão cultural contemporânea pelo Instituto Singularidades/Itaú Cultural. E-mail: flavia.tenchi@gmail.com.

RESUMO

Este artigo pretende questionar a ideia de que as manifestações da cultura popular de matriz africana, constitutivas de nosso patrimônio cultural junto com as celebrações e rituais ameríndios, são mantenedoras de uma tradição longínqua e celebram uma ancestralidade apartada do corpo e localizada no passado. A partir da noção de tempo espiralar, que se expressa em diversos elementos estéticos destas manifestações, retoma-se alguns dos princípios constitutivos de uma cosmovisão africana – especificamente bantu – relacionados ao modo como percebem a ancestralidade e a passagem do tempo. Faz-se ainda uma crítica à ideia de que as escolas e demais espaços institucionais de educação são os lugares privilegiados de transmissão de conhecimento em detrimento das comunidades tradicionais da cultura afrodiaspórica.

Palavras-chave: *Tempo espiralar. Manifestações da cultura popular. Ancestralidade.*

ABSTRACT

This article aims to question the idea that manifestations of Afro-American popular culture – which, along with Amerindian celebrations and rituals, constitute our cultural heritage – preserve a remote tradition and celebrate an ancestry separated from the body and located in the past. From the notion of spiraling time, expressed in several aesthetic elements of these manifestations, the text resumes some constitutive principles of an African worldview, specifically that of Bantu, related to how they perceive ancestry and the passage of time. It also criticizes the idea that schools and other educational institutions are privileged places for the transmission of knowledge to the detriment of traditional aphrodisporic communities.

Keywords: *Spiraling time. Manifestations of popular culture. Ancestry.*

INTRODUÇÃO

Antes de entrar, peço licença a Leda Maria Martins para propor mais uma volta – um voleio – a partir de seu pensamento, deslocando para o território da educação a análise que a autora faz, a partir dos congados mineiros, do tempo experienciado nas manifestações da cultura popular da afrodiáspora (MARTINS, 2002).

A intenção aqui não é separar estes territórios: o da educação e o da cultura. É justamente a partir da crítica à ideia de que as instituições de ensino são os espaços privilegiados de educação, que lanço o olhar ao campo da cultura, tateando respostas às questões que me ocupam como educadora envolvida nos processos de transmissão de saberes. O que nos ensinam as manifestações culturais de matriz africana que se repetem no tempo guardando nossas tradições? Antes ainda: repetem-se?

Acompanhando o salto que Martins dá com o conceito-imagem de tempo espiralar, este artigo pretende dialogar com a ideia de que estas manifestações são meras ilustrações de tradições longínquas e encenam um passado apartado do corpo, este desconhecido das escolas e de uma educação colonizadora e utilitária.

Para isso, identifica, nestas manifestações, uma estética africana que reproduz a experiência cíclica de tempo nos diversos elementos

que expressam uma visão e percepção de mundo e se inscrevem no corpo dos participantes.

Na sequência, põe em diálogo a noção de tempo espiralar de Leda Maria Martins e um dos princípios da cosmovisão bantu sistematizado por Bunseki Fu-Kiau: o *dingo-dingo*, processo ininterrupto pelo qual passam todas as mudanças.

Reafirmando a ancestralidade como instância vivida no presente e geradora de outras concepções espaciais, propõe uma leitura sobre este corpo afrodiaspórico que é suporte e brecha de múltiplas existências. E, por fim, desloca a análise deste espaço-tempo espiralar para instigar a morte de uma educação colonial e colonizadora em direção a uma pedagogia de terreiro.

MANIFESTAÇÕES DA CULTURA AFRODIASPÓRICA

Ao dispor no mesmo balaio a capoeira, o congado, o boi, o jongo, o maracatu, o tambor de crioula, o candomblé e tantas outras manifestações da cultura negra, reconheço as diferentes relações que travaram na diáspora com os sistemas simbólicos indígena e europeu, resultando em derivações e sincretismos diversos. Porém, o que quero acompanhar aqui é o movimento das imagens destes sistemas simbólicos quando postas em relação e articuladas em um enredo – considerando gestos e sonoridades como imagens também.

Como observa Martins (2002), os símbolos católicos, objetos de devoção dos congados, ganham outra feição na complexidade estética da performance ritual, atravessada pelo ritmo dos tambores, dos cantos e dos corpos durante a dramatização:

Ao retirar a santa das águas, imprimindo-lhe movimento, o negro escravo performa um ato de apropriação e reconfiguração, invertendo, na dicção do sagrado, as posições de poder entre brancos e negros. A linguagem dos tambores, investida de um *ethos* divino, agencia os cantares e a dança e, de forma oracular, prenunciam uma subversão da ordem social, das hierarquias escravistas e dos saberes

hegemônicos. Esse deslocamento interfere na sintaxe do texto católico, inseminado agora por uma linguagem alterna que, como um estilo e estilete, grafa-se e pulsa na conjugação do som dos tambores, do canto e da dança, entrelaçados na articulação da fala e da voz de timbres africanos. O próprio fundamento do texto mítico católico é rasurado, nele se introduzindo, como um palimpsesto, as divindades africanas. Assim, a santa do Rosário passa a evocar também, por deslocamento, as grandes mães ctônicas africanas, senhoras das águas, da terra e do ar. (MARTINS, 2002, p. 80)

Assim, ao tratá-las de modo genérico, me atento à estética que manifesta uma cosmovisão africana, tendo no cruzo (e na capacidade de fertilizar o diverso) um dos elementos-poder que compõem esta cosmovisão.

Essa estética circular pode ser percebida no formato dos tambores, caixas, cabaças, pandeirões, maracas e nos cantos circulares que amarram perguntas e respostas em coro. Também na forma de organização dos brincantes ou dos corpos em ritual, estão lá as rodas, os cordões, as giras.

Outro elemento fundante desta cosmovisão é o lugar central que o corpo ocupa nestas manifestações. Corpo celebrado, motor dos festejos, que é tanto suporte de inscrição de saberes quanto criador de significados e conhecimentos; que pare Áfricas imaginárias ao mesmo tempo em que se filia a ela.

Nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, por exemplo, o corpo é por excelência, o lugar da memória, o corpo em performance, o corpo que é performance. Como tal, esse corpo/*corpus* não apenas repete um hábito, mas também institui, interpreta e revisa o ato reencenado. Daí a importância de ressaltarmos nessas tradições performáticas sua natureza meta-constitutiva, nas quais o fazer não elide

o ato de reflexão; o conteúdo imbrica-se na forma, a memória grafa-se no corpo, que a registra, transmite e modifica dinamicamente.

O corpo nessas tradições, não é, portanto, apenas a extensão ilustrativa do conhecimento dramaticamente representado e simbolicamente reapresentado por convenções e paradigmas seculares. Ele é, sim, local de um saber em contínuo movimento de recriação, remissão e transformações perenes do *corpus* cultural. (MARTINS, 2002, p. 8889)

Além disso, essas manifestações de cultura – ou performances rituais, como as denomina Martins (2002) – são sempre comunitárias, desenhando uma ética de sociabilidade circular.

A própria concepção sistêmica de comunidade – em que as partes (humanos e não humanos, animados e inanimados) são indissociadas e fazem parte de um todo – é outro elemento desta cosmovisão, assim como a ancestralidade, não como instância do passado, mas presentificada nos corpos, produzindo sentidos e conhecimento.

Se o cruzo é um dos elementos fundantes desta cosmovisão, o **tempo espiralar** é o organizador dos diversos elementos que reproduzem – como um fractal cujas partes separadas repetem o formato do todo – as formas circulares de percepção de tempo.

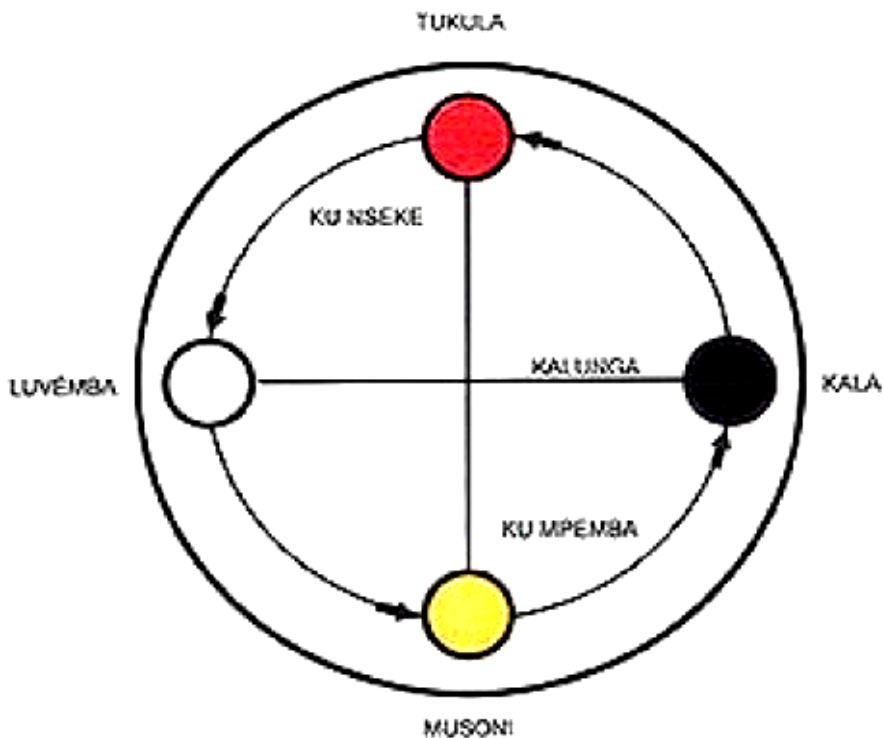
O COSMOGRAMA BAKONGO E O TEMPO ESPIRALAR

Bunseki Fu-Kiau,² difusor da filosofia bantu, trouxe a público, na sistematização que fez da cosmologia bantu-kongo, o cosmograma

-
- 2 Pensador congolês nascido em 1934. Iniciado em três escolas de pensamento tradicional bantu, emigrou para os Estados Unidos, onde realizou uma carreira acadêmica entre a Antropologia, a Biblioteconomia e a Educação. Autor de *Cosmologia africana dos bantu-kongo: princípios de vida e vivência* e *Makuku Matatu: os fundamentos culturais bantu entre os kongo*.

bakongo (*dikenga dia kongo*) que é uma espécie de representação da rota pela qual todos os processos percorrem, seja a vida humana, as criações, as comunidades, o Sol.

Figura 1 – Cosmograma Bakongo (Dikenga Dia Kongo)



Fonte: <https://bit.ly/3ga4i5Z>.

A linha horizontal que divide o cosmograma em dois é a linha da *Kalunga*,³ formando duas dimensões da existência, dois mundos: o visível (*Ku Nseke*) e o mundo espiritual (*Ku Mpemba*), onde habitam os que se ancestralizaram.

Assim, todos os processos existentes implicam a parcela que se mostra e a que, abaixo da *Kalunga*, é intangível, se desfaz de materialidade e começa a germinar até se apresentar ao mundo,

.....
3 Energia originária, oceano, entre diversas acepções entre os bantu listadas por Santana (2019).

expressando o princípio bantu *dingo-dingo*, “[...] o processo, sempre em movimento, de cada ‘coisa’, para tornar-se, necessariamente, outra ‘coisa’ [...]” (SANTANA, 2019, p. 130-131).

Para o pensamento bakongo não há descontinuidade de movimento e o intangível, que mora abaixo da linha da *Kalunga*, é o que permite que tudo desponte em *Kala*, atinja seu ápice em *Tukula* e morra em *Luvemba*, iniciando novo processo em *Musoni*.

O que reinicia, porém, já não é o mesmo, expresso em Fu-Kiau pela imagem do rolo/bobina que acumula “[...] tesouros biológicos, materiais, intelectuais e espirituais [...]” ao mesmo tempo em que se manifesta como “[...] eterno banco das forças geradoras/motrizes da vida.” (FU-KIAU, 2001 *apud* SANTANA, 2019, p. 56).

Em Martins (2002), isso se expressa pelo conceito-imagem de tempo espiralar, elevando as manifestações culturais afro-diaspóricas à **mantenedoras do inédito** e afirmando uma cosmovisão africana para dar conta da complexidade exigida pelo mundo contemporâneo:

Esse processo de intervenção no meio e essa potencialidade de reconfiguração formal e conceitual fazem dos rituais um modo eficaz de transmissão e de restituição de uma complexa pletora de conhecimentos. [...] A concepção ancestral africana, inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, concebidos como anéis de uma complementaridade necessária, em contínuo processo de transformação e de devir. (MARTINS, 2002, p. 8384)

Assim, essa concepção de ancestralidade manifestada nas performances culturais afro-diaspóricas não cumpre só uma função utilitária de manutenção dos tesouros da humanidade, mas exerce principalmente uma função vivificadora, pela força vital que impulsiona os corpos, e criadora de futuros, pela experiência disruptiva que interfere inclusive na concepção das espacialidades.

CORPO: ESPAÇO DE MÚLTIPLAS EXISTÊNCIAS

Viveiros de Castro nos instiga a duvidar do conceito de cultura – e, portanto, de humanidade – das diversas tradições antropológicas. Há diferentes sistematizações sobre o que é cultural e o que é natural, e há diferentes leituras sobre o que é humanidade.

Os povos ameríndios rompem com a naturalização de uma ideia de ser humano apartado das demais existências, compreendendo “[...] que nossos corpos estão relacionados com tudo o que é vida, que os ciclos da Terra são também os ciclos dos nossos corpos.” (KRENAK, 2020, p. 24).

Consideram, ainda, que há uma intensa comunicação entre os seres – as folhas, as divindades, a montanha, o tambor, os ancestrais, o fogo – já que tudo o que existe vibra e pode ser percebido pelos sentidos, aproximando-se muito de um dos fundamentos da cosmovisão bantu: “A vida é fundamentalmente um processo de comunicação constante e mútua, e comunicar-se é emitir e receber ondas e radiações (minika ye minienie).” (FU KIAU, 2021 *apud* SANTANA, 2019, p. 86).

A restituição de uma cosmovisão que considera esses outros como existências vibráteis e interligadas amplia nossa percepção de nós mesmo, de nosso corpo como encruzilhada de manifestações e de sua potência comunicativa a fim de ampliarmos nosso repertório para o enfrentamento criativo das questões complexas de nossa comunidade maior.

PROCESSOS EDUCATIVOS A PARTIR DE UM IMAGINÁRIO AFRODIASPÓRICO

[...] não é possível fazer uma reflexão sobre o que é educação sem refletir sobre o próprio homem. [...] comecemos por pensar sobre nós mesmos e tratemos de encontrar, na natureza do homem, algo que possa constituir o núcleo fundamental onde se submete o processo de educação. Qual seria este núcleo palpável a partir

de nossa própria experiência existencial? Este núcleo seria o inacabamento ou a inconclusão do homem. (FREIRE, 1979, p. 27)

Se partirmos, alinhados a Paulo Freire, da condição inacabada do ser humano e da educação como processo contínuo de construção da humanidade nos sujeitos em interação, entendemos que a educação tem um fim em si mesma: tornarmo-nos humanos, coletivamente, denunciando e afastando o que nos desumaniza. Eterno movimento de encontro com o que em nós foi apagado e fragmentado pelo colonialismo para parir as diversas possibilidades existenciais.

Pensar o humano começa por não excluir as formas plurais de existência, as diferentes cosmovisões e as diversas dimensões que nos constituem, inclusive a simbólica, relegada pelo projeto educativo colonizador e eurocêntrico. E pode levar ao encontro de tantas comunidades que se reúnem em torno das produções culturais e religiosas afrodiáspóricas e ameríndias que expressam, em suas éticas e estéticas, cosmovisões que dialogam com o que fomos/somos/seremos.

Tenho direcionado meu olhar para estas comunidades – ora como participante, ora como observadora – atenta à maneira como elas transmitem seus conhecimentos, não a fim de reproduzir, como educadora, essas manifestações de cultura e religiosidade fora de seu contexto original, mas no sentido de reconhecer os processos educativos existentes – e resistentes – nestas comunidades que asseguram por tanto tempo uma ética comunitária da qual estamos tão carentes.

De 2014 a 2018, acompanhei o cotidiano do Quintal da Aldeia, espaço localizado no bairro periférico mais populoso de Pirenópolis/GO, onde estão os moradores mais antigos, empurrados pelo fenômeno da gentrificação. O espaço é mantido pela ONG Guaimbê, que se entende como articuladora dos projetos comunitários que despontam a partir da convivência entre gerações.

Participam, cotidianamente, crianças no contraturno escolar, jovens, adultos, até os mais velhos: mestres e mestras respeitados pelo conhecimento que têm do Cerrado – suas plantas, seus remédios, sua história, seus mitos – e das tecnologias comunitárias.

Ali se discutem e realizam projetos artísticos, culturais, de saúde coletiva e educativos enquanto a comunidade o ocupa, consolidando, ao longo dos anos, grupos de práticas, como a Capoeira Angola, e manifestações da cultura popular, como o Boi do Rosário⁴ e a Flor de Pequi,⁵ construindo uma metodologia de educação comunitária nomeada como Pedagogia de Quintal.

O ciclo festivo que marca o nascimento, o batizado e a morte do boi é um mediador do cotidiano já que a comunidade inteira se engaja no preparo das celebrações, o que envolve ensaios, composição de toadas, bordado das roupas dos brincantes e do próprio boi, que, além de vestir um novo couro a cada ano, recebe um novo nome geralmente simbolizando a experiência vivida pela comunidade neste intervalo de tempo.

Percebe-se que a vivência profunda desta manifestação inspira um processo educativo para além dela e que marca todas as outras atividades e projetos culturais, artísticos e de pesquisa nascidos no Quintal da Aldeia. Transmite-se, no convívio comunitário, uma percepção de tempo, de espaço, de ancestralidade que desaguam numa prática educativa que tem como princípios a centralidade do corpo, a oralidade e a convivência intergeracional.

Porém, é no momento dos festejos, cortejos, celebrações que se dá de forma concentrada a experiência disruptiva que atualiza, no corpo, os gestos da tradição. Momentos em que é preciso a comunidade

-
- 4 Grupo de Bumba-meu-boi sediado no Ponto de Cultura Quintal da Aldeia e liderado por uma família de origem maranhense e paulista. O Boi do Rosário preserva os elementos musicais do Boi da Baixada (um dos sotaques/estilos encontrados no Maranhão) e o ciclo da festa que marca o seu nascimento, batizado e morte.
 - 5 Coletivo que difunde as brincadeiras e ritos da tradição cultural local.

inteira para que a Força Vital da ancestralidade se manifeste nos corpos e a experiência produtora de novos sentidos aconteça.

A educação colonial acabou por nos afastar da dimensão do mistério e do sagrado para compreender o ser humano. Tendo apartado o corpo e a dimensão simbólica de suas pedagogias, tornou-se incapaz de transmitir um conhecimento vivo, produtor de novas realidades e sentidos.

A transmissão dos conhecimentos se dá nas encruzilhadas da convivência e a partir de uma educação contínua da sensibilidade para a escuta de outras formas de existir, exercitando outras linguagens e gestos ainda prenhes de sentido.

Mais do que os espaços institucionais de ensino, os terreiros, aldeias, irmandades podem nos lembrar sobre o sentido primeiro da educação a partir do movimento espiralar e incessante, que caracteriza tanto os processos educativos quanto a noção de tempo revelada pela cultura afrodiaspórica. Porque o conhecimento, sempre inacabado, exige plurais revisitas ao que se imaginava capturado, além da sustentação de si em abertura. Exige corpo.

REFERÊNCIAS

CASTRO, E. V. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In: CASTRO, E. V. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de Antropologia*. São Paulo: Ubu, 2017. p. 299–346 (Coleção Argonautas).

FERREIRA-SANTOS, M.; ALMEIDA, R. *Aproximações ao imaginário: bússola de investigação poética*. 2. ed. São Paulo: Feusp, 2020.

FREIRE, P. *Educação e mudança*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

FU-KIAU, B. Capoeira e cultura ancestral bantú. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE CAPOEIRA ANGOLA, 3., 1997, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: Fundação Internacional de Capoeira Angola, 1997. Disponível em: <https://bit.ly/2VJ2U2S>. Acesso em: 27 jun. 2020.

KRENAK, A. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, A. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MARTINS, L. M. Performances da oralitura: corpo como lugar da memória. *Letras*, Santa Maria, n. 26, 2003. Disponível em: <https://bit.ly/3iCP8aK>. Acesso em: 11 ago. 2021.

MARTINS, L. M. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, G.; ARBEX, M. (org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002. p. 69-91. Disponível em: <https://bit.ly/2U9tgKN>. Acesso em: 2 set. 2020.

OLIVEIRA, E. Epistemologia da ancestralidade. *Filosofia Africana*, [s. l.], 2020. Disponível em: <https://bit.ly/37x7iEC>. Acesso em: 23 ago. 2020.

SANTOS, T. S. N. *A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil*. 2019. Tese (Doutorado em Letras Modernas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.



Artigos



Implementação de Sistemas Municipais de Cultura em cidades de médio porte: desafios para a governança e para a participação social

Luciana Braga Silveira¹

Larissa Antunes Zanotti²

Júlia Moretto Amâncio³

-
- 1 Doutora em ciências sociais (UERJ) e especialista em gestão cultural (UEMG). Atualmente é professora da Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Federal de Lavras. E-mail: lucianabraga@ufla.br.
 - 2 Graduanda do curso de administração pública da Universidade Federal de Lavras. E-mail: larissa.zanotti@estudante.ufla.br.
 - 3 Doutora em ciências sociais (Unicamp) e especialista em metodologia de pesquisa e teoria política contemporânea pelas universidades de Sussex (Inglaterra), Syracuse (EUA) e Brown (EUA). Atualmente é professora adjunta da área de gestão de políticas públicas do Departamento de Administração Pública da Universidade Federal de Lavras e professora permanente no Programa de Pós-Graduação em Administração Pública (PPGAP). E-mail: julia.moretto@ufla.br.

RESUMO

O Plano Nacional de Cultura e o Sistema Nacional de Cultura são políticas estruturantes que preveem o fortalecimento da institucionalidade da cultura no Brasil. No município de Lavras, Minas Gerais, a publicação da lei que cria o Sistema Municipal de Cultura (SMC) ocorreu em 2013, resultado de um processo encampado pelo Ministério da Cultura (MinC). As dificuldades encontradas para a implementação desse sistema no município em questão foram experienciadas ao longo de uma pesquisa-intervenção de caráter qualitativo, demonstrando que, ainda que o MinC fornecesse os recursos técnicos e administrativos para tanto, os recursos individuais dos gestores de cultura nesse período foram mais relevantes para a adesão de Lavras ao SNC. Nesse sentido, no momento que o MinC se retira da cena, a assessoria de cultura de Lavras perde uma legitimidade já escassa e enfrenta dificuldades para a manutenção de estruturas de governança básicas, como a realização de conferências e fóruns municipais e das eleições para o Conselho Municipal do setor.

Palavras-chave: *Políticas públicas. Governança. Cultura.*

ABSTRACT

The National Cultural Plan and the National Cultural System are structural policies that provide for the strengthening of the institutionality of culture in Brazil. In the municipality of Lavras, Minas Gerais, the law establishing the creation of the Municipal Cultural System (MCS) was published in 2013, resulting from a process taken over by the Ministry of Culture (MinC). The difficulties encountered in implementing this system in the municipality in question were assessed through a qualitative intervention-research conducted in secondary sources. The results indicate that, despite the provision of technical and administrative resources on the part of the MinC for Lavras' adherence to the MCS, the individual resources of culture managers in this period were more relevant. In this sense, the cultural advisory system of Lavras loses its scarce legitimacy at the moment when the MinC leaves the stage, facing difficulties in maintaining basic governance structures such as the holding of Municipal Conferences and Forums, as well as of elections for the sector Municipal Council.

Keywords: *Public policies. Governance. Culture.*

INTRODUÇÃO

A construção da institucionalidade da cultura no Brasil tem apresentado uma complexa trajetória de avanços e retrocessos, cujas instabilidades se tornaram ainda mais facilmente visíveis com a extinção e subsequente recriação do Ministério da Cultura (MinC) no governo de Michel Temer (2016–2018) e, mais recentemente, com o novo desmonte da pasta no governo de Jair Bolsonaro.

A despeito das discontinuidades que caracterizaram a elaboração das políticas culturais ao longo da história do país, os anos de 2003 a 2016 se destacaram pelos esforços de produção de uma política de Estado para a cultura, visando gerar na sociedade efeitos de médio e longo prazo.

Foram desenvolvidos, sob os governos de Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff (2002–2016), arranjos institucionais e um aparato burocrático-legal voltados ao fortalecimento do papel do Estado na promoção da cultura, compreendida como um direito do cidadão e como vetor do desenvolvimento social e econômico. A abordagem antropológica de cultura que orientava esse processo fundamentava-se no pressuposto de que a proteção da diversidade e dos direitos culturais é essencial para o estabelecimento de uma sociedade democrática e inclusiva.

Visando a partilha de responsabilidades e a descentralização do poder decisório, elaborou-se a proposta de um federalismo cooperativista para o setor da cultura – inspirado no modelo do Sistema Único de Saúde (SUS) –, que se fundamentava na articulação entre as três esferas do poder público (União, estados e municípios) e na pactuação com a sociedade civil.

Em 2010, a Lei nº 12.343/2010 aprovou o Plano Nacional de Cultura (PNC), com duração de dez anos. A lei também definiu que deveria ser criado, por lei específica, o Sistema Nacional de Cultura (SNC), o qual estabeleceria os mecanismos de gestão compartilhada entre os entes federados e a sociedade civil.

O SNC estabelece a integração de sistemas municipais, estaduais e distritais de cultura e os sistemas setoriais do processo criativo, tendo como órgão coordenador, em âmbito nacional, o MinC antes de sua extinção. Estados e municípios podem aderir voluntariamente ao SNC, e para isso, devem organizar uma estrutura político-administrativa composta, basicamente, por: órgãos gestores de cultura, sistemas de financiamento da cultura, conselhos de políticas culturais e planos de cultura.

Entretanto, o SNC ainda não foi completamente instituído; o projeto de lei que o regulamenta ainda tramita no Congresso Nacional. De maneira semelhante, as metas do PNC, cujo prazo de vigência expira em 2020, ainda não foram completamente alcançadas. Dentre elas, destaca-se a meta número 1, que prevê que até essa data o SNC deveria estar institucionalizado e implementado em 100% das Unidades da Federação (UF) e em 60% dos municípios. O relatório de acompanhamento das metas avalia, contudo, que até 2017, apenas 33,3% das UF e 8% dos municípios tinham instituído por lei própria seus Sistemas de Cultura Estaduais e Municipais (BRASIL, 2018).

O município de Lavras (MG) se enquadra nesses 8%, e embora tenha desde 2013 uma legislação que institui seu Sistema Municipal de Cultura (SMC), este ainda não se encontra em pleno funcionamento.

Neste trabalho, iremos tratar do processo de implementação do SMC de Lavras a partir da experiência do projeto de pesquisa e extensão desenvolvido pelo Observatório de Políticas Públicas da Universidade Federal de Lavras (OPP/UFLA) com o órgão gestor de cultura desse município. A análise desse caso se refere ao período de 2013 a 2019, que compreende desde a promulgação da Lei Municipal nº 3.938 (LAVRAS, 2013), que dispõe sobre o Sistema Municipal de Lavras, até as mais recentes atividades desenvolvidas pelo OPP com o órgão de cultura.

METODOLOGIA

A pesquisa que deu origem a este artigo é de natureza qualitativa. Foram utilizados dados primários, levantados pela equipe do OPP/UFLA no período de 2018 a 2019, por meio da realização de: (1) visitas técnicas aos equipamentos culturais; (2) entrevistas semiestruturadas com os gestores desses espaços; (3) reuniões com os gestores e conselheiros municipais de cultura; (4) observação direta das reuniões do Conselho Municipal de Política Cultural; (5) acompanhamento da primeira rodada dos Fóruns de Cultura de Lavras. Além disso, dados secundários pertinentes ao objeto da pesquisa foram colhidos e analisados: (1) legislação municipal e federal que versa sobre o tema da cultura; (2) planilhas com informações sobre os agentes culturais do município; (3) cartilhas e arquivos produzidos pelo MinC (antes de ser extinto) e por universidades públicas sobre o PNC e SNC.

HISTÓRICO DO SISTEMA MUNICIPAL DE CULTURA DE LAVRAS: 2013 A 2019

No início de 2013, o então prefeito de Lavras incluiu em sua estrutura de governo uma secretaria específica para a área da cultura, separando-a da Secretaria Municipal de Educação. Posteriormente, em maio de 2013 foi criado o Sistema Municipal de Cultura, a partir

da Lei nº 3.938 (LAVRAS, 2013), que dispõe acerca de sua estrutura, princípios, objetivos, entre outros. Em agosto de 2014, foi realizada a I Conferência Municipal de Cultura, cujo tema foi “Desafios e perspectivas da gestão cultural”.

No ano seguinte, o prefeito teve seu mandato cassado, deixando o governo da cidade. Entre os anos de 2015 e 2016, um novo prefeito foi empossado até que houvesse novas eleições. Com isso, alterou-se o quadro administrativo relacionado às secretarias municipais, dentre elas, a Secretaria de Cultura, assumida por uma nova gestora que não possuía formação técnica na área. Nesse ínterim, o processo de constituição do SMC foi interrompido.

Após novas eleições, em 2017, um novo prefeito assume a gestão e com a justificativa de redução dos gastos municipais promove a junção de algumas pastas. Formou-se, então, uma secretaria mista, que incluía as áreas do esporte, lazer, turismo e cultura. O secretário, formado na área de esportes, criou uma Assessoria de Cultura, assumida inicialmente por um produtor cultural. Foi essa assessoria que retomou o processo de instituição do SMC.

Em 2017, o assessor de cultura foi substituído pela atual gestora, graduada em administração pública e especialista em Gestão Cultural. Esta buscou dar sequência ao processo de criação do SMC, procurando, inclusive, a assessoria do OPP/UFLA.

Dessa forma, verifica-se que, em meio às sucessivas trocas de governo, a gestão da cultura esteve em diferentes situações, o que, como veremos, representou rupturas na construção de uma política cultural para o município.

A ATUAÇÃO DO OBSERVATÓRIO DE POLÍTICAS PÚBLICAS DA UFLA JUNTO AO ÓRGÃO DE CULTURA DE LAVRAS

No início de 2018, deu-se início ao projeto de extensão e pesquisa “Assessoria à organização institucional da cultura em Lavras”. A iniciativa previa o estabelecimento de um convênio entre a UFLA

e a Prefeitura Municipal de Lavras visando auxiliar na operacionalização do SMC, assim como na organização de um planejamento estratégico para a cultura, em consonância com as diretrizes e marcos regulatórios já estabelecidos para o campo. As atividades foram desenvolvidas com a Secretaria Municipal de Esportes, Turismo, Lazer e Cultura, em um trabalho direto com a Assessoria de Cultura, vinculada a essa pasta.

As primeiras reuniões da Assessoria de Cultura com a equipe do projeto apontaram para a necessidade de se apoiar o Conselho Municipal de Política Cultural de Lavras. Isto porque este tinha uma atuação bastante reduzida no âmbito do órgão gestor da cultura e vivenciava dificuldades em sua dinâmica de funcionamento, ainda que estivesse constituído por lei desde 2013.

Destaca-se que a nomeação dos membros do Conselho só veio a acontecer em 2017, durante a realização da II Conferência Municipal de Cultura, o que demonstra um longo período de inatividade desses agentes nas políticas culturais do município. Além disso, o Conselho estava bastante desfalcado, com alguns membros que se desligaram sem que sua substituição fosse providenciada. Isto se agravava ainda mais pelo fato de o Conselho ainda não possuir um regimento interno que regulasse suas funções, atribuições, desligamentos, substituição de seus membros, bem como outros aspectos de seu funcionamento.

Dado o caráter de gestão compartilhada do SNC, os conselhos de política cultural são essenciais para a estruturação dos sistemas de cultura. Embora possam apresentar configurações diversas, há algumas diretrizes do PNC que estabelecem que os conselhos devem ser paritários, contemplando, além dos segmentos artísticos, os setores ligados à economia da cultura (trabalhadores, empresários e produtores culturais), movimentos sociais étnico-identitários e instituições não governamentais ligadas aos temas da cultura. Porém, é a realidade cultural do município que deverá determinar a composição dos assentos do conselho (BRASIL, 2011).

Rubim, Fernandes, Rubim (2010) destacam a especificidade dos conselhos do campo da cultura. Diferentemente da maior parte dos conselhos gestores de políticas públicas existentes atualmente, os de cultura, especialmente em nível federal e estadual, antecederam o período democrático, haja vista o Conselho Nacional de Cultura (1938) e o Conselho Federal de Cultura (1966). Tais conselhos, de caráter elitista e autoritário, eram compostos por personalidades que se destacavam no campo cultural; eram chamados de “Conselhos de Notáveis”.

Posteriormente, a configuração dos Conselhos de Política Cultural, com a criação do SNC, passou a incorporar os princípios constitucionais da participação e da descentralização político-administrativa, se apropriando da abordagem antropológica de cultura, adotada pelo PNC com o objetivo de promover a diversidade cultural. A importância dos atuais conselhos de cultura está relacionada às diferentes atribuições que devem assumir na produção e acompanhamento das políticas públicas para o setor. De caráter consultivo ou deliberativo, os conselhos acompanham o desenvolvimento de políticas, programas, projetos e a utilização de recursos públicos para o campo da cultura, com a colaboração dos fóruns da sociedade civil (RUBIM, FERNANDES, RUBIM, 2010).

Tendo em vista a necessidade de elaboração de um regimento interno, a partir da Lei nº 3.938 (LAVRAS, 2013) que criou o SMC de Lavras, organizou-se um grupo de trabalho composto por conselheiros e pela equipe do OPP.

Além do regimento interno, o grupo produziu um regulamento eleitoral seguindo os mesmos passos da elaboração do primeiro. Ambos os documentos foram apresentados, discutidos e aprovados em assembleias do Conselho, tendo sofrido algumas alterações sugeridas pelos conselheiros.

A criação dessas normas, que buscou correspondê-las às necessidades daquele momento para o campo da cultura no município, estabeleceu, contudo, divergências em relação à lei

municipal. Dessa forma, não seria possível aprovar imediatamente o regimento na Câmara Municipal de Lavras: era necessário primeiro atualizar a lei de 2013, de modo que fossem superadas as inconsistências detectadas.

Ao mesmo tempo que se tomou as providências para realizar as alterações na Lei 3.023, que institui o Sistema Municipal de Cultura em Lavras, formou-se a comissão eleitoral, a qual deu início à preparação do cronograma e aos procedimentos para as eleições.

Ao longo desse processo, foi possível observar que a situação de esvaziamento do Conselho era agravada pela baixa conexão de seus membros com os agentes culturais do município. Da mesma forma, havia poucas organizações que congregavam agentes culturais, e as que havia não mantinham diálogo sólido com o poder público municipal, além de apresentarem frágil atuação nos debates públicos sobre cultura. Portanto, avaliava-se que haveria poucos interessados em se candidatar para o Conselho.

Tatagiba verifica que um dos grandes desafios dos conselheiros de políticas públicas tem sido estabelecer vínculos com suas entidades de origem, tecendo, dessa forma, relações com seu ambiente social e político. Sem capilaridade social os conselhos são conduzidos ao isolamento e à debilidade (TATAGIBA, 2010).

Rubim (2010) também destaca a importância de uma audiência mais ampliada. Nem sempre há uma discussão prévia das pautas com as entidades, o que pode levar o conselheiro a defender uma posição pessoal. Por outro lado, há uma tendência das entidades de se afastarem do cotidiano dos conselhos (TATAGIBA, 2010).

Com o objetivo de ativar as redes de comunicação dos agentes dos diversos setores culturais do município, decidiu-se pela realização de atividades de mobilização social. Para identificar quais eram os setores culturais de Lavras, a equipe do OPP, juntamente com o órgão municipal de cultura, organizou a I Rodada dos Fóruns Setoriais de Cultura. De acordo com a avaliação dos participantes e da equipe organizadora, o evento foi bastante satisfatório, principalmente por

ter possibilitado que diversos agentes culturais de um mesmo setor se conhecessem e pudessem conversar sobre questões próprias de cada área da cultura no município. Esse evento se encerrou com o agendamento da data da eleição do Conselho e com o registro dos nomes dos candidatos da sociedade civil a cada assento.

Contudo, o ano de 2018 terminou sem que fosse possível realizar as eleições para o Conselho Municipal de Política Cultural, devido à grande demora para a publicação das alterações na lei, relativas à composição do conselho, previstas pelo novo regimento interno. De fato, a publicação só ocorreu quase um ano mais tarde, em agosto de 2019. Segundo a Assessoria de Cultura, uma série de problemas de comunicação entre o setor jurídico e o órgão de cultura prejudicou o andamento do processo.

Ocorre que o cronograma do projeto para a operacionalização do SMC de Lavras, acordado entre o OPP e a Assessoria de Cultura, ficou travado com a impossibilidade da posse do novo Conselho. Atividades previstas, como a revisão do Plano de Cultura do município e a elaboração de um planejamento estratégico para 2019 e 2020, ficaram inviabilizadas.

Diante disso, optou-se por rever o cronograma inicial do projeto e organizar no ano de 2019 um Ciclo de Estudos em Políticas Culturais e uma Conferência Municipal de Cultura, enquanto se aguardava a oportunidade de realização das eleições do Conselho.

CICLO DE ESTUDOS EM POLÍTICAS CULTURAIS E PROFISSIONALIZAÇÃO DOS GESTORES DE CULTURA

A realização do Ciclo de Estudos em Políticas Culturais buscou contemplar a necessidade de se capacitar a equipe do OPP para atuar no projeto, bem como atender as demandas de formação dos funcionários do órgão de cultura de Lavras e dos membros do Conselho Municipal de Política Cultural (da antiga gestão e dos indicados para concorrerem à eleição).

Tal atividade estava alinhada às metas do PNC voltadas à profissionalização do setor cultural. Destaca-se a Meta 36, que prevê gestores e conselheiros de cultura capacitados em cursos promovidos ou certificados pelo MinC em 100% das UF e em 30% dos municípios – sendo que, dentre eles, 100% dos que têm mais de 100 mil habitantes.

Para viabilizar o alcance dessa meta, o MinC criou o Programa Nacional de Formação de Gestores e Conselheiros Culturais, que desenvolvia cursos em parceria com universidades federais ou em convênio com secretarias estaduais ou municipais de cultura. Também foi produzido um grande volume de cartilhas e guias de orientação aos municípios, disponibilizado no site do MinC. Muitos dos cursos de capacitação foram estruturados na modalidade à distância, justamente para que se tentasse driblar o desafio da grande dimensão do território nacional e a necessidade de interiorização da informação.

Os esforços para difundir as informações de maneira mais coerente, completa e acessível revelaram o papel central do MinC na articulação dos sistemas de cultura e sua função de indutor dos demais entes federados nos comportamentos políticos e administrativos a serem realizados.

Porém, essas ações não se estruturaram como uma política pública em âmbito nacional e se esfacelaram logo após a extinção do MinC e a realocação da pasta com o status de Secretaria Especial da Cultura. Verificou-se, inclusive, que todo o material formativo, antes facilmente encontrado em formato PDF no site da instituição, agora não está mais disponível. Dessa forma, o acesso às publicações pela internet tornou-se muito difícil, quando não impossível.

Lavras se beneficiou das ações do MinC voltadas para a interiorização da informação sobre cultura e das universidades públicas na formação profissional desse setor. Assim, havia a expectativa de que as experiências formativas e de interlocução da Assessoria de Cultura de Lavras com outros agentes culturais desenvolvidas nesse

processo motivassem os funcionários da Secretaria Municipal e os conselheiros a participarem de outras capacitações. Contudo, tais expectativas foram contrariadas: o Ciclo de Estudos em Políticas Culturais teve uma baixíssima adesão, com a participação resumida quase que exclusivamente à equipe do OPP.

Verifica-se que o processo de formação de conselheiros e gestores de cultura, conduzido pelo OPP, foi prejudicado pela desmobilização do Conselho. Contudo, também pesou para que o Ciclo de Estudos em Políticas Culturais não tivesse alcançado seus objetivos a falta de tempo da equipe do órgão de cultura para participar dessa atividade. A sobrecarga de tarefas e a escassez de funcionários podem ser também apontadas como explicações para o não engajamento nessa atividade formativa. Em suma, havia material de boa qualidade, pessoal disponível para orientar o processo de formação, canais de interlocução com os demais entes federados e isso ainda não foi suficiente para assegurar o sucesso da capacitação e nem garantir que se concluísse o processo de implementação do SMC.

CAPACIDADES ESTATAIS NA ESTRUTURAÇÃO DA POLÍTICA CULTURAL DE LAVRAS

O insucesso do Ciclo de Estudos em Políticas Culturais conduz a uma reflexão sobre como o desenvolvimento das políticas públicas não se reduz à capacitação técnica dos gestores, ao seu desempenho funcional, ao domínio de procedimentos administrativos, nem à adequação dos processos a modelos pré-estabelecidos. De fato, a difusão de “boas práticas” e modelos de “como fazer”, embora seja inspiradora e tenha sua importância no sentido de apontar caminhos possíveis, não consegue dar conta das inúmeras variantes que atravessam a realidade vivida pelos municípios. A ênfase excessiva nos modelos, inclusive, pode conduzir à falsa ideia de que a política se comporta de forma previsível, abstraída das intenções dos atores e suas disputas (BAPTISTA; REZENDE, 2015).

Baptista e Rezende (2015) também reconhecem que o bom resultado de uma política pública não é dado meramente pela eficiência técnica. É no concreto de sua execução dentro de uma rede de decisões que a política se define. Dessa forma, um dos grandes desafios a ser enfrentado pelos gestores reside também em sua forma de atuação dentro da complexidade do ambiente institucional, constituído por três sistemas que têm que se relacionar simultaneamente: o representativo (que se refere à atuação dos partidos e de seus representantes eleitos), o participativo (relação com a sociedade civil nas decisões políticas) e o de controles burocráticos internos e externos, parlamentar e judicial (GOMIDE; PIRES, 2014).

Além das capacidades técnicas e administrativas, a efetividade na implementação das políticas públicas exige capacidades político-relacionais; ambas compoem as “capacidades estatais”, as quais definem o poder de produção de políticas públicas pelas burocracias do Estado (GOMIDE; PEREIRA; MACHADO, 2018).

Pode-se considerar que, em Lavras, problemas na coordenação dos sistemas participativo e de controle burocrático tiveram uma atuação direta sobre a não ativação do Conselho Municipal de Política Cultural. Embora existisse em termos formais, o Conselho não se encontrava em pleno funcionamento ou exercendo as atribuições necessárias para que o SMC pudesse funcionar.

Conforme explicitado, a medida tomada pelo órgão de cultura para resolver essa situação foi convocar novas eleições, processo que teve que ser cancelado porque houve uma interferência do setor jurídico da prefeitura, impedindo a realização do pleito até que fossem publicadas as alterações na lei que cria o SMC de Lavras. Ocorre que houve grande demora na tramitação da lei na Câmara Municipal, o que contribuiu para desmobilizar os candidatos e os agentes culturais envolvidos no processo eleitoral.

Conforme explicitado, a medida tomada pelo órgão de cultura para resolver essa situação foi convocar novas eleições, processo que teve que ser cancelado porque houve uma interferência do setor

jurídico da prefeitura, impedindo a realização do pleito até que fossem publicadas as alterações na lei que cria o SMC de Lavras. Ocorre que houve grande demora na tramitação da lei na Câmara Municipal, o que contribuiu para desmobilizar os candidatos e os agentes culturais envolvidos no processo eleitoral.

Detectam-se, dessa maneira, problemas na compatibilização dos objetivos do setor de controle jurídico da prefeitura, da instância de controle social (o conselho) e do órgão de cultura. Enquanto havia a preocupação do setor jurídico com a adequação formal do processo, que demandava uma temporalidade mais dilatada, característica da burocracia, o Conselho, os agentes culturais e a Secretaria Municipal demandavam maior agilidade para que os atores envolvidos não se sentissem desmotivados, o que acabou ocorrendo. Gomide e Pires (2014) destacam que a inclusão de múltiplos atores e a coordenação de seus distintos interesses são o que define a capacidade política que explicará os resultados alcançados.

Observou-se, durante o projeto, que o formato de secretaria mista em Lavras, composta pelas áreas do esporte, lazer, turismo e cultura, produziu um descompasso, de forma que as pautas do esporte e lazer ocupassem um lugar de maior relevância que as da cultura e do turismo. A inserção da área da cultura em pastas que aglutinam outros temas é bastante comum, sobretudo nos pequenos e médios municípios, tendo como principal justificativa as restrições orçamentárias que os acometem. Na história de Lavras, o setor da cultura tem sido organizado em pastas mistas, com exceção do período entre 2013 e 2015, quando o município teve uma secretaria exclusiva para essa área.

As dificuldades enfrentadas por um desenho de secretaria de governo que abarca diversos temas são visíveis no caso aqui estudado. Verifica-se que, em Lavras, a especialização do secretário na área de esportes e a maior familiaridade desse gestor com a captação de recursos para tal setor deixaram a cultura em uma posição marginal. Ressalva-se que o fato de o SNC ainda não estar plenamente

regulamentado e operante, bem como a não existência de uma legislação que vincule os recursos públicos para a cultura, dificulta a disponibilidade orçamentária. Assim, como o Fundo Municipal de Cultura de Lavras ainda não está implementado, os recursos para a cultura são determinados pelo poder executivo municipal, tendo que ser fatiados entre as áreas que compõem a Secretaria.

Nota-se que as dificuldades para a implementação de políticas culturais para o município se relacionam a fragilidades nas capacidades técnicas e administrativas, mas também a restrições na capacidade política de articular outras secretarias de governo, otimizando pessoal e orçamento.

Além disso, para compreender melhor a dinâmica local na definição dessas políticas para a cultura, é preciso ainda se considerar outros fatores, como a distribuição de recursos de poder entre os agentes e o contexto político-institucional nacional, marcado, sobretudo, pela extinção do MinC.

A capacidade de interferir no processo decisório, moldando a agenda política, é uma importante forma de exercer o poder dentro das instituições. Fuks e Perissinotto (2006) apontam alguns recursos de poder de que dispõem os agentes, cuja posse os possibilita maior ou menor probabilidade no alcance de seus objetivos na instituição em que atuam. Citam-se: os recursos individuais (renda, escolaridade, conhecimento técnico, rede de relações sociais) e recursos institucionais (acesso a materiais e infraestrutura, orçamento e disponibilidade de pessoal, posição ocupada pelo agente na instituição). Embora a influência política não possa ser diretamente deduzida da posse de recursos, esta é um elemento central para se entender a desigualdade política (FUKS; PERISSINOTTO, 2006).

No desenho institucional da Secretaria Municipal de Esportes, Lazer, Turismo e Cultura de Lavras, o poder decisório é partilhado pelo gestor responsável pela pasta e pela assessora de cultura. Porém, a capacidade de influência política é desigual. Observa-se que a assessora de cultura detém mais recursos individuais: possui

uma formação acadêmica que a habilita a atuar com destreza nesse campo profissional; acessa diretamente uma rede política de gestores culturais e profissionais que disponibilizam e trocam informações importantes para o setor da cultura. Por outro lado, o secretário, gestor da pasta acumula, de maneira inequívoca, mais recursos institucionais: tem maior acesso aos recursos humanos disponíveis, que estão destinados às áreas de esporte e lazer; acessa mais recursos infraestruturais; ocupa a posição institucional mais estratégica, ao responder diretamente ao prefeito sobre as ações da Secretaria Municipal.

Verifica-se que a carência de recursos de poder institucional contribuiu para que a assessora de cultura de Lavras tivesse reduzida sua capacidade de influência sobre as decisões da Secretaria Municipal. Sendo assim, tinha pouca autonomia para realizar ações que compatibilizassem objetivos municipais e nacionais, a respeito da institucionalização da cultura como política pública. Portanto, não foi possível colocar a criação do SMC como ação prioritária e estratégica da Secretaria. A pasta continuou a reproduzir um padrão que tem se caracterizado por destinar os recursos institucionais para a realização de eventos pontuais, em vez de otimizar os recursos disponíveis para a estruturação de uma política cultural para o município. Rubim e Vasconcelos (2017) destacam como a trajetória da intervenção do Estado na área da cultura tem sido marcada por ações caracteristicamente episódicas e de cunho eventual. Em Lavras, o entendimento da cultura como política pública repercutiu na elaboração da lei municipal de 2013, que instituiu o SMC. Entretanto, essa visão acabou por orientar apenas as ações da Assessoria de Cultura, sem se tornar uma política da pasta que abriga essa área, uma vez que a estrutura do SMC ainda não foi efetivada.

De fato, ainda prevalece, entre os agentes culturais e a população do município de maneira geral, a percepção de que a principal responsabilidade do órgão cultural municipal é suprir a carência da cidade de eventos culturais. Deve-se levar em consideração que

a cidade possui poucos equipamentos culturais, sobretudo privados, e que a organização de festivais e mostras de atrações artísticas ainda são restritas à disponibilidade de orçamento municipal e ao interesse da prefeitura em realizá-los.

A necessidade da Secretaria Municipal de atender às demandas da população pela fruição das artes, bem como a tentativa de corresponder às expectativas do prefeito, que atribui ao órgão de cultura o papel de promotor de atrações culturais, tem contribuído para inverter a ordem de prioridades estabelecidas no âmbito do PNC, deixando a constituição do SMC em último plano. Pode-se concluir, dessa forma, que há projetos e agendas, dentro do próprio órgão de cultura do município, em disputa pela utilização das capacidades estatais disponíveis.

Além desse contexto interno de disputas pelas capacidades estatais disponíveis e de possibilidade reduzida de influência política da assessoria na agenda da cultura no município, pesa também nessa análise o contexto externo à Secretaria Municipal, rearranjado pelas eleições de 2018 e pela extinção do MinC em 2019.

Observa-se que o SNC ainda não foi completamente implementado e a experiência recente de diversos municípios, como Lavras, demonstram os riscos de paralisação e recuos nesse processo. Após a criação do SNC, em 2010, ainda não foi possível regulamentar a lei que estabelece o sistema, nem aprovar a Proposta de Emenda à Constituição (PEC) nº 421/14 (BRASIL, 2014), que vincula à promoção da cultura recursos públicos dos orçamentos federal (2%), estadual (1,5%) e municipal (1%). A PEC está paralisada no Congresso Nacional e com poucas chances de ter esse status alterado, sobretudo com a atual conjuntura nacional, em que vinculações orçamentárias existentes para a educação e a saúde têm sido constantemente atacadas (RUBIM; VASCONCELOS, 2017).

Certamente as *ausências, autoritarismos e instabilidades* (RUBIM; VASCONCELOS, 2017) no campo da cultura não se limitam à esfera federal, haja vista as experiências principalmente dos pequenos

e médios municípios, em que não tem sido dada a devida importância à construção de uma institucionalidade para essa área das políticas públicas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme foi apresentado, o PNC e o SNC são políticas estruturantes que preveem o fortalecimento da institucionalidade da cultura no Brasil por meio de um modelo de federalismo cooperativista (BARROS; OLIVEIRA JÚNIOR, 2013; RUBIM; VASCONCELOS, 2017). O modelo federativo no Brasil concentra competências na União, induzindo comportamentos políticos e administrativos nos demais entes federados (BARROS; OLIVEIRA JÚNIOR, 2013).

No campo da cultura, o PNC instigou estados e municípios a adotarem a perspectiva do planejamento e desenvolverem processos de institucionalização, por meio da adesão desses entes federados ao SNC e da adoção do trabalho colaborativo e complementar. A construção de sistemas para o desenvolvimento de políticas públicas apresenta algumas vantagens, como a articulação de atores, racionalização de recursos, promoção de intercâmbios, fomento à formação de gestões e profissionais, estímulo à consolidação de políticas mais permanentes e de longo prazo (RUBIM; VASCONCELOS, 2017).

A publicação da lei que cria o SMC em Lavras, em 2013, é o resultado desse processo encampado pelo extinto MinC, por meio da disponibilização de informações aos gestores de cultura, do esclarecimento das dúvidas apresentadas por eles e mesmo por meio das frequentes cobranças da finalização do processo de instituição do sistema municipal.

É curioso notar, todavia, que por mais que o MinC fornecesse os recursos técnicos e administrativos, o que mais parece ter pesado para a adesão de Lavras ao SNC foram os recursos individuais dos gestores de cultura nesse período. A formação técnica de duas gestoras na área da cultura e a experiência de um gestor com produção

cultural parece ter possibilitado que houvesse um fluxo melhor das informações e da criação de redes políticas, como a formação do grupo de gestores culturais de Minas Gerais, do qual Lavras era participante ativo.

Obviamente, não se pode esquecer da formação de “janelas de oportunidade” (BAPTISTA; REZENDE, 2015) para a produção dessa política pública, uma vez que a conjuntura política era extremamente oportuna para tal convergência de situações favoráveis.

Observa-se que a atuação do MinC foi determinante para se reconhecer como um problema do poder público a ausência de políticas perenes e coerentes com o propósito de democratização da produção e da fruição cultural, além de induzir ações concatenadas em âmbito nacional, estadual e municipal. Percebeu-se que, em Lavras, a maneira como essa demanda foi recebida pelo poder público teve grande influência dos gestores municipais e seus recursos subjetivos.

Dessa forma, no momento que o MinC se retira da cena, a assessora de cultura de Lavras perde uma legitimidade já escassa. Esgarçadas as coalizões políticas, torna-se difícil a barganha e perde-se na negociação e nas disputas pelas capacidades estatais do município. Observa-se, inclusive, que houve dificuldades para a manutenção de estruturas de governança básicas, como a realização de Conferências e Fóruns Municipais e das eleições para o Conselho Municipal do setor.

A título de finalização, vale ressaltar que a experiência de construção da política pública analisada, embora não tenha sido ainda exitosa, com diversos percalços e discontinuidades, pode contribuir com o debate sobre governança. Os desafios e restrições enfrentados pela gestão pública de Lavras evidenciam como a identificação das fragilidades institucionais e a busca por alternativas calcadas na realidade e nas especificidades locais podem ser importantes chaves para que as organizações envolvidas na construção das políticas tenham maior efetividade nessa interação.

REFERÊNCIAS

- BAPTISTA, T. W. F.; REZENDE, M. A ideia de ciclo na análise de políticas públicas. In: MATTOS, R. A.; BAPTISTA, T. W. F. *Caminhos para análise das políticas de saúde*. Porto Alegre: Rede Unida, 2015. p. 221-272.
- BARROS, J. M.; OLIVEIRA JÚNIOR, J. Minas Gerais e Brasil: o diálogo entre duas políticas culturais. In: BARBALHO, A.; BARROS, J. M.; CALABRE, L. (org.). *Federalismo e políticas culturais no Brasil*. Salvador: Edufba, 2013. p. 223-248.
- BRASIL. Câmara dos Deputados. *Plano nacional de cultura: diretrizes gerais*. 2. ed. Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2008. Disponível em: <https://bit.ly/3xnFvB6>. Acesso em: 16 dez. 2019.
- BRASIL. Câmara dos Deputados. *Proposta de Emenda Constitucional n. 421/2014*. Altera a redação da alínea “e”, inciso II do art. 34, inciso III do art. 35, parágrafo único do art. 160, inciso IV do art. 167 e acrescenta o art. 216-A da Constituição Federal e os arts. 98 e 99 ao Ato das Disposições Constitucionais Transitórias [...]. Autora: Jandira Feghali. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 2014.
- BRASIL. Ministério da Cultura. *Guia de orientações para os estados: Sistema Nacional de Cultura: perguntas e respostas*. Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2011. Disponível em: <https://bit.ly/3yt107p>. Acesso em: 6 ago. 2021.
- BRASIL. Ministério da Cultura. *Análise e avaliação qualitativa das metas e o monitoramento do Plano Nacional de Cultura (PNC)*. Salvador: UFBA, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2WDIZ72>. Acesso em: 18 ago. 2021.
- CALABRE, L. *Conselhos de cultura*. Salvador: Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, 2013. (Coleção Política e Gestão Culturais). Disponível em: <https://bit.ly/3xwTLHE>. Acesso em: 6 ago. 2021.
- CALABRE, L. Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 3., 2017, Salvador. *Anais* [...]. Salvador: Enecult, 2007.
- FUKS, M.; PERISSINOTTO, R. Recursos, decisão e poder: conselhos gestores de políticas públicas de Curitiba. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, n. 60, p. 6781, 2006. Disponível em: <https://bit.ly/3IDUSTy>. Acesso em: 6 ago. 2021.

GOMIDE, A.; PEREIRA, A. K.; MACHADO, R. Burocracia e capacidade estatal na pesquisa científica. In: PIRES, R.; LOTTA, G.; OLIVEIRA, V. E. (org.). *Burocracia e políticas públicas no Brasil: interseções analíticas*. Brasília, DF: Ipea, 2018. p. 85-104. Disponível em: <https://bit.ly/3yvTI51>. Acesso em: 18 ago. 2021.

GOMIDE, A.; PIRES, R. (ed.). *Capacidades estatais e democracia: a abordagem dos arranjos institucionais para análise de políticas públicas*. Brasília, DF: Ipea, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3jxGDgq>. Acesso em: 6 ago. 2021.

LAVRAS. Prefeitura Municipal. Sistema Municipal de Cultura. *Lei n° 3.938, de 10 de maio de 2013*. Projeto de Lei do Executivo n° 009/2013, de autoria do prefeito, Marcos Cherem. Lavras: Prefeitura Municipal, 2013.

RUBIM, A. A. C.; FERNANDES, T.; RUBIM, I. *Políticas culturais, democracia e conselhos de cultura*. Salvador: Edufba, 2010.

RUBIM, A. A. C.; VASCONCELOS, F. P. (org.). *Financiamento e fomento à cultura nas regiões brasileiras*. Salvador: Edufba, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3jw9ba5>. Acesso em: 6 ago. 2021.

TATAGIBA, L. *Os conselhos e a construção da democracia no Brasil: um rápido balanço de duas décadas de participação conselhistas: políticas culturais, democracia e conselhos de cultura*. Salvador: Edufba, 2010.



Os sentidos da diversidade: políticas culturais e coletivos audiovisuais¹

Thiago Siqueira Venanzoni²

-
- 1 Uma primeira versão deste artigo foi apresentada no Grupo de Pesquisa Comunicação e Culturas Urbanas durante o 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação em 2020, em modalidade virtual, organizado na Universidade Federal da Bahia (Ufba).
 - 2 Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (PPGMPA) na Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). Docente em audiovisual pelo Complexo Educacional Faculdades Metropolitanas Unidas (FMU), Faculdades Integradas Alcântara Machado (Fiam) e Faculdade de Artes Alcântara Machado (Faam). E-mail: thiago.venanzoni@gmail.com.

RESUMO

Este artigo busca compreender o deslocamento do sentido de diversidade ao longo da década de 2010 a partir das produções de coletivos audiovisuais que surgiram neste período. As ações culturais dessa década enfatizaram a diversidade cultural e tiveram como eixo o território audiovisual e a descentralização do fomento da área, uma vez que as transformações produziram novas narrativas e novos modos de compreender a diversidade, tanto em sentido local como global. Para este fim, olharemos dois processos de construção de coletivos e produções: os novos territórios de produção e, posteriormente, outros sentidos interseccionais.

Palavras-chave: *Diversidade. Coletivos audiovisuais. Economia política. Audiovisual brasileiro.*

ABSTRACT

This article seeks to understand meaning shifts in the concept of diversity throughout the decade of 2010 from the productions of audiovisual collectives that emerged in that period. Based on territory and the decentralization of the audiovisual promotion, the cultural actions of this time emphasized cultural diversity, producing new narratives and new ways of diversity at both the local and global level. To this end, this work will look at two processes of building collectives and productions while considering the issue of new territories and other intersectional meanings of diversity.

Keywords: *Diversity. Audiovisual collectives. Political economy. Brazilian audiovisual.*

INTRODUÇÃO

Este artigo parte da perspectiva de que as estruturas discursivas que organizaram ações de cultura em todo o mundo se centram na percepção da diversidade como caminho para a promoção de atividades e práticas culturais. Dentro dessa perspectiva, compreende-se a diversidade, antes de suas ações e práticas, como um emblema no discurso (ORTIZ, 2015) e, a partir dela, modulam-se as ações e práticas que passam a ocupar o cotidiano e as narrativas que as organizam. Dessa forma, as práticas culturais e artísticas em larga escala passaram a ser lidas e articuladas como narrativas, assim como as ações que fomentam a realização dessas práticas foram significadas pelo referido emblema contemporâneo. A diversidade, tal como é vista no estágio atual da globalização, também se realiza como um significante que é acionado em múltiplas possibilidades, constituindo-se, assim,

como um meta-discurso ao qual o texto nos remete; ela não se encontra efetivamente nas coisas que aponta, mas nas maneiras como são ressignificadas. Barthes dizia, retomando a oposição entre significante/significado de Saussure, que uma meta-língua sempre toma

como referente uma língua anterior. Ela se autonomiza em relação à base que lhe dá suporte, o significante; tem vida própria, sendo capaz de engendrar um universo particular de conotação. Seu destino e sua legitimidade não coincidem nem dependem do seu ponto de partida. A “diversidade” (as aspas são propositais) constitui um significado que se sustenta em um significante específico, a diversidade. Por isso é possível, ao menos aparentemente, burlar a distância e as contradições que os separam. (ORTIZ, 2015, p. 137)

Essa contradição se estabelece, sobretudo, na relação entre a diversidade em seu sentido global e os múltiplos sentidos locais e territoriais que ela pode assumir em suas práticas culturais. O sociólogo compreende a diversidade em uma percepção fatalista de sua significação, absorvida pelo mercado com suas contradições, ainda que dela faça também surgir um **mal-estar** em que a globalização atua em sua desterritorialização para alterar a compreensão dos signos regionais. Embora não nos aprofundemos nesse ponto, é inegável o interesse de pensar a globalização como uma questão relevante, devido ao debate que suscita, em tempos em que as unificações tendem a processos na cultura desterritorializada e que signos sociais caracterizam unidades para se referirem a contextos distintos. Pensar a diversidade se torna, assim, mais urgente. A relação desta com a globalização estaria condicionada, principalmente, à noção de que a unificação atribui um sentido a ela, à medida que os territórios se veem em contradições provenientes da própria modernidade-mundo.

Não era difícil perceber que particularmente na Europa o embate entre universalismo × diversidade recobria realidades diversas, do multiculturalismo à questão islâmica. O mal-estar tinha origem nesta situação na qual, em um mundo globalizado, a diversidade adquiria um valor universal. Seguindo a orientação da Unesco na

América Latina, a diversidade constituía-se numa categoria específica, intrinsecamente boa, inquestionável. (VICENTE; VENANZONI; SOARES, 2017, p. 101)

Logo, o **mal-estar** é explicado justamente a partir de uma proposta global da diversidade e seus conflitos e contradições com o local, como se houvesse formas e apropriações que são mais reconhecidas como o diverso e, portanto, mais válidas do que as variáveis oriundas do discurso da diversidade – atribuídas também à compreensão da pluralidade. Em síntese, em tempos de reinvenção do espaço, em que “símbolos e signos culturais adquirem uma feição desterritorializada” (ORTIZ, 2015, p. 10), como é possível pensar a diversidade e em que espaço discursivo ela nos oferece brechas?

DIVERSIDADE E TERRITÓRIOS AUDIOVISUAIS

Para compreender os sentidos, portanto, devemos analisar o discurso e o emblema por suas circulações e práticas. Em 2005, foi realizada pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) a convenção que elaborou o documento para proteção e promoção da diversidade cultural, do qual o Brasil foi um dos signatários. Entre outras providências anunciadas, a carta objetivava o fortalecimento, a promoção e a construção da diversidade cultural ao redor do globo. A chave de compreensão parte do princípio de que as trocas simbólicas e culturais em espaços globais tendem a um desequilíbrio no consumo e na circulação dos novos mercados. Assim, são necessárias políticas de fomento e valorização das manifestações que se articulam ao reconhecimento das diversidades culturais.

A diversidade cultural se manifesta não apenas nas variadas formas pelas quais se expressa, se enriquece e se transmite o patrimônio cultural da humanidade mediante a variedade das expressões culturais, mas também através dos diversos modos de criação, produção, difusão,

distribuição e fruição das expressões culturais, quaisquer que sejam os meios e tecnologias empregados. (UNESCO, 2005, p. 4)

Ainda em 2005, o Brasil apresentou sua proposta de ampliação e promoção das diversidades” na área da cultura com a criação do Sistema Nacional da Cultura, estrutura responsável por dar andamento aos debates e ações da cultura no país. Ela foi planejada pelo então ministro da cultura Gilberto Gil, cuja declaração objetivava a construção de um grande debate no país para pensar em ações culturais e a construção de um plano nacional que apontasse caminhos de valorização e a presença das diversidades no país. Houve uma grande preocupação na elaboração dessas políticas, que está exposta na Convenção Nacional da Cultura de 2006, com a possibilidade de aniquilação da diversidade em nosso país devido ao aprimoramento das técnicas e meios de unificação global.

Pois estas articulações são imprescindíveis para lidar com uma conjuntura de tensão entre o local e o global, que expressa problemas e oportunidades inéditos. As novas tecnologias digitais de comunicação e informação possibilitam uma integração econômica mundial de características e alcance sem precedentes [...]. Por outro lado, as tecnologias não favorecem somente os interesses do grande mercado, inclusive o cultural. Elas também proporcionam novos fluxos de experimentação artística e oportunidades de valorização de tradições culturais específicas, combinada ao uso criativo dos mais recentes recursos científicos e tecnológicos. Neste sentido, o Plano Nacional de Cultura busca contemplar as dinâmicas emergentes no mundo contemporâneo, sem deixar de atender às manifestações históricas e consolidadas. (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2008, p. 15)

As marcas discursivas que se expõem pela discussão e irão caminhar para a elaboração da lei do plano nacional para a área da cultura são para pensar formas de valorização das diversidades em suas várias localidades. Por essa razão, o território ganha um caráter fundamental dentro desse plano para a cultura e se torna o vetor principal da valorização da diversidade no país. Assim, estabelecer o sentido de diversidade para os territórios locais e para as regiões periféricas do país, como foi feito pelo plano e suas práticas, era um passo fundamental para tentar contrapor, em certa medida, a unificação global. Se por um lado há nessas elaborações o fundamento discursivo, são nas práticas culturais e sociais que se notará o movimento de circulação das políticas públicas e das atividades culturais.

Com os debates da convenção de 2006 e do Plano Nacional de Cultura, formulou-se, em 2010, a Lei Nacional de Cultura, transformando o plano em uma política nacional. A lei se fundamenta nas transformações comunitárias e territoriais, a partir das produções e criações de arte em localidades em grande parte periféricas ou distantes dos grandes centros produtores. O “Pontos de Cultura”, principal ação do projeto “Cultura Viva”, é um exemplo dessa política nacional, pois oferece, por meio de editais, recursos tecnológicos de distribuição e locação com finalidade cultural para grupos, coletivos e entidades. No campo do audiovisual, essas iniciativas de financiamento foram também relevantes para a construção dos coletivos nas periferias das grandes cidades e em outros territórios, levando, também por meio de editais, formas de fomento a outras localidades e outras formas de produção, em um processo claro de descentralização dos recursos. O caráter territorial é central no desenho institucional visto nas ações da cultura na primeira década dos anos 2000, sendo um eixo a ser considerado até hoje para a reflexão sobre os processos culturais e as políticas de promoção da diversidade no Brasil.

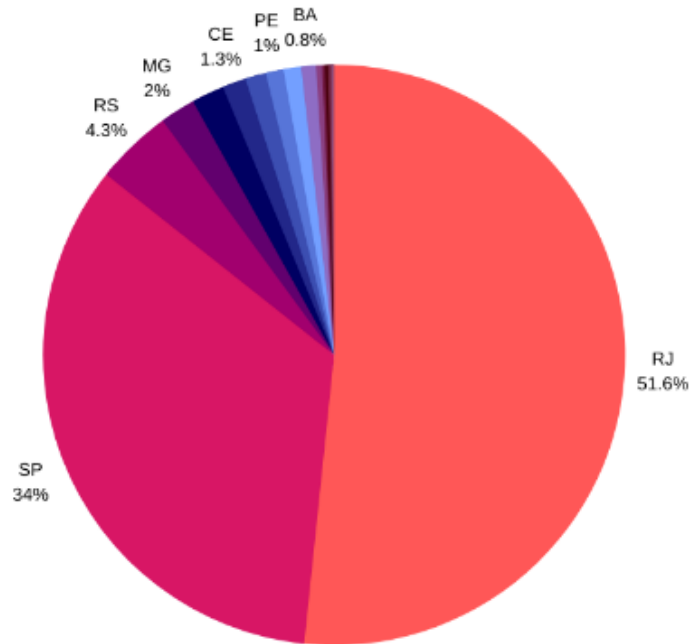
Quando se reflete sobre as marcas discursivas expostas nas ações e práticas sociais, busca-se aportes em que essas marcas se apresentam como um movimento contínuo. Destinado exclusivamente às produções audiovisuais, o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), criado em 2006, teve como um de seus processos a descentralização da produção no país. Mesmo não sendo diretamente vinculado à política dos outros projetos que emergiram mais claramente dos debates da convenção, é possível reconhecer em sua criação as marcas do discurso e sua inegável contribuição para ampliação dos territórios produtores no audiovisual brasileiro. Contudo, o fundo é alvo de muitas críticas pelo seu modo de financiar e oferecer viabilidades limitadas aos produtores independentes, ainda que seja uma política voltada a eles.

A relação entre territórios e espaços de produção pode ser verificada nos Gráficos 1 e 2, que oferecem dados quantitativos da mudança de eixo – ainda que não totalmente acentuada – em relação às produções audiovisuais catalogadas pela Agência Nacional de Cinema (Ancine), em um comparativo entre 1995 e 2009. O período corresponde à retomada do cinema brasileiro, à constituição da Ancine (2002), às leis de incentivo, à execução do FSA e à promulgação da Lei Nacional da Cultura, vistos neste artigo como marcas políticas e discursivas do setor cultural. No Gráfico 2, apresenta-se o período de 2010 a 2018, quando se deu a efetiva atuação da lei e das ações oriundas dela, incluindo o aumento substancial dos recursos por meio do FSA.³ Os dados foram disponibilizados em planilhas de produção divulgadas pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA) e foram organizados em dois gráficos.⁴

-
- 3 Apenas como base comparativa, em 2007, primeiro ano de atuação do FSA, foram aplicados quase 38 milhões de reais de recursos federais no audiovisual brasileiro. Esse valor se manteve estável – abaixo de 100 milhões de reais – até 2011, um ano após a promulgação da Lei Nacional da Cultura, quando saltou para mais de 216 milhões de reais, e em 2014, quando chegou ao seu ápice, ultrapassando a marca de 1 bilhão de reais.
 - 4 Para a elaboração dos gráficos foram levadas em consideração as produções financiadas pelo FSA e as computadas pela Ancine em salas de cinema por todo o país. A partir desses dados foi mensurado e catalogado nas planilhas divulgadas pelo OCA o estado de registro das produtoras e coprodutoras dessas produções audiovisuais. Os resultados dessa coleta foram organizados nos gráficos. Todos foram recolhidos pela pesquisa em contagem manual.

No Gráfico 1 nota-se a predominância de dois estados produtores e outros territórios com menos de 5% de toda a produção registrada pela Ancine.

Gráfico 1 – Produção audiovisual por estado entre 1995 e 2009

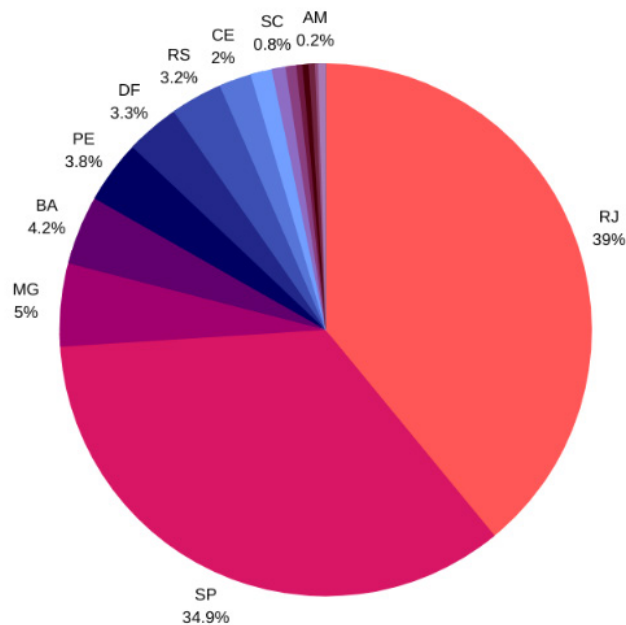


Fonte: Elaboração própria (2021).

É possível notar no Gráfico 1 que os recursos estão quase totalmente centralizados em dois estados: Rio de Janeiro e São Paulo. Em análise, é possível ainda identificar que esses recursos estavam centrados em poucas produtoras audiovisuais registradas nesse período, cuja maioria está localizada nas capitais desses estados. Em outras palavras, percebe-se não só uma concentração dos recursos em apenas dois estados, como também uma má redistribuição deles, uma vez que há poucas produtoras audiovisuais captando os financiamentos por meio de leis de incentivo e pelo próprio FSA. A título de comparação, os 51,6% da produção do Rio de Janeiro correspondem a 314 produções audiovisuais registradas no OCA,

enquanto o 0,8% da produção da Bahia significa cinco produções audiovisuais fomentadas entre 1995 e 2009. O Gráfico 2, produzido para os oito anos de aplicação dos recursos do FSA, entre 2010 e 2018, expressa uma mudança nesse cenário. Ainda que Rio de Janeiro e São Paulo permaneçam como os dois estados predominantes, eles aparecem em menor volume em relação ao Gráfico 1, e outros territórios aparecem com uma maior participação no FSA.

Gráfico 2 – Produção audiovisual por estado correspondente ao período 2010-2018 de aplicações do Fundo Setorial do Audiovisual



Dados: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual

Fonte: Elaboração própria (2021).

A presença dos principais estados produtores – Rio de Janeiro e São Paulo – e suas respectivas capitais ainda é notada com destaque no Gráfico 2. Porém, os dados quantitativos permitem fazer duas considerações: (1) a proporção deles em captação e financiamento diminuiu de 85,6% do total de produções no período anterior para 73,9% entre os anos analisados na década de 2010; (2) o crescimento

de alguns territórios produtores nesse mesmo período, como Minas Gerais, Bahia e Distrito Federal. A escolha desses espaços territoriais para análises qualitativas não foi aleatória, pois há práticas culturais relevantes que se presenciam a partir desses territórios, como será comentado.⁵ Nota-se ainda a entrada de territórios produtores que não se encontravam no Gráfico 1, com produções locais que passam a captar recursos federais e acessar o FSA. Em 2018, produções de todos os estados da federação estão contempladas com fomento do setor audiovisual.

A respeito dos territórios mencionados, Distrito Federal, Minas Gerais e Bahia são, originalmente, espaços que não se destacavam no cenário das produções audiovisuais ao longo das décadas⁶ e que não constavam com fomento nos anos anteriores, principalmente as regiões da periferia das capitais. Destacam-se aqui três coletivos e grupos desses territórios: Coletivo de Cinema de Ceilândia (Ceicine), de Ceilândia, Distrito Federal, Filmes de Plástico, de Contagem, Minas Gerais, e Rosza Filmes, do Recôncavo Baiano, Bahia. Além de produzirem fora das capitais e em territórios periféricos, os grupos apresentam em suas narrativas uma estética do território local e suas paisagens, tornando-o também um valor nacional a partir das produções.

O Ceicine foi o primeiro dos três coletivos a captar recursos para produção audiovisual. Uma das suas mais relevantes produções foi a trilogia da cidade de Ceilândia. Localizada nas bordas da capital federal, é a maior cidade-satélite de Brasília e uma das mais precárias em seus índices públicos. O primeiro filme da trilogia, *A cidade*

-
- 5 Importante notar também a presença, dentro do FSA, de dois programas que foram relevantes para a descentralização da produção audiovisual: o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro (Prodav) e o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Brasileiro (Prodecine). Ambos construíram estruturas de autofinanciamento, como bancos regionais, que auxiliaram o desenvolvimento de produções fora dos eixos mais difundidos.
 - 6 Ainda que Salvador tenha sido um polo produtor com certa relevância na constituição do cinema moderno no país, fala-se, atualmente, de um processo sistêmico de produção que não se restringe à capital do estado.

é uma só, de 2013, reconta a história da região a partir de moradores das favelas da Vila IAPI e Vila Tenório, que foram retirados do plano piloto e passaram a ocupar projetos governamentais em territórios à margem de Brasília, no que mais tarde se tornaria Ceilândia. Essa narrativa é reportada pelos moradores e por uma personagem que incorpora um candidato que retomará as terras do plano piloto, em sentido contrário ao que ocorreu. Nesse híbrido entre o referencial e a ficcionalidade que marca a trilogia encontram-se as questões fundamentais do local nas narrativas construídas pelo coletivo, a história do território pelo ponto de vista de seus ocupantes. Em *Branco sai, preto fica* (2015), outro ponto dessa história é evidenciado a partir de um baile *black* ocorrido na década de 1980, onde aconteceu um genocídio de jovens negros e negras por policiais militares. A partir desse acontecimento local, as questões raciais e seus debates se tornam um importante elemento na construção do território de Ceilândia. No terceiro filme, *Era uma vez Brasília* (2018), ocorre a redenção, com o território ocupando novamente o seu local de origem. É interessante notar nas produções do coletivo de Ceilândia que a dimensão territorial surge no espaço narrativo e discursivo, entrelaçando-se com o sentido de diversidade, o que marca o território como ponto de partida para uma construção estética do espaço.

Figuras 1 e 2 – Cenários de Ceilândia em *Branco sai, preto fica* (2015)



Fonte: *Branco sai, preto fica* (2015).

O mesmo ocorre nas produções da Filmes de Plástico, que utiliza paisagens territoriais da cidade de Contagem, Minas Gerais, local da produtora. A cidade, localizada próximo à Belo Horizonte, na região metropolitana, é caracterizada como um território proletário por ser um polo industrial importante na região, o que traz à cidade um contraste em relação à capital do estado. A produtora sempre apresenta Contagem como uma paisagem em construção, e as marcas das desigualdades de classe e raça da cidade se evidenciam e são demonstradas nas obras cinematográficas. Essas marcas estão presentes em todo o percurso do coletivo audiovisual, notoriamente nos dois últimos filmes lançados pelo coletivo: *Temporada* (2018) e *No coração do mundo* (2019). Em *Temporada* há uma sequência de planos em que a descrição do espaço urbano se incorpora à narrativa.

Figuras 3 e 4 – Cenas do filme *Temporada*, com paisagens de Contagem, Minas Gerais

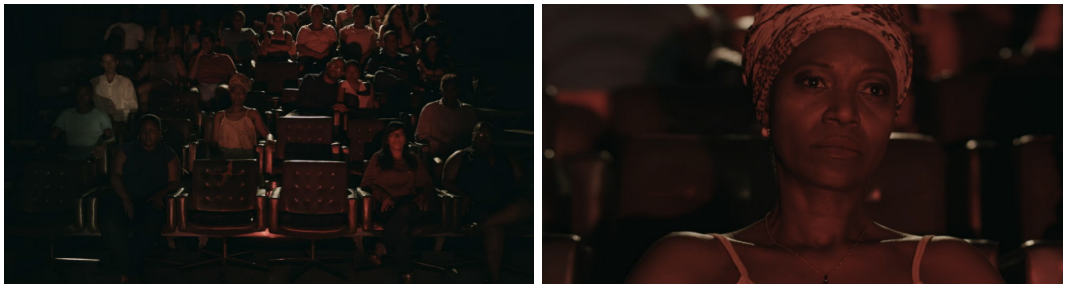


Fonte: *Temporada* (2018).

A Rosza Filmes, de São Félix e de Cachoeira, ambas cidades do Recôncavo Baiano, também exercita o pensar a paisagem como um local de produção e personagem da narrativa em uma das suas principais produções, *Café com canela* (2017). As cidades se tornam reflexos das posições de vida das personagens, das formas de estar no local, dos trânsitos, dos percursos e dos encontros que esse estar possibilita. Uma cena bastante evidente da relação

paisagem-personagem é aquela em que a cidade de Cachoeira se vê na tela de uma sala de cinema que projeta a história da personagem Margarida, uma mulher negra que sofre de depressão após a morte do filho. O que a personagem e os outros moradores de Cachoeira veem é um vídeo que simula a estética amadora dos vídeos familiares, do local e de suas vidas.

Figuras 5 e 6 – Cenas de *Café com canela* (2017)



Fonte: *Café com canela* (2017).

Todas essas produções tiveram incentivos advindos do Fundo Setorial do Audiovisual. Ao pensar a descentralização da produção, como ocorrido ao olhar para a diversidade e a escolha esclarecida no Plano Nacional, fez-se ocorrer no país, em determinada escala, produções e narrativas sobre territórios invisibilizados no espaço discursivo do audiovisual brasileiro, como os apresentados por este artigo. Assim, se os dados quantitativos apresentados dão conta de um tipo de caminho para as produções audiovisuais, por meio de percursos institucionais promovidos e articulados pelo FSA, nos interessa olhar ainda, para compor as análises qualitativas, outras formas de incentivos que surgiram nesse período a partir das indicações de atuação previstas pelas marcas discursivas instadas no Plano Nacional.

Editais estaduais e municipais diversos visavam o mesmo sentido de valorização territorial e da diversidade local, com destaque para o Programa de Desenvolvimento do Audiovisual Mineiro (Prodam) e

o Filme em Minas, descontinuado a partir de 2018, que destinavam recursos à interiorização do audiovisual no estado, e o Setorial do Audiovisual da Bahia, da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB, 2019), que esclarece em seu texto a valorização das territorialidades e a promoção das diversidades locais. Um dos processos locais mais exitosos ocorre na cidade de São Paulo com o Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais (VAI). O VAI foi criado em 2003 e passou por uma revisão da Lei Nacional de Cultura e por importantes mudanças no começo da década de 2010, respondendo às reivindicações dos coletivos atendidos pelo programa e as diretrizes do Plano Nacional. Entre as mudanças mais notáveis está a vinculação das duas modalidades de financiamento, que destinavam recursos a coletivos juvenis nas periferias da cidade de São Paulo, não se permitindo mais recursos individuais. Além disso, os coletivos precisam estar em atuação para atender as demandas do edital.

A tradução da diversidade a partir dos territórios, como relatada no audiovisual brasileiro da última década, se aproxima das questões levantadas por Milton Santos (2001, 2014) no debate das dimensões de território e os modos de produção:

A relação entre paisagem e produção está em que cada forma produtiva necessita de um tipo de instrumento de trabalho. Se os instrumentos de trabalho estão ligados ao processo direto da produção, isto é, à produção propriamente dita, também o estão à circulação, à distribuição e ao consumo. A paisagem se organiza segundo os níveis destes, na medida em que as exigências de espaço variam em função dos processos próprios a cada produção e em nível de capital, tecnologia e organização correspondentes. (SANTOS, 2014, p. 72)

De acordo com Milton Santos, a aproximação entre formas de produção e paisagens territoriais na divisão do trabalho estabelecida pela globalização só é possível com instrumentos que ofereçam essa

relação. Se a globalização converge no sentido de homogeneização do consumo e das práticas culturais, faz-se necessário que instrumentos de mediação ofereçam novas formulações das práticas culturais e da diversidade a partir do local e dos territórios, algo que a redistribuição estabelecida nas proposições do Plano Nacional de Cultura buscou promover com as iniciativas direta ou indiretamente vinculadas a ele. Por esta razão, compreende-se que o sentido da diversidade se atrela, num primeiro momento, aos territórios e ao local. Porém, mesmo a partir dessa leitura, é possível reconhecer que tais modos de produção oferecidos na relação com a paisagem apresentam em suas brechas novas maneiras de habitar o local, o que nos permite olhar também para o deslocamento do sentido de diversidade cultural e territórios audiovisuais durante o processo de articulação.

O LOCAL RESSIGNIFICANDO O GLOBAL

No sentido imaterial, as paisagens são formadas pela construção do local em diálogo com o global, por vínculos culturais e produções massivas e globais que atuam em traços de identificação entre a parte e o todo. Nesse sentido, nota-se a presença de várias produções que enunciam o seu local descentralizado em encontro com seu circuito, que não se restringe ao local referido. Essa realidade se encontra, por exemplo, na circulação das obras dos três coletivos mencionados em circuito de festivais nacionais e internacionais, em salas de cinema por todo país e em plataformas globais de *streaming*, como Netflix e Prime Video. Trata-se de uma cadeia bastante complexa de distribuição, visto que inclui festivais e plataformas digitais, o que também é uma marca das produções da última década nos diferentes níveis em que elas se encontram de financiamentos e modos de distribuição. Por essa razão, deve-se adotar uma ideia de ressignificação do processo de produção, em que o local passa a traduzir, ao menos em algumas localidades e

territórios, os sentidos da diversidade, reverberando em escalas maiores, em alguns casos, globais.

Jesús Martín-Barbero (2014), de forma não ocasional, irá se referir à diversidade como um novo processo dentro do que historicamente foi pensado como **interculturalidade**, ou seja, a “possibilidade de uma mediação constitutiva entre a **pluralidade** de culturas e a **unidade** do humano.” (MARTÍN-BARBERO, 2014, p. 20, grifos do autor). O sentido se estabelece no espaço entre o local e o global e em suas ressignificações ou, como diz o teórico Denilson Lopes (2010), tal cinema intercultural se baseia num **entrelugares** em que o local e o global se encontram nas paisagens.

O entrelugar não é uma abstração, um não lugar, mas uma outra construção de territórios e formas de pertencimento, não simplesmente “uma inversão de posições” no quadro internacional, mas um questionamento desta hierarquia [...] a fim de propor uma outra forma de pensar o social e o histórico, diferente das críticas marcadas por uma filosofia da representação. O entrelugar é uma estratégia de resistência que incorpora o global e o local, que busca solidariedades transnacionais [...] fruto de quebras de fronteiras culturais. (LOPES, 2010, p. 93)

Por essa razão, ainda é fundamental encontrar nas emergências as brechas civilizatórias no contexto global ou, como apresenta Arjun Appadurai (2009, p. 6), a partir das “dimensões culturais da globalização”. A nosso ver, o antropólogo indiano não se mostra muito motivado com os fluxos culturais neste momento global, mas pensa nas paisagens que se colocam a partir destes fluxos – não compreendidos aqui na chave das migrações territoriais, ainda que estas sejam um aporte fundamental, na visão do autor. O que o interessa mais é o que esses fluxos globais, materiais e imateriais, provocam no sentido do local e nas alterações dos espaços.

Estas paisagens são, portanto, o material de construção do que (por extensão de Benedict Anderson) chamarei **mundos imaginados**, isto é, os múltiplos universos que são constituídos por imaginações historicamente situadas de pessoas e grupos espalhados pelo globo. Um fato importante no mundo em que hoje vivemos é que em todo o globo muitas pessoas vivem nesses mundos imaginados (e não apenas em comunidades imaginadas), sendo, portanto, capazes de contestar e por vezes até de subverter os mundos imaginados na mente oficial e na mentalidade empresarial que as rodeia. (APPADURAI, 2009, p. 51, grifos do autor)

Se por um lado o global reconfigura as bases nacionais, regionais e locais, por outro abre, a partir do que coloca Appadurai em relação aos mundos imaginados, uma possibilidade para outras formas de apropriação e variação desses modos de ocupar o espaço e, conseqüentemente, de narrar o emblema da diversidade. O deslocamento do sentido oferecido por centenas de novos coletivos, no que se avalia como um segundo momento desse processo iniciado na década de 2000, também corresponde ao pertencimento ao local, mas adensado a outras enunciações.

Nas obras anteriormente descritas, as amostras dos eixos de raça e gênero já eram apresentadas no território com um protagonismo mais fundamental. As questões das negritudes, a partir da interseccionalidade com debates de gênero, feminismos e orgulho LGBTQIA+, e principalmente vinculadas às questões de classe e território, sempre estiveram na construção das narrativas dessas produções, de alguma maneira já indicando o caminho que estava vinculado ao processo de evidenciar o território. O que se nota agora, porém, é a partida das narrativas já vinculadas para outros sentidos da diversidade, que se tornam emergenciais em produções audiovisuais e que ainda buscam espaços e circularidades. Os sentidos podem ser organizados a partir de um único modo de expressão: o

da luta por reconhecimento, que também inclui o local e o espaço como pertencimento.

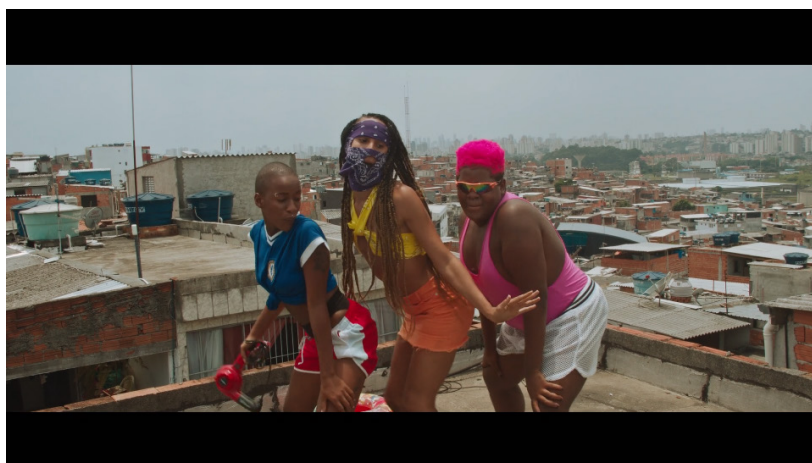
Os coletivos juvenis audiovisuais que analisaremos evidenciam um caráter mais específico do pensar a diversidade articulada ao território. Grande parte desses coletivos exerce protagonismo nas periferias das cidades, como os coletivos Gleba do Pêssego e A Visionária. Um aspecto comum a ambos os coletivos é o fato de não realizarem apenas produções vinculadas ao que se entende por cinema; eles atuam na perspectiva da inclusão e democratização do acesso à produção audiovisual. Além disso, ambos foram notados na última década e são da periferia de São Paulo. Nessa reivindicação dos grupos, a enunciação oferece a ideia de participação direta, havendo uma nova tradução no sentido da diversidade que já se notava em outros momentos, mas que se apresenta formalizado em ações concretas nesses casos.

Evidencia-se mais ativamente um novo sentido emergente e adensado em coletivos audiovisuais juvenis e periféricos: o de formação e democratização do acesso às identidades subalternizadas em meio social e seus traços, marcas de classe, raça e gênero, em uma proposta de um audiovisual que agrega saberes e técnicas e se constrói fora do percurso ao que tradicionalmente se experimentou na formação do cinema e do audiovisual no país. Dezenas de coletivos e grupos juvenis oferecem essa mirada para as questões de gênero, como o Coletivo Renca, que reivindica uma ação mais direta de mulheres negras no audiovisual, o Coletivo de Mulheres e Pessoas Transgênero do Departamento de Fotografia do Brasil (Coletivo DAFB), que reúne profissionais e não profissionais transgêneros com oferta de formação e recolocação no mercado de trabalho do audiovisual, uma área de dominação masculina, a Sapata Filmes, que produz e oferece cursos de formação em audiovisual com o recorte de gênero, e a Preta Portê Filmes, que tematiza em suas produções as questões das negritudes e tem na sua equipe a inclusão da diversidade como característica principal.

As produções do coletivo A Visionária também oferecem esse deslocamento de sentido quando se coloca como quem produz, e não o que se produz, gerando nessa mudança de percepção sobre o projeto audiovisual a diversidade de formatos a ser explorada e, sobretudo, sobre os que estão realizando a produção. Em sua produção *Visionárixs da quebrada* (2018), duas dimensões estão colocadas: tanto a de construir um formato que se ausenta de certas tradições do cinema quanto a de evidenciar a produção periférica na área cultural, com o fortalecimento das lutas por reconhecimento que se mostra na narrativa. O saber territorial encontra espaço a partir das políticas sociais e nas formas de reconhecimento das diversidades periféricas raciais e sexuais que se expandem e são demonstradas na narrativa.

A Gleba do Pêssego, assim como as outras produtoras e coletivos, não se restringe à produção de um único formato audiovisual, e sua produção também está centrada nas bases da democratização e inclusão interseccional dos membros; ocupa-se do recorte de raça e gênero em suas temáticas. No curta-metragem ficcional *Bonde* (2019), três contextos são apresentados pelas personagens Raí, Lua e Camis (Figura 7). Questões de raça e gênero frequentam e se associam à narrativa de Heliópolis, bairro periférico de São Paulo. A produção coletiva contou com a participação dos moradores locais cedendo casas, bares, lojas e demais espaços de locação, e auxiliando os integrantes do coletivo em aspectos gerais da realização. O coletivo busca em suas produções uma diversidade de locações, possibilitando-nos uma leitura das questões de um local periférico por meio das unidades territoriais de São Paulo.

Figura 7 – As personagens de *Bonde* (2019)



Fonte: *Bonde* (2019).

A produção teve financiamento do edital VAI II, da Secretaria Municipal da Cultura de São Paulo, devido a reformulações importantes dessa política pública que, a partir de 2013, passou a evidenciar coletivos periféricos em seu desenho institucional. Essa mudança no eixo da diversidade nas políticas de redistribuição e nas ações dos coletivos audiovisuais apresenta uma unificação das diferentes lutas que a diversidade pode oferecer em seu contexto local e global, justamente por ser um emblema contemporâneo. De acordo com dados sobre o cinema brasileiro recolhidos e organizados por Candido, Flor e Freitas, do Grupo de Estudos Multidisciplinares de Ações Afirmativas da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (Gema), até 2018:

O grupo social que aparece menos representado em todas as principais funções do cinema brasileiro é o de mulheres pretas e pardas, que não exerceu atividade de direção e roteiro em nenhum dos 240 filmes analisados; constituindo também apenas 4% do elenco selecionado para os longas-metragens. Homens pretos e

pardos têm um desempenho levemente melhor e são 2^o dos diretores, 3^o dos roteiristas e 13^o dos personagens. (CANDIDO; FLOR; FREITAS, 2020, p. 5)

Estes dados mostram uma concretude dos caminhos que a economia política do cinema e do audiovisual devem visualizar na próxima década, além do debate que deve ser feito sobre um novo plano nacional e, mais especificamente quanto às questões apresentadas por este artigo, sobre o cinema e o audiovisual, pois estes necessitam expandir seu horizonte e seu campo simbólico de atuação política. Dessa forma, entende-se que o reconhecimento social deve vir acompanhado de um incremento financeiro em sistemas estruturados de financiamento, além da redistribuição mais igualitária desses valores, abrindo condições para a reversão dos dados de produção atuais do país.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há, portanto, demandas por reconhecimento que necessitam de políticas do setor cultural voltadas a elas e que ofereçam outras oportunidades para inverter a curva dos dados expostos pelo Gemaa, promovendo um alargamento dos arranjos produtivos e distributivos do audiovisual brasileiro e uma ênfase aos debates identitários. Se por um lado foi possível compreender o sentido da diversidade a partir de um fomento na produção descentralizada pela adoção do território como um eixo de ação das políticas públicas na cultura, compreende-se, por outro, que os debates devem caminhar para a interseccionalidade e a adoção de outros eixos de análise, como raça, gênero e classe, que identificam essa produção, seja em seu sentido temático – as narrativas –, seja pelo viés do próprio trabalho e de quem produz audiovisual no país. É importante ainda ressaltar que a adoção desses eixos nos debates e no setor não exime de pensá-los a partir do território e das localidades, como abordado na análise dos coletivos de São Paulo. Deve-se pensar o

território como um vetor transversal que confere as feições às narrativas e marcam o espaço da localidade frente à unificação promovida pela globalização.

Assim, a disputa de sentido, o emblema e a diversidade precisam oferecer locais para as demandas sociais e lutas por reconhecimento que ocorreram de forma sistemática no país nas últimas décadas, tanto em ondas quanto em momentos distintos, para que estas não se tornem esvaziadas e, conseqüentemente, ganhem outros contornos globais, como o emblema que é. O pensamento pós-abissal articulado por Santos e Mendes (2018) discute um cenário em que a pluralidade de vozes surge num espaço de partilha social pela busca de uma reinvenção democrática, o da **demodiversidade**. Visto como uma condição estrutural e, posteriormente, como uma proposição no nível discursivo, os autores reivindicam o pós-abissal em uma democratização nas

relações econômicas (pós-capitalismo), relações que se baseiam na inferioridade supostamente natural, racial ou étnico-cultural do oprimido (pós-colonialismo) ou as relações que assentam na diferença sexual ou de orientação sexual como fator de opressão (pós-patriarcado). (SANTOS; MENDES, 2018, p. 21)

Estas desigualdades podem ser discutidas em duas bases: redistribuição e reconhecimento. São nelas que se encontram um sentido político e a perspectiva da diversidade e dos processos que são desencadeados na partilha global em seus sentidos locais.

A filósofa Nancy Fraser (2007) irá assumir que o reconhecimento social em um sistema global não é algo que deva vir apenas das afirmações das identidades, como se presume, de certa forma, da diversidade e suas marcas identitárias, mas também com um aspecto de redistribuição que busque a diminuição e a aniquilação das desigualdades. Caso contrário, há o risco de termos um movimento de unificação das identidades e desigualdades no processo

do reconhecimento social. É um olhar discordante de outros filósofos de filiação hegeliana – extremamente válidos – dentro da política das identidades, mas para Fraser o reconhecimento não pode vir sem um pensamento de justiça social e, novamente, sem pensar a redistribuição como um fator fundamental para alcançar um status moral. Assim:

Justiça, hoje, requer tanto redistribuição quanto reconhecimento; nenhum deles, sozinho, é suficiente [...]. A tarefa, em parte, é elaborar um conceito amplo de justiça que consiga acomodar tanto as reivindicações defensáveis de igualdade social quanto as reivindicações defensáveis de reconhecimento da diferença. (FRASER, 2007, p. 103)

Por essa razão, as políticas públicas para o setor, além de marcas discursivas, são mecanismos importantes para a promoção de demandas. Ademais, elas necessitam, neste momento, olhar para o movimento dos coletivos audiovisuais periféricos e as produções, propostas de compreensão e significação da diversidade desses territórios, com o objetivo de associar as identidades e as questões interseccionais com meios e condições de produção. Oferece-se, por fim, um contraponto à hegemonia global de tais temas das políticas identitárias, às formas de produção, uma resistência às formas mais comuns e circulantes de reconhecimento das éticas identitárias e o fortalecimento da intermediação do local e global. Dessa forma, as brechas, no sentido posto neste artigo, podem ser materializadas a partir do debate moral e de justiça social do qual o audiovisual brasileiro pode e deve também fazer parte.

REFERÊNCIAS

- A VISIONÁRIA Lab. [S. l.: s. n.], c2021. Disponível em: <https://bitly.com/H4npS>. Acesso em: 21 jan. 2021.
- APPADURAI, A. *Dimensões culturais da globalização*. Lisboa: Teorema, 2009.
- BRASIL. Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010. Institui o Plano Nacional de Cultura – PNC –, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais – SNIIC – e dá outras providências. *Diá Oficial da União*, Brasília, DF, 3 dez. 2010.
- CANDIDO, M. R.; FLOR, J.; FREITAS, J. B. Raça e gênero no cinema brasileiro: 1995–2018. *GEMAA*, Rio de Janeiro, n. 7, 2020. Disponível em: <https://bitly.com/Iwuy6>. Acesso em: 10 out. 2020.
- COLETIVO DAFB. *Coletivo de mulheres e pessoas transgênero do departamento de fotografia do cinema brasileiro*. [S. l.], 2016. Facebook: coletivodafb. Disponível em: <https://bitly.com/XIEQO>. Acesso em: 21 jan. 2021.
- COLETIVO GLEBA DO PESSÊGO. *Coletivo gleba do pêssego*. [S. l.], 2011. Facebook: coletivoglebadopessego. Disponível em: <https://bitly.com/YXCWJ>. Acesso em: 21 jan. 2021.
- FRASER, N. Reconhecimento sem ética? *Lua Nova*, São Paulo, n. 70, p. 101–138, 2007. Disponível em: <https://bitly.com/6H4YP>. Acesso em: 5 ago. 2021.
- FSA. *Execução orçamentária e financeira*. [S. l.]: Fundo Setorial do Audiovisual, [2020?]. Disponível em: <https://bitly.com/bTsCT>. Acesso em: 21 jan. 2021.
- FUNCEB. Edital setorial do audiovisual 2019. *Fundação Cultural do Estado da Bahia*, Salvador, 2019. Disponível em: <https://bitly.com/7JqPs>. Acesso em: 10 out. 2020.
- LOPES, D. Paisagens transculturais. In: FRANÇA, A.; LOPES, D. (org.). *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó: Argos, 2010, p. 91–110.
- MARTÍN-BARBERO, J. Diversidade em convergência. *MATRIZES*, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 15–33, 2014. Disponível em: <https://bitly.com/6AUdd>. Acesso em: 5 ago. 2021.

MINISTÉRIO DA CULTURA. *Plano nacional de cultura: diretrizes gerais*. Brasília, DF: MinC, 2008. Disponível em: <https://bityli.com/nPc9a>. Acesso em: 10 out. 2020.

ORTIZ, Renato. *Universalismo e diversidade: contradições da modernidade-mundo*. São Paulo: Boitempo, 2015.

SÃO PAULO (Município). Lei nº 13.540, de 24 de março de 2003. Institui o programa para a valorização de iniciativas culturais – VAI – no âmbito da Secretaria Municipal de Cultura e dá outras providências. *Diário Oficial da Cidade de São Paulo*, São Paulo, SP, 25 mar. 2003.

PRETA PORTÊ FILMES: produções produções e interações culturais e interações culturais.Ê FILMES. *PretRenca portê filmes*. São Paulo: Preta Portê Filmes, Disp20--onível em: <https://bityli.com/zwWqE>. Acesso em: 21 jan. 2021.

RENCA. *Renca: produções e interações culturais. produções e interações culturais*. [S. I.]. [20--?]. Facebook: rencaproduções. Disponível em : <https://bityli.com/IAvXf>. Acesso em 21 jan. 2021

SANTOS, B. S.; MENDES, J. M. (org.). *Demodiversidade: imaginar novas possibilidades democráticas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

SANTOS, M. *Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia*. São Paulo: Edusp, 2014.

SAPATA FILMES. *Sapata filmes*. [S. I.], 2020. Insyagram: sapatafilmes. Disponível em: <https://bityli.com/F5cYN>. Acesso em: 21 jan. 2021

UNESCO. Convenção sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais. In: CONFERÊNCIA GERAL DA ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA, 33., 2005, Paris. *Anais [...]*. Paris: Unesco, 2005. Disponível em: <https://bityli.com/k933M>. Acesso em: 10 out. 2020.

VICENTE, E.; VENANZONI, T. S.; SOARES, R. L. Renato Ortiz: tecido da escrita, teia da memória. *MATRIZES*, São Paulo, v. 11, n. 3, p. 91-112, 2017. Disponível em: <https://bityli.com/eDuaq>. Acesso em: 5 ago. 2021.



A utilização legal de imagens criadas por terceiros nos países da União Europeia

Inês Rebanda Coelho'

-
- 1 Doutora em ciências da comunicação pela Universidade do Minho. Em 2021, integra como investigadora e docente convidada a unidade curricular Som e Imagem, da Universidade Católica de Lisboa. E-mail: insclh@gmail.com.

RESUMO

Tanto em contextos escolares como privados, de investigação e profissionais, estamos constantemente a usar, alterar ou partilhar imagens criadas por outras pessoas. Mas será que o fazemos legalmente? O que é que devemos ter em conta quando queremos utilizar uma imagem criada por outra pessoa? O objetivo deste artigo é expor as práticas legais relacionadas ao uso de imagens na União Europeia (UE), tanto para usos privados como pedagógicos, de investigação e profissionais. Para isso, foi feito um levantamento dos códigos de Direito de Autor dos países da UE, assim como das Diretivas, Decretos, Convenções e outros documentos e acordos legais associados. Procedeu-se, igualmente, a uma investigação das práticas legais relacionadas ao uso de imagens na UE e as atualizações sofridas nos últimos anos. Concluiu-se que, apesar de a legislação vigente ter vindo a facilitar o uso de obras no mercado digital em contextos de educação e investigação, vê-se como necessária uma abordagem mais simplificada para o utilizador comum.

Palavras-chave: *União Europeia. Direito de autor e direitos conexos. Utilizador. Imagens.*

ABSTRACT

Be it in personal, educational, academic, or professional contexts, we are constantly using, altering, or sharing images created by other people. But do we do it legally? What should we take into account when we want to use an image created by someone else? This article aims to expose the legal practices related to the use of images in the European Union (EU) for private, pedagogical, academic, and professional purposes. To this end, the study conducted a survey of the Copyright codes of the EU countries, as well as of Directives, Decrees, Conventions and other associated documents and legal agreements. The legal practices related to the use of images in the EU were also investigated, verifying its updates throughout recent years. The results indicate that, although the current legislation has enabled the use of works available in the digital market in educational and academic contexts, the common user requires a more simplified approach.

Keywords: *European Union. Author's rights and related rights. User. Images.*

INTRODUÇÃO

Este artigo teve como objetivo a análise de práticas legais de utilização de imagens criadas por terceiros em contextos de uso privado, profissional, pedagógico e de investigação na União Europeia (EU), levando-nos a questionar o que é que precisamos ter em consideração quando queremos utilizar legalmente imagens criadas por outrem. De modo a responder à nossa questão de partida, foi efetuado um levantamento da legislação de Direito de Autor e Direitos Conexos presente nos países civilistas constituintes da União Europeia. Foram tidas em consideração as versões mais recentes da legislação fornecida pela Organização Mundial da Propriedade Intelectual (World Intellectual Property Organization – WIPO), pelo governo de cada país e as suas atualizações (LINDNER; SHAPIRO, 2019), maioritariamente traduzidas para inglês. Apesar dos países constituintes da UE apresentarem convenções, tratados e diretivas de harmonização, existem diferenças entre eles,² que iremos analisar. Nos casos em que se constatou uma mesma abordagem por parte dos países da UE, optou-se pelo recurso à legislação nacional portuguesa como representante.

Para este artigo, será feita uma exposição de informações basilares necessárias para o uso legal de imagens, o que inclui a determinação: da autoria e nacionalidade da obra, das figuras legais protegidas e respetivos direitos, da duração de proteção, licenças de uso facilitado e exceções e limitações ao direito de autor, que incluem políticas *Fair Use*, *Fair Dealing* ou *Free Use* (Utilização Livre). Para estes dois últimos casos, é necessário ter em atenção o propósito de uso da obra original. Serão observadas as principais diferenças presentes nos países da UE, dependendo do tipo de utilização feita.

-
- 2 Entre os que abordamos estão: Decreto n° 73/78 (PORTUGAL, 1978); Decreto n° 140-A/79 (PORTUGAL, 1979); Decreto n° 9/75 (PORTUGAL, 1975); Directiva 92/100/CEE (CONSELHO DA UNIÃO EUROPEIA, 1992); Directiva 2001/29/CE e Diretivas 2012/28/UE e 2019/790 (PARLAMENTO EUROPEU; CONSELHO DA UNIÃO EUROPEIA, 2001, 2012, 2019); e Resolução da Assembleia da República n° 53/2009 (PORTUGAL, 2009) e Organização Mundial de Propriedade Intelectual (1996).

Relativamente às utilizações privadas e público-pessoais, optou-se por retratar o uso de imagens em redes sociais, blogs, obras *fan made* e memes. No contexto pedagógico, foi feita a análise das utilizações de imagens em diversos contextos de aula, como em trabalhos escolares, apresentações, cópias e criação de derivações. Para investigação serão expostas utilizações em apresentações públicas e publicações de material científico, assim como o recurso a imagens de arquivo. Por fim, no meio profissional foram estudadas utilizações que incluem cópias, publicação, exibição e criação de derivações. Serão expostos, igualmente, os conceitos de obra órfã, domínio público (PARLAMENTO EUROPEU; CONSELHO DA UNIÃO EUROPEIA, 2012; REBELLO, 1994) e licenças de uso facilitado (ex.: *Creative Commons*), algo que nos últimos dois casos, dependendo do uso feito da obra criada por terceiros, poderia simplificar sua utilização, ou seja, ausência de pedido de autorização a todas as figuras legais detentoras de direitos e/ou remuneração. Com este artigo, foi possível constatar que um utilizador comum, de uma obra que não foi criada por ele, necessita de um grau de conhecimentos que excede o básico nos campos estudados (uso privado, educativo, investigativo e profissional), de modo a ter a certeza se a utilização está dentro da legalidade. Porém, atualmente, as utilizações nas áreas de investigação e educação foram facilitadas, ao ser proporcionada a utilização de obras sem custos associados e pedido de autorização aos titulares dos direitos, desde que elas estejam sob as exceções e limitações estabelecidas pelo país em questão e pela UE, que serão apresentadas em seguida. Ainda assim, para um cidadão comum, pode continuar a ser um processo complexo, visto que terá de ter em conta diversos textos legais na confirmação da utilização devida da obra. Algo que se torna difícil em países cujas opções de sistematização de informação legal adotadas mostram fragilidades (veja-se o caso de Portugal). Tem-se,

assim, como objetivo expor a recente evolução da legislação por parte da União Europeia e quais as utilizações por ela permitidas e por cada um dos países que a constituem.

UTILIZAR OBRAS CONSTRUÍDAS POR TERCEIROS

Neste artigo, quando se fala de imagens, entenda-se que nos referimos a dois cenários: obras fotográficas e representações de obras pré-existentes, excluindo-se, assim, fotogramas de obras audiovisuais. Enquanto no caso de obras fotográficas, por norma, só existe um autor, as representações de obras pré-existentes implicam que existem pelo menos dois autores, o da obra principal representada e o que efetua a sua representação (ex.: fotografia de uma pintura de Monet).

Após este esclarecimento, deparamo-nos com a pergunta de partida: quais os elementos principais a ter em conta quando se quer utilizar uma imagem criada por outra pessoa? Em primeiro lugar, é necessário descobrir quem são os autores e qual a nacionalidade da obra, se é preciso considerar outras figuras legais, tomar conhecimento de se a obra está em domínio público (duração de direitos da obra) ou se tem alguma licença de uso facilitado, como as de *Creative Commons* e, por fim, se a utilização a ser feita está inserida nas exceções e limitações ao direito de autor, como é o caso das políticas de *Fair Use*, *Fair Dealing* ou *Free Use* do ou dos países da obra em questão. Iremos, por isso, abordar cada um destes conceitos e passos a serem dados ao longo do artigo. Começemos pelo primeiro fator, a autoria.

O sistema de Direito de Autor e Direitos Conexos (DADC) atribui ao autor dois tipos de direitos, os direitos morais e os direitos patrimoniais (também conhecidos como direitos económicos). Os direitos morais incluem o direito de o criador assegurar a genuinidade, integridade e o ineditismo da obra. Os direitos morais são inalienáveis, imprescritíveis e irrenunciáveis, existindo mesmo depois da

morte do autor. De modo a garantir a integridade e genuinidade da obra, o autor tem a legitimidade de se opor a qualquer forma de deformação, mutilação, modificação ou a sua destruição. Os direitos patrimoniais ou econômicos são independentes dos morais e podem ser transmitidos parcial ou totalmente. Estes permitem ao autor fruir e utilizar a obra ou autorizar terceiros a fazê-lo, o que inclui a sua divulgação, publicação e exploração econômica, independentemente da forma, desde que esteja dentro dos limites da legislação (EUROPEAN PARLIAMENT RESEARCH SERVICE, 2018).

Autoria e nacionalidade

Para a legislação, o autor é o criador intelectual da obra (EPRS, 2018). Apesar de, normalmente, o autor de uma fotografia ser o fotógrafo, nem sempre este raciocínio se aplica. Antes de mais, é importante mencionar que há alguns países onde nem todo formato de fotografia é protegido, realizando-se uma diferenciação entre fotografias como obras artísticas e como meras fotografias. Temos os casos de, por exemplo, Portugal (1985), Espanha (2017) (onde as meras fotografias são igualmente protegidas, mas pelos direitos conexos, e as fotografias como obras artísticas pelos direitos de autor), Itália (1941) e Hungria (HUNGARY, 1999, c2018). Apesar de alguns países, como a Espanha, não demarcarem uma diferenciação entre fotografias e meras fotografias na sua legislação, outros como Portugal e Hungria fazem-no. No entanto, a explicação não deixa de ser ambígua, pois foca-se no cariz de criação pessoal que a fotografia deve transmitir, seja pela escolha do objeto retratado ou pelas condições de execução (HUNGARY, 1999, c2018; PORTUGAL, 1985). Não obstante, mesmo que a fotografia não seja protegida pelo DADC em determinados países por ser vista como um objeto sem teor artístico, deve-se seguir a política de proteção de imagem (Direitos de Imagem) presente e defendida por cada país em específico.

Caso a imagem seja protegida, existem variações dependendo do seu contexto e da nacionalidade. Por exemplo, se a fotografia for

executada através de um contrato ou por encomenda, há países que atribuem os direitos de autor à entidade patronal ou à pessoa que fez a encomenda – como é o caso de jornais e sites institucionais onde não consta o nome de quem fotografou. Veja-se, por exemplo, Portugal (1985), Alemanha (DEUTSCHLAND, 2018) e Áustria (2010). Isto faz com que, dependendo do tipo de obra que se quer utilizar, se tenha de descobrir quem é o titular dos direitos. Caso seja uma representação, deve-se primeiro descobrir quem é o autor da representação e, posteriormente, o autor/titular dos direitos da obra representada.

Ao mesmo tempo que estamos a determinar quem são os autores de uma imagem, também estamos a tentar descobrir qual a nacionalidade da obra. Isto porque é a partir dela que sabemos qual o sistema legal em que se insere e qual a legislação pela qual a obra é regida e protegida. Cada país, mesmo pertencendo ao mesmo sistema legal, apresenta as suas particularidades. A nacionalidade das obras que possuem autoria a solo, como é o caso de fotografias como obras originais, regra geral, tanto se pode determinar a partir do autor da obra como, no caso de o autor ser considerado uma pessoa coletiva, da sede principal e efetiva da sua administração (PORTUGAL, 1985). Se, por outro lado, quisermos usar uma representação de uma obra (ex.: uma fotografia tirada por outra pessoa de *A Fonte*, 1917, de Marcel Duchamp), terá de se saber a nacionalidade tanto do autor da representação como do autor da obra representada.

Dito isto, deparamo-nos com outra situação, as obras anónimas. Independentemente se é a obra original ou sua representação, visto que, geralmente, a maioria dos países na UE não deixa que obras anónimas, ou seja, as consideradas obras órfãs,³ sejam usadas, a não ser em situações muito específicas e pontuais que não envolvam obtenção de lucro.⁴

.....

3 “Uma obra órfã é uma obra em que nenhum dos titulares do Direito de Autor é identificado ou, mesmo que um ou mais sejam identificados, nenhum é localizado, apesar da concretização de uma busca diligente. A obra tem de estar publicada para ser ponderada a hipótese da sua utilização por terceiros” (PARLAMENTO EUROPEU; CONSELHO DA UNIÃO EUROPEIA, 2012).

4 As obras órfãs podem ser reproduzidas sem permissão dos titulares do DADC, se o

Restantes figuras legais, domínio público e contratos

Se existirem pessoas representadas nas imagens, dependendo da situação e do acordo que têm com o autor original, poderá ser necessária a sua autorização. Isto porque o direito de imagem é um direito de todo ser humano. Toda a gente tem o controle da utilização de sua imagem, nome ou outro aspecto de sua identidade, seja ela uma cópia fiel ou uma representação. Porém, esta informação de se é necessário ou não obter a autorização das pessoas representadas pode ser adquirida ao contactar-se o autor da obra ou uma entidade de gestão coletiva de direitos. Se não for possível adquirir esta informação, deve-se consultar os direitos de imagem estabelecidos pelo país da obra, que se poderão encontrar no Direito Civil e, em certas situações, no Direito Penal, na Constituição e Direito à Publicidade. Na UE, no geral, o que acontece é semelhante ao defendido pelo Código Civil Português, ou seja:

O retrato de uma pessoa não pode ser exposto, reproduzido ou lançado no comércio sem consentimento dela, não carecendo desse consentimento quando assim o justifique a sua notoriedade, o cargo que desempenhe, exigências de polícia ou de justiça, finalidades científicas, didáticas ou culturais, ou quando a reprodução da imagem vier enquadrada na de lugares públicos, ou na de factos de interesse público ou que hajam decorrido publicamente, salvo se do facto resultar prejuízo para a honra, reputação ou simples decoro da pessoa retratada. (PORTUGAL, 2020, art. 79)

.....

propósito for digitalização, disponibilizar, indexar, catalogar, preservar ou restaurar (PARLAMENTO EUROPEU; CONSELHO DA UNIÃO EUROPEIA, art. 2º), e pode também ser disponibilizado ao público, mas não pode ser distribuído por venda ou de outra forma (art. 3º e art. 4º). Uma obra órfã pode ser usada por uma instituição beneficiária somente para atingir interesses relacionados com a sua missão de interesse público. As universidades podem usar obras órfãs na sua missão educacional e na sua missão de investigação. Qualquer uso para obtenção de lucro é proibido, mas as instituições beneficiárias são autorizadas a gerar receitas em relação ao seu uso de obras órfãs de modo a cobrir as despesas pela reprodução e comunicação ao público. Modificações e criações de obras derivadas de obras órfãs são proibidas (PARLAMENTO EUROPEU; CONSELHO DA UNIÃO EUROPEIA, 2001).

Tudo o que sai destes casos necessita de autorização das pessoas retratadas. No entanto, há países que apresentam variações a que se deve prestar atenção. Por exemplo, na Dinamarca,⁵ qualquer publicação requer a autorização da pessoa representada, especialmente fotografias da vida pessoal, ou na Grécia,⁶ onde retratar alguém num espaço público requer autorização, mesmo sem existir publicação da obra.

Por fim, é importante falar na duração da proteção da obra dentro do sistema legal de DADC. Uma obra que está no domínio público perdeu seus direitos econômicos e é de acesso livre a qualquer pessoa. Ou seja, qualquer pessoa pode explorar a obra como entender, mesmo economicamente,⁷ desde que a honra e integridade da obra e de seu autor sejam preservadas. Relativamente à duração de proteção das imagens como obra original, o tempo varia conforme o país. Se a imagem for um desenho, pintura, ilustração ou outro formato dentro do mesmo gênero, a obra cai em domínio público 70 anos após a morte do autor. No entanto, se for uma obra fotográfica, irá depender se o país em questão as protege a partir dos Direitos de Autor: sendo assim, 70 anos após a morte do autor – como obras, temos os exemplos de Portugal (1985), Bélgica (BELGIUM, 1995; VRINS; DE BLEECKERE, 2019), Croácia (CROATIA, 2018), França (RÉPUBLIQUE FRANÇAISE, 2021), etc.; ou a partir dos Direitos Conexos, 50 anos após a publicação da obra – como obras, temos os exemplos da Alemanha (DEUTSCHLAND, 2018), Áustria (2010) (DÜRAGER, 2017), Dinamarca (DENMARK, 2014), Finlândia (FINLAND, 2015), e como meras fotografias, Portugal (1985) e Espanha (ESPAÑA, 2017). Contudo, há que ter

.....
5 Ver: Capítulo 27 do The Criminal Code of Denmark (DENMARK, 2005) e Madsen e Christensen (2017).

6 Ver: Artigo 57 do Greek Civil Code (GREECE, 2001) e Lampropoulou (2017).

7 “Decorrido o prazo de caducidade previsto na lei, diz-se que a obra caiu no domínio público. A sua utilização passa a ser livre (com a única ressalva respeitante aos direitos morais), isto é, deixa de estar dependente de autorização do titular do respetivo direito e sujeita ao pagamento de qualquer remuneração. Por outras palavras, cessa o exclusivo da exploração económica que a lei reserva ao autor, em sentido lato” (REBELLO, 1994, p. 194).

em atenção que obras que estejam em domínio público, mas cuja preservação esteja a cargo de um museu ou arquivo, para além de ser necessário um pedido de autorização para a utilização, é fundamental seguir as demandas das instituições de guarda relativamente à referência da obra. Além disso, em caso de publicação, é frequentemente necessária uma compensação monetária e/ou pagamento de uma taxa pela reprodução da obra a exemplo do artigo 18 do Decreto-Lei n° 16/93 (PORTUGAL, 2015).

É importante, igualmente, constatar se a obra tem alguma licença de uso facilitado, como uma licença *Creative Commons* ou outra dentro do mesmo gênero. As licenças *Creative Commons* ajudam as pessoas envolvidas na criação de uma obra a manterem seus direitos, ao mesmo tempo que permitem a terceiros que a copiem, distribuam e/ou utilizem, com ou sem interesses de exploração econômica envolvidos, dependendo do tipo de *Creative Commons*. Essa licença oferece ao utilizador uma identificação visual de acordo com seu tipo, seja no suporte onde está publicada ou no invólucro da obra, requerendo, por vezes, por parte do utilizador, o cumprimento de certas condições, incluindo relativas à nova obra que criar (CREATIVE COMMONS, 2017). Para que o utilizador possa usufruir de uma obra dentro de uma das licenças *Creative Commons*, é preciso ter em mente o propósito de utilização da obra e verificar se este está enquadrado nas diretrizes da licença apresentada.

Após esta pequena contextualização, que só por si já dá os primeiros indícios da complexidade legal existente e da quantidade de conhecimentos necessários, passemos às formas de uso facilitado.

Limitações e exceções legais: Free Use, Fair Use, Fair Dealing

Para sabermos se uma utilização está dentro das diretrizes legais de limitações e exceções,⁸ temos de saber o propósito de sua utilização, ou

-
- 8 Todas as leis de Direito de Autor e Copyright proporcionam exceções e limitações a favor de certos grupos de utilizadores ou ao público no geral. Os interesses legítimos reconhecidos por legislações domésticas e casos legais que justificariam a existência de exceções podem ser divididos em quatro categorias principais: promoção da liberdade de

seja, se é uso privado, uso profissional, educativo, investigativo ou outro; se pretendemos copiar, expor, divulgar, partilhar etc.; e se envolve exploração econômica – quando não envolve, há muito mais opções de utilização.

Nesta parte do artigo, optou-se por retratar as situações legais mais comuns que podemos encontrar no contexto de uso privado, pedagógico, profissional e investigativo. Na EU, existem exceções e limitações aos direitos que o autor e demais figuras legais têm sobre a obra em termos de sua utilização. É permitido o uso de uma obra criada por terceiros (focaremos em imagens) sem que seja necessária a autorização das diversas figuras legais que possuem direitos relacionados e, por vezes, também se dispensa o pagamento de uma compensação. Entre essas exceções e limitações estão o *Free Use*, *Fair Use* e o *Fair Dealing*.

O *Free Use* é a doutrina mais utilizada na UE e encontra-se inserida na própria legislação de DADC de cada país. O *Free Use* rege-se pela chamada “regra de três passos”, formulada no artigo 9º da Convenção de Berna:

Se for entendido que a reprodução conflitua com a normal exploração da obra, a reprodução não é permitida. Se for entendido que a reprodução não entra em conflito com a normal exploração da obra, o passo seguinte será considerar se essa mesma reprodução causa um prejuízo não razoável aos legítimos interesses do autor; e apenas se não for esse o caso, será possível, em certas situações especiais, introduzir uma licença compulsória, ou mesmo, permitir a utilização sem qualquer pagamento ao autor. (PORTUGAL, 1979, art. 9º)

expressão, acesso ao conhecimento, os propósitos de justiça e do público, e finalmente o uso privado ou pessoal. No entanto, não pode ser esquecido que a noção de “interesse legítimo” pode variar significativamente de uma jurisprudência para outra. O que pode ser permitido como exceção num país não é, por isso, necessariamente permitido noutro” (UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION, 2010, p. 11).

Ou seja, fica reservada à legislação de cada país da UE a faculdade de autorizar a reprodução de obras criadas por terceiros dentro destes casos especiais de *Free Use*, desde que a reprodução não prejudique a exploração normal da obra nem os interesses legítimos do(s) autor(es) injustificadamente.

Apesar de praticamente todos os países da UE se regerem pelo *Free Use*, isso não se constata na Polônia, que se baseia na política de *Fair Use*, e no Chipre, que se fundamenta na de *Fair Dealing* (CYPRUS, 2006; PEKALA, 2013; THEODOULOU, 2010). Embora nos deparemos com a existência da Directiva 2001/29/CE do Parlamento Europeu e do Conselho da União Europeia (2001), relativa à harmonização de certos aspetos do DADC na sociedade da informação, apenas é feito um apanhado geral sobre utilizações de obras na UE e sublinha-se a necessidade de confirmar os limites e exceções que a legislação de cada país da UE apresenta.

O que é, então, o *Fair Use* e *Fair Dealing* e no que é que se diferenciam em relação ao *Free Use*? Ambos também dispensam a autorização por parte das figuras legais que possuem direitos sobre a obra para a sua utilização e, por vezes, não requerem compensação monetária. O *Fair Use*, ao contrário do *Free Use*, nem sempre está especificado na legislação de cada país, sendo que existem quatro fatores a ter em consideração para determinar se a utilização da obra é justa ou não: (1) se é sem fins lucrativos, para propósitos de criticismo, investigação, ensino, uso privado, paródia, comentar ou reportar notícias; (2) a natureza da obra – por exemplo, se é factual e está publicada, pode ser considerada como *Fair Use*, mas se for criativa e não estiver publicada, já não é; (3) a quantidade que irá ser utilizada em relação à obra na íntegra (se for uma citação é permitido, mas se for uma obra inteira ou menos umas páginas, não); (4) se a utilização terá um impacto negativo na comercialização da obra original (GEIGER; IZYUMENKO, 2019). Como se pode constatar, os princípios do *Fair Use* não se afastam muito daqueles

que são defendidos pelo *Free Use*. Enquanto que, o *Fair Dealing* é uma mistura entre o *Free Use* e o *Fair Use*, ou seja, tal como o *Free Use*, também enuncia na legislação de cada país as exceções de uso da obra, mas tal como o *Fair Use*, preocupa-se com a sua utilização justa. Como tal, para a interpretação e aplicação dos artigos direcionados ao *Fair Dealing*, também se tem em conta o propósito, carácter, quantidade, natureza da utilização, assim como alternativas disponíveis para o uso e seu efeito na obra original (BAND; GERAFFI, 2015).

Para concluir, todas as exceções na utilização normal de uma obra aqui mencionadas acabam por ser muito semelhantes entre elas. No entanto, há sempre pequenas variações, mesmo dentro dos países que seguem a mesma doutrina (EPRS, 2018; UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION, 2010).

Contexto privado, pedagógico, de investigação profissional

No que diz respeito à utilização de imagens, a doutrina de *Free Use* é mais restritiva do que o *Fair Use* e *Fair Dealing*. Por este motivo e pelo facto de a grande maioria dos países da UE se reger pelo *Free Use*, iremos focar-nos nesta política e mostrar como funciona a proteção legal de uma obra num mesmo contexto de utilização na UE e se existem diferenças entre países.

Uma imagem é uma obra fechada em si mesma, ou seja, não se pode tirar citações ou excertos, como nas obras audiovisuais ou literárias. Como tal, muitos países da UE dificultavam a sua utilização, incluindo no uso privado, mesmo tendo em conta que esta implica que não existe qualquer tipo de exploração econômica ou pública da obra. As exceções e limitações sobre o uso de imagens eram direcionadas à sua reprodução e comunicação, e apenas alguns países da UE adotaram estas práticas na sua legislação.

Veja-se os casos da Alemanha (DEUTSCHLAND, 2017), Espanha (ESPAÑA, 2017), Bélgica (BELGIUM, 1995; VRINS; DE BLEECKERE, 2019), Eslovênia (SLOVENIA, 2016), Bulgária

(2011), que em suas legislações alegam permitir a apresentação e comunicação de uma imagem com propósitos e em estabelecimentos educativos e sociais sem que seja requerida autorização dos autores ou seu pagamento, se não existir nenhum interesse econômico envolvido e se for dirigida a um público restrito. Enquanto em investigação tínhamos, dentro do mesmo cenário, o exemplo de países como Espanha (ESPAÑA, 2017) e a Suécia (SWEDEN, 2013). Porém, a Diretiva (UE) n° 2019/790 (PARLAMENTO EUROPEU; CONSELHO DA UNIÃO EUROPEIA, 2019), direcionada ao mercado digital, veio implementar atualizações na legislação, com o intuito de acompanhar as evoluções sociais e tecnológicas digitais e harmonizar as práticas legais associadas na UE. As alterações legais apresentadas por esta diretiva permitiram que as exceções e limitações de que se beneficiam os usos para educação e investigação (que incluem as políticas de uso facilitado dos respectivos países da UE, para além das diretivas de harmonização europeias) fossem amenizadas ao isentarem, em determinadas situações, a necessidade de pagamento por parte do utilizador e de pedido de autorização aos titulares dos direitos da obra.

Para além disso, a análise computacional de informação em formato digital, designada nesta mesma diretiva como prospecção de textos e dados, inclui também imagens. O que quer dizer que as imagens foram integradas nesta atualização das exceções e limitações em contexto de investigação e educação, desde que sejam com propósitos de estudo ou ilustração didática e não haja exploração econômica envolvida. Esta diretiva veio facilitar e agilizar o processo de utilização legal de obras de imagem fixa por parte de investigadores e educadores, ao diminuir o carácter exclusivo e limitativo em relação à exibição, reprodução e acesso a imagens protegidas com propósito de estudo e análise em contexto educativo e de investigação, como para lecionar aulas, em comunicações, palestras, realização de trabalhos e exercícios escolares, etc. e ao ter em consideração a nova realidade digital como meio de acesso e de divulgação

de conteúdos criados por terceiros (vejam-se os artigos 5º e 24 da Diretiva (UE) nº 2019/790).

Em relação às utilizações privadas, as práticas expostas na legislação da maioria dos países da UE estão relacionadas apenas à reprodução da obra. Alguns deles permitem que sejam feitas cópias de obras originais na sua totalidade, tendo sempre em conta que não existam fins comerciais diretos ou indiretos e sejam usadas exclusivamente num contexto privado – a exemplo de Portugal (1985); Bélgica (BELGIUM, 1995; VRINS; DE BLEECKERE, 2019) e Polónia (POLAND, 2010). Assim como há países cujo ato de reprodução privada de imagens não se insere na política *Free Use* – a Dinamarca (DENMARK, 2014); Estónia (ESTONIA, 2017); Eslováquia (SLOVAKIA, 2016), que não exige autorização dos autores das obras, mas exige pagamento; e Malta (2009), onde a reprodução de qualquer meio para usos privados e para fins não comerciais só é permitida se houver uma compensação monetária. Alguns países acabaram por adotar a medida de cobrar uma taxa extra na aquisição de suportes de gravação de dados, de modo a atenuar este problema por meio da implementação da lei da cópia privada, como é o caso de Portugal, Alemanha, Bélgica, Finlândia, Luxemburgo, Holanda, Suécia, etc (WIPO, 2016).

Hoje em dia, pode-se falar ainda de outro tipo de uso, a que chamaremos de público-pessoal, que tem vindo a aumentar consideravelmente com a evolução das tecnologias digitais. Nos usos permitidos sem pedido de autorização e pagamento aos autores, podem-se incluir upload e a disponibilização de conteúdos digitalmente criados por utilizadores de serviços de partilha em linha, que incluem redes sociais e páginas de internet, cujo propósito seja a crítica, análise, caricatura, pastiche (incluindo obra *fan made*), paródia (incluindo memes) e citações (EUROPEAN..., 2019). Isso implica que, em contexto de ensino, profissional, privado e de investigação, criar e partilhar digitalmente obras derivadas dentro destes parâmetros é uma prática permitida, desde que a obra e o

autor estejam devidamente identificados, tendo em atenção os possíveis danos que possam ser causados à obra original. Até agora, a maioria dos países apenas discriminava este tipo de uso na legislação para excertos de uma obra e artigos de atualidade (como jornais) com a devida identificação, mas não de imagens, algo que esta nova diretiva veio a alterar. Porém, estas utilizações continuam a ter de respeitar os direitos de imagem de possíveis retratados e as políticas de publicação estabelecidas por cada plataforma de compartilhamento (PARLAMENTO EUROPEU; CONSELHO DA UNIÃO EUROPEIA, 2019).

Tirando estes casos mencionados, as derivações de obras criadas por terceiros só continuam a ser possíveis com a autorização do ou dos seus autores, a não ser para uso educativo⁹ e privado. Pois, fora destes contextos, isso implica a infração não só de direitos econômicos, mas de direitos morais, por ser considerada uma apropriação e alteração da obra original.

Em contextos profissionais, por norma, é sempre necessária a autorização dos autores e demais figuras legais, assim como o seu pagamento, a menos que cheguem a outro tipo de acordo ou que a obra tenha uma licença de uso facilitado, como a *Creative Commons*, que não proíba o uso comercial. Nas imagens originais, é necessária a autorização e remuneração do autor e possivelmente de pessoas retratadas. Nas derivadas, é necessária a autorização e remuneração dos autores de ambas as obras e, possivelmente, de pessoas retratadas. Ter em atenção a possível existência de outras figuras legais (ex.: publicação de imagens exclusivas por parte de uma entidade coletiva), algo que deve ser confirmado com o autor da obra.

.....

9 “A exceção ou limitação prevista na presente diretiva exclusivamente para fins de ilustração didática deverá entender-se como abrangendo as utilizações digitais de obras ou outro material protegido para apoiar, melhorar ou complementar o ensino, incluindo as atividades de aprendizagem (...). Na maior parte dos casos, o conceito de ilustração implicará, por conseguinte, a utilização apenas de partes ou de excertos de obras, o que não deverá substituir a compra de materiais essencialmente destinados aos mercados do ensino” (alínea 21, Diretiva (UE) n. 2019/790).

Existem situações profissionais, como as que não impliquem alteração da obra original ou do seu formato, que podem não necessitar de contacto direto com os autores e demais figuras legais para adquirir suas autorizações, mas requerem o seu pagamento. É o caso da integração de uma fotografia num artigo ou livro, em que poderão recorrer a entidades de gestão coletiva de direitos para facilitar o processo. A única profissão destacada na política *Free Use* é a de jornalista, em que se o uso da obra tiver o objetivo de reportar um acontecimento da atualidade, em muitos países da UE, não é necessária autorização por parte do autor nem o seu pagamento.

Há países que incluem na legislação a utilização de imagens, desde que sua apresentação esteja na medida do justificado da dita finalidade informativa, o que nesta situação normalmente implica que sejam obras vistas ou ouvidas no decorrer de eventos que estão a ser retratados – são exemplos a Bélgica (BELGIUM, 1995; VRINS; DE BLEECKERE, 2019), Espanha (ESPAÑA, 2017), Estônia (ESTONIA, 2017) etc –, e outros que apenas aludem a fragmentos de obras – a exemplo de Portugal (1985), Luxemburgo (LUXEMBOURG, 2001), Romênia (ROMENIA, 2006) etc.

Por fim, temos outro exemplo de uso indiferenciado, ou seja, que pode ser adotado em qualquer contexto, desde que siga as diretrizes legais principais. A UE considera que não é necessária autorização e mesmo pagamento aos autores para uso de obras localizadas permanentemente em locais públicos, como é o caso de esculturas e o exterior de obras de arquitetura, incluindo como objeto de representação principal, desde que não haja exploração econômica. Dependendo do país, as utilizações incluem cópia, representação, comunicação, publicação e/ou distribuição. Pode haver restrições ao tipo de reprodução (cópia) permitida, dependendo do intuito do uso da obra, que devem ser confirmadas em cada país.

Podemos, assim, concluir que se a obra estiver fora das políticas de limitações e exceções da legislação de seu país e da estabelecida pela UE, não estiver em domínio público nem tenha uma licença de

uso facilitado aplicável ao uso pretendido, é necessário contactar os autores ou um organismo de gestão coletiva de direitos e, possivelmente, pagar uma remuneração às figuras legais envolvidas. Para além disso, é necessário garantir que os autores e restantes figuras legais sejam devidamente identificados e que não exista nenhum dano causado à exploração normal da obra.¹⁰

CONCLUSÃO

Esta investigação possibilitou a percepção de uma falta de atualização e aproximação da legislação à sociedade atual na UE até 2019, tanto em termos de utilização de obras como em relação a sua realidade artística, tecnológica e industrial, principalmente por parte de países que promoveram apenas pequenas reformas da legislação de DADC ao longo dos anos (como Portugal, Romênia, Polónia, Grécia, Hungria, Chipre, República Checa etc.) (CZECH REPUBLIC, 2006; GREECE, 2014; LINDNER; SHAPIRO, 2019). Esta situação em concreto tem revelado fragilidades na evolução da lei destes países, que vieram a ser amenizadas pela Diretiva (UE) n.º 2019/790. Mesmo assim, a falta de simplificação da informação legal apresentada ao utilizador, que se revela como necessária para a utilização legal de uma obra de outrem, leva o utilizador comum a necessitar de certo nível de conhecimento ou a generalizar utilizações em contextos mais liberais, como o educacional ou de investigação.

A legislação de DADC continua a deparar-se com alguns impasses, como compensações que não chegam aos autores e restantes figuras legais, que em determinados casos passam ou deveriam passar por entidades de gestão de direitos de autor. Muitas obras em domínio público têm valores excessivos,¹¹ e aquelas de acesso

.....
10 Ver: Directiva 2001/29/CE do Parlamento Europeu e do Conselho da União Europeia e os artigos 75 e 76, Capítulo II, Título II do DADC.

11 "O custo de acesso às obras, a pagar pelo público, não diminui pelo facto de estas deixarem de ser oneradas com o pagamento da retribuição aos autores. Um disco com obras de Beethoven não custa menos do que outro com obras de Lopes-Graça, o preço do bilhete de teatro para assistir à representação de uma obra de Gil Vicente não é mais barato do

restrito, como as que estão em arquivos e em museus, estão frequentemente sujeitas ao pagamento para que sejam usadas – a exemplo do art. 18 do Decreto-Lei n° 16/93 – (PORTUGAL, 2015). Constatou-se também, no caso de obras que não se encontram em domínio público, que apresentam, frequentemente, custos elevados quando envolvem exploração econômica.

Esta investigação possibilitou colocar em perspectiva as práticas legais, todo o conhecimento e passos requeridos por parte do utilizador, de modo a garantir que o uso da obra seja feito legalmente. Há tanto uma vertente informativa e de atribuir conhecimento como de alerta para as exigências e alguma complexidade associada à lei que cada país expõe, mesmo tendo sido harmonizada em áreas como a investigação e a educação. Apesar de, nos últimos anos, a legislação que abrange toda a UE ter melhorado significativamente, ainda há necessidade de harmonização e simplificação da legislação para obras de cariz artístico e suas reproduções na era digital, principalmente para o utilizador comum.

REFERÊNCIAS

AUSTRIA. *Bundesgesetz über das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Kunst und über verwandte Schutzrechte* [Federal Act on Copyright in Works of Literature and Art and Related Rights]. Vienna, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/3Ab8JFe>. Acesso em: 4 jan. 2020.

BAND, J.; GERAFFI, J. *The fair use/fair dealing handbook*. Washington, DC: Jonathan Band, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/3jhMYfT>. Acesso em: 10 ago. 2020.

BELGIUM. *Law on copyright and neighbouring rights of June 30, 1994, as amended by the Law of April 3, 1995*. Brussels: [s. n.], 1995. Disponível em: <https://bit.ly/3rRizZG>. Acesso em: 4 jan. 2020.

.....
que para uma peça de Santareno [...] A margem de lucro do produtor, do empresário ou do editor, é que aumenta: os direitos que eles teriam a pagar se a obra continuasse a ser protegida acabam, afinal, por reverter em seu exclusivo proveito, sem que o público beneficie minimamente. Na realidade, o domínio público é um logro- ou, na melhor hipótese, uma ficção" (REBELLO, 1994, p. 194195).

BULGARIA. *Law on copyright and neighbouring rights no. 56/1993, as amended up to March 25, 2011*. Sófia: [s. n.], 2011. Disponível em: <https://bit.ly/3yoGtOV>. Acesso em: 4 jan. 2020.

CONSELHO DA UNIÃO EUROPEIA. Directiva 92/100/CEE do Conselho, de 19 de novembro de 1992, relativa ao direito de aluguer, ao direito de comodato e a certos direitos conexos aos direitos de autor em matéria de propriedade intelectual. *Jornal Oficial da União Europeia*, Luxembourg City, n. 1346, p. 6166, 27 nov. 1992. Disponível em: <https://bit.ly/3fqyklx>. Acesso em: 4 jan. 2020.

CREATIVE COMMONS. Sobre as licenças. *Creative Commons*, Mountain View, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3ilIshd>. Acesso em: 22 mar. 2020.

CROATIA. State Intellectual Property Office. *Croatia copyright and related rights act*. Zagreb: [s. n.], 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3yo8nKU>. Acesso em: 13 jul. 2021.

CYPRUS. *Copyright and neighbouring rights*. Nicosia: [s. n.], 2006. Disponível em: <https://bit.ly/37jQMaV>. Acesso em: 4 jan. 2020.

CZECH REPUBLIC. *Act no. 121/2000 Coll. Of April 7, 2000, on copyright and rights and on amendments to certain acts (Copyright Act)*. Prague: [s. n.], 2006. Disponível em: <https://bit.ly/37gRcyW>. Acesso em: 4 jan. 2020.

DENMARK. *The consolidated act on copyright (No. 1.144 of October 23, 2014)*. Copenhagen: [s. n.], 2014. Disponível em: <https://bit.ly/37jUIOp>. Acesso em: 13 jul. 2021.

DENMARK. *The criminal code*. Order No. 909 of September 27, 2005, as amended by Act Nos. 1389 and 1400 of December 21, 2005. Copenhagen: [s. n.], 2005. Disponível em: <https://bit.ly/3ilUmHL>. Acesso em: 4 jan. 2020.

DEUTSCHLAND. Act on copyright and related rights (Urheberrechtsgesetz – UrhG). *Federal Law Gazette*, Berlin, n. 1, p. 2014, 28 nov. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3ysJhKW>. Acesso em: 13 jul. 2021.

DÜRAGER, S. Copyright: Austria. *Getting the Deal Through*, [s. l.], 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3h4Eybj>. Acesso em: 2 fev. 2019.

ESPAÑA. Ministerio de Cultura. *Texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las Disposiciones*

- Legales Vigentes sobre la Materia (aprobado por el Real Decreto legislativo n. 1/1996 de 12 de abril de 1996, y modificado hasta la Ley n. 12/2017, de 3 de julio de 2017)*. Madrid: [s. n.], 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3ftvCLS>. Acesso em: 4 jan. 2020.
- ESTONIA. *Copyright act (consolidate text of February 1, 2017)*. Tallinn: [s. n.], 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3jldQfc>. Acesso em: 4 jan. 2020.
- EUROPEAN Parliament approves new copyright rules for the internet. *European Parliament News*, Brussels, 26 mar. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3jnsSRq>. Acesso em: 12 jul. 2021.
- EUROPEAN PARLIAMENT RESEARCH SERVICE. *Copyright Law in the EU: Salient features of copyright law across the EU Member States*. Brussels: [s. n.], 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3iIL7HJ>. Acesso em: 4 jan. 2020.
- FINLAND. *Finland copyright act 404/1961. Amendments up to 608/2015*. Helsinki: [s. n.], 2015 Disponível em: <https://bit.ly/3rRoVZA>. Acesso em: 13 jul. 2021.
- GEIGER, C.; IZYUMENKO, E. Towards a European ‘fair use’ grounded in freedom of expression. *American University International Law Review*, Washington, DC, v. 35, n. 1, p. 174, 2019.
- GREECE. *Greek civil code, amended by Art. 24 of Act 1419/1984 and by Act 2910/2001*. Athens: [s. n.], 2001.
- GREECE. *Law 2121/1993 copyright, related rights and cultural matters, as amended up to Law no. 4281/2014*. Athens: [s. n.], 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3A9wWLR>. Acesso em: 4 jan. 2020.
- HUNGARY. *Act no. LXXVI of 1999, on copyright*. Budapest: [s. n.], 1999. Disponível em: <https://bit.ly/3ykbymJ>. Acesso em: 4 jan. 2020.
- HUNGARY. Hungarian Intellectual Property Office. Copyright. *Legal Sources*, Budapest, c2018. Disponível em: <https://bit.ly/3ypjmUi>. Acesso em: 13 jul. 2021.
- ITALIA. Protezione del diritto d’autore e di altri diritti connessi al suo esercizio (041U0633). *Gazzetta Ufficiale del Regno D’Italia*, Roma, 16 jul. 1941. (Última atualização publicada em 25 maio 2021). Disponível em: <https://bit.ly/3A6I6RJ>. Acesso em: 13 jul. 2021.
- LAMPROPOULOU, P. Right of publicity: Greece. *Getting the Deal Through*, [s. l.], 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3kEcmgt>. Acesso em: 2 fev. 2020.

LINDNER, B.; SHAPIRO, T. *Copyright in the information society: a guide to national implementation of the European directive*. 2. ed. New York: Edward Elgar, 2019.

LUXEMBOURG. *Loi du 18 avril 2001 sur les droits d'auteur, les droits voisins, et les bases de données*. Luxembourg City, 2001. Disponível em: <https://bit.ly/3frMIPO>. Acesso em: 4 jan. 2020.

MADSEN, J.; CHRISTENSEN, L. Right of publicity: Denmark. *Getting the Deal Through*, [s. l.], 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3kEcmgt>. Acesso em: 2 fev. 2020.

MALTA. *Copyright Act, 2000 (Chapter 415), as amended up to Act no. IX of 2009*. Valletta, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/2VpmdOR>. Acesso em: 4 jan. 2020.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DE PROPRIEDADE INTELECTUAL. *Tratado da Organização Mundial de Propriedade Intelectual sobre direito de autor*. Geneva: [s. n.], 1996. Disponível em: <https://bit.ly/2VfTTys>. Acesso em: 4 jan. 2020.

PARLAMENTO EUROPEU; CONSELHO DA UNIÃO EUROPEIA. Directiva 2001/29/CE do Parlamento Europeu e do Conselho, de 22 de Maio de 2001, relativa à harmonização de certos aspectos do direito de autor e dos direitos conexos na sociedade da informação. *Jornal Oficial da União Europeia*, Luxemburgo, n. L167, p. 1019, 22 jun. 2001. Disponível em: <https://bit.ly/3yrKqLL>. Acesso em: 4 jan. 2020.

PARLAMENTO EUROPEU; CONSELHO DA UNIÃO EUROPEIA. Diretiva (UE) 2019/790 do Parlamento Europeu e do Conselho de 17 de abril de 2019 relativa aos direitos de autor e direitos conexos no mercado único digital e que altera as Diretivas 96/9/CE e 2001/29/CE. *Jornal Oficial da União Europeia*, Luxemburgo, n. 130, pp. 92125, 17 maio 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3Cq4KXg>. Acesso em: 4 jan. 2020.

PARLAMENTO EUROPEU; CONSELHO DA UNIÃO EUROPEIA. Diretiva 2012/28/UE do Parlamento Europeu e do Conselho de 25 de outubro de 2012 relativa a determinadas utilizações permitidas de obras órfãs. *Jornal Oficial da União Europeia*, Luxemburgo, n. L299, p. 512, 27 out. 2012. Disponível em: <https://bit.ly/3fulBOP>. Acesso em: 4 jan. 2020.

- PEKALA, M. Private fair use: strengthening Polish copyright protection of online works by looking to U.S. Copyright Law. *Wake Forest Journal of Business and Intellectual Property Law*, Winston-Salem, v. 14, n. 1, p. 166191, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/3yBdAPi>. Acesso em: 15 jul. 2021.
- POLAND. *Act no. 83 of February 4, 1994, on Copyright and Related Rights, as amended up to October 21, 2010*. Varsovia: [s. n.], 2010. Disponível em: <https://bit.ly/37lvVEg>. Acesso em: 4 jan. 2020.
- PORTUGAL. Código Civil. Decreto-Lei n. 47344/66, de 25 de Novembro de 1966. *Diário do Governo*, Lisboa, n. 274, Série 1, 25 nov. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3yysiHW>. Acesso em: 13 jul. 2021.
- PORTUGAL. Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos. Decreto-Lei n. 63/85. *Diário da República*, Lisboa, n. 61, Série 1, p. 170, 14 mar. 1985. Disponível em: <https://bit.ly/2TXLqzc>. Acesso em: 13 jul. 2021.
- PORTUGAL. Decreto n. 9/75, de 14 de janeiro de 1975. *Diário do Governo*, Lisboa, n. 11, Série 1, 14 jan. 1975. Disponível em: <https://bit.ly/3fxcyN3>. Acesso em: 4 jan. 2020.
- PORTUGAL. Decreto n. 73, de 26 de julho de 1978. *Diário da República*, Lisboa, n. 179, Série 1, p. 14631492, 26 jul. 1978. Disponível em: <https://bit.ly/3CeR8On>. Acesso em: 4 jan. 2020.
- PORTUGAL. Decreto n. 140-A, de 26 de dezembro de 1979. *Diário da República*, Lisboa, n. 296, 2. Supl., Série 1, 26 dez. 1979. Disponível em: <https://bit.ly/3xmjbrC>. Acesso em: 4 jan. 2020.
- PORTUGAL. Presidência do Conselho de Ministros e Ministério das Finanças. Despacho n. 6852/2015. *Diário da República*, Lisboa, n. 118, Série 2, 19 jun. 2015. Disponível em: <https://bit.ly/3rUZ7v2>. Acesso em: 4 jan. 2020.
- PORTUGAL. Regime geral dos arquivos e do património arquivístico. Decreto-Lei n. 16/93. *Diário da República*, Lisboa, n. 19, Série I-A, 23 jan. 1993. Disponível em: <https://bit.ly/3yo0F3q>. Acesso em: 4 jan. 2020.
- PORTUGAL. Resolução da Assembleia da República 53/2009, de 30 de Julho. *Diário da República*, Lisboa, n. 146, Série I, 30 jul. 2009.
- REBELLO, L. *Introdução ao direito de autor*. Lisboa: Dom Quixote, 1994. v.1.

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE. *Code de la propriété intellectuelle*. Paris: [s. n.], 2021. (Atualizado em 25 jun. 2021). Disponível em: <https://bit.ly/3lrMoix>. Acesso em: 13 jul. 2021.

ROMENIA. Law on Copyright and Neighbouring Rights of Romania, n. 8 of March 14, 1996 (as amended by Law no. 329/2006). *Official Gazette of Romania*, Bucharest, n. 657, 31 jul. 2006. Disponível em: <https://bit.ly/2VxEIFH>. Acesso em: 4 jan. 2020.

SLOVAKIA. *Act no. 185/2015 Coll. on Copyright and Related Rights, as amended by Act no. 1252/2016*. Bratislava: [s. n.], 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3AeRlzp>. Acesso em: 4 jan. 2020.

SLOVENIA. *Copyright and related rights act (as amended up to October 22, 2016)*. Ljubljana: [s. n.], 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3AfXoUp>. Acesso em: 4 jan. 2020.

SWEDEN. Ministry of Justice. *Act on Copyright in Literary and Artistic Works*. Stockholm: [s. n.], 2013. Disponível em: <https://bit.ly/3xpwEP6>. Acesso em: 13 jan. 2021.

THEODOULOU, C. *Intellectual property law in Cyprus*. New York: Wolters Kluwer, 2010.

UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION. *The ABC of copyright*. Paris: Unesco, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/3lrrxMh>. Acesso em: 21 mar. 2020.

VRINS, O.; DE BLEECKERE, A. Copyright in Belgium. *Lexology*, London, 6 fev. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3yosPvb>. Acesso em: 13 jul. 2021.

WORLD INTELLECTUAL PROPERTY ORGANIZATION. International survey on private copying. *Law & Practice 2015*, Geneva, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3rVaTFK>. Acesso em: 14 jun. 2021.



Críticas e Resenhas



Resenha do livro *Cinemas latino-americanos em circulação: em busca do público perdido*

Gabriela Andrietta¹

-
- 1 Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (Unesp), campus de São Paulo. E-mail: gabiandrietta@gmail.com.

RESUMO

Resenha do livro *Cinemas latino-americanos em circulação: em busca do público perdido*, que apresenta importantes estudos sobre o público de cinema e a circulação de filmes na América Latina.

Palavras-chave: *Economia da comunicação. Indústria cultural. Circulação e recepção de filmes.*

ABSTRACT

This abstract consists of a review of the book *Cinemas latino-americanos em circulação: em busca do público perdido* (Latin American cinemas in circulation: in search of the lost audience), which presents important studies on the cinema audience and the circulation of films in Latin America.

Keywords: *Economy of communication. Cultural industry. Reception and circulation of films in Latin America.*

INTRODUÇÃO

O livro *Cinemas latino-americanos em circulação: em busca do público perdido*, organizado por Ana Rosas Mantecón e Leandro González, foi escrito em um momento de expansão da cinematografia latino-americana. Todavia, como assinalado no epílogo do livro, escrito após o início da pandemia do coronavírus, o setor cinematográfico passou a lidar com desafios como o fechamento das salas de cinema, o adiamento de estreias, a concorrência com o streaming, o *co-watching* de filmes e séries, obras audiovisuais sendo transmitidas on-line e festivais de cinema em plataformas digitais. No entanto, as salas de cinema, que já tiveram o seu fim decretado muitas vezes, seguem existindo apesar das medidas de distanciamento social. O isolamento e a impossibilidade de sair de casa evidenciam que o virtual e o presencial não são esferas opostas; por outro lado, apontam a importância do espetáculo coletivo e do espaço público.

Na introdução do livro, Mantecón e González pontuam que, no momento que antecedeu a pandemia, havia muitas expectativas em torno da produção cinematográfica latino-americana, que estava em constante expansão com o aumento do número de filmes produzidos, aumento do número de salas de cinema na região,

crescimento do apoio estatal e o surgimento de políticas supranacionais entre os países do bloco e outras regiões, como Estados Unidos, Europa e Ásia, por meio de coproduções e acordos de cooperação. É importante pontuar também o estabelecimento de acordos com cinematografias não tradicionais e o protagonismo da nossa região nos festivais mais importantes do mundo. O novo mapa do cinema tornou-se transnacional tanto em relação à produção como à difusão.

Na busca por espectadores transnacionais para recuperar investimentos, reinvestir e continuar produzindo, as plataformas digitais se tornaram um destino cada vez mais frequente para os filmes produzidos que, muitas vezes, nem chegam a estrear nas salas de cinema, levando ao prevalescimento de plataformas privadas e públicas de *streaming*, com o domínio da Netflix, principal fornecedor de séries e filmes em todo o mundo ocidental. Mas outras iniciativas buscam dar acesso às produções ibero-americanas. No entanto, os filmes latino-americanos enfrentam dificuldades para encontrar espaço tanto nas plataformas digitais, como nas suas próprias salas de cinema, pois a participação nos mercados nacionais dos países do bloco tem diminuído.

Como a América Latina é uma região imensa e com enorme diversidade cultural e linguística, é difícil falar em um cinema unificado e de um único público, mas sim de espectadores diversos, que vivem suas experiências cinematográficas por meio de janelas variadas, para além das salas de cinema, como a televisão, computadores, celulares e *tablets*.

O cinema latino-americano participa ativamente do ecossistema audiovisual global, com filmes nas salas de cinema, nas plataformas digitais, nos espaços nacionais e transnacionais, tanto no circuito comercial como nos festivais, com vínculo com o setor público, privado e com a sociedade civil. Nesse sentido, o livro enfoca a circulação, pois a realização em si não tem sentido nesse tipo de análise.

Na primeira parte, “Buscando janelas, mercados internacionais e plataformas”, os textos abordam a circulação do cinema latino-americano nos espaços supranacionais e nos novos canais de distribuição de alta qualidade, ampliados pela mudança do modelo analógico para o digital.

Em “Um lugar no mundo: cinema argentino no circuito comercial do Brasil e da Espanha”, González analisa a presença e a performance do cinema argentino em seus dois principais mercados externos: Brasil e Espanha. Apesar do *market share* estrangeiro alcançar 90% do mercado, desde 2010, o país produz mais de 120 filmes por ano, exporta suas produções, compete em festivais internacionais, coproduz com outros países e se posiciona com destaque no novo mapa global do cinema. O novo cinema argentino é marcado pelo estabelecimento de vínculos com mercados não tradicionais, pelo surgimento de políticas supranacionais e pelo protagonismo nos festivais de cinema mais importantes do mundo.

A Espanha é o país que realiza mais coproduções com a Argentina, embora as parceiras com o Brasil tenham aumentado. Ou seja, os três países buscam globalizar a sua produção e formam parte de um complexo cinematográfico internacional contemporâneo. No entanto, esses países contam com condições de mercado muito diferentes para a exploração comercial de filmes, independentemente da sua nacionalidade.

O Brasil é o principal parceiro do Mercosul e a sua população se converte em um dos maiores mercados cinematográficos do mundo. Já a Espanha é um país com muitos vínculos culturais que favorecem a recepção da produção argentina, além de ser uma porta de entrada aos mercados europeus. Portanto, levar produções a mercados externos é, para países como a Argentina, uma necessidade. Pelo volume de produção e as dimensões do mercado interno, os filmes argentinos buscam espectadores transnacionais para recuperar investimentos e seguir produzindo. O novo mapa global do cinema representa um conjunto de oportunidades para cinemas

como o da Argentina, que tem se mostrado forte, principalmente nos mercados da Espanha e do Brasil. O Brasil é estratégico pelo volume e taxas de crescimento; e a Espanha pela maior quantidade de salas e população com capacidade de consumo.

Guillouet, em “Cultura e comércio: paradoxos do cinema contemporâneo”, ao analisar tanto a distribuição como a exibição dos filmes latino-americanos, pontua que as tradicionais dicotomias recorrentes nos estudos acadêmicos não são suficientes para explicar as especificidades do mercado audiovisual, por causa do perigo de considerar que há, de um lado, o cinema comercial e *mainstream*, e, de outro, o cinema independente subsidiado pelo Estado.

Ao analisar a produção transnacional argentina, Guillouet percebe que essas dicotomias, são, na verdade, falácias, pois a realidade é bem mais complexa do que simplesmente a lógica de produção das grandes produtoras relacionadas ao capital transnacional, de um lado, e às entidades independentes cuja produção está condicionada por subsídios a públicos nacionais e europeus, de outro. Nos dois casos, a lógica de produção nacional se traduz em dois perfis: comercial/*mainstream*, que visam o benefício econômico sem se preocupar com a qualidade e a diversidade cultural das produções, e produções autorais/culturais, que buscam subsídio por não conseguirem se financiar ou recuperar os investimentos no mercado, com um perfil mais orientado à diversidade cultural. No entanto, muitos filmes comerciais, que aparentemente causariam a dissolução das especificidades culturais locais a favor da rentabilidade, chegaram a ser classificados como independentes, apesar da dificuldade para conciliar a independência artística do projeto dentro dos moldes de Hollywood.

Na distribuição, que assim como a produção está dividida entre grandes conglomerados transnacionais e pequenas distribuidoras nacionais, os grandes êxitos do cinema nacional argentino em termos de bilheteria foram também direcionados para as grandes distribuidoras transnacionais. Com relação à exibição, a alta

concentração em poucas empresas, em virtude do *multiplex*, dificulta o acesso às salas pois reserva pouco espaço para filmes nacionais. Assim como no Brasil, a maioria das produções nacionais não supera a primeira ou a segunda semana de permanência nas salas. Para o autor, é preciso repensar as categorias de cinema independente e cinema comercial, pois o cinema comercial também tem qualidade artística e o critério comercial não deixa de nortear o cinema do autor. As grandes produtoras transnacionais também se interessam por projetos mais autorais. E o apoio público também financia os filmes grandes. Assim, o cinema independente não se opõe fortemente à noção de cinema comercial. Reduzir o cinema a um modelo de negócio único seria, para ele, empobrecedor.

Em “Sul sob demanda: o cinema colombiano: da legitimação dos festivais de cinema à fragmentação da distribuição online”, Luna aponta que, em 2019, a Colômbia foi o país que mais ofertou filmes para a empresa Netflix, com um total de 4.188 filmes. No entanto, os filmes ofertados são aqueles que apresentam apelo comercial, enquanto os filmes mais diversos acabam não tendo tanta circulação nessas plataformas. Para a autora, a Netflix oferece opções limitadas, gerando gostos passivos que tendem à uniformidade, perdendo assim uma de suas maiores vantagens, que seria aproveitar as possibilidades do mundo digital para oferecer conteúdos diversos a usuários diversos. Além disso, os títulos locais não ficam disponíveis globalmente, pois os títulos lançados para os Estados Unidos não são os mesmos que vão para a América Latina ou para os países da Europa, que têm catálogos personalizados.

Apesar da ampliação da difusão dos conteúdos do mundo digital, não há grande transformação nas dinâmicas de distribuição, pois há maior circulação digital dos produtos voltados às audiências globais. Na Colômbia, por exemplo, predomina o catálogo com séries sobre o narcotráfico e o crime, o que reforça o estereótipo de país marcado pela violência e pelo narcotráfico.

Sobre o *streaming*, Moguillansky, em “Telas esquivas: presença latino-americana em plataformas audiovisuais virtuais”, conclui a partir dos registros de navegação de diferentes usuários do território que, apesar do aumento da difusão do cinema da região, ainda há escassez na oferta de conteúdo latino-americano nas plataformas on-line e que os algoritmos privilegiam as produções originais, como ocorre na Netflix, por exemplo. Além disso, essas plataformas ainda não foram reguladas para garantir a promoção do cinema nacional, proteção de dados e diversidade do conteúdo oferecido. A chegada do apogeu do streaming no mundo audiovisual levou, portanto, a uma série de desafios para os países latino-americanos, pois o mercado nacional de cinema já tem dificuldade para realizar a distribuição e exibição de seus filmes dentro dos seus mercados – dominado pelo cinema americano. A Netflix disponibiliza em seu catálogo cerca de 15 a 20% de conteúdo local, enquanto 80 a 85% do conteúdo oferecido é americano.

A estratégia de introdução da empresa nos países latino-americanos consistiu em uma campanha publicitária muito ativa e na oferta de provas gratuitas de um mês de duração. Em 2017, estimava-se que a Netflix já tinha na América Latina cerca de 20 milhões de assinaturas, com base principalmente no Brasil (7,8 milhões), México (5,5 milhões), Colômbia (2,1 milhões) e Argentina (2,1 milhões). A princípio, a plataforma encontrava problemas com a conectividade e a infraestrutura, mas essas barreiras têm diminuído em virtude da dinamização do mercado e das políticas públicas que melhoraram a infraestrutura.

Algumas iniciativas foram criadas como uma tentativa de aproveitar a ampliação que as plataformas digitais criaram e, ao mesmo tempo, promover a diversidade, como, por exemplo, a Retina Latina, a Pantalla Caci e o Cine.ar. O objetivo da criação da Retina Latina, criada em 2016 no Festival de Guadalajara, é favorecer e melhorar a difusão do cinema latino-americano. Outra iniciativa é o CACI, do programa Ibermedia, criado em 2016, com finalidades educativas.

O objetivo é que os docentes, críticos, programadores e outros gestores tenham acesso, por meio de instituições — pois não é permitido o acesso individual —, a esse acervo cinematográfico e que possam utilizá-lo em ciclos, classes ou em outras atividades culturais. A Argentina também criou a plataforma Odeón, em 2015, destinada a difundir on-line as produções do cinema argentino. Foi uma iniciativa realizada em parceria do Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) e ARSAT, uma empresa argentina de tecnologia de satélite. Em 2016, com a mudança de governo, a plataforma mudou o seu nome para Cine.Ar e incorporou uma modalidade paga, exclusiva para as estreias.

A expansão das plataformas on-line é um desafio para os Estados, que precisam regular o seu funcionamento, proteger dados e audiências, contemplar o mercado e velar pela diversidade cultural dos conteúdos. Mas até o momento, as únicas e tímidas tentativas se concentraram na cobrança de algum tipo de imposto. Assim, a presença do conteúdo latino-americano ainda é limitada principalmente por três fatores: (1) catálogo de filmes latino-americanos escasso; (2) algoritmos que privilegiam títulos originais da Netflix; (3) critérios de classificação dos filmes que propõem resultados que não correspondem aos filmes latino-americanos. Apesar de haver iniciativas paralelas de *streaming*, essas contam com catálogos limitados e modelos de funcionamento que não levam a sua massificação, tendo pequeno alcance na vida cotidiana dos espectadores latino-americanos.

Em “Spicine: seu circuito de exibição e sua audiência”, Anita Simis apresenta a pesquisa que realizou com os frequentadores das salas públicas de cinema do circuito Spicine. O projeto de salas Spicine busca cobrir a ausência de salas de cinema em determinadas regiões, principalmente na periferia da cidade de São Paulo. A Spicine é uma companhia de cinema e audiovisual de São Paulo, que visa fortalecer a produção audiovisual da cidade. As salas de cinema da Spicine estão localizadas em dezessete das 32 subprefeituras, que

foram priorizadas por não serem atendidas pelo circuito comercial. Inaugurado em março de 2016, o circuito rapidamente tornou-se viável e optou por aproveitar as instalações existentes nos quinze Centros Educativos Unificados (CEU), adaptando as suas salas de teatro à projeção de filmes, e agregou três salas dos centros culturais e outra em biblioteca. A programação compreende filmes infantis, comédias e dramas em sua maioria dublados. A frequência das sessões varia de três a seis vezes por semana. Sobre a distribuição, há o pagamento de um valor fechado para as películas que evita que o distribuidor tenha perdas. Até julho de 2019, o circuito Spcine recebeu um milhão e meio de espectadores.

A partir de estudos que evidenciam que o cinema vende um hábito, uma espécie de experiência socializada, e que as pessoas com mais educação ou com membros da família que facilitem o acesso à cultura são mais propensas a aderir manifestações artísticas, foi elaborado um questionário com trinta perguntas de múltipla escolha oferecido pelo Google Docs e aplicado pela página do Facebook do circuito Spcine. Nele foram obtidas 2.182 respostas em cerca de um mês. Essas respostas mostram um público específico: aquele que está associado ao ambiente digital e que aceitou responder um questionário feito pela internet. Ao serem questionados se já haviam ido a uma sala da Spcine, a maioria respondeu que sim: 41,2% já haviam estado em uma sala do circuito Spcine mais de dez vezes e 21% frequentavam as salas ao menos uma vez por semana. A grande maioria dos espectadores vive perto de uma sala de cinema (73,3%). Uma boa parte frequenta a região central (32,9%), mas há aqueles que estão localizadas há mais de 30 km do centro da cidade, como Tiradentes (14,6%), Três Lagos (12,3%), Parque Veredas (10,4%) e Vila Sol (4,8%), que somam 42,1% do total. No que se refere às salas, 30% estão no centro e 40% na periferia. O público tem níveis de educação variados, mas 78% veem filmes em plataformas como

Netflix, Globoplay, Amazon Prime, Google Play e Spcine Play. 55% das pessoas que responderam ao questionário preferem assistir aos filmes em casa. Em segundo lugar no quesito preferência, aparece a televisão aberta.

A partir da análise desses resultados, é possível concluir que o circuito se ajusta a um projeto sistêmico maior e mais articulado. Apesar de inovadora, a iniciativa não chega a ser um modelo que se opõe ao comercial, pois, apesar de ser uma área de difícil acesso, não existe uma programação diferenciada. Talvez isso ocorra porque não há a construção detalhada da formação do público, apenas a pretensão de formar um hábito de consumo cultural. É possível perceber a forte presença da internet na vida da população da periferia e o acesso aos filmes pela TV aberta e pelas plataformas de *streaming*. Também surpreende a preferência pelo cinema nacional e por filmes estrangeiros dublados, o que indica que a produção nacional tem a sua audiência nas classes populares, pois mais que a metade dos participantes recebe apenas dois salários mínimos.

No segundo bloco, “Cinema latino-americano em festivais”, é analisada a presença dos países latino-americanos nos festivais internacionais. Em “Dinâmicas entrelaçadas dos festivais de cinema nacionais e internacionais: os casos latino-americanos e caribenhos”, Falicov observa que os festivais de cinema proliferaram desde a década de 1940, ampliando uma rede transnacionalizada, mas estratificada.

É possível dividir a presença dos filmes latino-americanos nos festivais de cinema internacionais em três fases distintas: (1) um período inicial, de 1937 até 1960, quando os principais festivais de cinema por vezes convidaram filmes emblemáticos e os elogiaram; (2) no auge do cinema militante da região que se opôs aos critérios artísticos da primeira fase e gerou festivais de cinema alternativos na Europa e na América Latina; e (3) a intensificação das coproduções internacionais por meio de atividades de grupos de financiamento associados aos festivais europeus (Rotterdam, Toulouse,

San Sebastián, Berlim). Para a autora, as oportunidades financeiras para os diretores latino-americanos no exterior, principalmente na Europa, abriram debates teóricos sobre os tipos de estética que mais facilitaram a transposição de fronteiras e que atraíram múltiplas audiências. É interessante perceber que o cinema de arte atravessa fronteiras com mais facilidade do que outros gêneros.

Em “A presença do cinema latino-americano no TIFF (1976–2016): dados em contexto”, Burucúa observa que a presença dos filmes latino-americanos na programação de TIFF abrange tanto as trocas dentro das cinematografias latino-americanas, como também o modo com que o Canadá se vinculou com a América Latina ao longo de quatro décadas.

Rud, em “Participação de filmes latino-latino-americanos nos Festival Internacional de Cinema de Jeonju (Coreia do Sul)”, analisa a participação latino-americana no Festival Internacional de Jeonju (JIFF), na Coreia do Sul. Em suas vinte edições, o festival exibiu mais de 250 filmes latino-americanos. Apesar de não ter a visibilidade industrial de Busan ou Hong Kong, o festival é acompanhado por ampla cobertura da imprensa internacional e conta com programadores especializados em filmes latino-americanos. Na primeira exibição, em 2000, nenhum filme latino-americano foi exibido, mas, a partir do ano seguinte, nenhuma edição deixou de contar com filmes do bloco. Os picos correspondem aos programas especiais direcionados ao bloco. A maioria desses filmes foram exibidos anteriormente nos festivais centrais de cinema. Os países que mais exibiram foram Argentina, México e Brasil, seguidos por Chile e Cuba. A relação entre festivais centrais e periféricos é de entrelaçamento, tanto que a tendência transnacional dos festivais é de forçar alianças com diretores e programadores de outros festivais. Apesar do JIFF não ser um festival central, alcançou uma relevância crescente nos últimos anos e se consolidou como um dos espaços de maior articulação entre Ásia e América Latina.

Em “De volta a casa: exibição e circulação de cinema em festivais de cinema no Chile”, María Paz Peirano observa que os festivais são importantes espaços de desenvolvimento da indústria local em termos de produção, exibição e conexão com novas audiências. No Chile, os festivais articulam relações entre cineastas, instituições e audiências locais. O texto propõe uma investigação etnográfica e de arquivo das cartografias dos festivais de cinema chilenos, entre 2017 e 2019. O trabalho compilou e analisou materiais de arquivo relacionados a esses eventos, o que permitiu construir uma base de dados detalhada sobre festivais e identificar tendências geográficas e históricas gerais. Em 2019, havia 95 festivais de cinema ativos no Chile e quase metade possuía uma trajetória de mais de dez anos. O recente aumento do número de festivais está relacionado aos avanços no campo cinematográfico desde a década de 2000, que fomentou a produção graças ao aumento do apoio ao cinema. Apesar da produção cinematográfica ter aumentado, a audiência dos filmes chilenos diminuiu. Originalmente objetivando exibir filmes nacionais e internacionais de qualidade, os festivais de cinema são importantes espaços para a produção, reprodução e difusão do cinema nacional. Mas acabam alcançando apenas a audiência de nicho, sem contar que o grande aumento na quantidade desses eventos dificulta o seu financiamento. Esses espaços têm se transformado em locais dirigidos ao desenvolvimento da indústria e da formação de audiências. E esses cinemas com direcionamento industrial excluem audiências especializadas.

O bloco “Públicos de cinema” aborda a formação de público e a recepção de conteúdo audiovisual. Em “Festivais de cinema como política cultural: o caso do BAFICI”, Wortman realizou uma pesquisa com trezentas pessoas acerca dos espaços de projeção de filmes e analisou os seguintes fenômenos: a globalização do cinema independente, a difusão de filmes por festivais e o papel das políticas culturais para formar o gosto. Para a autora, o festival instalou

e formou uma cinefilia por um cinema multiterritorial não europeu. Porém, o desafio é gerar o gosto por um cinema não convencional. No quarto bloco, “As novas políticas: do cinema ao audiovisual”, são analisadas as principais medidas de financiamento ao cinema. Em “Do financiamento ao acesso: participação da televisão digital nas políticas de cinema e audiovisual na América Latina”, Juan Carlos Domínguez Domingo observa que nos países da América Latina a televisão experimentou uma transição tecnológica e, em alguns casos, novos modelos de esquemas e financiamento. Apesar de semelhanças e disparidades, a principal característica da transição tecnológica da televisão analógica para a digital que devemos destacar é a multiprogramação. Ou seja, pelo mesmo canal onde se transmitia um sinal de TV agora se pode transmitir até seis. Assim é possível programar um maior número de conteúdo, gerando espaço para maior diversidade de obras audiovisuais. Nesse contexto, o certo é que cada vez mais os modelos de televisão se encontram frente a uma grande oferta multiplataforma e que esse esquema de democratização se amplia para outros âmbitos, abarcando a participação cidadã e os direitos culturais das audiências.

A reconfiguração tecnológica, no entanto, não deu nenhuma garantia que os processos de desenvolvimento da TV pública estabeleceriam novas pautas com esquemas mais democráticos de acesso. Mas foram construídos novos cenários nos quais foram discutidos os caminhos através dos quais os meios devem estabelecer sua relação com a sociedade e o poder. Algumas legislações e documentos regulatórios propõem a criação de conselhos cidadãos e esquemas de participação cidadã. Em alguns casos, essa participação abriu a possibilidade de estabelecer novas posturas e estratégias que gerem equilíbrio entre os cidadãos frente às corporações midiáticas do mercado. A televisão é tanto um veículo no qual se assiste a conteúdos quanto uma janela que pode garantir o financiamento necessário frente à escassez de recursos públicos. Nesse

sentido, é importante construir políticas audiovisuais que atendam às novas realidades digitais e que garantam a amplitude e complexidade dos direitos culturais dos cidadãos.

Santiago Marino, em “O cinema no espaço audiovisual ampliado”, busca entender os avanços em torno das políticas para o setor e a sua relação com o desenvolvimento ampliado do audiovisual. O autor tenta também entender a relação entre a oferta e a performance no mercado. Para isso, descreve a trajetória das políticas públicas para o cinema na Argentina como uma política de Estado para assinalar as urgências do setor e analisar o cinema e os seus principais desafios.

Em “O misterioso universo dos públicos: enquadres das políticas de recepção no Uruguai progressista (2005-2020)”, Radakovich observa que, nos últimos anos, as iniciativas culturais estão sujeitas como nunca ao gosto do público, que por meio de dispositivos e plataformas tecnológicas configura em tempo real uma corrente de opinião e apreciação da obra em questão. Como consequência, um dos aspectos mais inovadores das políticas cinematográficas recentes é colocar o público em primeiro lugar e trazer para o primeiro plano as políticas de recepção que coloquem em evidência a força social do cinema. A agenda político-cultural da recepção inclui iniciativas sobre o modelo de produção cinematográfico, políticas de formação de públicos que levam a educação para os meios e a alfabetização audiovisual no sistema educativo e na promoção, circulação, difusão e publicidade do cinema nacional para alcançar a visibilidade e reconhecimento social dos cidadãos. No modelo industrial de cinema, público e audiência representam o mercado, um mercado popular, heterogêneo, internacionalizado e global, mas agora fragmentado a partir de algoritmos que predizem e moldam o gosto do público, valorando sua individualização ao máximo.

Entre o modelo hegemônico, encovado nas audiências e no êxito de bilheteria, e o cinema de autor, no qual a obra cinematográfica é

considerada uma arte possível de ser avaliada por experts, o cinema latino-americano funciona de forma híbrida. Apesar de México, Argentina, e Brasil terem cerca de 90% do mercado em 2000, o Uruguai praticou uma virada progressista, com três governos da frente ampla entre 2005 e 2019. A mudança de orientação política trouxe uma lógica de atuação pública mais próxima à tradição francesa no âmbito da cultura, devido à forte interferência estatal e suas políticas de cidadania cultural, ao mesmo tempo da abertura de capital e do impulso de uma agenda pela diversidade cultural mais próxima da tradição americana.

Sobre as iniciativas em relação à recepção na era progressista, foi definida uma agenda centrada na promoção da circulação, no consumo de filmes nacionais, na formação de público, no impulso à internacionalização, no fortalecimento produtivo e no reforço da institucionalização do setor. Em relação à circulação e exibição do cinema nacional fora de salas comerciais, se destaca o apoio aos festivais internacionais realizados no Uruguai, a participação do país no Programa Rede de salas digitais do Mercosul, Retina Latina e Pantalla CACI, assim como a criação da rede audiovisual Uruguai e a criação, em 2018, de imposto de renda para não residentes destinado às plataformas digitais estrangeiras.

Todas essas iniciativas foram afetadas pela pandemia, que certamente desequilibrou ainda mais o setor, já desregulado pelo monopólio de poucas empresas tanto no setor exibidor como no setor distribuidor. Nesse sentido, o *streaming* é apontado como um caminho alternativo de exibição para filmes que não conseguem alcançar o circuito comercial do cinema. No entanto, é precipitado afirmar que as plataformas digitais democratizem o cinema. Além das dificuldades em relação à conectividade e à utilização da internet, há a falta de regulação das plataformas digitais, que privilegiam a compra de direitos de filmes comerciais e rentáveis, e que ainda não contam com políticas que protejam o cinema nacional.

Por fim, há a frequência de cinema como hábito cultural e como experiência coletiva de que as pessoas sentem muita falta na pandemia. Ou seja, assim como a televisão não significou o fim do cinema, mesmo com a ampliação de oferta de conteúdo digital e a maior familiaridade com o *streaming* durante este período de distanciamento social, a ida ao cinema ainda é uma das atividades preferidas dos brasileiros.

REFERÊNCIAS

MANTECÓN, A. R.; GONZÁLEZ, L. *Cines latinoamericanos en circulación: en busca del público perdido*. Ciudad de México: Juan Pablos Editor, 2020.