

REVISTA DO
CENTRO DE
PESQUISA E
FORMAÇÃO

n.08
julho/2019

sesc

SESC - SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO
Administração Regional no Estado de São Paulo

PRESIDENTE DO CONSELHO REGIONAL

Abram Szajman

DIRETOR DO DEPARTAMENTO REGIONAL

Danilo Santos de Miranda

SUPERINTENDENTES

TÉCNICO-SOCIAL Joel Naimayer Padula

COMUNICAÇÃO SOCIAL Ivan Giannini

ADMINISTRAÇÃO Luiz Deoclécio Massaro Galina

ASSESSORIA TÉCNICA E DE PLANEJAMENTO Sérgio José Battistelli

GERENTES

CENTRO DE PESQUISA E FORMAÇÃO Andréa de Araújo Nogueira

ARTES GRÁFICAS Hélcio Magalhães

REVISTA DO CENTRO DE PESQUISA E FORMAÇÃO

EDITOR Marcos Toyansk

ORGANIZADORES Dulcilei da Conceição Lima e Fernanda Vargas

REVISÃO Tatiane Ivo e Deise Marques

ILUSTRAÇÃO DE CAPA Veridiana Scarpelli

PROJETO GRÁFICO Denis Tchepelentyky

DIAGRAMAÇÃO Gabriela Gil e Ricardo J. Souza

EQUIPE SESC

Rafael Peixoto e Rosana Elisa Catelli

sescsp.org.br/revistacpf



APRESENTAÇÃO

5 Danilo Santos de Miranda

DOSSIÊ: A CULTURA COMO DIREITO HUMANO: PERCURSOS E NARRATIVAS

7 As narrativas hegemônicas como normativas excludentes: raça, gênero e sexualidade

Ana Helena Ithamar Passos, Bruno Puccinelli, Waldemir Rosa

23 A História da arte: desconstruções da narrativa oficial da Arte

Ananda Carvalho, Bruno Moreschi e Gabriel Pereira

47 Museus e direitos humanos no Brasil: um breve ensaio

Marília Bonas

58 A memória como campo de lutas e os direitos humanos como seu horizonte tardio e imediato

Paulo Endo

79 Migração e educação: ampliando direitos, garantindo acessos e questionando fronteiras

Francione Oliveira Carvalho

95 O fazer-interseccional no trabalho de educação em sexualidade

Elânia Francisco Lima

ARTIGOS

103 Identidades na contemporaneidade: uma reflexão sobre performances em sites de redes sociais

Beatriz Brandão Polivanov

120 Comida vs. Alimento: cultura e nutrição a partir do programa paulistano “Alimento para Todos”

Carlos Alberto Dória, Joana A. Pellerano

131 Relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo – alguns apontamentos

Mariana Souto

143 Detetives policiais, jornalistas e moedeiros falsos na América do Sul: conexões transnacionais

Diego Galeano

GESTÃO CULTURAL

167 Monitoramento e avaliação de projetos culturais

Giovanna Carvalho Sant’Ana, Jaqueline Almeida Viana, Marília Santini Fróis, Monique Cerchiari Mattos, Nascilene Ramos de Souza

178 O Grupo Esparrama e sua experiência de mediação cultural: um encontro de imaginários

Ana Cristina de Souza, Luciana da Conceição e Rosângela Barbalacco

193 Pertencimento, parcerias e recursos alternativos: análise do projeto contribuintes da cultura

Aline de Almeida Olmos e Lara Dias Simões

ENTREVISTA

208 Entrevista Júlio Lancellotti

RESENHA

214 Entre metrópoles, adultos e desvios

Suzane Jardim

FICÇÃO

219 Aquele bandido que com a língua

Geovani Martins

Ilustração: Jonas Meirelles

NARRATIVAS VISUAIS

220 Awá uyuká kisé, tá uyuká kurí aé kisé irü (Quem com ferro fere com ferro será ferido)

Azogue 80

Martires Indígenas

Denilson Baniwa

APRESENTAÇÃO

Modos de falar, de fazer, de pensar, de sentir, de agir, de produzir, de comer, de amar, de criar, de interagir são expressões daquilo que nos faz humanos: a cultura. Como um aspecto vital dessa nossa condição, a cultura, em toda sua diversidade, é considerada um direito tão fundamental quanto o direito à liberdade, à saúde e ao trabalho. Consta, portanto, na Declaração Universal dos Direitos Humanos, elaborada em 1948, sob o impacto da violência da Segunda Guerra Mundial.

Mais do que um momento de celebração, a ocasião do aniversário de 70 anos da Declaração foi propícia para refletir sobre os desafios para garantia efetiva desses direitos, alertar acerca do avanço de modelos políticos e econômicos que ameaçam seus princípios, assim como reforçar as denúncias quanto aos ataques a ativistas (o Brasil ocupa a triste posição de um dos cinco países mais letais para defensores dos direitos humanos).

Vivemos um momento em que uma parcela da sociedade nega a pertinência dos direitos humanos, ignorando que os mesmos não corroboram tal ou qual concepção política, mas visam proteger toda e qualquer pessoa em sua integralidade.

O dossiê da 8ª edição da Revista do Centro de Pesquisa e Formação oferece um olhar para os Direitos Humanos a partir da Gestão Cultural, ampliando as discussões desenvolvidas no Curso de Gestão Cultural na Perspectiva dos Direitos Humanos, realizado entre agosto e dezembro de 2018 no Centro de Pesquisa e Formação. Reunindo professores-pesquisadores, gestores e ativistas de movimentos sociais e culturais, o curso buscou expandir o arcabouço teórico e prático no âmbito dos direitos humanos para que profissionais do campo da cultura possam atuar respeitando e incorporando as múltiplas realidades sociais coexistentes no país.

Por meio de artigos como *As narrativas hegemônicas como normativas excludentes: raça, gênero e sexualidade*, de Ana Passos, Bruno Puccineli e Waldemir Rosa, e *A História da arte: desconstruções da narrativa oficial da arte*, de Ananda Carvalho, Bruno Moreschi e Gabriel Pereira, os leitores serão conduzidos pelos caminhos que constroem discursos únicos a partir da perspectiva de culturas dominantes e relegam outras maneiras de se apresentar ao mundo a um lugar secundário, de menor prestígio, de pouco ou nenhum reconhecimento e, em alguns casos, até de criminalização. A injustiça cultural e simbólica, nos dizeres da filósofa Nancy Fraser, se apresenta de forma recorrente nas instituições culturais e de produção/veiculação de conhecimento, impactando diretamente os grupos sociais invisibilizados – inclusive na construção de políticas públicas destinadas a tais segmentos.

Na sequência, os textos de Marília Bonas, *Museus e direitos humanos no Brasil: um breve ensaio*, e de Paulo Endo, *A memória como campo de luta e os direitos humanos como seu horizonte tardio e imediato*, focam nas disputas pela memória e no papel das instituições museais na contestação de narrativas violentas num cenário de expansão das intolerâncias.

Fecham o dossiê os artigos *Migração e educação: ampliando direitos, garantindo acessos e questionando fronteiras*, de Francione Carvalho, e *O fazer interseccional no trabalho de educação em sexualidade*, de Elânia Lima, que relatam experiências de pesquisa e trabalho com público infanto-juvenil na valorização da diversidade cultural, demonstrando a relevância da proteção das distintas expressões da cultura de modo a assegurar a dignidade das pessoas.

A revista traz, ainda, no texto de Beatriz Polivanov, uma reflexão sobre identidades performadas em redes sociais; uma análise sobre o programa “Alimento para Todos”, nas palavras de Carlos Alberto Dória e Joana Pellerano; uma discussão sobre relações de classe e de trabalho em obras cinematográficas brasileiras, proposta por Mariana Souto; e, de autoria de Diego Galeano, um texto de cunho histórico que aborda as redes transnacionais de moedeiros falsos nas primeiras décadas do século XX, a partir da análise do papel de agentes policiais e de jornalistas no tratamento desses casos.

Na seção Gestão Cultural, três textos dão visibilidade à produção de ex-alunos do Curso Sesc de Gestão Cultural.

O entrevistado desta edição é o Padre Júlio Lancellotti, importante voz dos direitos humanos na cidade de São Paulo, que há anos atua em defesa das pessoas em situação de rua. Suzane Jardim contribui com a resenha do livro *Meu nome não é Pixote: o jovem transgressor no cinema brasileiro*, lançado em 2018 pelas Edições Sesc.

A poesia do escritor carioca Geovani Martins e o trabalho do artista amazonense Denilson Baniwa completam a edição e nos reconectam com a arte como expressão dos direitos humanos e também aliada na luta em sua defesa.

Boa leitura!

AS NARRATIVAS HEGEMÔNICAS COMO NORMATIVAS EXCLUDENTES: RAÇA, GÊNERO E SEXUALIDADE

Ana Helena Ithamar Passos, Bruno Puccinelli, Waldemir Rosa¹

RESUMO

Este texto nasce a partir da primeira edição do curso de Gestão Cultural na perspectiva dos Direitos Humanos, no encontro em que debatemos a construção estruturante da branquitude, da masculinidade e da cis-heteronormatividade, como três expressões da narrativa hegemônica e homogeneizante da história única da modernidade capitalista. Daquela experiência, surge este artigo que dá continuidade e aprofunda as questões por nós levantadas desvelando a invenção discursiva de tais narrativas, para traçar as possibilidades de reconhecimento da pluralidade de outras narrativas. O texto aborda a branquitude enquanto ideia de superioridade da raça branca a partir da herança cultural e civilizacional da Europa; a masculinidade como idioma de poder e hierarquização nas sociedades contemporâneas; e a cis-heteronormatividade enquanto discurso normativo naturalizado que nega, silencia e invisibiliza outras identidades sexuais e de gênero.

Palavras-chave: Direitos humanos. Narrativas hegemônicas. Raça. Gênero. Sexualidade.

ABSTRACT

This article was written after the first edition of the “Cultural Management through the perspective of Human Rights” which we discussed the building of whiteness, masculinity, and cis-heteronormativity as the expressions of the hegemonic and homogenizing narrative in the history of modern capitalism. From this experience, this article progresses and deepens the questions raised by us, revealing the discursive invention of these narratives, aiming to trace possibilities to recognize the plurality of other narratives. This work approaches whiteness as an idea of the white race superiority through the cultural and civilizational European heritage; masculinity as the language to communicate power and

¹ Ana Helena Ithamar Passos, pós-doutoranda no Programa Interdisciplinar “Humanidades, Direitos e outras Legitimidades” do Núcleo de Estudos das Diversidades, Intolerâncias e Conflitos (DIVERSITAS) da Universidade de São Paulo - USP, e-mail: anahpassos@gmail.com;
Bruno Puccinelli, doutor em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, e-mail: puccinelli.br@gmail.com;
Waldemir Rosa, doutor em Antropologia Social pelo Museu Nacional - UFRJ, docente da UNILA, e-mail: waldemir.rosa@unila.edu.br.

hierarchy in contemporary societies; and cis-heteronormativity as a natural and normative discourse that denies, silences, and makes other identities invisible.

Key words: Human Rights. Hegemonic Narratives. Race. Gender. Sexuality.

NARRATIVAS HEGEMÔNICAS NO CONTEXTO DA VIOLAÇÃO DOS DIREITOS HUMANOS

A escritora nigeriana Adichie (2009) pronunciou para o TED² a conferência *The Danger of the Single Story* (Perigo de uma história única), que aborda a forma como construímos narrativas que aprisionam a pluralidade e as particularidades humanas em narrativas homogêneas fundamentadas em preconceitos. Nesta fala, Adichie (2009) utiliza elementos de história pessoal para abordar como sua posição de classe fez com que se constituísse, ao seu redor, uma narrativa sobre a pobreza que negava a racionalidade e as potencialidades de outros seres humanos. O encontro com a realidade de que pessoas pobres produzem e vivem a própria história, para além das narrativas sobre pobreza, é o elemento articulador da sua conferência e reflexão sobre a os perigos de uma história única.

Em diálogo com a palestra Adichie, este texto deriva de um encontro, que teve como intuito propor reflexões sobre o lugar das narrativas hegemônicas no que tange à raça, gênero e sexualidade. Debateremos a construção estruturante da branquitude, da masculinidade e da cisgeneridade como três expressões da história única da modernidade capitalista que caracteriza e recorta a experiência ocidental. Este encontro aconteceu por ocasião da primeira edição do curso de gestão cultural na perspectiva dos direitos humanos, em 2018. Como objetivo principal, questionou-se o discurso único e ideologicamente operante sobre o funcionamento da sociedade, desafio colocado sobre como a sociedade deve funcionar. Brancos, homens, héteros e cis configuram atores políticos construtores de tais narrativas, mas também produtos destas, o que faz com que, em geral, não reflitam sobre suas posições na hierarquia das relações de poder por naturalizarem sua posição de norma.

O início da discussão, portanto, partiu da implosão destes lugares de privilégio para, a partir dos fragmentos resultantes, reconhecer a

2 TED - sigla para Technology, Entertainment, Design - é uma série de conferências, sem fins lucrativos, realizadas ao redor do mundo pela fundação Sapling, dos Estados Unidos, destinadas à disseminação de ideias.

pluralidade de narrativas e os elementos ocultados na construção da história única do ocidente. Assim, para início de conversa, o que são narrativas hegemônicas? São discursos alicerçados na formação da sociedade moderna, a partir dos princípios do Iluminismo, que objetivam construir a ideia de humanidade centrado na experiência ocidental e que operam a partir da noção de um sujeito político ideal, uno e indivisível, íntegro em sua racionalidade e pleno de seus direitos, responsável por conduzir a história aos patamares mais elevados da razão. A história humana também é a história da colonização que é a narrativa da benevolência da doação da civilização europeia aos povos ditos primitivos e perdidos. É a partir de uma pretensa razão superior que operam a hierarquização entre diferentes sociedades e a manutenção de estruturas de opressão de raça, gênero e sexualidade.

Para o intelectual jamaicano radicado em Londres, Hall (2003), a noção de hegemonia é a chave para a compreensão do consenso sobre as narrativas da história única na modernidade. Tal consenso se difunde por meio de processos violentos de silenciamentos, imprimindo à gramática dos estados nacionais modernos a conformação de corpos, saberes e desejos. Hall (2003), partindo de uma análise sobre Gramsci no ensaio “*A relevância de Gramsci para o estudo de raça e etnicidade*”, expande o conceito de hegemonia, marcado essencialmente pela questão de classe, para compreender outros processos de poder. Assim, o conceito se converte em um termo analítico mais amplo, aplicável às alianças interclasses, não somente à estratégia do proletariado. O conceito explícito neste artigo é aproximado desta compreensão de Hall (2003), em suma, como aquelas que buscam converter uma espécie de aliança de classes em consenso próprio da modernidade, definindo interesses e posições particulares como normas para a sociedade como um todo³.

O artigo é compreendido de três partes que problematizam os consensos no interior da modernidade. Na primeira, reflete-se sobre a branquitude, herança cultural e civilizacional da Europa que coloca pessoas brancas em posição de superioridade em relação a outros pertencimentos étnicos e culturais. Na sequência, sobre a masculinidade como *idioma de poder e articulação* de hierarquias em termos de classe e raça nas sociedades contemporâneas, em especial. Por fim, sobre a construção da cisgeneridade enquanto discurso normativo naturalizado que nega, silencia e torna invisível outras identidades sexuais e de gênero.

3 Nos limites deste artigo, não iremos abordar o debate sobre classes sociais, ainda que, como aponta Hall (2003), seja um equívoco ignorá-lo enquanto elemento fundamental na compreensão das lutas políticas de nosso tempo histórico.

2. O eurocentrismo é um discurso único de branquitude

“Não há problema em sermos etnocêntricos”, comentou uma das participantes do nosso encontro. Sim, não há e assim, inicia-se o debate sobre a normatividade branca. Dentre as narrativas hegemônicas, a branquitude é aquela que opera a partir da invisibilidade racial dos grupos não-hegemônicos, fazendo com que a unicidade normativa recaia nos corpos brancos de todos os gêneros. O debate sobre etnocentrismo⁴ ilustra bem a discussão sobre o perigo da história única, marcando a hierarquia construída em outro conceito importante para este debate, o eurocentrismo. Como apontamos anteriormente, não há problema em sermos etnocêntricos; contudo, o que nos interessa pensar é quando este etnocentrismo transforma-se em um eurocentrismo.

O cientista social Vieira (2006) discorre sobre a força da narrativa eurocêntrica, tendo como resultado um processo de negatização do continente africano, levando a desconhecimentos e repetições de estereótipos sobre o continente como o imaginário de que África seria *apenas um país*. A redução de povos, culturas, histórias e vidas africanas a um único espaço geográfico e, muitas das vezes, marcada por imaginários de pobreza e subdesenvolvimento, é consequência da unicidade normativa eurocêntrica, reforçando o discurso da branquitude. Assim,

[...] segundo pesquisadores, é comum a associação do eurocentrismo como mais um etnocentrismo. Sabemos que o eurocentrismo não corresponde a uma etnia, pois existem inúmeros grupos étnicos europeus. Enquanto ideologia, o eurocentrismo abstraiu os elementos comuns a muitos grupos étnicos e articulou uma visão generalizada a partir de suas referências clássicas: as civilizações grega e romana. Portanto trata-se de um centrismo específico, ou seja, um modelo europeu. O mais grave equívoco nesta associação está na minimização do eurocentrismo como sistema de dominação. Sua identificação como mais um etnocentrismo isenta o eurocentrismo de suas características mais destacadas: os processos violentos dessa ideologia e a falsificação histórica, utilizados para impor esse etnocentrismo que deveria ser específico, como universal a todos os povos (Vieira, pág. 3, 2006).

Podemos observar alinhamentos nas características do perigo do eurocentrismo com a própria construção da narrativa hegemônica da branquitude. O que percebemos, portanto, para trazer o debate para a perspectiva de crítica à *colonialidade* que está por trás deste processo, é a construção

4 Para Vieira, “o etnocentrismo é um conceito que cada grupo étnico tende a elaborar seu centro como referência e valorizar sua própria cultura, generalizando. Podemos dizer que o etnocentrismo é uma característica universal inerente tanto aos povos nativos do terceiro mundo quanto aos europeus” (VIEIRA, pág. 4, 2006).

de políticas raciais de dominação nas colônias a partir da valorização exacerbada do continente europeu, tornando privilegiado o branco mesmo fora da Europa.

O romance de Johnson (1912), “The Autobiography of an Ex-Colored Man”, {Autobiografia de um ex-negro}, traduzido para o português no início do século XXI, traz à tona questões importantes para o debate sobre branquitude e sobre a relação entre brancos e negros nas sociedades colonizadas. Em uma das passagens do romance, o autor descreve uma reflexão do personagem principal sobre o pensamento do sul-estadunidense, envolvido no Iluminismo e arraigado na ideia de superioridade branca. Como salienta Johnson, ([1012], 2004), o problema da questão racial não é um problema da população negra e sim,

[...] uma atitude mental, especialmente quando não é baseada na verdade, pode ser mudada mais facilmente que a natureza. Em outras palavras, o cerne da questão não é uma luta dos brancos para evitar que dez milhões de pessoas moribundas e desesperadas afundem em um lodaçal de ignorância, pobreza e barbárie em seu próprio meio, mas uma incapacidade deles para abrir certas portas e aceitar um tratamento digno para dez milhões de pessoas aspirando a educação e melhor poder aquisitivo. (JOHNSON,[1012], 2004).

2.1 A unicidade discursiva na construção do branco

Inicialmente, é preciso apresentar uma inquietação que surge todas as vezes que mencionamos o termo branquitude, em geral, para falar sobre a relação de poder entre os brancos e não-brancos. É necessário, contudo, compreender melhor a terminologia, partindo da branquitude enquanto referência estrutural de manutenção de *status quo* entre os atores sociais brancos e os negros, porém, enquanto conceito, ainda bastante novo e efetivamente em construção. Aqui, neste artigo, assume-se o termo como uma ideologia hegemônica. A propósito, uma questão importante sobre o conceito nascente - atrelado à invenção da unicidade discursiva sobre raça - é que seu caráter é de constructo colonial. A branquitude consiste na estrutura fundante do colonialismo europeu e, como tal, forja as representações e os lugares criados para os grupos implicados na aventura colonial (SAID, 1990; 1995). Para forjar as representações do *eu* e do *Outro* coloniais foi imprescindível sustentar a diferença cristalizada na imagem branca/europeia ou, em outros termos, na normalidade do *eu* colonial.

Assim, entendemos a branquitude como Frankenberg (2004): um lugar de vantagem estrutural, privilégio, poder em sociedades que vivem em estruturas racistas, o “lugar social” da população branca. Trata-se do lugar simbólico em que se estruturam os valores eurocêtricos, definindo

identidades, lugares fixos e lugares coloniais. A branquitude configura-se a partir da construção de uma identidade coletiva marcada pela posição hegemônica de privilégio e poder; está ligada ao racismo de classes dominantes estabelecida em termos do poder social, econômico e simbólico e que permanece nele a partir da manutenção de uma política ideológica calcada na valorização das hierarquias raciais: *a política de branquitude*.

Há muito o que abordar sobre o termo. Nos é interessante, neste texto, atrelarmos esse debate ao nosso encontro. Como ponto de partida (o perigo da unicidade discursiva) é importante ressaltar algumas questões centrais da branquitude, a saber: 1) a construção e manutenção de uma ideologia que opera a partir do processo de hierarquização racial e, por consequência, inviabiliza as narrativas outras e suas histórias; 2) o foco na localidade da branquitude que nos interessa, a branquitude brasileira, e entender a política de branqueamento estruturalmente fundante e operante desta branquitude.

Portanto, em um primeiro momento, para entendermos melhor a construção da narrativa discursiva da branquitude é preciso entender a categoria *raça* como um marcador de diferenças entre grupos sociais que foi essencial para a ideia de eurocentrismo. Na construção da modernidade, tal categoria encontra-se como operante no discurso universalizante de nacionalidade. De acordo com Munanga (2001) *O conceito de raça* foi usado para classificar categorias ditas “raciais”, desde o mundo animal até a sociedade, sendo transportado da biologia e da zoologia para as ciências sociais e relações humanas. No século XVII este conceito foi empregado para categorizar a diversidade humana e classificá-la. A partir daquele momento os seres foram divididos em três raças: branca, preta e amarela. Em princípio as classificações tinham por intuito conhecer a diversidade humana e não havia implicações de ordem política e social, até que a ideia de raça passou a ser utilizada para dar suporte à criação de um pensamento que defendia a legitimidade do sistema de dominação através da hierarquização racial (PASSOS, 2014). Em outras palavras, a marcação do sujeito da modernidade a partir da categoria *raça* é também polo nascente de uma narrativa hegemônica e normativa da sociedade. A raça, ora operando majoritariamente na composição de nacionalidade no século XX, ora sendo mascarada por um discurso de mestiçagem, nunca deixou de ser uma das categorias estruturais das políticas coloniais.

Como uma segunda reflexão é interessante focar na política de branqueamento como operacionalizante da branquitude brasileira. A colonização encontrou na mestiçagem seu maior desafio. Povoado majoritariamente pela população negra escravizada, o dito “problema do negro”, como teoriza Ramos (1995), era real e fantasmagórico na mente da classe dominante brasileira. O pós-abolição enfrentou o desafio de encarar a questão e, para

isso, debruçou-se nas teorias raciais da época, a fim de demonstrar a degeneração da mestiçagem como, por exemplo, nos trabalhos do médico Nina Rodrigues (ano); ou de exaltá-la culturalmente a tal ponto que fez surgir um ideário de identidade nacional até hoje pautado em nossas mentes: a democracia racial. Em outras palavras, a política de branqueamento foi o pilar da construção da nacionalidade brasileira e da própria branquitude. O problema encontra-se justamente nesta conclusão de que a narrativa hegemônica sobre nossa nação vê a *superioridade branca* como pilar de dominação sociocultural e política e as outras narrativas - negras e indígenas apenas como contribuições culturais. Este é um ponto nevrálgico da branquitude brasileira. Uma invenção histórica que retira a categoria *raça* do discurso oficial a partir da ideia política de mestiçagem como um constructo que legitima uma democracia racial. É neste sentido que a branquitude brasileira opera. Ora, deslegitimando os contradiscursos de resistência à essa democracia racial, ora trabalhando exaustivamente para a manutenção de seus privilégios sociais, políticos, sociais e culturais a partir de uma invenção narrativa muito bem explorada no trabalho de Sovik (2005).

Por fim, corroborando com as características apresentadas no trabalho de Frankenberg (2004), a narrativa hegemônica da branquitude não anda só. De acordo com a autora “como lugar de privilégio, a branquitude não é absoluta, mas atravessada por uma gama de outros eixos de privilégios ou subordinação relativos; estes não apagam nem tornam irrelevante o privilégio racial, mas modulam ou modificam”.

3. Pensando sobre as masculinidades

Para se pensar os perigos de uma história única, no que concerne às masculinidades, é necessário compreender os seus impactos no contexto das relações de gênero. Connell (1995) define gênero com “a forma pela qual as capacidades reprodutivas e as diferenças sexuais dos corpos humanos são trazidas para a prática social e tornada parte do processo histórico” (CONNELL 1995, p.189). Para ela, o gênero funciona como uma estrutura complexa que engloba a economia, o estado, a família, a sexualidade entre outras dimensões da existência humana. Assim, não se trata apenas da relação face à fala e às práticas sexuais dos indivíduos, mas a um conjunto amplo e difuso de práticas sociais e processos inter-relacionados de hierarquias e poder. É por essa característica que as oposições binárias entre masculino e feminino mostram-se incapazes de corresponder às diversas configurações dos comportamentos humanos abrangidas pelo gênero. Em tais termos, a masculinidade deve ser entendida como uma “configuração de práticas em torno de posições dos homens nas estruturas das relações de gênero” (CONNELL, op.cit.,p.188) e como um “projeto de gênero” que

vai se vincular a outras estruturas sociais como a raça, classe, etnia, nacionalidade e posição na ordem internacional (CECCHETTO, 2005).

A quebra de uma perspectiva binária das relações de gênero, associada à percepção teórica e metodológica da interseccionalidade, possibilita visualizar diversos projetos de masculinidade que se relacionam de formas específicas com a política, a economia e a cultura. Assim, os valores associados às práticas masculinas conferem alguns contornos mais ou menos nítidos do que é “ser homem” por processo de diferenciação do “não ser homem” em contextos específicos de interação/competição. No entanto, cabe enfatizar que o conteúdo de tais definições serão negociados e assumirão características particulares em cada contexto.

3.1 A conversão de diferenças anatômicas em desigualdades sociais

Nas narrativas da história única (ADICHIE, 2009), as diferenças anatômicas entre os corpos masculinos e femininos convertem-se em provas objetivas da desigualdade de capacidades entre os seres humanos que é a base do despotismo patriarcal, em suas mais diversas formas, como o padrão para de formações políticas. Os *Estados Nacionais*, assim como o modelo econômico, assumem os contornos de uma supremacia masculina que, apoiando-se em outras variáveis discriminatórias, a fim de produzir uma superioridade posicional, flexível, vai garantir à masculinidade uma posição privilegiada e de vantagem toda vez que as iniquidades nas relações de gênero forem questionadas. Como argumenta Oliveira (1988), “a masculinidade se torna muito mais importante para aqueles que não têm meio de conquistar poder em outras esferas da vida social; resta-lhes o poder dentro das relações de gênero. Ser macho torna-se aí, também, um caminho seguro para a conquista de *status* quando outras possibilidades lhes são negadas” (OLIVEIRA 1998, p.109). Assim, para os grupos subalternos, em decorrência de processos de racialização e empobrecimento econômico, a masculinidade é associada a práticas delituosas. O estupro, a violência contra a mulher (MACHADO, 1998), a homofobia, o abuso sexual para estabelecer as posições e os termos da relação de poder e *status* entre homens (WELZER-LANG, 2001), e a formação de gangues e quadrilhas (ZALUAR, 1994) são campos nos quais os termos da masculinidade manifestam-se de forma mais nítida. Com isso não se pretende afirmar, de forma alguma, que a violência de gênero seja algo restrito aos grupos discriminados racialmente e empobrecidos, mas que neles este tipo particular de violência está ancorada a outros problemas macrossociais e às iniquidades sociais que originam-se fora desse grupo.

A feminista negra estadunidense, Gloria Jean Watkins, conhecida como *bell hooks* (1992a, 1992b), escrito em minúsculas, indica que a condição racial é uma variável importante na constituição da masculinidade e que o racismo interfere nas possibilidades de realização dos padrões de masculinidade do homem negro no interior da modernidade capitalista (HOOKS, 1992a; 1992b). Ainda segundo *hooks* (1992a), a divisão sexual do trabalho escravo no continente americano não obedeceu à lógica do que ocorria nas sociedades tradicionais africanas. Este aspecto, aliado à brutalidade da exploração do trabalho escravo e às torturas físicas e psicológicas sofridas, resultaram na emasculação do homem negro, que ficou vinculado a um projeto de masculinidade, não podendo efetivar-se nem nos termos impostos pela sociedade escravista e colonial, tampouco nos da memória social que mantinha das sociedades tradicionais africanas. Assim, sua subjetividade tornou-se mais suscetível ao aprisionamento da história única *do papel do homem negro* no mundo moderno, que mantém os padrões das relações de poder do colonialismo e do escravismo (HOOKS, 1992b; DAVIS, 2016).

A abordagem interseccional proposta por Gonzales (1984) compreende o colonialismo e o escravismo como os elementos catalisadores do hibridismo cultural, evocado como a característica mais marcante do Brasil no contexto da ideologia do nacional da mestiçagem. Segundo a autora, a figura da mulata é o elemento, na narrativa brasileira, que personifica a junção do racismo e do sexismo na formação nacional. Em seu modelo interpretativo, *consciência e memória* são elementos em oposição, no qual a primeira se expressa como um discurso dominante em confluência com a produção de uma narrativa totalizante e homogeneizante; enquanto a memória é o lugar da emergência da verdade, em que se constituem as narrativas desestabilizadoras. Ela quebra a possibilidade da narrativa ser baseada em história única, possibilitando não somente a emancipação da mulher negra, mas também a libertação ou alforria do homem negro dos laços com os dualismos modernistas e colonialistas.

3.2 As políticas das masculinidades e os projetos de poder dos homens na sociedade

A masculinidade, para Connel (op.cit.), deve ser pensada como projeto que pode ser individual ou coletivo, em constante transformação. Assim, para se compreender a políticas da masculinidade é necessário atentar-se que existe uma disputa entre os diferentes grupos de homens pela definição da masculinidade dominante. Segundo o autor, o processo histórico da formação da modernidade conferiu ao homem branco, que se pronuncia como heterossexual, essa posição de padrão para a masculinidade dominante.

Outro elemento importante é que a globalização não replica a masculinidade ocidental na periferia do sistema mundo, mas provoca a sua (re) construção. Connell (op.cit.), indica que existem inúmeras políticas de masculinidade possíveis dentro do horizonte histórico dos anos 1980 e seguintes. Uma das políticas de masculinidade que se destacou foi o movimento de movimento de “libertação dos homens” que busca operar no plano de uma “recuperação” psicológica dos homens ante a pressão exercida pelo feminismo por mudanças sociais. Tal perspectiva está orientada para uma atuação voltada prioritariamente para os problemas dos homens e menos para a mudança social, fortemente vinculada a posição conservadoras dos homens de classe média, brancos e de meia idade.

Mais uma política de masculinidade comum é o padrão de comportamento propagado no interior da sociedade, tendo a noção de violência e de protagonismo como elementos norteadores da ação masculina. No contexto atual, ainda segundo Connell (op.cit), uma nova política da masculinidade é a liberação *gay*, uma política de gênero dos homens *gays* que critica tanto os estereótipos vinculados a homossexualidade masculina, quanto a masculinidade convencional e a *heteronormatividade*. Por fim, ela indica o que pode-se chamar de “políticas de saída” ou “política transformativa” que se refere ao campo da militância antissexista feita por homens com o objetivo de transformar os padrões de comportamento e promover a mudança social.

4. Os limites discursivos do “sujeito universal *cis-heterossexual*”

O Museu da Diversidade, localizado no acesso à estação de metrô República da cidade de São Paulo, apresentou, entre 24 de janeiro e 11 de maio de 2019, a exposição PLURAL 24H (2019), de fotografias e desenhos. Dentre estas obras, há uma fotografia em preto e branco que destaca o busto de Rosa Luz⁵, *rapper*, transfeminista e artista visual negra. Na imagem, seu rosto levantado, os cabelos amarrados para trás e ela está defronte a uma parede branca com ranhuras, comuns em muitas residências. Partindo de seu queixo, uma linha central cruza o dorso desnudo onde se lê, em letras que remetem à estilização da pichação, mas escritas com batom: “e se a arte fosse travesti?”. O aspecto íntimo, do que aparenta ser uma fotografia caseira, salientado pela parede e pela escrita com um acessório de beleza atribuído ao feminino, cruza-se com as letras da rua e os olhos abertos destacados pelo delineado em *estilo gatinho*.

5 Para conhecer mais sobre o trabalho de Rosa Luz, acesse seu canal no YouTube, Rosa do Barraco. Disponível em: <https://bit.ly/2li0ktM>, acessado em 12/02/2019.

Imagem 1 - E se a arte fosse travesti?, fotografia de Rosa Luz (2016)



Fonte: a autora.

Nesta seção, trabalharemos as narrativas hegemônicas a partir da construção de um “sujeito universal heterossexual e cisgênero”, a partir da obra de Rosa Luz (2016), brevemente descrita acima, como disparadora de uma reflexão das identidades de gênero e sexualidades que escapam a essas normativas, em especial provocadas pelas reflexões dos movimentos de travestis, mulheres transexuais, homens trans e pessoas não-binárias.

4.1 Corpolíticas

O questionamento da obra de Luz (2016) provoca um deslocamento das concepções gerais que temos sobre as normativas sociais de gênero. Por que propor uma arte travesti? Há uma arte não-travesti? Uma arte adequada à norma?

Quando pensamos sobre a vida de travestis, mulheres transexuais, homens trans e pessoas não-binárias temos como referência os dados de violência e exclusão sem que isso seja uma política estatal⁶. É socialmente produzido que pessoas que nascem com pênis são homens e possuem atributos específicos de masculinidade, como trazido na seção anterior, e

6 Ver, a esse respeito, o dossiê sobre a violência contra essa população produzido pela Associação Nacional de Travestis e Transexuais (Antra) que contabiliza 47% de mortes de travestis e transexuais em todo o mundo apenas no Brasil em 2018. Disponível em: <https://antrabrasil.files.wordpress.com/2019/01/dossie-dos-assassinatos-e-violencia-contra-pessoas-trans-em-2018.pdf>, acessado em 10/03/2019.

peças que nascem com vagina são mulheres e possuem atributos específicos de feminilidade. É comum escutarmos frases, recomendações, críticas e sanções, a nós ou a outras pessoas, sobre o que seria próprio de homens e próprio de mulheres, ora baseadas em tradições muito longínquas e praticamente impossíveis de resgatar as origens, ora baseadas em fatores biológicos/naturais, que impediriam sua refutação, ou ainda sob bases religiosas. Em suma, procede-se a uma naturalização da diferença. Com os dados referentes à vida de pessoas trans, podemos afirmar que tais diferenças têm se convertido em profundas desigualdades.

O debate sobre a naturalização das normas de gênero e sexualidade tem circulado tanto em espaços de produção de conhecimento, como universidades, quanto em espaços de movimentos sociais. Isso ajuda a entender também por que a discussão sobre o caráter social, ficcional e contextualizado das normativas hegemônicas parte de uma contestação à marginaliza. A contraposição à naturalização de corpos classificados como femininos vêm dos movimentos feministas e dos movimentos LGBTQ+, e, em especial, dos movimentos trans, pautando a despatologização de identidades que escapam à cis-heteronormatividade.

Seguindo a pesquisadora Viviane Vergueiro (2015), a insistência no uso do termo *cis* em contraposição ao termo *trans* tem lugar na articulação de uma narrativa contrastante à norma vigente, que opera nomeando a diferença, enquanto não considera necessário dar nome ao “normal”. *Cis*, a partir da contestação transfeminista, refere-se às pessoas que tiveram uma designação de gênero ao nascer condizente com as expectativas sociais atribuídas à sua genitália, ao passo que *trans* refere-se às pessoas designadas com um gênero no nascimento com o qual, ao longo da vida, não se sentem pertencentes. Trocando em miúdos, uma pessoa com vagina, ao nascer, costuma ser classificada como mulher; caso não haja questões em relação a essa atribuição de gênero mais ampla, ela será definida como uma *mulher cisgênera*, ao passo que a discordância com essa atribuição de gênero pode levá-la a se compreender enquanto *homem trans* ou *pessoa não-binária*.

A exposição dos termos *cis* e *trans* explicita o caráter discursivo das definições de gênero. Seguindo as proposições da antropóloga Rubin (2018), tomamos gênero como um sistema organizador de relações sociais baseado em diferenças anatômicas para naturalizar diferenças sociais. É, portanto, localizável no tempo e no espaço e passível de ser contraposto, como o tem sido feito por teóricas feministas e pelos movimentos feministas. Há, nesse contexto de produção crítica de conhecimento, cruzamentos constantes entre o que seria um debate próprio às diferenças de gênero e à sexualidade, como no caso da elaboração da filósofa Butler (2010) sobre a unidade metafísica e estabilidade da experiência de gênero. Butler aponta

um esquema que produz e re-atualiza a naturalização binária a partir do discurso. Segundo ela, nada escapa ao discurso e, por esse motivo, é necessário que haja um contínuo uso discursivo da natureza da diferenciação para que esta se perpetue. Em linhas gerais, mesmo que uma pessoa ainda não tenha nascido, a ela já são atribuídas expectativas sociais de gênero que impõem, desde a família até outros laços formados, uma performance de gênero coerente com sua genitália. O universo da socialização é *generificado* tendo como base o caráter discursivo naturalizador da genitália de cada pessoa, o que, em nossa sociedade, remonta a um desejo sexual oposicional e complementar, “que faz sentido”, ou seja, é racional. Desta forma, cada pessoa que nasce é compreendida na chave da suposta complementariedade sexual heterossexual e cisgênera.

As reflexões de Butler (2010) coadunam-se a um conjunto grande de pensadoras de diferentes áreas que têm elaborado reflexões acerca da naturalização do binarismo de gênero e da heterossexualidade compulsória, bem como das consequências que essas narrativas hegemônicas têm sobre identidades específicas. Podemos localizar essa produção no bojo dos movimentos feministas entre os anos de 1950 e 1980, considerando o período de “segunda onda” do feminismo, caracterizado pela ascensão de uma discussão que coloca *o pessoal* e *o íntimo* no debate público. Passam a ser pautadas diferentes enfoques teóricos feministas do que seria “ser mulher” com suas especificidades relativas ao desejo, como em Rich (2010), teórica feminista estadunidense que pontua a (não)inserção de mulheres lésbicas na noção geral da heterossexualidade compulsória, já que para estas mulheres não haveria lugar social de existência.

4.2 *Trans-tornar a norma*

O trabalho de Luz (2016), citado no início desta seção, ajuda a compreendermos os limites das narrativas hegemônicas *cis-heteronormativas*. A maneira questionadora da obra citada não se encontra, portanto, apenas na feição de seu rosto, mas também na tatuagem-pichação que ressoa: “e se a arte fosse travesti?”, tanto como forma de colocar sobre o corpo a inscrição da intervenção social constante (presente nos questionamentos privados sobre sexualidade e anatomia genital impostos constantemente às pessoas trans), quanto como de apontar o caráter público da própria existência. A norma cis-hetero impele que se fale sobre os corpos dissidentes o tempo todo, conforme apontava Foucault (2007): é preciso buscar a verdade do sexo para que se possa moldar o sexo “verdadeiro”. As vivências trans impelem um transbordamento da norma vigente, expondo seu caráter parcial e violento de inflexão limitante. A pergunta do trabalho de Luz (2016), portanto, se insere num outro tipo de racionalidade que questiona a suposição de neutralidade e universalidade: se consideramos

que uma arena de produção de conhecimento, como a arte, não pode ser travesti porque ela não é *cis* estamos desconsiderando as relações de poder que permitem que determinadas expressões sejam possíveis e outras *invisibilizadas*.

Direitos humanos em constante construção: alguns apontamentos finais

Ao longo do texto, buscamos abordar como se configuram as narrativas hegemônicas a partir de três instâncias que se articulam: a branquitude, a masculinidade e a *cis-heteronormatividade*. Quando pensamos em como estas questões geralmente têm sido abordadas na reflexão social, temos um panorama de estudos sobre negritude, feminilidade e trans-homossexualidade bastante consolidado. Como argumentamos, isso se dá pela forma como aquele considerado inferior ou passível de alguma intervenção para entender seu desvio, ou *o outro* visto a partir do olhar colonial, tem sido objeto preferencial de estudo. Isso também está presente no artigo, mas num esforço em deslocar os vértices. Ao focar os esforços na produção de conhecimento sobre o normativo pretendemos lançar luz para seu aspecto de produto social que impõe, reproduz e perpetua violências, exclusões e estigmas. Não estamos falando apenas de uma reflexão que se detém sobre preconceitos e inclusão, mas de uma posição crítica em relação às formas como diariamente impomos tais processos de subordinação nas diferentes instâncias das quais participamos.

À guisa de conclusão, reiteramos, nestas linhas finais, a necessidade de uma postura crítica ativa na alteração da estrutura vigente atualmente. O discurso dos direitos humanos, por exemplo, tem sido amplamente rebatido como uma “carta de privilégios” a uma minoria. Conforme aponta a historiadora estadunidense Hunt (2007), os direitos humanos devem ser feitos e defendidos continuamente. Isso significa repensar suas formas de produção e defesa e quem está abarcado por tais direitos, não apenas na letra da lei, mas na implementação de políticas redistributivas e afirmativas. A autora aponta como a linguagem dos direitos, mesmo ao longo da história da modernidade ocidental, sempre esteve prestes a ruir. Neste sentido, depois de fissurarmos as narrativas hegemônicas, cabe a pergunta: o que temos feito para garantir a existência de direitos humanos?

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *The danger of a single story*. Palestra proferida no TEDGlobal, jul. 2009. Disponível em: <https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story>. Acessado em: 07 de ago. de 2018.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2010.
- CECCHETTO, Fátima Regina. *O Debate Contemporâneo sobre Masculinidade*. In _____. *Violência e Estilos de Masculinidade*. Rio de Janeiro. Ed. FGV. 2005.
- CONNELL, Robert W. *Políticas da Masculinidade*. Educação e Realidade. v. 20, nº 2, jul/dez. 1995.
- DAVIS, Angela. *Mulher, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal. 2007.
- GONZALES, Lélia. *O movimento negro na última década*. In. Gonzales, L. & Hasenbolg C. *O Lugar do Negro*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.
- GONZALES, Lélia. Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira. In. *Revista Ciências Sociais Hoje*, ANPCS, 1984.
- HALL, Stuart W. *A relevância de Gramsci para o estudo de raça e etnicidade*. In: *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Editora UFMG, Brasília: Representações da UNESCO no Brasil, 2003.
- HOOKS, bell. *Ain't I a Woman? Black Women and Feminism*. London: Pluto Press, 1981.
- HOOKS, bell. *Sexism and the Black Female Slave Experience* In _____. *Ain't I a Woman: black woman and feminism* Boston. South End Press. 1992a.
- HOOKS, bell. *Reconstructing Black Masculinity*. In _____. *Black Looks: race and representation*. Boston: South End Press, 1992b.
- HUNT, Lynn. *A Invenção dos Direitos Humanos*. São Paulo: Cia. Das Letras. 2007.
- MACHADO, Lia Zanotta. *Masculinidade, Sexualidade e Estupro: as construções da virilidade*. In *Cadernos Pagu*. nº 11 Trajetórias de gênero, masculinidades... Campinas: Ed. da Unicamp, 1998.
- OLIVEIRA, Pedro Paulo. *Discursos Sobre a Masculinidade*. In. *Estudos Feministas* Vol. 06 n. 1 Rio de Janeiro, IFCS/UFRJ, 1998.
- PASSOS, Ana Helena. *Pai de Santo Branco em Território Negro*. Estudos sobre Branquitude e categorias brancos e negros no Candomblé Bantu. XIII Congresso LATINOAMERICANO SOBRE RELIGIÓN Y ETNICIDAD. *Diálogo, ruptura y mediación en contextos religiosos*. Granada: Julio, 2010.
- PLURAL 24H. *Exposição Coletiva*. Museu da Diversidade Sexual, Estação República do Metrô, Rua do Arouche, 24, São Paulo - SP, 24 de janeiro a 11 de maio de 2019.

- RAMOS, Alberto Guerreiro. *Introdução crítica à sociedade brasileira*. Rio de Janeiro: Andes, 1975.
- RICH, Adrienne. *Heterossexualidade Compulsória e Existência Lésbica*. In: *Revista Bagoas*, 5, pp. 17-44, 2010.
- RUBIN, Gayle. *Políticas do Sexo*. São Paulo: Ubu, 2018.
- SOVIK, Liv. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2009. _____.
“Por que tenho razão: branquitude, estudos culturais e a vontade de acadêmica”. In: *Revista Contemporânea (UFBA)*. v.3, nº 2, dez 2005, p.159-180.
- VERGUEIRO, Viviane. *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade*. Dissertação de Mestrado (Cultura e Sociedade), Universidade Federal da Bahia, 2015.
- VIERA, Francisco Sandro Silveira. *Do eurocentrismo ao afropessimismo*. Reflexão sobre a construção do imaginário da “África” no Brasil. In: *Em Debate 03. Revista do Depto. de Serviço Social*, PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2006.
- WARE, Vron (Org.). *Branquidade: identidade branca e multiculturalismo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- ZALUAR, Alba. *Condomínio do Diabo*. Rio de Janeiro: Revan /Ed. UFRJ, 1994.
- WELZER-LANG, Daniel. *A Construção do Masculino: dominação das mulheres e homofobia*. In: *Estudos Feministas*, v.2, n.9. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 2001.
- WILLIAMS, Brackette F. *Introduction: mannish and gender after the act*. In: _____. *Women out of Place: the gender of agency and the Race of nationality*. New York and London: Routledge, 1996.

A HISTÓRIA DA _RTE: DESCONSTRUÇÕES DA NARRATIVA OFICIAL DA ARTE

Ananda Carvalho¹, Bruno Moreschi² e Gabriel Pereira³

RESUMO

Este artigo relata as etapas do projeto *A História da _rte* que, em formato de panfletos gratuitos distribuídos na entrada de espaços de arte e de *website*, investiga a construção dos discursos oficiais da História da Arte em livros comumente utilizados em universidades brasileiras. Com análises quantitativas e qualitativas, o projeto representa um caso empírico de ativismo de dados e crítica institucional, realizados de maneira colaborativa por uma equipe multidisciplinar de pesquisadores. O texto especifica as contribuições dos principais integrantes da equipe, a metodologia do projeto, principais resultados e reverberações. Considerando que muitas das discussões sobre a História da Arte e suas problemáticas ainda são restritas a poucos grupos, em geral no âmbito acadêmico de cursos de pós-graduação, este projeto procurou oferecer uma análise do cenário excludente do campo, contribuindo para que o debate ocorra em públicos mais amplos, não necessariamente especializados.

Palavras-chave: História da arte. Crítica institucional. Ativismo de dados. Ernst Hans Gombrich.

ABSTRACT

This article is a report on the stages of the project History of _rt which, in the form of free pamphlets distributed in the entrance of art spaces and a website, investigates the construction of the official discourses of the History of Art in books commonly used in Brazilian universities. Using both quantitative and qualitative inquiry, the project represents an empirical case of data activism and institutional criticism, carried out in a collaborative way by a multidisciplinary team of researchers and artists. The text specifies the contributions of the key team members, the project methodology, main results, and reverberations. Considering that many of the discussions about the History of Art and its problems are still restricted to a few

-
- 1 Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Professora Adjunta do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), curadora e crítica de arte. E-mail: anandacarvalho@gmail.com
 - 2 Doutor em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Pesquisador e artista visual. E-mail: brunomoreschi@gmail.com. Website: <https://brunomoreschi.com/>
 - 3 Doutorando em Estudos de Informação pela Universidade de Aarhus (Dinamarca). Pesquisador de dados, infraestruturas, e algoritmos, especialmente através de processos criativos e artísticos. E-mail: gabrielopereira@gmail.com. Website: <http://gabrielpereira.net/>

groups, generally in academic postgraduate courses, this project sought to offer an analysis of the exclusionary scenario of the field, contributing to a debate with broader audiences that are not necessarily specialized.

Keywords: History of Art; decolonial studies; institutional critique; data activism; Ernst Hans Gombrich

Estímulo inicial: um incômodo em sala de aula

Tendo como uma de suas frentes de atuação profissional a sala de aula, os autores deste artigo acreditam que o ensino formal pode ser não apenas espaço para a replicação de discursos oficiais, mas também campo de reação à excessiva normatividade encontrada em currículos acadêmicos. O estímulo inicial do projeto *A História da _rte* surgiu dessa forma, reativa. Em 2016, cursando seu doutorado, o artista Bruno Moreschi realizou um Programa de Estágio Docente (PED) em que pela primeira vez ministrou aulas – uma das sete disciplinas obrigatórias de História da Arte no curso de graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

Meses antes do início do curso, como é comum, Moreschi já havia recebido a ementa da disciplina com os conteúdos que deveriam ser replicados aos alunos, assim como as bibliografias obrigatória e complementar do semestre. Mesmo que a experiência parecesse estimulante (ministrar uma disciplina de História da Arte pela primeira vez), Moreschi, por já ter realizado outras ações que problematizam o campo das artes visuais⁴ decidiu, já no início do primeiro encontro, compartilhar com os alunos seu incômodo em ministrar uma disciplina cujo conteúdo não incluía produções artísticas realizadas por mulheres (negras ou não), negros e artistas nascidos na América Latina, por exemplo. “Que História é essa que aprendemos na universidade?”⁵, perguntou aos alunos.

O que era para ser apenas uma discussão inicial em uma disciplina que estava prestes a começar tornou-se uma longa conversa com os alunos que durou praticamente toda a primeira aula. No final deste encontro, um grupo deles (na sua maioria, mulheres) sugeriram à Moreschi que, juntos, tentassem ali a construção de um semestre diferente, que incluísse o conteúdo obrigatório, mas também outros artistas e práticas não consolidados pela História da Arte oficial. Os cinco meses seguintes foram de buscas por novos métodos e materiais para dar conta dessa nova camada, agora incluída a essa disciplina.

4 Ver projetos como *Art Book* (<https://brunomoreschi.com/Art-Book>), *O Museu está Fechado para Obras* (<https://brunomoreschi.com/Fechado-para-obras>) e Outra 33ª Bienal de São Paulo (<https://outra33.bienal.org.br/>).

5 Início do primeiro semestre letivo no Instituto de Arte da Unicamp, Março de 2015.

A experiência mostrou um dos possíveis papéis de um artista no campo da docência universitária: transformar (ou ao menos tentar transformar) o ambiente de ensino - muitas vezes de discurso limitado e restrito - em um campo mais aberto a experimentações, estimulando os alunos a não somente identificarem problemas de uma determinada disciplina, mas a se colocarem frente a esse contexto – tal qual um artista costuma também responder às indagações de seu tempo. Entretanto, uma questão ficou bastante evidente para Moreschi enquanto preparava as aulas: a carência de materiais em português sobre novas abordagens da História da Arte no âmbito da graduação. Mais uma vez, era preciso reagir.

Ciente de que parte dessa lacuna é de materiais que mensure o cenário excludente da História da Arte oficial, Moreschi decidiu convidar pesquisadores de diferentes áreas para a produção de um material que, desde o início, foi pensado como algo gratuito e de linguagem acessível. O ponto central a ser problematizado seria justamente os materiais que replicam o discurso oficial da História da Arte: seus livros. Assim, nasceu *A História da _rte*, um projeto de múltiplas frentes que apresenta dados quantitativos e qualitativos sobre todos os 2.443 artistas de 11 livros frequentemente utilizados em cursos de graduação de Artes Visuais no Brasil. São eles:

- 1) **A História da Arte** (de Ernst Hans Gombrich, Editora LTC, 2000, 688 páginas). Considerado o livro de arte mais vendido do mundo, foi publicado pela primeira vez na Inglaterra em 1950. Apresenta um panorama da Arte desde as primeiras representações imagéticas que remetem aos anos c. 15.000-10.000 a.C. até a primeira metade do século XX.
- 2) **Arte Moderna** (de Giulio Carlo Argan, Cosac Naify, 1992, 709 páginas). O livro foi publicado pela primeira vez na Itália, em 1970 e analisa as obras produzidas entre a Revolução Industrial e a Arte Pop.
- 3) **Arte Contemporânea: Uma História Concisa** (de Michael Archer, Martins Fontes, 2001, 263 páginas). O livro foi publicado pela primeira vez na Inglaterra, em 1999, e foca nas práticas artísticas da segunda metade do século XX.
- 4) **Arte Contemporânea: Uma Introdução** (de Anne Cauquelin, Martins Fontes, 2005, 169 páginas). Publicado pela primeira vez na França, em 1992, constrói uma análise das transformações da Arte do século XX por meio de três referências – Marcel Duchamp, Andy Warhol e Leo Castelli.
- 5) **Conceitos Fundamentais da História da Arte** (de Heinrich Wölfflin, Martins Fontes, 2015, 348 páginas). A primeira edição

do livro foi publicada na Alemanha, em 1915, e até a oitava edição (1943) houve revisões do autor. O livro analisa aspectos visuais e formais de obras da Renascença e da Arte Barroca na Itália e no norte da Europa, considerando cinco pares de conceitos: o linear e o pictórico, plano e profundidade, forma fechada e forma aberta, pluralidade e unidade, clareza e obscuridade.

- 6) **Estilos, Escolas & Movimentos: Guia Enciclopédico da Arte** (de Amy Dempsey, Cosac Naify, 2005, 304 páginas). A primeira edição do livro foi publicada em Londres em 2002 e apresenta 100 verbetes em ordem cronológica de estilos e movimentos artísticos realizados entre meados do século XIX e o final do século XX.
- 7) **Guia de História da Arte** (de Giulio Carlo Argan e Maurizio Fagiolo, Editorial Estampa, 1994, 158 páginas). Publicado pela primeira vez na Itália, em 1977, apresenta um preâmbulo sobre a pesquisa em História da Arte (escrito por Argan) e um guia bibliográfico (escrito por Fagiolo).
- 8) **Iniciação à História da Arte** (de Horst W. Janson e Anthony F. Janson, Martins Fontes, 2009, 475 páginas). O livro escrito por H. W. Janson foi publicado pela primeira vez nos Estados Unidos, em 1971, e foi revisado por seu filho Anthony. A obra apresenta um panorama da História da Arte desde as imagens produzidas no período Paleolítico até as produções realizadas nos anos 1980.
- 9) **Teorias da Arte Moderna** (de Herschel B. Chipp, Martins Fontes, 1988, 675 páginas). O livro foi publicado pela primeira vez nos Estados Unidos, em 1968, e reúne compilação de textos de diversos artistas do século XIX e XX como Paul Cézanne, Jackson Pollock e Alberto Giacometti, entre muitos outros.
- 10) **Tudo sobre Arte** (de Stephen Farthing, Sextante, 2010, 576 páginas). Em formato de guia enciclopédico organizado por períodos e estilos artísticos, o livro (publicado pela primeira vez em Londres em 2010) apresenta um panorama da Arte desde as pinturas rupestres da Pré-História até o começo do século XXI.
- 11) **História da Cidade** (de Leonardo Benevolo, Perspectiva, 2009, 728 páginas). Com algumas das ilustrações provenientes de um curso de Desenho, o livro apresenta as transformações do ambiente urbano desde a Pré-História até a época da primeira edição do livro. Foi publicado pela primeira vez na Itália, em 1975.

Imagem 1 - Capas dos 11 livros analisados no projeto



Fonte: compilação dos autores.

Ao todo, 10 autores e 2 autoras, sendo: 9 europeus e europeias; 3 estadunidenses; brancos e brancas; em um total de 5.093 páginas pesquisadas. A seleção destes livros teve como critério inicial os livros que mais apareciam nas ementas de programas de disciplinas de cursos de graduação em Artes em universidades brasileiras.

Integrantes do projeto, frentes de trabalho e metodologia da pesquisa

Os pesquisadores Gabriel Pereira e Amália dos Santos foram os primeiros a participarem do projeto idealizado por Moreschi. Santos ficou responsável por questões relacionadas a gráficos e mapas. Já Pereira, pelo processo de pesquisa e tabulação de dados dos 11 livros mencionados acima – uma etapa que durou cinco meses. Como ponto inicial do trabalho de Pereira, os artistas citados nos 11 livros foram as primeiras informações a serem consideradas, em um total de 2.443 nomes listados em um conjunto de tabelas – uma consolidada, com todos os livros; e outras 11, uma para cada publicação. Em seguida, as informações biográficas básicas dos artistas citados nos livros foram buscadas no *Benezit dictionary of artists* e no *Grove art online* respectivamente, ambos bancos de dados da plataforma *Oxford art online*. Os casos não encontrados nestas duas fontes, foram buscados em outra fonte digital confiável, sempre relatando-se na tabela o *link* da página utilizada⁶.

6 Mais em <http://www.oxfordartonline.com/>. A opção pela busca dos dados biográficos primeiramente no Benezit teve o intuito de padronizar a fonte e, por consequência, a própria metodologia de compilação das informações. Este dicionário é reconhecido mundialmente nas universidades. Sua primeira edição impressa data de 1911 e o sistema online, com mais de 170 mil verbetes, é atualizado três vezes por ano por especialista do campo da história da arte.

O resultado foram tabelas com os anos de nascimento e morte: onde nasceu, trabalhou e morreu (quando for o caso), *gênero*, *raça*, em quais dos livros analisados aparece e técnicas principais utilizadas, de cada um dos 2.443 artistas encontrados nos 11 livros. A tabela consolidada dos dados, as tabelas específicas de cada um dos livros, assim como a metodologia da pesquisa estão disponíveis gratuitamente aos interessados no website do projeto⁷.

Imagem 2 - Imagem de parte de uma das tabelas, em que se pode observar como foram organizados os dados. Cada artista é representado por uma linha

A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y	Z	AA	AB	AC	AD	AE	AF	AG	AH	AI	AJ	AK	AL	AM	AN	AO	AP	AQ	AR	AS	AT	AU	AV	AW	AX	AY	AZ																																																
NOME	SEX	NASC	MORTE	NACION	GEN	RACIA	PAIS	PAIS	PAIS	PAIS	PAIS	PAIS	PAIS	PAIS	PAIS	PAIS	PAIS	PAIS	PAIS	PAIS	PAIS	PAIS	PAIS	PAIS	PAIS	PAIS	PAIS	PAIS	PAIS	PAIS	PAIS	PAIS	PAIS	PAIS	PAIS	PAIS	PAIS	PAIS	PAIS	PAIS	PAIS	PAIS	PAIS	PAIS	PAIS	PAIS	PAIS	PAIS	PAIS	PAIS	PAIS	PAIS																																															
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100

Fonte: Tabela consolidada do projeto **A História da _rte**.

Uma de nossas principais inquietações nessa etapa foi em como a metodologia de pesquisa deveria lidar com as categorias *gênero* e *raça*. Em momentos como esse, percebíamos como fazia sentido uma decisão tomada no início do projeto: a de criar um conselho externo de especialistas, que constantemente analisasse os materiais produzidos. Este conselho foi formado pelas professoras Caroline Cotta de Mello Freitas, Claudia Mattos Avolese e Vera Lúcia Benedito.

Foi recomendação de Avolese, por exemplo, a quantidade de 11 livros e, assim, evidenciar que não conseguimos precisar com exatidão que esses são, de fato, os livros mais utilizados; evitar interpretações sensacionalistas que fechariam a pesquisa em “os top 10”; e sugerir que este trabalho pode ser ampliado futuramente com a inclusão de outras publicações.

7 Para mais informações, visite <http://historiada-rte.org/>

Considerando o último objetivo, optou-se em incluir o livro *História da Cidade* como uma tentativa de iniciar um estudo também no campo da História da Arquitetura e Urbanismo.

Já Freitas e Benedito nos ajudaram nesse complexo processo já relatado de precisar *raças* e *gêneros*. Como defini-los? Como encontrar termos precisos para definir a complexidade dos grupos excluídos? Como preencher essas duas categorias nas tabelas de dados? Inicialmente, Freitas sugeriu o critério de autoidentificação para as artistas e os artistas, mas os livros não oferecem essa informação de maneira clara, já que quem fala ali são os autores, não os artistas. Assim, Benedito sugeriu que encarássemos o processo de tabulação como algo não totalmente isento de ideologias. Sempre consultando o conteúdo do dicionário *Oxford Art Online*, isso nos fez optar por preencher as células de *gênero* e *raça* das tabelas dos livros somente quando identificássemos que se tratava de negras/negros e mulheres em geral.

Por dois motivos, essa escolha foi uma forma de provocação. Primeiro, fazia com que as áreas de *gênero* e *raça* das tabelas ficassem praticamente vazias, indicando como, na História, a noção de artista já pressupõe um homem branco. Além disso, a estratégia de preenchimento das células, somente nos casos de mulheres e negros chama atenção do olhar de quem vê as tabelas, orientando a visão para os poucos nomes que receberam a indicação e oferecendo certa visibilidade a esses grupos praticamente excluídos da História da arte oficial⁸.

Estas considerações, entre outras, foram consolidadas por meio do documento de metodologia do projeto, que serviu como guia fundamental no processo de construção da tabela. Assim como outros documentos desta pesquisa, a metodologia está disponível no site do projeto⁹, junto a um relato sobre o processo escrito por Pereira (2016). Em certo momento, ele destaca:

Diferente da História da Arte normativa que queremos problematizar, não pretendemos utilizar recursos que mascarem procedimentos e posturas. É nosso interesse também mostrar a estrutura do projeto. Não

8 É importante ressaltar que este projeto escolheu discutir a visibilidade das mulheres e da raça negra, apesar de estarmos cientes que há outros grupos que não estão retratadas nos livros analisados. Esta opção ocorreu por uma demanda de recorte do objeto e gostaríamos de lembrar que estamos abertos a continuidades das leituras propostas aqui. Pelo fato das outras células dessas duas categorias estarem em branco, existe a possibilidade de continuação em uma segunda etapa e indicar artistas com identidade transgênera ou não binária, indígenas, aborígenes, por exemplo, citados nesses livros. Por causa dessas e outras ressalvas, as colunas de *gênero* e *raça* da tabela são assumidas no projeto como um ponto complexo e passível de problematizações e melhorias.

9 O texto sobre a metodologia do projeto está disponível em <http://historiada-rte.org/>

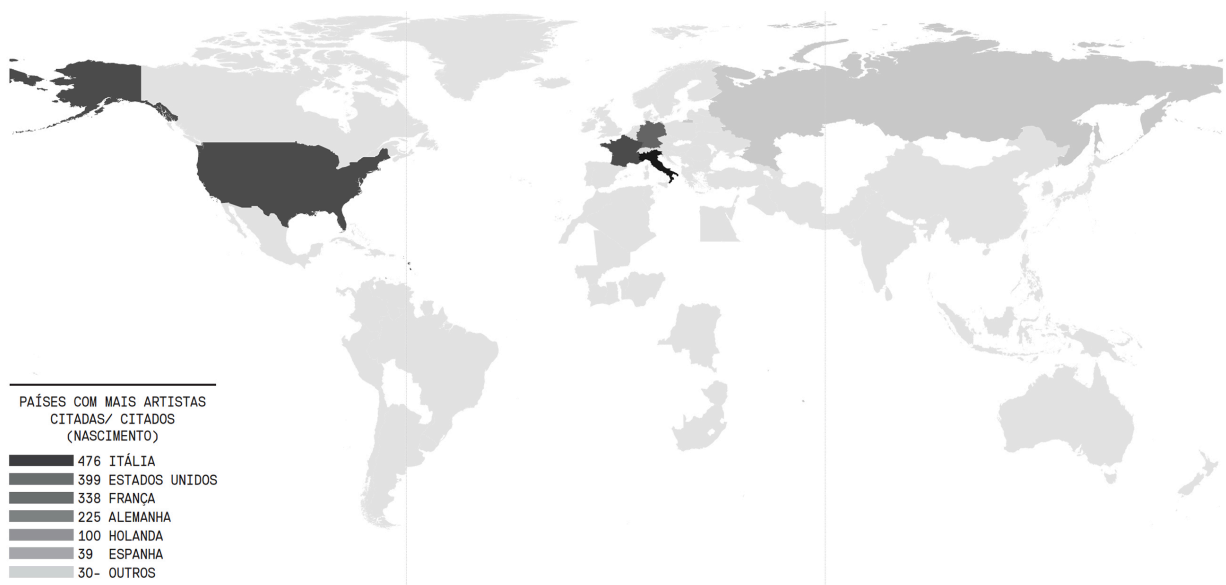
consideramos que nossa pesquisa seja um discurso detentor de uma verdade absoluta, finalizada ou fechada. As tabelas que desenvolvemos nunca serão algo totalmente pronto. Nelas, há sempre a ideia de algo em construção contínua, como o próprio conhecimento humano. (PEREIRA, ANO... PÁGINA)

Mais do que delinear nossas decisões metodológicas como embasadas no pensamento científico-acadêmico, a intenção do projeto sempre foi se colocar reflexivamente e criticamente frente a estes processos. Tornar transparentes estas escolhas é parte disso. Assim como encarar essas tabelas como um material inicial, que pode ser usado para novas inclusões e bem-vindas revisões.

Uma História da Arte estruturada para excluir mulheres e negros

Os números sistematizados por Pereira mostram o tamanho da exclusão na narrativa oficial da arte. O eurocentrismo é evidente quando analisamos que, de um total de 2.443 artistas encontrados nos livros, **645 são não europeus** – e, desses, apenas 246 são não estadunidenses e apenas oito artistas brasileiros e uma brasileira: Tarsila do Amaral, Candido Portinari, Oscar Niemeyer, Almir Mavignier, Öyvind Fahlström, Abraham Palatnik, Helio Oiticica, Cildo Meireles e Vik Muniz, estes concentrados em um período histórico bastante delimitado, entre 1886 e 1961. Em relação às técnicas utilizadas, 1.567 dos artistas são pintores (64,10%) e evidencia como a História da Arte ainda hoje é vinculada à História da Pintura.

Imagem 3, 4 e 5 - Mapas do panfleto





PAÍSES NÃO CITADOS

Aruba / Afeganistão / Angola / Andorra / Emirados Árabes Unidos / Armênia / Antártica / Antígua e Barbuda / Burundi / Burkina Faso / Bangladesh / Bahrain / Bósnia e Herzegovina / Belize / Bolívia / Brunei / Butão / Botswana / República Centro-Africana / Camarões / Chipre / Congo / Ilhas Cook / Comores / Cabo Verde / Costa Rica / Ilhas do Mar de Coral / Curaçao / Chipre do Norte / Chipre / Djibouti / Dominica / Equador / Eritrea / Estônia / Etiópia / Fiji / Micronásia / Gabão / Faixa de Gaza / Guiné / Gâmbia / Guiné-Bissau / Guiné Equatorial / Granada / Guatemala / Guiana / Honduras / Jamaica / Jordânia / Glaciar de Siachen / Cazaquistão / Quênia / Quirguistão / Camboja / Kiribati / São Cristóvão e Nevis / Kosovo / Kuwait / Laos / Libéria / Líbia / Santa Lúcia / Liechtenstein / Lesoto / Mônaco / Moldávia / Madagascar / Maldivas / Ilhas Marshall / Malta / Myanmar / Montenegro / Mongólia / Moçambique / Maurítânia / Maurícia / Malawi / Malásia / Namíbia / Nova Caledónia / Níger / Nicarágua / Niue / Nepal / Nauru / Omã / Palau / Coreia do Norte / Paraguai / Catar / Ruanda / Saara Ocidental / Arábia Saudita / Sudão / Senegal / Singapura / Ilhas Salomão / Serra Leoa / El Salvador / São Marinho / Somalilândia / Somália / São Tomé e Príncipe / Eslováquia / Suazilândia / Seicheles / Síria / Chade / Togo / Tailândia / Tajiquistão / Turquemenistão / Timor Leste / Tonga / Trindade e Tobago / Tuvalu / Tanzânia / Uganda / Uzbequistão / Vaticano / São Vicente e Granadinas / Vietnã / Vanuatu / Cisjordânia / Iêmen / Zâmbia

Fonte: panfleto **A História da _rte**.

Mapas criados por Amália dos Santos, Guilherme Falcão e Pedro Vada.

Os dados, porém, mais alarmantes são em relação a *gênero* e *raça*. Dos 2.443 artistas, apenas **215 são mulheres e 22 são negras e negros**. Fazemos questão de listá-los aqui, no texto principal. As mulheres encontradas representam 8,8% do total, e, em negrito destacamos as duas únicas artistas negras:

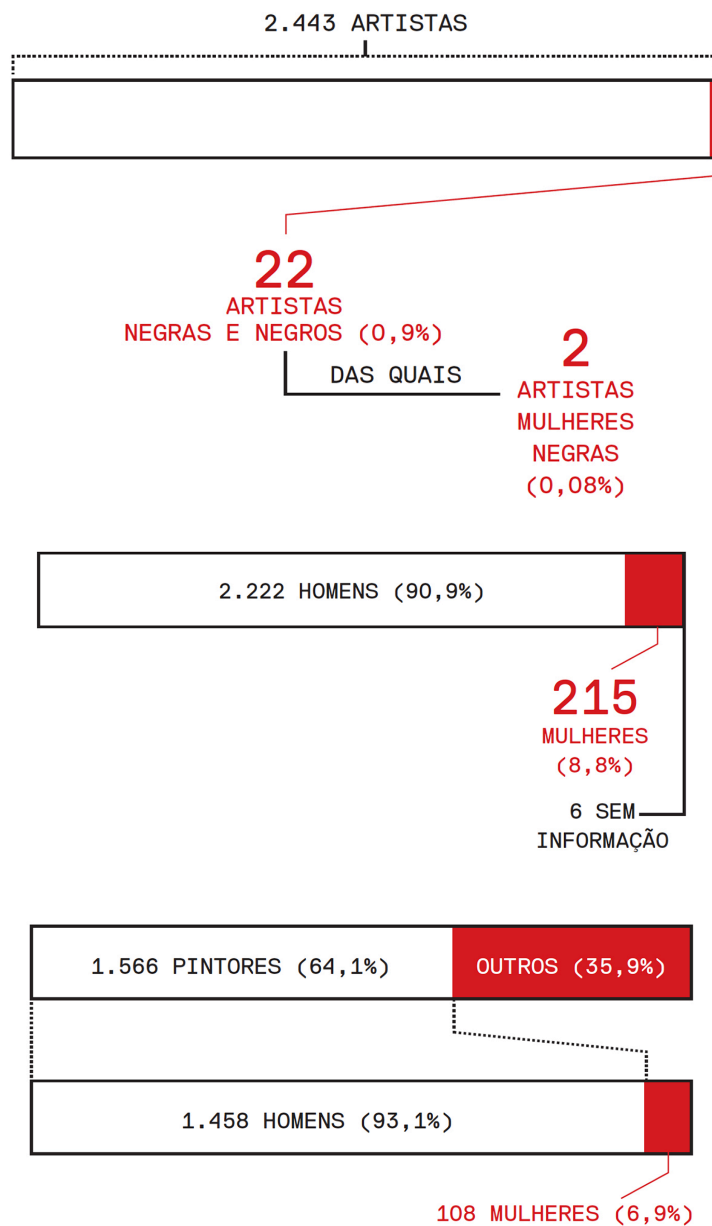
Artemisia Gentileschi, Judith Leyster, Angelica Kauffmann, Louise-Élisabeth Vigée Le Brun, Julia Margaret Cameron, Rosa Bonheur, Henriette Browne, Harriet Hosmer, Berthe Morisot, Maria Zambaco, Mary Cassatt, Sarah Bernhardt, Marie Spartali Stillman, Anna Boch, Gertrude Käsebier, Marianne von Werefkin, Margaret Macdonald Mackintosh, Nadezhda Udaltsova, Käthe Kollwitz, Frances Macdonald, Valentine de Saint-Point, Paula Modersohn-Becker, Katherine Dreier, Gabriele Muntter, Elisabeth Epstein, Eileen Gray, Vanessa Bell, Natalia Goncharova, Aleksandra Ekster, Madge Gill, Imogen Cunningham, Marie Laurencin,

Helen Saunders, Sonia Terk Delaunay, Emmy Hennings, Olga Rozanova, Tarsila do Amaral, Georgia O'Keeffe, Sophie Taeuber-Arp, Vera Mukhina, Suzanne Duchamp, Hannah Höch, Liubov Popova, Elsa Schiaparelli, Valentine Hugo, Marie Marevna Vorobieff, Vera Ermolaeva, Marianne Brandt, Madame Yvonde, Varvara Stepanova, Aino Marsio Aalto, Dorothea Lange, Antonietta Raphael, Gunta Stölzl, Tamara de Lempicka, Louise Nevelson, Betty Parsons, Barbara Hepworth, Charlotte Perriand, Margaret Bourke-White, Germaine Richier, Eileen Agar, Dorothy Norman, Frida Kahlo, Mary Martin, Leonor Fini, Maria Helena Vieira da Silva, Nina Leen, Dorothea Tanning, Jacqueline Lamba, Emily Kame Kngwarreye, Louise Bourgeois, Lee Krasner, Agnes Martin, Ray Eames, M. C. Richards, Leonora Carrington, Anne Truitt, Mougouch Fielding, Miriam Schapiro, Diane Arbus, Beverly Pepper, May Stevens, Elaine Sturtevant, Nancy Spero, Gae Aulenti, Helen Frankenthaler, Alison Smithson, Jo Baer, Yayoi Kusama, Jay De Feo, Nikide Saint-Phalle, Marisol Escobar, Magdalena Abakanowicz, Lee Bontecou, Audrey Flack, Marisa Merz, Bridget Riley, Charlotte Moorman, Alison Knowles, Mary Frank, Yoko Ono, Mary Beth Edelson, Viola Frey, Yvonne Rainer, Hilla Becher, Jeanne- Claude Christo, Eleanor Antin, Paula Rego, Ree Morton, Joan Jonas, Georgie Cheesman, Nancy Holt, Monica Sjöö, Carolee Schneemann, Judy Chicago, Mierle Laderman Ukeles, Gina Pane, **Barbara Chase-Riboud**, Nancy Graves, Hannah Wilke, Elizabeth Murray, Valie Export, Susan Hiller, Joanne Leonard, Steina Vasulka, Mary Kelly, Hanne Darboven, Jackie Winsor, Jennifer Bartlett, Lynda Benglis, Jann Haworth, Annette Messager, Ulrike Rosenbach, Martha Rosler, Harmony Hammond, Mary Miss, Candida Höfer, Barbara Kruger, Susan Rothenberg, Rose Finn-Kelcey, Dara Birnbaum, Alice Aycock, Marina Abramovic, Judy Pfaff, Magdalena Jerelová, Susana Solano, Nalini Malani, Tina Girouard, Laurie Anderson, Louise Lawler, Martha Wilson, Sherrie Levine, Adrian Piper, Alison Wilding, Tina Keane, Isa Genzken, Judith Barry, Jenny Holzer, Zaha Hadid, Barbara Bloom, Mona Hatoum, Rosemarie Trockel, Nan Goldin, Penny Siopis, Sophie Calle, HelenChadwick, Cindy Sherman, SueWilliams, JoanMitchell, Karen Kilimnik, Shirazeh Houshiary, Ann Hamilton, Cady Noland, Cristina Iglesias, Cornelia Parker, Katharina Fritsch, Kimsooja, Jessica Diamond, Shirin Neshat, Doris Salcedo, Maya Ying Lin, Lisa Milroy, Jane Alexander, **Lorna Simpson**, Zoe Leonard, Sylvie Fleury, Bethan Huws, Sarah Lucas, Anya Gallacio, Gillian Wearing, Rachel Whiteread, Tracey Emin, Betsabé Romero, Karen Finley, Andrea Fraser, Angela Bulloch, Mariko Mori, Vladimir Cybil Charlier, Christine Hill, Sigalit Landau, Alex Bag, Jenny Saville. Artistas com data de nascimento não encontrada: Olia Liálina, Carol Goodden, Jacki Apple, Bobby Baker, Jeannine Guillou, Julia Heyward, Katarina Matiassek, Kate Walker, Monica Narula, Rose English, Helen Harrison, Lucia Bartolini.

Já os artistas negras/negros encontrados (em ordem de nascimento, de 1882 a 1969) não representam nem mesmo 1% do total (0,9%):

Aina Onabolu, Norman Lewis, Ben Enwonwu, Jackson Hlungwani, Frédéric Bruly Bouabré, Bruce Onobrakpeya, Uche Okeke, Benjamin Patterson, David Koloane, **Barbara Chase-Riboud**, William T. Williams, David Hammons, Chéri Samba, Andre Juste, Fab Five Freddy, **Lorna Simpson**, Jean-Michel Basquiat, Zwelethu Mthethwa, Dondi White, Romuald Hazoumè, Steve McQueen, Cool Earl (data nascimento não encontrada).

Imagem 6, 7 e 8 - Gráficos sobre presença de mulheres (negras ou não) e negros



Fonte: panfleto **A História da _rte**.

Enquanto Pereira realizava o trabalho de levantamento e organização dos dados, a professora e curadora Ananda Carvalho concentrou-se nas leituras dos livros e, junto com Moreschi, identificou alguns procedimentos utilizados por essas publicações na História da Arte ali narrada. Nesse estudo identificamos, por exemplo, que em nenhum momento a perspectiva de uma discussão sobre raça é apresentada nos livros consultados. Durante o processo de estudo dos livros, Benedito (professora, doutora em sociologia, mulher, descendente da diáspora africana, como prefere se definir e, como já dito, do conselho deste projeto) ressaltou à Carvalho que essa problemática “é muito mais profunda que o discurso” e demanda pensar na vivência cotidiana: “Temos de descolonizar a nossa mente. Temos de sair da formatação de ver o mundo pelos olhos que os outros nos olham e conhecer nossa riqueza cultural”, afirma¹⁰. Benedito (2017) amplia as discussões deste projeto para a sociedade como um todo: 54% da população brasileira é afrodescendente e a presença de uma classe média negra brasileira tem sido considerável há mais de 70 anos. Entretanto, “a visibilidade negra, quando aparece, ocorre apenas no espaço do lúdico, como na música, esporte etc.”. Diante desse cenário, além de indagar sobre a presença dos artistas visuais, ela adiciona: “Onde estão as/os médicas/médicos, engenheiras/engenheiros, biólogas/biólogos, e bibliotecárias/bibliotecários negras/negros, por exemplo?”

Nos livros, a data de nascimento de artistas varia entre 2655 a.C. e 1974. De nascimento de artistas mulheres varia entre 1593 e 1971 – com apenas quatro nascidas antes do século XIX: Artemisia Gentileschi (1593-1652); Judith Leyster (1600-1660); Angelica Kauffmann (1741-1807) e Louise-Élisabeth Vigée Le Brun (1755-1842). Quando citada em *Iniciação à História da Arte*, esta última é chamada de “bela mulher” (JANSON, 2009, p. 288), assim como os retratos rococó que pintava. Garb (1998) explica este contexto histórico:

Por causa da educação recebida, de sua posição no contexto da família, das expectativas sociais a que estavam sujeitos e dos papéis que aprendiam a representar como naturalmente seus, havia poucas probabilidades de que meninos e meninas conseguissem alcançar a maturidade com oportunidades iguais de desenvolver uma identidade como ‘artistas’. Mesmo se estivessem na situação incomum de terem sido educados de maneira pouco convencional (a ponto de transgredir os estereótipos de gênero tradicionais), deparariam com um mundo artístico e uma sociedade institucionalmente estruturada em termos de gênero (GARB, 1998, p. 230 e 231).

Carvalho e Moreschi também identificaram alguns procedimentos de

10 Informação verbal. Vera Benedito em conversa com Ananda Carvalho em 04/05/2017.

escrita presentes nos livros. Em geral, os autores utilizam duas estratégias para articulação do sujeito: o indeterminado (*sabe-se*, por exemplo) e o genérico (*a história da arte, arte, campo, disciplina, ciências humanas* etc.). Ambas as estratégias evidenciam a construção de um discurso que parece sinônimo de algo naturalmente verdadeiro e impedem a identificação (e, conseqüentemente, sua responsabilidade) do autor do livro que constrói o argumento. A estratégia é utilizada com frequência em *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, de Wölfflin (2015):

Para a história da arte nada há de mais natural do que traçar paralelos entre movimentos culturais e períodos estilísticos (WÖLFFLIN, 2015, p. 12, grifo nosso).

Sabe-se que um dos motivos preferidos pela pintura barroca consiste em intensificar o movimento em direção à profundidade, através da representação de um primeiro plano de proporções “exageradas” (WÖLFFLIN, 2015, p. 282, grifo nosso).

No decorrer dos tempos, a arte certamente exprimiu conteúdos dos mais diversos... (WÖLFFLIN, 2015, p. 313, grifo nosso).

A equipe do projeto também contabilizou as palavras mais utilizadas nos 11 livros pesquisados. Elas são uma espécie de resumo da narrativa ali encontrada: *arte; é; ser; página; são; ele; e pintura*. Nessas palavras estão implícitos procedimentos de leitura que envolvem a ideia de classificação autoritária do que se discute nos livros (observada nos verbos *é, ser e são*) e algumas das características principais dos protagonistas dessa História (o homem pintor, que aparece na lista como *ele e pintura*). Por fim, as palavras *páginas* (e também *figura* que aparece também em grande quantidade) explicita a máxima de que a história da arte é em grande parte a história da fotografia (nas páginas dos livros ou não) das obras de arte.

Imagem 9 - Palavras mais encontradas nos livros pesquisados

PALAVRAS MAIS ENCONTRADAS
NOS 11 LIVROS PESQUISADOS*

arte^(10.010)
é^(7.565)
ser^(3.950)
p.^{(3.723)*}
são^(3.708)
ele^(3.369)
pintura^(3.024)
forma^(2.679)
era^(2.613)
obra^(2.612)
artista^(2.594)
nova^(2.555)
ver^(2.370)
século^(2.240)
fig.^{(2.189)*}

* (EXCLUINDO ARTIGOS, ADVÉRBIOS E PREPOSIÇÕES)
p. = abreviação de *página* / fig. = abreviação de *figura*

Fonte: panfleto **A História da _rte**.

Sobre as imagens dos livros, Moreschi decidiu não apenas contabilizá-las, mas identificar algumas recorrências, em um processo exaustivo que durou cerca de três meses. Essa etapa foi importante para comprovar que o discurso de exclusão e normatividade dos livros não se restringe ao seu conteúdo textual, mas também ao imagético. Das 5.516 imagens dos 11 livros, um total de 1.060 possui pelo menos uma figura feminina, sendo que 44,3% delas são de corpos femininos nus ou seminus. Já a figura masculina aparece em 763 imagens, sendo que 18,95% delas com homens nus ou seminus – e, dessa porcentagem, 48,2% são na verdade representações de Jesus.

Os resultados comprovam o fato das mulheres serem tema (objetos) e os homens, autores (ou seja, eles não estão sob questão e decidem a forma final das obras) na História da Arte. É o que Parker e Pollock (2013) discutem:

A mulher está presente enquanto imagem (...) passiva, disponível, possível, impotente. O homem está ausente da imagem, mas o que esta significa é sua fala, sua opinião e sua posição de domínio (PARKER; POLLOCK, 2013, p. 116, tradução nossa).

***A História da Arte*, de Gombrich, um *best seller* ainda sem revisões**

Ler de fato os 11 livros foi importante para entender, por exemplo, como o conteúdo textual neles estão intimamente ligados às exclusões identificadas nas contagens das tabelas. De forma geral, há uma intenção dos autores em produzir um discurso único, com muito poucas ressalvas e revisões posteriores. O caso mais emblemático disso ocorre com *A História da Arte*, de Gombrich (2000), e analisá-lo aqui não é apenas tratar de um dos livros da lista, mas entender as problemáticas de uma publicação já traduzida em 30 idiomas e com mais de sete milhões de exemplares vendidos¹¹.

Mesmo com 16 edições (1950 a 1999), Gombrich (2000) jamais alterou significativamente o texto principal de *A História da Arte*. Em 1966, ele acrescenta uma seção final (*Uma História Sem Fim*) sob a justificativa de “que a situação mudou radicalmente desde que a minha *A História da Arte* foi publicada pela primeira vez” (GOMBRICH, 2000, p. 638). É nesse acréscimo que ele finalmente cita Duchamp – de forma negativa e avisando que espera “sinceramente não ter contribuído para essa moda” (GOMBRICH, 2000, p. 601). E, em um conjunto de notas finais, também inclui um pequeno comentário genérico sobre novas abordagens na história da arte. Esse trecho (Gombrich, 2000, p. 643), que ocupa duas linhas em tamanho menor que o texto original, considera a discussão sobre o papel das mulheres na arte como algo menor (“questões recentemente ventiladas”) e cita dois livros sobre o assunto, sem mais detalhes.

Em *A História da Arte*, de Gombrich (2000), a narrativa é construída a partir de uma divisão binária: uma área chamada de “primitiva” e outra sem nome específico, mas que abrange a discussão de objetos e experiências da Grécia e da Roma Antiga, Europa na Idade Média até os dias de hoje, Estados Unidos a partir do fim do século XIX e poucos povos de outras regiões e épocas¹². Esta divisão é indispensável para explicar, a partir de pontos de vistas eurocêntricos, todas as criações artísticas apresentada no livro em um mesmo discurso. Nesse sentido, parece pertinente a afirmação de Latour (2000, p. 423): “A acusação de irracionalidade é sempre feita por alguém que está construindo uma rede em relação a outra pessoa que atravessa seu caminho”.

11 Por se tratar de um livro que originalmente foi pensando para o estudo de artes no ensino médio, é bem verdade que dificilmente seu conteúdo parece ser pertinente a estudos avançados do campo. Mas, considerando que no Brasil, este livro é usado como bibliografia básica nos cursos de graduação, entender o funcionamento de sua estrutura discursiva é ir além do livro em si e compreender parte do imaginário construído acerca da Arte.

12 Em menor grau, isso também ocorre nos livros *Iniciação à História da Arte*, de Janson, e *Tudo sobre Arte*, de Farthing.

Para Gombrich (2000), o conceito de “primitivo” é uma espécie de depósito de tudo que o discurso eurocêntrico não deu conta de legitimar como seu: inclui povos e épocas tão diferentes como os pré-colombianos de 3500 a.C. e os aborígenes australianos de hoje. Nos livros pesquisados, os termos *primitivo* e *arte primitiva* aparecem 5 e 51 vezes, respectivamente – alguns momentos entre aspas, outros não. É o caso do título do capítulo 1 do livro de Gombrich (2000): “Estranhos começos: povos pré-históricos e primitivos; América Antiga”. E também do trecho em que o autor associa “primitivo” com a ideia de infância:

É como se crianças brincando de polícia e ladrão chegassem a um ponto em que já nenhuma delas soubesse onde terminou a representação e começou a realidade. No caso das crianças, porém, há sempre um mundo adulto à volta e pessoas que lhes dizem: ‘Não façam tanto barulho’ ou ‘É hora de ir para a cama’. Quanto ao homem primitivo, não existe outro mundo para estragar a ilusão, porque todos os membros da tribo participam nas danças cerimoniais e nos ritos, imersos nos seus fantásticos jogos de simulação (GOMBRICH, 2000, p. 43).

É interessante observar que quando Gombrich (2000) estabelece comparação entre a produção destes povos com os europeus na tentativa de fazer uma ressalva, ele argumenta de forma contraditória sobre a técnica (questão tão defendida ao longo do livro) e repete um preconceito naturalizado do racionalismo europeu ao repetir em diversos trechos que a diferença está no plano das ideias – ideias essas que sofrerão evolução:

Não é o padrão de capacidade artística desses artífices que difere dos nossos, mas as suas ideias. É importante entender isso desde o princípio, pois a história da arte, em seu todo, não é uma história de progresso na proficiência técnica, mas uma história de ideias, concepções e necessidades em permanente evolução. E cada vez maior o número de provas de que, sob certas condições, os artistas tribais podem produzir obras tão corretas na representação e interpretação da natureza quanto o mais hábil trabalho de um mestre ocidental (GOMBRICH, 2000, p. 44).

Como o trecho acima sugere, em Gombrich (2000), há uma narrativa cronológica nas trajetórias dos artistas que é frequentemente utilizada. Para que eles pudessem ser capazes de experiências artísticas mais radicais, tiveram de realizar antes obras mais acadêmicas. É o caso de Picasso que, para Gombrich (2000, p. 26 e 27), somente conseguiu desenhar um galo cubista, pois já havia desenhado uma imagem tradicional de uma galinha e seus pintinhos. Esta perspectiva evolucionista também pode ser observada na comparação entre o sumário do livro de Gombrich (2000) com o de Archer (2001), este específico de arte contemporânea:

A História da Arte (Gombrich):

Introdução – Estranhos começos – Arte para a eternidade – O grande despertar – O império do belo – Conquistadores do mundo – Bifurcação de caminhos – Olhando para o Oriente – A arte ocidental em fase de assimilação – A Igreja militante – A Igreja triunfante – Cortesãos e burgueses – A conquista da realidade – Tradição e inovação I – Tradição e inovação II – Realização da harmonia – Luz e cor – A propagação do novo saber – Uma crise da arte – Visão e visões – O espelho da natureza – Poder e glória I – Poder e glória II – A era da razão – A ruptura na tradição – Revolução permanente – Em busca de novos padrões – Arte experimental – Uma história sem-fim (GOMBRICH, 2000).

Arte Contemporânea: uma história concisa (Archer):

Prefácio – O real e seus objetos – O campo expandido – Ideologia, identidade e diferença – Pós-modernismos – Assimilações – Conclusão. (ARCHER, 2001)

Durante os 10 meses de pesquisa estávamos abertos para que os 11 livros nos contassem suas histórias e, assim, formatassem as problemáticas do estudo. Fizemos isso ao contabilizar as informações, ler os textos e imagens de suas mais de cinco mil páginas. O que nos foi oferecido foi uma narrativa excludente, branca, misógena, eurocêntrica e extremamente autoritária. Sabíamos que precisávamos responder a isso com o oposto, a partir de uma prática que fosse acessível e ativista.

Distribuição e construção de rede

Os meses de problematizações nos 11 livros resultaram em uma quantidade gigantesca de informações. Como selecioná-las? E como distribuí-las? Cada um apontou caminhos em suas áreas específicas de atuação. Pereira e o designer Guilherme Falcão foram fundamentais para a criação de canais eficazes de divulgação dos resultados da pesquisa.

Pesquisador de mídias digitais, Pereira defendeu a ideia de que os materiais resultantes do projeto seguissem a linha de experiências do campo do ativismo de dados (MILAN e VELDEN, 2016; KENNEDY, 2016), conectando-o com a perspectiva de crítica institucional no mundo da arte

contemporânea¹³. Em um momento em que a dataficação é amplamente utilizada de forma comercial e opressiva, a coleta, o processamento, e a distribuição de informações podem ser alternativamente utilizadas por artistas e ativistas para destacar a desigualdade e potencializar mudanças sociais¹⁴. Seguindo uma linha semelhante a outros exemplos, decidimos que pensar o projeto A História da _rte como ativismo significaria utilizar números e dados estatísticos como meios de denúncia e crítica, sem com isto privilegiar um modo de entender o mundo baseado na quantificação. Por isto foi importante incorporar uma série de táticas, que incluem a maneira de representar os dados, distribuí-los, e tecê-los estrategicamente com análises qualitativas dos livros.

Os números e análises estatísticas servem não como fins em si mesmos, mas como combustíveis para intervenções numa história da arte normativa, pois mostram, de maneira clara e persuasiva uma realidade excludente. Dentre outros, o coletivo *Guerrilla Girls* utiliza estratégias semelhantes para lutar contra o racismo e sexismo dentro do mundo da arte, servindo como uma das referências para nosso projeto. Assim, os dados das tabelas foram a base para a produção de um material de apoio impresso em formato de panfleto, semelhante àqueles encontrados na entrada de museus e centros culturais.

Com uma tiragem de 20 mil exemplares em português e dois mil em inglês, o material foi distribuído gratuitamente ao longo de 2017 na entrada de museus do Brasil e de outros países selecionados pela equipe¹⁵. Esta ação é também uma forma de discutir o papel das instituições culturais que são, assim como os livros pesquisados, responsáveis pelo cenário restrito da história da arte. O que diretores e curadores de museus têm a dizer sobre o cenário aqui apresentado? Que ações concretas estão sendo tomadas para que os acervos que coordenam deixem de ignorar as produções artísticas de mulheres, negros, indígenas e não europeus, por exemplo?

13 Dialoga-se aqui com Andrea Fraser, que considera a instituição como campo social, composta por artistas, críticos, curadores etc. A autora observa que o “dentro” e o “fora” no sistema da arte contemporânea nunca existiu. As proposições “nunca estão ‘lá fora’, em lugares e situações, muito menos em ‘instituições’, que sejam distintos e separáveis de nós mesmos” (FRASER, 2014, p. 04). A partir disso, o projeto também reverbera um questionamento apresentado em outro texto da autora: “que tipo de instituição somos, que tipo de valores institucionalizamos, que formas de práticas remuneramos, e a que tipo de recompensas aspiramos?” (FRASER, 2008, p. 189).

14 Apresentamos este projeto, depois de concluído, junto a outros projetos de ativismo de dados na Data Justice Conference 2018 (Conferência de Justiça de Dados 2018), em Cardiff, Reino Unido.

15 A pesquisa e, em especial, a impressão dos panfletos só foram possíveis, porque o projeto foi selecionado pelo programa Rumos Itaú Cultural 2015-2016 e também recebeu apoio do Goethe Institut São Paulo. Vale também ressaltar que o projeto jamais sairia do papel, não fosse o trabalho árduo de produção realizado por Marcela Amaral e Mônica Novaes Esmanhotto.

Desenvolvido por Falcão, a peça gráfica apresenta textos, gráficos e mapas que mostram os principais dados encontrados. Ao longo do projeto, de forma bastante orgânica, buscou-se uma frase de abertura concisa e facilmente compreendida:

A História da Arte é a área das ciências humanas em que se constrói uma narrativa sobre a criação de objetos e experiências realizados, em sua maioria, por homens, brancos, europeus e estadunidenses (alguns, gênios).

Uma nota de rodapé foi inserida em cada uma dessas palavras da capa do panfleto criando, nas demais áreas gráficas, um linha narrativa fluída, mas que evita uma linearidade excessiva, tão comum nos livros problematizados. Outro desdobramento do projeto é seu *website*¹⁶. Além de disponibilizar as tabelas e os livros, nele são apresentados textos que discutem a metodologia e os processos de criação com o intuito de mostrar as incertezas do projeto e as diferentes opiniões para alguns assuntos.

A ação de distribuir os panfletos para instituições de arte no Brasil e no mundo foi pensada como um modo de ativar uma área desses locais: os balcões de informação e de bilheteria dos museus. Desse modo, comprovou-se que áreas não expositivas são também possível cenário para a ativação crítica. E com uma vantagem de ordem estratégica: essas áreas muitas vezes são mais profícuas do que as galerias expositivas do museu, já que uma intervenção artística ali tem como público pessoas distraídas, não totalmente preparadas para serem provocadas de forma artística. Ao se deparar, no balcão, com o panfleto *A História da _rte*, disponível ao lado de materiais importantes para a circulação pelo museu, esse pré-visitante é convidado a questionar as escolhas ideológicas do sistema da arte em geral e, por consequência, das salas expositivas em que tão logo irá entrar.

Reverberações, um processo em andamento

Distribuir os panfletos com os resultados da pesquisa em centenas de espaços de arte do Brasil e do exterior foi uma tarefa cuidadosa do projeto, pois gostaríamos que o material chegasse não só nos mais importantes museus do mundo, mas também em instituições museológicas quase sempre ignoradas do Brasil. Essa etapa foi realizada por Anna Carolina Gorski em um meticuloso trabalho de contato prévio com as instituições antes do envio do material, explicando da importância de colocar o material nos balcões de entrada e do caráter gratuito da peça gráfica.

A contaminação nessas áreas dos museus pelos panfletos e seu formato prático, que permite, por exemplo, facilmente guardá-los em bolsas

16 Em <http://historiada-rte.org/>

gera reverberações até hoje, passados dois anos da finalização do projeto. Muitos dos integrantes já foram convidados a falarem mais sobre os dados e explicar melhor como foi o complexo trabalho de produção da pesquisa em locais e áreas de conhecimento diversos, incluindo universidades, residências artísticas e workshops. Ainda é frequente que pesquisadores entrem em contato pedindo mais panfletos para que sejam distribuídos em aulas de artes nos mais diversos contextos. Também é comum recebermos e-mails de pessoas não especializadas em artes querendo saber mais sobre as pesquisas e se certificando da veracidade dos dados apresentados.

Encaramos essa disponibilidade em disseminar o panfleto e seus dados como uma etapa essencial ao projeto. Interessa-nos em especial os momentos em que seu conteúdo se transforma em outras ações, para além de nossas preferências e controle. Não por acaso, estipulamos que o projeto seria de total domínio público, sem nenhum tipo de restrição autoral. Transformações para além da equipe já aconteceram. É o caso, por exemplo, de um material produzido pela educadora Luiza Giancesella, parte da equipe do educativo da 33^a Bienal de São Paulo que, assim como o panfleto, mostrou questões sobre raças, gêneros e recorrências diversas desta edição. Também houve reverberações do projeto a partir de vídeos no *YouTube* produzidos a partir dos dados do panfleto e que não foram autorizados por nós, mas que de forma muito estimulante espalham-se exponencialmente na internet¹⁷. Interessante entender que casos como esses mostram como um projeto de pesquisa (artístico ou não) é algo além das intenções de seus autores e está inserido em um processo dinâmico muito mais rico do que escolhas individuais e controles de discursos.

A História da _rte é um projeto que continua. A equipe do projeto considera que este primeiro panfleto vermelho é apenas o primeiro de uma série de outros necessários. Em reuniões posteriores ao fim dessa primeira etapa aqui relatada, ficou evidente que mensurar o cenário excludente dos livros sobre a história da arte é importante, mas é preciso que essa ação seja encarada como algo introdutório – mensurar o problema para agir com mais propriedade em mudanças de fato significativas.

Desde 2018, com apoio do *Center for Arts, Design and Social Research* (CAD+SR), centro de Boston que apoia artistas, designers e acadêmicos em projetos sobre questões urgentes e globais, estamos trabalhando na produção de um segundo panfleto que, dessa vez, tratará sobre questões relacionadas à ideia de movimentos e migrações do campo das artes,

17 É o caso por exemplo do vídeo produzido por Elissa Sanitá Silva, publicado no YouTube e no Facebook – neste último, com mais de 5 mil visualizações. Ver mais: <https://youtu.be/ioSIdcy4L9o>

contribuindo para a construção de um conjunto de narrativas de manifestações culturais plurais e não necessariamente eurocêntricas.

Sem dúvida, para os integrantes dessa pesquisa, *A História da _rte* é mais do que apenas um projeto específico, mas um campo de atuação amplo inserido em um contexto de muitas outras ações críticas ao campo da História da Arte oficial que, assim esperamos, está apenas no início de uma transformação radical e necessária.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Marcela, AVOLESE, Claudia Mattos, BENEDITO, Vera Lúcia, CARVALHO, Ananda, FALCÃO, Guilherme, FREITAS, Caroline Cotta de Mello, GORSKI, Anna Carolina, MARINGONI, Laura, MORESCHI, Bruno, NOVAES, Mônica, PEREIRA, Gabriel, SANTOS, Amália dos, VADA, Pedro. **A História d_ Arte**. [panfleto com resultados de pesquisa]. São Paulo: Itaú Cultural, 2017.
- ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: Uma História Concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001, 263 páginas.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: 1992.
- ARGAN, Giulio Carlo e Fagiolo, Maurizio. **Guia de História da Arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- BENEVOLO, Leonardo. **História da Cidade**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: Uma Introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHIPP, Herschel B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- DEMPSEY, Amy. **Estilos, Escolas & Movimentos: Guia Enciclopédico da Arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- FARTHING, Stephen. **Tudo sobre Arte**. Rio de Janeiro: Sextante, 2010.
- FRASER, Andrea. *O que é Crítica Institucional?*. In: **Concinnitas**: Revista do Instituto de Artes da UERJ. Rio de Janeiro, Ano 15, número 24, dezembro 2014.
- _____. *Da crítica às instituições a uma instituição da crítica*. In: **Concinnitas**: Revista do Instituto de Artes da UERJ. Rio de Janeiro, Ano 9, volume 2, número 13, dezembro 2008.
- GARB, Tamar. *Gênero e representação*. In: FRASCINA, Francis e colaboradores (org.). **Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da Arte**. São Paulo: Editora LTC, 2000.
- Janson, Horst W. e Janson, Anthony F.. **Iniciação à História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- KENNEDY, Helen. **Post, Mine, Repeat: Social Media Data Mining Becomes Ordinary**. London: Palgrave Macmillan, 2016.

- LATOUR, Bruno. **Ciências em ação: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora**. São Paulo: Editora da Unesp, 2000.
- MILAN, Stefania e VELDEN, Lonneke van der. *The Alternative Epistemologies of Data Activism*. In: **Digital Culture & Society**. Vienna, Colônia e Maastricht, volume 2 número 2, dezembro, 2016.
- POLLOCK, Griselda e PARKER, Rozsika. **Old Mistresses: Women, Art and Ideology**. London: I. B. Tauris, 2013.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *As Mulheres Artistas e os Silêncios da História*. In: **Labrys - Revista de Estudos Feministas**. Brasília, Montreal, Paris, número 11, janeiro / junho 2007.
- WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

MUSEUS E DIREITOS HUMANOS NO BRASIL: UM BREVE ENSAIO

Marília Bonas¹

Nunca museus e direitos humanos foram tão citados na mesma frase quanto no atual cenário político brasileiro. Desde as manifestações contrárias à exposição “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira”², a liberdade dos museus brasileiros, na abordagem de temas sensíveis ou traumáticos, tem sido alvo de ataques e censura. O episódio traduz-se num incômodo que nasce, por um lado, da incompreensão de seu papel na sociedade – que não é somente o de mostrar o belo e o consensual – e, por outro, da constatação, por determinados grupos, de sua potência de desconstrução de narrativas violentas e preconceituosas. Ainda que pareça recente ao grande público brasileiro, a relação entre museus e direitos humanos é indissociável desde o pós-guerra quando, no bojo da publicação da Declaração Universal dos Direitos Humanos e da constituição das Organizações das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO)³, as políticas de memória passam a ser ferramentas fundamentais na luta contra a barbárie.

A fundação do Conselho Internacional de Museus⁴ (ICOM), em 1946, firmou um compromisso destas instituições e seus profissionais perante a sociedade, potencializado pelo seminário “Sobre o papel dos museus na

-
- 1 Marília Bonas é mestre em Museologia Social pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias de Lisboa. Atualmente, coordena o Memorial da Resistência de São Paulo, é uma das diretoras do ICOM Brasil e professora do Curso Técnico de Museologia da ETEC Parque da Juventude. mariliabonas@gmail.com
 - 2 A exposição “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira”, com curadoria de Gaudêncio Fidelis e obras de artistas brasileiros de renome como Alfredo Volpi, Farnese de Andrade, Lygia Clark e Adriana Varejão, foi inaugurada no Santander Cultural, em Porto Alegre, em 15 de agosto de 2017. Seu polêmico encerramento após um mês de abertura, em 10 de setembro de 2017, se deu em função da pressão popular articulada por grupos conservadores, que acusaram a curadoria e os artistas de fazerem apologia à pedofilia, zoofilia e desrespeitar ícones religiosos.
 - 3 A fundação da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura se deu em novembro de 1945 em uma reunião em Londres, com a presença de 44 países das Nações Unidas. A UNESCO tem como objetivo a construção da paz por meio da cooperação internacional em Educação, Ciências e Cultura. <http://www.unesco.org/new/index.php?id=137297&L=7>
 - 4 O Conselho Internacional de Museus, com sede em Paris, foi criado em 1946 para promover os interesses da museologia e das disciplinas relacionadas a ela. É uma associação profissional sem fins lucrativos, financiada predominantemente pela contribuição de seus membros, por atividades que desenvolve e pelo patrocínio de organizações públicas e privadas.

Educação”⁵, organizado pela Unesco em Nova York, em 1952, bem como pelo histórico seminário regional⁶ realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1958, com participantes de toda a América Latina. A contribuição latinoamericana, em especial brasileira, nessa aliança indelével entre museus e direitos humanos tem na Declaração de Santiago do Chile⁷, de 1972, o seu mais potente documento até os dias de hoje. Resultado de mesa redonda convocada pelo ICOM/Unesco no auge das ditaduras latinoamericanas, a Declaração diz:

(...) que o museu é uma instituição a serviço da sociedade, da qual é parte integrante e que possui nele mesmo os elementos que lhe permitem participar na formação da consciência das comunidades que ele serve; que ele pode contribuir para o engajamento destas comunidades na ação, situando suas atividades em um quadro histórico que permita esclarecer os problemas atuais, isto é, ligando o passado ao presente, engajando-se nas mudanças de estrutura em curso e provocando outras mudanças no interior de suas respectivas realidades nacionais⁸.

Fortemente influenciada pelos escritos de Paulo Freire⁹ – que, exilado em Genebra, não pôde comparecer ao encontro sob o risco de ser novamente preso – a Declaração de Santiago (1972) cunha também a noção de museu integral, que alia o patrimônio natural e cultural em prol do desenvolvimento de uma sociedade mais próspera e feliz. O texto também traz a particularidade do papel dos museus no contexto latinoamericano, considerando o fato de que regionalmente tais instituições cumprem *funções outras* que as de países mais desenvolvidos. Por essas *funções outras*, sob governos autoritários, entende-se, nesse momento histórico, o espaço para o exercício da cidadania e a luta por direitos a partir da relação com seu patrimônio.

5 O seminário “Sobre o papel dos museus na Educação” foi o primeiro grande evento organizado pelo UNESCO sobre o tema e é considerado um marco do compromisso entre as duas áreas. Realizado em Nova York em 1952, contou com a participação de museólogos e educadores de 25 países;

6 Tendo como tema a “Função Educativa dos Museus”, o seminário regional da UNESCO, realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro de 07 a 30 de setembro de 1958 reuniu diversos representantes da América Latina e firmou, de maneira colaborativa, compromissos de engajamento e de desenvolvimento de políticas públicas na área.

7 PRIMO, Judite. *Museologia e Patrimônio: Documentos Fundamentais – Organização e Apresentação*. Cadernos de Sociomuseologia/ nº 15, Declaração de Santiago (1972) Págs.95-104; ULHT, 1999; Lisboa, Portugal. Tradução: Marcelo M. Araújo e Maria Cristina Bruno. Disponível em <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/legislacao/museologia/3-1972-icom-mesa-redonda-de-santiago-do-chile.html>, acessado em 29/03/2019.

8 PRIMO, Judite, op.cit, pág. 112-113.

9 Paulo Reglus Neves Freire (Recife, 19 de setembro de 1921 — São Paulo, 2 de maio de 1997) é considerado um dos mais notáveis pensadores da história da pedagogia no mundo. Educador, pedagogo e filósofo, é autor de “Pedagogia do Oprimido”, escrito em 1968 quando de seu exílio no Chile, publicado no Brasil somente em 1974.

Da Declaração de Santiago (1972) aos dias de hoje, muito se produziu e agiu na área museológica no Brasil e no mundo na luta associada aos direitos humanos, com inúmeros e bem-sucedidos desdobramentos. Os museus saíram de suas posições de templos sagrados e inacessíveis ao grande público a *hubs* potentes de discussão de grandes e pequenas questões que perpassam a luta por uma sociedade mais justa e democrática, em toda sua complexidade e suas desigualdades. No entanto, se a universalidade dos direitos humanos foi plenamente reconhecida e acolhida a partir de 1948, num mundo habitado por sobreviventes e testemunhas da barbárie. Atualmente, 71 anos depois, o uso da expressão *direitos humanos* perpassa disputas políticas em todo o mundo e assistimos – em todas as telas - ao ressurgimento de discursos que relativizam a necessidade mínima do reconhecimento do outro como igual.

O Brasil, país fundamental na teoria e prática museológica há mais de 60 anos, viu, em especial nos 15 últimos anos, o florescer de parte expressiva de seus museus. Entretanto, o desenvolvimento inédito de políticas públicas para a área, a afluência de recursos, a crescente profissionalização, as grandes empreitadas de recuperação de instituições e tratamento de acervos, as exposições para todos os gostos, programas e projetos educativos pioneiros no mundo e, por tabela, o aumento expressivo de seu alcance e importância na sociedade, não foram conquistas suficientes para tirar os museus brasileiros da linha de risco e, em muitos casos, de extinção. Os museus brasileiros estão hoje ameaçados pelo que podemos chamar de uma criminalização moral do investimento público em todo e qualquer capital simbólico que tenha lastro e resultado na produção de conhecimento e cultura pautados na diversidade e na luta por uma sociedade mais equânime. No entanto, para todos os profissionais da área, públicos beneficiados e interessados, na luta pelos museus não cabe recuo.

Todos os museus são museus de direitos humanos, na medida em que são lugares onde o homem encontra a si mesmo e à humanidade por meio de objetos, vetores materiais ou não. Estes lugares privilegiados devotados à sociedade e ao que ela produz, sob os mais diversos arranjos, tratam necessariamente de direitos: o direito à memória, à identidade em toda sua potência e diversidade, à dignidade, à educação, ao trabalho, à moradia, à liberdade, ao direito à migração, ao lazer. Assim, nos museus de hoje não há mais espaço pacificado para narrativas hegemônicas e colonialistas, dinâmicas puramente elitistas, instituições centradas em si mesmas e círculos restritos, coleções inalcançáveis ao grande público, decisões autoritárias nas práticas museológicas e sujeição absoluta a ditames de mercado. Não há, também, retrocesso pacífico em direitos arduamente – ainda que não plenamente - conquistados e reconquistados de ser quem quiser, orgulhar-se de suas origens e legado (ainda que

marcados pela violência), amar, morar, trabalhar e envelhecer dignamente, sem ameaças e com liberdade, no território que decidir ocupar. Se a ameaça de perda de privilégios é a razão dos retrocessos que o mundo e o Brasil vivem, a luta histórica dos museus e dos direitos humanos, forjada à ferro e sangue, continua e continuará em toda sua potência e capacidade de reinvenção.

ANEXO

ICOM,1972

MESA REDONDA DE SANTIAGO DO CHILE

I. Princípios de Base do Museu Integral

Os membros da mesa redonda sobre o papel dos museus na América Latina de hoje, analisando as apresentações dos animadores sobre os problemas do meio rural, do meio urbano, do desenvolvimento técnico-científico, e da educação permanente, tomaram consciência da importância desses problemas para o futuro da sociedade na América Latina.

Pareceu-lhes necessário, para a solução destes problemas, que a comunidade entenda seus aspectos técnicos, sociais, econômicos e políticos. Eles consideraram que a tomada de consciência pelos museus, da situação atual, e das diferentes soluções que se podem vislumbrar para melhorá-la, é uma condição essencial para sua integração à vida da sociedade. Desta maneira, consideraram que os museus podem e devem desempenhar um papel decisivo na educação da comunidade.

Santiago, 30 de maio de 1972.

II. Resoluções adotadas pela Mesa-Redonda de Santiago do Chile

1. Por uma mutação do museu da América Latina,

Considerando:

Que as transformações sociais, econômicas e culturais que se produzem no mundo, e, sobretudo em um grande número de regiões em via de desenvolvimento, são um desafio para a Museologia;

Que a humanidade vive atualmente em um período de crise profunda; que a técnica permitiu à civilização material realizar gigantescos progressos que não tiveram equivalência no campo cultural; que esta situação criou um desequilíbrio entre os países que atingiram um alto nível de desenvolvimento material e aqueles que permaneceram à margem desta

expansão e que foram mesmo abandonados ao longo de sua história; que os problemas da sociedade contemporânea são devidos a injustiças, e que não é possível pensar em soluções para estes problemas enquanto estas injustiças não forem corrigidas;

Que os problemas colocados pelo progresso das sociedades no mundo contemporâneo devem ser pensados globalmente e resolvidos em seus múltiplos aspectos; que eles não podem ser resolvidos por uma única ciência ou por uma única disciplina; que a escolha das melhores soluções a serem adotadas, e sua aplicação, não devem ser apanágio de um grupo social, mas exigem ampla e consciente participação e pleno engajamento de todos os setores da sociedade;

Que o museu é uma instituição a serviço da sociedade, da qual é parte integrante e que possui nele mesmo os elementos que lhe permitem participar na formação da consciência das comunidades que ele serve; que ele pode contribuir para o engajamento destas comunidades na ação, situando suas atividades em um quadro histórico que permita esclarecer os problemas atuais, isto é, ligando o passado ao presente, engajando-se nas mudanças de estrutura em curso e provocando outras mudanças no interior de suas respectivas realidades nacionais;

Que esta nova concepção não implica na supressão dos museus atuais, nem na renúncia aos museus especializados, mas que se considera que ela permitirá aos museus se desenvolverem e evoluírem da maneira mais racional e mais lógica, a fim de melhor servir à sociedade; que, em certos casos, a transformação prevista ocorrerá lenta e mesmo experimentalmente, mas que, em outros, ela poderá ser o princípio diretor essencial;

Que a transformação das atividades dos museus exige a mudança progressiva da mentalidade dos conservadores e dos responsáveis pelos museus assim como das estruturas das quais eles dependem; que, de outro lado, o museu integral necessitará, a título permanente ou provisório, da ajuda de especialistas de diferentes disciplinas e de especialistas de ciências sociais.

Que por suas características particulares, o novo tipo de museu parece ser o mais adequado para uma ação em nível regional, em pequenas localidades, ou de médio tamanho;

Que, tendo em vista as considerações expostas acima, e o fato do museu ser uma “instituição a serviço da sociedade, que adquire, comunica, e notadamente expõe, para fins de estudo, conservação, educação e cultura, os testemunhos representativos da evolução da natureza e do homem”, a Mesa-Redonda sobre o papel do museu na América Latina de hoje, convocada pela UNESCO em Santiago do Chile, de 20 a 31 de maio de 1972,

Decide de uma maneira geral:

Que é necessário abrir o museu às disciplinas que não estão incluídas no seu âmbito de competência tradicional, a fim de conscientizá-lo do desenvolvimento antropológico, sócio-econômico e tecnológico das nações da América Latina, através da participação de consultores para a orientação geral dos museus;

Que os museus devem intensificar seus esforços na recuperação do patrimônio cultural, para fazê-lo desempenhar um papel social e evitar que ele seja dispersado fora dos países latino-americanos;

Que os museus devem tornar suas coleções acessíveis aos pesquisadores qualificados, e também, na medida do possível, às instituições públicas, religiosas e privadas;

Que as técnicas museográficas tradicionais devem ser modernizadas para estabelecer uma melhor comunicação entre o objeto e o visitante; que o museu deve conservar seu caráter de instituição permanente, sem que isto implique na utilização de técnicas e de materiais dispendiosos e complicados, que poderiam conduzir o museu a um desperdício incompatível com a situação dos países latino-americanos;

Que os museus devem criar sistemas de avaliação que lhes permitam determinar a eficácia de sua ação em relação à comunidade;

Que, levando em consideração os resultados da pesquisa sobre as necessidades atuais dos museus e sua carência de pessoal, a ser realizada sob os auspícios da UNESCO, os centros de formação de pessoal existentes na América Latina devem ser aperfeiçoados e desenvolvidos pelos próprios países; que esta rede de centros de formação deve ser completada e sua influência se fazer sentir no plano regional; que a reciclagem de pessoal atual deve ser garantida em nível nacional e regional; e que lhe seja dada a possibilidade de aperfeiçoamento no estrangeiro.

Em relação ao meio rural:

Que os museus devam, acima de tudo, servir à conscientização dos problemas do meio rural, das seguintes maneiras:

Exposição de tecnologias aplicáveis ao aperfeiçoamento da vida da comunidade;

Exposições culturais propondo soluções diversas ao problema do meio social e tecnológico, a fim de proporcionar ao público uma consciência mais aguda sobre estes problemas, e reforçar as relações nacionais, a saber:

Exposições relacionadas com o meio rural nos museus urbanos;

Exposições itinerantes;

Criação de museus de sítios.

Em relação ao meio urbano:

Que os museus devam servir à conscientização mais profunda dos problemas do meio urbano, das seguintes maneiras:

Os “museus de cidade” deverão insistir de modo particular no desenvolvimento urbano e nos problemas que ele coloca, tanto em suas exposições quanto em seus trabalhos de pesquisa;

Os museus deverão organizar exposições especiais ilustrando os problemas do desenvolvimento urbano contemporâneo;

Com a ajuda dos grandes museus, deverão ser organizadas exposições, e criados museus em bairros e nas zonas rurais, para informar os habitantes das vantagens e inconvenientes da vida nas grandes cidades;

Deverá ser aceita a oferta do Museu Nacional de Antropologia do México, de experimentar, através de uma exposição temporária sobre a América Latina, as técnicas museológicas do museu integral.

Em relação ao desenvolvimento científico e técnico:

Que os museus devem levar à conscientização da necessidade de um maior desenvolvimento científico e técnico, das seguintes maneiras:

Os museus estimularão o desenvolvimento tecnológico, levando em consideração a situação atual da comunidade;

Na ordem do dia das reuniões dos ministros de educação e (ou) das organizações especialmente encarregadas do desenvolvimento científico e técnico, deverá ser inscrita a utilização dos museus como meio de difusão dos progressos realizados nestas áreas;

Os museus deverão dar enfoque à difusão dos conhecimentos científicos e técnicos, por meio de exposições itinerantes que deverão contribuir para a descentralização de sua ação.

Em relação à educação permanente:

Que o museu, agente incomparável da educação permanente da comunidade, deverá acima de tudo desempenhar o papel que lhe cabe, das seguintes maneiras:

Um serviço educativo deverá ser organizado nos museus que ainda não o possuem, a fim de que eles possam cumprir sua função de ensino;

cada um desses serviços será dotado de instalações adequadas e de meios que lhe permitam agir dentro e fora do museu;

Deverão ser integrados à política nacional de ensino, os serviços que os museus deverão garantir regularmente;

Deverão ser difundidos nas escolas e no meio rural, através dos meios audiovisuais, os conhecimentos mais importantes;

Deverá ser utilizado na educação, graças a um sistema de descentralização, o material que o museu possuir em muitos exemplares;

As escolas serão incentivadas a formar coleções e a montar exposições com objetos do patrimônio cultural local;

Deverão ser estabelecidos programas de formação para professores dos diferentes níveis de ensino (primário, secundário, técnico e universitário).

As presentes recomendações confirmam aquelas que puderam ser formuladas ao longo dos diferentes seminários e mesas-redondas sobre museus, organizadas pela UNESCO.

Pela criação de uma Associação Latino Americana de Museologia:

Considerando,

Que os museus são instituições a serviço da sociedade, que adquire, comunica e, notadamente, expõe, para fins de estudo, educação e cultura, os testemunhos representativos da evolução da natureza e do homem;

Que, especialmente nos países latino-americanos, eles devem responder às necessidades das grandes massas populares, ansiosas por atingir uma vida mais próspera e mais feliz, através do conhecimento de seu patrimônio natural e cultural, o que obriga frequentemente os museus a assumir funções que, em países mais desenvolvidos, cabem a outros organismos;

Que os museus e os museólogos latino-americanos, com raras exceções, sofrem dificuldades de comunicação em razão das grandes distâncias que os separam um do outro, e do resto do mundo;

Que a importância dos museus e as possibilidades que eles oferecem à comunidade ainda não são plenamente reconhecidas por todas as autoridades, nem por todos os setores do público;

Que durante a oitava e a nona conferência geral do ICOM, que ocorreram, respectivamente, em Munique em 1968, e em Grenoble em 1971, os museólogos latino americanos que estiveram presentes indicaram a

necessidade de criação de um organismo regional;

A Mesa-Redonda sobre o papel dos museus da América Latina de hoje, convocada pela UNESCO em Santiago do Chile, de 20 a 31 de maio de 1972,

Decide:

1. Criar a Associação Latino Americana de Museologia (ALAM), aberta a todos os museus, museólogos, museógrafos, pesquisadores e educadores empregados pelos museus com os objetivos e através das seguintes maneiras:

Dotar a comunidade regional de melhores museus, concebidos à luz da experiência adquirida nos países latino americanos;

Constituir um instrumento de comunicação entre os museus e os museólogos latino americanos;

Desenvolver a cooperação entre os museus da região graças ao intercâmbio e empréstimo de coleções e ao intercâmbio de informações e de pessoal especializado;

Criar um organismo oficial que faça conhecer os desejos e a experiência dos museus e de seu pessoal aos membros da profissão, à comunidade a qual eles pertencem, às autoridades e a outras instituições congêneres;

Afiliar a Associação Latino Americana de Museologia ao Conselho Internacional de Museus, adotando uma estrutura na qual seus membros sejam ao mesmo tempo membros do ICOM;

Dividir, para fins operacionais, a Associação Latino Americana de Museologia em quatro seções correspondentes provisoriamente às regiões e países seguintes:- América Central, Panamá, México, Cuba, São Domingos, Porto Rico, Haiti e Antilhas Francesas.- Colômbia, Venezuela, Peru, Equador e Bolívia. - Brasil. - Argentina, Chile, Paraguai e Uruguai.

2. Que os abaixo-assinados, participantes da Mesa-Redonda de Santiago do Chile, se constituem em Comitê de Organização da Associação Latino Americana de Museologia, e notadamente em um Grupo de Trabalho composto de cinco pessoas, quatro dentre elas representando cada uma das zonas acima enumeradas, e a quinta desempenhando o papel de coordenador geral; que este Grupo de Trabalho terá como objetivo, no prazo máximo de seis meses, elaborar o Estatuto e os regulamentos da associação; definir com o ICOM as formas de ação conjunta; organizar eleições para a constituição dos diversos órgãos da ALAM; estabelecer a sede desta associação, provisoriamente, no Museu Nacional de Antropologia do México; compor este grupo de trabalho com as seguintes pessoas,

representando suas zonas respectivas:

Zona 1: Luis Diego Pígnataro (Costa Rica),

Zona 2: Alicia Durand de Reichel (Colômbia),

Zona 3: Lygia Martins Costa (Brasil), e

Zona 4: Grete Mostny Glaser (Chile); coordenador: Mario Vasquez (México).

Santiago, 31 de Maio de 1972.

III. Recomendações apresentadas à UNESCO pela Mesa-Redonda de Santiago do Chile

À Mesa-Redonda sobre o papel do museu na América Latina de hoje, convocada pela UNESCO em Santiago do Chile, de 20 e 21 de maio de 1972, apresenta à UNESCO as seguintes recomendações:

Um dos resultados mais importantes a que chegou a mesa-redonda foi a definição e a proposição de um novo conceito de ação dos museus: o museu integral, destinado a proporcionar à comunidade uma visão de conjunto de seu meio material e cultural. Ela sugere que a UNESCO utilize os meios de difusão que se encontram à sua disposição para incentivar esta nova tendência.

A UNESCO prosseguiria e intensificaria seus esforços para contribuir com formação de técnicos de museus - tanto no nível de ensino secundário quanto ao do universitário, como ela tem feito, até agora, no Centro Regional “Paul Coreanas”.

A UNESCO incentivará a criação de um Centro Regional para a preparação e a conservação de espécimes naturais, do qual o atual Centro Nacional de Museologia de Santiago poderá se constituir em núcleo original. Além de sua função de ensino (formação técnica) e de sua função profissional no campo da museologia (preparação de conservação de espécimes naturais), e de produção de material de ensino, este Centro Regional poderá desempenhar um papel importante na proteção das riquezas naturais.

A UNESCO deverá conceder bolsas de estudo e de aperfeiçoamento para técnicos de museus com instrução de nível secundário.

A UNESCO deverá recomendar aos ministérios de Educação e de Cultura e (ou) aos organismos encarregados de desenvolvimento científico, técnico e cultural, que considerem os museus como um meio de difusão dos progressos realizados naquelas áreas.

Em razão da importância do problema da urbanização na América Latina e da necessidade de esclarecer a sociedade a este respeito, em diferentes níveis, a UNESCO deverá encorajar a redação de um livro sobre a história, o desenvolvimento e os problemas das cidades na América Latina, o qual seria publicado sob forma de obra científica e sob forma de obra de divulgação. Para atingir um público mais vasto, a UNESCO deverá produzir um filme sobre esta questão, adequado a todos os tipos de público.

REFERÊNCIAS

- DE FARIA, Ana Carolina Gelmini. “Educação em museus: um mosaico da produção brasileira em 1958” Págs. 54-56. Revista Mouseion. Canoas, n.19, dezembro de 2014. <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/129087/000974539.pdf?sequence=1>
- INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. Caderno da Política Nacional de Educação Museal. Pág 15 Brasília, DF. IBRAM 2018. <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2018/06/Caderno-da-PNEM.pdf>
- PRIMO, Judite. Museologia e Patrimônio: Documentos Fundamentais – Organização e Apresentação. Cadernos de Sociomuseologia/ nº 15, Declaração de Santiago (1972), Págs. 95-104; ULHT, 1999; Lisboa, Portugal. Tradução: Marcelo M. Araújo e Maria Cristina Bruno. Disponível em <<https://www.revistamuseu.com.br/site/br/legislacao/museologia/3-1972-icom-mesa-redonda-de-santiago-do-chile.html>>, acessado em 29/03/2019.
- PRIMO, Judite. Museologia e Patrimônio: Documentos Fundamentais – Organização e Apresentação. Cadernos de Sociomuseologia/ nº 15, ICOM, Págs.6-8; ULHT, 1999; Lisboa, Portugal. Tradução: Marcelo M. Araújo e Maria Cristina Bruno. Disponível em <<http://revistas.ulsofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/32>>
- UNESCO. Sobre a UNESCO *in* <<http://www.unesco.org/new/index.php?id=137297&L=7>>, acessado em 20/05/2019

A MEMÓRIA COMO CAMPO DE LUTAS E OS DIREITOS HUMANOS COMO SEU HORIZONTE TARDIO E IMEDIATO

Paulo Endo¹

RESUMO

Este artigo analisa a dinâmica das lutas pela memória em diferentes contextos geográficos, mas também políticos e subjetivos. Procura indicar as contradições inerentes a cada um dos lugares onde se realizam e travam as chamadas lutas pela memória, destacando as estratégias que as constituem. Procura analisar a tensão entre desejo e necessidade de democracia e a produção e a tarefa testemunhal. Considera que a experiência traumática pode ser analisada como o fracasso da democracia e, ao mesmo tempo, como a evidência da passagem da força bruta, tanto no sentido do que foi impossível destruir, quanto no sentido do que fora destruído de uma vez e para sempre.

Palavras-chave: memória-testemunho-psicanálise-trauma-democracia

ABSTRACT

This article analyzes the dynamics of memory struggles in different geographical, political and subjective contexts. It seeks to indicate the contradictions inherent in each of the places where the so-called memory struggles are held and happen. It highlights the strategies that constitute them. It starts to analyze the tension between desire and necessity of democracy and the testimonial task and its production. It considers that the traumatic experience can be analyzed as the failure of democracy and at the same time as the evidence of the passage of brute force both in the sense of what it was impossible to destroy and in the sense of what had been destroyed once and for all.

Key words: memory-testimony-psychoanalysis-trauma-democracy

1 Psicanalista, pesquisador e professor Livre-Docente do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. É pesquisador produtividade do CNPq (nível 2). Coordena o Grupo de Pesquisa em Direitos Humanos, Democracia, Política e Memória do Instituto de Estudos Avançados da USP. É pesquisador da *nit Research on Dreams, Memory and Imagination Studies da Universidade de Gdansk* (Polônia), associado da *Memory Studies Association* (Copenhague/Amsterdã/Madrid) e assessor dos *Territorios Clínicos de la Memoria* (Argentina) e do Centro pelo Direito e pela Justiça Internacional (Brasil). É um dos pesquisadores principais do projeto *Auschwitz ex-prisoners'dreams* sediado na Polônia. Organizador da plataforma Psicanalistas pela Democracia e autor agraciado com o prêmio Jabuti 2006, com a obra *A Violência no Coração da Cidade: Um Estudo Psicanalítico* (FAPESP/Escuta). E-mail: pauloendo@uol.com.br

Os exercícios e trabalhos em torno e sobre a memória social e política são crescentes e cada vez mais complexos. O campo da memória social e política se constitui hoje como um imenso lugar de produção de falas, símbolos e ações que tensionam politicamente os que não podem (e não querem) esquecer, e os que, deliberada ou inconscientemente, atentam contra essa lembrança.

Nesse embate decisivo sobre o tempo e o lugar dos mortos, dos desaparecidos, dos machucados pela violência; sobre as feridas curadas e aquelas que jamais se curam; sobre o passado e o destino de povos, comunidades, famílias e sujeitos herdeiros dessas violências sofridas articula-se o tempo sem tempo da origem e do devir, colocando em colisão o tempo da demolição e do apagamento e o tempo do porvir. É este tempo do amanhã que foi inúmeras e sucessivamente ameaçado quando o futuro era severamente golpeado e a vida impedida pelo cárcere, pela privação da liberdade, pela tortura e pela morte.

De nenhum modo as chamadas lutas pela memória se esgotam na construção e preservação de sítios e lugares de memória, na constituição de arquivos e em políticas de reparação, mas tais lutas estendem-se sobre a própria definição de cultura e seu papel inercialmente político de disputa pelas narrativas, espaços, manifestações políticas e culturais e lugares onde elas persistem e existem. Contribuem com elas, decisivamente, pela via da fala testemunhal, as narrativas e os relatos escritos e orais como formas de expressão e de resistência nas quais determinados sujeitos são reconhecidos e/ou ouvidos, desde o lugar onde foram calados, muitas vezes por obra da força bruta e da violência.

Tais narrativas e testemunhos se propõem como falas singulares e introduzem novas exigências e novos problemas para os historiadores, convocando áreas como a psicanálise, a literatura e as artes como releituras urgentes de enormes *monolitos de silenciamento*, erguidos sob as condições do trauma e das consequências inconscientes, estéticas e simbólicas das catástrofes sociais e políticas.

A produção e os acervos que hoje reúnem testemunhos, relatos, narrativas e tentativas de representação de atrocidades são componentes essenciais, se quisermos conhecer os limites extremos de práticas e mecanismos de repressão e controle praticados por governos, grupos e sujeitos que decidiram pela violência sistemática coagir, oprimir ou eliminar outros grupos e pessoas.

Ocorre que a despeito da assimetria de forças que possibilita a prática de atrocidades, *frequentemente* é a palavra que vem a destronar o *império do silenciamento* imposto pela força bruta, e é ela que desafia, por vezes após anos e décadas, a prática atroz que, tudo levava a crer, determinaria

o fim definitivo dos indícios, sinais e lembranças, uma vez emudecido o sujeito, e destruída suas referências sociais, culturais e políticas. Um sujeito enquanto fala sua verdade e a publiciza coloca em cheque governos, igrejas e forças de segurança.

Nesse sentido o direito à memória se exerce não como direito de lembrar, mas como o direito de um único sujeito, que se ergue do seu infortúnio silenciado, para dizer publicamente o que lembra, o que custa lembrar, o que viveu e o que pensa e sente sobre um presente ou um passado brutal, sem que seja coagido, perseguido ou eliminado por isso. É também um direito à interpretação sobre esses acontecimentos que precisam ser indefinidamente revisitados para além de versões oficiais e genéricas; para além da própria historiografia e das versões hegemônicas - laicas ou religiosas - sobre o passado.

O direito à fala e à interpretação é um direito universal, mas manifesta-se, consolida-se e é exercido como singularidade, cada vez que um único sujeito decide falar/interpretar aquilo que deveria e poderia ser esquecido, sepultado e omitido a mando de facções, grupos e governos.

Pretendo apresentar aqui uma atmosfera geral dessa discussão, visitando esse vasto tema a partir de três eixos que caracterizam e destacam alguns aspectos que parecem-me fundamentais sobre o tema das lutas pela memória. Em seguida, retomarei brevemente às expressões e representações do traumático em algumas de suas expressões museológicas e/ou memoriais, explicitando as contradições que atravessam o tema da memória como direito humano e fundamental.

1) O eixo da impossibilidade da memória

Esse eixo indica os lugares e contextos nos quais falar, dizer, narrar e lembrar o passado atroz é ostensivamente coibido e coagido, em geral pelo uso da força bruta. Nesse lugares o simples ato de lembrar e narrar o lembrado poderia ter como efeito imediato apontar responsabilidades e responsáveis, constranger perpetradores, desentocar colaboradores e cúmplices. Dizer o lembrado e testemunhar representaria uma justa posição tensa entre a afirmação de um sujeito que fala em seu próprio nome - e decide narrar sua experiência e sua história - e tudo aquilo que foi feito para que este mesmo sujeito fosse aniquilado, destruído e derrotado a fim de que não se lembrasse e não se erguesse e, por conseguinte, não falasse.

Sob o manto da sua mortalha, um sujeito ergue-se para revelar um desejo de morte e destruição que, não raro, mobilizou grupos, governos e países. Como tal, portanto, sua fala é suspeita, vigiada e perigosa. Narrar a própria história representa, para alguns, o ressurgimento de um

sujeito singular que, por algum motivo, sobreviveu porque os meios para aniquilá-lo e emudecê-lo fracassaram. São, em geral, os sobreviventes, mas não apenas eles, também os que viram, souberam e foram implicados de algum modo no acontecido, mas não se reconhecem como cúmplices e querem dizer que estavam lá, mas não como os algozes. Foram envolvidos na atrocidade, mas não como perpetradores e, finalmente, não coadunaram com eles.

Consequentemente, e por portar um sentido de uma verdade silenciada, é que a fala desses sujeitos será perseguida, coagida e impossibilitada como perigo iminente. Ato contínuo, tal tentativa de dizer e testemunhar, em contextos de franca coação, reabilitaria também, e sobremaneira, a importância de escutar um sujeito, que por efeito da censura a ele aplicada, pareceria àquele a quem mais se deveria escutar. Como se ele/ela fosse portador de um segredo de liberdade e sua fala, portanto, inoculada de uma potência extraordinária. O psicanalista, por seu ofício, é uma testemunha privilegiada desses processos, porém num lugar em que a intimidade ocuparia o lugar da publicidade.

O sujeito calado, mas passível de fala, seria então o mesmo sujeito perigoso que guardaria uma potência capaz de colocar em cheque as falas oficiais e permitidas, as historiografias e versões, também oficiais e permitidas, que vieram antes dele. Por isso, muitas vezes, o ato simples de contar a própria história, pode ser uma experiência evitada e aterrorizante e, em alguns casos, pode custar a vida dos falantes. Muitos têm e tiveram de sair de suas comunidades e países de origem para, de fora e de longe contarem, publicarem e serem lidos e ouvidos em suas histórias e testemunhos após anos, décadas de fala interrompida. Neste primeiro eixo são incluídos países e governos onde vigem e vigeram ditaduras declaradas que trabalham e/ou trabalharam ostensivamente para o cerceamento das liberdades individuais e coletivas.

Isso acontece cotidianamente em Angola e na Coreia do Norte, por exemplo. Os angolanos, após quase 40 anos de guerras, têm procurado publicar, denunciar e relatar suas memórias dos anos de guerra e pós guerra, porém isso somente é possível pela via de publicações realizadas em outros países de língua portuguesa como Portugal e Brasil, ou por redes sociais hospedadas em provedores fora do país. Na Coreia do Norte podemos ter acesso a testemunhos sobre as prisões políticas no país apenas através de cidadãos fugidos para a Coreia do Sul e por auxílios e sistemas de proteção organizados em outros países para os fugitivos. Nestes casos não se trata, portanto, apenas de inibições, dificuldades e ausência de canais de fala e escuta livre, mas de vigilância constante contra o sujeito, acompanhados de formas de controle cotidianos sobre sua ação, seu pensamento e sua palavra. O que se pretende evitar é a

possibilidade de uma compreensão histórica que alie o passado, o presente e o futuro interpretando ou reinterpretando versões vigentes, oficiais e falseadoras da história.

Em países onde vigem francas ditaduras os trabalhos de memória tem de recorrer às astúcias da língua. Muitas vezes ali tem de ocorrer, estrategicamente, um deslizamento para outra campo semântico, como o campo das artes, na qual artistas ativistas utilizam a linguagem cifrada, não óbvia e não panfletária da arte, para preservar e se insurgir contra o comando do completo apagamento, emudecimento e/ou esquecimento. Por isso, nestes casos, a estratégia consiste em desatar, turvar as formas de controle oficiais para estancar o fluxo da memória. Isso ocorre, em geral, pela via do jogo não-literal que ludibria o discurso literal e burocrático do poder. A arte plástica, a literatura e a música operam então como estratégias de significação apropriada para que o que é preciso lembrar seja efeito de uma interpretação e não de uma percepção óbvia e literal. As artes celebram a arte do jogo para restituir pensamento, criação e linguagem nas fronteiras onde vida e morte se definem e se digladiam.²

Os governos e sociedades que atacam os trabalhos de memória têm, no fundo, uma e mesma ambição: administrar uma sociedade de assistidos, deixando a cargo dos que decidem a incumbência de julgar como e o que será assistido e o que será lembrado. Isso, muitas vezes, faz-se apostando na amnésia ou no medo de lembrar. Porém, quem não se lembra estará fora do jogo da interpretação histórica e condenado às repetições que lhe são impostas. Como sugere Freud (1914) “ou se recorda ou se repete”.³

Essas situações e conjunturas políticas condensam situações nas quais não é apenas a memória que está em risco, mas a possibilidade de exercê-la como singularidade identitárias e histórica e, portanto, viver, lutar e sonhar a própria liberdade e/ou democracia (em país, estado ou comunidade) à sua própria maneira. Afinal, onde e quando não se pode lembrar o passado, também não se pode projetar o futuro. Projetar, imaginar, sonhar o futuro é, sobretudo, um ato de liberdade que se realiza como experiência subjetiva e alteritária, de fazer constar no campo da cultura, da história e dos arquivos o que a própria cultura foi incapaz de elaborar. Esse é o sentido que as lutas pela memória emprestam ao devir político.

2 Não haverá espaço aqui para discutir o trabalho fundamental dos artistas da memória em muitos lugares do mundo. Remeto o leitor para onde poderá obter uma notícia ligeira sobre isso. Sobre arte e holocausto: Young, J. *At memory's edge: After images of the contemporary art and architecture*. New Haven: New Haven and London/ Yale University Press, 2000. Sobre arte e ditadura brasileira: Freitas, A. *Arte de Guerrilha*. São Paulo: Edusp, 2013.

3 Freud, S. [1914] Recordar, Repetir e Elaborar. In: Freud, S. *Obras Completas*, v.10. Tradução: Paulo César de Souza, São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.193-209.

Democracia, provisoriamente definida aqui, é a contínua e livre constituição de identidades constituídas pelo que se lembra e pelo que se esquece, pelo que se sabe e pelo que se ignora, pelo que se mostra e pelo que se omite a fim de confrontar verdades locais, regionais e parciais continuamente em disputa.

2) O eixo da quase-memória

O segundo eixo das políticas da memória ou da institucionalização dos trabalhos de memória, inclui as situações nas quais um discurso sobre a verdade circula, existe e joga o jogo político. Nesses contextos ocorre até mesmo algumas iniciativas de políticas de memória como a criação de memoriais e monumentos, intervenções de artistas aqui e ali, abertura de um ou outro arquivo e criação de comissões da verdade, porém tal institucionalização e presença convive com forças igualmente oponentes e contraditórias, que inibem o avanço rumo a uma abertura total para que todos os atos de memória se manifestem e sejam entregues às gerações seguintes que os interpretarão e agirão sobre eles.

Alguns exemplos referem-se à democracias jovens e ainda imaturas e não consolidadas no contexto latinoamericano, como é o caso do Brasil, Chile e Peru. Mas retrocessos nesse campo também podem ser encontrados no contexto europeu como Espanha⁴ e Polônia⁵.

3) o eixo da memória permitida

O terceiro eixo é o eixo da memória consolidada e permitida, no seio das quais não há empecilhos evidentes aos trabalhos da memória. Não há arquivos secretos, nem omitidos, há imenso parque de museus e memoriais públicos e vivos, ocorrem investigações permanentemente atualizadas pela imprensa, há inúmeras manifestações sociais, culturais e artísticas sobre o passado que transmite-se ao futuro e nenhuma omissão aparente sobre o ocorrido nos currículos escolares das novas gerações.

Contudo, nesses países ainda discute-se sobre os impasses da transmissão do passado às gerações futuras, ainda é incerto se as gerações

4 Na Espanha poucos são os memoriais sobre as vítimas da ditadura franquista e os crimes desse período permanecem completamente impunes. Sobre a Espanha ver documentário “O silêncio dos outros”, vencedor do 33º prêmio Goya e dirigido por Robert Bahar e Almudena Carracedo.

5 Em 2018 o presidente Andrzej Duda sanciona um projeto que permite a prisão de até três anos e o pagamento de multa a todo aquele que acusar a nação ou o estado polonês de participação nos acontecimentos do holocausto. Ver: BBC News Lei protege Polônia de acusações de conivência com crimes nazistas e cria mal-estar diplomático. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/lei-protege-polonia-de-acusacoes-de-conivencia-com-crimes-nazistas-e-cria-mal-estar-diplomatico.ghtml>. Data de acesso: 22/05/2018

vindouras serão capazes de impedir, evitar ou lutar para que outras catástrofes nunca mais aconteçam. Nesse caso, a Alemanha e Argentina talvez sejam os mais importantes exemplos e evidenciam que as lutas pela memória não encontram e nem reivindicam termo.⁶

São lutas continuadas que definem como inultrapassáveis os vestígios da memória traumática, cujas consequências se inscrevem com tal intensidade e profundidade que não há lenitivo possível, senão encontrar uma modo de conviver com sua sombra e atentar para evitar a repetição e os mecanismos que a perpetuam, esses que precisam ser desativados continuamente e permanentemente.

Esses três eixos nem sempre podem ser claramente distintos e discriminados e, em determinados contextos, eles ocorrem concomitantemente e de forma paradoxal e cínica.

MEMÓRIA E DEMOCRACIA

A articulação necessária entre os trabalhos de memória e o ambiente democrático, tal como tentei demonstrar até aqui, revela-se óbvia. Esquemáticamente, no primeiro eixo, podemos situar países que não atendem os princípios básicos da experiência democrática, considerando os três componentes essenciais de uma democracia segundo o Human Rights Watch:

- Eleições periódicas
- Regulado pelas leis
- Respeito aos direitos humanos de todos e sem exceções

O Human Rights Watch destaca, contudo, que:

Muitas ditaduras temem permitir qualquer tipo de eleições livres e justas, mas governos autoritários aprenderam também que é possível adotar a forma, mas não a substância da democracia, permitindo eleições frequentemente controladas e nada mais. Essas falsas democracias rejeitam princípios básicos como os que definem que governos devem prestar contas sobre as regras da lei ou do direito, limitados pelos direitos humanos que protegem as minorias e comprometidos em permitir e promover livres e contínuos debates.⁷

6 Ver: Assman, A. & Shortt, L. *Memory and Political Change*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2012 e Rousseaux, F. & Segado, s. *Territorios, escrituras y destinos de la memoria*. Buenos Aires: ternenmovimiento, 2018.

7 Ver: *Human Rights Watch. Rights Struggles of 2013: Stopping mass atrocities, majority bullying and abusive counterterrorism*. 2013. Disponível em: www.hrw.org/world-report/2014/essays/rights-struggles-of-2013?page=2. Data de acesso: 03/03/2019.

Nesses casos, podemos dizer que os trabalhos de memória só podem subsistir ou resistir, clandestinamente ou fora dos países e locais nos quais as violações ou desagравos persistem; ou ainda sob a forma de resistência, partindo de pessoas e grupos não governamentais, em luta por debater os critérios de verdade, nos lugares nos quais lembrar será sempre perigoso e esquecer será sempre um imperativo.

Os trabalhos e lutas pela memória têm florescido em países nos quais preservam-se ao menos um paradoxo entre, de um lado, discursos e instituições democráticas e, de outro, discursos e práticas não democráticas. Situações nas quais convivem grupos e pessoas que odeiam a democracia conquistada que lhes impõe partilha, transparência, senso de igualdade e respeito aos direitos fundamentais, e outros, que precisam urgentemente dela para não serem objetos de perseguição e violação histórica continuada. São as denominadas democracias em transição.

É possível dizer que os trabalhos da memória atingem esse ponto no qual o que está em cheque é o desaparecimento de histórias pessoais, comunitárias e políticas inteiras devido a possibilidade de sucesso de estratégias - de eficácia incontestada -, levadas a cabo por regimes não democráticos, ou democracias paradoxais ou situações de suspensão de direitos (como a de países em guerra ou sob o jugo de ditaduras), e que são determinados pela eliminação do dissenso, da oposição e da tensão das diferenças, em geral, por meio da força bruta e intimidação. Lugares onde a experiência da alteridade, necessariamente equívoca e incerta, é drasticamente evitada e substituída pela coação e imposição de uma determinada mesmidade resoluta e homogeneizadora.

‘Esqueça ou omita quem você acredita que é, e submeta-se àquilo que queremos que você seja: transforme-se em um de nós, ou mais um, subjulgado por nós.’ Tal imperativo levado a cabo pela via da força bruta, do terror e de ameaças constantes revela-se como instrumento eficaz que cria nos mecanismos sociais de aprisionamento, captura e coação uma das formas dramáticas que envolvem a coação da memória exemplificada ao extremo na situação de tortura.⁸

Pesquisadores alemães (Assman (2012); Schwab (2012), Brockhaus, (2012)) têm-se interessado pelo recrudescimento do sentido da memória e seu resgate, que passou a ocorrer na terceira geração após períodos de graves violações de direitos. São grupos de jovens protagonistas, muitos dos quais sequer viveram tais períodos, mas que hoje militam para manter

8 Remeto o leitor ao artigo Endo, P. Banido, bando, bandido, bandeirante. *Percurso* (São Paulo), v. 3, p. 61-70, 2014 onde comento o livro Joffily, M. *No centro da engrenagem: os interrogatórios na Operação Bandeirante e no DOI de São Paulo (1969-1975)*. São Paulo: EDUSP, 2012 que trata com profundidade desse tema.

viva a memória desses acontecimentos. Quando isso acontece, mesmo que provisoriamente, é a transmissão que é recolocada em marcha após ter sido coagida. Ao mesmo tempo, o abismo entre experiências extremas de violências e atrocidades sofridas por gerações passadas e a indiferença das gerações ulteriores começam a ser elididas, ultrapassando dicotomias entre os que sofreram azaques e violências, porque viveram e lutaram contra elas, e os que nada sabem dela. Tal transmissão, não raro, ocorre de modo inconsciente, sutil e sorrateiro mesmo a despeito dos esforços dos vitimados por violência e atrocidades de se negarem a transmitir o que quer que seja, tendo decidido pessoalmente pelo silêncio.

Em muitos casos, os que nada sabem do passado atroz, simplesmente porque não haviam nascido durante a sua ocorrência, são os que se animam para restaurar a justiça perdida e dão continuidade à exigência da perpétua lembrança do traumático que resiste ao mero apagamento, como disse Freud diversas vezes (1900, 1920, 1938). De fato, não é incomum acompanharmos terceira e quartas gerações pesquisando, denunciando e lutando contra os efeitos de atrocidades passadas cometidas contra entes queridos e contra o país onde nascerem e viveram. Essas gerações estão retomando o sentido da continuidade histórica e elegendo e reconhecendo, nas lutas para a preservação da memória, a sua própria continuidade como sujeitos de direitos que valorizam e defendem a democracia em seus respectivos países e a reconhecem como efeito de lutas empreendidas no passado.

Práticas eliminacionistas e o uso deliberado da força bruta não é um apanágio apenas de governos ditatoriais, mas de populações inteiras que apoiam tais práticas manifestamente ou por omissão - e que as fazem perdurar, mesmo após a emergência de regimes democráticos nesses países. São eles os soldados que ceifam o terreno no qual violências maiores e em massa são perpetradas.

Destaco o Brasil como um caso exemplar. Em março de 2015 assistimos a uma manifestação popular maciça composta, predominantemente por pessoas defensoras dos ideários da extrema direita no país, elas foram em parte capitaneadas pelas grandes e oligopolistas redes de rádio e televisão no país, algumas dessas redes foram beneficiadas pelos anos de *governos civil-militar* que vigorou no país entre 1964 e 1985, Esses grupos e outros não aceitaram o resultado das eleições para a presidência da república em 2014 no Brasil. A população que foi às ruas apoiava práticas golpistas, defendia a volta da ditadura civil militar no país e incentivava práticas policiais incompatíveis como o respeito aos direitos humanos. Este conjunto muito representativo da *sociedade brasileira* compõe um apoio determinante para que o Brasil seja governado hoje, 51 anos após o golpe civil militar que implantou a ditadura no Brasil, por um presidente, vencedor do pleito

de 2018, que é reconhecidamente um apoiador público e notório de diversas violações aos direitos fundamentais e humanos no país.⁹

Alguns dados, anteriores ao resultado das eleições de 2018, indicam contudo que esse é um processo antigo jamais superado e para o qual o período democrático entre 1964 e 1985, não foi suficiente para criar a institucionalidade que evitaria tão radicais retrocessos. Vejamos:

- 1) O Brasil é hoje o país onde mais se comete homicídios predominantemente com armas de fogo no mundo.¹⁰
- 2) É um dos 5 primeiros países do mundo na prática do crime de feminício.¹¹
- 3) É o campeão de assassinatos homofóbicos do mundo.¹²
- 4) Tem em seu território a 4ª. Maior população carcerária do mundo.¹³
- 5) Possui uma das polícias militarizadas mais violentas do mundo.¹⁴

A correlação não é muito complexa e indica o seguinte:

Boa parte da sociedade brasileira é extremamente tolerante com a violência cometida contra mulheres, pobres, negros e minorias. Seja ela praticada por civis contra civis, seja praticada por agentes do estado contra

9 Refiro-me aqui ao presidente eleito em 2018 Jair Messias Bolsonaro. Suas posições foram publicizadas nacionalmente em diversas ocasiões. Talvez a mais emblemática delas tenha sido a homenagem por ele prestada a Carlos Brilhante Ustra em abril de 2016, durante votação da Câmara dos Deputados pelo prosseguimento do processo de impeachment da presidente Dilma Roussef, eleita em 2014. Ustra é reconhecido no relatório da Comissão Nacional da Verdade e por diversas testemunhas como torturador e assassino de opositores do regime civil militar iniciado em 1964. Entre 1970 e 1974 chefiou as operações do DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna) em São Paulo responsável por assassinar e torturar centenas de opositores do regime de exceção.

10 Ver: NAGAVI, M; MURRAY, C & VOS, T. Global mortality from firearms, 1990-2016. 2018 <http://www.healthdata.org/research-article/global-mortality-firearms-1990%E2%88%922016> Data de acesso: 21/05/2019
a) Ver: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/brasil/2018/08/28/interna-brasil.702432/brasil-lidera-ranking-de-mortes-por-arma-de-fogo-no-mundo.shtml>. Data de acesso: 21/05/2019.

11 Ver: <https://nacoesunidas.org/onu-feminicidio-brasil-quinto-maior-mundo-diretrizes-nacionais-buscam-solucao/amp/> Data de acesso: 21/05/2019

12 Ver: <https://www12.senado.leg.br/radio/1/noticia/brasil-e-o-pais-que-mais-mata-homossexuais-no-mundo> Data de acesso: 21/05/2019

13 Ver: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/12/1941685-brasil-ultrapassa-russia-e-ago-tem-3-maior-populacao-carceraria-do-mundo.shtml> Data de acesso: 21/05/2019

14 Ver: <https://exame.abril.com.br/brasil/policia-brasileira-e-a-que-mais-mata-no-mundo-diz-relatorio/> Data de acesso: 21/05/2019

civis.¹⁵ Essas violências perpetuam-se e contam com a negação da autoria de que tais violências existiram, e foram seus apoiadores que as praticaram por ação ou omissão. A violência policial cujo modelo perdura praticamente inalterado desde o período da ditadura civil militar no Brasil, recebe de boa parte da população apoio incontestado. Mesmo muitas pessoas da classe trabalhadora e pobres apoiam uma violência institucional, baseada na repressão violenta e no encarceramento, que recai e se volta contra elas mesmas.

Os dados acima indicam que boa parte dos brasileiros não acredita e não pratica a solução pacífica de conflitos, sendo a morte um efeito natural e tolerado da solução de conflitos entre pessoas, salvo quando isso acontece com um membro das elites e de cor branca. Nesse caso a morte, tal como noticiada pelas grandes mídias, adquire o aspecto do extraordinário, do que não deveria ocorrer, da excepcionalidade. Não foi raro no Brasil ouvir a respeito de pessoas que se manifestam pelo retorno do *governo civil-militar golpista de 1964* que, tal apoio se devia a um desconhecimento ou à ignorância do que havia sido e o que havia ocorrido durante a ditadura civil militar.

Em minha opinião, essa afirmação é bastante problemática, porque ignora os milhões que se beneficiaram, se identificaram, se omitiram e/ou apoiaram as práticas de exceção implementadas pelas ditaduras brasileiras. São os apaniguados, apoiadores e, indiretamente, os filhos, netos e as gerações vindouras desses. Ainda é preciso acrescentar que as marcas profundas deixadas pela violência sistêmica implementada pela ditadura, iniciada em 1964, atravessaram sobretudo a vida naqueles que foram perseguidos, demitidos, torturados e nos familiares e amigos dos que foram mortos porque resistiram à ditadura. A grande maioria da população foi, portanto, poupada da violência direta.

Não houve uma análise maior sobre aqueles que não foram atingidos de nenhum modo pela violência de estado ditatorial, seja porque não reagiram e não resistiram a ele; seja porque não se manifestaram contra o regime em nenhum momento; seja porque o apoiavam ou o temiam ou ainda porque lhes era indiferente e conveniente. São os milhões de brasileiros para os quais a construção da memória desse período não lhes diz respeito e não lhes interessa de modo algum. Entre esses estão aqueles que sempre apoiaram as ditaduras e, hoje, apoiam seu retorno, mesmo que seja por vias extra legais, afrontando a constituição de 1988 e através de novos golpes de estado. Esses grupos desdenham a memória como efeito de manifestações contrárias à preservação de versões consagradas e

15 Remeto o leitor para a primeira parte de Endo, P.C. *A Violência no Coração da Cidade: Um Estudo Psicanalítico*. São Paulo: FAPESP/Escuta, 2005 em que analiso em maior detalhe o apoio da população à práticas violentas e discricionárias no Brasil e, especialmente, em São Paulo.

oficiais sobre o passado, e odeiam que se revele sua participação ou “alienação ativa” no apoio dado por seus antecedentes às ditaduras. Obviamente lembrar atrocidades cometidas implica também em suscitar o debate sobre responsabilidades, privilégios e enigmas não solucionados. Milhões de cidadãos comuns seriam imediatamente implicados e se reconheceriam como coparticipantes.

Vejam, então, a urgência dos trabalhos de memória num contexto em que há poucas verdades consensuais, inclusive sobre se houve ditadura no Brasil (ou ditabranda)¹⁶. A hegemonia dessas forças que atuam hoje no Brasil, exercem e exercerão seu poder de influência para manter e destituir governos. Eles representam enormes parcelas da população brasileira que ainda são contrários à emergência de verdades até hoje trancafiadas nos cofres das forças armadas no Brasil, na história das grandes empresas sediadas no Brasil e na vida de privilégios que tiveram os que apoiaram o governo ditatorial e que assim preservaram suas vidas e construíram ou consolidaram seus bens, sua riqueza e a de seus herdeiros.

Trata-se do mesmo modo dos herdeiros e apoiadores da *ditadura civil-militar* ainda ativos, vivos e ciosos dos benefícios conquistados no passado que possibilitou com que tais grupos de militares e parte do empresariado, dos políticos e de industriais continuassem prósperos e no comando do país. Prosperidade conseguida às custas do cerceamento de liberdades, ataques à democracia e violações aos direitos fundamentais. Portanto, é preciso destacar não só os dolos cometidos nesse período, como também as benesses produzidas e distribuídas alcançaram muitos privilegiados e atravessaram gerações.

16 Vale a pena lembrar um episódio significativo: Em 2009 a Folha de São Paulo, publicou editorial em que nomeava a *ditadura civil-militar brasileira* de ditabranda em oposição à ditadura, utilizando-se para isso da comparação do número de mortos e desaparecidos políticos no Brasil que, segundo o jornal, teria sido menor do que nas ditaduras chilena e argentina por exemplo. A posição do jornal gerou milhares de reações de seus assinantes e da sociedade civil, além de intelectuais que se posicionaram publicamente contra o jornal. Dias depois a Folha, na figura de seu diretor de redação voltaria atrás. O apoio do jornal à ditadura imposta em 1964, fora reconhecida depois pelo próprio jornal (Ver: PILAGALO, O. Os 90 anos da Folha em 9 atos. Acessível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha90anos/877777-os-90-anos-da-folha-em-9-atos.shtml> Data de acesso:03/03/2019). Esse episódio revelou as graves consequências que posições como essa geraram no país que em 2016 viu acontecer o *impeachment* da presidenta eleita Dilma Roussef, que fora sucedido por um governo de direita liderado por Michel Temer entre 2016 e 2018 e a eleição de um governo de extrema direita em 2018. Apenas momentos antes do término das eleições o jornal iniciaria uma série de denúncias contra o candidato eleito. Por esse motivo, hoje o jornal representa um dos maiores desafetos do presidente da República eleito em 2018, conhecido apoiador de práticas de tortura e do governo civil-militar oriundo do golpe de 1964, curiosamente tendo, esse mesmo jornal, contribuído de forma indireta para mitigar as condenações e o repúdio à tortura no passado recente. Ver: SAKAMOTO, Folha reconhece que errou no caso Ditabranda. 2009. <https://blogdosakamoto.blogosfera.uol.com.br/2009/03/08/folha-reconhece-que-errou-em-caso-da-ditabranda/>. Data de acesso: 03/03/2019

O Brasil é um caso de democracia paradoxal que reúne uma quantidade significativa de direitos conquistados e, concomitantemente, um aumento das violações a esses mesmos direitos conquistados, mesmo durante o período em que não vigorou uma ditadura de estado, após a reimplantação das eleições diretas em 1985. Boa parte do conjunto de leis lavradas no período permanece como letra morta porque não houve institucionalidade capaz de fazê-las vigorar no país.

OS IMPASSES DA MEMÓRIA EM DEMOCRACIAS CONSOLIDADAS

No terceiro eixo dos trabalhos de memória relativos às democracias consolidadas poderíamos citar alguns impasses vividos na Alemanha em relação ao seu passado. Atualmente os impasses na Alemanha no que tange ao seu passado nazista dizem respeito a culpa da nação alemã por crimes cometidos durante a vigência do nacional socialismo. Alguns autores e estudos demonstram e defendem que não seria possível a mortandade de milhões de pessoas dentro e fora da Alemanha, num momento em que o estado alemão estava em guerra aberta ou tensão nos países ocupados, sem o apoio de milhões de alemães comuns. (Adorno (1986); Goldhagen (1997))

A ideia de propagar a culpa alemã atravessa, portanto, a própria educação na Alemanha e está presente nos currículos das escolas alemãs. Porém a culpabilização vem sendo objeto de crítica pelos efeitos que tem gerado nas novas gerações. Alguns jovens alemães, pesquisados por Brockhaus (2012), decidiram se divorciar desse passado, seja discriminando-se de seus ascendentes, afirmando não terem qualquer relação com seus parentes nazistas que viveram antes deles ou, ao contrário, transformando seus parentes nazistas em heróis ou resgatadores de judeus. Outros, sentem-se culpados e se reconhecem como parte desse passado; outros, ainda, sentem afinidade com certos princípios do nazismo, mas mantêm isso em segredo.

O que parece ter produzido uma inflexão importante nesses casos foi, como o autor analisa, o deslizamento da culpa para a responsabilidade. Tal virada ocorreu, segundo Brockhaus(2012), quando o presidente Weizsacher celebrando o fim da segunda guerra mundial, 40 anos depois, em 1985, publicamente rejeita o sentido da culpa pública que conferia ao povo alemão um senso de identidade comum, enquanto enfatizava a responsabilidade de todos os alemães em reconhecer esse passado e esse legado e conclamando a responsabilidade por de um debito de lembrança e a memória devida às vítimas do nazismo (Brockhaus, 2012, p.40).

Nesse caso não seria preciso se sentir um nazista, identificar-se com eles para lutar contra sua repetição (proposição ancorada na culpa), mas assumir a responsabilidade para que as gerações futuras não tenham e

não venham a se incorporar aos ideários nazistas. Portanto, trata-se da responsabilidade e da busca por inteligibilidade permanente sobre aquelas condições que possibilitaram que o nazismo um dia existisse, e encontrar os meios para que seu retorno seja uma impossibilidade social e política na Alemanha.

Nem sempre a culpa passada instrui a culpa presente e os mecanismos sociais, psíquicos e políticos que geram e produzem culpa, podem ser muito diferentes daqueles que propõem a responsabilidade. Espiar a culpa passada pode, em alguns casos, promover o oposto da responsabilidade. Não é possível ser responsável por algo que o sujeito não cometeu e não estava lá para tentar evitar, como não é possível se sentir culpado por algo que ainda está por vir. Não se pode sentir-se culpado pelo futuro, mas é perfeitamente possível construir o senso de responsabilidade para com o devir.

RASTROS, RESTOS E RUÍNAS DO TRAUMA

Até aqui procurei indicar a importância e a potência dos trabalhos de memória e sua intrínseca relação com as democracias, ou a falta delas, no que o caracteriza como peça chave do exercício da possibilidade dos trabalhos da memória política, social e cultural. Todavia é igualmente importante que seja destacado o abismo ante o qual se coloca aquele que testemunha e produz memória.

É difícil encorajar alguém a verter em palavras uma experiência de perplexidade vivida, sofrida, testemunhada. A palavra não representa solução imediata e nem promete lenitivo para um dano sofrido. Seus efeitos são bem outros. O silêncio, o mutismo, a tensão calada, por outro lado, não guarda e nem comporta segredo, impossibilitando a transmissão pública e contribuindo para a ignorância social sobre um passado atroz. Os que silenciam, de algum modo, deliberada ou inconscientemente, portam um saber sobre isso.

É apenas nesse sentido, talvez, que o dever de dizer adquire algum sentido prospectivo, mas também inscreve-se nessa ética um traço de disabor, profunda tristeza e fracasso. Alguma coisa falta a dizer em tudo que se diz, em tudo o que se pode dizer sobre as catástrofes sociais e políticas empreendidas e vividas por humanos. Dever de contribuir para que outros saibam, conheçam, tenham notícia daquilo que jamais estará acessível pela experiência é, antes de ser objetivo necessário e corajoso, difícil e custoso. Mas mesmo que nenhuma palavra seja proferida sobre um passado doloroso há imponderáveis transmissões sorradeiras e inconscientes disparadas e em curso, e que permanecem produzindo e escancarando repetições intermináveis nos sujeitos, nas formas de governo e nas formações e deformações sociais e culturais.

O trauma não é um acontecimento pontual e doloroso que mina energias e destrói esperanças no tempo imediato, ao contrário, ele se traduz em sina, enigma e tarefa no tempo vindouro. Infenso à interpretação, à compreensão e às explicações o sempiterno sem sentido do trauma reside precisamente na força que ele extrai do imediato para se eternizar. A vigilância para que o trauma nunca mais se repita, revela o seu sempre. A evidência disso é que povos violentados no passado permanecem perpetrando violências contra outros povos, análogas àquelas que sofreram; países destruídos por totalitarismos, fascismos e colonialismos continuam amparando governos autoritários ou pseudodemocráticos; países cientes de seu papel como propagadores e mantenedores da memória e da história ainda são incapazes de admiti-la toda. Restos de segredo atravessam as aspirações pela verdade e mentiras e falácias ultrapassam e zombam do sincero e difícil relato testemunhal. A mentira e o cinismo com práticas discursivas de governos e pessoas continuam sendo os maiores inimigos do testemunho.

Em recente visita à universidade de Gdansk, na Polônia, estudantes poloneses me indagavam sobre a razão da idealização de setores da esquerda brasileira em relação ao socialismo e, mesmo ao comunismo, como utopia política. Eles falavam do ponto de vista de um país ocupado e barbarizado pelo exército vermelho após o fim da segunda guerra e, depois, pelas políticas de domínio e cessação de liberdades empreendidas pelos sucessivos governos da ex URSS. Respondi a eles que do mesmo modo, observamos hoje em dia, populações de alguns países do leste europeu que revelam uma certa idealização em relação aos Estados Unidos, presente e latente em países e povos invadidos e nações partidas ao meio, após a segunda guerra. Isso indica, do mesmo modo, algum desconhecimento das políticas norte americanas empreendidas no pós guerra nos países latino americanos. Do ponto de vista desses países, cujas ditaduras foram em boa parte patrocinadas pelos sucessivos governos norte americanos, a aura libertária dos governos e governantes americanos exibidas, manifesta ou discretamente, em museus da República Tcheca, Alemanha e Polônia, países que foram ocupados total ou parcialmente pela ex-URSS é, do ponto de vista dos povos da América Latina, no mínimo risível.

Tomemos um exemplo alemão. No *checkpoint* Charlie, um dos mais visitados locais de memória em Berlim, que fora o principal ponto de fiscalização e passagem entre as duas Alemanhas durante a guerra fria. Ali chega a ser constrangedor e até mesmo assustador, especialmente para um latinoamericano, se deparar com a exposição permanente Ronald Reagan, montada em 2009, anexa ao Mauer Museum. Essa exposição é efeito de longa campanha do filho de Ronald Reagan, Michael Reagan, para

que seu pai recebesse dos alemães as “devidas” homenagens pelo seu protagonismo durante o processo da queda do muro e o início do processo de reunificação alemã. Reagan é apresentado como um libertador democrata que livrou a Alemanha do autoritarismo comunista. No último andar do Mauer Museum diversas salas são reservadas à exibição de filmes tematizando os conflitos inerentes à divisão das duas Alemanhas. Entre eles estão em exibição permanente filmes americanos nos quais Ronald Reagan aparece como ator. Uma espécie de homenagem patética ao “glorioso” republicano caubói.

Espantoso vemos Ronald Reagan sendo apresentado como libertador enquanto na América Latina armava guerrilhas de direita e patrocinava contra revolucionários, em luta contra incipientes governos populares e de esquerda na América Central. Apoiando a herança ditatorial dos Somozas na Nicarágua, enquanto armava e financiava a guerrilha dos denominados contra revolucionários no país; amparando e dando suporte à ditadura homicida na Guatemala e ao autoritarismo criminoso em El Salvador, Ronald Reagan praticava o que Chomsky(2012) denominou de “guerras genocidas de Reagan”.¹⁷ Mas essa contradição revela um dos aspectos fundantes do traumático na cena política e pública: o efeito de constituição de personagens que institucionalizaram o caos para se beneficiar dele às custas dos assombros produzidos pelas guerras, nas quais seus governos foram protagonistas como supostos libertadores de uma mal por eles mesmos definido.

O uso, a posteriori, dos efeitos da guerra impõe formas de agenciamento do traumático utilizados amplamente por governos e governantes. Saber capitalizar sofrimentos e dores é parte da agenda e da economia política. Diz respeito aos usos políticos que se pode fazer sobre os efeitos inconscientes do trauma, que ainda gritam nos sobreviventes como afetos presentes e sem representação possível e contaminam as pessoas e gerações sucessivas como medo, pânico e terror. A guerra e seus efeitos ativam a pulsão de sobrevivência que, reativamente, conduz milhões de sujeitos à apoiar irrefletidamente práticas e discursos que prometem estancar a repetição do traumático às custas de mais sangue e lágrimas. Do mesmo modo, não raro, são os que prometem evitar catástrofes futuras com olhos marejados diante de grandes plateias, os mesmos que patrocinam e as promovem em outro tempo e lugar.

Há, portanto, na experiência e na herança do trauma o apelo e a

17 CHOMSKY, N. Perdendo o mundo”: o declínio dos EUA em perspectiva, 2012. Disponível em: <https://www.viomundo.com.br/politica/noam-chomsky-a-fase-do-declinio-autoinflingido.html> Data de acesso: 21/05/2019

expectativa para que promessas falaciosas e cínicas ocupem lugar. A mentira e as falsas promessas parecem restituir, desse modo, uma promessa psíquica inalcançável de chegar a um lugar sem dor e sofrimento, aceitável para aquele que ainda mal se ergue de ter vivido o insuportável. O *modus operandi* de sucessivos governos e práticas políticas no tempo do pós-traumático, revelam que o tempo do trauma é também um tempo sem espera; tempo imediato que aspira alguma panaceia agora, mesmo que oriundo de famigerados mentirosos. Que venha a alienação, a mentira, as soluções falsas se elas prometerem, num futuro imediato, lenitivo para dores sem horizonte de superação. Aí proliferam as *fake news*.

Esses governos que agenciam e fazem uso das consequências do traumático revelam-se lesivos porque, implicitamente e permanentemente, ameaçam os cidadãos com a possibilidade do retorno de sofrimentos agudos do passado - com o retorno de situações traumáticas já vividas ou conhecidas - ou a volta de práticas genocidas e ultraviolentas caso suas diretrizes e comandos não sejam aceitos e apoiados. Eles não cessam de exhibir seus potentes instrumentos bélicos de produção do trauma enquanto estão no poder.

Lembrar será sempre um sucedâneo e um coetâneo do esquecer. Naquilo que se lembra há algo que se esquece e daquilo que se esquece perdura um rastro do lembrado e, portanto, o lembrado esquecido e o esquecido lembrado compõem o sentido dos trabalhos de memória e deveriam compor, quiçá, as leituras e interpretações sobre os memoriais, arquivos, monumentos, museus e acervos. Não apenas o lembrado produz memória; o esquecido ainda não lembrado é o verdadeiro motor do trabalho memorial a partir do qual se realizam as pesquisas, as interpretações, os projetos, as lutas e reivindicações. Porém o esquecer somente será tolerado no seio das lutas pela memória, se e quando não for sinônimo de negação da história, de negação do traumático e dos que o cometeram.

A luta política empreendida em nome do lembrar, do não esquecer jamais, não apenas evidencia uma luta entre os que não podem esquecer e os que não querem lembrar, como observou Boaventura de Sousa Santos¹⁸, mas também uma luta pelo que lembrar, entre tantos motivos e experiências que reivindicam inscrição no debate público, mas que permanecem largados à sombra da lembrança mais remota. Nesse sentido os trabalhos da memória não podem ter como objetivo último o fotograma original de um acontecido sem metáforas, ao contrário, como revelou o poeta Paul

18 STRANGLER, J. 'Ditadura militar ainda está presente no Brasil, diz Boaventura', 2010 Disponível em: politica.estadao.com.br/noticias/geral,ditadura-militar-ainda-esta-presente-no-brasil-diz-boaventura,503264. Data de acesso: 01/03/2019

Celan, o deslocamento de sentido não se esgota na metáfora, mas deve ser arrancado da própria literalização a que se vêm forçadas as palavras para descrever o indescritível.¹⁹ Assim o poema impossível é restaurado segundo um novo princípio por Paul Celan: o poema deve nascer lá onde ele parece impossível, porém, doravante não pode mais zombar da força da literalização, mas transformá-la em sua potência inerte.

Nos museus e memoriais físicos erigidos em diferentes lugares, entre a miríade de visitantes, encontramos motivações muito diferentes. Há os que lá estiveram presos ou seus parentes ou amigos, os turistas de ocasião que tropeçam nos memoriais em sua agenda de visitação turística apertada, os jovens que os visitam em excursões organizadas pelas escolas, os pesquisadores, os vizinhos curiosos por conhecer uma atração pública recém-inaugurada etc. Uma comunidade de interesses, vocações e motivações conduzem alguém a esse algo que o memorial abriga.

Os memoriais, assim como certos museus, tornaram-se, supostamente, locais de convívio com o traumático. Tentativas bem ou malsucedidas de colocar lado a lado o belo e o terrível, o inteligível e o insuportável, o figurável e o indizível. Em certos lugares de memória, moradores e turistas descansam, bebem, caminham pelos jardins ao lado de locais erigidos para lembrar e esquecer, cientes de que celebram, ao mesmo tempo lembrando e esquecendo, a memória dos que foram assassinados, torturados, desaparecidos. Cafés, restaurantes e lojas ladeiam, algumas vezes sem ofender, tais sítios e áreas imensas de convívio e devolvem ao cidadão comum aquilo que lhe foi retirado pela força bruta. É uma paisagem recente, efeito de atrocidades e dos esforços para superá-la, e mais possíveis em alguns países do que em outros.

Em Berlim, isso é especialmente evidente. Diversos locais de memória, outrora de uso exclusivo de governos, grupos e pessoas específicas foram planejados e preparados para serem devolvidos às pessoas comuns em sua livre circulação pela cidade. Um elemento novo então é transmitido sutil e duradouramente. No lugar onde pessoas hoje convivem e podem se divertir distraidamente, anos antes o convívio fora coagido, proibido e o isolamento e a morte impostos. Poucos locais são tão eloquentes, no sentido da permissão politicamente orientada para representar um passado traumático quanto a capital alemã, porém segredos ainda perduram e alguns, como as atrocidades cometidas pelos libertadores do exército

19 Cito Paul Celan: *Leite negro da madrugada: não é nenhuma daquelas metáforas de genitivo, que nos é oferecida por nossos pretensos críticos, de forma a não irmos mais ao poema; isso não **mais** é figura de linguagem, oxímoro, é **realidade**.* | *Metáfora de genitivo = não, um nascer-umas-para-as-outras das **palavras** num momento de grande necessidade.* (Celan apud Oliveira, 2008, p.2).

vermelho após o final da segunda guerra nos países ocupados, e na Alemanha em particular, permanecem quase intactos e, talvez, permaneça obscuro e inconfessável durante um tempo impossível de prever.²⁰ Os governos e soldados aliados ainda representam, falsamente, os que lutaram contra o horror e as atrocidades humanas, porém o ciclo de revelações sobre as atrocidades cometidas por soldados russos, americanos, ingleses e franceses ainda está guardada a sete chaves.

A memória só faz sentido no campo dos direitos humanos como luta dinâmica e interminável. Não há ponto de chegada para os que trabalham por e pela memória, simplesmente porque não há celebração justa para os milhões de atingidos pelas atrocidades cometidas pelo homem contra o homem. O direito pela memória ainda se exerce como luta pela fundação de um direito negado e jamais alcançado pelos tribunais. No seio dessas lutas se digladiam o sujeito contra o estado, a justiça contra o direito, a singularidade contra a generalidade, a humanidade contra o homem. A pergunta sem resposta ainda é: Serão os homens e mulheres ou a maioria dos homens e mulheres que assumem protagonismo e liderança entre grupos, povos e nações capazes de sustentar a humanidade - a sua própria e a alheia - acima de quaisquer outras aspirações e valores? Teríamos superestimado a capacidade dos humanos de se reconhecerem nas suas aspirações mais sublimes? A humanidade seria um patamar elevado demais para os humanos? Ou que como diz Brecht (2000, p.212-214) : mesmo os que aspiram a bondade seriam incapazes de serem bons?

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. *Educação após Auschwitz*. Trad. de Aldo Onesti. In: Cohn, G.(organização e seleção) Theodor W. Adorno. Sociologia. São Paulo: Ática, 1986, pp. 33-45.
- Anonymous. *A Woman in Berlin*. London: Virago Press, 2011
- ASSMAN, A.; SHORTT, L. *Memory and Political Change*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2012.
- BBC News Lei protege Polônia de acusações de convivência com crimes nazistas e cria mal-estar diplomático. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/lei-protege-polonia-de-acusacoes-de-conivencia-com-crimes-nazistas-e-cria-mal-estar-diplomatico.ghtml>. Data de acesso: 22/05/2018
- BRECHT, B. *Poemas (1913-1956)*. Seleção e tradução Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Editora 34, 2000.

²⁰ Refiro-me aqui especialmente ao estupro em massa cometido pelas tropas aliadas contra as mulheres alemãs nos estertores da 2ª guerra, como um prêmio aos russos pela batalha vencida. Esse crime foi, provavelmente, um dos maiores estupros em massa de mulheres conhecidos na história moderna e que permanece silenciado e impune. Ver: Anonymous. *A Woman in Berlin*. London: Virago Press, 2011

- BROCKHAUS, G. *The emotional legacy of the National Socialist Past in Post-War Germany*. In: Assman, A. & Shortt, L. *Memory and Political Change*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2012, p.34-49.
- CHOMSKY, N. Perdendo o mundo”: o declínio dos EUA em perspectiva, 2012. Disponível em: <https://www.viomundo.com.br/politica/noam-chomsky-a-fase-do-declinio-autoinflingido.html> Data de acesso: 21/05/2019
- ENDO, P.C. *A Violência no Coração da Cidade: Um Estudo Psicanalítico*. São Paulo: FAPESP/Escuta, 2005.
- ENDO, P.C. *Banido, bando, bandido, bandeirante*. Percurso. São Paulo: p. 61-70, v. 3, 2014.
- FREITAS, A. *Arte de Guerrilha*. São Paulo: Edusp, 2013.
- FREUD, S. *A Interpretação dos Sonhos* [1900]. Tradução Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- FREUD, S. *Mais além do princípio do prazer* [1920]. Tradução Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2018.
- FREUD, S. *Moisés e a religião monoteísta* [1938]. Tradução: Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2018.
- GOLDHAGEN, D.J. *Os carrascos voluntários de Hitler*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- Human Rights Watch. Rights Struggles of 2013: Stopping mass atrocities, majority bullying and abusive counterterrorism. 2013. Disponível em: www.hrw.org/world-report/2014/essays/rights-struggles-of-2013?page=2. Data de acesso: 03/03/2019.
- JOFFILY, M. *No centro da engrenagem: os interrogatórios na Operação Bandeirante e no DOI de São Paulo (1969-1975)*. São Paulo: EDUSP, 2012.
- NAGAVI, M; MURRAY, C & VOS, T. Global mortality from firearms, 1990-2016. 2018 <http://www.healthdata.org/research-article/global-mortality-firearms-1990%E2%88%922016> Data de acesso: 21/05/2019
- OLIVEIRA, M.C. *Diálogo inconcluso entre Paul Celan e Theodor W. Adorno*. 2008. Disponível em: http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/018/MARIANA_OLIVEIRA.pdf. Data de acesso: 18/02/2019.
- PILAGALO, O. Os 90 anos da Folha em 9 atos. Acessível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha90anos/877777-os-90-anos-da-folha-em-9-atos.shtml> Data de acesso: 03/03/2019
- ROUSSEAU, F.; SEGADO, S. *Territorios, escrituras y destinos de la memoria*. Buenos Aires: trenenmovimiento, 2018.
- SAKAMOTO, Folha reconhece que errou no caso Ditabranda. 2009. <https://blogdosakamoto.blogosfera.uol.com.br/2009/03/08/folha-reconhece-que-errou-em-caso-da-ditabranda/>. Data de acesso: 03/03/2019
- SCHWAB, G. *Replacement Children: The Transgenerational Transmission*

fo Traumatic Loss. In: Assman. A. & Shortt, L. *Memory and Political Change*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2012, p.17-33.

STRANGLER, J. 'Ditadura militar ainda está presente no Brasil', diz Boaventura

Disponível em: politica.estadao.com.br/noticias/geral,ditadura-militar-ainda-esta-presente-no-brasil-diz-boaventura,503264. Data de acesso: 01/03/2019

YOUNG, J. *At memory's edge: After images of the contemporary art and architecture*. New Haven: New Haven and London/ Yale University Press, 2000.

MIGRAÇÃO E EDUCAÇÃO: AMPLIANDO DIREITOS, GARANTINDO ACESSOS E QUESTIONANDO FRONTEIRAS

Francione Oliveira Carvalho¹

RESUMO

Nos últimos anos, políticas públicas e iniciativas diversas no Brasil tentam incentivar uma educação com vistas à diversidade e um currículo que reconheça a pluralidade dos saberes e das experiências. Este artigo pretende investigar, no âmbito de tais políticas que se pretendem inclusivas, qual é a importância e o impacto da Lei de Migração (Lei 13.445/2017), que completará um ano neste maio de 2018. A lei propõe uma guinada nas políticas públicas voltadas ao migrante, impactando num redimensionamento das ações institucionais do Estado, inclusive nas educacionais, ao promover uma educação social voltada aos direitos humanos e à diversidade, que visa combater o ódio e a exclusão.

Palavras-chave: Lei da Migração. Brasil. Currículo. Diversidade. Educação social.

ABSTRACT

In recent years, public policies and diverse initiatives in Brazil have tried to encourage an education with a view to diversity and a curriculum that recognizes the plurality of knowledge and experiences. This article intends to investigate, within the scope of such policies that are intended to be inclusive, what is the importance and the impact of the Migration Law (Law 13.445 / 2017), which will complete one year in May 2018. The law proposes a shift in public policies directed towards the migrant, impacting on a re-dimensioning of the institutional actions of the State, including in the educational ones, by promoting a social education focused on human rights and diversity, which aims to combat hatred and exclusion.

Keywords: Law of Migration. Brazil. Curriculum. Diversity. Social education.

1 Doutor e Mestre em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, com pós-doutorado em História pela FFLCH/USP. Professor da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFFJ) e colaborador do Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades da USP. E-mail: francioneoliveiracarvalho@gmail.com

INTRODUÇÃO

Está em discussão em todo o mundo um novo entendimento sobre a idéia de diversidade. Se antes ela era vista como a afirmação da heterogeneidade entre as culturas “cada uma enraizada em um território específico, dotadas de um centro e fronteiras nítidas” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 60), hoje exige-se uma diversidade que não apenas reconheça o outro, mas que compreenda a pluralidade de identidades como enriquecimento humano e possibilidade de mediação autêntica. A globalização das sociedades contemporâneas também ressignifica o sentido da cidadania, pois as cidades tornam-se palimpsestos de referências e pertencimentos.

O escritor Bégaudeau(2006) já apontava, em seu romance *Entre os muros da escola*,² a urgência contemporânea em lidar com a diversidade e a pluralidade cultural no cenário escolar. O trecho a seguir expõe uma importante transformação em voga:

(...) Mohammed lhe poupou uma mentira polida.

– Prô, o senhor prefere ser ou não ser?

– Eis a questão.

– Eu prefiro ser.

– Você tem razão, mas vamos continuar a aula.

A título de exemplo de presente com valor de futuro próximo, eu tinha escrito ‘Bill parte amanhã para Boston’. Djibril tomou a palavra sem pedir, *Adidas 3* escrito em minúsculas sob um brasão triangular no lado esquerdo do peito.

– Por que é sempre o Bill ou coisa parecida?

– Levanta-se a mão quando se quer interferir.

Ele fez isso.

– Por que é sempre Bill ou coisa parecida? Por que não é nunca, eu sei lá, Rachid ou o que quer que seja?

Fiquei envergonhado que minha estratégia para esquivar-me do problema não tivesse surtido efeito.

– Se eu começar a querer representar todas as nacionalidades com nomes, não vou conseguir. Mas, bem, vamos pôr Rachid para agradar

2 O romance *Entre os muros da escola* (*Entre les Murs*) foi escrito por François Bégaudeau e publicado na França em 2007. Um ano depois, foi adaptado para o cinema em obra homônima dirigida por Laurent Cantet. O autor do livro protagonizou a versão cinematográfica interpretando o professor de francês que centraliza a história.

Djibril.

No fundo da classe, uma voz não identificada resmungou que Rachid não tinha nenhum valor como nome, mas minha mão já havia apagado Bill e formava Rachid esmerando-se na letra.

Rachid parte amanhã para Boston(...).

(BÉGAUDEAU, 2006)

No caso francês, como aponta a obra de Bégaudeau(2006), a questão debatida é a imigração de origem árabe, principalmente a população do Magrebe, região noroeste da África que inclui o Marrocos, a Tunísia, a Argélia, a Mauritânia e a Líbia. Entretanto, no Brasil, levando em consideração a história colonial e a posição geográfica, também enfrenta situação parecida. Como já apontado no texto *O migrante na escola e a construção de uma política contra o ódio* (Carvalho, 2017) nunca se discutiu tanto sobre o estrangeiro como nos dias atuais. Se antes o migrante povoava mitos, histórias e habitava o outro lado do oceano ou da fronteira hoje ele está entre nós, talvez na casa ao lado. O grande problema da recepção do estrangeiro em nossos dias é que aquilo então tolerável quando encontrava-se longe, vem se tornando insuportável, a partir do momento em que se aproxima demais, exigindo que reconheçamos sua presença e sua diversidade. Ao mesmo tempo em que somos mobilizados pelas questões contemporâneas, como criar uma nova maneira de estar e conviver em grupo, mais dificuldades temos para criar dinâmicas sociais inovadoras que abarquem as diversidades e minimizem os conflitos humanos.

A Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948) alega que toda pessoa tem o direito à liberdade de locomoção e residência dentro das fronteiras de cada Estado e tem o direito de deixar qualquer país, inclusive o próprio, e a este regressar. Entretanto, quase 70 anos de sua publicação, vê-se situações de horror e violência que fazem com que o artigo da Declaração dialogue mais com a ficção do que com a realidade. A cada dia novos muros, fronteiras e impedimentos dificultam o deslocamento das pessoas, muitas delas fugindo de perseguições motivadas pela etnia, religião, orientação sexual, opiniões políticas, conflitos armados ou outras violações dos direitos humanos.

Num mundo aberto à circulação do capital, mas não das pessoas, as que migram em busca de melhores condições econômicas e sociais precisam vencer os percalços inerentes ao processo migratório, como possíveis rejeições ou hostilidades de populações das comunidades onde são recebidos. Situações de racismo, xenofobia e outras formas de discriminação e intolerância que diminuem e não reconhecem a humanidade do *outro*. A

intolerância e o ódio negam toda a riqueza da diversidade. Quando a linguagem fracassa é a violência que a substitui, pois o ódio é a linguagem daquele que não se exprime mais pela palavra. Ele deforma a verdade e impulsiona o que há de mais destruidor no homem.

O Brasil, país marcado tanto pela migração espontânea quanto a forçada, movida pelo regime escravista, possui uma relação ambígua e insidiosa com o tema. A origem do migrante determina o imaginário e o tratamento que ele receberá no país criando a figura do “bom” e do “mau” migrante. Haitianos, bolivianos e africanos não são vistos da mesma forma que europeus e americanos, criando situações diferenciadas no espaço público.

Interessado nessa problemática, iniciei em 2013 uma pesquisa de Pós-Doutoramento no Núcleo de Estudos das Diversidades, Intolerâncias e Conflitos da USP (Diversitas), a respeito da imigração sul-americana e as negociações culturais na escola de São Paulo, pois desde a implementação do Mercosul, nota-se o fluxo destes imigrantes aumentar tanto nas regiões de fronteiras, como nas grandes cidades brasileiras, caso da capital paulista. A migração boliviana, como diversos estudos apontam, não é algo novo no Brasil. O ponto de partida foi a década de 1950 devido a um programa entre Brasil e Bolívia, que beneficiava estudantes bolivianos que vinham para o território brasileiro em busca de qualificação acadêmica. Entretanto, é a partir da década de 1970 que a migração boliviana - e de outros países da América do Sul - torna-se uma constante, intensificada, no caso da Bolívia, a partir de 1985. A imigração boliviana no território brasileiro caracteriza-se por uma forte concentração em poucos lugares. Souchard (2012) afirma que, no caso de São Paulo, a distribuição dos migrantes é desigual, mas que atinge todas as áreas do perímetro urbano do município, alcançando a região metropolitana de São Paulo, principalmente em Guarulhos, Osasco e Diadema.

Ao olharmos especificamente para a educação, os dados de matrículas na rede municipal e estadual de São Paulo comprovam a forte presença da comunidade boliviana no sistema educativo paulista. É importante lembrar que a Lei de Diretrizes e Bases (LDB), o Estatuto da Criança e do Adolescente e diversos acordos internacionais assinados pelo governo brasileiro garantem o direito à educação ao estudante vindo de outro país, independentemente de sua situação no país.

A interculturalidade como produção de conhecimento novo e crítica ao currículo

A *colonialidade*³ do poder, do saber e do ser (QUIJANO, 2005) na América Latina - que, refletida na educação, nas universidades, nos cursos de formação docente, nos currículos e nos processos formativos, hegemoniza uma matriz de conhecimentos eurocêntrica e deslegitima os conhecimentos, a arte e a cultura dessa região - precisa ser combatida. Como afirma Moura (2017) as imagens do que a América Latina não é, e nunca foi, são refletidas nos mais diversos campos do conhecimento e, estrategicamente, mantem vivo o colonialismo no campo educacional, hoje como *colonialidade*.

A interculturalidade e *decolonialidade* na educação e na arte exigem que se repensem o conceito de cultura e de criação artística, as relações étnicas, sociais, pedagógicas, os procedimentos de ensino e principalmente os objetivos educacionais das escolas. A reflexão sobre a prática torna-se uma exigência fundamental para os professores. Todas as estratégias que compõem o seu dia a dia passam por uma análise que tem por fim perceber como as culturas e as subjetividades são abordadas no cotidiano escolar.

O interculturalismo na educação e na arte provoca alterações maiores que apenas a inclusão de novos conteúdos ou temas. Sendo a cultura um conjunto de significados partilhados e construídos pelos homens para explicar o mundo. Uma forma de expressão e tradução da realidade que se faz de forma simbólica, onde os sentidos conferidos às palavras, às coisas, às ações, às imagens se apresentam de forma cifrada, já possuindo um significado e uma apreciação valorativa é fundamental percebermos a interculturalidade como conjunto de práticas sociais ligadas a “estar com o outro”, ou “estar entre muitos” e que tal como a mediação cultural “implica em gerar diálogos, trocas, modos de perceber diferenciados, ampliação de repertórios pessoais e culturais, ciente de que há múltiplos aspectos a serem levados em conta” (MARTINS et al, 2010).

Os Parâmetros Curriculares Nacionais (1997), que elegem a Pluralidade Cultural como tema transversal, é considerado o marco da discussão intercultural na escola brasileira. Em seguida, tem-se a publicação do Referencial Curricular Nacional para as Escolas Indígenas (1998) e a

3 O termo colonialidade surge no final da década de 1990 a partir das reflexões promovidas pelo Grupo Modernidade/Colonialidade, que reúne intelectuais latino-americanos que se dedicam as epistemologias das ciências sociais e das humanidades na região. As reflexões do grupo procuram compreender como o colonialismo se mantém vivo na sociedade contemporânea e perpetua a desigualdade social, o racismo e a violência epistêmica.

promulgação da Lei 10.639/03 que trouxe a obrigatoriedade do ensino sistemático de História e Cultura Afro-brasileira e Africana, e, em 2008 a Lei 11.645 (2008) que problematiza a História e Culturas Indígenas. Ambas as leis motiva a reflexão sobre: como ocorrem as mediações culturais na escola e de que forma os materiais educativos dão conta de mediar a discussão sobre as identidades múltiplas que convivem no interior da sociedade e, conseqüentemente, na própria escola - além de evidenciar a necessidade de uma formação docente que consiga lidar com essa diversidade. Para Carvalho e Martins (2013) a mediação pode ser compreendida como um encontro, mas não como qualquer encontro. “Um encontro sensível, atento ao outro, com qualidade e intensidade, para ampliar conexões possíveis e uma interação especial afetando tanto ao aluno-aprendiz quanto ao educador” (CARVALHO; MARTINS, 2013, p.7). A Arte por si provoca encontros, entretanto, a mediação pode encontrar brechas de acesso para que esse encontro possa ser realizado.

As leis em questão trouxeram contribuições para o cotidiano escolar como a publicação de materiais educativos específicos para o tratamento das questões étnicas, alterações nos livros didáticos, incentivo a uma revisão historiográfica da presença negra e indígena no Brasil e de projetos pedagógicos específicos. Entretanto, muito ainda há para ser realizado, pois nem todos os cursos superiores de licenciatura ainda oferecem disciplinas específicas voltadas às questões das culturas afro-brasileiras e indígenas que pudessem subsidiar os futuros professores a tratarem do tema.

Analisando trabalhos acadêmicos, que trazem pesquisas quantitativas sobre a maneira como os educadores encaram as temáticas interculturais, revelou-se que muitas vezes a ideia de igualdade defendida desconsidera os fatos que historicamente colocaram algumas populações em condições desiguais. Tais argumentos aparecem, em geral, associados a um racismo estrutural, presente na sociedade, mas dissimulado pela naturalização do mito da democracia racial. Neste sentido, vale lembrar Hall (2003), ao afirmar que, quando naturalizamos categorias históricas como gênero, sexualidade e raça “fixamos este significante fora da história, da mudança e da intervenção políticas” (HALL, 2003, p. 345). Ao tratar o conceito de raça como categoria meramente biológica e, portanto, a-histórica, deslocamos a questão central e não consideramos que as diferenças étnicas que no Brasil foram históricas, culturais e politicamente construídas no transcurso de nossas trajetórias e na constituição do Estado Brasileiro.

Os pesquisadores que se debruçaram sobre a análise do currículo escolar partem da ideia de que as experiências de escolarização propagam mais do que os conteúdos da cultura e da moral hegemônica. Um dos motivos seria a presença do *currículo oculto*, que consiste em normas, valores e crenças não declaradas que são transmitidas aos estudantes através

da estrutura subjacente do significado e no conteúdo formal das relações sociais da escola e na vida em sala de aula. O *currículo oculto* pode ser compreendido como as intenções, geralmente não conscientes, que estão presentes no currículo oficial e na prática dos professores.

O currículo adotado na escola é apenas uma seleção entre várias possibilidades. Toda educação supõe uma seleção no interior da cultura e uma reelaboração dos conteúdos a serem transmitidos aos alunos. Portanto, é necessário a utilização de textos diversos que objetivem a cultura a partir de diferentes perspectivas e que reconheça a pluralidade de saberes e tradições. Forquin (1993) afirma que o modo como uma sociedade seleciona, classifica, distribui, transmite e avalia os saberes destinados ao ensino reflete a distribuição do poder em seu interior e a maneira pela qual aí se encontra assegurado o controle social dos comportamentos individuais.

Não se pode ensinar tudo, é necessário fazer escolhas, variáveis segundo os contextos, os recursos disponíveis, as necessidades sociais e as tradições culturais e pedagógicas. A tarefa de decidir cabe aos responsáveis pelas políticas educativas, mas também, no nível cotidiano, aos professores que nas salas de aulas também têm de fazer escolhas. Os professores devem confrontar-se não somente com o conteúdo visto, mas questionar-se sobre o porquê de verem tal conteúdo de determinada forma. Quando conseguimos entender a razão de vermos o que vemos, nós estamos pensando sobre o pensar, analisando as forças que moldam nossa consciência e colocando-a num contexto significativo.

Reconhecer que as escolhas que fazemos - com respeito a todas as facetas do currículo e pedagogia, carregadas de valor - significa nos libertarmos de impor nossos próprios valores aos outros, é compreender que fizemos uma escolha num universo rico de possibilidades. Entretanto, é necessário perceber as razões que nos fazem escolher determinados caminhos. Aí está a importância de termos consciência de nossa identidade e de nossa atuação como profissionais. Ao admitirmos isso significa que podemos partir da noção de que a realidade nunca deveria ser tomada como dada, mas que, em vez disso, deve ser questionada e analisada.

A discussão sobre o processo educacional e de como os professores trabalham a questão cultural na escola faz parte da discussão intercultural e da Teoria Crítica Escolar. É preciso repensar, segundo os teóricos o conceito de cultura, as relações étnicas, sociais, pedagógicas, os procedimentos de ensino e principalmente os objetivos educacionais das escolas. A ação se dá em interação com outros, portanto, os professores expressam-se como pessoas em suas ações, mostram-se como sujeitos, que graças a essas mesmas ações vão se constituindo como docentes. Sacristán (1999) afirma que a intencionalidade é condição necessária para a ação, e compreender

esse elemento dinâmico e motor é fundamental para qualquer educador, especialmente em um contexto de valores imprecisos e de rotinas estabelecidas diante de desafios importantes que exigem respostas comprometidas. A ação tem um significado para quem age e, sem considerá-lo, não podemos explicá-la externamente.

O questionamento de um padrão único de cultura e currículo surgido a partir da análise crítica dos conteúdos, aparece na educação brasileira a partir dos anos 1980 através de pesquisas como as desenvolvidas por Dervel Saviani, José Carlos Libâneo, Milton Santos, Muniz Sodré entre outros. E apontam para a reflexão dos elementos culturais que sustentam o discurso racista, patriarcal e colonialista da sociedade refletidos tanto na prática como na teoria educacional. A análise crítica dos conteúdos exige que os professores tenham consciências tanto das técnicas educativas como das ideologias presentes na sociedade e nos programas didáticos:

Práticas discriminatórias para com as mulheres, os negros ou os ciganos, nas salas de aula, reproduzem e são consequências de práticas sociais do mesmo tipo. Entender a educação requer, então, o exercício de explicar o que ocorre dentro da mesma em relação ao que ocorre no exterior, e não pode ser de outra forma. Daí as dificuldades na origem da pesquisa e do pensamento educativos no momento de indicar as delimitações do território a ser analisado. (...) A ação do ensino não pode ser isolada do contexto no qual ocorre, não mais no sentido de que estejam condicionadas por um ambiente social e cultural geral afastado, mas por estarem ligadas de maneira imediata a determinações que têm influência sobre a ação (SACRISTÁN, 1999, p.93).

A escola intercultural é aquela que irá trabalhar com as diferenças individuais e de grupo, respeitando os valores da democracia, da liberdade e da igualdade dos indivíduos, estudando como as diferentes culturas entrecruzam-se umas nas outras e possibilitam novos encontros. Entretanto, é importante pensarmos que o primeiro encontro necessário é o da escola com a comunidade.

Como as escolas municipais de São Paulo lidam com as demandas da migração sul-americana?

Na pesquisa de pós-doutoramento que conduzi e foi publicada na Revista *Diversitas* (2015) investiguei como as escolas da rede municipal de São Paulo lidam com as demandas da migração sul-americana, principalmente com a boliviana. Concentrando a análise em duas instituições, constatei que a disponibilidade em abrir a escola para o diálogo com a comunidade é um passo importante para o início de um trabalho efetivo de educação. Nesse contexto, vejo como bem-sucedidas as iniciativas em

propor rodas de discussões com os alunos migrantes, suas famílias e a comunidade escolar como o reconhecimento e valorização de seus saberes e suas culturas de origem.

A escola enquanto instituição social é um dos espaços privilegiados de formação em que a aprendizagem dos saberes deve estar relacionada ao cotidiano dos alunos, desde o aspecto local ao global. Assim, a escola, além de possibilitar aos alunos a apropriação dos conteúdos de maneira crítica e construtiva, precisa valorizar a cultura e a arte de sua própria comunidade, contribuindo para o exercício de cidadania.

O educador Paulo Freire acreditava que o poder pedagógico e educativo deveria ser democratizado, e não algo definido apenas “entre os muros da escola”. Para o educador, a democratização do poder de participação e decisão significa a defesa de uma democracia radical, na qual a população tem de estar presente na história, e não simplesmente estar nela representada. Na escola, tal transformação envolve a participação de todos os agentes educativos, por meio de diálogo igualitário, em busca de construção de consensos. O importante é que o diálogo busque formas de superar os obstáculos à aprendizagem e uma abertura que possibilite conhecer, aprender e construir conhecimentos coletivos que leve em consideração todas as identidades culturais presentes na comunidade escolar.

Promover mudanças sociais e culturais no entorno em que se insere a escola e nas suas relações com a comunidade é de fundamental importância, já que, no contexto atual, a aprendizagem não depende apenas do que passa em aula, mas está conectado ao que ocorre em casa, na rua, ao que é veiculado nos meios de comunicação. Afinal, informação e formação advêm de diferentes fontes, fazendo desaparecer as fronteiras entre o interior e o exterior da escola e a hierarquia dos saberes. A crítica é um modo de aprender a ler a realidade sem a qual se afigura inócua toda a educação. Assim, a enunciação crítica está no cerne da aprendizagem pensada a partir da *descolonização* da educação, pois questiona a vigência do pensamento único e as explicações monoculturais do mundo, ou seja, uma civilização pensada no singular.

A escola contemporânea deve ser vista como o tempo educacional da *descolonização*, da reinvenção dos sistemas de ensino, com vistas à diversidade e ao reconhecimento da pluralidade dos saberes e das experiências. Cada escola é um território de fronteiras e bordas evanescentes que precisa aprender a construir significados conjuntos. Por isso acreditamos que a escola é o “território do significado” (CARVALHO, 2015), conceito que vai além da noção geográfica de delimitação e ocupação do espaço e dialoga com as estruturas de sentimentos, experiências, crenças e valores

que produzem o reconhecimento e o pertencimento aos grupos. Alargando a abordagem fixada pela territorialidade, o “território do significado” avança para os domínios da construção simbólica de pertencimento a que chamamos identidade e que corresponde a um marco de referência imaginária que se define pela diferença. O “território do significado” mesmo sendo uma construção e um sentimento coletivo, dialoga com a subjetividade e as configurações morais que definem as diversidades.

Está em discussão uma nova construção da ideia de diversidade. Se antes ela era vista como a afirmação da heterogeneidade entre as culturas, cada uma enraizada em um território específico, dotadas de um centro e fronteiras nítidas, hoje exige-se uma diversidade, que não apenas reconheça o outro, mas que compreenda a pluralidade de pertencimentos como enriquecimento humano e possibilidade de mediação autêntica. Nesse contexto, a diversidade cultural e a imigração possibilitam significativas possibilidades de aprendizagem mútua, e a arte e a cultura estratégias de mediação e de construção de conhecimentos.

A Nova Lei da Migração brasileira e a garantia de direitos

Nos últimos anos, tanto na esfera federal quanto municipal, têm surgido iniciativas que visam fomentar uma educação com vistas à diversidade e ao reconhecimento da pluralidade dos saberes e das experiências. Dentro deste contexto, foi promulgada em 2017 a Lei de Migração, substituindo o *equivoco histórico* representado pelo Estatuto do Estrangeiro, elaborado durante Ditadura Militar (1964-1985). A Lei de Migração nº 13.445/2017 reconhece a necessidade de uma política que supere o tratamento securitário da migração para uma abordagem que foque nos direitos humanos dos migrantes. Ela propõe uma guinada nas políticas públicas voltadas ao migrante impactando num redimensionamento das ações institucionais do Estado, inclusive as educacionais ao promover uma educação voltada aos direitos humanos e à diversidade que visa combater o ódio e a exclusão.

Criado em 1980, o Estatuto do Estrangeiro (Lei 6.815/80), que balizava a situação jurídica do migrante no Brasil, não contemplava os atuais acordos internacionais, nem as políticas nacionais relativas à migração e ao refúgio implementadas nas últimas décadas. Assinada pelo General Figueiredo (ESTATUTO, Lei 6.815/80), em plena *ditadura civil-militar*, tratava a política migratória a partir da lógica da segurança nacional e da perspectiva do migrante como um inimigo a ser combatido. A então vigente lei condicionava a presença do migrante aos interesses nacionais (ESTATUTO, art. 3) e não às necessidades, aos desejos e aos interesses do próprio migrante. Facultando ao Estado o incentivo de mão-de-obra especializada visando à Política Nacional de Desenvolvimento. Aquela

máxima que até hoje perdura no cotidiano brasileiro de que há diferentes “qualidades” de migrante, e quanto mais próximo esse for das categorias normativas menos resistência sofrerá no espaço público brasileiro. Processo inverso do migrante que se afasta do padrão branco, europeu, *heteronormativo* e classe média.

O antigo Estatuto (art.106,107) proibia ao estrangeiro exercer atividade de natureza política; organizar, criar ou manter sociedade ou quaisquer entidades de caráter político, ainda que tenham por fim apenas a propaganda ou a difusão, exclusivamente entre compatriotas, de ideias, programas ou normas de ação de partidos políticos do país de origem; organizar desfiles, passeatas, comícios e reuniões de qualquer natureza, ou deles participar; ser representante de sindicato ou associação profissional, ou de entidade fiscalizadora do exercício de profissão regulamentada. A lei permitia ainda, ao Ministro da Justiça, sempre que considerasse conveniente aos interesses nacionais, que pudesse impedir a realização, por estrangeiros, de conferências, congressos e exposições artísticas ou folclóricas. (ESTATUTO, art.110). Além de permitir a expulsão do estrangeiro que, de qualquer forma, pudesse atentar contra a segurança nacional, a ordem política ou social, à tranquilidade ou moralidade pública e à economia popular, ou cujo procedimento o tornasse *nocivo* à conveniência e aos interesses nacionais.

Em relação ao acesso à educação, o Estatuto garantia apenas a matrícula de estrangeiros regularmente legalizados no país. Entretanto, o Estatuto da Criança e do Adolescente (1990), a Lei de Diretrizes de Base (LDB, 9.394/96) e diversas portarias estaduais e municipais, ao contrário dessa *lógica* já garantiam o acesso de migrantes documentados ou não às escolas brasileiras. Reforçando o caráter ultrapassado do Estatuto do Estrangeiro. A propósito, a nova Lei de Migração (Lei 13.445/2017) abandonou o termo estrangeiro, recomendação feita por pesquisadores e legisladores que participaram dos grupos de estudo criados pelo Senado no processo de discussão da proposta, devido a conotação pejorativa no imaginário social, e o substituiu por migrantes, incluindo nesta categoria tanto os que chegam ao Brasil, como os brasileiros que deixam o país. Todavia, a nova lei promulgada (Lei 13.445/2017) ainda possui falhas e não agrega todas as demandas discutidas nos fóruns municipais e estaduais. Entretanto, é um avanço na defesa de direitos e da cidadania de milhares de migrantes que vivem e chegam em fluxo constante no Brasil.

Propostas para uma educação inclusiva

Tratando especificamente sobre a educação, podemos destacar algumas ações que poderiam não apenas tornar as escolas mais inclusivas, como também torna-las incentivadoras do convívio e diálogo entre os

diversos grupos presentes nas instituições, e que fazem da escola um *locus* privilegiado para a promoção da diversidade e do combate ao ódio. Entre as estratégias para as ações, destacam-se: 1) a necessidade da criação de espaços, em todos os níveis do sistema educacional, para uma formação voltada para a interculturalidade e programas de enfrentamento de casos de xenofobia, racismo *bullying* contra migrantes e, 2) a necessidade de aumentar o apoio e a sensibilidade das secretarias municipais e estaduais de Educação para os temas de preconceito e discriminação contra estudantes e suas famílias.

Sendo uma forma de expressão e tradução da realidade que se faz de forma simbólica, na qual os sentidos conferidos às palavras, às coisas, às ações, às imagens se apresentam de forma cifrada, já possuindo um significado e uma apreciação valorativa, é fundamental percebermos a interculturalidade como conjunto de práticas sociais ligadas a “estar com o outro”, ou “estar entre muitos” que gera diálogos e trocas que ampliam a compreensão de mundo de todos os envolvidos. Assim, outras ações importantes para a efetivação da diversidade nas escolas seria a aplicação efetiva dos conteúdos de cultura africana e indígena nos currículos escolares, conforme estabelecem as leis 10.639/2003 e 11.645/2008, bem como: a produção de material didático e pedagógico sobre a África, América do Sul, Ásia que pudessem colaborar na abordagem dos temas pelos professores em sala de aula; o estímulo a criação de conteúdos sobre culturas migrantes; o aumento das informações sobre os grupos culturais próximos a cada escola; a presença desses grupos nas atividades culturais escolares; o oferecimento de cursos de língua portuguesa para jovens migrantes e suas famílias e a promoção da inclusão de migrantes em cursos Educação de Jovens e Adultos (EJA).

Às secretarias estaduais e municipais de educação caberiam a desburocratização e uniformização do processo de reconhecimento de estudos no exterior e a cobrança de preços mais baixos para o processo, a revisão da necessidade de testes de português para migrantes lusófonos para admissão em escolas e universidades no Brasil. Além de incentivar a produção de conhecimento sobre os migrantes – e com a participação de pesquisadores migrantes –, tendo o cuidado de não apoiar políticas de migração apenas para migrantes capacitados, cuja integração é mais fácil do que a população migrante pouco capacitada.

Em relação a inclusão social e reconhecimento cultural é necessário: dar visibilidade à participação dos grupos migrantes nos eventos culturais incluindo-os nos editais de fomento cultural. A facilitação da utilização de espaços públicos municipais e a adoção de eventos dos diversos grupos de migrantes nas agendas culturais das cidades a fim de promover o apoio institucional às suas iniciativas artísticas e eventos culturais. A

inclusão de temas de diversidade cultural nos concursos públicos municipais e a inserção de bibliografia especializada sobre o tema também poderia dar visibilidade e ampliar a discussão qualificada sobre a temática da migração e combate ao ódio.

Na cidade de São Paulo algumas ações específicas foram criadas ou adotadas para o combate ao preconceito e a intolerância. Em 2013 foi criada a Secretaria Municipal de Direitos Humanos e Cidadania e o *Prêmio Educação em Direitos Humanos* com o objetivo de identificar, reconhecer, divulgar e incentivar experiências educacionais que promovam a cultura dos direitos humanos por meio da educação tal como o *Projeto Escola Apropriada*⁴, realizado entre 24 de fevereiro a 12 de dezembro na EMEF Infante Dom Henrique, no bairro do Canindé.

Escola Apropriada: educação, cidadania e direitos humanos, uma polissemia que retrata a riqueza que se quer expressar. Numa perspectiva mais imediata, tem-se no termo *apropriada* a intencionalidade de se constituir como um espaço permanente de educação, um lugar de acolhimento e de diálogo para os diferentes sujeitos que a compõem. Carrega em sua natureza o profundo senso de justiça, corolário à convivência respeitosa e digna que assegura as diferenças e combate às desigualdades, afirmando o direito ao saber. Assim, mais do que escolarizar ser uma escola que busca escolar os seus alunos, ou seja, aquela que busca assegurar a eles a herança cultural própria de uma instituição que tem como missão a construção e apropriação do conhecimento. Em outro plano, concernente à perspectiva que se quer construir, o termo, “*apropriada*”, converte-se no sentimento de pertencimento ao equipamento escolar, um espaço público a ser apropriado pelos alunos, professores, funcionários e, especialmente, pela comunidade. Espaço fundado nas bases de uma educação que prima pelos valores públicos, condizentes com postulados democráticos, capazes de pautar a convivência sob o espírito da solidariedade e da cidadania, valores próprios de com uma educação zelosa e pertencente ao campo dos direitos humanos.

(EMEF INFANTE DOM HENRIQUE, 2014, p. 9).

Em 2015, o Ministério Público do Estado de São Paulo lançou a campanha “Quem se dá bem com gente se dá bem na vida”, com o objetivo de discutir com jovens e crianças o problema da intolerância e do preconceito. A Cartilha Tolerância (2015) apoiada na Declaração Universal dos

4 O Projeto Escola Apropriada: Educação, Cidadania e Direitos Humanos foi documentado no filme homônimo produzido pelo Diversitas – Núcleo de Estudos das Diversidades, Intolerâncias e Conflitos da USP, resultado da pesquisa de pós-doutoramento do autor deste texto.

Direitos Humanos e na Constituição Federal é suporte pedagógico para explicar as formas mais comuns de intolerância e as suas consequências, como o surgimento de conflitos de ódio direcionados a grupos sociais marginalizados, caso de vários grupos migrantes que sofrem cotidianamente situações de xenofobia. A campanha aponta o diálogo e a denúncia da violência e da discriminação como maneiras de combater o ódio. Vale lembrar, inclusive, o programa *Escravo, nem pensar!* (2004) Coordenado pela ONG Repórter Brasil realiza ações de prevenção ao trabalho escravo e ao tráfico de pessoas, dentre as quais estão incluídas as formações com professores da rede pública municipal e estadual. Por fim, em 2016, profissionais de diversas instituições municipais e estaduais participaram da formação continuada, que teve a migração como tema central e tornaram-se multiplicadores em suas escolas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ações e campanhas como as citadas devem ser valorizadas. Entretanto, é fundamental que os professores e agentes escolares que participaram ou vierem a participar delas se apropriem das discussões e informações adquiridas para modificar suas práticas pedagógicas sobre como fomentar e incluir toda a comunidade escolar nestas discussões. FREIRE (1996) já apontava, desde suas primeiras obras, que a participação e a discussão coletiva dos problemas que afligem as escolas deve ser uma tarefa que ultrapasse os seus muros. O importante é que o diálogo busque formas de superar o preconceito e a intolerância e instigue uma abertura que possibilite conhecer, aprender e construir conhecimentos coletivos que levem em consideração todas as diversidades presentes na comunidade escolar.

REFERÊNCIAS

- BÉGAUDEAU, François. *Entre os muros da escola*, tradução de Marina Ribeiro Leite, São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRASIL. Estatuto do Estrangeiro (1980). *Estatuto do estrangeiro: regulamentação e legislação correlata*. 2. ed. – Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2013.
- BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros curriculares nacionais: Pluralidade Cultural e Orientação Sexual* / Secretaria de Educação Fundamental. – Brasília: MEC/SEF, 1997.
- BRASIL. Referencial curricular nacional para as escolas indígenas/Ministério da Educação e do Desporto, Secretaria de Educação Fundamental. - Brasília: MEC/SEF, 1998.
- BRASIL. Lei 10.639/2003, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Diário Oficial da União, Poder Executivo, Brasília.

- BRASIL. Lei 11.645/08 de 10 de março de 2008. Diário Oficial da União, Poder Executivo, Brasília.
- CARVALHO, Francione Oliveira; MARTINS, Mirian Celeste. *A interculturalidade na formação do pedagogo brasileiro: território de arte & cultura*. **Educação Online**, [S.l.], n. 15, p. 145-157, 2014. issn 1809-3760. Disponível em: <<http://educacaoonline.edu.puc-rio.br/index.php/eduonline/article/view/56>>. Acesso em: 11 mai 2019.
- O migrante na escola e a construção de uma política contra o ódio* In: ARAÚJO, Paulo Roberto (Org.). *Ensaio sobre o ódio*. São Paulo: LiberArs, 2017.
- Território do significado: a cultura boliviana e a interculturalidade na rede municipal de São Paulo*. **Revista Diversitas**, Número 04 – março-2015/setembro-2015. Disponível em: <http://www.diversitas.fflch.usp.br/revista>, Acesso em 22 maio 2019
- DECLARAÇÃO UNIVERSAL DOS DIREITOS HUMANOS. Assembleia Geral das Nações Unidas em Paris. 10 dez. 1948. Disponível em: <<http://www.dudh.org.br/wp-content/uploads/2014/12/dudh.pdf>>. Acesso em: 26 jun. 2018.
- EMEF INFANTE DOM HENRIQUE. Projeto Escola Apropriada: educação, cidadania e direitos humanos. 11 f. Cópia impressa.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Terra e Paz, 1996.
- FORQUIN, Jean-Claude. *Escola e Cultura: as bases sociais e epistemológicas do conhecimento escolar*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1993.
- HALL, Stuart. *A identidade na pós-modernidade*. 10ª edição. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. Globalização comunicacional e transformação cultural. In
- MINISTÉRIO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Cartilha Tolerância. Campanha “Quem se dá bem com gente se dá bem na vida”*. São Paulo, 2015. Disponível: <http://www.mpsp.mp.br/portal/page/portal/noticias/publicacao_noticias/Fotos/mobile.html> Acesso em: 22 maio 2019.
- MORAES, Dênis de. (org.). *Por uma outra comunicação: mídia, mundialização cultural e poder*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- MOURA, Eduardo Santos. *Inquietacoes, decolonialidade e desobediência docente formação inicial de professores/as de artes visuais na América Latina*. Revista Papeles, issn 0123-0670, vol. 9/18, p. 21-33, 2017.
- ONG REPORTER BRASIL. Programa Educacional *Escravo, nem pensar!* São Paulo, 2004. Disponível em:
< <http://escravonempensar.org.br/sobre/>> Acesso em 22 maio 2019.
- QUIJANO, Anibal. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Clacso, 2005.

SACRISTÁN, J. Gimeno. *Poderes Instáveis em educação*. Porte Alegre: Artes Médicas Sul, 1999.

SOUCHAUD, Sylvain. *A confecção: nicho étnico ou nicho econômico para a imigração latino-americana em São Paulo? In: Imigração Boliviana no Brasil*, BAENINGER, Rosana (Org.). Núcleo de Estudos de População (Nepo: Unicamp, Fapesp, CNPq, Unfpa) , p. 316. Campinas: Nepo, 2012.

O FAZER-INTERSECCIONAL NO TRABALHO DE EDUCAÇÃO EM SEXUALIDADE

Elânia Francisco Lima¹

RESUMO

O Projeto Sexualidade Aflorada realiza há seis anos atividades de discussão de gênero e sexualidade em regiões periféricas da cidade de São Paulo, a maioria delas no distrito do Grajaú, extremo sul da capital paulistana. Como principal objetivo, o projeto promove espaços de reflexões sobre diversidade, corpos plurais, autocuidado e prevenção de violências junto ao público infantojuvenil. No decorrer desse percurso, tecemos reflexões e construímos metodologias de trabalho, baseando-nos na perspectiva de proteção integral, preconizada no Estatuto da Criança e do Adolescente e interseccionando gênero, sexualidade, raça, classe e desenvolvimento infantojuvenil no fazer diário. A proposta desse artigo é apresentar nossas experiências de educação em sexualidade, buscando provocar reflexões sobre a importância do olhar interseccional para crianças e adolescentes periféricos buscando a garantia do direito ao desenvolvimento sexual saudável enquanto direito humano.

Palavras-chaves: Educação em sexualidade. Interseccionalidade. Periferia. Raça.

ABSTRACT

Over the last six years, the Sexualidade Aflorada Project has carried out gender and sexuality studies in periphery areas of the city of São Paulo, a series that does not include Grajaú, the extreme south of the city of São Paulo. As a main objective, the project promoted spaces for reflection on diversity, plural bodies, self-care and prevention of violence among youth public. During this course, we weave reflections and construct work methodologies, based on the perspective of integral protection, advocated in the Statute of the Child and Adolescent and intersection of gender, sexuality, race, class and child and adolescent development in daily doing. The purpose of this article is to present our experiences of sexuality education, aiming to provoke reflections on the importance of the intersectional look for children and periphery adolescents in order to guarantee the right to healthy sexual development as a human right.

Keywords: Education in sexuality. Intersectionality. Periphery. Race.

1 Mestra em Educação Sexual pela UNESP Araraquara. Educadora em Sexualidade no Projeto Sexualidade Aflorada. e-mail: lima.elaniaf@gmail.com

INTRODUÇÃO

Quando o assunto é sexualidade é comum encontrarmos pessoas que pensam que estamos propondo um diálogo sobre o ato sexual. Mas, ao contrário, dialogar sobre sexualidade está para além de falar sobre intercurso. Na verdade, o ato sexual é uma forma de encontro dos corpos em busca de prazer, e o prazer é apenas uma, dentre diversas possibilidades de expressar afeto e desejo.

Sexualidade é corpo. Os corpos estão inseridos numa cultura que se transforma diariamente, portanto não podem ser reduzidos a um conjunto de células que formam órgãos e se reproduzem por meio de um ato sexual. Corpos tem historicidade, corpos tecem relações e assim constroem mais história, que tecerão outras relações dentro de um contexto social. Os corpos são dispositivos históricos (FOUCAULT, 1988) e ganham sentido socialmente (LOURO, 2000). Isso significa que ao propor uma discussão sobre sexualidade, estamos propondo um olhar sobre nossa própria história, não somente individual, mas uma história coletiva que contribui para a construção do olhar sobre as existências e nossas identidades sociais.

É, então, no âmbito da cultura e da história que se definem as identidades sociais (todas elas e não apenas as identidades sexuais e de gênero, mas também as identidades de raça, de nacionalidade, de classe etc). Essas múltiplas e distintas identidades constituem os sujeitos, na medida em que esses são interpelados a partir de diferentes situações, instituições ou agrupamentos sociais. Reconhecer-se numa identidade supõe, pois, responder afirmativamente a uma interpelação e estabelecer um sentido de pertencimento a um grupo social de referência. Nada há de simples ou de estável nisso tudo, pois essas múltiplas identidades podem cobrar, ao mesmo tempo, lealdades distintas, divergentes ou até contraditórias. Somos sujeitos de muitas identidades. Essas múltiplas identidades sociais podem ser, também, provisoriamente atraentes e, depois, nos parecerem descartáveis; elas podem ser, então, rejeitadas e abandonadas. Somos sujeitos de identidades transitórias e contingentes. Portanto, as identidades sexuais e de gênero (como todas as identidades sociais) têm o caráter fragmentado, instável, histórico e plural, afirmado pelos teóricos e teóricas culturais. (LOURO, 2000, p.6)

Dialogar sobre sexualidade, compreendendo a importância de considerar a cultura e contexto sócio histórico como partes fundamentais desse diálogo, possibilita construir reflexões valiosas sobre o modo como os corpos vêm ocupando espaço no mundo e quais relações esses corpos tem tecido socialmente. Para SILVA JÚNIOR (2017):

O corpo sempre tem um sujeito, está inserido em alguma comunidade, grupo, etnia ou nação. Ele sempre é marcado pela história e pelas convenções culturais de um grupo humano. Somos seres corporais, e são as marcas inscritas no corpo que singularizam o grupo étnico a que

o indivíduo pertence, E é justamente apoiado na singularidade de um grupo humano que cada indivíduo pode aprender a desenvolver e a expressar a própria individualidade. São essas marcas, impressas temporárias ou definitivamente em nossa pele biológica, a primeira pele, que conformam nossa segunda pele, que nos faz seres humanos para os outros seres humanos. (SILVA JÚNIOR, 2017, p. 161)

Se nossa existência se dá a partir de um corpo é fundamental que conheçamos as potências e limites desse corpo. E é imprescindível que esse processo de conhecimento e reconhecimento de si, ocorra de forma protegida, respeitando as subjetividades e peculiaridades de cada fase da vida.

EDUCAÇÃO EM SEXUALIDADE: UM FAZER- INTERSECCIONAL

A educação em sexualidade é uma forma de abrir espaços de trocas, aprendizados e reflexões sobre o funcionamento do corpo humano, mas além disso e, principalmente – diz respeito às diversas existências que diferem dos modelos hegemônicos de estar no mundo e sobre conhecimento de alternativas de autocuidado e autoproteção. Em suma, a educação em sexualidade abre caminhos para a identificação e prevenção de violências, valorização das diferenças e apresenta a coexistência como uma realidade possível.

Assim, o trabalho educativo nas questões de sexualidade necessita de educadoras e educadores que acreditem na garantia e efetivação dos direitos humanos e apostem no que nomeamos aqui de *fazer-interseccional*, que proponha reflexões sobre gênero e sexualidade considerando que as estruturas sociais e políticas privilegiam um determinado grupo, vulnerabilizando outros.

No fazer-interseccional em sexualidade é necessário comprometer-se com o exercício em considerar que as questões de raça, classe, gênero, orientação afetivossexuais, gordofobia, deficiência etc podem estar presentes na vida de uma mesma pessoa e não é possível separar uma categoria de análise da outra. É condição *sine qua non* considerar também a estrutura social em que vivemos e a legislação vigente no país para proteger grupos mais vulneráveis.

Nesse sentido, para dialogar sobre sexualidade junto ao público infantojuvenil é fundamental que conheçamos, valorizemos e divulguemos a existência do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), promulgado em 1990 e que baseemos nossas ações no que ele preconiza. Também é importante que resgatemos a memória social de que o ECA é resultado da mobilização dos movimentos da infância e adolescência, com destaque para o Movimento Nacional de Meninas e Meninos de Rua (MNMMR), que lutavam para seu reconhecimento enquanto sujeitos de direitos e não mais pelo termo pejorativo de *menor*, como previa o extinto Código de Menores. Aliás, cabe salientar que eram considerados *menores* somente as crianças e os adolescentes pobres, “tanto abandonadas quanto delinquentes” (LEITE, 2013,

p. 62). Portanto, a educadora ou educador que se propõe a trabalhar as temáticas de sexualidade em regiões periféricas deve considerar que, culturalmente, meninos e meninas pobres foram e ainda são vistos, em muitos espaços, como menores, inferiores e pouco valorizados enquanto sujeitos de direitos.

Analisando os dados apresentados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas, IBGE (2010), é nas periferias que está concentrado o maior número de pessoas negras da cidade de São Paulo. Os três principais distritos com maior concentração de pretos e pardos são: Parelheiros, M'Boi Mirim e Cidade Tiradentes. Ao passo que as três regiões com o maior número de pessoas brancas são os distritos de Pinheiros, Vila Mariana e Santo Amaro. (IBGE, 2010)

Esta informação nos dá outro elemento a se considerar no trabalho de educação em sexualidade com crianças e adolescentes nas regiões periféricas: o quesito raça. Para Bento (2003) é fundamental discutir raça em intersecção com classe, afinal "a pobreza tem cor, qualquer brasileiro bem informado foi exposto a esta afirmação, mas não é conveniente considerá-la. Assim o jargão repetitivo é que o problema é de classe social." (BENTO, 2003, p.27)

Enquanto educadoras e educadores em sexualidade, é fundamental refletirmos sobre os impactos do racismo no desenvolvimento sexual saudável de crianças e adolescentes. Se sexualidade é corpo, é necessário termos ciência de que os corpos na realidade brasileira são marcados pela questão de raça. É preciso reconhecer que a democracia racial é um mito e que o racismo é pulsante ainda nos dias atuais. Silva (2017) destaca que:

(...) o reconhecimento de que o racismo permeia as relações na sociedade brasileira indica a necessidade de se reconhecer a história do nosso país para compreender como as relações estão estruturadas e para ouvir o outro a partir de seu contexto histórico. (SILVA, M. 2017, p. 75)

Se negarmos a existência do racismo e não considerarmos o quesito raça como parte fundamental também da sexualidade em nosso *fazer diário*, desvalidaremos as experiências e vivências do corpo negro e suas dores serão invisibilizadas. Quanto a essa questão, Nogueira (2017) informa:

Nós, os negros, vivemos uma segregação silenciosa, o que durante muito tempo funcionou como se tivéssemos um sentimento persecutório, uma vez que o preconceito era negado. Sentíamos uma perseguição sem razão. Isso vem mudando atualmente, já que parece existir uma disposição maior da comunidade científica e da sociedade de expor a crueldade de um sistema que se diz 'não racista', mas que ainda conserva e mantém atitudes racistas. (NOGUEIRA, 2017, p.122)

É preciso que nós, educadoras e educadores em sexualidade tenhamos a dimensão de que o período escravista durou quase 400 anos no Brasil e gerou

profundas marcas na subjetividade da pessoa negra. Precisamos considerar o que o racismo significa e quais seus impactos no desenvolvimento sexual de meninos e meninas negras, sobretudo os moradores de regiões periféricas. O trabalho de educadoras e educadores em sexualidade é permeado pelo compromisso de posicionar-se diante de qualquer forma de opressão e tentativa de invisibilização de existências. Mais do que não ter um posicionamento racista é preciso que nos posicionemos contra qualquer expressão de racismo, e isso é ser antirracista.

Também é necessário que nós, enquanto educadoras e educadores em sexualidade tenhamos ciência de que machismo e a transfobia devem ser temas de estudo, diálogo e reflexão em nosso trabalho. Atualmente o Brasil é o quinto país que mais mata mulheres cisgênero (ONU, 2016) e o primeiro em assassinato de pessoas transsexuais (QUEIROGA, 2018)

A proposta até aqui foi de apresentar a complexidade do trabalho no campo da Educação em Sexualidade e desmistificar a ideia de que diálogos sobre sexualidade se resumem à aulas sobre ato sexual. É necessário construir reflexões que proponham a interseccionalidade de identidades, raça, classe, gênero, faixa etária e demais aspectos que estão inscritos em nossos corpos - físicos e subjetivos. É importante considerar e validar a garantia de direitos humanos, sobretudo de crianças e adolescentes, respeitando sua fase peculiar de desenvolvimento.

SEXUALIDADE AFLORADA: OFICINAS E VIVÊNCIAS EM SEXUALIDADE

Iniciei o Projeto Sexualidade Aflorada (PSA) em 2013 com o objetivo de promover rodas de conversa sobre gênero e sexualidade com adolescentes do distrito do Grajaú, região mais populosa da cidade de São Paulo, localizada no extremo sul da capital paulistana. No início, o projeto não tinha nome definido. Em realidade, tratava-se do meu desejo, enquanto educadora e psicóloga, de dialogar sobre prevenção em sexualidade, oferecendo oficinas gratuitas nessa temática. Geralmente as atividades ocorriam em escolas e associações de moradores.

O nome foi escolhido a partir da constatação de uma demanda recorrente nos diálogos com coordenações e professores de algumas escolas públicas da região que me diziam: “Venha aqui falar com nossos adolescentes, pois eles estão com a sexualidade aflorada!” Ainda que houvesse uma compreensão de que o termo tem conotação pejorativa e coloca o desenvolvimento sexual de adolescentes como algo perigoso e que precisaria de controle, sua sonoridade e cunho metafórico pareceu-me uma possibilidade de ressignificação positiva. Aflorar, florescer, germinar, espalhar ramos, estar em solo fértil, ser o próprio solo. Soava poético adotar o nome e subverter sua lógica estigmatizante. E assim Sexualidade Aflorada tornou-se um projeto.

Inicialmente as atividades e oficinas eram restritas ao diálogo sobre métodos contraceptivos e prevenção de Infecções Sexualmente Transmissíveis (IST) junto ao público adolescente, no ambiente escolar. Porém, a cada atividade realizada, os

adolescentes indagavam sobre questões relacionadas à sexualidade que iam além do ato sexual e da relação pênis - vagina - penetração. Meninos com idade entre 12 e 17 anos pediam dicas de como superar o término de uma relação. Meninas queriam saber se existia risco de gravidez no sexo entre mulheres. Os grupos de adolescentes que, inicialmente eram apontados como meninas e meninos de *sexualidade a florada*, estavam mais interessados em debater afetos do que ato sexual propriamente dito.

Diante da demanda, considerando a condição peculiar de desenvolvimento preconizado no ECA, desenvolvi uma oficina chamada *Curtindo a fossa com estilo*. Tratava-se de uma atividade que abordava a importância de criar recursos internos para lidar com sentimentos de perda amorosa. Com um cartaz escrito “Tá tudo bem sofrer de amor”, o grupo debatia suas questões, ao som de *Without you*, música de Mariah Carey e teciam reflexões sobre a legitimidade de sentir tristeza, medo, raiva. Naquele espaços, meu papel era somente o de mediação.

O PSA ganhou visibilidade nas escolas do território do Grajaú e os convites para ofertar atividades e oficinas de sexualidade com adolescentes tornaram-se frequentes. Para aperfeiçoamento e instrumentalização, foi fundamental frequentar debates e cursos sobre a temática, articular redes e aprender sobre interseccionalidade de opressões. Durante o percurso de aperfeiçoamento, as atividades de educação em sexualidade ganharam sentido mais amplo. Os próprios adolescentes tratavam de divulgar o trabalho do PSA e pediam que as escolas me convidassem para falar sobre afetividade e sexualidade. Como desdobramento, ONGs e Coletivos também passaram a convidar-me para discutir afetos, rivalidade feminina e impactos do machismo na subjetividade de meninos e meninas.

Com o PSA passei a dialogar sobre sexualidades sempre considerando sua intersecção com raça, gênero, adolescências e infâncias periféricas. Novas temáticas e propostas metodológicas foram criadas a partir disso. Todas as atividades, independente do tema solicitado, passaram a ser iniciadas com a *Dinâmica da Interseccionalidade dos Corpos*, cujo objetivo era informar aos adolescentes, de forma lúdica, do que se tratava o conceito e mostrar a importância de compreender o contexto que nossos corpos estão inseridos. A construção da metodologia de trabalho do Projeto Sexualidade A florada teve um percurso que contou com momentos de estudos sobre as legislações, desenvolvimento infantojuvenil, história da(o) negro no Brasil, interseccionalidade, questões de gênero, mas também foi fundamental aprender por meio da escuta das demandas e desejos apresentados por adolescentes a cada oficina. Meninos e meninas, ao longo de seis anos, trouxeram seus pontos de vista sobre autoestima, aceitação, amor, corpo, afetos, conflitos, classe, racismo, machismo, LGBTIfobia e também sobre ato sexual. Foi a partir do olhar delas e deles que o PSA teceu – e segue tecendo - formas de aproximar diálogos e (re)pensar o trabalho em sexualidade respeitando o corpo adolescente periférico.

CONSIDERAÇÕES PARA SEGUIR

A Educação em Sexualidade tem sido tema de debate político na atualidade, em muitos momentos, baseando os argumentos de proibição da discussão com o público infantojuvenil em discursos do senso comum sem fundamentação científica, prática ou teórica. Em contrapartida, estudiosas(os) tem-se dedicado à produção de conhecimento e divulgação de pesquisas aprofundadas sobre o que é sexualidade, apontando a necessidade de garantir o debate como forma de coexistência no mundo. Como discorrido até aqui, dialogar com meninos e meninas sobre sexualidade não se trata de apresentar conteúdos impróprios para sua idade, pelo contrário, ao trazer a discussão sobre sexualidade abrimos um canal de comunicação sobre corpo, autocuidado e respeito às diversidades.

No percurso do Projeto Sexualidade Aflorada, o que se busca é trabalhar no âmbito da garantia de direitos humanos de crianças e adolescentes e interseccionalizar as reflexões sobre raça, gênero, classe e defesa de direitos. Sexualidade é corpo e os corpos estão em relação diariamente construindo e fortalecendo sentidos para sua existência. A educação em sexualidade é uma, dentre as diversas possibilidades, de garantir o direito ao próprio corpo e assegurar o desenvolvimento saudável de crianças e adolescentes.

REFERÊNCIAS

- BENTO, M. A. S. *Branqueamento e Branquitude no Brasil*. In CARONE, I. & BENTO, M. A. S. (Orgs.). *Psicologia Social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2003.
- BRASIL. (1990) *Estatuto da Criança e do Adolescente*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- FOUCAULT, M. *História da Sexualidade: A vontade de saber*. 13ª edição. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- LEITE, V. *Sexualidade adolescente como direito?: A visão de formuladores de políticas públicas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- LOURO, G. L. *Pedagogias da Sexualidade*. In _____. (Org.). *O corpo educado: Pedagogias da sexualidade*. 2ª edição. Belo Horizonte: Autêntica. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/1230/GuaciraLopes-Louro-O-Corpo-Educado-pdf-rev.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 26 mar. 2019.
- NOGUEIRA, I.B. *Cor e inconsciente*. In: KON, N.M.; SILVA, M.L.; ABUD, C.C. (org). *Racismo e o negro no Brasil: Questões para a psicanálise*. 1ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS (ONU). *Taxa de feminicídios no Brasil é a quinta maior no mundo; diretrizes nacionais buscam solução*. **ONU BR**. 09 abr 2016. Disponível em < <https://nacoesunidas.org/onu-femicidio-brasil-quinto-maior-mundo-diretrizes-nacionais-buscam-solucao/> > Acesso em: 26 mar. 2019

- QUEIROGA, L. Brasil segue no primeiro lugar do ranking de assassinato de transexuais. **O Globo**. Rio de Janeiro, 14 nov. 2018 Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/sociedade/brasil-segue-no-primeiro-lugar-do-ranking-de-assassinatos-de-transexuais-23234780>>. Acesso em: 26 mar. 2019
- SANTIAGO, T. Parelheiros tem 78 vezes mais negros que pinheiros, diz levantamento. **G1**. São Paulo, 16 set. 2015. Disponível em < <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2015/09/parelheiros-tem-78-vezes-mais-negros-que-pinheiros-diz-levantamento.html> >. Acesso em: 26 mar. 2019.
- SILVA JÚNIOR, M.R. *Racismo, uma leitura*. In N. M. Kon, M. L. Silva, & C. C. Abud (Orgs.). *O racismo e o negro no Brasil: Questões para a psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 161-178.
- SILVA, M. L. *Racismo no Brasil: Questões para psicanalistas brasileiros*. In N. M. Kon, M. L. Silva, & C. C. Abud (Orgs.). *O racismo e o negro no Brasil: Questões para a psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 71-89.

IDENTIDADES NA CONTEMPORANEIDADE: UMA REFLEXÃO SOBRE PERFORMANCES EM SITES DE REDES SOCIAIS

Beatriz Brandão Polivanov¹

RESUMO:

Parte-se neste trabalho da ideia de que o atual período histórico, denominado como alta modernidade para alguns, é marcado pela autorreflexividade (GIDDENS, 2002) e pelo entendimento da noção de identidade como uma construção fluida, fragmentada e até contraditória (HALL, 2006). Tornam-se centrais, assim, as dinâmicas de construção que os sujeitos fazem através de narrativas de si, trazendo à tona a dimensão da *performance*, que realizamos cotidianamente (GOFFMAN, 1959). A cultura digital tem chamado a atenção por possibilitar que *performatizemos* a nós mesmos através de plataformas como Facebook, Twitter, dentre outras, apresentando nossos *selves* de diferentes modos. Argumenta-se que uma nova camada de complexidade é adicionada às *performances* nos sites de redes sociais, a partir da cobrança por um ideal – inatingível – de “coerência expressiva” e autenticidade, por um lado, e das subjetividades humano-maquínicas, por outro.

Palavras-chave: Identidade. Sites de redes sociais. *Performances*. Coerência expressiva. Subjetividades humano-maquínicas.

ABSTRACT:

In this work we departure from the idea that the current historic period, named high modernity by some authors, is marked by self-reflexivity (GIDDENS, 2002), and the understanding of the notion of identity as a fluid, fragmented and even contradictory construct (HALL, 2006). Thus, the dynamics of self-narrating one's life is central, also seen as performative acts which are carried out in everyday life (GOFFMAN, 1959). Digital culture has called attention for allowing that we perform ourselves by means of platforms such as Facebook, Twitter, among others, presenting our selves in different ways. We argue that a new layer of complexity is added to performances in social network sites, due to the demand for an

1 Doutora e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal Fluminense (UFF). Professora permanente do PPGCOM e do Departamento de Estudos Culturais e Mídia da UFF. Atualmente é professora visitante / pós-doc do Departamento de *Art History and Communication Studies* da Universidade McGill, Montreal, Canadá. E-mail: beatrizpolivanov@id.uff.br.

(intangible) ideal of “expressive coherence” and authenticity, on one hand, and human-machine subjectivities, on the other.

Keywords: Identity. Social network sites. Performance. “Expressive coherence”. Human-machine subjectivities.

INTRODUÇÃO

Na primeira década dos anos 2000 acompanhamos, no Brasil, o surgimento e popularização de um site chamado Orkut², do qual somente poderia se fazer parte caso uma pessoa lhe enviasse eletronicamente um convite. No site era possível que os usuários criassem um perfil pessoal com informações como nome, cidade natal, data de aniversário, *status* de relacionamento, dentre outras, além da publicação de uma foto principal e até no máximo – no início – 12 fotos que compunham um álbum virtual pessoal. Nele, também podia-se participar de comunidades virtuais sobre os mais variados assuntos e saber quem eram os amigos que se possuía em comum com outro usuário, sendo possível trocar mensagens de texto entre si. Tais características assemelham-se, em boa parte, ao que observamos hoje no Facebook, por exemplo.

Muito mais do que ferramentas triviais de conversação, tais sites produzem efeitos e questionamentos relevantes sobre: interação social em ambientes mediados pela internet; vigilância, monitoramento e utilização de dados pessoais por empresas; *ciberbullying*³; modos de nos apresentarmos enquanto sujeitos em plataformas onde não podemos contar com nossos corpos físicos; articulação de movimentos sociais e políticos; circulação de *fake news*⁴, dentre uma série de outros. Neste artigo o foco recai sobre uma questão de ordem identitária: como utilizar os sites de redes

2 O site era filiado ao Google e, apesar de ter sido criado visando atingir o público estadunidense, teve seu maior número de usuários no Brasil (superando a marca de 30 milhões no país) e na Índia, tendo ganhado sua versão em língua portuguesa em 2005. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Orkut>. Último acesso em: 27/03/2019.

3 Apesar de não haver um consenso na literatura quanto à definição do termo, uma possível é aquela que afirma que o *cyberbullying* “envolve o uso de Tecnologias da Informação e Comunicação (TICs) para se realizar uma série de atos (...) ou um ato (...) com a intenção de machucar uma outra pessoa (a vítima) que não pode se defender facilmente” (LANGOS, 2012, p. 288, tradução livre). No original: “Cyberbullying involves the use of ICTs to carry out a series of acts as in the case of direct cyberbullying, or an act as in the case of indirect cyberbullying, intended to harm another (the victim) who cannot easily defend him or herself”.

4 Num sentido mais restrito e autoexplicativo o termo se refere a “notícias falsas” e ganhou popularidade nos últimos anos a partir da disseminação de notícias através de mídias sociais. No entanto, há uma “diversidade discursiva em torno da definição de *fake news*”, que deve estar atrelada a uma discussão sobre autonomia do campo jornalístico, conforme argumentam Roxo e Melo (2018, p. 5).

sociais para nos apresentarmos, enquanto sujeitos no mundo contemporâneo? Quais seriam algumas das implicações sociotécnicas desse processo?

É importante destacar que não será feita uma análise empírica de dados neste trabalho. O esforço aqui empreendido é o de fazer uma reflexão crítica mais ampla sobre os modos de construção de identidade na cultura hodierna, tendo como recorte os sites de redes sociais, que fazem parte do cotidiano de mais de dois bilhões de pessoas no mundo⁵. Nesse sentido, são feitas aqui duas ressalvas importantes: a primeira é que o acesso aos sites de redes sociais e à internet, de modo geral, ainda é um tanto quanto restritivo no Brasil e no mundo⁶, seja por falta tecnológica de conexão, seja por questões ligadas à literacia digital⁷ que tais ambientes demandam. A outra é que qualquer período histórico, ao contrário do que nos ensina a ideia de linearidade temporal da modernidade ocidental, é calcado em múltiplas temporalidades, ou em “temporalidades enredadas multicamadas”, como bem discutem Resende e Thies (2017, p. 8) a partir de outros autores, no sentido de que o tempo pode ser entendido como um “produto das práticas sociais”, como um “produto de políticas temporais que moldam o sujeito e, por outro lado, como o resultado de práticas sociais e culturais em nível coletivo”. Ou seja, não é dado e pode-se experienciar diferentes temporalidades num mesmo momento histórico. Dessa forma, a intenção aqui, de pensar as identidades na contemporaneidade, está relacionada a um modo de se vivenciar o tempo atual – vinculado à cultura digital – que certamente não é o mesmo para todos e todas.

5 Em 2018 somente o Facebook já contava com mais de 2,3 bilhões de usuários ativos mensalmente. Fonte: <https://www.statista.com/statistics/264810/number-of-monthly-active-facebook-users-worldwide/>. Último acesso em: 27/03/2019.

6 Estima-se que metade da população mundial não tenha acesso à internet: “Existem cerca de 7,6 bilhões de pessoas no mundo. Desse total, 4 bilhões (53%) têm acesso à internet”. Fonte: <https://www.marketingdedefensores.com/estatisticas-redes-sociais-2018/>. O Brasil é um caso atípico de país que, apesar de possuir acesso ainda restrito e lento à internet, se comparado a outros, apresenta taxas elevadas de uso de mídias sociais. Estima-se que, em 2018, 57,8% dos domicílios no Brasil contavam com acesso à internet, número considerável, porém ainda abaixo de países tidos como mais desenvolvidos, nos quais o índice passa dos 80%). Fonte: <https://exame.abril.com.br/brasil/apesar-de-expansao-acesso-a-internet-no-brasil-ainda-e-baixo/>. Contudo, em termos de uso de mídias sociais ficamos em segundo lugar no ranking mundial dentre os “países que usam por mais tempo essas plataformas”. Fonte: <https://www.techtudo.com.br/noticias/2018/02/10-fatos-sobre-o-uso-de-redes-sociais-no-brasil-que-voce-precisa-saber.ghtml>. Último acesso em: 01/04/2019.

7 Ainda que haja diversas definições possíveis, literacia digital pode ser entendida, de forma abrangente, como “a habilidade para entender e usar informação em múltiplos formatos, de uma ampla gama de fontes, quando é apresentada via computadores” (GILSTER, 1997, p. 1, tradução livre). No original: “the ability to understand and use information in multiple formats from a wide range of sources when it is presented via computers”.

Feitas as ressalvas, o artigo foi estruturado em três partes para realizarmos a reflexão proposta. Em um primeiro momento é trazida uma contextualização de como se pode pensar o período histórico que estamos vivendo hoje, entendido aqui como modernidade tardia. Em seguida, será discutida a noção de autorreflexividade a partir do pensamento do sociólogo britânico Giddens (2002), que seria característica deste período. Junto a ela será também debatido o conceito de identidade neste contexto, principalmente a partir de autores como Hall (2006) e Silva (2000). Por fim, adentra-se mais especificamente na discussão sobre as *performances* de si nos sites de redes sociais (doravante também referidos pelo acrônimo SRSs) e suas relações com a noção de coerência expressiva dos sujeitos, por um lado, e da configuração de subjetividades humano-maquíninas, por outro.

Breve apontamento sobre a modernidade tardia

Ainda que a ideia de um tempo linear, sequencial seja uma construção discursiva – muito cara ao período que se convencionou chamar de modernidade e, mais especificamente, da modernidade ocidental – aqui se tratará do tempo presente como um aglutinador de uma série de características em comum, podendo ser chamado, de modo mais amplo, de contemporaneidade. Não será possível, em algumas poucas linhas, discorrer sobre tantos aspectos que caracterizariam esse período, sendo o esforço feito no sentido de situar historicamente o debate sobre as identidades.

Quanto à terminologia, é importante destacar que não há consenso entre os autores sobre se estaríamos vivendo uma era distinta, quicã ultrapassada em relação ao período da modernidade, que se denomina frequentemente como “pós-modernidade” (LYOTARD, 1986); ou se estaríamos vivendo o mesmo período histórico, contudo em uma fase mais avançada, chamada de “modernidade tardia” ou “alta modernidade” (GIDDENS, 2002), dentre outras denominações possíveis.

Não nos cabe aqui adentrar tal discussão, mas ressaltar que se partilha entre tais visões o entendimento de que a modernidade ocidental⁸

8 Estamos refletindo sob o prisma da modernidade ocidental, primordialmente europeia, mas é importante destacar que outras construções sobre esse período estão sendo feitas e são igualmente relevantes, como a noção de “afromodernidade”, trazida pelos autores Comaroff e Comaroff (2012).

representaria uma ruptura com um período anterior⁹, marcado pela tradição, vida em comunidade, marcadores identitários mais rígidos, baixo grau de mobilidade social e pouca (ou mesmo nenhuma, a depender do contexto) possibilidade de escolhas para os sujeitos, estando bastante restritos a demarcações dadas antes mesmo de seu nascimento. Singer¹⁰ vai apontar que a modernidade pode ser vista, em síntese, como:

Conceito moral e político: vinculado ao desamparo ideológico de um mundo pós-sagrado e pós-feudal no qual todas as normas e valores estão sujeitos ao questionamento(...). **Conceito cognitivo:** ligado ao surgimento da racionalidade instrumental como a moldura intelectual por meio da qual o mundo é percebido e construído (...). **Conceito socioeconômico:** no qual a grande quantidade de mudanças tecnológicas e sociais (...) alcançaram volume crítico perto do fim do século XIX, com a industrialização, urbanização e crescimento populacional rápidos; proliferação de novas tecnologias e meios de transporte; saturação do capitalismo avançado, aliados a uma explosão de uma cultura de consumo de massa. (...) **Concepção neurológica:** como um registro da experiência subjetiva fundamentalmente distinto do período anterior, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno (SINGER 2010, p. 95).

O alemão Georg Simmel (1973)¹¹, tido como um dos *pais da sociologia*, já havia antes se debruçado, dentre outros aspectos, sobre o que seria ainda uma questão central da vida moderna: a reivindicação de valores de *autonomia e individualidade*, isto é, de os indivíduos buscarem mais liberdade de escolha e ação perante o mundo social e de diferenciarem-se entre si e para si mesmos frente às forças sociais e à herança histórica.

Nesse sentido é que ganha força a própria noção do indivíduo moderno:

Raymond Williams observa que a história moderna do sujeito individual

9 Há diferentes acontecimentos, movimentos históricos, que são apontados como essenciais para entender tais mudanças, situados principalmente entre os séculos XVIII e XIX, como a Revolução Francesa, a Revolução Industrial na Inglaterra, o Romantismo Alemão e o crescimento econômico de países capitalistas. Ainda, de acordo com Hall (1996, p. 25): “O nascimento do “indivíduo soberano”, entre o Humanismo Renascentista do século XVI e o Iluminismo do século XVIII, representou uma ruptura importante com o passado. Alguns argumentam que ele foi o motor que colocou todo o sistema social da “modernidade” em movimento”.

10 Professor do Departamento de Comunicação e Artes da Universidade do Wisconsin-Madison.

11 Em quem Singer (2010) se baseia para pensar a ideia dos hiperestímulos sensoriais que a vida na metrópole, nos grandes centros urbanos, vai gerar sobre os indivíduos (SIMMEL, 1973). Simmel viveu na virada do século XIX para o XX.

reúne dois significados distintos: por um lado, o sujeito é *indivisível*¹² – uma entidade que é unificada no seu próprio interior e não pode ser dividida além disso; por outro lado, é também uma entidade que é ‘singular, distintiva, única’ (HALL, 1996, p. 25).

Assim, cabe ao indivíduo moderno construir seu próprio projeto de vida, entendido pelo antropólogo brasileiro Velho, G. (2003, p. 101) como “a conduta organizada para atingir finalidades específicas”. Isto é, se antes, “no caráter social de direção traditiva estávamos já destinados” (RIESMAN, 1995), de certa forma, a um futuro estabelecido pela nossa comunidade, na modernidade, de forma mais ampla, deve-se traçar as próprias metas e objetivos de vida.

Tem-se, desse modo, um contexto de busca pela individualidade, pela singularidade, de diferenciar-se dos outros na multidão nos grandes centros urbanos. Tal busca é acompanhada por incertezas, tendo em vista que as grandes narrativas do passado passam a ser questionadas. Essas características se tornaram ainda mais aguçadas numa fase mais avançada da modernidade, na qual estamos inseridos.

A autorreflexividade e a noção de identidade

Tendo esse cenário em vista, o sociólogo britânico Giddens (2002) vai propor que:

Nas situações a que chamo de modernidade ‘alta’ ou ‘tardia’ – nosso mundo de hoje – *o eu*, como os contextos institucionais mais amplos em que se existe, **tem de ser construído reflexivamente**. Mas esta tarefa deve ser realizada em meio a uma enigmática diversidade de opções e possibilidades. (GIDDENS, 2002, p. 10-11, grifos da autora).

Ou seja, é com base na *autorreflexão* que a modernidade tardia vai construir-se, tendo em vista que as grandes narrativas já não se sustentam. É de escolhas feitas cotidianamente, sobre as quais temos que refletir incessantemente, que os indivíduos vão elaborar suas *narrativas de si*, suas próprias histórias de vida. E, por mais que tal aspecto tenha uma dimensão de maior liberdade em relação a períodos históricos anteriores, uma vez que não haveria mais as amarras sociais fixas, por outro

12 A palavra, oriunda do latim *individuus*, significa aquilo que não se divide (“in” sendo prefixo que denota negação e “dividere” a raiz etimológica do termo). Fonte: <https://www.gramatica.net.br/origem-das-palavras/etimologia-de-individuo/>. Último acesso em: 16/05/2019.

lado, tem-se um aumento na sensação de ansiedade, risco¹³, insegurança ontológica, aliadas à obrigação de *ter de fazer escolhas*. Como diz o autor: “não temos escolha, a não ser escolher” (GIDDENS, 2002, p. 79)¹⁴.

Trata-se, portanto, de uma espécie de antítese: uma liberdade, ainda que envolta em uma dimensão da compulsoriedade. Ademais, coloca-se, desse modo, grande ênfase na responsabilidade individual: somos nós quem construímos nossas narrativas de vida, os resultados de nossas escolhas são consequência de nossas próprias atitudes.

Assim, retomamos a dimensão de projeto mencionada acima, aliada à ideia de autorreflexividade, que no âmbito da vida cotidiana dos indivíduos, diz respeito a termos de fazer escolhas e refletir sobre elas, na busca por atingir do melhor modo possível nossos objetivos. Neste processo, o autor evoca a noção que ele vai chamar de “autoidentidade”, que remete à ideia de um “projeto reflexivo do eu”:

Na ordem pós-tradicional da modernidade, e contra o pano de fundo de novas formas de experiência mediada, a autoidentidade torna-se um empreendimento reflexivamente organizado. O projeto reflexivo do eu, que consiste em manter narrativas biográficas coerentes, embora continuamente revisadas, tem lugar no contexto de múltipla escolha filtrada por sistemas abstratos¹⁵ (GIDDENS, 2002, p. 12).

Não à toa Giddens (2002) vai afirmar que as culturas terapêutica e midiática ganham centralidade na alta modernidade. A primeira serviria ao propósito não apenas de nos ajudar – ainda que nem sempre se alcance o resultado esperado – a lidar com as nossas frustrações, anseios etc., com o apoio de profissionais e materiais variados (como livros de autoajuda, por exemplo), mas também é ela mesma, segundo o autor (2002, p. 38), uma “expressão da reflexividade do eu”. E a segunda nos informaria

13 Vale lembrar que tais sensações teriam ficado mais acentuadas no contexto pós Segunda Guerra Mundial, intensificando-se ainda posteriormente com a globalização, o neoliberalismo e características contemporâneas como a elevada presença das mídias e tecnologias na vida cotidiana, o borramento de fronteiras temporais e espaciais e a forte sensação de aceleração do tempo. Giddens (2002) vai mesmo argumentar que a alta modernidade é uma cultura do risco.

14 As escolhas que fazemos cotidianamente fazem parte de uma “cultura do consumo” na qual estamos imersos e que, segundo o sociólogo britânico Slater (2002), seria ela mesma parte constitutiva do processo de construção da modernidade.

15 Tais sistemas abstratos que o autor menciona são “mecanismos de desengate” que podem ser de dois tipos: “fichas simbólicas” e “sistemas especializados”. De forma sintética, os primeiros dizem respeito a “meios de troca que têm um valor padrão, sendo assim intercambiáveis numa pluralidade de contextos”. O exemplo principal é o dinheiro, uma ficha simbólica que se torna mais abstrata conforme o amadurecimento da modernidade. Já “os sistemas especializados põem entre parênteses o tempo e o espaço dispondo de modos de conhecimento técnico que têm validade independente dos praticantes e dos clientes que fazem uso deles”, podendo ser dados como exemplos a figura do médico, do analista e do terapeuta.” (GIDDENS, 2002, p. 24).

– ainda que de modo por vezes ambíguo e sempre estratégico – sobre quais escolhas fazer (o caso da publicidade é exemplar¹⁶). Ambas seriam parte de um “quadro de referências” ao qual se recorre com frequência na busca pela construção (e incessante reconstrução) da autoidentidade.

O autor destaca ainda que

A identidade de uma pessoa não se encontra no comportamento nem – por mais importante que seja – nas reações dos outros, mas na capacidade de **manter em andamento uma narrativa particular**. A biografia do indivíduo, para que ele mantenha uma interação regular com os outros no cotidiano, não pode ser totalmente fictícia. Deve integrar continuamente eventos que ocorrem no mundo exterior, e classificá-los na ‘estória’ em andamento sobre o eu. (GIDDENS, 2002, p. 55-56, grifo do autor)

Tal afirmação é relevante para atentarmos ao fato de que a noção de identidade: a) se refere a uma construção narrativa, não “está” ou “é” de alguém, mas é elaborada discursivamente; b) por mais que seja uma construção não se dá de modo aleatório, nem totalmente fictício, sendo necessário articular experiências e eventos à estória que se quer contar de modo crível e c) está sempre em processo.

Tais aspectos se relacionam também à visão do sociólogo e teórico cultural de origem jamaicana, Hall (2006), que vai argumentar, a partir do diálogo com outros autores, que a noção de identidade – conceito complexo e ainda pouco compreendido segundo o próprio autor – na “pós-modernidade” ou “alta modernidade” vai tornar-se uma “celebração móvel”, sendo possível aos sujeitos assumirem – ainda que temporariamente – múltiplas e diversas identidades ao longo de suas vidas. O autor, de grande importância para os Estudos Culturais, sustenta que

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora ‘narrativa do eu’. (HALL, 2006, p. 13)

16 Utilizei o termo “ambíguo”, pois a publicidade, ao mesmo tempo em que nos convoca, por exemplo, a cuidar de nós mesmos para que vivamos até os cem anos de idade, a termos hábitos de vida saudáveis, também nos impele a comer hambúrguer com bacon, a tomar Coca-Cola; ou ainda, ao mesmo tempo em que nos instiga a guardar dinheiro e economizar para o futuro, também nos mobiliza a aproveitarmos o agora e dispendermos o que quisermos no momento, sob o argumento do “eu mereço”.

O que Hall (2006) destaca é que se vive um momento de percepção de “fragmentação” ou “pluralização” das identidades, que não fora possível vivermos antes devido às estruturas sociais mais fixas do passado, da tradição. Contudo, ainda assim buscamos uma certa unidade, ainda queremos ter uma “confortadora narrativa do eu” como forma de tentar gerar certa sensação de coerência para nossos próprios *selves*¹⁷ ao longo de nossas vidas, mesmo que essa coerência seja somente um ideal, conforme iremos discutir na seção a seguir.

É relevante apontar que esse processo de construção de narrativas de si não se dá do mesmo modo para sujeitos que vivem em condições sociais, econômicas e culturais distintas. Isto é, cada um construiria sua narrativa dentro de um “campo de possibilidades” (VELHO, G. 2003).

Com isso, não está se afirmando aqui que qualquer um pode construir sua identidade livremente como desejar, mas que o fazemos: a) dentro das possibilidades estruturais e culturais que temos num determinado momento e b) de forma que seja crível nossa estória, conforme Giddens (2002) aponta. E mais, como argumenta Hall (1996):

Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida. Ela tornou-se politizada. Esse processo é, às vezes, descrito como constituindo uma mudança de uma política de identidade (de classe) para uma política de diferença (HALL, 1996, p. 21).

Esse aspecto nos remete a dois pontos importantes sobre a construção de identidade, que vão aparecer também no pensamento de outros autores como a socióloga britânica Woodward (1997): que ela se constrói a partir da *diferença* e que é *relacional*, no sentido de que não é um dado absoluto e se dá sempre a partir da figura do outro, entendendo-se, assim, que trata-se de um par, identidade-alteridade. O educador brasileiro Silva (2000) explica que:

Além de serem interdependentes, identidade e diferença partilham uma importante característica: elas são o resultado de atos de criação linguística. Dizer que são o resultado de atos de criação significa dizer que não são ‘elementos’ da natureza, que não são essências, que não são coisas que estejam simplesmente aí, à espera de serem reveladas

17 “*Selves*” é a forma plural da palavra “*self*”, que não possui tradução na língua portuguesa. “O *self* é algo que tem um desenvolvimento; ele não está lá inicialmente, desde o nascimento, mas surge no processo de experiência e atividade social, isto é, desenvolve-se em um determinado indivíduo como resultado das suas relações àquele processo como um todo e aos outros indivíduos dentro daquele processo” (MEAD, 1967, p. 93).

ou descobertas, respeitadas ou toleradas. **A identidade e a diferença têm que ser ativamente produzidas.** Elas não são criaturas do mundo natural ou de um mundo transcendental, mas do mundo cultural e social. **Somos nós que as fabricamos, no contexto de relações culturais e sociais. A identidade e a diferença são criações sociais e culturais.** (SILVA, 2000, p. 75, grifos da autora).

Partindo do princípio que tanto a identidade (afirmar-se, por exemplo, enquanto mulher, brasileira, casada) quanto a diferença (afirmar-se, seguindo o mesmo exemplo, enquanto, digamos, não-homem, não-chinesa, não-solteira) têm que ser produzidas ativamente, através da cultura e das relações sociais, mediadas pela linguagem, podemos entender também que tal processo adquire um caráter de *performatividade*. O conceito, tal como utilizado pela filósofa estadunidense Butler (1999),

Desloca a ênfase na identidade como descrição, como aquilo que é - uma ênfase que é, de certa forma, mantida pelo conceito de representação - para a ideia de 'tornar-se', para uma concepção da identidade como movimento e transformação. (SILVA, 2000, p. 91)

Visão esta, aliás, que já estava presente na noção de *personhood* dos povos de Tswana – que vivem entre Botswana e África do Sul –, desde aproximadamente o final do século XVIII, conforme apontam os professores de estudos africanos Comaroff e Comaroff (2012, p. 22, tradução livre): “essa concepção performativa de personalidade (...) traz a noção de que os seres humanos vivem em um estado constante de tornar-se, um processo que termina somente com a morte¹⁸”. E justamente esse *tornar-se*, performativo, parece ainda mais perceptível quando nos referimos aos perfis de sujeitos em sites de redes sociais, aspecto do qual trataremos agora.

Performances de si em sites de redes sociais e o ideal de “coerência expressiva”

As autoras estadunidenses boyd¹⁹ e Ellison se tornaram referência nos estudos sobre sites de redes sociais desde que publicaram, em 2007, artigo no qual apresentam uma definição para tais plataformas e traçam seu histórico²⁰. Desde então a relevância e uso desses sites somente aumentou e, em 2013, as autoras publicaram outro texto, no qual buscam atualizar a definição para esses sites:

18 No original: “*This performative conception of personhood, by extension, has it that human beings live in a constant state of becoming, a process that ends only at death*”.

19 A autora grifa propositalmente seu nome com letras minúsculas.

20 Segundo as autoras (2007) o primeiro site de rede social teria sido o Six Degrees, lançado em 1997, calcado na teoria de que qualquer pessoa do mundo pode se conectar à outra por no máximo seis graus de separação.

Um site de rede social é uma **plataforma de comunicação em rede** na qual os participantes: 1) possuem **perfis identificáveis unicamente** que consistem de conteúdo gerado pelo próprio usuário, por outros usuários e por dados do sistema; 2) podem **articular publicamente conexões** que podem ser vistas e atravessadas por outros; e 3) podem consumir, produzir e/ou interagir com **fluxos de conteúdo gerado pelos usuários**, fornecido por suas conexões no site²¹ (ELLISON; BOYD, 2013, p. 158, grifos das autoras, tradução livre).

A definição nos chama a atenção para três elementos principalmente: os perfis, as redes de contatos de cada usuário e o fluxo de conteúdo que circula em rede e que é produzido tanto pelos usuários quanto pelos próprios *softwares* dos sites.

Em ambientes como Facebook, Instagram, Twitter, dentre tantos outros sites de redes sociais, temos, assim, a possibilidade de constantemente atualizarmos nossos *selves* nós mesmos, seja através da publicação de imagens ou textos (postar uma nova foto de perfil, por exemplo), ou *sermos atualizados* num certo sentido pelas pessoas que compõem nossa rede (como através do recebimento de uma marcação – *tag* – em uma postagem de um amigo ou mesmo uma conversa através de comentários).

Nesse sentido, os pesquisadores brasileiros Soares e Mangabeira (2012) vão afirmar que:

Com a profusão de perfis em redes sociais na internet, a questão da *performance* tem sido trazida à tona como aparato teórico para tentar compreender os discursos engendrados nos contextos dos meios de comunicação. Criar um perfil numa rede social, eleger o que dizer, escolher o que dispor como ‘texto de apresentação’, que fotografia usar no ‘avatar’são algumas das operações que se realiza quando se adentra à formatação de um ambiente de compartilhamento de conteúdos nas redes sociais. Estas operações parecem sintomáticas de serem compreendidas como enquadramentos/recortes de alguém num cenário de interação mediada. Postar textos, imagens, vídeos etc., configura-se no ‘atuar’ neste ambiente: dessa forma, pode-se perceber ‘avatars’ que são mais românticos, incisivos, polêmicos, irônicos, ingênuos, entre tantas outras formas de classificação. (SOARES; MANGABEIRA, 2012, p. 275)

21 No original: “A social network site is a networked communication platform in which participants 1) have uniquely identifiable profiles that consist of user-supplied content, content provided by other users, and/or system-level data; 2) can publicly articulate connections that can be viewed and traversed by others; and 3) can consume, produce, and/or interact with streams of user-generated content provided by their connections on the site”.

Lembra-se, contudo, que tais *performances*²² não se dão de modo tão livre quanto se aventou num momento inicial dos estudos da cibercultura²³, seja porque não somos somente nós, agentes humanos, que estamos atuando na construção de nossos perfis *online*, mas também as próprias máquinas – através do funcionamento dos algoritmos dos *softwares*, como já atentavam Ellison e Boyd (2013) –, seja porque, de modo geral, somos cobrados uma certa “coerência” nas nossas narrativas autobiográficas.

A ideia de que buscamos criar, em geral, narrativas de nós mesmos de forma coerente ao longo de nossas vidas aparece, como já vimos, no pensamento de autores como Giddens (2002) e Hall (2006) (ainda que com certas diferenças), mas também em outro autor que viveu antes deles: o sociólogo e antropólogo canadense Erving Goffman (1959).

Goffman (1959), em seu livro *The Presentation of Self in Everyday Life*²⁴, traz uma série de contribuições para se entender como os sujeitos se apresentam uns aos outros na vida cotidiana, desempenhando múltiplos papéis sociais. Um aspecto central de sua obra é o entendimento de que estamos a todo o momento fazendo *performances*, buscando convencer nossa audiência, nosso público (o autor utiliza metáforas dramáticas para desenvolver seu pensamento) sobre a atuação que estamos realizando. Nesse sentido, para tentar convencer o outro que minha *performance* é crível, em geral, é necessário que se busque manter uma “coerência expressiva” ao representar tal papel. Diz o autor:

22 Conforme defendem Amaral et al: “Trazer à tona a ideia de *performance* significa enfrentar os problemas da visibilidade em uma época na qual, diante dos constantes acionamentos do corpo, via fotografias, *selfies*, aparições em sites de redes sociais, a metáfora da teatralidade se faz presente. Estamos em um mundo profundamente autoconsciente, reflexivo (GIDDENS, 2002), obcecado por simulações e teatralizações em todos os âmbitos sociais. A teatralidade passa, portanto, a ser uma espécie de maneira de encarar as ações, tendo se espreado do campo das Artes para as Ciências Sociais, agindo sobre as maneiras com que entendemos as ações humanas. Pensar sobre *performances* significa, necessariamente, abrir-se para o ato, a ação, o cênico. Aquilo que se faz, como se faz, em que contexto. Parte do que chamamos de autoconsciência das ações significa reconhecer que tais ações são feitas ‘para alguém’, para um outro visível ou invisível, uma ‘audiência imaginada’ ou ‘público intencionado’, como propõe Boyd (2011) ao pensar as *performances* em sites de redes sociais” (AMARAL et al., 2018, p. 64).

23 Na década de 1990 e início dos anos 2000 muitos estudos enfatizavam o aspecto do role-playing, do fazer de conta, de fingir ser quem não se é nas interações mediadas pela internet. Ainda que tal possibilidade certamente exista e ocorra até hoje, ela era mais marcante dos primórdios da web, cujos espaços de conversação eram fortemente marcados pelo anonimato (ZHAO et al, 2008). Atualmente há uma forte expectativa de que as pessoas representem uma identidade “estabelecida” ao invés de “experimental”, gerando distinções mais contundentes entre identidades “reais” ou autênticas e as *fake* ou fraudulentas (HAIMSON; HOFFMAN, 2016, p. 2).

24 O livro foi traduzido em português como *A representação do eu na vida cotidiana*, o que trouxe certas confusões quanto às diferenças, ainda que sutis, entre o verbo ‘representar’ e ‘apresentar’ e os substantivos ‘self’ e ‘eu’, como explicado em outro trabalho (POLIVANOV, 2014).

Nós esperamos, claro, alguma coerência entre o cenário, aparência e modo de comportamento. Num certo sentido, tal coerência representa um tipo ideal que nos fornece um modo de estimular nosso interesse e atenção às exceções²⁵ (GOFFMAN, 1959, p. 16, tradução livre).

Ou seja, espera-se que haja uma “consistência confirmada”, como Goffman (1959, p. 15) vai colocar em outro momento, entre a *aparência* do ator social, o *cenário* onde está performando e seu *comportamento*. Fica claro, contudo, na própria obra, que *tal coerência* deve ser entendida enquanto algo nunca plenamente atingível na prática, que serve mais como um constructo social. Conforme colocam as pesquisadoras Pereira de Sá e Polivanov (2012):

Trata-se de um processo, intensamente complexo, precário, inacabado, de ajuste da ‘imagem’ própria aos significados que se quer expressar para o outro (...) Processo que se dá em tensão, sujeito a ruídos, uma vez que sempre atravessado pela relação com os outros atores da rede sócio-técnica na qual o usuário se insere. O que nos permite sugerir, talvez, uma ilusão da coerência expressiva, à maneira como Bourdieu fala da ilusão biográfica, a fim de desconstruir qualquer suposição de estabilidade, controle ou de concretude do sujeito como resultado do processo (PEREIRA DE SÁ; POLIVANOV, 2012, p. 581, grifo das autoras).

Não obstante, argumento que, por mais que a “coerência expressiva” seja apenas uma ilusão, sempre sujeita a fissuras e rompimentos²⁶, ela é efetivamente cobrada de nós cotidianamente na contemporaneidade. Ao mesmo tempo em que entendemos as identidades como fluidas e dinâmicas atualmente, buscamos uma certa unidade nas nossas narrativas.

Nos sites de redes sociais há uma alta cobrança para *sermos nós mesmos*, para mostrarmos nossos *selves reais, autênticos*, em particular no Facebook, que pode ser entendido até como o “livro da verdade” para utilizar uma expressão do antropólogo britânico Miller (2011). Mas que verdade seria essa? Se performatizamos de modos diferentes para diferentes plateias (como pessoas da família e do trabalho), conforme já nos havia convencido Goffman (1959)²⁷, como lidar com o fato de que

25 No original: “(...) *we expect, of course, some coherence among setting, appearance, and manner. In a sense, such coherence represents an ideal type that provides us with a means of stimulating our interest in and attention to exceptions*”.

26 Tenho me debruçado nos últimos anos sobre a noção de *ruptura de performance*. Ou seja, tem me interessado observar justamente quando a *performance* que desejamos realizar online não dá certo. Ver, por exemplo, Polivanov e Carrera (2019).

27 O pensamento de Goffman é muito utilizado para se refletir sobre as interações sociais nos SRSs, contudo, atento, junto à colega Fernanda Carrera, que o autor sequer chegou a conhecer tais plataformas e que se deve pensar os limites de seu estudo para o contexto online, sendo necessária a aproximação com outros aportes teóricos mais recentes (POLIVANOV; CARRERA, 2019).

em sites como o Facebook nos apresentamos para audiências tão distintas em um mesmo lugar virtual, configurando o que Marwick e Boyd (2011) denominaram de “colapso de contextos”²⁸? E mais: que valor de autenticidade subjaz as políticas de funcionamento de sites como o Facebook?

Haimson e Hoffmann, pesquisadores da Universidade da Califórnia, vão discutir precisamente essa última questão, analisando como o Facebook lida com usuários do site que seguem identidades tidas como “não normativas” (como pessoas transexuais, indígenas e vítimas de abuso sexual que alteram seus nomes por questões de segurança). Os autores argumentam, a partir de análise de material da política de funcionamento do próprio site, bem como de alguns casos ocorridos de fato, que o Facebook acaba impondo uma *noção administrativa de autenticidade* a partir da obrigatoriedade de os membros usarem seu *nomes reais* – verificado a partir de documento oficial de registro de identidade –, forçando que algumas pessoas tenham que modificar seu *self autêntico* para se adequar às demandas e restrições do site (HAIMSON; HOFFMANN, 2016).

A política de funcionamento do site calca-se num discurso que defende, em tese, a segurança dos seus usuários, buscando diminuir o número de perfis falsos (*fake*) e seguir uma lógica da transparência de dados. Contudo, seguindo esse discurso acaba impedindo em muitos casos, por exemplo, que pessoas trans utilizem seus nomes sociais no site, uma vez que não condizem com seus nomes de batismo que constam em seus documentos oficiais pedidos pelo Facebook. Segundo afirmam os autores:

Esses tipos de distinções servem para reforçar uma noção de ‘nomes reais’ ou identidades autênticas como algo dado ou fatural, como uma informação inserida numa base de dados, e não como algo que é construído ou performado em contexto²⁹ (HAIMSON; HOFFMANN, 2016, p. 6, tradução livre).

28 Pode-se dizer que o *colapso de contextos* (*context collapse*) diz respeito ao fato de que num mesmo ambiente *online*, como o Facebook ou Twitter, os sujeitos têm de lidar com pessoas advindas de múltiplos contextos sociais que, antes dos SRSs, não costumavam compor ao mesmo tempo sua audiência, como pessoas da família, do trabalho, amigos de faculdade etc. Estendendo ainda o argumento das autoras, pode-se afirmar que esse contexto é colapsado tanto sincrônica quanto diacronicamente, ou seja, envolve tanto o fato de se ter que lidar com pessoas que fazem parte de nossos distintos círculos sociais no momento presente, quanto com o acúmulo de pessoas que fizeram parte de nossas vidas no passado (como amigos da infância, da adolescência, ex-colegas de trabalho) e com as quais, talvez, não fosse por sites como Facebook e o extinto Orkut, não teríamos mais contato. Não cabe aqui julgar se isso seria algo positivo ou negativo trazido por essas ferramentas, mas atentar que tal dinâmica oferece mais complexidades nos processos de performatização de si, conforme discuti em trabalho passado (POLIVANOV, 2014).

29 No original: “*These sorts of distinctions serve to reinforce a notion of “real names” or authentic identities as something given or factual, like an entry in a database, rather than something that is constructed or performed in context*”.

Fica, assim, um complexo jogo entre o desejo pela *autoperformance* mais livre e fluida da modernidade tardia e as restrições impostas pelas empresas que gerem os sites de redes sociais, que tanto cativam nossos interesses e busca por visibilidade e sociabilidade. Entre as *identidades performatizadas* e a *performance* do próprio site que acaba escolhendo quem pode dele fazer parte e de que modos.

Considerações finais

Buscou-se propor aqui uma discussão sobre como se construiu uma noção de que as identidades na contemporaneidade são marcadas pela dimensão da *performance*, da autorreflexividade, da fluidez e do dinamismo, ao mesmo tempo em que somos cobrados um problemático ideal de “coerência expressiva” nas nossas narrativas de vida, aspecto que se torna ainda mais complexo nos sites de redes sociais. Tal complexidade se daria, ao menos, por duas vias: 1) ter de lidar não apenas com múltiplas plataformas para autoapresentação, mas também com diversos círculos sociais num mesmo ambiente (como o Facebook) e 2) tornar-se, construir-se e reconstruir-se como alguém *online* junto à mediação de agentes que não são humanos.

Nesses ambientes, nossas *performances* cotidianas não apenas se dão entre atores, equipes e plateias, para evocar termos usados por Goffman (1959) –, mas também envolvem agentes outros, que vão desde políticas de funcionamento de empresas, a algoritmos que selecionam quais conteúdos iremos ver e perfis criados por *softwares* que simulam ações humanas de modo que não sabemos nem distinguir em alguns momentos se conversamos com outra pessoa ou um *bot*³⁰. Para além de visões simplistas que vão julgar tal fenômeno como positivo ou negativo, cabe-nos refletir sobre como lidar com subjetividades maquínico-humanas daqui para frente.

30 Diminutivo de internet / web *robot* (robô).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Adriana; SOARES, Thiago; POLIVANOV, Beatriz. Disputas sobre *performance* nos estudos de Comunicação: desafios teóricos, derivas metodológicas. *Revista RBCC (Intercom)*, vol. 41, n. 1, 2018.
- BOYD, Danah; ELLISON, Nicole. Social network sites: Definition, history, and scholarship. Indiana: *Journal of Computer-Mediated Communication*, v. 13, n. 1, online, out. 2007. Disponível em: <http://jcmc.indiana.edu/vol13/issue1/boyd.ellison.html>.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble – Feminism and the Subversion of Identity*. New York; London: Routledge, 1999.
- COMAROFF, Jean; COMAROFF, John. *Theory from the South – or, How Euro-America Is Evolving Toward Africa*. Colorado: Paradigm Publishers, 2012.
- ELLISON, Nicole; BOYD, Danah. Sociality through social network sites. In: DUTTON, William (org.). *The Oxford Handbook of Internet Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- GILSTER, Paul. *Digital Literacy*. Nova Iorque: John Wiley, 1997.
- GOFFMAN, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. University of Edinburgh, Social Sciences Research Centre, 1956.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HAIMSON, Olivier; HOFFMANN, Anna. Constructing and enforcing “authentic” identity online: Facebook, real names, and non-normative identities. *First Monday*, vol. 21, n. 6, junho de 2016.
- LANGOS, Colette. Cyberbullying: The Challenge to Define. *Cyberpsychology, Behavior, And Social Networking*, vol. 16, n. 6, 2012. DOI: 10.1089/cyber.2011.0588.
- LYOTARD, Jean-François. *O Pós-Moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- MARWICK, Alice; BOYD, anah. I tweet honestly, I tweet passionately: Twitter users, context collapse, and the imagined audience. *New Media & Society*, vol. 13, n. 1, 2011.
- MEAD, George. *Mind, self and society*. Chicago: University of Chicago Press, 1967.
- MILLER, Daniel. *Tales from Facebook*. Cambridge / Malden: Polity Press, 2011.
- PEREIRA DE SÁ, Simone; POLIVANOV, Beatriz. Autorreflexividade, coerência expressiva e *performance* como categorias para análise dos sites de redes sociais. Salvador: *Contemporânea - Revista de Comunicação e Cultura*, v. 10, n. 3, pp. 574-596, 2012.
- POLIVANOV, Beatriz. *Dinâmicas Identitárias em Sites de Redes Sociais: Estudo com Participantes de Cenas de Música Eletrônica no Facebook*. Rio de Janeiro: Luminária, 2014.

- POLIVANOV, Beatriz; CARRERA, Fernanda. Rupturas performáticas em sites de redes sociais: um olhar sobre fissuras no processo de apresentação de si a partir de e para além de Goffman. Porto Alegre: *Revista InTexto*, v. 44, pp. 74-98, 2019.
- RIESMAN, David. *A multidão solitária*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.
- RESENDE, Fernando; THIES, Sebastian. Temporalidades enredadas no Sul Global. Editorial da *Revista Contracampo*, vol. 36, nº 3, 2017. DOI: <https://doi.org/10.22409/contracampo.v36i3.1095>.
- ROXO, Marco; MELO, Seane. Hiperjornalismo: uma visada sobre *fake news* a partir da autoridade jornalística. *Revista Famecos – Mídia, Cultura e Tecnologia*, Porto Alegre, v. 25, nº 3, set-dez 2018. DOI: ID30572.
- SILVA, Tomaz. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz (org.). *Identidade e diferença – a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- SIMMEL, Georg. A metrópole a e vida mental. In: VELHO, Otávio (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- SLATER, Don. *Cultura do consumo e modernidade*. São Paulo: Nobel, 2002.
- SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo & SCHWARZ, Vanessa. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Editora Cosac Naify, 1ª edição, 2010.
- SOARES, Thiago; MANGABEIRA, Alan. Alice através...: televisão, redes sociais e *performances* num produto televisivo expandido. Salvador: *Revista Contemporânea - Comunicação e Cultura*, v.10, n. 2, mai- ago 2012.
- VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas* (3a ed.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- WOODWARD, Kathryn (org.). *Identity and Difference*. Sage Publications; The Open University, 1997.
- ZHAO, Shanyang; GRASMUCK, Sherri; MARTIN, Jason. Identity construction on Facebook: Digital empowerment in anchored relationships. *Computers in Human Behavior*, v. 24, n. 5, pp. 1816-1836, set. 2008.

COMIDA VS. ALLIMENTO: CULTURA E NUTRIÇÃO A PARTIR DO PROGRAMA PAULISTANO “ALIMENTO PARA TODOS”

Carlos Alberto Dória¹, Joana A. Pellerano²

RESUMO

Este artigo discute as polêmicas do chamado “programa Alimento para Todos”, oriundo da Lei Municipal 16.704/20173 sancionada, em 8 de outubro daquele ano, pela Prefeitura de São Paulo, com a finalidade de converter alimentos próximos ao prazo de validade em um “granulado nutritivo” a ser entregue a quem tem fome na maior cidade do Brasil. O artigo faz uma análise crítica da breve trajetória do programa, que, imediatamente repudiado pela opinião pública, foi cancelado pelo então prefeito João Dória, um mês após o seu lançamento; e discute cultura alimentar e nutricionismo, conceitos antagônicos principalmente no caso do projeto paulistano.

Palavras-chave: Alimentação. Alimento. Fome. Nutrição. Política municipal.

ABSTRACT

This article discusses the controversies of the so-called “Alimento para todos” program, which came from Municipal Law 16.704 / 2017, sanctioned on October 8 of that year by the City of São Paulo, with the purpose of converting foods close to the expiration date into “nutritious granules” to be delivered to those who are hungry in the largest city in Brazil. The article makes a critical analysis of the brief trajectory of the program, which, immediately repudiated by public opinion, was canceled by the then Mayor João Dória, a month after its launch; and discusses food culture and nutritionism, concepts antagonistic mainly in the case of the project of São Paulo.

Keywords: Food. Alimento. Hunger. Nutrition. Municipal policy.

-
- 1 Doutor em Sociologia, pesquisador associado do Laboratório de Estudos Históricos das Drogas e da Alimentação (LEHDA). E-mail: cadoria2@gmail.com.
 - 2 Doutora em Comunicação e Práticas de Consumo, professora do Centro Universitário Senac. E-mail: joanapellerano@yahoo.com.br.
 - 3 <http://documentacao.saopaulo.sp.leg.br/iah/fulltext/leis/L16704.pdf>

INTRODUÇÃO

A produção da própria vida humana é o primeiro ato cultural ligado à alimentação. O simbolismo do domínio do fogo nos diz exatamente isso. Comer é produzir a si próprio, a família e os meios de vida fundamentais para a sociedade, coisas que só podem ser concebidas nos marcos da cultura do grupo. Só muito mais tarde, sob a vigência do capitalismo, produz-se alimentos como mercadorias para terceiros sendo a alienação, primariamente, a separação entre o produtor e seu produto. As mercadorias desenvolvidas como atendimento às necessidades humanas das mais variadas, logo assumem formas inéditas, descolando-se daquelas ideias primitivas de alimento ou comida.

Não parece, contudo, que essa concepção geral da alimentação tenha sido considerada pelo então prefeito de São Paulo, que declarou antes de eleger-se: “Você acha que alguém pobre, humilde, miserável pode ter hábito alimentares? Se ele se alimentar tem que dizer graças a Deus” (In TV UOL, 2017). João Dória fez esta afirmação quando era apresentador do *reality show O Aprendiz*, de competição empresarial, ao criticar um participante do programa que questionava quais seriam os hábitos alimentares dos menos favorecidos. O vídeo (TV UOL, 2017) ressurgiu em meio à discussão sobre o programa Alimento para Todos, após a lei municipal 16.704 ter sido sancionada em 8 de outubro de 2017, com o objetivo de “combater o desperdício de alimentos” a partir da “destinação de todos os tipos de alimentos de boa qualidade e dentro do vencimento para a produção do Allimento, um granulado nutritivo que será entregue às populações que enfrentam carências nutricionais no município” (PREFEITURA, 2017).

A ideia de transformar alimentos próximos ao prazo de validade, coletados em vários pontos de distribuição e comercialização, em farinha liofilizada (produto chamado de farinata e posteriormente batizado de Allimento) e usá-la como base para um granulado a ser fornecido para escolas públicas e entidades sociais – ajudando, nesse meio tempo, à Política Nacional de Resíduos Sólidos, relacionada à disposição final de lixo orgânico – gerou tanta polêmica que acabou sendo abandonada pela prefeitura em pouco mais de um mês. Em 16 de novembro de 2017, Dória anunciou: “dada a polêmica do fato, nós tomamos a decisão de encerrar completamente” e apresentou, logo em seguida, o programa “Alimento Saudável”⁴, que prevê a ampliação da compra de produtos orgânicos e de agricultura familiar para a merenda escolar da rede municipal de ensino (SANTIA-GO, 2017, s/p).

4 <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/subprefeituras/sapopemba/noticias/?p=78639>

O interessante do episódio não é apenas seu fracasso, mas a reflexão que pode suscitar sobre as diferenças e relações histórico-filosóficas entre alimentação e nutrição, conceitos que são frequentemente tomados por sinônimos, mas que trazem diferentes significados práticos e simbólicos. Este artigo tem como objetivo fazer uma análise crítica da breve trajetória do programa e discutir cultura alimentar e nutricionismo, conceitos antagônicos principalmente no caso desse projeto paulistano.

1 - COMER VS. NUTRIR

De acordo com o Conselho Nacional de Segurança Alimentar e Nutricional (Consea),

A Segurança Alimentar e Nutricional [...] consiste na realização do direito de todos ao acesso regular e permanente a alimentos de qualidade, em quantidade suficiente, sem comprometer o acesso a outras necessidades essenciais, tendo como base práticas alimentares promotoras da saúde, que respeitem a diversidade cultural e que sejam ambiental, cultural, econômica e socialmente sustentáveis (CONSEA, 2017, s/p).

Para que não haja fome, então, é necessário haver não apenas uma certa quantidade de nutrientes, mas que a comida seja reconhecida como tal e produzida de maneira sustentável. O ser humano precisa alimentar-se para viver e cada civilização resolve a questão de como nutrir-se de forma única. Por isso comemos coisas que outros povos não comem e vice-versa. Cada grupo social define como funcionará seu sistema alimentar, ou qual será o conjunto de estruturas tecnológicas e sociais constituintes do processo que vai da produção ao consumo de alimentos reconhecidos pelo consumidor como comestíveis (CONTRERAS HERNÁNDEZ, GRÁCIA-ARNAIZ, 2005; POULAIN, 2004). Ou seja, a combinação que se entende mais adequada entre diferentes possibilidades de produção (caça, coleta, cultivo), distribuição (centralizada ou não), transação comercial (compra, venda, troca, oferenda), preparo (comer cru ou cozido e de que forma transformar esse alimento), combinação de ingredientes (arroz com feijão, como no Brasil ou com coelho e frutos do mar, como na Espanha) e consumo (sozinho, com companhia, à mesa de jantar, em frente à televisão, na lanchonete) daquilo que se reconhece como comida.

É apenas hipoteticamente que se come qualquer coisa, e não se pode confundir comida com nutrição. Há uma enorme diferença entre aquilo que podemos comer – algo não venenoso, digerível e com valor nutricional, capaz de fornecer nutrientes necessários à manutenção do corpo humano – e aquilo que efetivamente vamos comer. Baratas, cachorros e girafas, por exemplo, estão cheios de nutrientes, vitaminas e calorias, mas não são considerados comida no Brasil. O alimento só se transforma em comida se

for aceito social e culturalmente dentro de um determinado grupo social, e esse processo vai muito além de seu valor nutricional. Não aceitamos comer qualquer coisa.

Porém, muitas coisas que não aceitamos comer nos são enfiadas goela abaixo sem que saibamos disso. Não gostamos de insetos, mas a legislação da Agência Nacional de Vigilância Sanitária (Anvisa), para produtos feitos com tomate, como molho, polpa, extrato ou catchup, permite que a indústria "deixe passar" até 10 fragmentos de insetos em 100 gramas (MINISTÉRIO DA SAÚDE, 2014). Não gostamos de vísceras, como o pulmão, mas a hemoglobina bovina, oriunda justamente dessas partes do animal, foi incluída em biscoitos servidos nas merendas das crianças chilenas para diminuir a anemia (WALTER *et al*, 1993). Ninguém vê, mas os insetos estão ali, e é preciso tolerá-los para que comamos derivados do nutritivo tomate. Ninguém via, mas o pulmão estava nos biscoitos, fazendo "o bem" para as crianças chilenas anêmicas. Este é o discurso nutricionista, que silencia sobre os agrotóxicos excessivos (presentes no pimentão, no tomate, no morango etc) e outros agentes nocivos, ou sobre as preferências alimentares, focando apenas nos nutrientes e nas regras que garantem a sua chegada à mesa de maneira padronizada.

Essa diferença entre comer e nutrir-se é um fenômeno moderno e não fazia sentido para as sociedades tradicionais. Ainda que existissem alimentos tabus ou consumo regulado devido à crença de que possuíam poderes mágicos, as regras que controlavam o consumo alimentar não se fixavam segundo um sistema dual de orientação.

É no sistema ocidental que encontram-se os argumentos que se comunicam com a modernidade, a ponto de serem considerados como uma "origem" para essas divisões. No século XIII, o filósofo Santo Tomás de Aquino escreveu uma série de regras que estabeleciam o comer justo. Para ele, a gula será "o apetite desordenado de comer e de beber [...] que se afasta da razão reta, no qual consiste o bem da virtude" (AQUINO, 1958, p. 496), e a temperança ajuda a evitar ofensas a Deus, realizando "plenamente a essência da virtude" (AQUINO, 1958, p. 334). O controle sobre o corpo mostra respeito por quem o criou, e cada pessoa deve ser responsável por respeitar o próprio corpo com esse propósito, como mostra Aquino (1958, p. 452) ao falar do jejum: "convém a todos, tanto aos bons como aos maus".

Cinco séculos mais tarde, o "temor a Deus" é substituído pela adequação a fins, a partir da filosofia de Immanuel Kant (2005). Quando discute o bom, o belo e o agradável, Kant ressalta que o fim orienta para o bom e para o agradável, visto que só podem ser bom ou agradável para determinado sujeito, ao passo que o belo, como no exemplo do pôr do sol, é belo

em si, não se destinando a ninguém. O agradável apraz aos sentidos na sensação, o bom apraz mediante a razão pelo simples conceito, e ambos estão apoiados em interesses, contrastando com o belo que é “independente de todo interesse” (KANT, 2005, p. 49).

Depois, no século XIX, em meio a polêmicas sobre o materialismo e o idealismo, Friedrich Schiller aparece como responsável por uma guinada no pensamento sobre a alimentação, ao sustentar a tese de que somos o que comemos – já presente na obra *Fisiologia do Gosto*, de Brillat-Savarin (2001). Essa nova perspectiva analítica deixa de lado a dimensão moralizante para assumir que as pessoas são produto do que sobre elas incide do mundo exterior. Deve-se a um dos principais divulgadores de Darwin, Ernst Haeckel (1930), a formulação mais clara sobre o assunto:

Compreendo por nutrição a influência mediata ou imediata da constituição do solo, da habitação, da ação variada e importante que os organismos circunvizinhos exercem, sejam eles amigos, inimigos ou parasitas etc, sobre cada planta ou sobre cada animal. Todas essas influências e outras mais importantes afetam o organismo na sua composição material e devem ser consideradas debaixo do ponto de vista das permutas materiais. A adaptação será o resultado de todas as modificações suscitadas nas trocas materiais do organismo pelas condições externas da existência, pela influência do meio ambiente (HAECKEL, 1930, p. 164).

Para Haeckel, é a nutrição que define o caráter daqueles que comem:

O nosso humor, os nossos desejos, os nossos sentimentos são muito diversos conforme estamos saciados ou com fome. O caráter nacional dos ingleses e dos gaúchos da América do Sul, que se alimentam quase que de carne, isto é, que fazem uma alimentação rica em azoto [nitrogênio], não é o mesmo do irlandês que se alimenta de batatas, nem do chinês que vive de arroz, porque um e outro fazem uma alimentação pouco azotada (HAECKEL, 1930, p. 165).

O pensamento que dá origem às ciências da nutrição surge conectado a essa concepção e aos avanços da história natural a partir do século XVIII, em especial da química e da fisiologia. A nutrição vai afastar-se da simples classificação dos alimentos em animais e vegetais e apropriar-se dessa visão mais sofisticada que analisa seus componentes químicos, tomando-os como resumo de substâncias alimentares capazes de impressionar cada sistema orgânico.

Assim surge o olhar para os alimentos, principalmente, a partir de seus nutrientes, a origem do nutricionismo. Passamos a ver o alimento como algo composto por água (solvente universal dos nutrientes) e por amidos, açúcares e gordura, os portadores dos elementos químicos essenciais ao organismo: carbono, hidrogênio, oxigênio e albumina, que “carrega” o

azoto, ou o nitrogênio. Com base nesse tipo de química alimentar, os tratados médicos do século XIX começam a redefinir a dietética antiga – baseada na ideia de equilíbrio entre o calor, o frio, o seco, o úmido – segundo as exigências de regimes alimentares diversos. Surgem obras, que mostram comparativamente que a ração de um agricultor francês, por exemplo, deveria ter mais azoto e menos carbono do que a ração de um operário irlandês. Nasce, então, um pensamento que se põe a reboque do “bom” kantiano.

2 - De farinata a Alimento

É com o foco no nutrir, e não no comer, que surgiu o “programa Alimento para todos”. A iniciativa fora criada oficialmente quando o então prefeito João Dória sancionou a Lei no 16.704/2017, instituindo as diretrizes do projeto de lei 550/2016, dos vereadores Gilberto Natalini, Toninho Paiva, Caio Miranda Carneiro, Aurélio Nomura, Dalton Silvano, Janaína Lima e Mario Covas Neto, que criou a Política Municipal de Erradicação da Fome e de Promoção da Função Social dos Alimentos (PREFEITURA, 2017).

O lançamento aconteceu em parceria com a Plataforma Sinergia, um *think tank* de orientação cristã que teria auxiliado na apresentação do projeto de lei 6867/2013, do deputado Arnaldo Jardim, que “institui e estabelece diretrizes para a Política Nacional de Erradicação da Fome e de Promoção da Função Social dos Alimentos - PEFSA, fundamentada em uma sociedade fraterna, justa e solidária” (CÂMARA, 2013, s/p).

Segundo o artigo 3º do projeto de Jardim,

A função social dos alimentos é cumprida quando os processos de produção, beneficiamento, transporte, distribuição, armazenamento, comercialização, exportação, importação ou transformação industrial tenham como resultado o consumo humano de forma justa e solidária (CÂMARA, 2013, s/p).

Esse texto aparece, de forma *ipsis litteris*, no texto de divulgação do “programa Alimento para todos” (PREFEITURA, 2017).

Juntas, Prefeitura de São Paulo e Plataforma Sinergia criaram a farinata, fruto de “um sistema de beneficiamento de alimentos que não são comercializados pelas indústrias, supermercados e varejo em geral”, conforme informações que constavam no site da Plataforma Sinergia (2017), agora fora do ar. Na época, o site explicava como seria feito o produto:

São alimentos que estão em datas críticas de seu vencimento ou fora do padrão de comercialização, razões que não interferem em sua qualidade nutricional ou segurança. Este sistema transforma todo tipo de alimento em uma nutrição de emergência chamada *farinata*, que possui no

mínimo dois anos de vida útil e preserva todas as propriedades nutricionais originais. (PLATAFORMA, 2017, s/p, grifo nosso).

De acordo com afirmações do site da Plataforma Sinergia (2017, s/p), “a farinata é “100% doada às populações que enfrentam a fome, àqueles que se enquadram nos diversos graus de insegurança alimentar ou atingidas por catástrofes naturais ou humanitárias”. Garante, ainda, que o preparo “é uma excelente nutrição pronta para o consumo, totalmente segura e pode ser utilizada em sopas, pães, biscoitos, entre outros”.

No lançamento do “programa Alimento para todos”, a farinata apareceu como um biscoito redondo e foi rebatizada de *Allimento*. O produto foi apresentado num pote com rótulo que reproduz a imagem de Nossa Senhora Aparecida e, em vídeo publicado no canal de João Dória no YouTube (JOÃO DÓRIA NEWS, 2017, s/p), é definido como um “produto abençoado, um alimento completo, com proteínas, vitaminas e sais minerais, que parece um biscoitinho de polvilho”.

As críticas não tardaram. Para muitos, o prefeito estava criando uma espécie de “ração humana” para os mais pobres, que seriam despidos até mesmo do direito de se alimentar daquilo que reconheciam como comida. Foi nesse momento que veio à tona o vídeo do programa *O Aprendiz*, que parecia confirmar que o então apresentador, depois prefeito João Dória, achava que, para os mais pobres, ração estava mais do que bom. João Dória saiu em defesa do *Allimento*, afirmando, durante uma viagem à Itália, que o produto fora desenvolvido por cientistas. “É um trabalho de anos. Foi submetido à prefeitura com todo o respaldo de cientistas. O alimento liofilizado dura anos. É o mesmo que os astronautas consomem em missões espaciais. É bom. Eu experimentei” (RIBEIRO, VENCESLAU, 2017, s/p). Mesmo sem considerar o infeliz comentário do prefeito em seus tempos de apresentador de *reality show*, o enfoque dado à utilidade e à praticidade do produto revela, sem sombra de dúvidas, o olhar nutricionista por trás do “programa Alimento para todos”.

Contudo, as críticas ao *Allimento* não são unânimes. Há quem pergunte os motivos que levariam alguém a criticar tal solução. As razões pelas quais alguém se oporia a algo que pode ajudar a nutrir são, nesse caso, políticas e humanitárias. Políticas, no sentido de oposição ativa a tudo aquilo com o que se discorda. Humanitárias, por entender que os homens devem ser considerados iguais. Entretanto, as pessoas em situação de pobreza não são tratadas como iguais quando têm revogado seu direito de comer o que consideram comida.

É óbvio que aqueles em situação de pobreza ou necessidade extrema comem qualquer coisa. Comem até carne humana, como tantas vezes

ocorreu na história, reviram latas de lixo. Mas isso não significa que devam comer qualquer coisa. Assumir que a escolha do que se quer comer só deve vir com o dinheiro é um ato de destituição da condição cultural humana.

O Allimento não é a comida entendida como *comestível*. É apenas o alimento, algo com os nutrientes necessários que o pobre, quando o tivesse, deveria dizer graças a Deus, nas palavras de Dória (In TV UOL, 2017). A ração esconde os nutrientes e tudo o mais que poderia vir com eles. Nada ali é identificável a olho nu. Portanto, pode-se conter tudo e qualquer coisa. O que não contém, no entanto, é o direito do cidadão de ter acesso à alimentação saudável, em suas formas reconhecíveis como frutas, legumes, verduras, carne e cereais.

3 - Outras soluções para alimentar a população

Por que oferecer aos mais pobres algo amorfo que denuncia continuamente sua condição de excluído da mesa humana? Segundo a prefeitura, "o Allimento [...] pode ser simplesmente adicionado às refeições, mas também é possível fabricar outros alimentos, como pães, snacks, bolos, massas e sopas" (PREFEITURA, 2017, s/p). E por que então não distribuir refeições, pães, bolos e sopas? A qualidade alimentar é negada pela renda, pela legislação que privilegia a grande indústria, pelos maus hábitos incutidos pela publicidade, pelas políticas públicas que desdenham das necessidades populares, chegando-se a propor que, na ausência de "hábitos alimentares", os pobres deveriam contentar-se com uma ração rica em nutrientes.

Há outras soluções para cuidar da fome da população. Existe, por exemplo, o 1º Plano Municipal de Segurança Alimentar e Nutricional (PREFEITURA, 2016), um extenso documento elaborado em parceria entre o poder público municipal e a sociedade civil que prevê incentivar a agricultura urbana e periurbana; a criação de mais centros de distribuição e comercialização distribuídos por toda a cidade; e ensinar a população a dar preferência para a comida que conhece em detrimento dos frutos da indústria alimentícia, de forma consonante com o Guia Alimentar para a População Brasileira⁵, elogiado internacionalmente. O plano tem vigência de 2016 a 2020, mas foi criado na gestão municipal anterior à de João Dória e, possivelmente por isso, fora abandonado.

Para que a comida ocupe o centro da cena alimentar é preciso, por exemplo, que as comunidades escolares se envolvam na sua definição. A feira deve ser o maior aliado da escola – assim como a agricultura orgânica

5 O guia pode ser acessado em: http://bvsm.s.saude.gov.br/bvs/publicacoes/guia_alimentar_populacao_brasileira_2ed.pdf.

com logística desenvolvida de modo a poder fazer entregas nas escolas e creches. O prefeito ensaia seguir por essa linha, com o “Programa Alimento Saudável”, lançado sobre as cinzas do “programa Alimento para todos”. Segundo o “Programa Alimento Saudável”, a prefeitura previa o investimento de R\$ 15 milhões em produtos de agricultura familiar até o final de 2017, além de ampliar a compra de arroz, banana, hortaliças, verduras e açúcar orgânicos produzidos em São Paulo (SANTIAGO, 2017). Apesar de semelhante ao 1º Plano Municipal de Segurança Alimentar e Nutricional, anunciado em junho de 2016 durante a gestão do prefeito Fernando Haddad (CÂMARA, 2016), o então secretário municipal da educação, Alexandre Schneider, afirmava que o processo fora iniciado na gestão Dória, que teve início em janeiro de 2017.

Um modelo democrático de sociedade exige sua especificação para o conjunto de práticas alimentares reguladas pelo Estado. Estamos longe ainda de tê-lo formulado com clareza, obtendo a adesão ampla e necessária para cercá-lo da segurança indispensável para que não seja tragado por interesses políticos passageiros. Mas talvez as críticas ao Alimento, bem como as ações da população contra iniciativas como aquelas possam ser o início desse caminho.

Considerações finais

Para uma sociedade em que as classes médias cada vez menos sabem (ou precisam) cozinhar, em que vivem num processo crescente de dietificação da alimentação, compreende-se que as propostas como “ração para pobre” possam prosperar, pois tal como outros produtos, trata-se da comida despida de gestos tidos como supérfluos do ponto de vista nutricional, ou sob a ótica que uma sociedade administrada pela propaganda valoriza. E, neste terreno, todos os tipos de “comida sem cara de comida” equivalem-se.

O problema não é que existam coisas assim, mas que o Poder Público sinta-se suficientemente respaldado para tentar impor tal situação, considerada por muitos como degradante, a uma parcela da sociedade. Se advogarmos a convivência entre vários regimes alimentares é preciso reconhecer que programas como “Alimento para Todos”, adotado, ainda que brevemente, pela prefeitura da maior cidade do país, nos mostram a fragilidade política das alternativas a ele.

Um aprendizado político deve nascer disso tudo, não apenas pelo fracasso da empreitada representada pelo “programa Alimento para Todos”, mas pela ideia que ele concretiza: de que é preciso defender a comida de qualidade para as massas urbanas ali mesmo onde ela é “comida”, e não a

“nutrição” concebida e desenvolvida em laboratórios e fábricas distantes.

REFERÊNCIAS

- AQUINO, Tomás de. Suma teológica. 2ª parte da 2ª parte. Questões 123-170. Da coragem. Da temperança. São Paulo: Sedes Sapientiae, 1958.
- CÂMARA dos Deputados. Comissão de Constituição e Justiça e de Cidadania - Redação Final - Projeto de Lei No 6.867-C de 2013. 2013. Disponível em: <<http://www.camara.gov.br/sileg/integras/1595205.pdf>>. Acesso em 22 nov. 2017.
- CÂMARA Intersecretarial de Segurança Alimentar e Nutricional de São Paulo. 1o Plano Municipal de Segurança Alimentar e Nutricional - 2016/2020. Jun, 2016. Disponível em: <<https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/trabalho/PLAMSANVERSAOFINALcompleta.pdf>>. Acesso em 24 mai. 2019.
- CONSEA. Conceitos - Segurança Alimentar e Nutricional e Soberania Alimentar. 29 de maio de 2017. Disponível em: <<http://www4.planalto.gov.br/consea/acesso-a-informacao/institucional/conceitos>>. Acesso em 22 nov. 2017.
- CONTRERAS HERNÁNDEZ, Jesus; GRACIA-ARNÁIZ, Mabel. Alimentación y cultura: Perspectivas antropológicas. Barcelona: Ariel, 2005.
- BRILLAT-SAVARIN, Jean Anthelme. Fisiología del gusto. Barcelona: Editorial Optima, 2001.
- HAECKEL, Ernst. História da criação dos seres organizados segundo as leis naturais. Porto: Lelo & Irmãos, 1930.
- JOÃO DÓRIA NEWS. João Doria anuncia o Programa Alimento para Todos. Canal no YouTube. 8 de outubro de 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AUnWXZna9nI>>. Acesso em 22 nov. 2017.
- KANT, Immanuel. Crítica da faculdade do juízo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- MINISTÉRIO DA SAÚDE. Resolução da Diretoria Colegiada – RDC nº 14, de 28 de março de 2014. Agência Nacional de Vigilância Sanitária, 28 mar., 2014. Disponível em <http://bvsms.saude.gov.br/bvs/saudelegis/anvisa/2014/rdc0014_28_03_2014.pdf>. Acesso em 23 mai. 2019.
- PLATAFORMA Sinergia. Farinata. s/d. Disponível em: <<http://plataformasinerгия.org/farinata.html>>. Acesso em 22 nov. 2017.
- POULAIN, Jean-Pierre. Sociologias da alimentação: Os comedores e o espaço social alimentar. Florianópolis: UFSC, 2004.
- PREFEITURA de São Paulo. 1º Plano Municipal de Segurança Alimentar e Nutricional. 2016. Disponível em: <<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/trabalho/PLAMSANVERSAOFINALcompleta.pdf>>. Acesso em 22 nov. 2017.
- PREFEITURA de São Paulo. Prefeito sanciona PL e lança projeto Alimento para Todos. 9 de outubro de 2017. Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/assistencia_social/noticias/?p=242903>. Acesso em 22 nov. 2017.
- RIBEIRO, Bruno; VENCESLAU, Pedro. Em Milão, Doria defende alimento reprocessado para mais pobres: “É o mesmo dos astronautas”. UOL, 12 de outubro de

2017. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia-estado/2017/10/12/programa-de-doria-doa-alimento-reprocessado-a-pessoas-carentes.htm>>. Acesso em 22 nov. 2017.

SANTIAGO, Tatiana. Após polêmica, Doria desiste de distribuir farinata e amplia compra de produtos orgânicos. G1 SP, 16 de novembro de 2017. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/apos-polemica-doria-abandona-distribuicao-de-farinata-e-amplia-compra-de-produtos-organicos.ghtml>>. Acesso em 22 nov. 2017.

TV UOL. Vídeo antigo de Doria sobre “hábito alimentar de pobre” viraliza. 18 de outubro de 2017. Disponível em <<https://tvuol.uol.com.br/video/video-antigo-de-doria-sobre-habito-alimentar-de-pobre-viraliza-0402CD1B3468CC996326>>. Acesso em 22 nov. 2017.

WALTER, Tomás et al. Effect of bovine-hemoglobin-fortified cookies on iron status of schoolchildren: A nationwide program in Chile. American Journal of Clinical Nutrition, v. 57, n.2, p. 190-194, 1993.

RELAÇÕES DE CLASSE NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO - ALGUNS APONTAMENTOS¹

Mariana Souto²

RESUMO

Neste artigo, buscamos traçar o contexto de surgimento, nos anos 2000, de alguns filmes brasileiros que dedicam-se a observar relações entre classes sociais, depois de um longo tempo em que essa questão fizera-se menos presente. Sublinhamos algumas questões transversais a essas obras, como a recorrência dos trabalhadores domésticos - como acontece em *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), *Babás* (Consuelo Lins, 2010) e *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012) - e a forte presença do medo nas relações de alteridade, como em *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012) e *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011).

Palavras-chave: Relações de classe. Cinema brasileiro. Alteridade.

ABSTRACT

In this article, we try to trace the context of the emergence, in the years 2000, of some Brazilian films that are dedicated to observe relations between social classes, after a long time in which this question had become less present. We highlight some common issues to these works, such as the recurrence of domestic workers – as in *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), *Babás* (Consuelo Lins, 2010) and *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012) – and the strong presence of fear in the relations of otherness, as in *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012) and *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas, Marco Dutra, 2011).

Keywords: Class relations. Brazilian cinema. Otherness.

1) Carta de Graciliano Ramos para a irmã Marili³

Rio, 23 de novembro de 1949.

Marili: mando-lhe alguns números do jornal que publicou o seu conto.
Retardei a publicação: andei muito ocupado estive alguns dias de cama,

-
- 1 O presente texto adapta alguns apontamentos da tese de doutorado da autora, ainda não publicada.
 - 2 Pós-doutoranda pela ECA-USP, bolsista FAPESP. Doutora pela UFMG, com bolsa CAPES. marianasouto@gmail.com.
 - 3 RAMOS, Graciliano, *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

a cabeça rebentada, sem poder ler. Quando me levantei, pedi a Ricardo que datilografasse a *Mariana* e dei-a ao Álvaro Lins. Não quis metê-la numa revista: essas revistinhas vagabundas inutilizam um principiante. *Mariana* saiu num suplemento que a recomenda. Veja a companhia. Há uns cretinos, mas há sujeitos importantes. Adiante. Aqui em casa gostaram muito do conto, foram excessivos. Não vou tão longe. Achei-o apresentável, mas, em vez de elogiá-lo, acho melhor exibir os defeitos dele. Julgo que você entrou num mau caminho. Expôs uma criatura simples, que lava roupa e faz renda, com as complicações interiores de menina habituada aos romances e ao colégio. As caboclas da nossa terra são meio selvagens, quase inteiramente selvagens. Como pode você adivinhar o que se passa na alma delas? Você não bate bilros nem lava roupas. Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida. Arte é sangue, é carne. Além disso *não há nada*. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que somos. E você não é Mariana, não é da classe dela. Fique na sua classe, apresente-se como é, nua, sem ocultar nada. Arte é isso. A técnica é necessária, é claro. Mas se lhe faltar técnica, seja ao menos sincera. Diga o que é, mostre o que é. Você tem experiência e está na idade de começar. A literatura é uma horrível profissão, em que só podemos principiar tarde; indispensável muita observação. Precocidade em literatura é impossível: isto não é música, não temos gênios de dez anos. Você teve um colégio, trabalhou, observou, deve ter se amolado em excesso. Por que não se fixa aí, não tenta um livro sério, onde ponha as suas ilusões e os seus desenganos? Em Mariana você mostrou umas coisinhas suas. Mas – repito – você não é Mariana. E – com o perdão da palavra – essas mijadas curtas não adiantam. Revele-se toda. A sua personagem deve ser você mesma. Adeus, querida Marili. Muitos abraços para você.

Graciliano.

Você com certeza acha difícil ler isso. Estou escrevendo sentado num banco, no fundo da livraria, muita gente em redor me chateando.

Na carta para Marili, Graciliano Ramos (1982) oferece conselhos à sua irmã, principiante na literatura, que acabara de escrever um conto sobre o que ele julgava ser uma “*criatura simples, que lava roupa e faz renda*”. Mariana era o nome tanto da personagem como do conto. O irmão experiente e já consagrado desencoraja a expedição àquele universo e sugere que a irmã descreva seu próprio mundo, suas ilusões e seus desenganos. “*Você não é Mariana, não é da classe dela. Fique na sua classe*”, recomendou um severo, embora em algum momento afetuoso, Graciliano.

A longa querela sobre as relações de alteridade manifestas na arte (seja na literatura, no cinema, no teatro etc.), na qual a carta se insere, transcende tempos e

espaços. É um debate há muito em curso, por demais amplo e complexo, que se adensou em alguns momentos da história, como na discussão sobre o cinema brasileiro feita por Jean-Claude Bernardet, especialmente em *Brasil em tempo de cinema* (2007) e *Cineastas e imagens do povo* (2003). Subjazem, lá e cá, as preocupações sobre as figurações de um outro *tão diferente do eu*: “*Como pode você adivinhar o que se passa na alma delas?*” (RAMOS, 1982). Trazendo a questão dessa desigualdade para o cinema, poderíamos perguntar: como pôr em cena (ou em texto) a experiência desse embate entre diferentes? Como construir, na narrativa, nas imagens e nos procedimentos filmicos, uma relação com o outro?

Além do tom normativo e pouco transigente, a correspondência de Graciliano Ramos deixa ver profundas contradições – ele próprio, pertencente à classe média, escreveu *Vidas secas* (1938), cruzando as fronteiras de classe das quais orientou Marili a se afastar. Não seguiu seu próprio conselho, que era mesmo tão proibitivo e categórico. De todo modo, a carta nos permite atentar para as armadilhas e dificuldades envolvidas na tentativa de assumir a perspectiva do outro; ela expõe aspectos e sintomas desse desafio literário, que pode ser também cinematográfico. Ir em direção a esse outro e dar vida às suas experiências, sem eliminar as distâncias definidoras da relação, é um exercício árduo. Através dele, pode-se proporcionar um rico deslocamento de ponto de vista – a desidentificação de um lugar já cativo, uma abertura de novos horizontes, o conhecimento de outras realidades. Mas o exercício pode eventualmente gerar injustiças, equívocos e a perpetuação de enganos. Marcas desse deslocamento de olhar para o desconhecido por vezes decantam nas obras: condescendência, culpa, paternalismo, ódio, desprezo, preconceito (a respeito de Mariana, Graciliano disse “*as caboclas da nossa terra são meio selvagens, quase inteiramente selvagens*”, mas a irmã, da mesma classe média, não está imune aos seus juízos: “*Em Mariana você mostrou umas coisinhas suas*”). Ingredientes hostis das relações de classe podem se impregnar e se traduzir na linguagem, ainda que à revelia das intenções do artista. Como pontuou Bernardet em *Cineastas e imagens do povo* (2003, p. 9), o esforço por colocar em cena a experiência do outro, mesmo quando tomada de maneira mais substantiva, historicamente tem manifestado a “relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo”, relação esta que não atua apenas na temática, mas também na linguagem. Quem filma não se ausenta por completo do resultado da obra e nela deixa marcas e traços muitas vezes imprevistos.

Chegando ao presente, são numerosos os filmes que abordam as relações de classe após os anos 2000, o que reforça nossa crença na atualidade e na contundência dessa problemática. No Brasil, país com acentuado desequilíbrio de renda, em que favelas se incrustam no seio de regiões valorizadas nas cidades, em que há divisões culturais entre centro e periferia, carregadas tensões entre patrões e empregados, os conflitos de classe constituem um litígio potente, constrangedor de diversas relações. Com os projetos dos últimos governos que intensificaram as políticas de inclusão e criaram projetos de benefícios sociais, observou-se o enriquecimento de muitos estratos sociais. A chamada “nova classe média” (SOUZA, 2010)

reconfigurou a estratificação social, dando origem ao descontentamento de uma elite apegada a seus privilégios e a uma onda de reações conservadoras. Parece-nos essencial desenvolver esforços no sentido de compreensão da dinâmica das relações entre classes no Brasil, que muitas vezes desandam para a animosidade e o ódio.

Novas emergências das relações de classe no cinema brasileiro: uma pequena guinada coletiva?

Retrocedemos brevemente para traçar, em linhas gerais, o contexto de uma *reemergência* das relações de classe em alguns filmes recentes. A produção cinematográfica brasileira dos anos 1960 foi constantemente analisada a partir de perspectivas que consideravam fortemente questões de classe social e compreendida pela chave do que designou-se: *modelo sociológico*. Em filmes como *Maioria absoluta* (Leon Hirszman, 1964) e *Viramundo* (Gerando Sarno, 1965), eram recorrentes o esmagamento das singularidades pela tentativa de totalização, pessoas servindo de matéria-prima à construção de tipos, narrações explicativas feitas em terceira pessoa, o uso de entrevistas a serviço da corroboração de uma tese pré-concebida (BERNARDET, 2003). Nesse momento, sobretudo nos documentários, os cineastas achavam-se incumbidos de um mandato popular, como se fossem porta-vozes das camadas populares (XAVIER, 2006).

Tanto em *Brasil em tempo de cinema – ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*, como em *Cineastas e imagens do povo*, Bernadet (2007; 2003), analisa as produções do Cinema Novo observando, entre outros aspectos, as relações de alteridade que aí se estabeleciam. Em sua leitura, diferenças de classe impunham-se entre cineastas e seus temas, o que repercutia, mais ou menos sutilmente, em marcas observáveis nos filmes. Há uma forte tradição no cinema brasileiro voltada para o *outro de classe* (BERNARDET, 2003), enquanto filmes sobre as classes médias e altas são menos frequentes⁴. Para Bernadet (2003), o cinema brasileiro, àquela época, aspirava a ser popular e dar voz a esse outro, mas elaborava e expressava, ainda que muitas vezes de maneira recalcada, os dilemas e problemas da classe média, origem da maioria dos diretores.

Se é significativa a ênfase nas generalizações e nas compreensões globais para descrever o cinema brasileiro desse período, a partir da *Retomada*⁵ atributos opostos são frequentemente apontados, como seu pluralismo, seu caráter disperso e atomizado. Xavier (2006) interpreta essa fase como expressão de um cinema que, incapaz de grandes sínteses e livre do peso das grandes decisões nacionais,

4 Poderíamos citar, por exemplo, *A opinião pública* (Arnaldo Jabor, 1967), *Retrato de classe* (Gregório Bacic, 1977), *Teodorico, o imperador do sertão* (Eduardo Coutinho, 1978).

5 Período em que o cinema brasileiro retomou suas atividades, depois de um momento de crise em que a produção foi quase a zero. *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (Carla Camurati), em 1995, é considerado o pontapé da Retomada.

propõe-se a falar dos diversos aspectos da experiência social. Parece que, nessa etapa, o coletivo fica em segundo plano fazendo emergir a dimensão individual das histórias e personagens. Nagib (2002) mostra-se em sintonia com esse pensamento ao dizer que os filmes recentes centralizam os dramas individuais mais do que os sociais. Parece haver uma menor preocupação em defender teses socioeconômicas a respeito de uma realidade.

Portanto, se nos anos 1960 e ainda nos 1970, questões ideológicas e classistas eram acionadas e ressaltadas nas análises fílmicas, nas décadas posteriores esse quadro transformou-se expressivamente. A partir dos anos 1980 e, notadamente, dos anos 1990, o cinema brasileiro foi pautado pela tendência da particularização do enfoque, recortando temas em biografias, atento à expressão peculiar de sujeitos específicos (MESQUITA, 2010). Notava-se uma proliferação de histórias de sujeitos fragmentados, desgarrados de estruturas e instituições, inquietos, vistos por uma lente mais focada no indivíduo. Distanciando-se do modelo sociológico, o cinema se aproximava agora de abordagens e influências de teor mais antropológico (XAVIER, 2006). Tal mudança de perspectiva é associada a processos nas ciências humanas, no que se conhece por guinada subjetiva (SARLO, 2007) – os esforços migraram, aos poucos, de grandes diagnósticos sociais para observação de experiências singulares, da macro para a micro-história, de estruturas para sujeitos, de sociedades para indivíduos. Tanto nos filmes quanto nos corpos teóricos, a noção de classe saiu de cena, com algumas exceções⁶.

Eis que, sobretudo a partir dos anos 2000, surgem alguns filmes brasileiros de grande reverberação que recolocam fortemente a problemática das classes sociais – ainda que em outros termos e sob outras formas. Poderíamos aqui citar filmes como *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009), *Um lugar ao sol* (Gabriel Mascaro, 2009), *Babás* (Consuelo Lins, 2010), *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011), *Câmara escura* (Marcelo Pedroso, 2012), *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012), *Eles voltam* (Marcelo Lordello, 2012), *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), *Em trânsito* (Marcelo Pedroso, 2013), *Casa grande* (Fellipe Barbosa, 2015) e *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015), entre outros, alguns dos quais receberão uma atenção um pouco mais detida adiante. São filmes que parecem menos últimos suspiros de uma discussão que vinha expirando e mais focos da recuperação de uma problemática que desponta agora com nova força e novas formulações – depois de uma virada subjetiva, estaríamos começando a presenciar indícios de uma pequena *guinada coletiva*?

Convém saber de que modo têm aparecido tais questões num momento já muito distante do modelo sociológico e indagar por suas especificidades, marcas e

6 Certamente não se trata de uma desaparecimento completa, mas de uma mudança de enfoque. Filmes que tangenciam questões de classe podem ser encontrados nos anos 1980 e 1990, mas em menor proporção do que nas décadas anteriores.

características atuais. Feldman (2013) pontua uma combinação entre a recuperação da questão da classe social, tão frequente no cinema moderno, e a singularidade, cara à produção contemporânea, produzindo uma espécie de *singularidade de classe*. Portanto, se a classe retorna hoje, não é sob a forma da totalização, mas numa atenção detida aos personagens, às relações entre indivíduos, frequentemente destacando elementos como intimidade e afeto.

Questões transversais

Tendo à frente esse retorno das classes no cinema brasileiro recente, um fenômeno que se poderia entender como uma *tendência* ou *movimento*, é possível identificar alguns pontos transversais se agruparmos os filmes e olhá-los em conjuntos menores. Certas características importantes fazem-se ver nessas tentativas comparatistas. Passearemos por algumas delas.

Alguns dos filmes citados inovam em procedimentos que adicionam mais dimensões às relações entre sujeitos que filmam e sujeitos filmados. Em *Doméstica*, por exemplo, o diretor Mascaro (2012) passa a câmera a adolescentes para que filmem suas empregadas domésticas, promovendo (ou acentuando), o próprio cineasta, rearranjos nas relações de poder, isto é, adicionando novos ingredientes a relações já complexas. Em *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009), turistas em um cruzeiro são os responsáveis por realizar as imagens do filme. Há, portanto, um forte deslocamento na posta em imagens da alteridade se comparada aos filmes que buscavam as classes de maneira mais substantiva, abordadas em si mesmas, como objeto de uma investigação sociológica realizada por um sujeito distanciado. Nesses filmes, quem opera a câmera é também personagem e compartilha a cena com as demais pessoas filmadas, sendo igualmente alvo das interpretações do espectador.

Babás, curta-metragem de Lins (2010), é nomeado pelas profissionais que cuidaram da cineasta, de seus filhos e amigos, enquanto *Santiago*, longa de Salles (2007), recebe o nome do ex-mordomo da família do diretor. Apesar de muitas diferenças, são ambos filmes ensaísticos sobre empregados domésticos vistos pelo olhar dos patrões. Os cineastas buscam, com o ato de filmar, homenagear os empregados e alçá-los a um lugar de destaque antes nunca tido. Assim, parecem movidos por sentimentos de culpa e tentativas de reparação de uma invisibilidade ou de uma negligência, fazendo um *mea culpa* declarado, com narração *off* em primeira pessoa que analisa as contradições dessa relação trabalhista.

No final de *Santiago* (2007), o diretor expõe sua reflexão sobre um aspecto importante das imagens que fizera, anos antes, do ex-mordomo (já falecido na época da montagem). Questionando a distância e o desconforto do personagem

perceptíveis no material bruto, ouvimos o narrador dizer:

Figura 1: fotograma do filme **Santiago** (João Moreira Salles, 2007)

Não existem planos fechados nesse filme, nenhum close de rosto. Ele está sempre distante. Penso que a distância não aconteceu por acaso. Ao longo da edição, entendi o que agora parece evidente. A maneira como conduzi as entrevistas me afastou dele. Desde o início, havia uma ambiguidade insuperável entre nós que explica o desconforto de Santiago. É que ele não era apenas meu personagem; eu não era apenas um documentarista. Durante os cinco dias de filmagem, eu nunca deixei de ser o filho do dono da casa e ele nunca deixou de ser o nosso mordomo. (Salles, 2007).

Salles (2007) condensa um pensamento sobre as relações de poder *extrafilmicas* e a maneira como atravessam a linguagem cinematográfica, modulando não só o comportamento do personagem como os enquadramentos escolhidos. Podemos perceber que as composições que envolvem o personagem Santiago (Figura 1) de fato o colocam à distância, situando-o quase sempre no espaço da cozinha (mesmo que as filmagens fossem em sua própria casa e ele já estivesse aposentado naquele momento), com diversos objetos como obstáculos entre ele e a câmera. Esse afastamento é atribuído à relação hierárquica e trabalhista entre os dois, resultado de uma confusão entre os papéis de patrão/documentarista e personagem/empregado. Distâncias sociais, distâncias do cinema.

Relações entre patrões e empregados também aparecem em ficções como *Trabalhar Cansa* (Juliana Rojas; Marco Dutra, 2011), *Eles voltam* (Marcelo Lordello,

2012), *Casa grande* (Fellipe Barbosa, 2015), *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012) e *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015). Deles, elegemos os dois últimos como foco de nossos comentários. Em *Que horas ela volta?*, Jéssica (Camila Márdila) é uma jovem vinda de Pernambuco para prestar vestibular em São Paulo, hospedando-se na casa dos patrões de sua mãe, a empregada doméstica Val (Regina Casé). A entrada de Jéssica naquele ambiente é o grande disparador dos conflitos da narrativa, já que antes de sua chegada tudo estava não exatamente bem, mas estável – como placas tectônicas mal arranjadas que se acomodaram em um ponto de equilíbrio por muito tempo.

Jéssica é portadora de um olhar curioso, inquieto, questionador de tudo aquilo que é dado como natural. Ela desafia as regras que sustentam as relações daquela casa e incomoda os patrões, fazendo com que tenham que se desdobrar para explicar e verbalizar uma série de desigualdades e restrições tácitas (por que ela não pode dormir no quarto de hóspedes? Por que não pode entrar na piscina?).

Em *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), vigias se instalam num bairro de classe média/alta em Recife e oferecem seus serviços de segurança privada para os moradores. Assim como em *Que horas ela volta?*, a chegada desses personagens, capitaneados por Clodoaldo (Iranthir Santos), impacta a rotina de todos os demais e move a narrativa, sendo responsável também pela virada que se sucede no desfecho. Apesar de serem responsáveis pela segurança, sua presença gera justamente o oposto, já que associada a uma proteção controversa, baseada em algum tipo de chantagem ou extorsão. O pagamento mensal dos vigias acaba por gerar uma sensação de dependência e vulnerabilidade, além de acentuar uma paranoia contemporânea em relação à violência urbana.

A partir da descrição dos dois filmes, podemos apontar uma questão comum significativa: a figura de um *invasor*, caso de Jéssica em *Que horas ela volta?* e dos vigilantes em *O som ao redor*, – um personagem de uma classe que adentra o território de outra gerando instabilidade, em alguns casos promovendo um deslocamento de perspectiva e a desnaturalização de costumes e de modos de vida.

Nesses filmes, as relações de classe não se dão de maneira amigável ou pacífica, portanto. O termo *invasor* denota agressividade ou violência; soa indesejável, mal quisto. A *invasão* não é exatamente uma ação, mas a *caracterização de uma ação*, uma forma de percebê-la e de qualificá-la. Assim, faz sentido pensarmos na *invasão* como um revestimento de medo e apreensão que envolve a entrada das classes populares em espaços de outras classes, pois assim este ingresso é sentido pelos anfitriões. Representantes do povo nos lares e bairros das famílias de classe média são percebidos como ameaçadores para esse estrato social. Ainda que, a rigor, o que se passe seja a mera presença compartilhada em um dado espaço, uma parte é considerada, subjetivamente, como invasora, o que faz com que a outra parte sinta-se ameaçada.

Como vimos, tanto na ficção como no documentário há uma forte presença das relações entre patrões e empregados domésticos, o que parece ter se constituído como principal reduto das relações de classe no cinema brasileiro hoje. Se os filmes atuais tratam em menor proporção de operários de chão de fábrica ou grevistas em relação aos burgueses capitalistas, ou de imigrantes nordestinos, sertanejos pobres e analfabetos em relação a fazendeiros ou empregadores da construção civil em cidades grandes – como em *Maioria absoluta* (Leon Hirszman, 1964), *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), *ABC da greve* (Leon Hirszman, 1990), *Linha de montagem* (Renato Tapajós, 1982), entre outros –, as profissões domésticas têm sido especialmente presentes. *Babás*, *Santiago*, *Doméstica* – os ofícios nomeiam quase todos os filmes, com a exceção do documentário de Salles (2007), que faz referência ao nome próprio do ex-mordomo – abordam funcionários que trabalham dentro dos apartamentos, casas ou prédios de patrões de classes médias e altas, configurando relações que embaçam as fronteiras entre espaço público e privado, vida profissional e pessoal, formalidade e intimidade. Se, como aponta Carla Barros (2007), a intimidade suaviza as relações de poder, de outro é capaz de embaralhar expectativas, deixando os sujeitos em lugares instáveis, confusos a respeito de direitos e deveres – ‘*ela é quase da família*’, diz a velha frase, que não é apenas um mascaramento, mas se confunde com a própria construção da ambiguidade e com a perversidade dessas relações, que se fundam numa mútua dependência. Ao mesmo tempo em que dissolve a sobriedade e amacia ordens, a proximidade afetiva mascara hierarquias e disfarça abusos de autoridade. Muitas vezes o contato com essa alteridade é atravessado por um intenso sentimento de desconforto, medo ou paranoia – a ameaça do *outro de classe* dentro de casa.

Ao ressaltarem o pavor da alteridade e o temor de uma insurgência dos mais pobres, alguns desses filmes se aproximam do gênero do horror, pontuados com imagens aterrorizantes ou criaturas fantásticas. A intertextualidade com o horror dá origem à criação de monstros e figuras animais em *Trabalhar cansa*, assim como pesadelos assustadores (a invasão de meninos negros pulando o muro da casa da personagem que sonha) e delírios com banhos de sangue numa cachoeira em *O som ao redor* (evocando a violência do passado naquele espaço rural, vizinho a um engenho de açúcar, terra escravocrata).

Problemas históricos pendentes que retornam na atualidade também alinhavam os filmes, que ora tomam a forma de um prolongamento ancestral (das amas de leite às babás, dos engenhos às metrópoles, das amigas de mãos dadas na fazenda à condição de patroa e empregada na cidade) ou de diferentes tipos de acertos de contas do passado (as vinganças planejadas e as tentativas de conciliação com os empregados domésticos outrora menosprezados). As obras, focadas no presente, apresentam uma dimensão de historicidade, fazendo conexões entre tempos e revelando prolongamentos de eras longínquas, ressaltando permanências coloniais, como as fotos antigas em preto e branco que abrem *O som ao redor* ou os anúncios de jornal abusivos que buscam amas de leite em *Babás*.

Da aproximação de filmes distintos, uma questão geracional se insinua. Personagens jovens, adolescentes ou mesmo adultos, mas que aparecem na condição de filhos, estão por toda parte: dos sete rapazes e moças que empunham as câmeras em *Doméstica* a Jéssica em *Que horas ela volta?*, João em *O som ao redor*, Cris em *Eles voltam*, Jean em *Casa grande*, passando por “Joãozinho” (como era apelidado o diretor João Moreira Salles) em *Santiago*. Ecos, mais de um século depois, de Louis e Auguste Lumière filmando os empregados de seu pai Antoine no primeiro filme do cinema *A saída dos operários da fábrica Lumière* (1895). Muitos “sinhozinhos”, filhos do patrão, mas também a filha da empregada, pela primeira vez na universidade, chegando à casa dos patrões da mãe para estudar. Reflexos de uma transformação social que ofereceu às novas gerações, no contexto dos mais pobres, oportunidades de conquistas inéditas. Por outro lado, alguns jovens dos contextos mais ricos, com a força do ímpeto juvenil, renovam-se, rebelam-se, querem chacoalhar algumas estruturas, deixando seus pais, representantes da tradição, aflitos e desconcertados. A crise da família (pais ausentes ou decadentes) é pungente, com destaque para o declínio da figura paterna, como os pais desempregados ou fragilizados em *Que horas ela volta?*, *Trabalhar cansa* e *Casa grande*.

Destacam-se também as imbricações das relações de classe com as de gênero e raça, muitas vezes indissociáveis. As mulheres são grandes reféns das condições e contradições do emprego doméstico, iniciadas no trabalho ainda meninas, apartadas da própria família, muitas delas abusadas e exploradas por seus companheiros em *Babás* e *Doméstica*. A maioria das mulheres de classes baixas nesses filmes são negras e pardas. Ribeiro (2015) nos disse que os conflitos brasileiros nunca são puros, mas sociais, étnicos, econômicos, raciais, religiosos – cada um se pinta com as cores dos outros.

SUJEITOS E OBJETOS

Os filmes do presente parecem ancorados em uma perspectiva distinta daquela que mobilizava cineastas de outras épocas: há quase uma assunção de que apreender o outro em sua inteireza está fora de alcance, de que não se pode mais ser seu porta-voz. Forja-se, assim, um cinema da suspeita, desconfiado: é possível filmar o outro?. Daí decorrem filmes reflexivos, ensaísticos, que tematizam as relações, que elucubram sobre limites, ou que chamam o diretor para dentro da cena. As relações estão em jogo e os diretores/patrões fazem parte delas. Se antes ocupavam apenas o lugar dos *sujeitos* que filmam, agora também são transferidos à condição de *objetos* de escrutínio do espectador, como acontece no discurso em que Salles (2007) se expõe pessoalmente em *Santiago*, revisitando seus erros e a postura autoritária e distante que tinha com o funcionário no passado.

Portanto, esse retorno das classes no cinema brasileiro não é uma volta ao Cinema Novo ou ao modelo sociológico. É um retorno modificado por todo um debate posterior, que meditou sobre como representar o outro; um retorno que destituiu um

tipo de representação mais substantiva e que agora joga luz sobre as *relações*, isto é, que envolve também a posição do cineasta.

Entre lá e cá, embora as relações sejam hoje mais tematizadas e problematizadas, permanece o fato de que as câmeras são sempre empunhadas pelas classes médias e altas em direção às baixas, com todas as consequências que isso traz. Contudo, não poderíamos dizer que a mudança de perspectiva para o lado da classe popular necessariamente produziria filmes *mais justos*. O fato de uma babá ou uma doméstica se empossarem da câmera não implicaria, automaticamente, um filme que contemple suas vozes e suas falas ou que faça *jus* às suas perspectivas, em termos de discurso e estética. No entanto e independente disso, essa rotação é tão rara quanto seria bem-vinda. De volta à carta de Graciliano Ramos para a irmã, pensamos que seria bom, certamente, que fosse superado o predomínio quase absoluto do formato *Mariana por Marili* e tivéssemos mais oportunidades de ler *Mariana por Mariana* e *Marili por Mariana*. Enquanto isso, propomos fazer a crítica do gesto de Marili – escrutinando suas formas, estratégias, seus modos de mostrar Mariana, a relação que firma com ela via imagens, nas imagens.

REFERÊNCIAS

- BARROS, Carla. *Trocas, hierarquias e mediação: as dimensões culturais do consumo em um grupo de empregadas domésticas*. Tese (doutorado). Instituto COPPEAD de Administração, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- FELDMAN, Ilana. *Jogos de cena – ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013 (no prelo).
- MESQUITA, Cláudia. *Retratos em diálogo: notas sobre o documentário brasileiro recente*. In: *Novos Estudos – CEBRAP*, São Paulo, N. 86, pp.105-118, 2010.
- NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- RAMOS, Graciliano, *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 1982.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- SOUTO, Mariana. *Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo*. 2016. Tese (Comunicação) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- SOUZA, J.; ARENARI, B. *Os batalhadores brasileiros: nova classe média ou nova classe trabalhadora?*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

FILMOGRAFIA CITADA

Babás (Consuelo Lins, 2010)

Câmara escura (Marcelo Pedroso, 2012)

Casa grande (Fellipe Barbosa, 2015)

Doméstica (Gabriel Mascaro, 2012)

Eles voltam (Marcelo Lordello, 2012)

Em trânsito (Marcelo Pedroso, 2013)

Maioria absoluta (Leon Hirszman, 1964)

O som ao redor (Kleber Mendonça Filho, 2012)

Pacific (Marcelo Pedroso, 2009, Brasil)

Que horas ela volta? (Anna Muylaert, 2015)

Santiago (João Moreira Salles, 2007, Brasil)

Trabalhar cansa (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011)

Um lugar ao sol (Gabriel Mascaro, 2009)

Viramundo (Gerando Sarno, 1965)

DETETIVES POLICIAIS, JORNALISTAS E MOEDEIROS FALSOS NA AMÉRICA DO SUL: CONEXÕES TRANSNACIONAIS

Diego Galeano¹

RESUMO

Este artigo analisa o papel dos detetives das polícias sul-americanas na perseguição de redes transnacionais de moedeiros falsos. Em particular, deita o olhar em uma série de viagens a países limítrofes realizados por agentes das polícias de investigação em começos do século XX. Estes deslocamentos permitem examinar a trama de negociações ao redor da investigação deste tipo de crimes e que envolvia diferentes atores (detetives e agentes secretos da polícia, repórteres e correspondentes da imprensa, fabricantes, intermediários e distribuidores de notas falsas). Busca-se mostrar a estreita conexão entre todos eles: cada uma de suas decisões incidia nos movimentos e nas margens de ação dos demais. Os casos de investigações internacionais suscitavam desafios específicos aos cronistas das notícias policiais da imprensa, aos detetives e aos próprios integrantes das redes delitivas.

Palavras-chave: América do Sul. Falsificação de dinheiro. Jornalismo policial. Polícia de investigações. Redes delitivas transnacionais.

ABSTRACT

This article analyzes the actions of South American police detectives in the persecution of cross-border counterfeiting networks. Specifically, it focuses on travels undertaken by police investigators to neighbouring countries in the early twentieth century. Such actions allow examination of the negotiation tactics surrounding the investigation of this kind of crime, which involved different social participants: detectives and undercover agents, reporters and press correspondents, manufacturers, dealers and counterfeit money distributors. We seek to examine the close connection between such actors: each individual decision affected the movements and scope of others' reactions. The cases of international investigations created specific challenges to reporters of police chronicles, to the investigation agency detectives and to the members of the criminal networks themselves.

Key-words: Counterfeit Money, Investigation Police, Criminal Networks, South America

¹ Doutor em História Social (UFRJ) e Professor de História Contemporânea da PUC-Rio. E-mail: dgaleano@puc-rio.br

INTRODUÇÃO

Apesar do notável crescimento da história social do crime nos últimos anos, a falsificação de papel moeda continua sendo um campo quase completamente inexplorado. Algo mais robusta é a historiografia da falsificação metálica, desde as aproximações pioneiras de Braudel (2013, p. 711-715) e Grendi (1987) sobre a circulação de moedas falsas no espaço mediterrâneo até os numerosos trabalhos sobre o tráfico atlântico entre a América espanhola e a Europa nos séculos XVII e XVIII (VALENCIANO, 1986; CAPOROSSI, 2007; GUTIÉRREZ, 2008; PICO, 2017). Tais estudos revelam a complexidade deste crime que implicava certa divisão do trabalho entre fabricantes e distribuidores de dinheiro falso, assim como a porosidade das fronteiras entre as redes de falsificação e os circuitos de comércio legal.

As escassas pesquisas sobre o fenômeno da falsificação de cédulas a partir do século XIX, período marcado por uma drástica monetarização da vida social, sugerem que este crime assume as características de um mercado ilegal. O negócio da moeda falsa, estruturado com regras mercantis e protagonizado com empreendedores em busca de oportunidades criminais, tem sido analisado por historiadores como Johnson (1995) e McGowen (2005). Ambos os autores destacam a paulatina preocupação dos governos pelo impacto econômico do fenômeno delitivo e a inquietação dos bancos emissores pela corrosão da confiança nos papéis de crédito. Autoridades bancárias e governamentais promoveram a criação de novas agências de investigação especificamente dedicadas à vigilância das quadrilhas de falsificadores (como, por exemplo, o Serviço Secreto dos Estados Unidos), tendência global que buscava centralizar as tarefas de perseguição e repressão da moeda falsa. As agências à escala nacional procuravam, por um lado, limitar a ação das autoridades locais, muitas vezes suspeitas de negligência, inclusive de cumplicidade com os falsários, e simultaneamente construir espaços de colaboração com polícias de outros países. O crime de falsificação de dinheiro envolvia complexas redes transfronteiriças que conectavam distintas regiões e que, em certas ocasiões, chegavam a produzir em um país notas falsas de outro, valendo-se de circuitos de exportadores que as distribuía no estrangeiro (ORTEGA, 1994).

À exceção de algumas aproximações pontuais (PICCATO, 2001, p. 144-148; ALVARADO, 2011, p. 104-109; GALEANO 2017), pouco tem sido investigado sobre a falsificação de dinheiro na América Latina. No entanto, esses trabalhos aportam elementos para reconhecer a existência de um mercado ilegal de moeda falsa com forte presença de estrangeiros, pautas de negócios que se repetiam de país em país, assim como uma mesma divisão de tarefas entre fabricantes, intermediários e circuladores. Este texto não aborda em profundidade essa dimensão do negócio da falsificação

como mercado ilegal, mas parte desse ponto para abrir outra interrogação: como se investigavam estas redes transnacionais de moedeiros falsos com polícias locais que, nos primórdios do século XX, nem sequer possuíam jurisdição federal?

O caso das redes de falsificação de dinheiro permite discutir a emaranhada trama das investigações além das fronteiras, que envolviam pelo menos três atores-chave: detetives e agentes secretos da polícia, repórteres da imprensa e, por último, os próprios falsários e seus cúmplices. Esta triangulação estratégica que, nos casos de falsificações transfronteiriças, podia somar embaixadores e correspondentes dos jornais, estava rodeada de negociações e disputas: cada passo que dava um desses atores tinha consequências imediatas para o outro. Tratava-se, ademais, de um mundo em constante movimento: circulações delitivas de falsificadores e circuladores que se deslocavam de uma cidade a outra; conexões policiais que suscitavam trocas de antecedentes, envios de telegramas e viagens de detetives; tráfico de primícias e missões jornalísticas que também enfrentavam o desafio de construir notícias à distância.

O marco temporal abrange um momento no qual as agências policiais de investigação estavam adquirindo forma na Argentina, Uruguai, Brasil e Chile, de maneira conectada e dialógica. No intuito de tornar esses fios visíveis, este texto analisa dois casos próximos no tempo, separados por apenas alguns meses do ano de 1913: primeiro, um grupo de detetives cariocas que viajaram ao Rio da Prata para descobrir um ateliê de falsificadores e, à continuação, outro de policiais argentinos que se trasladaram ao Chile com idêntica intenção e, mais tarde, ao Peru. Em ambos os casos, o dinheiro falso não imitava as notas do país onde estava localizada a fábrica, mas do país dos detetives em trânsito. De todo modo, se o mapa de ação era transnacional, muitos de seus efeitos eram estritamente locais, afetando carreiras concretas de jornalistas e policiais.

Dar conta desse jogo de escalas entre a dimensão transnacional e a local é um desafio metodológico desde texto. Na América do Sul, a história do crime e dos ilegalismos tem mostrado um recente interesse pelas redes delitivas (CORDERO, 2010; FLORES, 2014; GALEANO, 2018). Quando se trata de redes transnacionais, a maior parte dos trabalhos focam-se nas circulações no espaço atlântico sul-americano, que este capítulo aborda na primeira parte. Poucos estudos têm conectado esse território, em uma análise integradora, com as circulações transandinas que são objeto da segunda parte. Desse modo, discerne-se um amplo mapa de redes delitivas, policiais e jornalísticas que a falsificação de dinheiro permite explorar em profundidade.

Além de iluminar regiões diferentes das circulações de moedeiros falsos, cada parte deita o olhar sobre um problema específico na dinâmica

entre a dimensão transnacional e a local. Em primeiro lugar, as viagens dos detetives cariocas a Buenos Aires e Montevideú mostra que as investigações policiais no estrangeiro se deparavam com um empecilho fundamental: as regras locais de procedimento para busca e autos de prisão em flagrante. Mesmo que as prévias averiguações detetivescas fossem impecáveis, o sucesso final da missão dependia da entrada na fábrica com mandado judicial e da detenção dos suspeitos em flagrante delito. Em segundo lugar, os deslocamentos dos policiais argentinos ao outro lado da Cordilheira dos Andes levam à análise para a questão do tratamento destes casos na justiça. O processo crime localizado no Arquivo Nacional do Chile torna possível examinar as formas em que procuradores e juízes lidavam com casos de fabricação de moeda estrangeira. Essas fontes judiciais são cruzadas com arquivos diplomáticos e policiais, assim como também com numerosas reportagens publicadas em jornais, revistas e magazines ilustrados.

Sherlocks cariocas no Rio da Prata

“Peguei flagrante fábrica notas cinco mil réis despesas maiores dois contos espero dinheiro Arthur”. Esta mensagem, sem pontuações nem conectivas, chegou pelo telegrama ao chefe da polícia do Rio de Janeiro, em 22 de maio de 1913, desde a cidade de Buenos Aires. No dia seguinte, outro cabo recebeu apenas quatro palavras: “espero hotel Galileo Arthur”. Estes telegramas passariam por dois fragmentos incompreensíveis do arquivo policial, não fosse porque encontram-se reunidos em uma mesma pasta com o título “apreensão de moeda falsa”, incluindo uma carta muito mais rica em detalhes.²

Dessa maneira é possível saber que Arthur Rodrigues da Silva – remetente destes cabos – era o Inspetor do Corpo de Investigações e Segurança Pública. Havia chegado a esse posto, que o deixava à cabeça de uma estratégica repartição, após mais de dez anos em distintos cargos na polícia carioca. Depois de um passo pela Polícia Marítima, quando em finais de 1910 o militar Hermes da Fonseca assumira a presidência do Brasil e designara a Belisário Távora na chefatura de polícia, Arthur Rodrigues ficou no comando da Guarda Civil e posteriormente, em 1912, do Corpo de Investigações criado cinco anos antes (SAMET, 2008). Pouco depois de virar seu Inspetor Geral, aceitou ser entrevistado por um jornalista da Gazeta de Notícias. Mostrava-se crítico do serviço oferecido por esta dependência que contava com 80 agentes, a seus olhos mal remunerados

2 Corpo de Investigações e Segurança Pública, 2º Seção, “Apreensão de Moeda Falsa” (1913). Fundo GIFÍ-Secretaria de Polícia, Caixa 6C 390, Arquivo Nacional do Brasil [a seguir, AN-GIFÍ-6C390].

e pior preparados. Também reclamava porque os “secretas”, como se chamava a estes agentes, eram conhecidos demais no mundo do crime para garantir o sigilo de uma missão. Apesar disso, prometia “limpar a cidade” de todo tipo de malfeitores após ter conseguido, nos primeiros três meses de gestão, enviar para a cadeia em torno de 400 ladrões.³

Na carta que, um ano mais tarde, escreveria ao chefe de polícia, explicava que recém voltara de uma viagem a Buenos Aires, seguindo os rastros de uma fábrica de moeda falsa brasileira no território argentino. Em 18 de abril de 1913, o Inspetor mandou a Buenos Aires um agente secreto (“cujo nome Vossa Excelência sabe”, dizia), quem embarcou desde o porto de Santos. O agente cumpriu com o combinado e, em começos de maio, telegrafou avisando que o contato com o falsificador havia sido um sucesso. Arthur Rodrigues preparava sua viagem e escolheu como acompanhante o coronel Pedro da Câmara Campos, que antes havia sido seu sucessor como Inspetor Geral da Guarda Civil. Assim, como agentes secretos, apanharam um trem com destino a São Paulo para, em seguida, partirem de Santos e evitar que um embarque no Rio de Janeiro despertasse suspeitas e especulações da imprensa. Utilizando nomes falsos, acomodaram-se na primeira classe do vapor alemão *König Wilhelm II* e chegaram na capital argentina na noite do 14 de maio, hospedando-se no Hotel Galileo, enquanto o agente secreto ocupava outro quarto no Hotel Apolo.⁴

Poucos dias depois, Arthur Rodrigues foi ao encontro do fabricante de dinheiro falso, graças a uma reunião marcada pelo agente secreto. O suposto falsificador era Samuel Torner, anarquista catalão que em 1906 havia fundado a Escola Moderna de Valência, vinculada aos princípios da pedagogia libertária de Francisco Ferrer. Depois da Semana Trágica de Barcelona e da condenação a morte de Ferrer em 1909, estes experimentos pedagógicos foram fechados pelo governo espanhol, com alguns de seus diretores e professores detidos pela polícia. Após conseguir um indulto real, Torner acabou migrando para a Argentina, junto com a sua esposa, em setembro de 1909, onde desempenhou um papel ativo na fundação de escolas e na publicação de periódicos sobre pedagogia libertária.⁵ Os detetives brasileiros pareciam desconhecer por completo esta trajetória anarquista de Torner: pelo menos, nenhuma referência a isso aparecia na carta de Arthur Rodrigues à chefatura policial.

3 “A organização do Corpo de Segurança”, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 27/5/1912, p. 1.

4 Telegramas ao chefe de polícia Belisario Távora, 22 e 23 de maio de 1913, AN-GIFI-6C390.

5 “Las Escuelas clausuradas”, *La Época*, Madrid, 10/10/1909, p. 2 e “El fusilamiento de Ferrer”, *Caras y Caretas*, n. 577, Buenos Aires, 23/10/1909, p. 57-60. Sobre a trajetória de Samuel Torner: Dalmau i Ribalta, 2011.

Segundo a sua versão, Torner tinha um estabelecimento tipográfico na rua Victoria e ali o esperava o catalão para iniciar o negócio das notas falsas. A primeira transação, contudo, teve lugar em um automóvel. Durante o percurso, pelos bairros de Palermo e Belgrano, combinaram que Torner lhe venderia, em notas falsas de cinco mil réis, a soma total de 350 contos de réis, o que equivalia a aproximadamente dois mil salários mensais do agente secreto que os havia colocado em contato. Devia pagar por essa soma 70 contos de réis, ou seja, uma quinta parte do valor nominal em cédulas legítimas, proporção média no mercado do dinheiro falso (JOHNSON, 1995, p. 59; ALVARADO, 2011, p. 105). Esse pagamento devia ser feito em parcelas, com um primeiro sinal de quatro milhões, outros 30 milhões no momento de mostrar as evidências da falsificação e, por fim, os 36 milhões restantes quando se concretasse a entrega do dinheiro.

Depois de pagar o primeiro sinal de quatro milhões, Arthur Rodrigues marcou o encontro para ver as provas em dia 21 de maio, às oito da noite. Segundo seu relato na carta, combinou com Câmara Campos os passos a seguir para lograr a prisão em flagrante delito e pediu ao embaixador do Brasil em Buenos Aires (única autoridade que tinha conhecimento da missão) que conseguisse dois agentes subalternos da polícia portenha. Ao receber os brasileiros na hora pautada, Torner os conduziu até os fundos da propriedade, atravessando uma porta de metal e deixando-os trancados na sala de máquinas. O anarquista iniciou a impressão das notas falsas de cinco mil réis de um lado do papel e explicou que, para prosseguir com a estampa do outro lado, era necessário esperar que a tinta secasse. Mostrou o parecido com as notas legítimas e exigiu o pagamento dos 30 milhões. Arthur Rodrigues desculpou-se por não ter com ele o dinheiro, argumentando que temia que fosse a emboscada de um roubo, mas prometeu ir a buscar a soma até o hotel para cumprir com o compromisso.

Naquele momento Torner interrompeu o Inspetor, começou a queimar as cédulas impressas e a quebrar a pedra litográfica. O detetive arrojou-se sobre o falsificador para evitar que eliminara as provas, enquanto o agente secreto tentava forçar a porta e correr para pedir ajuda. Na rua esperavam Câmara Campos e os policiais portenhos, que ao serem avisados ingressaram ao local e arrestaram Torner. Por volta da meia-noite, autoridades da polícia argentina chegaram com o juiz para realizar o auto de prisão em flagrante. O falsário anarquista foi parar no calabouço. Na manhã seguinte, o Inspetor escreveria ao chefe da polícia aqueles telegramas que anunciavam o triunfo da missão e pediam dinheiro para cobrir “gastos maiores” dos previsto. Pouco antes de regressar ao Brasil, os detetives testemunharam diante do juiz federal que ficou a cargo do caso. Nesse momento, a imprensa brasileira já anunciava com veemência

o “brilhante sucesso” da polícia carioca em longas e elogiosas reportagens, fartamente ilustradas com os rostos dos detetives.

Retratos dos detetives Arthur Rodrigues, Pedro Câmara Campos e João Martins.



Fonte: “Moeda falsa. A polícia carioca na Argentina”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2/6/1913.

Através dessas crônicas jornalísticas é possível reconstruir detalhes da missão que Arthur Rodrigues omitia na sua carta à chefatura e – inclusive – lê-la a contrapelo. Por um lado, essas reportagens fornecem elementos para compreender a pista inicial que conduziu à decisão de embarcar o agente secreto e, mais tarde, os detetives policiais rumo a Buenos Aires. Na imprensa brasileira circularam duas versões diferentes, embora compatíveis: ambas apontavam à Argentina. A primeira delas foi sugerida pelo *Jornal do Brasil* em uma reportagem prematura, publicada apenas dois dias após a busca na propriedade de Torner. Ao longo de 1912 e em começos de 1913, o chefe da polícia portenha, Luis Dellepiane, levou adiante uma campanha de deportação de ladrões, proxenetas, anarquistas e outros “indesejáveis”, valendo-se da lei de expulsão de estrangeiros. Os navios que conduziam esses deportados tinham escalas em Montevideu, Santos e Rio de Janeiro, o que provocou temor das autoridades policiais dessas cidades sobre possíveis desembarques. Nesses meses, os portos do litoral atlântico sul-americano estavam agitados pela constante vigilância das polícias marítimas, cujos agentes realizavam inspeções a bordo e controles de documentação (GALEANO, 2018, p. 165-173). Na versão do jornal carioca, no meio da maré de expulsos chegou de Buenos Aires um sujeito de “estreitas relações com os maiores fabricantes de moeda falsa brasileira naquela República [Argentina]”, que terminou usando a delação como recurso para negociar sua estadia no Brasil.⁶

⁶ “A polícia carioca na Argentina”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23/5/1913, p. 7.

A segunda versão enfatizava o papel do embaixador na Argentina, Luiz Martins de Souza Dantas. O diplomata brasileiro, mencionado como colaborador da investigação na carta de Arthur Rodrigues, era quem teria recebido a denúncia inicial sobre a existência de fábricas de notas falsas e comunicado o ministro de Relações Exteriores, quem encaminhou a informação ao chefe da polícia.⁷ De fato, no Arquivo Histórico do Itamaraty há evidências da ativa participação de Souza Dantas nas missões dos detetives cariocas. Além de telegramas sobre o cotidiano da investigação, o embaixador escreveu um ofício ao ministro informando que o jornal *La Argentina* havia publicado uma série de notas críticas do acionar da polícia carioca no Rio da Prata, “procurando armar escândalo” ao redor desta diligência que – aclarava – tinha sido realizada “de pleno acordo com as autoridades locais”.⁸

As notas do jornal argentino, anexadas no ofício, permitem compreender o significado das explicações do diplomata. Levantavam uma iracunda denúncia contra o acionar dos detetives e a conivência da imprensa brasileira, cujas reportagens chamaram a atenção quando os pacotes com periódicos estrangeiros chegaram ao porto de Buenos Aires. O jornalista de *La Argentina* era sincero ao afirmar que seus leitores “não estavam inteirados” do “conto da falsificação” que a imprensa do Brasil narrava com tamanho entusiasmo. Qualquer revisão dos principais jornais de Buenos Aires comprova o absoluto silêncio diante deste caso que, segundo a visão de *La Argentina*, não passava de uma grande farsa. Com informações obtidas nos tribunais de justiça, o repórter desconstruía cada ponto da versão oficial divulgada no Brasil: Torner tinha sido enganado por Arthur Rodrigues, quem compareceu no estabelecimento tipográfico do catalão, simulando ser um fazendeiro que pedia a impressão de um milhão de exemplares de um cartaz para distribuir nas celebrações pelo aniversário da Revolução de Maio. Depois de terem acordado a valor da impressão, o detetive teria aparecido no ateliê com um clichê de metal para imprimir notas de cinco mil réis. Torner advertiu sobre a ilegalidade do pedido, mas os detetives o convenceram de imprimir uma prova, sob pretexto de ser um primeiro ensaio do cartaz. Logo que a primeira página saiu da máquina, segundo esta versão, suscitou-se o episódio da detenção.⁹

7 “Fábrica de papel moeda brasileira em Buenos Aires”, *O Paiz*, Rio de Janeiro, 4/6/1913, p. 5. A reportagem do jornal *A Notícia*, por sua parte, oferecia aos leitores ambas versões integradas em um único relato, destacando que tanto o delator quanto o diplomata haviam feito chegar ao chefe da polícia a mesma informação: “Moeda falsa. Uma fábrica em Buenos Aires”, *A Notícia*, Rio de Janeiro, 2/6/1913, p. 3.

8 “Falsificação do papel moeda brasileiro”, ofício n. 54, 22/6/1913, Legação dos Estados Unidos do Brasil em Buenos Aires, caixa 206-3-2, Arquivo Histórico do Itamaraty [a seguir, AHI-206-3-2].

9 “La policía del Brasil y el cuento de la falsificación descubierta”, *La Argentina*, Buenos Aires, 20/6/1913, AHI-206-3-2.

Esta crítica atingia também a polícia argentina que, ao aceitar a detenção de Torner e abrir um inquérito, acabou convalidando um procedimento ilegal. Diante da ausência de provas, o juiz tinha se ocupado em colocar as coisas no seu devido lugar, libertando o acusado, “industrial honesto cujo nome merece os maiores respeitos”. O fracasso judicial contrastava com a “fantasia fluminense” montada pelos periódicos que haviam chegado até a sala de redação do jornal argentino: *Gazeta de Notícias*, *Época* e *Jornal do Brasil*. Pouco depois somou-se ao diálogo o vespertino *A Noite*, que na sua página de “última hora” assumiu a empreitada de contestar as “perversas insinuações” do jornalista portenho. Após conhecer a denúncia publicada no país vizinho, o repórter procurou falar com os detetives cariocas e ambos reafirmaram – em sintonia com o diplomata Souza Dantas – que todas as diligências tinham sido realizadas de comum acordo com a polícia de Buenos Aires.¹⁰ Na sua seção de notícias telegráficas, o importante jornal portenho *La Prensa* levantou a notícia da resposta publicada no Brasil e o periódico *La Argentina* se viu obrigado a ratificar sua denúncia sobre o que considerava um fato grave pela ilegalidade da “violação do domicílio”.¹¹

Mais do que a verossimilhança destas versões em disputa, é importante deter-se no questionamento sobre a legalidade da entrada policial na propriedade de Torner. Na investigação do crime de moeda falsa, a detenção do suspeito em flagrante delito, na própria fábrica de dinheiro, com apreensão de maquinarias e de cédulas em diferentes estágios da falsificação, era fundamental para construir um inquérito sólido, com alguma chance de concluir em uma condenação nos tribunais. Nesse sentido, para os detetives cariocas, a missão na Argentina envolvia dois desafios simultâneos: negociar a legitimação do procedimento com as autoridades locais e manter os detalhes da diligência longe da imprensa brasileira.

O primeiro ponto era delicado, pois uma detenção sem mandado judicial e conduzida por agentes policiais estrangeiros seria considerada violação de domicílio, como sugeria o jornalista de *La Argentina*. Um delegado da polícia portenha afirmava que a garantia constitucional de inviolabilidade do domicílio era um dos “mais graves obstáculos para o sucesso de qualquer investigação policial iniciada com a descoberta destes crimes” de falsificação de moeda (BALLVÉ, 1901, p. 43). Velha contenda entre a polícia e a justiça, a legalidade da entrada na propriedade

10 “Sobre as diligências da nossa polícia em Buenos Aires”, *A Noite*, Rio de Janeiro, 20/6/1913, p. 3.

11 “Brasil. Pesquisa policial en la Argentina”, *La Prensa*, Buenos Aires, 21/6/1913, p. 10; “La pesquisa de los detectives brasileños”, *La Argentina*, Buenos Aires, 21/6/1913 e “La acción de los pesquisas brasileños en la pretendida falsificación”, *La Argentina*, Buenos Aires, 22/6/1913, AHI-206-3-2.

privada para detenção em flagrante era uma questão espinhosa. Mesmo se a Comissaria de Investigações de Buenos Aires resolvesse aceitar o acionar dos detetives cariocas e abrir um inquérito, as possibilidades de ser aceito pelo juiz seriam ínfimas. Essa negociação, auxiliada pelo embaixador Souza Dantas, devia ser feita com o maior sigilo, sem filtrar informações na imprensa.

As reportagens dos jornais brasileiros iluminavam detalhes da tensão entre detetives e jornalistas pelo problema do segredo da investigação. O *Jornal do Brasil*, especialmente incisivo na caça de primícias sobre moedeiros falsos, confessava que a súbita desapareção de Rodrigues e Câmara Campos do palácio policial tinha chamado a atenção dos seus repórteres, levando em consideração os altos cargos que ocupavam no corpo de investigações e na guarda civil. Ante o pedido de explicações, a chefia respondeu que Câmara Campos havia pedido licença médica e Rodrigues, cansado da vida policial, tinha viajado a São Paulo para vender umas terras de sua propriedade com a intenção de mudar-se à Europa. Mais tarde, quando um repórter de outro jornal esbarrou por acaso com os detetives no meio das celebrações pelo aniversário da Revolução de Maio, eles disseram que estavam de passeio na Argentina.¹² Em ambos casos o ocultamento de informação buscava a mesma coisa: evitar que os detalhes da investigação chegassem nas páginas do jornal enquanto o caso não fosse resolvido. Nem sempre conseguiam.

Nesses dias, as reportagens revelavam a identidade do agente secreto que auxiliou os detetives e cujo nome Arthur Rodrigues havia preferido não mencionar na sua carta ao chefe da polícia. Tratava-se do “velho agente João Martins, especializado em diligências de notas falsas”, mencionava o *Jornal do Brasil*. Em simultâneo e depois de parabenizar os inspetores, *O Paiz* acrescentava: “não seria justo que ocultemos o nome do velho agente João Martins, que os acompanha há tempos em serviços desta natureza.¹³ A alusão recursiva ao “velho agente” adquire sentidos específicos quando se observa além do caso Torner: não era a primeira vez que João Martins se ocupava de investigar falsificações de dinheiro, nem sequer a sua primeira viagem ao Rio da Prata por este motivo. Desde os inícios da chefia de Belisário Távora, este agente havia acompanhado a Câmara Campos em outras missões realizadas em São Paulo, Montevideu e Buenos Aires. A mais ressonante teve lugar no Uruguai em 1911 com a detenção do litógrafo Julio Somaschini, fio de

12 “A polícia carioca na Argentina”, *Jornal do Brasil*, op. cit. e “Moeda falsa. Uma fábrica em Buenos Aires”, *A Notícia*, op. cit.

13 “A polícia carioca na Argentina”, *Jornal do Brasil*, op. cit. e “Fábrica de papel moeda brasileira em Buenos Aires”, *O Paiz*, op. cit.

uma emaranhada rede entre fabricantes, intermediários e circuladores de notas falsas, com conexões em várias cidades do espaço atlântico sul-americano (Galeano, 2017, p. 215-220).

A trama do caso que terminou com a prisão de Somaschini em Montevideu tinha uma grande similaridade com as características da viagem a Buenos Aires, dois anos mais tarde, para deter a Torner. Os detetives embarcaram rumo ao Rio da Prata, via Santos, utilizando nomes falsos. A polícia carioca espalhou o rumor de uma exoneração destes agentes. Em Montevideu contaram com a colaboração do embaixador brasileiro, Henrique Lisboa, e da polícia de investigações de Montevideu, chefiada por Arturo Brizuela. Os contatos com o falsificador foram feitos em forma direta e sigilosa, convocando as autoridades do Uruguai somente para o auto de prisão em flagrante. Ainda que, mais uma vez, o sucesso da investigação fosse anunciado pela imprensa brasileira como um triunfo da polícia no estrangeiro, o certo é que Somaschini foi rapidamente posto em liberdade pelo juiz uruguaio, da mesma maneira e pelos mesmos motivos que Torner, dois anos mais tarde, seria solto por ordem do magistrado argentino.

Uma carta reservada que o embaixador Henrique Lisboa enviou ao ministro de Relações Exteriores do Brasil deixava claro o motivo da decisão do juiz. Em uma comunicação com Arturo Brizuela, o diplomata soube que “Somaschini tinha alegado perante o juiz incorreções legais no ato de sua prisão e que assim tinha obtido sua liberdade”. Essas “incorreções legais” citadas eram, justamente, a busca na propriedade de Somaschini sem mandado judicial, realizada em conjunto por policiais brasileiros e uruguaio, que convocaram o juiz meia hora depois, quando a prisão em flagrante já era fato consumado.¹⁴ Enquanto em Montevideu o juiz deixava Somaschini em liberdade, no Rio de Janeiro a imprensa celebrava o sucesso dos “*Sherlocks* cariocas”, como foram batizados na ocasião Câmara Campos e João Martins.¹⁵ As primeiras notícias apareceram quando os detetives ainda estavam em Montevideu e continuaram com seu retorno ao Brasil, que rendeu numerosas fotorreportagens.

“Essa derrama extraordinária de dinheiro falso” – escrevia um jornalista do Correio da Manhã ao introduzir uma longa entrevista com Câmara Campos – provinha de redes delitivas que operavam desde as cidades do rio da Prata.¹⁶ A hipótese da origem rio-platense do dinheiro falso que circulava no Brasil consolidou-se como leitura preponderante em começos

14 Ofício n. 20, 2/5/1911, Legação dos Estados Unidos do Brasil em Montevideu, caixa 223-2-2, AHI.

15 “*Sherlocks* cariocas. Um sucesso em Montevideu”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13/4/1911, p. 7.

16 “A nossa polícia descobre uma grande fábrica de notas e estampilhas falsas em Montevideu”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20/4/1911, p. 3.

da década de 1910. Atravessou as crônicas da imprensa e plasmou-se no folheto *A falsificação dos nossos valores circulantes*, publicado em 1912 pelo então diretor do gabinete de identificação da polícia carioca, Elysio de Carvalho. “A derrama de dinheiro falso brasileiro é colossal”, escrevia Carvalho empregando a mesma metáfora que o jornalista: “quase todo ele provem do estrangeiro, principalmente de Buenos Aires e de Montevideú, onde existem verdadeiras fábricas de moeda falsa” (CARVALHO, 1912, p.7). A pergunta que seguia a esta verificação apontava aos motivos do fenômeno: por que os falsificadores do Rio da Prata produziam notas brasileiras? O retorno ao caso de Samuel Torner e, em particular, a seu desenlace, oferece algumas pistas para possíveis respostas.

A prisão de Torner significou o final do trabalho dos detetives cariocas e o início da ação das autoridades argentinas. O caso caiu na órbita da seção de “leis especiais” da polícia de investigações portenha. O nome dessa seção devia-se a dois projetos de lei, sancionados nos primeiros anos do século XX, que haviam ampliado as prerrogativas policiais em casos de falsificação de dinheiro (1900) e de jogos clandestinos (1902). A Comissaria de Investigações criada no último quarteirão do século XIX tinha se transformado nesses anos em uma complexa estrutura dividida em seções, cada uma das quais possuía seu próprio arquivo e sua equipe de detetives, espalhada pela cidade sem uniforme, portanto apenas um cartão com retrato (LAGUARDA, 1914).

As grandes falsificações de dinheiro, narradas como obras de mestres na arte da fotografia e das técnicas de reprodução fotomecânica, tinham tal visibilidade na imprensa que as tornava um tentador espaço de construção de celebridade para os agentes de investigações. Esta repartição policial de salários mais robustos, frequentes viagens no exterior e, às vezes, recompensas pagas pelos bancos emissores, tinha se convertido em um lugar de extensas carreiras detetivescas. Os sucessivos chefes da Comissaria de Investigações (Belisario Otamendi, José Gregorio Rossi, Francisco Laguarda) foram protagonistas na descoberta de fábricas de moeda falsa antes de chegar ao topo da hierarquia. Quando Rossi, ao mando desta Comissaria, recebeu o complicado caso Torner, delegou as diligências para o então chefe da seção de leis especiais, Eduardo Santiago. De acordo com a versão dos jornais brasileiros, o encontro dos *Sherlocks* cariocas com esta autoridade não foi nada cordial: “julga o senhor que a polícia argentina esteja de mãos dadas com moedeiros falsos?” – teria perguntado a Santiago a um dos detetives, segundo o *Jornal do Brasil*.¹⁷ A ausência de resposta e o silêncio do interlocutor eram lidos pelo repórter como a confirmação da

17 “A polícia carioca na Argentina”, *Jornal do Brasil*, op. cit.

tão espalhada suspeita: os falsificadores optavam pelo dinheiro estrangeiro porque, desse modo, a polícia local os deixava em paz.

Outros periódicos menos afins à chefia de Belisário Távora e mais críticos do acionar da sua polícia de investigações narravam este episódio com as mesmas palavras, mas chegavam a conclusões diferentes. *A Notícia* explicava que o comissário Santiago estava ofendido por não ter sido avisado sobre a investigação até o dia da entrada na propriedade e que, por causa disso, comprimiu com a sua tarefa de auxiliar à justiça sem grande entusiasmo.¹⁸ Este jornal buscava relativizar o “sucesso” que os detetives cariocas celebravam no retorno ao Rio de Janeiro, em dia 2 de junho. O clima vitorioso da multidão de jornalistas e policiais reunidos no cais do porto para recebê-los contrastava com o indefectível fracasso judicial em Buenos Aires. Samuel Torner declarou perante o juiz federal, afirmando que era anarquista, mas não falsificador de dinheiro, e que as notas impressas de um lado só eram ensaios de um cartaz para as celebrações do 25 de maio, conforme noticiou o jornal *La Argentina*.

Igual que Somaschini dois anos antes, a legalidade do procedimento policial e da prisão em flagrante foi questionada. As provas contra Torner eram tão fracas como forte era o mal-estar da polícia portenha quanto à forma em que foram obtidas. Isso explica, talvez, o silêncio dos jornais argentinos diante de um caso que tinha todos os elementos de um escândalo atraente para as crônicas policiais. Os agentes de investigações, informantes da imprensa local, não estavam interessados em que se espalhasse a notícia de uma missão da qual podiam tirar escasso rendimento público. Em particular, pouco favorecia esta diligência brasileira ao comissário Santiago, no meio de uma vertiginosa carreira que, poucos meses mais tarde, o deixaria frente a seu próprio desafio transnacional.

Um detetive argentino atravessa os Andes

Em outubro deste mesmo ano, a polícia de Buenos Aires iniciou uma nova investigação para compreender a origem de uma falsificação de notas. “Até agora as diligências efetuadas não deram resultados favoráveis”, escrevia um cronista visivelmente irritado porque os detetives policiais levavam o caso em sigilo e pouco comentavam com a imprensa. Por enquanto, sabia-se que as cédulas falsas apreendidas eram de cinquenta pesos e de boa confecção, embora o papel fosse bastante mais grosso em comparação com os legítimos. Essas “diligências” incluíram visitas a distintas casas de câmbio, mas a carência de pistas sobre os fabricantes e circuladores

18 “Moeda falsa. Uma fábrica em Buenos Aires”, *A Notícia*, op. cit.

levou a suspeitar que as notas tinham sido fabricadas na Europa.¹⁹

A uma semana das primeiras notícias, outra versão começou circular na polícia e filtrou-se na imprensa. Quem espalhou a nova informação entre os leitores não foram os reservados agentes da Comissaria de Investigações, que mantinham rigoroso silêncio, mas os correspondentes no Chile. Seus cabos telegráficos chamavam à atenção sobre o rastro de uma conexão transandina, que já tinha acendido as redes de colaboração entre as polícias de ambos países. Assim, soube-se que o comissário Eduardo Santiago havia partido rumo ao Chile no trem transandino, acompanhado de dois inspetores da seção de leis especiais.²⁰

Logo que chegou ao Chile, o comissário entrevistou-se com o chefe de investigações da capital, Eugenio Castro. Criada em 1896, a Polícia Fiscal de Chile estava dividida em duas seções: uma de ordem pública, que se ocupava da vigilância urbana, e outra – chamada Seção de Segurança – que conduzia a investigação e auxiliava a justiça criminal. Integrante de uma família de vasta linhagem policial, Castro havia participado como detetive da descoberta de um ressonante caso de falsificação de dinheiro em 1898. Esse sucesso, dentre outros, lhe abriu caminho até a chefia da Seção de Segurança, que assumiu em 1900 e da qual se retiraria, envolvido em um grande escândalo de corrupção, em 1917. No encontro com o comissário argentino, Castro lhe ofereceu instalar-se na sua repartição com todas as comodidades. Desde esse lugar e durante vários dias, o comissário Santiago usava gratuitamente o telégrafo para comunicar-se com a chefia em Buenos Aires e dava ordens a seus subordinados, que além dos dois inspetores portenhos agora incluíam alguns agentes chilenos postos a sua disposição. “A investigação é feita em sigilo, o comissário argentino guarda absoluto incógnito”, contava um correspondente no Chile, enquanto elucubrava hipóteses sobre uma eventual fábrica europeia e múltiplas rotas sul-americanas.²¹ Afinal, um ponto continuava sendo obscuro para a imprensa: por que a polícia de investigações de Buenos Aires havia encarregado ao comissário Santiago essa missão do outro lado dos Andes?

Essa pista chilena, conhecida em seus detalhes apenas por um pequeno grupo de detetives policiais, passou a ser explicada aos leitores que acompanhavam o caso. E isso somente aconteceu após a prisão dos supostos falsificadores no que parecia ser a fábrica de pesos argentinos falsos. Depois de avisar o chefe da polícia chilena, o comissário Santiago mostrava

19 “Policía. Falsificación de moneda”, *La Nación*, Buenos Aires, 18/10/1913, p. 16;
“Policía. Continuación de la pesquisa”, *La Nación*, Buenos Aires, 20/10/1913, p. 16
e “Policía. Continuación de la pesquisa”, *La Nación*, Buenos Aires, 20/10/1913, p. 16.

20 “Los billetes falsos de 50 pesos. Pesquisas en Chile”, *La Prensa*, Buenos Aires, 25/10/1913, p. 12.

21 “Policía. Los billetes falsos de 50\$”, *La Nación*, Buenos Aires, 2/11/1913, p. 13.

menos preocupação pelo fluxo das informações que chegavam até os jornalistas. Então o público leitor soube dos passos que o levaram a atravessar a Cordilheira dos Andes. A primeira nota falsa de 50 pesos apareceu em Buenos Aires, nas mãos de um engenheiro agrônomo chileno que a usou para pagar um pequeno consumo em um mercado. Interrogado pela polícia, declarou que havia obtido esse dinheiro em Santiago, na casa de câmbio de um tal Manuel Rodrigues, situada sobre a rua Los Huérfanos, frente ao Banco de Chile. As suspeitas acentuaram-se quando vários artistas da companhia lírica do Teatro Coliseu de Buenos Aires, que haviam atuado no Teatro Municipal de Santiago, retornaram à Argentina com notas falsas adquiridas na mesma casa de câmbio. Na polícia portenha, os artistas declararam que Rodrigues vendia os pesos argentinos por alguns centavos menos que as outras agências. Essas evidências levaram os investigadores argentinos a contatarem a polícia chilena, que entrou no negócio de Manuel Rodrigues e o deixou preso por “circulador consciente”.²²

A investigação foi focando-se no rastro de um grupo de seis argentinos descendentes de italianos que haviam chegado ao Chile um ano antes. Os irmãos José e Vicente Carnevali tinham-se estabelecido em um casarão na rua San Pablo, na localidade de Paine, a cinquenta quilômetros do centro de Santiago. Ali moravam e lá abriram um armazém de frutas, que a polícia suspeitava ser uma fachada para esconder a fábrica de notas falsas. Era, ainda, um ponto de encontro dos demais cúmplices, acusados de integrar a rede delitiva: César Capomasi, Pio Nardi, Antonio Venturi e Miguel Gervasio. Todos foram capturados, simultaneamente, na noite de três de novembro de 1913, quando estavam reunidos em um boteco. Na mesma madrugada a polícia entrou na casa da rua San Pablo e em outras propriedades habitadas pelos cúmplices, porém, não encontrou nenhuma prova.²³ Diferentemente do acionar dos detetives cariocas em Buenos Aires alguns meses antes, desta vez a busca na casa dos suspeitos foi feita com mandado judicial e com a presença física do próprio juiz do segundo tribunal do crime de Santiago, Franklin de la Barra. Concluídas todas as diligências, o semanário chileno *Sucesos* fez uma entrevista com o comissário Santiago, quem destacava a constante presença do juiz nos procedimentos, fato que era reforçado pelas fotografias que ilustravam a crônica.

22 Nos autos do processo da justiça criminal chilena constam as cartas e telegramas que a Comissaria de Investigações de Buenos Aires enviou à polícia de Santiago, pedindo a busca na casa de câmbio de Manuel Rodrigues e anexando os depoimentos em Buenos Aires dos artistas da companhia lírica do teatro Coliseu: 2º Juizado do Crime de Santiago contra José Carnevali e outros (1913), Fundo Judicial Criminal, Caixa 939, exp. 11, Arquivo Nacional Histórico de Chile [a seguir, ANH, Fundo Judicial Criminal, 939-11].

23 “Noticias de Policía. Los billetes falsos”, *La Prensa*, Buenos Aires, 16/11/1913, p. 12.

Busca policial na casa da rua San Pablo



Fonte: “Falsificación de billetes”, *Sucesos: semanario de actualidades*, n. 584, Santiago de Chile, 13/11/1913

Apesar do fracasso inicial, os seis ítalo-argentinos permaneceram em prisão. Por ordens do comissário Santiago, logo que a luz do dia permitiu, iniciaram-se escavações no jardim da casa dos Carnevali. A experiência em outros casos de falsificação de dinheiro levantava a suspeita da quadrilha ter buscado esconder os instrumentos e restos da fabricação ao conhecer as notícias que a imprensa vinha publicando desde outubro. No subsolo foi encontrado um selo numerador de notas, envases de tinta, duas pranchas de cobre borradas e outros objetos que complicavam a situação dos irmãos Carnevali. No entanto, o elemento mais incriminador eram seus antecedentes criminais em Buenos Aires. Quando o chefe de investigações, José G. Rossi, recebeu um extenso telegrama do comissário Santiago com detalhes dos resultados das diligências, constatou nos arquivos que os Carnevali eram “velhos conhecidos da polícia”. A ficha de Vicente mostrava diversas entradas nos calabouços por brigas e homicídio, enquanto seu irmão José tinha antecedentes mais próximos do ofício: em 1899 participou de uma falsificação de pesos argentinos no Brasil e em 1902 foi detido novamente por circular notas falsas.²⁴

Depois de passar esses dados por telégrafo a seu subordinado, Rossi pediu que iniciasse uma nova escavação, com a esperança de descobrir o

²⁴ Telegrama de José G. Rossi à polícia chilena, 5/11/1913, ANH, Fondo Judicial Criminal, 939-11 e “Noticias de Policía. Los billetes falsos de 50 y 100 pesos”, *La Prensa*, Buenos Aires, 6/11/1913, p. 16.

estoque de notas falsas soterrado. Ainda que tal estoque não aparecesse, por baixo do piso do sótão foram encontrados os restos de uma máquina de impressão tipo “Minerva”, além de uma mala de fundo duplo “cuidadosamente dissimulado”, forrado em latão e coberto de papel.²⁵

A descoberta da “fábrica soterrada” na casa da rua San Pablo não deu por concluída a investigação. Ainda faltava reconstruir as rotas seguidas pela rede de distribuidores do dinheiro falso. Por esse motivo, o comissário Santiago viajou até a cidade portuária de Valparaíso para encontrar dois alemães detidos pela polícia local após serem pegos quando tentavam passar cédulas falsas de cem pesos argentinos. Diversas cidades iam somando-se à malha de cumplicidades: os alemães declararam que haviam trocado pesos chilenos por 10 mil pesos argentinos, em Antofagasta. Então, Rossi pediu ao comissário Santiago que estendesse sua missão no Chile até completar o mapa e deter todos os fabricantes, intermediários e circuladores.²⁶

A nova conjectura apontava a uma relação entre as notas falsas de cinquenta e cem pesos. O comissário argentino intuía que todas tinham sido impressas na mesma fábrica, produzidas pelos irmãos Carnevali e por Capomasi. Por sua parte, Pio Nardi, mais conhecido como Lungo, e Antonio Venturi, dito Rengo, operavam como intermediários e provedores dos insumos para a falsificação, comprados em uma casa de máquinas e tintas do centro da capital chilena. O desenhista Fleming Weiler, autor das pranchas de cobre, estava prófugo, igual ao distribuidor Juan Brussa, identificado como responsável por levar as notas falsas para a casa de câmbio. Segundo a hipótese inicial do comissário Santiago, esta quadrilha começou com uma primeira produção de notas de 100 pesos, enviada à Argentina em setembro de 1913. Neste mesmo mês havia aparecido, na estação ferroviária Retiro, uma misteriosa mala abandonada com um milhão de pesos em cédulas falsas. Isso levou o comissário a pensar que o circulador – inteirado durante sua viagem no trem, de que a polícia investigava o caso – resolveu abandonar a mala ao chegar na estação, por medo de cair preso. Este fracasso teria levado a mudar a estratégia da quadrilha e fabricar as notas de 50 pesos que mais tarde apareceriam em Buenos Aires.²⁷

Caso resolvido – pensou Eduardo Santiago – que se dispôs a regressar à Argentina. Quando anunciou sua partida, a polícia chilena buscou organizar uma homenagem, mas o detetive mostrou-se relutante. Escusando-se pela sua falta de tempo, limitou-se a uma breve despedida protocolar

25 Telegrama de José G. Rossi a Eduardo Santiago, 5/11/1913, ANH, Fundo Judicial Criminal, 939-11 e “La falsificación de moneda”, *La Nación*, Buenos Aires, 12/11/1913, p. 13.

26 “La falsificación de billetes de 50\$. Más detalles de la pesquisa”, *La Nación*, Buenos Aires, 7/11/1913, p. 15 e “La falsificación de billetes de 50 pesos. Más allanamientos y detenciones”, *La Nación*, Buenos Aires, 9/11/1913, p. 17.

27 ANH, Fundo Judicial Criminal, 939-11, f. 32-33.

na repartição policial e no consulado argentino. Pegou o trem transandino e chegou a Buenos Aires em 14 de novembro. Dias antes, os jornais *La Prensa* e *La Nación* haviam publicado retratos litografados dos irmãos Carnevali, provavelmente tirados dos prontuários da polícia de investigações. Isso se deduz do contraste com as fotografias que o semanário *Caras y Caretas* divulgaria depois da chegada a Buenos Aires do comissário Santiago, nas quais se observa os Carnevali muito mais envelhecidos.

Retratos dos irmãos Carnevali



Fonte: “Los billetes falsos de 50 pesos”, *La Nación*, 6/11/1913.

Reportagem policial do semanário *Caras y Caretas*

La falsificación de los billetes de 50 y 100 pesos

Comisario Eduardo L. Santiago, director de la pesquisa.

Plancha de grabar y trozos de herramientas empleadas por los falsificadores, y que fueron secuestradas.

Conocida por la policía la aparición de billetes falsos de cincuenta y de cien pesos en esta capital, y sabiendo que la falsificación procedía de Chile, fue comisionado el comisario Eduardo L. Santiago para trasladarse allá y esclarecer el hecho. Con los oficiales Díaz y Sinalde, y auxiliado por la policía chilena, encaminó su pesquisa a buscar el paradero de los hermanos Carnevali, antiguos profesionales del delito. Después de vigilar a los sospechosos y al agenciero Rodríguez, que aparecía complicado, se allanaron los domicilios sin hallar, en el primer momento, indicios de culpabilidad. No satisfecho el señor Santiago aún, mandó hacer excavaciones en el patio de la casa de los Carnevali, encontrándose sepultados bajo una capa de tierra, las herramientas de la minerva empleada por los falsificadores.

La famosa valija descubierta en Retiro, llena de billetes, y que dio margen a la investigación.

El sello numerador de los falsificadores.

Otro fragmento de la maquinaria de falsificar, encontrado por el comisario Santiago.

César Capomasi, capturado junto con los otros, por complicidad.

Miguel Gervasio, quien se prestó al encubrimiento del delito.

Vicente Carnevali o Carnelongo (a) "Barrero", autor de la falsificación.

José Carnevali (a) "Fariña", hermano del anterior, y coautor.

Se Noré o Raymundo Bessa (a) "Lunzo", cómplice de los Carnevali.

Antonio Venturi (a) "Rengo", también complicado en la falsificación.

Fonte: “La falsificación de billetes de 50 y 100 pesos”, *Caras y Caretas*, 22/11/1913.

Junto a estas imagens dos falsários e seus cúmplices mostravam-se os objetos sequestrados na fábrica do Chile (o selo numerador, as pranchas de cobre, os fragmentos da máquina Minerva) e um retrato triunfal do

comissário Santiago, que havia levado com ele essas fotografias até Argentina. Após sua chegada a Buenos Aires, o jornal *La Nación* mencionava que, nas salas da Comissaria de Investigações, Santiago mostrou “muitas fotografias de todos os presos e dos objetos sequestrados”. O mesmo dia *La Prensa* elogiava a “exitosa missão” do detetive policial: “o interesse singular da investigação está – escrevia o cronista – não apenas no sucesso obtido, mas em ter sido realizada em terra estrangeira, onde ficou muito bem posicionado o nome da polícia argentina”.²⁸ Mais do que o prestígio internacional da polícia de Buenos Aires, o que estava em jogo era a carreira de Eduardo Santiago, que aspirava aos mais altos degraus hierárquicos da Comissaria de Investigações. Casos de ressonância pública e visibilidade regional como os das redes transfronteiriças de falsificação de dinheiro podiam ser um ponto de viragem.

O chefe de polícia, Eloy Udabe, seguia de perto seus passos, dialogava com seu imediato superior, o Ministro do Interior, e também com o Ministro de Relações Exteriores. A rede consular argentina avaliava a possibilidade de enviar ao Chile um pedido de extradição dos acusados, que se encontravam processados pelo juiz Franklin de la Barra. O magistrado ditou prisão preventiva e bloqueou as contas bancárias porque desconfiava – pelas datas de uma série de depósitos – que havia entrado o dinheiro da falsificação. Mas, em finais de novembro, a Corte de Apelação concedeu-lhes a liberdade provisória sob caução e – segundo consta nos autos do processo crime – alguns deles fugiram do país.²⁹ Antes dessa notícia, a chefia de polícia resolveu confiar ao comissário Santiago uma nova missão, pedindo que negociasse pessoalmente as extradições. O detetive pegou, mais uma vez, o trem transandino. Em 25 de novembro chegou na estação chilena de Los Andes e, desde ali, se dirigiu diretamente a Valparaíso.³⁰

A imprensa chilena contava que o detetive movia-se de um lugar a outro, de Valparaíso a Los Andes, de lá a Santiago e, dias mais tarde, a Antofagasta. Por que o comissário resolveu percorrer mais de mil quilômetros em direção ao norte? O destino final era, na verdade, o sul do Peru, onde suspeitava estavam refugiados alguns cúmplices.³¹ Foi assim que o moedeiro comissário Santiago viajou até Lima, entrevistou o chefe da polícia de investigações e terminou na véspera do Natal em uma inóspita paragem perto de San Antón, nas serras de Chilluma. A polícia fez uma

28 “Noticias de Policía. Los billetes falsos”, ob. cit. e “La falsificación de moneda. Diversos detalles”, *La Nación*, Buenos Aires, 16/11/1913, p. 15.

29 ANH, Fondo Judicial Criminal, 939-11, f. 269-283.

30 “La falsificación de billetes argentinos”, *La Prensa*, Buenos Aires, 30/11/1913, p. 11 e “La falsificación de billetes argentinos”, *El Mercurio*, Valparaíso, 1/12/1913, p. 13.

31 “La falsificación de billetes argentinos”, *El Mercurio*, Valparaíso, 11/12/1913, p. 4 e “La falsificación de billetes argentinos”, *El Mercurio*, Valparaíso, 14/1/1914, p. 1.

busca num casebre cercado de montanhas e descobriu que a milionária falsificação de notas de 100 pesos, aqueles abandonados na mala achada na Estação Retiro, provinham desta fábrica peruana.³² Nos primeiros dias de 1914, os jornais de Buenos Aires já anunciavam um novo triunfo de Eduardo Santiago, com seu retrato ilustrando as crônicas policiais. Os prófugos alemães que haviam participado da falsificação no Chile fugiram para o norte porque, segundo a investigação, tinham vínculos com outra rede de gravuristas e impressores radicados em Lima e dedicados ao negócio das notas falsas. Mais uma vez, as fotografias das máquinas sequestradas e os retratos dos detentos atravessaram a Cordilheira dos Andes para aparecer estampados nas páginas dos jornais argentinos.³³

A conexão entre a falsificação no Chile de pesos argentinos e a fábrica instalada no Peru revelava que as redes de produção e circulação de moeda falsa envolviam, na América do Sul, sujeitos muito movediços e com laços de cumplicidade em países diferentes. No relatório anual do Departamento de Polícia, enviado ao ministro do Interior, Eloy Udabe destacava a eficácia da lei contra a falsificação de dinheiro e do acionar das autoridades argentinas. O que restava aos criminosos – dizia – era montar fábricas no estrangeiro e enviar as notas falsas à Argentina, mas devido à colaboração das polícias de Chile e Peru haviam conseguido neutralizar as tentativas (ARGENTINA, 1914, p. 24-25). Nos anos seguintes, o comissário Santiago continuaria acumulando sucessos detetivescos no comando da seção de leis especiais e, em finais da década de 1910, da estratégica seção de segurança individual, dedicada à investigação de homicídios. Quando em 1921 concedeu entrevista para a revista *Caras y Caretas*, o jornalista Juan José de Soiza Reilly abundava em elogios para o já velho detetive e escrevia: “não chama à atenção que se leve em conta seu nome como uns dos melhores candidatos para ocupar a chefia de investigações quando [Francisco] Laguarda se jubile”.³⁴ De fato, meses depois cumpria-se este presságio.

CONCLUSÕES

Os “*Sherlock* cariocas” que entre 1911 e 1913 viajaram ao Rio da Prata tinham muito em comum com o detetive argentino Eduardo Santiago. Todos traziam uma longa trajetória nas polícias de investigações, tão longa quanto permitia a curta história destas agências, que remontava aos últimos anos do século XIX, em Buenos Aires e aos primeiros, do século

32 “La falsificación de billetes de 100 y 50 pesos”, *La Nación*, Buenos Aires, 17/12/1913, p. 10. Ver também: *Policía de la Capital*, 1914, p. 29-30.

33 “Falsificación en Lima de billetes argentinos”, *La Nación*, Buenos Aires, 5/1/1914, p. 14 e “Falsificación de billetes de \$100”, *La Nación*, Buenos Aires, 16/1/1914, p. 12.

34 Juan José de Soiza Reilly, “El comisario Santiago nos cuenta su primera pesquisa”, *Caras y Caretas*, n. 1180, Buenos Aires, 14/5/1921, p. 39.

XX, no Rio de Janeiro. Neste mesmo período foram criadas também seções parecidas nas polícias de Montevideu, Santiago de Chile e Lima, que receberam os detetives em trânsito. A descoberta de fábricas de falsificação de dinheiro era um troféu prezado por esses agentes na busca de escalar degraus em uma carreira detetivesca que rendia, ao mesmo tempo, tentadoras remunerações e notoriedade pública.

Nesse caminho, o prestígio dentro da instituição, traduzido em reconhecimento da chefia e pedidos de ascensão, parecia ser tão chave quanto a celebridade fora de seus muros. Por isso, entregavam-se a entrevistas e reportagens que expunham seus rostos, o que evidentemente jogava contra qualquer tentativa de preservar a identidade para eventuais missões secretas. Era o custo que deviam pagar para fazer carreira e que os obrigava a usar agentes subalternos encobertos, assim como acudir a delatores do mundo do crime, cujos nomes e rostos jamais eram difundidos nos jornais. A publicidade dos detetives era, por sua parte, a moeda de troca que os jornalistas tinham a mão para obter primícias, detalhes das diligências, antecedentes criminais, retratos dos acusados e fotografias dos objetos usados para falsificar. Mas a relação entre a polícia de investigações e a imprensa não era apenas de reciprocidade: estava – como fica claro nos casos aqui analisados – atravessada por tensões e por um sempre delicado equilíbrio em torno do problema de preservar o sigilo para garantir o sucesso do inquérito.

Nas missões no estrangeiro para desmontar fábricas de moeda falsa nacional, todos estes elementos adquiriam uma dimensão ainda mais complexa. Os detetives deviam negociar com as autoridades locais para legitimar o procedimento de busca e prisão em flagrante. Essa era a via para conseguir que os falsários terminassem na cadeia. Tanto os detetives cariocas, quanto os portenhos, regressaram de suas missões internacionais assegurando à imprensa que tinham garantido a tão prezada prisão em flagrante delito e que as evidências materiais do crime eram abundantes. No entanto, esse triunfalismo contrastava com o resultado final: Torner, os irmãos Carnevali e seus cúmplices foram libertados por insuficiência de provas. Ainda que o vínculo entre os policiais tenha sido muito diferente (tenso entre cariocas e portenhos, cordial entre argentinos e chilenos), o desfecho judicial foi o mesmo. Este resultado, contudo, não impediu que as missões fossem celebradas e os detetives premiados, porque quando a absolvição foi fato consumado, a imprensa policial já estava preocupada com outras coisas.

Nestes casos, a pressão da imprensa sobre os detetives constituía um empecilho fundamental, com indagações dos jornalistas de seu próprio país, intervenção de correspondentes e repórteres policiais do estrangeiro. O telégrafo era, ao mesmo tempo, um instrumento de comunicação

transnacional dos policiais e um meio de circulação de notícias que, pela sua velocidade, tinha o potencial de estragar uma investigação. É que os integrantes das quadrilhas de falsificação de dinheiro também liam os jornais e acompanhavam de perto as suas páginas policiais. Qualquer indício de vigilância de seus passos transformava-se em uma imediata destruição das provas, como fica claro no caso da fabricação de pesos argentinos no Chile. Em distintos trechos do processo crime, policiais e acusados manifestavam que haviam lido as reportagens publicadas na imprensa de Buenos Aires, Santiago e Valparaíso, às vezes para denunciar mentiras, outras vezes para reforçar a versão construída no depoimento.

Os detetives, jornalistas e falsificadores compartilhavam uma mesma geografia de conexões: viajavam nas ferrovias e navios pelos quais também circulavam as notas falsas e os periódicos. As redes de colaboração entre fabricantes intermediários e circuladores de dinheiro falso comunicavam-se pelos cabos telegráficos e pelo correio, assim como os policiais e os jornalistas. Nos autos dos processos na justiça criminal, nos arquivos policiais e diplomáticos aqui analisados convivem numerosos telegramas com cartas trocadas pelas autoridades de diferentes países. As páginas dos jornais e semanários ilustrados alternavam, ao redor de um mesmo caso, crônicas de repórteres que podiam observar o acionar policial *in situ* com breves notícias telegráficas e cartas de correspondentes no exterior. Desse modo, diferentes regimes de circulação de informações se sobrepunham em uma malha de disputas cotidianas que tinha como protagonistas, falsários, cúmplices, jornalistas, policiais, procuradores e juízes. Cada um jogava seu jogo: seus interesses convergiam e/ou divergiam o tempo todo.

Policiais como Arthur Rodrigues, Pedro da Câmara Campos e Eduardo Santiago sabiam muito bem que encarnavam uma figura de enorme atrativo cultural: o detetive. Nesses anos, as ficções de Maurice Leblanc e Arthur Conan Doyle estavam no auge do seu sucesso. Os jornalistas sul-americanos conheciam o interesse dos seus leitores pelas aventuras detetivescas, cujas traduções ocupavam com frequência o espaço do folhetim. Além de suscitar interesse, essas leituras forneciam um marco de compreensão para as crônicas sobre crimes “reais”, que eram narradas com todos os recursos estéticos da literatura policial. Ainda que este trabalho tenha deixado por fora da análise as trocas entre as ficções de detetives e o trabalho cotidiano dos detetives policiais, que outros historiadores da polícia estudaram (EMSLEY, SHPAYER-MAKOV, 2017; OLIVEIRA, 2018), o diálogo com a literatura se torna evidente desde o momento em que os detetives cariocas eram chamados de “*Sherlocks*”.

No entanto, longe do estereótipo do detetive privado que resolvia crimes por lógica dedutiva e que, em geral, desprezava os rústicos agentes policiais fardados, os perseguidores destas quadrilhas de falsificadores de

dinheiro deviam mexer o corpo. Subiam e desciam de automóveis, trens e barcos, atravessavam fronteiras, forcejavam com criminosos, fugiam de jornalistas, passavam noites em locais cujo nome nem conheciam antes da investigação. E, sobretudo, deviam encarar missões cujo sucesso não dependia do próprio convencimento sobre a verdade de um crime, mas da produção de provas suficientes e obtidas em procedimentos que os tribunais considerassem legais. Caso contrário, o triunfo policial podia virar facilmente um fracasso judicial e os supostos falsários – como Torner e os irmãos Carnevali – continuar suas vidas em liberdade.

REFERÊNCIAS

- AYALA CORDERO, Ignacio. *Criminales y cómplices: práctica criminal, redes sociales y reproducción de la marginalidad en Santiago, Valparaíso y Buenos Aires, 1890-1910*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade de Chile, Santiago de Chile, 2010.
- ARGENTINA, REPÚBLICA. *Memoria de la Policía de la Capital, 1913-1914*. Buenos Aires: Imprenta y Encuadernación de la Policía, 1914.
- BALLVÉ, Antonio. *Falsificación de moneda. Procedimientos policiales y judiciales*. Buenos Aires: Monografías policiales, 1901.
- BRAUDEL, Fernand. *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- CAPOROSSI, Olivier. “La falsificación de moneda en la América Hispana a mediados del siglo XVII”, *Anuario Americanista Europeo*, vol. 4-5, 2007, p. 65-82.
- CARVALHO, Elysio. *A falsificação dos nossos valores circulantes*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1912.
- DALMAU I RIBALTA, Antoni. “Samuel Torner, mestre racionalista i activista llibertari”, *Educació i Història: Revista d’Història de l’Educació*, n. 18, 2011, p. 205-226.
- EMSLEY, Clive; SHPAYER-MAKOV, Haia (eds.). *Police detectives in history, 1750-1940*. New York: Routledge, 2017.
- FLORES, Mariana F. da Cunha Thompson. *Crimes de fronteira: a criminalidade na fronteira meridional do Brasil (1845-1889)*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2014.
- GALEANO, Diego. “Un artista del delito: circulación de dinero falso entre el Río de la Plata y el Brasil, 1899-1911”. In: CAIMARI, Lila; SOZZO, Máximo (eds.). *Historia de la cuestión criminal en América Latina*. Rosario: Prohistoria, 2017, p. 195-233.
- GALEANO, Diego. *Delincuentes viajeros: estafadores, punquistas y policías en el Atlántico sudamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2018.
- GUTIÉRREZ, Felipe Castro. “Los falsificadores de moneda en la Nueva España y la justicia del rey”, *Colonial Latin American Historical Review*, vol. 17, 2008, p. 301-328.

- GRENDI, Edoardo. “Falsa monetazione e strutture monetarie degli scambi nella Repubblica di Genova fra Cinque e Seicento”, *Quaderni storici* n. 66, 1987, p. 803-837.
- JOHNSON, David R. *Illegal Tender. Counterfeiting and the Secret Service in Nineteenth-Century America*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1995.
- LAGUARDA, Francisco. *La Policía de Investigaciones: su misión, organización y funcionamiento*. Buenos Aires: Imprenta y Encuadernación de la Policía, 1914.
- MCGOWEN, Randall. “The Bank of England and the policing of forgery, 1797-1821”, *Past & Present* n.1886, 2005, p. 81-116.
- OLIVEIRA, Marília Rodrigues de. “Sherlock Holmes no Brasil: Elysio de Carvalho e o primeiro convenio policial brasileiro (1912)”, *Claves. Revista de Historia*, vol. 4, n. 7, 2018, p. 9-37.
- PALMA ALVARADO, Daniel. *Ladrones: historia social y cultural del robo en Chile, 1870-1920*. Santiago de Chile: LOM, 2011.
- PICCATO, Pablo. *City of Suspects: Crime in Mexico City, 1900-1931*. Durham: Duke University Press, 2001.
- PICO, Roger Pita. “Por traidor a nuestro Monarca: los falsificadores de monedas y la represión judicial en el Nuevo Reino de Granada”, *Historia y Justicia*, vol. 9, 2017, p. 128-156.
- POLICÍA DE LA CAPITAL. *La Policía de Investigaciones: su misión, organización y funcionamiento*. Buenos Aires: Imprenta y Encuadernación de la Policía, 1914.
- SAMET, Henrique. *Construção de um padrão de controle e repressão na Polícia Civil do Distrito Federal por meio do Corpo de Investigações e Segurança Pública (1907-1920)*. Tese (Doutorado em História Social), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.
- SAINZ ORTEGA, Luis. “La falsificación de moneda francesa en Barcelona (1879-1882)”, *Anales de Historia Contemporánea* n. 10, 1994, p. 525-536.
- VALENCIANO, Jesús Cruz. “Aspectos de la delincuencia en el siglo XVIII: las bandas de falsificadores de moneda”, *Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea* n. 7, 1986, p. 33-64.

MONITORAMENTO E AVALIAÇÃO DE PROJETOS CULTURAIS

Giovanna Carvalho Sant'Ana¹, Jaqueline Almeida Viana²,
Marília Santini Fróis³, Monique Cerchiari Mattos⁴,
Nascilene Ramos de Souza⁵

RESUMO

Este artigo tem como objetivo analisar as variadas formas de monitoramento e avaliação das ações desenvolvidas por quatro organizações culturais de caráter público e privado do Estado de São Paulo, Brasil. Atualmente não se monitora e avalia de maneira adequada os projetos culturais, dificultando uma análise mais consistente para mudar, adaptar ou até mesmo descontinuar essas ações e que justifique, de fato, a eficiência, a eficácia e o impacto da política cultural oferecida. O monitoramento e a avaliação dessas ações ainda estão vinculados apenas à eficácia dos projetos, sendo que os indicadores de eficiência e impacto ainda estão em fase de implantação ou são inexistentes. No contexto da cultura, além da diversidade de tipologia dos projetos, há muitos aspectos não mensuráveis, mas que também devem ser avaliados. Isso dificulta a construção e a consolidação de indicadores na área e requer instrumentos mais complexos para o monitoramento e a avaliação dos projetos. Em complementação, destaca-se a importância das séries históricas e da continuidade da coleta e sistematização dos dados.

Palavras-chave: Monitoramento e avaliação. Projetos culturais. Indicador cultural. Planejamento estratégico.

-
- 1 Especialista em Gestão de Projetos pela Universidade de São Paulo e coordenadora de Projetos Culturais na SP Leituras – Associação Paulista de Bibliotecas e Leitura – giovannacsantana@gmail.com.
 - 2 Especialista em Globalização e Cultura pela Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo e produtora cultural na SP Arte Eventos Culturais – jaqueline.rochadealmeida@gmail.com.
 - 3 Graduada em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e gestora de projetos na Ação Educativa – mamasantini@gmail.com.
 - 4 Especialista em Gestão de Projetos Culturais pelo Centro de Estudos Latino Americanos de Cultura da Universidade de São Paulo e analista de Projetos Culturais no Museu de Arte Moderna de São Paulo – moniquecerchiari@gmail.com.
 - 5 Graduada em Museologia pela Universidade Federal da Bahia e museóloga do Museu do Café – museologanrs@hotmail.com.

ABSTRACT

This article aims to analyze the various forms of monitoring and evaluation of the actions developed by four cultural organizations of a public and private nature in the State of São Paulo, Brazil. Currently, it does not adequately monitor and evaluate cultural programs and projects, hindering a more consistent analysis to change, adapt or even discontinue these actions and in fact justify the efficiency, effectiveness and impact of the cultural policy offered. The monitoring and evaluation of these actions are still only linked to the effectiveness of the projects, and the efficiency and impact indicators are still in the implementation phase or are non-existent. In the context of culture, in addition to the diversity of the typology of the projects, there are many aspects that are not measurable, but that must also be evaluated. This makes it difficult to construct and consolidate indicators in the area and requires more complex instruments for project monitoring and evaluation. In addition, the importance of historical series and the continuity of data collection and systematization are highlighted.

Keywords: Monitoring and evaluation. Cultural programs and projects. Cultural indicator. Strategic planning.

INTRODUÇÃO

A atuação das organizações de caráter cultural, social e/ou educacional, independentemente do tamanho das ações ou da parte da sociedade para a qual é destinada, tem sido efetiva no que diz respeito à mudança, ao desenvolvimento e à garantia do acesso à cultura previstos na constituição.

É importante lembrar, como coloca Pochmann et al. (2005) que a exclusão cultural é uma forma de exclusão social no contexto brasileiro, que traz a falta de acessibilidade à produção de determinados bens culturais. Assim, uma política cultural bem pensada e executada pode ser um dos instrumentos para a mudança intrínseca da população.

Para este artigo, adotaremos como conceito de projeto cultural, o mesmo de Coelho (1997, p.31) que define ação cultural como um “conjunto de procedimentos, envolvendo recursos humanos e materiais, que visam pôr em prática os objetivos de uma determinada política cultural”.

No contexto cultural geral, percebe-se um esforço concreto para o estabelecimento da avaliação de eficiência, mas ainda é preciso avançar nas discussões sobre a avaliação de impacto e de uma definição concreta de sucesso de projetos para área cultural e, conseqüentemente, da efetiva realização de uma avaliação de sucesso desses projetos. Também é necessária a construção de instrumentos mais complexos para definição de

indicadores culturais e a aplicação e definição de uma metodologia de gerenciamento de projetos para as atividades dessas organizações e para as ações culturais como um todo.

É essencial que existam equipes com profissionais especializados e afinados com a área cultural para avaliação dos projetos. Porém, no contexto das organizações estudadas, percebe-se uma escassez de funcionários capacitados, comprometidos e alinhados no contexto cultural, para avaliar e monitorar os indicadores, principalmente na esfera pública.

Sem a avaliação não existe a possibilidade de apresentar resultados, tanto para a equipe quanto para os patrocinadores, os apoiadores e a comunidade. (OLIVIERI; NATALE, 2013, p.36).

Não há, aparentemente, motivação suficiente para avaliação dos projetos, já que, na maioria dos casos, não precisam dar lucros, comprovar seu valor ou apresentar benefícios de forma concreta, pois tratam de um tema subjetivo, a cultura.

A partir da Constituição de 1988, e especialmente após 2003, cabe destacar o esforço do extinto Ministério da Cultura⁶ (MinC), Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e de parte dos governos estaduais e municipais, de buscar referências do que está sendo construído em questões de indicadores fora do Brasil, principalmente no contexto da América Latina, por questão de proximidade das realidades.

Durand (2008, p. 39) elogia a iniciativa do então MinC, junto ao IBGE e ao Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), de desenvolver, desde 2004, um rol de indicadores culturais para o Brasil, salientando que os indicadores brasileiros “obedecem a convenções internacionais, viabilizando comparações entre países”.

Lins e Alkimin (2008, p. 66) firmam que um “indicador cultural é um indicador social” e que esse indicador é “capaz de produzir um conhecimento relevante sobre a realidade”. Durand (2008) acredita que indicadores culturais interessam a três grupos: os estatísticos e técnicos envolvidos na sua construção e divulgação; os pesquisadores e acadêmicos, pois as teorias solicitam sua existência e uso; e, os gestores culturais, porque estão empenhados que os projetos não terminem no esquecimento ao final de cada mandato. “O uso de indicadores em nossas pesquisas cumpre uma função descritiva, valorativa e de reconhecimento, com o objetivo de gerar um diagnóstico inicial da situação na qual se desenvolve a relação da instituição-cliente e de seus públicos.” (SATORRE, 2008, p. 33).

6 Atual Secretaria Especial de Cultura do Ministério da Cidadania, Governo Federal do Brasil (2019).

Silva (2008, p. 53) afirma que “a construção de indicadores não é neutra” e que “não importa o que seja feito, toda base de dados e todo sistema de indicadores sobre a cultura será imperfeito”. Sua afirmação é enfatizada com a de Tolila (2003, p. 2), que diz que “os números não são mais que um aspecto do vasto problema do conhecimento dos fenômenos culturais”. Por fim, a autora fixa que:

Não há formas de quantificar o que não é quantificável. Não há como expressar em um índice, um indicador ou todo um sistema de indicadores todas as experiências, práticas, influências e impactos da cultura. Essa constatação torna a seleção de variáveis ainda mais delicada e meritória de atenção, uma vez que, se os números nos proporcionam informações parciais e imperfeitas, eles são essenciais para a construção de conhecimento sobre o campo da cultura. A experiência dos organismos de estatística com o levantamento e a análise de dados relacionados a setores fortemente vinculados ao mercado e, evidentemente, a necessidade de quantificar podem levar a uma seleção de variáveis entre aquelas com as quais se está habituado ou variáveis próximas a elas. (SILVA, 2008, p. 53).

Um pouco em contraposição e complementando Silva (2008), Satorre (2008) fixa que:

A análise dos indicadores que devem avaliar a eficácia e eficiência das propostas culturais deveria, sem dúvida, reconhecer os elementos afetivos da experiência cultural, fornecer todos os elementos econômicos quantificáveis, os dados numéricos e, o que é mais importante, mostrar a experiência dos participantes e dos cidadãos, o que em poucas ocasiões pode ser feito por meio do tratamento estatístico da realidade. (SATORRE, 2008, p.34).

Na linha do que foi dito por Terribili Filho (2010), Satorre (2008, p.35) ainda afirma que “os indicadores somente indicam e são apenas instrumentos. Não por isso devemos menosprezá-los, nem tampouco tê-los como a única lente através da qual pretendemos observar a realidade.” Ele corrobora com Tolila (2003, p. 35), que “o valor da cultura não pode ser expresso somente com estatísticas, já que nela intervêm fatores subjetivos, polaridades imprevistas, reações tremendamente heterogêneas.”

Por fim, é possível destacar a importância do monitoramento e da avaliação de projetos culturais em algumas frentes, pois ajudam: a) na garantia da continuidade das políticas públicas, com resultados mais consistentes para que elas ultrapassem gestões eleitorais e não se estabeleçam apenas como planos de governos, mas sim como planos de estado; b) na verificação da maturidade na gestão dos projetos, uma vez que se o objetivo não for atingido será possível reavaliar, mudar, reconstruir ou

encerrar a ação, investindo o recurso de maneira mais eficiente; c) dando relevância estratégica ao processo de participação política; d) como ferramenta importante para tomada de decisão e alinhamento do investimento de recursos financeiros e de gestão de pessoas; e) na consolidação de séries históricas que corroboram com a definição das diretrizes, propósitos e resultados mais estratégicos das organizações.

ORGANIZAÇÕES PESQUISADAS

Foram pesquisadas, durante 2017, quatro organizações privadas sem fins lucrativos, localizadas e com atuação no Estado de São Paulo, Brasil.

A Organização I é uma empresa de natureza sociocultural, literária e educacional, estruturada técnica, material e financeiramente para realizar a gestão de equipamentos, programas, projetos e ações culturais de leitura, literatura e biblioteca, para todos os segmentos da população, aos mais variados públicos, com atenção especial a pessoas com deficiência.

A Organização II tem a finalidade de contribuir para formação cultural e ampliação da percepção artística do público atendido. Para isso, organiza grandes eventos, entre exposições, palestras e cursos, que expressam tendências específicas da cena artística contemporânea brasileira e internacional.

A Organização III tem a missão de investigar, pesquisar, colecionar, conservar e expor objetos e evidências arquitetônicas, artísticas e documentais que testemunhem, para diferentes públicos e em âmbito nacional e internacional, a história e o desenvolvimento socioeconômico e cultural do Brasil na sua relação com o agronegócio café.

A Organização IV atua nos campos da educação, cultura e juventude, nas perspectivas dos direitos humanos, promoção da democracia, justiça social e sustentabilidade socioambiental no Brasil. Realiza atividades de formação, difusão e desenvolve pesquisas e metodologias participativas com foco na construção de políticas públicas sintonizadas com as necessidades e interesses da população.

Histórico do monitoramento e da avaliação das organizações pesquisadas

A Organização I conta com o apoio de consultoria especializada em seu processo de monitoramento e avaliação. O esforço é investido para o fortalecimento da gestão, de forma a oferecer serviços cada vez melhores e de produzir mais impacto nos territórios onde atua. Nesse caminho, a organização entende a avaliação como um dos processos que pode contribuir para gerar espaços de reflexão que qualifiquem sua prática. São propósitos da

consultoria: apoiar a organização na construção e realização de um processo avaliativo de suas atividades, respondendo a questões relevantes para o momento atual e para a organização como um todo; promover um processo avaliativo que gere subsídios para novas práticas de avaliação na organização e para o planejamento, tentando integrar as práticas existentes em diferentes ações; promover um processo avaliativo que crie um espaço de interlocução entre as equipes responsáveis pelas diferentes ações de forma a alinhar visões e intenções, contribuindo assim para o planejamento estratégico dos equipamentos, programas e projetos geridos pela organização; capitalizar aprendizagens obtidas nos processos de monitoramento e avaliação, de modo que estes sejam integrados nas reflexões sobre objetivos, missão e visão dos equipamentos, programas e projetos geridos e executados.

A Organização II busca ressignificar o espaço museológico e investe na formação cultural e artística por acreditar na educação enquanto elemento de construção da cidadania. Para o estudo, foram selecionados dois setores da empresa, um ligado à área-fim e o outro à captação de recursos financeiros, departamentos com melhores estruturas internas de monitoramento e avaliação. O setor da área-fim é responsável pela formação de público, viabilizando o acesso às exposições e seus conteúdos, oferecendo ações que mesclam diversas linguagens e abordagens. A segunda área tem como objetivos aproximar a população da arte contemporânea, incentivar o colecionismo, fomentar a produção de gravuras e fotografias por artistas brasileiros, apoiar a valorização das manifestações artísticas e enriquecer o acervo da organização.

A Organização III tem iniciada a estruturação do programa educativo para o atendimento dos públicos já prospectados e tem traçado um plano de metas para a promoção do acesso e inclusão de novas demandas de visitantes. O setor educativo passou a compor de maneira mais sistematizada a consolidação de suas metas, evidenciando com maior clareza seus diferentes públicos, assim como suas perspectivas quantitativas de atendimento. Foi nesse momento também que a equipe do setor passou a delinear as primeiras experiências de sistematização de suas metodologias pedagógicas na área de educação patrimonial. Desde então, tem sido possível observar que as práticas educativas desenvolvidas pela área vêm fortalecendo cada vez mais a relação entre a instituição e seus públicos.

Por fim, a área da Cultura (caso do estudo) da Organização IV realizou apenas um processo avaliativo, no contexto de uma avaliação institucional externa. Naquela oportunidade foram avaliados cinco programas permanentes. Os dois achados mais pertinentes dessa avaliação foram: a delimitação da atuação da área especificamente nas produções artísticas e culturais, oriundas das periferias da cidade; e a importância da empresa como incentivadora e fortalecedora das redes culturais das periferias. A

atuação da organização na área mudou consideravelmente, inclusive levando em conta esses achados. Naquele momento as ações eram somente de apoio às atividades que já aconteciam nas regiões periféricas, porém, hoje atua também como espaço de difusão dessas produções.

Monitoramento e avaliação das organizações pesquisadas

Durante a realização deste estudo foram identificados diferentes níveis de desenvolvimento em monitoramento e avaliação para cada organização. Verificou-se desde o entendimento do tema, enquanto condição sem a qual não se pode alcançar a transformação planejada, até a rarefeita demonstração de ações que apontem para esse interesse.

A Organização I dispõe de uma consultoria com empresa especializada no tema e apresentou uma estrutura conceitual bastante sólida, com objetivos e propostas definidos para o desenvolvimento institucional. Através da reflexão coletiva, sobre as estratégias e os resultados alcançados, são elaboradas ações futuras com finalidade de formação de público e cidadãos críticos.

A metodologia adotada é permeada por três grandes etapas de trabalho, assim organizadas: 1) *Planejamento*: define o objeto avaliado para o ano e os instrumentos de coleta; valida as estratégias e realiza análises parciais das informações. 2) *Coletas periódicas*: são transformadas em material fundante de análises aprofundadas e em relatórios. 3) *Discussão do material produzido*: gera reorientações às ações desenvolvidas.

Anualmente, as áreas-fim da organização dedicam-se aos processos avaliativos, com a realização de coletas de informações e encontros periódicos com os consultores externos. As matrizes, as perguntas, as dimensões e os instrumentos mudam conforme a necessidade e garantem um conjunto de informações que dá subsídios para inferir resultados, além de possíveis questões que podem gerar novas estratégias.

Os resultados demonstram a qualidade das estratégias refletidas na capacitação dos profissionais, na dinamização dos espaços e no impacto institucional em organizações que tenham missões afins. Ao final do período anual são gerados relatórios que sintetizam tanto o processo, como os resultados da avaliação e têm o objetivo de registrar tudo o que foi trabalhado no que concerne à avaliação. Busca-se, dessa forma, garantir a transparência ao processo, relevância ao trabalho e potencializar o público alcançado.

A Organização II também dispõe de instrumentos para monitoramento e avaliação, ainda que limitados e desenvolvidos internamente. Foi necessário direcionar a pesquisa a dois departamentos. O primeiro representa uma área-fim da organização e o segundo, uma das fontes de renda.

Verificou-se que ambos utilizam sistemas de coletas de dados, com funcionalidades para relatórios e filtros inteligentes, mas apenas o primeiro possui ferramentas direcionadas para avaliação. Apesar disso, as coletas ficam limitadas a um repositório de dados, devido à ausência de diretrizes estratégicas que orientem a aplicação prática deste material e gerem análises direcionadas a reestruturações necessárias.

As Organizações III e IV demonstraram estruturas ainda mais precárias com relação ao monitoramento e à avaliação das ações que desenvolvem.

A Organização III desenvolve coletivamente, em seu setor educativo, pesquisas de avaliação focadas estritamente no atendimento ao público. A Organização IV, por sua vez, tem uma característica programática mais diversa e menos perene comparativamente às demais organizações estudadas. Sendo assim, o monitoramento e a avaliação das atividades são aplicados a cada projeto e seguem diretrizes estratégicas específicas ao objetivo almejado pela proposta.

A realização desta pesquisa reflete a imaturidade do tema nas organizações culturais paulistas. Nesse sentido, é considerável ressaltar que apenas uma, dentre as quatro estudadas, tenha subsídios e aparatos estabelecidos para todas as fases que compõem o monitoramento e a avaliação de sua atuação. É relevante, por outro lado, que todas as empresas tenham ferramentas, ainda que restritas para essa finalidade, pois demonstram envolvimento com a sustentabilidade institucional e apontam para a profissionalização do setor cultural.

Propostas e considerações

Cada uma das organizações que fizeram parte desse estudo está em um momento diferente no que diz respeito à avaliação e ao monitoramento. Sendo assim, foram sugeridos passos a serem seguidos por cada uma delas.

Na Organização I, que tem o processo avaliativo mais consolidado entre todas as estudadas, uma questão levantada anualmente é a necessidade de estudo de impacto e/ou sistematização dos indicadores de impacto das matrizes de avaliação. São necessárias a apreciação e a real utilização dos relatórios de avaliação da qualidade.

Outro fator é a não definição de critérios de sucesso em projetos, o que prejudica e torna a avaliação dos resultados subjetiva. Para estabelecer esses fatores a organização depende das perspectivas dos *stakeholders*, do tipo de ação, dos cenários a curto, médio e longo prazos, e da unidade de análise (projeto e organização). A definição do sucesso dos projetos está diretamente ligada às estratégias que ainda não foram integralmente

definidas pela empresa. Outro ponto importante é a necessidade da existência de equipes com profissionais especializados e afinados com a área cultural para o monitoramento e a avaliação dos equipamentos, programas e projetos culturais. Parte das dificuldades atuais deve-se pela falta de funcionários capacitados, comprometidos e alinhados neste contexto, bem como no de monitoramento e avaliação adotado pela organização.

A prática, apesar de muito difundida e debatida internamente, não se alinha totalmente com a realidade, a teoria e os estudos sobre o tema. As equipes focam predominantemente nos dados de acompanhamento e nas quantidades de atividades realizadas e público atendido. Os dados disponíveis e sistematicamente coletados para as análises são utilizados parcialmente para o planejamento das ações. Os achados e a análise também poderiam ser estrategicamente utilizados para aperfeiçoar a área de gestão de pessoas da organização e a conectividade e melhoria da qualidade da presença e da permanência com os *stakeholders*.

A última recomendação é indispensável para estreitar os laços com os públicos atendidos, incluindo o interno (colaboradores). É necessário desenvolver e tornar público de forma atrativa e estratégica os resultados dos relatórios anuais de avaliação da qualidade, bem como estudar e aprofundar outras metodologias de avaliação, para escutar e dialogar melhor com o âmbito cultural nacional e internacional.

Na Organização II o ponto de partida para que os processos de monitoramento e avaliação sejam mais eficientes é buscar meios para que não haja mais dependência do trabalho manual, seja ela do funcionário ou do educador visitante, uma vez que isso traz vulnerabilidade do sistema, aumentando a possibilidade de erros e limitando a proporção dos atendimentos dos departamentos. Além desta melhoria, o setor da área-fim da organização deve-se ater também em pensar um sistema de monitoramento e de avaliação.

Ainda na Organização II, para a área de captação de recursos, a principal questão que se destaca é como realizar a avaliação e o monitoramento de modo que seja possibilitada uma ampliação do acesso ao programa. Através de um levantamento consistente do perfil dos sócios e histórico de participação, por exemplo, é possível traçar estratégias para se alcançar mais e/ou outros públicos.

Na Organização III a principal questão destacada é a necessidade de que os dados obtidos nas pesquisas sirvam de fato para balizar as ações realizadas na organização, como, por exemplo, justificar investimento de recursos, compras de materiais e equipamentos e contratação de mão de obra especializada. No entanto, para que se dimensione a riqueza do trabalho desenvolvido, apenas as pesquisas quantitativas não são suficientes.

O uso de metodologias qualitativas associadas às já utilizadas, poderiam colaborar com a produção de conhecimento oriunda das atividades, permitindo dar novos passos, compreendendo contradições, valores, condutas, motivações e tensões inerentes ao trabalho realizado.

Na Organização IV, a primeira recomendação é que se inicie o processo avaliativo pelas atividades realizadas no equipamento cultural, com foco no perfil de público e sua relação com o espaço, para que a organização avalie se os objetivos estão sendo alcançados e, a partir disso, defina quais atividades devem priorizar para potencializar resultados almeçados. Após consolidar este processo, um segundo passo seria a elaboração de um sistema de monitoramento e avaliação dos programas de formação na área da cultura, a fim de que se possa ter resultados que embasem o trabalho, justifiquem os projetos e tragam novos parceiros e financiadores.

Aprendizados e considerações finais

Nas organizações estudadas, o uso do monitoramento e da avaliação é muito recente, visto que as práticas mais antigas datam dos anos 2000 (caso da Organização II). Os poucos instrumentos consolidados têm aplicações limitadas e gradações diferentes de aprofundamento.

Cada projeto é único e tem suas especificidades e singularidades, seja ele cultural ou não. No ambiente da cultura, além da diversidade de tipologia dos projetos, há muitos aspectos não mensuráveis, mas que também devem ser avaliados. Isto dificulta a construção e a consolidação de indicadores na área e requer instrumentos mais complexos para a avaliação dos projetos.

No que tange às coletas quantitativas, nas situações em que há maior estruturação, os usos não são refletidos na melhoria das atividades desenvolvidas, evidenciando sua não incorporação no *modus operandi* da cultura. É urgente que a avaliação de qualidade seja uma prática, constituindo-se como um degrau na desestruturação da opressão e da desigualdade existentes no acesso à cultura.

É importante destacar o esforço de algumas organizações em avançar na estruturação do tema, seja por meio da manutenção das pesquisas ou da migração para sistemas cada vez mais automatizados. Identificaram-se intenções de avanço nessa questão, mas não se busca o desenvolvimento de metodologia suporte que atenda tal defasagem.

Percebeu-se que os aspectos quantitativos lideram os resultados obtidos, enquanto os aspectos não mensuráveis permanecem praticamente no anonimato das preocupações avaliativas. Identificador de experiências, práticas e influências, o elemento qualitativo é crucial na identificação do

sucesso em projetos culturais e sua invisibilidade nas instituições estudadas aponta para diagnósticos enviesados.

Por fim, é relevante que parcerias sejam feitas com instituições de fomento à pesquisa e empresas especializadas em monitoramento e avaliação de atividades culturais e sociais. Assim, efeitos da construção dessa rede potencializarão e trarão maior efetividade, acesso e inovação às ações desenvolvidas por cada organização.

REFERÊNCIAS

- COELHO, Teixeira. *Dicionário Crítico de Política Cultural – Cultura e Imaginário*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1997.
- DURAND, José Carlos. *Indicadores culturais: para usar sem medo*. Revista Observatório Itaú Cultural, São Paulo, n. 4, p. 39-43, jan./mar. 2008. Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br/revista-observatorio-ic-n-4-2>>. Acesso em: 28 mar. 2019.
- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). *Sistema de Informações e Indicadores Culturais 2007-2010*. Estudos e Pesquisas – Informação Demográfica e Socioeconômica, Rio de Janeiro, n. 31, 2013. Disponível em <<https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv65974.pdf>>. Acesso em: 28 mar. 2019.
- LINS, Cristina Pereira de Carvalho; ALKIMIN, Antonio Carlos. *O sistema e o “sistema” em curso no IBGE e o estudo sobre a cultura*. Revista Observatório Itaú Cultural, São Paulo, n. 4, p. 59-67, jan./mar. 2008. Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br/revista-observatorio-ic-n-4-2>>. Acesso em: 28 mar. 2019.
- OLIVIERI, Cristiani; NATALE, Edson (Org.). *Guia brasileiro de produção cultural 2013–2014*. São Paulo: Ed. Sesc SP, 2013.
- POCHMANN, Marcio [et. al]. *Atlas da exclusão social, volume 5: agenda não liberal da inclusão social no Brasil*. São Paulo: Cortez Editora, 2005.
- SATORRE, Cristina Pou. *O uso de indicadores em pesquisa no setor cultural: o salto da estatística para a desconstrução do discurso*. Revista Observatório Itaú Cultural, São Paulo, n. 4, p. 33-38, jan./mar. 2008. Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br/revista-observatorio-ic-n-4-2>>. Acesso em: 28 mar. 2019.
- SILVA, da Rosimeri Carvalho. *Indicadores culturais – reflexões para a construção de um modelo brasileiro*. Revista Observatório Itaú Cultural, São Paulo, n. 4, p. 44-58, jan./mar. 2008. Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br/revista-observatorio-ic-n-4-2>>. Acesso em: 28 mar. 2019.
- TERRIBILI FILHO, Armando. *Indicadores de Gerenciamento de Projetos – Monitoração Contínua*. São Paulo: Ed. M. Books, 2010.
- TOLILA, Paul. *Estadísticas, economía e indicadores culturales – el ejemplo francés y los avances europeos*. Ministerio de la Cultura y de la Comunicación (Francia), México, 2003. Disponível em <http://sic.conaculta.gob.mx/ficha.php?table=centrodoc&table_id=41>. Acesso em: 28 mar. 2019.

O GRUPO ESPARRAMA E SUA EXPERIÊNCIA DE MEDIAÇÃO CULTURAL: UM ENCONTRO DE IMAGINÁRIOS

Ana Cristina de Souza, Luciana da Conceição e Rosângela Barbalacco¹

RESUMO

Este trabalho aborda a ação de mediação cultural elaborada pelo grupo teatral Esparrama, por meio do projeto Navegar. O objetivo central, a partir da análise da experiência do grupo, é compreender como se deu o processo de mediação, que permitiu a criação do projeto e seus desdobramentos, apresentando o ineditismo da ação no cenário da gestão cultural. Foram analisadas as relações de mediação entre o grupo, o público e a cidade, por meio de outro elemento também mediador, que é a forma como a criança olha para esse espaço. Por fim, buscou-se por meio dessa pesquisa, trazer contribuições e inspirações para elaboração de projetos culturais, com enfoque na infância, de forma reflexiva, crítica, com embasamento teórico e valorização da ação de escuta das crianças.

Palavras-chave: Cidade. Crianças. Educação. Mediação cultural. Teatro.

ABSTRACT

The currently paper approaches the action of cultural mediation elaborated by the theatrical group Esparrama, through the project Navegar. The central objective, based on the experience of the group, is to understand how the mediation process took place, which allowed the creation of the project Navegar and its unfoldings, presenting the group's unprecedented action in the cultural management scenario. The mediation relations between the group, the public and the city were analyzed through

1 Ana Cristina de Souza, pedagoga, especialista em Planejamento e Marketing Turístico, Gestão de Projetos Culturais e Eventos e Docência no Ensino Superior. Atua no Sesc São Paulo, como assistente na Administração Central, na Gerência de Estudos e Programas Sociais. Endereço eletrônico: cristidesouza@gmail.com.
Luciana da Conceição, especialista em Gestão de Projetos Culturais e Eventos, graduada em Turismo e, atualmente, graduanda em Pedagogia, pela Universidade de São Paulo. Trabalha com Educação Infantil, na rede privada de ensino formal. Endereço eletrônico: lucianna.com@gmail.com.
Rosângela Barbalacco, graduada em Comunicação Social, Jornalismo. Pós-graduada em História da Arte. Atua no Sesc São Paulo, como assistente na Administração Central, na Gerência de Estudos e Programas Sociais. Endereço eletrônico: barbalacco@gmail.com.

another mediating element, which is the way the child looks at this place. Finally, we sought to bring contributions and inspirations for the elaboration of cultural projects, with a focus on childhood, in a reflexive, critical way, with a theoretical basis and with an appreciation of listen to children.

Keywords: City. Children. Education. Cultural mediation. Theater.

INTRODUÇÃO

O presente artigo busca descrever e analisar o processo de mediação cultural realizado pelo grupo de teatro Esparrama, para a concretização do projeto Navegar. Para realizar esta análise e reflexão foram considerados os aportes teóricos e práticos vivenciados durante o 5º curso de Gestão Cultural do Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo. Neste contexto, destaca-se o objetivo de evidenciar a importância e ineditismo da mediação cultural realizada por esse grupo de teatro, principalmente, no que diz respeito ao mediar a relação do público com o território por meio de um cuidadoso estudo sobre o olhar da criança para a cidade, por meio da valorização e da prática da escuta desses sujeitos, vivências e percursos pelos territórios da cidade de São Paulo, exposições, espetáculos, ciclo de conversas e publicação impressa.

Vislumbra-se, dentro do possível, trazer visibilidade a esta ferramenta da gestão cultural utilizada pelo grupo Esparrama, considerando-a como um modelo no âmbito das relações entre arte, cultura e infância a partir de percursos educativos, formativos e dialógicos com a cidade. Este grupo teatral desenvolve o seu trabalho com base na relação entre a arte/teatro, a cidade e a infância. Buscam em suas práticas e ações, um diálogo de forma horizontal com o público infantil, e realiza, por meio de formas simbólicas, a abordagem de temas considerados complexos para serem tratados com esta plateia, como: especulação imobiliária, questões de gênero e as possibilidades de usos dos espaços públicos para o brincar.

Neste cenário, o projeto Navegar nasceu de um processo cuidadoso de escutas do grupo Esparrama, no qual abriram-se espaços para outras possibilidades de ação, desdobrando-se em uma exposição, na montagem efetiva do espetáculo, em um ciclo de palestras e uma publicação impressa. Deste modo, as fases desta pesquisa tiveram como base, as descobertas dos formatos através dos quais o grupo realizou a construção do projeto: a observação sobre a forma como relacionaram-se com as crianças em busca de um olhar imprescindível para a construção do espetáculo; a utilização de técnicas que extrapolaram o modelo tradicional de concepção do teatro infantil, onde as formas de percepção das crianças foram essenciais para conscientizar os artistas sobre a importância de espaços para a interação

social infantil; por fim, como ou quando surgiu o olhar para a cidade a partir da perspectiva deste público.

A CRIANÇA E A CIDADE

A modernidade, período no qual existe quase que uma particularidade no modo de se experimentar o espaço e o tempo – devido a relação cambiante dessas variáveis – traz consigo, segundo Cardoso e Daroda (2011), uma série de transformações que altera a forma como se organiza e estabelece a apropriação social do espaço urbano na cidade, privilegiando a expansão de espaços privados e a consequente segregação socioespacial. Este cenário de mudança é comumente utilizado para justificar o esvaziamento e não ocupação dos espaços da cidade, uma vez que trazem implicações relacionadas ao aumento da violência no espaço urbano e à sensação de insegurança, desqualificando as possibilidades existentes no território por meio de uma perspectiva de medo e até mesmo nostalgia, onde “antes as condições eram melhores” (CARDOSO; DARODA, 2011, p. 8). Tal tipo de discurso tenta legitimar a escassez, e até mesmo o fim da experiência da criança no espaço urbano.

Ressalta-se, entre essas mudanças trazidas com a modernidade, o aumento da quantidade de automóveis e, em consequência, de estacionamentos. Brettas (2018) afirma que “o carro tem tomado espaços cada vez maiores nas vias públicas, reduzindo àqueles destinados aos pedestres. Ele tem ocupado quase completamente os espaços públicos, agora utilizados como estacionamento (...)”. Assim, a rua, que ora era concebida como “espaço de brincar”, dá lugar a um desenho de cidade voltada para automóveis, bem como para a expansão de espaços privados.

Nessa perspectiva, é possível entender por que no passado as relações e práticas espaciais das crianças estavam mais conectadas ao espaço público, uma vez que as ruas possuíam uma maior apropriação por serem vistas como espaço da liberdade, do lazer, da brincadeira e do convívio social.

Para além da condição relacionada ao automóvel, o próprio desenho da cidade não é pensado para o público infantil. A acessibilidade aos espaços, o tamanho dos mobiliários, a altura de placas, entre outros elementos, não possui uma projeção que dialoga com as crianças. Mas, ainda que cercado por limitações e arbitrariedades, esse mesmo cenário, também suscita possibilidades para se pensar novas formas de relação no espaço urbano e, para isso, é necessário antes de entender a relação da criança com a cidade, entender sua relação com o espaço como um todo.

A maneira pela qual a criança enxerga e vive o espaço é muito diferente da lógica do adulto. O primeiro ponto a ser levado em consideração

é vislumbrar a “criança como sujeito situado social e historicamente, que vivencia e produz bens de cultura (...)” (DAHLBERG; MOSS e PENCE apud GOBBI, PINAZZA, 2014, p. 11), pois por essa perspectiva a criança é reconhecida como sujeito de direito e, portanto, passa a ter – ou deveria ter – sua voz escutada e apreciada.

O reconhecimento da infância como construção social, como contexto no qual as crianças participam como atores sociais, capazes de lidar com signos e símbolos, construídos pelos mundos sociais adultos, e de reinterpretá-los, de acordo com as culturas produzidas entre pares, provoca o destaque às culturas infantis. (NASCIMENTO, 2014, p. 293).

Essa leitura, da criança como produtora de sua própria cultura, a retira da condição de ser observada apenas como um ser em desenvolvimento e valoriza a sua forma particular de ser e estar na sociedade. “Trata-se do sentido de inserção cultural da criança, nos moldes defendidos por psicólogos como Bruner e Vigotsky, não como mera espectadora, mas como construtora de significados para as coisas que vivencia e sua relação com o mundo (...)” (GOBBI; PINAZZA, 2014, p. 15)

Feitas tais considerações, nota-se que essas particularidades, esses imaginários, próprios do universo infantil, são transpostos para a cidade afetando a maneira como a criança caminha, observa e se relaciona com esse espaço. O imaginário da criança é muito rico, mas comumente regrado pelo mundo adulto, tendo seus momentos de livre expressão e criatividade, contidos ou podados gradativamente. Assim, a cidade deve repensar sua vocação e voltar a ser um lugar de encontro e de trocas entre todas as pessoas (BRETTAS, 2018).

Nesse sentido, algumas escolas passaram a compreender de forma mais holística esse cenário e a assumir outros compromissos em seus projetos pedagógicos, passando a considerar a criança como protagonista de sua história e produtora de cultura. A partir desta compreensão, e de políticas públicas e novos olhares para a educação infantil, muitos espaços de educação formal ampliaram o seu diálogo para além dos muros da escola, entendendo a importância do seu papel formador de maneira integral e da escola como instituição articuladora, e não castradora.

O território não é apenas o conjunto dos sistemas naturais e de sistemas de coisas superpostas. O território tem que ser entendido como território usado, não o território em si. O território usado é o chão mais a identidade. A identidade é o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. (SILVA, 2016, p. 36, apud SANTOS, 2002, p. 10)

Desta maneira, emerge-se a necessidade de pensar outras possibilidades para o território e sua apropriação pelas crianças, mobilizando um

sentimento de ocupação e pertencimento a este, a partir de uma reelaboração espacial. “A necessidade de construirmos olhares e práticas que nos capacitem a ver e aprender com as crianças, desde que nascem, rompendo então com propostas e relações verticais em que o pensamento adulto predomina” (GOBBI; PINAZZA, 2014. p. 33).

No âmbito do ensino formal, por uma série de fatores, pouco se articulam práticas concretas que corroborem no desenvolvimento humano. Tampouco fortifica-se a construção de diálogos com territórios externos ao espaço escolar. Nesta perspectiva, a compreensão da necessidade de interconexões entre educação e cultura se torna importante para uma abordagem mais holística. Porém, é necessário atentar-se às limitações que grande parte dos equipamentos culturais da cidade de São Paulo apresentam, seja na fragilidade do acesso, infraestrutura, conteúdos programáticos, ou na maneira como o setor educativo organiza-se.

Nesse sentido, cada vez mais se fortalece a ideia de que uma cidade projetada para crianças é uma cidade boa para todos, pois contempla a sociedade em todas as suas demandas e diversidade. Assim, mobilizam-se práticas que corroborem para a constituição de uma Cidade Educadora, onde toda a sociedade é tida como responsável e parte do processo educativo. De acordo com Gobbi e Pinazza (2014):

(...) a arte que se traduz nas diversas manifestações: nas narrativas, nas histórias, nos desenhos, nas dramatizações, nas pinturas, nos movimentos, enfim, em todas as expressões possíveis do pensamento e que, uma vez apreendidas pelo adulto e pela própria criança, num esforço documental, podem servir de suporte a experiências cada vez mais elaboradas, enriquecidas (...). (GOBBI; PINAZZA, 2014. p. 14-15).

A aproximação com o universo infantil permite o pensar numa outra composição de cenário urbano, a partir dos usos que a criança faz da cidade e do modo como relaciona-se com ela. A cidade, tida como objeto de disputa de diferentes interesses, deve ser um lugar enquanto espaço de ação da subjetividade, da afetividade, do imaginário e da construção coletiva.

MEDIAÇÕES

Comumente conceituada como a ponte entre o mediador e o mediado, a mediação ainda é pensada numa perspectiva limitada, simplista, reduzindo a sua complexidade e gama de elementos que estão envolvidos nesse processo. O mediador, geralmente, atua como monitor e/ou informante, realizando um trabalho que se assemelha a “educação bancária” conceituada por Freire (1977), aniquilando as múltiplas possibilidades de interpretação e fruição de um objeto, criando histórias e narrativas únicas e hegemônicas.

Opondo-se a isso, tem-se a mediação como processo de interação do indivíduo com seu meio externo e do meio externo com o indivíduo, tratando-se de um processo que acontece a partir do encontro e da interação de dois elementos ou mais, não podendo acontecer de forma isolada. Tudo aquilo que compõe um processo de mediação está em confluência dialeticamente, pois a priori afeta e a posteriori é afetado. De acordo com Freire (1977), ninguém aprende sozinho e tampouco ensina nada a ninguém, mas aprendemos uns com os outros mediatizados pelo mundo. Nesse sentido, é possível inferir que a mediação se dá nas *zonas intersticiais*, não tendo um arcabouço específico. São diversas as zonas que se convergem para compor um processo de mediação. Por exemplo, o local onde acontece a ação é uma mediação; a escolha da ação é uma mediação; o que é falado sobre determinado objeto é uma mediação e assim por diante.

O desenvolvimento de ações de mediação deve levar em conta a dimensão sociocultural, tanto na aprendizagem quanto no desenvolvimento humano, uma vez que se trata de um condicionante fundamental na internalização consciente. O mediador, de alguma forma, deve: elaborar maneiras de estimular o público a estabelecer alguma relação de seu próprio modo, a partir de sua experiência; estimular a curiosidade, o espírito investigativo e criativo, não limitando as distintas possibilidades de fruição; intervir e ajudar a ampliar a leitura e a compreensão do mundo e da cultura por meio da instrumentalização. Assim, parece mais adequado falar de mediação enquanto travessia, rompendo com o conceito de ponte, uma vez que para além desta conexão simplista entre dois polos, a mediação envolve toda a experiência do percurso, do processo, que pode ser desenhado na forma de uma espiral, evidenciando o aspecto dialético que a envolve.

As mediações da cultura (das culturas) ganha existência no cruzamento de quatro entidades: o objeto cultural mediado; as representações, crenças e conhecimentos do destinatário da mediação; as representações, crenças, conhecimento e expertises do mediador e o mundo cultural de referência. A que se desenvolve nesse cruzamento concentra também os determinantes sociais ligados ao processo de transmissão dos saberes, dos valores, das emoções (DARRAS, 2009, p. 37).

Percebe-se, a partir da contribuição de Darras (2009) que a mediação envolve diferentes elementos em seu processo. Complementando e aprofundando esse conceito, Martins e Picosque (2012,) afirmam que:

Na tessitura de sua construção não se pode esquecer que mediar implica o sujeito-fruidor como um todo. Isso significa que não se pode provocar apenas sua face cognitiva, conscientizando-o de todas as nuances presentes na obra ou em sua relação com ela; mas, acima de tudo, é preciso promover um contato que deixe canais abertos para sensações, sentidos

e sentimentos despertados, para a imaginação e a percepção, pois a linguagem da arte também fala por sua própria língua e é por ela mesma que se a lê. Talvez seja este o espaço do silêncio interno com falas externas nem sempre traduzíveis. (MARTINS; PICOSQUE, 2012, p. 25)

Observa-se que a mediação também perpassa a corporeidade e a subjetividade do sujeito, reverberando seu processo a partir dessas variadas interações. Nesse sentido, o que fica presente no corpo do sujeito, após uma experiência de mediação, poderá conduzi-lo na busca por outras experiências que alarguem esses desdobramentos ocasionados pela experiência da mediação.

A cidade pode servir como espaço de mediação para manifestações artísticas de diversas formas (...). A arte, especificamente o teatro (...) se mostra, sob esse aspecto, perturbador ao sugerir uma nova relação do transeunte com sua cidade. Claramente, a ideia da arte, como forma de explicitar diferenças, desacordos e descontentamentos, não constitui proposta de se instaurar no espaço urbano um clima agressivo, mas sim como forma de se opor à pacificação artificial e segregadora que ocorre nas cidades. (ROSSETTE JUNIOR e VAZ 2013)

Assim, o teatro, tomado como instrumento de mediação entre arte, cidade e infância, tem o potencial de trazer à tona o imaginário das crianças, suas vozes e olhares, como forma de denunciar uma realidade e disputar um território a partir de uma crítica social.

O GRUPO ESPARRAMA

O Esparrama surgiu em 2012 a partir da provocação de Ester Freire, maetrina e professora desde 2006 do Conservatório de Tatuí. Ela queria criar um espetáculo que unisse palhaços e música erudita. Foi aí que surgiu o espetáculo *Dois por Quatro*, onde dois palhaços disputavam a regência de um quarteto de cordas que tocava ao vivo dois violinos, viola e violoncelo. Esta peça era encenada no formato tradicional de palco e plateia. Entretanto, durante os ensaios do espetáculo, realizados no apartamento de dois atores do grupo, Iarley Rangel e Rani Guerra, na rua Amaral Gurgel, Vila Buarque, quando os palhaços iam para a janela e acabavam fazendo alguma gracinha – e até mesmo pela música dos violinos – as pessoas começavam a parar ali e tentavam ver o que estava acontecendo naquela janela. Assim, nascia a ideia de criar o *Teatro na Janela* para quem passava pelo então Elevado Costa e Silva, hoje denominado João Goulart, mas ainda conhecido popularmente como o viaduto Minhocão.

Finalmente, em novembro de 2013, estreava-se a peça *Esparrama pela Janela*, no Minhocão. O primeiro espetáculo do novo *Teatro na Janela*

contava a história de um morador de um dos prédios em frente ao viaduto que, cansado do barulho que atravessava sua janela, resolveu subverter os ruídos em música. A partir disso, estabelecia-se um universo fantástico com vários personagens: uma princesa que enxergava a cidade com olhos fantasiosos; um casal de monstros, o Amaral e a Gurgel, que representavam a rua Amaral Gurgel; um esportista; um dançarino; um seresteiro gigante e um boneco que colocava as pernas para fora da janela.

O grupo realizou esse trabalho durante um ano de forma independente, sem patrocínio. Contudo, o espetáculo atraiu a atenção da imprensa e do público, segundo informações² de Luciana Gandelini, assessora de comunicação e produtora do grupo quando essa pesquisa foi realizada. Mesmo com a realização dos trabalhos de uma forma independente, o grupo ganhou o Prêmio Governador do Estado de Incentivo ao Teatro Infantil e Jovem, o antigo FEMSA, um dos prêmios mais importantes do teatro infantil da América Latina.

Após o prêmio, conseguiram um patrocínio do Instituto Itaú Cultural, por meio do projeto Rumos, que viabilizou a criação do segundo espetáculo na janela, o Minhoca na Cabeça, que estreou em junho de 2015. Após um ano deste espetáculo em cartaz iniciaram uma nova temporada chamada *Esparrama Amigos pela Janela*, que trazia, a cada domingo, vários grupos e artistas à janela do Minhocão.

Toda semana era realizado um espetáculo diferente, com a troca de elenco durante as apresentações, para que todos os integrantes do grupo pudessem ver o que era a apresentação na janela. Quando o grupo apresentou o primeiro espetáculo, não fazia ideia de como o público perceberia a apresentação. Agora, mais experientes, elaboraram um momento para alimentar a criatividade dos integrantes do grupo em relação às apresentações na janela. Durante esse período, o grupo realizou debates sobre a *Arte e a Cidade* com os artistas que participavam da temporada.

Com o espetáculo Esparrama pela Janela, o grupo se inscreveu no projeto Rumos do Itaú Cultural, na edição 2013 – 2014 e foi contemplado, e desta forma, puderam dar sequência às pesquisas voltadas para o teatro, arte, cidade e crianças.

O PROJETO NAVEGAR E AS CRIANÇAS

Para iniciar este tema, vale ressaltar que o grupo Esparrama foi contemplado pelo 29º Programa de Fomento ao Teatro, em 30 de agosto de 2016, com o valor de R\$ 658.822,00 para a realização do projeto Navegar

2 Informação verbal

que incluía: a continuidade da pesquisa cênica e da ocupação do então Elevado Costa e Silva; a criação e temporada de um espetáculo inédito; a criação e montagem de uma exposição interativa em quatro locais da cidade; a realização de excursões de grupos de crianças para o novo espetáculo; um ciclo de conversas com quatro encontros públicos; publicação pontual de uma revista; temporada do repertório; preparação corporal em circo; oficinas (Manipulação de bonecos, Máscaras, Cenografia, Canto e Palhaço).

No início de 2017, o grupo Esparrama empreendeu uma *expedição* pela cidade de São Paulo indo ao encontro de muitas crianças, com o objetivo de escutá-las. Na segunda metade do ano, essa *viagem ao mundo das crianças* gerou uma exposição com obras de crianças e adultos: *Navegar! Uma expedição por imaginários*, e a estreia do espetáculo Navegar. Para complementar a expedição, o grupo criou um guia da exposição com sugestões de atividades para os professores aprofundarem a experiência dos alunos durante e depois das visitas realizadas a exposição. A intenção era diminuir a distância existente entre o que o grupo apresentava no palco e o que o professor desenvolve na sala de aula. O início deste projeto deu-se quando, dentro do grupo, houve uma discussão sobre a necessidade de escutar as crianças. Passaram a pesquisar antropólogos especialistas em infância, e concluíram que a criança é produtora de cultura e, portanto, precisa ser estudada de forma independente, a fim de ser analisada em suas especificidades. O grupo também passou a considerar a existência de várias infâncias, de acordo com aspectos sociais, econômicos e geográficos, por exemplo, e a questionar, ainda, a relação existente entre palco e público.

Segundo os integrantes do grupo Esparrama³, apesar de existirem diálogos possíveis, não resultariam na escuta que o grupo gostaria de desenvolver para o projeto, ou seja, um processo de interação onde o “eu” se coloca totalmente à disposição do “outro” para entender de fato o que ele diz. E, no caso da criança, essa escuta deveria ser adequada a ela. A criança pode dizer de muitas maneiras: falando, desenhando, dançando, bocejando, correndo, entre outros formatos de expressões. Assim, o grupo denominou o processo de colher as falas das crianças, de escuta.

Todavia, para realizar o processo de escuta das crianças, o grupo tinha duas premissas: encarar as infâncias como produtoras de cultura e, portanto, capazes de intervenções potentes no mundo; e acreditar na experiência como ferramenta para a construção do conhecimento. Esses dois princípios foram seus norteadores para entender e desenvolver a forma

3 Informação verbal prestada pelos integrantes do grupo, que na época da pesquisa era formado pelos atores Iarlei Rangel, Kleber Brianez, Ligia Campos, Luciana Gandelini e Rani Guerra.

como iriam atuar com os próximos três grupos de crianças: as da EMEI Gabriel Prestes, do bairro da Consolação; as do CCA Mina, em Heliópolis e as do grupo de Teatro da Ocupação Hotel Lord, no centro de São Paulo. Para estas escutas, o grupo elaborou uma única pergunta que englobava questões tratadas nos últimos espetáculos: “Qual o imaginário da criança sobre a cidade”? E preparou-se para entender as variadas formas por meio das quais as crianças se expressam.

Nessa preparação, entrou em cena o trabalho da arte-educadora, Laila Sala, que os ajudou a refletir sobre o processo de escuta das crianças, culminando na conclusão de que escuta é uma forma de diálogo. Com orientação da arte-educadora, elaboraram novas estratégias para os próximos encontros: decidiram criar um campo comum de jogo, no qual artistas e crianças brincassem juntos, tornando-se *iguais*, com o intuito de estabelecer um espaço de confiança onde todos pudessem falar e escutar com sinceridade. Para cada um dos três grupos foi elaborada uma narrativa. Eram *historinhas* nas quais atores e crianças eram personagens. No jogo todos eram iguais e não haveria hierarquia. Essa estratégia possibilitou que os artistas propusessem atividades lúdicas envolvendo artes plásticas e teatro, sempre com abordagem direta ou indireta ao tema *cidade*, em meio a criação de um ambiente onde as crianças se sentissem confortáveis.

Na EMEI Gabriel Prestes, o grupo apresentou-se como “visitadores de cidades” cujo barco havia quebrado bem no meio de uma avenida e que estavam em busca de ajuda para o conserto de sua embarcação. Para sorte do grupo, “descobriram que na EMEI todas as crianças eram especialistas em barcos”. Em Heliópolis, apresentaram-se a uma turma de contraturno como construtores que procuravam ideias para inventar uma nova cidade, “porque todas as cidades construídas até hoje apresentaram muitos problemas”. Já para os estudantes de Teatro da Ocupação Hotel Lord Palace, “o grupo foi buscar ajuda para encontrar os personagens do *Teatro da Janela* que haviam se perdido pela cidade”.

O resultado dos encontros foram as diversas materialidades construídas pelas crianças e artistas convidados, apresentadas na exposição *Navegar! Uma expedição por imaginários*.

O projeto Navegar que foi contemplado pelo 29º Programa de Fomento ao Teatro em 2016, proporcionou ao grupo o início dos processos de pesquisas, onde na mesma época foi convidando o cenógrafo do *Esparrama pela Janela*, Jaime Pinheiro, de Tatuí, para a ministrar oficina de cenografia; André Melo para ministrar a oficina de criação de bonecos; além das oficinas de canto realizadas pelo grupo.

O projeto Navegar também previa algumas expedições por vários espaços. O grupo escolheu crianças daqueles três territórios, que iriam

experimentar as vivências juntamente com os atores para descobrir como elas vivenciavam a cidade. Estes grupos já tinham um trabalho de vivência com a cidade, por isso foram escolhidos tais territórios: o CEU Heliópolis está localizado em um bairro educador; a EMEI Gabriel Prestes realiza algumas vivências com crianças em meio a percursos pela cidade; e a Lord Palace, por sua vez, foi escolhida porque lá havia um grupo de teatro com as crianças, desenvolvido por uma parceira do Esparrama.

Para acompanhar essas vivências o grupo chamou três pesquisadores: Sissy Eiko, na fotografia, Daniel Viana, no texto e Mariana Faria, na ilustração. Estes, acompanharam as vivências com as crianças e fizeram registros poéticos que vieram a fazer parte do livro. Com o material que o grupo recolheu dessas vivências - desenhos, massinhas, música, estandarte pintado – somando-se ao material dos registradores, foi criada a referida exposição *Navegar! Uma expedição por imaginários*, que ficou em cartaz em alguns CEUs. Jaime Pinheiro foi o diretor de arte desse evento. Ele montou a exposição na forma de um barco que navegava pelo espaço urbano. Havia uma caixa dos medos, que era o Medrômono, que foi um dos temas que o grupo pesquisou com as crianças: que medos elas tinham com relação à cidade? Havia o mapa afetivo da região onde a criança conseguia marcar que lugares da região ela visitava, que ela gostava de ir. No CEU Heliópolis as crianças guiaram os atores-pesquisadores em percursos pelo bairro. A exposição, que circulou pelo CEU Heliópolis, o CEU Casa Branca, o CEU Butantã e pela Funarte, foi uma maneira de retribuir para as crianças o que elas vivenciaram com o grupo.

A AÇÃO DE MEDIAÇÃO CULTURAL DO GRUPO ESPARRAMA: ENCONTRO DE IMAGINÁRIOS

A ação de mediação cultural do grupo Esparrama, apesar de não ter sido previamente planejada, mas realizada quase que de forma intuitiva a partir dos acontecimentos desencadeados pelo processo criativo dos artistas, constitui-se num modelo inspirador de utilização dessa ferramenta. Observa-se no decorrer desta pesquisa, que tudo o que aconteceu girou em torno do teatro na janela, sendo que o próprio grupo não tida ideia da proporção a ser alcançada considerando a assiduidade do público nas apresentações, na repercussão de mídia e na contemplação dos editais.

Os *Espetáculos na Janela* estão entre as experiências mais marcantes vividas dentro da trajetória do grupo, chegando a aumentar o fluxo do público que circula pelo Minhocão aos finais de semana e feriados, quando ocorrem as apresentações. Desta forma, observa-se a conquista de um espaço com o envolvimento das comunidades dos territórios presentes no

processo. As pessoas começaram a ter uma sensação de pertencimento. De que aquele era o teatro do bairro delas.

Com o desenvolvimento dos projetos, processos de pesquisas e a conclusão do projeto Navegar, observa-se que o trabalho do Esparrama tem um rico embasamento e interface entre arte, cidade e infância.

A experiência com as crianças transformou a ação do grupo. Uma das premissas do Esparrama foi não subestimar as crianças. Nesse sentido, o grupo tem uma abordagem metodológica de debater temas muito complexos em suas produções, utilizando uma linguagem mais acessível para dialogar sobre essas questões com as crianças: como especulação imobiliária, discussão de gênero, relações de poder, entre outros. As crianças são as grandes protagonistas deste projeto, e junto com elas se atingiu a profundidade nas ações.

Durante diálogos realizados com a então produtora do grupo na época da pesquisa, Luciana Gandelini, foi explicado⁴ que os integrantes do Esparrama se inspiraram, entre os diversos autores pesquisados, no trabalho do pensador Jorge Larrosa, o qual expressa que a infância é uma novidade radical.

“A relação que a gente teve com essas crianças permitiu que elas se sentissem livres para se expressar. Uma das coisas mais marcantes dessa última temporada do espetáculo Navegar foi que a gente colocou um microfone aberto para as crianças para que elas falassem”, explica Luciana.

Desta forma, antes de iniciar o espetáculo, as crianças podiam expressar-se livremente: algumas optaram por cantar, outras encenar, contar piada, ou simplesmente falar. Enquanto algumas falavam, outras pintavam a vela do navio do espetáculo, sendo esta mais uma forma de incluí-las no processo criativo do espetáculo, pois participavam também criando um adereço para a peça teatral.

Assim, observa-se que, oferecer a oportunidade de fruição cultural levando em consideração os conhecimentos que esses indivíduos já possuem, relativismo cultural, implica em afirmar que esses sujeitos são portadores de cultura e, também, fortalecem a coparticipação entre o público e o grupo teatral. Pode-se dizer que o Esparrama realiza um trabalho de mediação a partir da relação que estabelece com a cidade e os indivíduos que a compõem, mediando o contato dos espectadores com o espaço público, tendo um trabalho de pesquisa sobre a territorialidade onde o grupo atua. As peças teatrais da companhia conseguem proporcionar um diálogo entre as potencialidades e limitações do espaço urbano, buscando de alguma forma

4 Informação verbal

relacioná-los: um espaço público dilacerado pela ausência de políticas públicas de convivência; um público que, por diversas variáveis, não têm o hábito de frequentar espaços teatrais; o espetáculo de teatro propriamente dito e o público infantil que não costuma ocupar os espaços públicos da cidade.

Com o projeto do *Teatro na Janela*, o grupo consegue estabelecer uma comunicação com um público em trânsito, e fazer do viaduto Minhocão um lugar de encontro com a arte teatral. Para ilustrar a mediação que o grupo Esparrama realizou, por meio de suas conexões e comunicação, elaborou-se um desenho que possibilita a visualização desse processo:



Por meio do acompanhamento do processo de forma integral, a partir da fruição do espetáculo teatral, da visita à exposição na Funarte, da participação no 1º papo de janela e leitura da publicação sobre o processo criativo do projeto, reconhece-se que o grupo não sistematizou essas ações em um planejamento prévio, e o processo de mediação ocorreu de forma fluída, quase que orgânica, durante a construção do projeto. Desta forma, pode-se observar nesse processo quase que arbitrário, o potencial da mediação enquanto ferramenta de gestão cultural, apropriada pelo grupo Esparrama durante a construção do Projeto Navegar.

Assim, observou-se que apesar de ser considerada uma ação inspiradora, talvez o modelo de mediação do grupo Esparrama não possa ser sistematizado e reproduzido com a mesma garantia de sucesso para outras experiências, uma vez que há diversos fatores nesse processo que necessitam

convergir para que se tenha uma materialização semelhante. Nessa perspectiva, a fluidez, a busca por parceiros e instituições que trabalhavam em propostas confluentes, o financiamento conquistado para realização do projeto, o encontro e o compromisso do grupo com o projeto, foram fundantes para que o processo de mediação cultural ocorresse de forma tão integral.

Neste contexto, reflete-se que o processo de mediação do grupo Esparrama assemelha-se muito mais ao conceito de travessia do que ponte, uma vez que foi a experiência de todo o percurso que o grupo realizou, somada a todas as conexões que estabeleceu durante esse período, que permitiu a reverberação do projeto de uma forma tão ampla e intensa. A mediação, nessa perspectiva, não se deu entre, mas através de tudo aquilo que estava conectado. Sendo assim, pode-se dizer que o processo de navegação do Esparrama atravessou e conquistou diversos mares durante suas expedições. A linguagem teatral artística, como a principal materialidade produzida pelo grupo, fomentou um espaço que estimulou a reflexão e a participação direta do público em seus conteúdos. O teatro enquanto uma linguagem que permite um riquíssimo espaço de formação cultural, acompanhado por um discurso social de denúncia, promoveu o acesso a um espaço público emblemático da cidade de São Paulo e deu voz àqueles que cotidianamente têm seu espaço negado na cidade, transformando a experiência de ocupação do espaço urbano e promovendo a democracia cultural.

Durante a temporada do teatro, o Minhocão teve o seu espaço ocupado por muitas crianças, que tiveram a oportunidade de apreciar uma montagem feita de forma tão sensível e compromissada com as suas demandas. Provavelmente essa experiência construiu um outro olhar e noção de pertencimento e apropriação daquele espaço. Bem como, promoveu a visita desse público à Funarte para apreciação da exposição *“Navegar! Uma expedição por imaginários”*, no qual as crianças tinham seu protagonismo evidenciado em cada detalhe da montagem.

A iniciativa conseguiu reunir profissionais das áreas de educação e produção cultural, estabelecendo diálogos e práticas a partir do olhar da criança para a construção de um espetáculo teatral, que a cada apresentação, mediava com o público participante algumas questões delicadas em relação às problemáticas do viver em uma grande cidade, a utilização dos espaços públicos para a arte, a necessidade de ouvir as crianças e seus anseios cotidianos, entre outros fatores transmitidos por meio do conjunto cenográfico, corpo de atores, músicos e figurino.

Diante disso ficou clara uma experimentação sobre os processos de relação da arte com a sociedade no contexto de interferência e transformação, por meio de denúncias da especulação imobiliária, da falta da garantia de acesso pleno à cidade, e dos usos movidos pelo interesse privado

do território. A arte, como elemento mediador, abre espaço para ideias utópicas e vem para nos ajudar a realizar outras leituras de mundo, criar saídas criativas no cotidiano e romper com a lógica que nos é imposta pelo sistema e pela normatividade.

REFERÊNCIAS

- BRETTAS, Nayana. *Cidade que brinca*. São Paulo: Paulus, 2018. 237 p.
- CARDOSO, Bianca Breyer; DARODA, Raquel F. *Cidade da Infância: Lugar e Cotidiano na Contemporaneidade*. 17 p. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/gpit/wp-content/uploads/2011/04/cardoso-daroda-cidade-da-infancia.pdf>>. Acesso em: 23. abr. 2018.
- DARRAS, Bernard. As várias concepções da cultura e seus efeitos sobre os processos de mediação cultural. In: *Arte \ Educação como mediação cultural e social*. São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 23 - 52.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.
- GOBBI, Marcia Aparecida; PINAZZA, Mônica Apezato (orgs.). *Infância e suas linguagens*. São Paulo: Cortez, 2014. 173 p.
- GRUPO ESPARRAMA, SOUZA, Maira Carcelen. *Navegações teatrais para pequenos tripulantes: diário de bordo do grupo Esparrama*. São Paulo: Grupo Esparrama, Programa Municipal de fomento ao Teatro, Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 2018. 47 p.
- MARTINS, Mirian Celeste; PICOSQUE, Gisa. *Mediação cultural para professores andarilhos na cultura*. 2ª edição. São Paulo: Intermeios, 2012. 161 p.
- NASCIMENTO, Maria Leticia B.P. Entre as culturas escolares e as culturas infantis: pequena infância e pesquisa. In PORTUGAL e MELO, B; DIOGO, A.M.; FERREIRA, M.; LOPES, J.T.; GOMES, E.E. Entre a Crise e a Euforia: práticas políticas educativas no Brasil e em Portugal. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2014. p. 285-307.
- ROSSETE JUNIOR, Everton Nazareth; VAZ, Nelson Popini. Espaços públicos urbanos como cenários artísticos: arte como resistência. In: *Espaços de mediação: a arte e seus públicos*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013. p. 329 - 338.
- SILVA, Naíme. Território Educador: experiência curricular de diálogo com a cidade. In: *Gestão e Territórios*. p. 255-259. São Paulo: Secretaria Municipal de Educação, 2016. Disponível em: <<http://portal.sme.prefeitura.sp.gov.br/Portals/1/Files/37565.pdf>> Acesso em: 23. abr.2018.

PERTENCIMENTO, PARCERIAS E RECURSOS ALTERNATIVOS: ANÁLISE DO PROJETO CONTRIBUINTES DA CULTURA.

Aline de Almeida Olmos¹ Lara Dias Simões²

RESUMO

Este artigo analisa o projeto Contribuintes da Cultura, existente há 20 anos em São Carlos – SP e tem o objetivo de ampliar a discussão relacionada ao tema da sustentabilidade de ações culturais. A forma de financiamento do projeto – pulverizado entre moradores e empresas da cidade, em parcelas de baixo valor – torna a proposta um exemplo inovador da relação estabelecida entre público, patrocínio e ação cultural, apresentando-se como uma alternativa para diversificar o financiamento à cultura.

Palavras-chave: Gestão cultural. Financiamento à cultura. Sustentabilidade. Rede. Contribuintes da cultura.

ABSTRACT

This article presents an analysis of Contribuintes da Cultura, a 20-year-old project based in São Carlos - SP that aims to broaden the discussion on the sustainability of cultural actions. The project financing - divided between city dwellers and companies in small amounts - positions the proposal as an innovative example of the relationship that can be established between audiences, sponsors and cultural initiatives, presenting itself as an alternative method of funding for culture.

Keywords: Cultural Management. Funding to Culture. Sustainability. Network. Contribuintes da Cultura

INTRODUÇÃO

O Contribuintes da Cultura, projeto idealizado e gerido por Fátima Cargato Catalano desde 1999, na cidade de São Carlos, SP, consiste em uma rede de pessoas físicas e jurídicas que contribuem financeiramente, garantindo a existência e permanência de atividades culturais no município.

1 Aline de Almeida Olmos é atriz, produtora e gestora cultural graduada em Artes Cênicas e mestra em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). E-mail: alinaeolmos@gmail.com.

2 Lara Dias Simões é promotora de projetos e patrocínios culturais graduada em Produção Cultural pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: laradiassimoes@gmail.com.

Desde a criação, o valor da contribuição fora estabelecido em mínimo de R\$10,00 mensais, para pessoa física, e R\$50,00 para Jurídica. O Contribuintes da Cultura apresenta uma programação bimestral aos moradores da cidade e dentre as atividades oferecidas há eventos ligados à diferentes linguagens artísticas e atividades de formação. Os locais, bem como os preços dos ingressos, são variados e não extrapolam R\$30,00 a entrada inteira. No final do ano, a programação é encerrada com o Festival *Chorando Sem Parar*, referente ao gênero musical do choro. Além disso, a gestão financeira da verba arrecadada mensalmente é realizada, desde 2003, pela a FAI-UFSCar. O Contribuintes é, portanto, uma ação colaborativa, sem fins lucrativos, cujo objetivo é criar conteúdo cultural e produzir programação contínua ao longo do ano.

A idealizadora da proposta é uma figura ativa na vida cultural de São Carlos. Sua prática como produtora cultural a instigou a criar algo semelhante a um clube, para arrecadar recursos financeiros capazes de sustentar atividades culturais e garantir a permanência da programação na cidade. Tal projeto sempre enfrentou dificuldades para se concretizar, pois não se encontrava meios de estabelecer uma gestão absolutamente transparente do recurso arrecadado. Para solucionar a questão, decidiu-se procurar instituições sem fins lucrativos para profissionalizar a gestão financeira. Assim, durante os dois primeiros anos o projeto ficou associado à Fundação Teodoro Solto e, posteriormente, atrelou-se à FAI-UFSCar. A gestão financeira realizada pela instituição consiste no recebimento das mensalidades através de débito automático ou de boletos bancários eletrônicos, e na operacionalização de pagamentos aos artistas e colaboradores.

O Contribuintes integrou-se com a FAI-UFSCar, entendido como um projeto de extensão universitária, devido a ação cultural que já realizava na cidade e às interações com os departamentos de música e letras da universidade. Com *status* de extensão, o projeto passou a ter também um coordenador docente ligado à UFSCar, estabelecendo a integração entre a proposta de ação cultural idealizada e gerida por Fátima Catalano, com as ações da universidade. Além desta parceria, entre os anos de 2013 a 2016 o Contribuintes também contou com o apoio da USP-São Carlos, recebendo verbas e estagiários da instituição, em permuta da realização de atividades culturais gratuitas dentro do *campus*.

O Contribuintes fora iniciado com nove apoiadores e cresceu, aos poucos, para 50, terminando seu primeiro ano de existência com 150 participantes. Atualmente, conta com aproximadamente 500, entre pessoas físicas e jurídicas, e arrecada em média oito mil reais mensais. Com esta verba sustenta um escritório fixo, uma funcionária, o pagamento de contas e a manutenção da proposta capaz de captar outros recursos e realizar diversos projetos culturais e sociais na cidade. Dentre eles, o de maior

destaque é o Festival *Chorando Sem Parar*, que ocorre desde 2004 e atrai cerca de 15 mil pessoas para assistir a programação que, a cada ano, homenageia um artista diferente relacionado ao choro.

A programação bimestral procura abarcar diferentes linguagens artísticas, apesar de ser preponderantemente relacionada à música, e alternar entre eventos pagos e gratuitos. Sendo que os pagos frequentemente são oferecidos por três valores: inteira, meia e preço contribuinte da cultura, sendo este terceiro valor mais barato do que a meia entrada e destinado às pessoas que contribuem mensalmente com o projeto.

Os eventos realizados são abertos e não exclusivos aos contribuintes. O pensamento que norteia a contribuição mensal é fomentar a atividade cultural da cidade para todos e não uma política de troca ou de recompensa pelo valor investido por mês. Tal ideologia é reforçada pelo fato de que aproximadamente 50% da programação oferecida nos últimos anos foi gratuita. Dessa maneira, o projeto configura-se como um convite para uma participação no cenário cultural, não somente com a formação de público, mas também de agentes culturais de uma ação continuada.

Até hoje o Contribuintes já realizou aproximadamente 1000 eventos, financiados de maneira complementar por diferentes formas, como: apoio de editais, leis de incentivo, dentre outras. Porém, independentemente do recurso utilizado, o que sustentou, a perenidade do Contribuintes é a rede de pessoas físicas e jurídicas que arca com as despesas mensais do projeto.

Diante da instabilidade das políticas públicas ligadas à cultura o estudo desse modelo de financiamento, baseado na diversificação da fonte financiadora, mostra-se bastante pertinente. Além disso, tal modelo propõe uma relação de maior interligação entre patrocinadores e ação cultural: uma vez que o financiador considera-se pertencente ao projeto, ele acompanha de perto as atividades e é beneficiário direto da programação cultural oferecida, também, por ele.

Para a realização desta pesquisa em São Carlos, foram realizadas oito entrevistas: Fátima Catalano, idealizadora; Cleonice Zeferino, secretária; Oswaldo Freixo, voluntário na área financeira e auditor fiscal; Milena Cristina Arthur, voluntária na área de comunicação e ex-funcionária do setor de comunicação e marketing da Arteris; Juliana Bonfá, voluntária na área de comunicação e diretora da DGI; Ednaldo Pizzolato, Diretor Institucional da FAI-UFSCar; Rosane Aparecida Aranda, assessora do Grupo Coordenador das Atividades de Cultura e Extensão Universitária da USP/São Carlos, Maithe Bertolini e Ricardo Rodrigues, idealizadores do Festival *CONTATO*.

EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA

Um dos traços que particulariza o projeto Contribuintes da Cultura é a sua gestão financeira executada desde 2003 pela FAI-UFSCar e o decorrente *status* de extensão universitária que lhe fora atribuído após o vínculo com a instituição acadêmica. Levando em consideração o ineditismo desse tipo de projeto de extensão, sua influência direta na sustentabilidade financeira do projeto e o potente modelo que ele representa, com possibilidade de ser replicado em outras universidades, analisaremos em detalhe como esta parceria se estabeleceu e como se desenvolveram seus parâmetros de existência.

A FAI-UFSCar é responsável por estabelecer ligações entre a universidade e a sociedade civil. A principal função da Fundação é captar recursos para viabilizar projetos de extensão que possibilitem a ação e a pesquisa universitária fora do *campus*, sendo possível estabelecer relação com órgãos financiadores públicos e privados. Via de regra, um projeto de extensão universitária nasce pela proponência de um professor e, após aprovado, o financiamento é articulado pela Fundação. Tendo como parâmetro esse *modus operandi* percebe-se diferenças estruturais no projeto Contribuintes da Cultura que não foi proposto por um professor da UFSCar, mas trata-se de uma ação cultural, já existente na cidade, que foi acolhida pela instituição. Integrado à universidade, o Contribuintes passou a ter um docente responsável pelo projeto na FAI, que faz a ponte entre a universidade e a idealizadora, Catalano. Neste caso, a relação do professor com o projeto de outro autor é diferente de um proposto por si. Sua responsabilidade, quando atrelado ao Contribuintes, passa a ser ampliada, pois faz-se necessário estabelecer não somente pontes com a sociedade civil, como também traçar relações acadêmicas internas, integrando o projeto com a vida universitária.

O fato de tratar-se de um programa preexistente e de origem exterior à universidade poderia ser caracterizado como uma proposta que transitaria na contramão do processo legal do estabelecimento. Porém, ao ter sua viabilidade analisada e comprovada, foi institucionalizado sendo associado a um docente coordenador. Assim, passou a atender a conformidade de leis e regras adequadas para projetos de extensão universitária. Esta iniciativa gerou um precedente inovador no qual outras universidades podem espelhar-se. O programa cultural da sociedade civil entrou na universidade possuindo uma rede de doadores mensais instituída, o que fez com que a FAI não precisasse buscar novos recursos financeiros, entretanto, teve de adaptar-se à nova forma de recebimento pulverizado da renda mensal, esta é a postura da atual direção da FAI.

Defende-se que o Contribuintes tem muito o que agregar à academia, assim como a academia tem o que oferecer ao Contribuintes e que

precisa-se valorizar o patrimônio construído pelo projeto que agrega valor cultural à cidade há 20 anos, rompendo fronteiras e atraindo artistas internacionais e de outros Estados para a cidade de São Carlos. Dessa maneira, a relação Contribuintes da Cultura com a FAI-UFSCar mostra-se benéfica para ambos os lados. O Contribuintes é legitimado pela Fundação, pelo selo que assegura seriedade financeira e gerenciadora, e a Fundação é legitimada pelo Contribuintes, visto que o projeto traz prestígio, visibilidade para a fundação e a ajuda a realizar uma proposta de extensão consistente na área da cultura.

Assim, apesar da FAI-UFSCar não destinar recursos financeiros diretos para o projeto ela faz todo o seu gerenciamento financeiro e agrega credibilidade ao Contribuintes da Cultura, assim a troca pelo crédito da programação oferecida se torna equilibrada. Todo dinheiro mensal depositado, seja por boleto ou por débito automático, cai em uma conta específica da Fundação, que emite relatórios com o saldo mensal e processa pagamentos solicitados pela gestão interna do Contribuintes. Além disso, a FAI-UFSCar também figura como proponente dos projetos junto à leis de incentivo, fato que auxilia na captação de recursos, uma vez que existe o respaldo da universidade comprometendo-se com a prestação de contas e transparência no uso do recurso aplicado.

Apesar dos benefícios dessa associação muitas vezes a burocracia interna da FAI representa barreiras ao crescimento e/ou a execução diária de demandas do projeto. Exemplos desses limites são: as leis de licitação, em muitos casos, não conseguem ser aplicadas diretamente para a contratação de artistas; a burocratização para o aceite de doações diversas e ainda pelo fato da Fundação trabalhar com dois bancos, somente sendo possível cadastrar-se ao projeto por débito automático os clientes do Banco do Brasil ou Banco Santander. Contudo, estão sendo criadas estratégias para contornar tais limitações para facilitar a aderência de novos Contribuintes. Inclusive está sendo desenvolvida uma página na internet com possibilidade de receber doações online para o Contribuintes da Cultura.

Além da relação que o Contribuintes possui com a UFSCar o projeto também estabeleceu parceria com a USP São Carlos, de outra maneira, que durou de 2013 a 2016, consistia na organização de atividades culturais dentro do *campus* universitário, pelo Contribuintes, em troca da ajuda financeira na realização de cada programação, bem como da contratação de estagiários e da divulgação do projeto para toda universidade. Esta parceria foi estabelecida pelo Grupo Coordenador das Atividades de Cultura e Extensão Universitária, composto por um colegiado de sete professores, com o objetivo de fomentar a cultura no *Campus* USP-São Carlos que, por abrigar majoritariamente cursos de exatas (exceção feita à graduação em Arquitetura) tem carência de atividades culturais oferecidas

para os alunos. Para isso, o colegiado atuou principalmente com propostas nas áreas de Arte e Esporte, com o objetivo de fomentar a formação humanística e cidadã dos discentes e trazer à tona a discussão sobre a importância da ação cultural dentro do campus. Ao contrário do que ocorreu na FIA-UFSCAR, uma vez que a USP-São Carlos não tem arte como atividade-fim de nenhum curso, há dificuldade em enquadrar projetos culturais nos apoios institucionais e, por isso, não foi possível enquadrar o Contribuintes da Cultura como projeto de extensão universitária.

Durante todo o período de associação com a USP, a parceria com a UFSCar também foi mantida. Os logos das duas instituições figuravam lado a lado nas peças gráficas do projeto, de forma complementar e não conflitante. A relação com a USP deu-se de forma natural e espontânea devido ao alinhamento da noção de ação cultural. E acabou resultando na criação oficial de novas oportunidade para diferentes projetos na área cultural, através de seleção via edital.

De maneira diferente, as parcerias que o Contribuintes da Cultura têm (e teve) com universidades públicas (USP e UFSCar) configuram-se como casos bastante originais e relevantes para fomentar a ampliação, em quantidade e em formas de atuação, das ações culturais municipais de proponentia independente do poder público. Esse modelo revela que o uso compartilhado de equipamentos públicos e da mão de obra ali existente pode garantir sustentabilidade e perenidade para projetos artísticos independentes, criando outras formas de “patrocínio”, na qual a troca não se dá pelo oferecimento de uma verba direta, mas no compartilhamento de uma estrutura pública já existente.

Observamos, nestas parcerias, que universidades valorizadas pelo poder público, dotadas de verbas e autonomia, podem atuar de forma transformadora no fomento da ação cultural local. Tanto a FIA-UFSCar, como a USP-São Carlos têm consciência da importância da presença da ação cultural na cidade e trabalham, de forma efetiva, para suprir essa lacuna. Ambas agem com consciência de que o acesso à programação cultural é fundamental para a formação do indivíduo e que a presença da cultura transforma positivamente a cidade onde estão inseridas. Nesses exemplos, vemos de que maneira equipamentos públicos bem estruturados podem apoiar iniciativas locais e agir como extensões de políticas públicas pelo compartilhando de sua estrutura.

É importante enfatizar que a estrutura de relação aqui exposta não isenta a universidade de sua responsabilidade enquanto proponentora de extensão universitária e de gerar projetos internos que dialoguem diretamente com as necessidades dos docentes e discentes. Independente da origem da proposta de extensão universitária (interna ou externa ao

campus) ela deve configurar-se como uma ponte de mão dupla, entre sociedade e universidade.

FINANCIAMENTO

O Contribuintes da Cultura é financeiramente mantido, por pessoas físicas e jurídicas. Como contribuinte, a pessoa ou empresa passa a ter acesso a ingressos com preços diferenciados, sendo a quantidade estabelecida em proporção ao número de cotas compradas. Além disso, o nome da pessoa ou empresa fica exposto nos meios de comunicação do projeto, tendo a visibilidade também como uma forma de agradecimento. Esse tipo de arrecadação gera uma receita de 8 mil reais mensais, utilizados para manter a estrutura do projeto, entendendo-se por isso o pagamento de despesas básicas e funcionários. Entretanto, para viabilizar a programação e projetos maiores o Contribuintes precisa captar recursos de outras maneiras. A rede de colaboradores, formada por pessoas jurídicas (PJs) e pessoas físicas (PFs), doadores mensais, não chega a ser diretamente a financiadora da programação oferecida. Isso seria possível se a arrecadação alcançasse 50 mil reais por mês, o que não ocorre. Porém, ainda assim, garante que um trabalho continuado possa ser feito e que dele derive resultados positivos junto a outros patrocinadores, possibilitando a perenidade e frequência constante de ações culturais na cidade.

Assim, o Contribuintes vem executando seus maiores projetos, via leis de incentivo, ferramenta com a qual já arrecadou mais de 2 milhões de reais. O *Chorando Sem Parar* recebe aportes, via Lei Rouanet, há mais de 13 anos e via Proac e via ICMS, há cerca de 5 anos. A própria programação bimestral do projeto recebe ações de terceiros que também são financiadas com dinheiro público, principalmente via Proac editais e ICMS. Esse dado reforça o importante papel que esses dois mecanismos, com destaque para o Proac editais, exercem na produção cultural das cidades do interior de São Paulo, que permanecem fora dos holofotes do interesse do *marketing* empresarial e da iniciativa pública da capital paulista. O dado também demonstra a dependência do projeto de políticas públicas para a sua existência, porém o que o diferencia é que essa dependência não é exclusiva.

As parcerias são outro pilar importante da estrutura financeira do projeto. Há diversas estratégias implementadas que visam ampliar a rede de acesso do projeto e o número de contribuintes. Um exemplo é a DVI, empresa de radiologia odontológica de São Carlos, que faz a ponte entre seus clientes e o Contribuintes, oferecendo ingressos e divulgando a programação. O projeto passa a receber um novo público em suas atividades. Tal parceria é benéfica para a empresa pois oferece um benefício

diferenciado aos seus clientes e o Contribuintes tem acesso a uma rede ampla de potenciais apoiadores. É estratégico do ponto de vista de *marketing*, que entende o potencial da cultura como ferramenta nessa relação com o cliente, fazendo uso da sensação de agradecimento pela empresa em proporcionar aquela experiência.

A arrecadação financeira por meio da bilheteria é outra fonte de recursos do projeto, porém com menor força de impacto no orçamento global. Oitenta por cento da verba arrecadada é direcionada para o artista convidado e os 20% restantes ficam para a administração do projeto. Lembrando que cerca de 50% da programação é gratuita e os outros 50% possuem um valor de ingresso inteiro que raramente ultrapassa trinta reais. Levando-se ainda em consideração as variáveis de quantidade de público presente, número de inteiras, meias e preço contribuinte percebe-se que o valor final de arrecadação por meio da compra de ingressos é pouco significativo.

***Crowdfunding* x Contribuintes da Cultura**

O *crowdfunding* é um modelo de financiamento coletivo para projetos, que em muitos casos, acontecem por meio de múltiplos investimentos costumeiramente feitos por pessoas físicas que possuem interesse na iniciativa. O termo é utilizado nas ações via internet, onde o autor apresenta a sua proposta e o valor que precisa arrecadar para executá-la em uma plataforma *online*. Normalmente, os interessados em investir no projeto recebem recompensas por suas contribuições como entradas para *shows*, autógrafos, livros, enfim, de acordo com a especificidade do projeto. Esta estrutura é uma das ferramentas da Economia Colaborativa, que surge a partir de questionamentos dos paradigmas atuais da sociedade como a sustentabilidade, crises econômicas, relação em rede e na internet, encurtamento de distâncias e noção de aldeia global. O intuito é repensar a forma de consumir bens e serviços e as múltiplas relações existentes nesse processo.

Olhando para o desenho da estrutura financeira do Contribuintes da Cultura existe uma tendência a encontrarmos uma similaridade com o modelo descrito, mas que não se mantém consistente após um aprofundamento. O contribuinte da cultura, apesar de possuir alguns privilégios perante o público geral em algumas ações do projeto, não é motivado a vincular-se. A proposta para agregar benefícios individuais foca na ação comunitária. O projeto defende a importância do indivíduo na participação da cena cultural da cidade, da potencialidade de ser um agente que frequenta e ajuda a fomentar e articular ações artísticas locais. Por isso, o destaque para o impacto positivo do projeto na produção em cultura de São Carlos é sempre utilizado como principal argumento para a adesão de novos contribuintes, agregando um perfil de doadores que em sua maioria são moradores da cidade.

Existem pontos de convergência entre as práticas no que diz respeito a conectividade, a noção de rede, a construção de comunidades colaborativas que se prendem a uma causa de interesse comum, mas possuem uma diferença grande no que diz respeito ao perfil dos apoiadores e no próprio retorno dado pela contribuição, que acaba revelando fortemente o intuito por trás da ação. No Contribuintes não está em primeiro plano a questão da recompensa pelo valor doado como no *crowdfunding*. Na proposta idealizada por Catalano o mote principal que incentiva a doação é a valorização da questão do pertencimento na criação de uma ação cultural continuada para a cidade. Tal diferença é sustentada pelo fato de que quando o cidadão vincula-se ao projeto não há uma prévia da programação, nem dos descontos dos quais será possível usufruir, diferentemente do padrão de uma campanha de *crowdfunding* que possui um objetivo traçado, ações desenhadas, metas e contrapartidas a serem alcançadas com a verba arrecadada.

Programação x Público

Um dos fatores de extrema relevância para analisar a sustentabilidade do Contribuintes da Cultura é compreender o público que frequenta as atividades do projeto. Tal percepção mostra-se relevante tanto para conseguir traçar estratégias de planejamento e atingir públicos ainda distantes da programação, como para reconhecer semelhanças ou características do público frequente e criar programações específicas. Em muitas entrevistas feitas durante a pesquisa de campo foram relatadas que o público do Contribuintes da Cultura é cativo, principalmente no que diz respeito a programação bimestral e que, em grande parte, são contribuintes.

A programação que atinge maior quantidade de público é o *Festival Chorando Sem Parar* que chega a alcançar 15 mil pessoas durante sua programação. Desse dado surge a pergunta: por que existe uma grande diferença entre o número de frequentadores do festival e a programação bimestral do projeto que atinge em média 100 pessoas por evento? Estaria essa diferença tão significativa de quantidade de público relacionada ao tipo de atividade oferecida? Ou à duração do festival, com programação concentrada? Ou ao alcance da comunicação? Será que a programação durante o ano dialoga com o público do *Festival Chorando Sem Parar*? Qual é a influência do espaço que a programação do festival ocupa, na praça XV de novembro, para o alcance de público?

Os locais onde o Contribuintes produz programação de maneira mais recorrente são: Espaço 7, Sesc São Carlos e Teatro Municipal de São Carlos, não havendo programação em espaço aberto durante a programação anual. O Espaço 7 onde as atividades concentram-se foi originalmente o Centro Cultural do Contribuintes da Cultura e Ponto de Cultura por quatro anos. Atualmente é sede de um restaurante parceiro que empresta seu

espaço gratuitamente para a realização da programação em troca do público que o levado para o Espaço 7.

É importante destacar que dos três espaços citados o Espaço 7 é o menor e o que pode apresentar maiores barreiras simbólicas para o acesso da população não familiarizada com o projeto devido a sua localização, arquitetura e público frequentador do restaurante.

Reconhece-se, também, que a divulgação e a estratégia de comunicação do *Festival Chorando Sem Parar* é extremamente mais robusta do que a da programação bimestral. Além disso, o público do festival extrapola os habitantes são-carlenses, sendo frequente a presença de pessoas que visitam a cidade especificamente para assistir a alguma apresentação. O que podemos inferir é que atualmente o festival funciona mais para divulgar a existência do Contribuintes da Cultura do que para efetivamente angariar novos associados para a doação mensal ao projeto.

Analisando a programação bimestral, percebemos que as linguagens artísticas estão presentes na seguinte ordem de proporção: música, audiovisual, artes plásticas, literatura e teatro. Acredita-se que o destaque maior à música venha da longa relação da fundadora com a expressão artística. Catalano já realizou produções musicais dentro e fora do país e está inserida em uma rede de músicos de reconhecidos. Esta programação é financiada de formas diferentes, sendo elas intermediadas pelo Contribuintes ou não, quer dizer, concebido desde a sua idealização ou apenas executadas. Boa parte das atividades não possuem vínculo financeiro com projetos/programas de patrocínio privado ou fomento público e são viabilizadas pela articulação de parcerias e viabilização do cachê artístico via bilheteria. Sendo assim, a programação bimestral é fortemente dependente da relação com as oportunidades que surgem para Catalano.

As amarras financeiras limitam o alcance da curadoria da programação, mas continua existindo um olhar atento de seleção diante das oportunidades e uma predisposição para criar as condições mínimas para a realização de produções sem patrocínio. Quando perguntada sobre importantes mudanças que uma maior arrecadação via doação de PF e PJ poderiam trazer, a idealizadora da proposta relata que tem um desejo de contar com uma receita que possibilite boas contratações e estrutura para se planejar a programação de acordo com o que se procura e não apenas com o que se consegue gratuitamente.

Atentando-se para o público da programação bimestral encontramos algumas particularidades. Reconhece-se a existência de certo grupo frequentador das atividades, e visando ampliar e diversificar essa parcela, Catalano propõe o oferecimento da programação em diferentes locais da cidade. Como por exemplo, nos últimos dois boletins em que foi oferecida

uma *Noite do Cordel* no bar e restaurante Lobo Brasil. Atividades como estas acessam públicos cativos de outros locais e conseguem ampliar o alcance das programações.

Além disso, percebe-se que a programação tem uma boa receptividade dentre os docentes das duas universidades públicas da cidade. Também constata-se a presença de contribuintes da cultura que são artistas e que estão associados com o intuito de frequentar as programações oferecidas e para oferecer seu fazer artístico para a programação. Porém, notou-se que a programação bimestral do projeto tem pouca capilaridade junto ao público jovem universitário (estudantes), fator relevante levando em consideração o perfil da cidade. Tal dado pode decorrer da alta porcentagem de estudantes que nos finais de semana voltam para suas cidades natais ou pelo tipo de programação oferecida pelo projeto que pode não ser imediatamente atraente para a faixa etária dos 17 aos 25 anos.

A ausência do público jovem nas atividades é ao mesmo tempo uma potência e um campo de crescimento para o projeto. Ao analisar-se as programações oferecidas percebe-se uma alta qualidade nas atividades, porém associada a linguagens ou gênero artístico pouco conhecidos do público jovem. Seria, portanto necessário, planejar e estruturar ações para atrair essa parcela que não é considerada público-alvo direto das atividades.

Sobre esta constatação a idealizadora se posiciona de forma atenta e disposta a investigar as razões que levam a esse distanciamento, diz:

Sinto que seja algo um pouco natural. Aqui tem muita coisa. A grande concentração de jovens está em projetos que eles mesmos fazem. Projetos que nasceram dentro da universidade com os próprios alunos, que são muito legais (como o Festival Contato). Então eu prefiro entender isso tudo como projetos complementares. Eu sempre tenho uma responsabilidade de colocar em cartaz uma ação que eu acredite que seja positiva em vários aspectos. Mas eu não acho que seja mais importante trabalhar com isso ou com aquilo, procuro não forçar.

A entrevistada conclui que não busca fazer projetos cuja motivação primeira seja atingir mais pessoas, ou nichos diferentes, mas sim trabalha com propostas em que se sente absolutamente envolvida, com uma motivação verdadeira.

Percebe-se que o projeto trabalha muito mais com a ideia de público espontâneo, que se relaciona com a programação cuidadosamente planejada e oferecida do que com a ideia de formação de plateia, mediação cultural ou com políticas conscientes de expansão de público. Apesar disso, o projeto também realiza ações relacionadas a causas sociais e/ou destinadas a públicos específicos e menos atingidos pela sua programação.

Um exemplo disso é a parceria com o projeto *Doces Flautistas* que visou, dentre outros objetivos, convidar o público para se apropriar dos espaços centrais da cidade provocando um deslocamento geográfico da população.

Diante desse panorama, entende-se que os principais fatores que dificultam o aumento do público alcançado são as estratégias de comunicação ainda pouco planejadas. Além disso, de uma maneira menor, os espaços físicos escolhidos para o oferecimento de programação – que muitas vezes reforçam um tom intimista e hermético – e a própria programação oferecida, associada a gêneros musicais menos difundidos. Não se acredita que o fator financeiro entre diretamente na balança que determina a quantidade e a diversidade de público do projeto, uma vez que a gratuidade desacompanhada de outras políticas de inserção não se mostra suficiente para ampliar a população almejada pelo projeto. Olhando de outro ponto de vista para as mesmas questões podemos perceber que as programações bimestrais do projeto possuem um público-alvo minimamente mapeado, sendo composto em grande parte por docentes das universidades públicas da cidade, pessoas com mais de 35 anos e, em sua maioria, moradoras das regiões centrais da cidade. Assim, pode-se dizer que o projeto, nos moldes como está formulado, assume o papel de uma importante ação cultural na cidade destinada ao público adulto, tão carente por atividades culturais como tantos outros e que demanda projetos pensados especificamente para a sua sensibilidade.

O ponto de destaque que chegamos ao analisar a questão dos públicos e de sua programação é que apesar de não haver uma ação planejada que vise a ampliação de quantidade e diversidade de público, a programação oferecida promove o fortalecimento da prática cultural, devido a perenidade do projeto e a desmistificação de gêneros como a música instrumental para a população são-carlense.

Comunicação

Para a divulgação da programação do projeto são utilizadas ferramentas de comunicação digital e impressa. Atualmente, o projeto gerencia páginas no *Facebook*, *Instagram* e *Youtube*, onde possui 2.502, 319 e 62 seguidores respectivamente (data de verificação 27 de maio de 2019).

O Contribuintes, assim como boa parte dos projetos culturais, concentra sua divulgação via *Facebook*, tornando a página o seu maior ponto de contato entre programação e público e o melhor canal para encontrar informações atualizadas sobre a sua programação. O projeto também conta com um site oficial³ que detalha o porquê do projeto, dissemina a campa-

3 www.contribuintecultur.wixsite.com/contribuintecultura. Acessado em 27 de maio de 2019

nha de adesão a doação via PJ e PF e compila as ações culturais oferecidas, porém de maneira menos atualizada que as redes sociais.

A grade de programação do projeto é apresentada bimestralmente em boletins próprios do Contribuintes da Cultura que possuem uma base de diagramação e identidade visual que se mantém há alguns anos. O boletim ainda possui uma importante distribuição impressa e é produzido em tamanho A4 no qual contém, de um lado, toda a programação do projeto para aquele período e, do outro, a lista completa dos contribuintes pessoa física e jurídica, seguida por um número entre parêntesis que representa a quantidade de cotas que aquela pessoa destina ao projeto.

Visando ampliar os pontos de contato com o público, estão sendo implementadas novas práticas de comunicação, como o envio do boletins bimestrais, *e-flyers* e chamadas para as ações via *whatsapp*. Além disso, existe o plano de transformar a comunicação do projeto em geradora de conteúdo de cultura em São Carlos, alimentando as redes com informações sobre a cena cultural da cidade como um todo, por meio de uma agenda atualizada das ações, dicas de espaços culturais, histórias e curiosidades da cidade.

Apesar das limitações da comunicação digital é importante destacar que esse setor do Contribuintes segue sem ter um orçamento e um funcionário específico destinado a ele. Tais fatores fazem com que um dos primeiros meios de comunicação existentes desde o início da proposta, o boca a boca, apresente-se como ferramenta ainda bastante importante para a comunicação da programação. Em uma cidade com pouco mais que 220 mil habitantes, segundo o censo de 2010 do IBGE, as relações interpessoais estão mais presentes no dia a dia, ao contrário dos grandes centros urbanos, e o poder da reputação por meio da indicação pessoal ainda possui um alto valor.

Percepções finais e práticas replicáveis

Entendendo o cenário no qual o projeto está inserido, suas potencialidades e limitações vinculadas às questões como a ampliação do público, diversificação da programação, alcance da comunicação, adesão ao programa da doação, otimização da relação junto à extensão universitária, nota-se a necessidade de planejamento das ações futuras do Contribuintes da Cultura. Independente dos novos rumos que o projeto possa seguir, acredita-se que o principal motor para a sua existência deve continuar sendo o da relação de corresponsabilidade do cidadão na manutenção de uma cena cultural local efervescente. A noção de pertencimento está sempre presente no discurso de todos os contribuintes entrevistados, demonstrando um senso de realização conjunta que apresenta-se como um dos maiores diferenciais do projeto.

Quanto à reprodutibilidade da experiência em outros contextos, é preciso levar em consideração algumas particularidades do projeto. Nesse sentido, destaca-se o fato de Catalano ser uma pessoa conhecida em São Carlos como empreendedora e proponente de ações culturais, há muitos anos. Por ser uma moradora antiga da cidade, está inserida na rede local e possui relações influentes no mundo da música, decorrentes do longo trabalho de produção cultural que desenvolve. Outro ponto relevante é o fato da cidade de São Carlos ser pequena, possuir duas universidades públicas e três particulares e apresentar a maior taxa de pessoas com título de doutorado por habitante do Brasil. Pela sua proporção, a cidade também oferece naturalmente uma maior rede de relações pessoais e de comunicação oral, deslocamentos a pé, conhecimento entre famílias, dentre outras.

A presença de um evento de maior destaque na programação do Contribuintes – o *Festival Chorando Sem Parar* – também é um dado importante que determina parte da sustentabilidade da proposta. Uma vez que apresenta-se como um divulgador do projeto para a cidade e acaba por justificar a doação mensal de alguns contribuintes. Além dos dados apresentados, a relação com a FAI-UFSCar traz transparência e legitimidade ao projeto e também determina sua perenidade.

Apesar de ser caracterizado por um contexto específico e dificilmente dissociado de sua criadora, o projeto se mantém como potente modelo de ação cultural no sentido de apresentar-se como uma alternativa para a grande dependência das inconstantes políticas públicas na área da cultura. O projeto não propõe uma independência do poder público, mas sim uma diversificação das fontes de receita por meio da criação de uma rede de manutenção difícil de ser quebrada, uma vez que a saída de eventuais contribuintes não provoca um impacto real na receita do projeto.

O modelo de financiamento apresentado pulveriza a responsabilidade da manutenção financeira, do fomento da cena cultural, entre os *consumidores* diretos das ações oferecidas, transformando a sociedade civil em público, fomentadora e realizadora ao mesmo tempo. Tal sistema de manutenção financeira abre espaço para o fomento da cena local, visto que as programações do Contribuintes e de projetos análogos, levam em conta o conhecimento regional para compor boa parte de suas ações culturais. Esse estímulo à cena municipal viabiliza uma sociedade mais saudável culturalmente. Assim, a proposta permanece ligada diretamente ao público, resgatando uma relação que já foi responsável por sustentar a vida cultural de grandes centros urbanos: a bilheteria que também baseia-se na proposta de que *com um pouco de muitos* é possível mais. Contudo, aqui não se trata de uma bilheteria vinculada à fruição imediata de um bem cultural, mas de uma mensalidade que tem como fim maior a manutenção da cena cultural da cidade.

A adaptação da proposta para qualquer outro contexto demandaria adequações estruturais, porém em linhas gerais o projeto apresenta-se como um fomentador a fruição artística, um incentivador de hábitos culturais e uma alternativa principalmente para cidades carentes de políticas públicas culturais. Nesse sentido, algumas das particularidades do projeto, como a gestão financeira feita por uma instituição sem fins lucrativos, podem ser replicadas, sendo ela uma universidade ou não.

O fator mais difícil de equivalência em outros contextos talvez seja a influência decisiva de uma rede estabelecida, tanto no âmbito artístico como no que tange aos habitantes da cidade. Para uma possível réplica do modelo, seria necessário observar o novo contexto e diagnosticar suas potências de oferta e demanda cultural por parte da sociedade civil. Assim, a ausência de uma figura forte e já estabelecida no meio cultural poderia ser substituída por um projeto atraente que reverberasse as demandas da população local.

REFERÊNCIAS

- BOTELHO, I. Dimensões da cultura políticas culturais e seus desafios. São Paulo, SP : Ed. SESC SP, 2016., 2016.
- CEREZUELA, D. R. Planejamento e avaliação de projetos culturais: da ideia à ação. São Paulo, SP : Ed. SESC SP, 2014., 2014.
- CUNHA, N. Cultura e ação cultural: uma contribuição a sua história e conceitos. São Paulo, SP : Ed. SESC SP, 2010., 2010.
- ENDO, M. Estudos sobre a auto organização no campo da arte no Brasil. São Paulo, SP : Editora CórteX, 2017., 2017.
- GANS, H. J. Cultura popular e alta cultura: Uma análise e avaliação do gosto. São Paulo, SP : Edições Sesc, 2014.,2014.
- MENGER, P.-M. et al. Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo. Lisboa: Roma, 2005., 2005.
- MOISÉS, J. Á.; BOTELHO, I. Modelos de financiamento da cultura: os casos do Brasil, França, Inglaterra, Estados Unidos e Portugal. Rio de Janeiro, RJ : FUNARTE, 1997., 1997.
- URFALINO, P. A invenção da política cultural. São Paulo, SP: Ed. SESC SP, 2015., 2015.
- YUDICE, G. A conveniência da cultura: usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004., 2006.

ENTREVISTA JÚLIO LANCELOTTI

CPF: Como o senhor vê o crescimento de uma mentalidade intolerante e punitiva, a favor de mais rigor e encarceramento; a defesa ao amplo uso de armas; e o aumento dos grupos e das estruturas que corroboram para a legitimação da violência?

JL: Não acredito que isso seja novo. Essas questões fazem parte da história da humanidade, tendo se repetido muitas vezes ao longo do tempo. O caso mais recente e terrível é o Holocausto, quando milhões de pessoas foram exterminadas. Depois da Segunda Guerra e da Declaração Universal dos Direitos Humanos em 1948, acredito que fomos tendo pontos e contrapontos; uma afirmação de uma agenda e de uma legislação de posicionamentos em relação aos direitos humanos. Mas também desde a Segunda Guerra até os nossos dias quantos genocídios já vivemos? Quantas matanças? Quantas execuções? Tudo o que aconteceu na África? Na Ásia? O que acontece no Oriente Médio? E aqui, no Brasil? O massacre da juventude negra e periférica não é novo. Não surgiu agora. O que tem sido feito com os índios desde 1500? A escravização no nosso país foi a última a ser “abolida” e continua presente na vida do nosso povo. Então essa situação do encarceramento não é nova. Em relação às questões relacionadas à saúde mental, vejamos os hospitais de doentes mentais em Minas Gerais, o nosso próprio Juqueri aqui em São Paulo. Lembro quando, na minha infância, a gente falava do Juqueri como um lugar tenebroso.

Há quanto tempo deixou de existir a casa de detenção? O que são a Febem, os presídios, os Centros de Detenção Provisória (CDPs), as delegacias de polícia? Tivemos a ditadura ainda. Temos muitas pessoas desaparecidas por causa desse regime. A intolerância às pessoas LGBT. Não são coisas novas. Não começaram neste ano. Neste ano, talvez o que apareça de novidade seja um patrocínio e uma legitimação, e essa passa a ser uma posição quase que privilegiada ou, como se diria, a posição correta. Então, nesse sentido, mais do que um crescimento da violência, o que vemos é uma legitimação dela. Estão sendo legitimados a violência, o preconceito, a discriminação e o extermínio. E com elementos que facilitam. A anistia internacional e o próprio Ministério Público Federal pediram a revogação do decreto que facilita a posse de armas. Eu vi agora que, de apenas um fabricante, há duas mil pessoas na fila para comprar um fuzil altamente sofisticado. E tivemos nesses dias aquela execução na Cracolândia... aquela moça que foi executada. Ela foi executada. Ela não recebeu uma bala perdida. Foi executada. E o catador em Santo André que foi executado e agora há notícias de quem o executou é

uma pessoa colecionadora de armas. Então, nesse sentido, facilitam-se e legitimam-se a violência, o extermínio, a perseguição a ponto de um morador de rua poder ser a qualquer momento alvejado porque ele está ocupando a porta da minha casa, espaço público. Vivemos um momento em que o que percebo é que o Brasil disparou o alerta máximo.

CPF: Apesar de ser ameaçado de morte, o senhor se recusa a receber segurança armada. Por quê?

JL: Seria um contrassenso eu querer segurança armada justamente se são os defensores das armas que me ameaçam e me atacam. Depois, como eu convivo com a população de rua? Como vou conviver com a população de rua sendo escoltado? Não vou conseguir. E a minha defesa não é uma defesa pessoal, de uma escolta para mim. Eu defendo que os moradores de rua sejam tratados com dignidade.

CPF: Qual sua visão sobre a organização espacial da cidade de São Paulo e os seus impactos em termos de exclusão ou de inserção da população periférica, mais vulnerável e mais pobre? Quais são os novos mecanismos de exclusão na cidade?

JL: A cidade é a vitrine da modernidade; a cidade é de contraste. É uma cidade cheia de *apartheids*. Um lugar em que embora haja sistemas viários de comunicação, não há sistemas vitais de comunicação. Você pode viver na cidade de São Paulo a vida inteira e nunca ir ao Jardim São Luís. Não saber nem onde é. Não saber onde é o Jardim Brasil. Não saber onde está a Cidade Tiradentes. Você pode viver aqui a vida toda e, como disse há um tempo uma pessoa importante, não saber onde é o Minhocão, nunca tê-lo visto. A cidade se mostra e se esconde, e há espaços elitizados, espaços fechados. O morador de rua dificilmente entra em um *shopping*, em um banco, em igrejas. É vetado. Um garoto da favela dificilmente vai conseguir entrar no Colégio Bandeirantes ou no Colégio São Luís. Eles não conhecem esses espaços ou determinados museus ou casas de show. Quem do povo entra no teatro da Porto Seguro? São lugares muito fechados, muito blindados. A cidade hoje tem um número de moradores de rua superior ao de quatrocentos e vinte municípios do Estado de São Paulo. Aqui a miséria está muito explícita. Como diz o Papa Francisco, o modelo neoliberal fabrica pobreza e quer esconder os pobres. Então há na cidade muitas ocupações, muitas habitações coletivas, ocupações muito grandes em que estão muitos migrantes, muitos refugiados. Há ocupações no centro da cidade em que chega a ter duas mil pessoas. Há um subsolo São Paulo por onde circulam muitas pessoas. Por exemplo, há muitos espaços inimagináveis onde as pessoas vivem e sobrevivem,

como à beira de linhas de trem. Quem conhece a favela do Moinho sabe o que significa aquilo.

CPF: O senhor acompanha pessoas em situação de rua há muito tempo. É possível identificar mudanças na forma como elas reproduzem suas vidas diariamente? Quais são as táticas mobilizadas para tornar a rua habitável?

JL: Olha, o povo da rua até fala uma coisa muito interessante. Eles dizem: “Eu não moro na rua. Eu moro na calçada, porque se eu morasse na rua o carro já tinha me atropelado”. Porque uma das características de São Paulo é ter o carro como a “pessoa” mais importante da cidade. É uma coisa terrível de se pensar. O carro foi elevado à condição de humano. Riscar um carro chama muito mais atenção do que se alguém dar uma paulada na cabeça de um morador de rua. Todo o sistema viário da cidade é para o carro. Basta andar no metrô, especialmente em determinados horários, para ver como o povo é tratado. É desumano. É desumanizador. Tudo na cidade é feito para punir o pobre e para privilegiar uma elite. É dramático ver na cidade a solidão, o abandono, a fome, a dor, a miséria, as pessoas esquecidas, negadas, a violência, a agressão... Tudo isso está muito presente.

Os moradores de rua vão estabelecendo laços, ligações. E todo o sistema de “políticas públicas” desenraiza as pessoas. O Estado como agente territorializador pode destruir as territorialidades prévias. A população de rua busca sentido, significado, laços, ligações com o espaço e com as pessoas que fazem parte dele. O espaço, ele nunca é só físico, mas social também. Esse espaço é muito importante porque eles vão buscando formar grupos, vão formando grupos que se protegem, grupos que se guardam, grupos que de certa forma são segurança uns para os outros. A população de rua é atingida pela polícia militar, pela guarda civil metropolitana, pelos agentes de segurança autônomos, pela polícia civil e por vários grupos muito parecidos com as chamadas milícias. Por que essa população aumenta? Esse é um fenômeno não só do Brasil. Nova York tem sessenta mil moradores de rua; Los Angeles, quarenta mil; São Paulo, mais de vinte mil, talvez chegando aos vinte e cinco mil. Os números são maiores em Roma, em Tóquio. O que isso sinaliza? É aquilo que o Papa Francisco diz no *Evangelii Gaudium*: o descarte. É a lógica do sistema neoliberal. Esse sistema tem uma lógica que é a do descarte. A população que está na rua é a população que está descartada. Aqui em São Paulo, por exemplo, cada dia aumenta mais o número de jovens, de pessoas que estão procurando trabalho. Só que a permanência na rua vai degradando as condições da pessoa, físicas e mentais.

CPF: Quais são as principais causas do aumento do número de pessoas vivendo nas ruas? O senhor também acompanha a trajetória de ex-moradores de rua da cidade de São Paulo?

JL: Algumas pesquisas, como a que foi feita pela Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas (Fipe), informam que *problema familiar* é a principal causa do aumento do número de pessoas vivendo nas ruas. Mas nenhum fator explica tudo. Por exemplo, temos treze milhões de desempregados no Brasil, mas eles não estão todos na rua. O desemprego é um fator. A questão emocional, a questão da saúde mental, a questão do grupo familiar, a questão da rede de proteção que a pessoa tem são outros fatores. Então é um conjunto de perdas. A pessoa vai perdendo...vai perdendo laços, vai perdendo vínculos. Até que na rua ela vai perdendo a bagagem, perdendo os documentos, perdendo a identidade. Chega a ter gente que está há tanto tempo na rua que não sabe mais dizer de onde é, quantos anos tem e onde está a própria família.

CPF: Qual aspecto dos direitos humanos é o mais urgente a ser defendido atualmente?

JL: Os direitos humanos são indivisíveis. Não dá para dizer que você defende mais uma coisa do que outra. Neste momento, claro que a existência de moradores de rua está em alto risco. Moradores de rua, jovens negros, grupos LGBT, mulheres descartadas estão todos na linha de tiro. São todos alvos a serem atingidos. Acredito que a grande dificuldade que temos neste momento é a explicitação dessa cultura de violência, que é cada vez maior e tem sido acentuada pela flexibilização da posse de armas e pelo aumento da intolerância. No fundo, temos que defender a humanização da vida, defender um sistema que, como também aponta o Papa Francisco, seja ecologicamente integrado: o mundo e a pessoa. A pessoa no mundo em que ela vive.

CPF: Na última década, a cidade de São Paulo foi impactada pela chegada crescente de migrantes, muitos dos quais foram atendidos em sua paróquia. Como avalia a atual situação da população migrante neste novo contexto político e econômico?

JL: Estamos vivendo um momento xenófobo. O momento dos muros, o momento da intolerância, e as ondas migratórias e de refugiados estão fortes nestes últimos tempos no mundo. Não é um fenômeno só no Brasil. Está ocorrendo também na Europa, na África, na América Central e em outros lugares da América do Sul, como a Venezuela. Mas isso é resultado desse tipo de globalização. Há uma intolerância muito grande

e de certa forma um incômodo. Veja a situação dos bolivianos aqui na cidade de São Paulo. Há muita variedade. Não dá para dizer que existe apenas um grupo boliviano. Os bolivianos também se subdividem em vários grupos e eles têm as suas raízes étnicas, mas há também aqueles que se associam e exploram seus semelhantes, os seus irmãos, pessoas da sua própria etnia. Creio que com o chamado “desenvolvimento” que vivemos, essa movimentação migratória continuará muito presente no mundo, cruzando com outros fatores econômicos, políticos, demográficos. Vivemos situações muito difíceis, e é preciso encontrar uma nova forma de viver e conviver.

CPF: Poderia comentar o emprego de mão de obra de moradores de rua na montagem de palcos de eventos culturais?

JL: Temos colocado a público que a população de rua de São Paulo é mão de obra barata, desempenhando um trabalho muito semelhante ao trabalho escravo. Para montar palcos como os do Lollapalooza, da Virada Cultural e do Allianz Park, por exemplo, essas pessoas recebem cinquenta reais ou menos por doze horas de trabalho, em condições inadequadas, sem nenhuma segurança trabalhista, sem nenhuma proteção de saúde, sem nenhuma proteção ao trabalho, o que é uma indignidade. É impossível para eles sobreviverem com essa quantia. Carregam estruturas que são chamadas “estruturas duras”. Muitos dizem para mim: “Ah, você acha que o cantor vai vir lá dos Estados Unidos para cantar em um palco montado por moradores de rua?”. Não. O morador de rua faz a estrutura dura, os técnicos fazem a parte do som, da iluminação, etc. A parte pesada do trabalho é que é feita pelos moradores de rua. Creio que não podemos esconder isso. Os moradores de rua estão recebendo menos de cinquenta reais por doze horas de trabalho. O que é uma indignidade e é impossível para eles sobreviverem com essa quantia. Hoje todos veem o aumento de catadores na cidade. Há um aumento muito grande de catadores porque essa se tornou uma forma de sobreviver. Eu sempre lembro quando você falou das formas de sobreviver e da cidade, etc... aquilo que é dito no *Auto da Compadecida*: a malandragem é a esperteza do pobre. Se o povo não tiver um jogo de cintura para sobreviver às estruturas de massacre, de extermínio e de violência. São pesadas demais. São asfixiantes. Ainda assim, esse povo canta, dança, joga, ri, teima em viver. De manhã eu convivo com muitos... Passam pela paróquia cento e cinquenta, duzentas pessoas de rua toda manhã e eu fico surpreso... A gente vai procurando humanizar muito a relação, mas a ansiedade deles para tomar um copo de leite... Como eu tinha ganhado muito chocolate na Páscoa, eu fui partilhando os chocolates com eles. Coisas que eles não veem mais.

Especialmente os moradores de rua, ninguém vai dizer para eles: “Que bom que você veio”; “Que bom te encontrar”; “Que bom falar com você”; “Que bom que você está aqui”; “Eu fiquei feliz em te ver”; “Obrigado por você estar aqui”. Quem fala isso para eles? O que eles ouvem é: “Sai daqui, lixo! Vai embora daqui! Por que você está aqui? Aqui não é seu lugar! Você é um vagabundo!”. Falei isto nas mídias sociais e acabou chegando a grande mídia: aqueles que vocês chamam de vagabundos montaram os palcos dos eventos em que vocês foram se divertir.

CPF: Há um projeto de sua coordenação que visa proteger os LGBT que vivem nas ruas, não é?

JL: O grupo LGBT é um grupo que cresce muito na rua. É um grupo muito sofrido, muito discriminado, muito ferido. É um grupo com o qual convivemos muito e em muitas possibilidades. Essas pessoas ficam surpreendidas que não vetamos o acesso a roupas femininas para elas. Podem ter acesso a roupas femininas. Respeitamos o seu nome social e também temos grupos específicos na defesa desse direito, além de cobrarmos muito da população de rua como um todo a superação de todo tipo de homofobia, de transfobia. Em nosso projeto dos consultórios de rua, estão muitas mulheres trans. Muitas vezes perguntam para mim: “Ah, mas você é padre. Não vai dizer que somos do diabo, que somos pecadores, que somos condenadas?”. Claro que não! Vocês são amadas de Deus e têm de ser protegidas, defendidas como todas as pessoas. É um segmento muito presente na rua e muito vulnerável e que, portanto, precisa de muito apoio.

ENTRE METRÓPOLES, ADULTOS E DESVIOS

Suzane Jardim¹

Resenha do livro: MASCARENHAS, Ed Anderson. *Meu nome não é Pixote: o jovem transgressor no cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

Diadema, cidade da Região Metropolitana de São Paulo, não costuma ser lembrada por seus triunfos, mas sim por suas tragédias – a chacina na antiga Favela Naval, em 1997, é uma delas. Fernando Ramos da Silva é outra. Quem cresceu por lá na década de 1990 por certo ouviu falar sobre o rapaz que saiu da cidade em que nasci para se tornar ator de cinema, fazer novela, ir para a *Globo*. Seu nome só descobri quando adulta, para nós era “Pixote”, nome do personagem que o consagrou em filme homônimo.

A parte trágica de sua história também era narrada, como se sua atuação fosse fase necessária para o desenvolvimento de uma lenda em que personagem e ator se confundem, terminando como um só. A narrativa trágica se repetiria diversas vezes ao longo de minha vida, porém sem o glamour do estrelato – eram colegas, vizinhos, conhecidos, jovens da cidade que, como Fernando, tiveram a juventude interrompida pela violência cotidiana. Em 2008, ano em que o filme *Meu nome não é Johnny* chegou aos cinemas, eu já não era mais uma criança, era uma jovem que na época não deu atenção ao filme em cartaz – talvez porque o primeiro cinema de Diadema só foi inaugurado um ano depois ou talvez por não ter visto naquela juventude do cartaz um reflexo da minha.

Com esse breve percurso introdutório, creio ser possível dispensar declarações sobre como a proposta de Ed Anderson Mascarenhas me instigou: mobilizar os filmes *Pixote – A lei do mais fraco* (1980) e *Meu nome não é Johnny* (2008) como elementos que demarcam ponto de partida e fim de uma análise sobre o jovem transgressor no cinema nacional. Para além do tema, o título *Meu nome não é Pixote* casa em perfeição com a experiência: Fernando Ramos da Silva não se chamava Pixote – tinha nome e história, mas, como o personagem que interpretou, seu passado não importava, ele era o que tinha que ser: um personagem eterno, uma metáfora.

Quem busca o livro à espera de um extenso estudo comparativo centrado em pormenores das obras cinematográficas evocadas no título se decepciona. O livro só mergulha em cada um dos filmes com profundidade em dois dos cinco longos capítulos, após 140 páginas de um conteúdo que demonstra que a obra se propõe a ser bem mais do que uma análise semiótica.

¹ Historiadora pela Universidade de São Paulo, educadora e pesquisadora em questão racial e criminologia. E-mail: jardim.suzane@gmail.com

Mascarenhas é dramaturgo, titulado em *Crítica de Cinema e Artes Cênicas*, porém também é mestre em Ciências Sociais e, ainda mais definidor, educador atuante entre juventudes em projetos socioeducativos. A arte e as narrativas com certeza interessam, mas não limitam sua obra, um tratado que pensa a modernidade e a fluidez contemporâneas para tentar compreender como se constrói a pluralidade de juventudes transgressoras que habitam metrópoles reais e metrópoles representadas pelo cinema. Segundo o autor, a escolha do cinema e das representações se explica pois constituem “instrumento de pensamento e mediação” que catalisa registros e questionamentos de realidades enquanto também documenta uma época, tornando-se assim um aliado na missão de responder a “questionamentos provenientes das esferas políticas e sociais” (p. 203). Desse modo, em cada um dos subtítulos da obra, vemos o esforço do autor em permitir que o livro discuta muito mais do que filmes nacionais e seus personagens.

“Metrópole”, “modernidade”, “juventude”, “rebeldia”, “indústria cultural” e “cinema” em si são conceitos que não aparecem prontos, já dotados de significado – estão em aberto em um debate de diversas vozes compostas por autores contemporâneos consagrados – lá estão Bauman, Bourdieu, Benjamin, Gramsci, Morin, Adorno, Calvino, Foucault, Ismail Xavier e outros. Apesar disso, por mais que exista tamanho e ambicioso plano de fundo conceitual, Pixote e João Guilherme Estrella, protagonistas dos filmes em destaque, são pontos que surgem e ressurgem, servindo como elementos onde todos os conceitos se cruzam e ganham sentido.

O interesse se centra em compreender os modos de se relacionar da juventude sujeita à conduta desviante, à transgressão. A capacidade de compreender e neutralizar toda e qualquer conduta desviante foi o desejo motor que criou a criminologia enquanto ciência. Se compreendia enquanto fixa certa norma social que tornava todo desvio um problema legal, um crime. Era necessário neutralizar os desviantes para garantir a paz coletiva, entendida como a execução plena do imaginário contrato social que viabiliza a vida em sociedade.

Propostas voltadas para a neutralização dos desvios se institucionalizaram. Internatos, conventos, manicômios e penitenciárias nada mais eram (e muitos ainda são) do que instituições de despejo de desviantes, indesejados, seres que não se encaixavam. Conforme a história do desvio, seu entendimento e institucionalização foram se expandindo, foi expandida também a ligação entre o campo dos tais desvios e as questões legais. Nesse sentido, a compreensão do comportamento desviante se ligava intrinsecamente a essas instituições de um modo que obscureceu por décadas o fato de que o desvio só o é diante de uma referência construída. Não se pode desviar de uma rota sem que exista uma rota a ser seguida, e o desvio só é compreendido como tal em jogos relacionais. Tal premissa soa óbvia, mas não o é.

Mascarenhas poderia ter cunhado toda sua análise ignorando o fato e se deixando cair no senso comum que lê “desvio”, “transgressão” e “crime” enquanto sinônimos, mas não o faz. Transgressão e desvio são aqui compreendidos como

comportamentos que criam um confronto entre o sujeito e a sociedade, ou entre o sujeito e o que a sociedade dele espera: Pixote seguiria desviante mesmo sem nunca ter roubado ou tocado em uma arma, pois não apresenta a performance esperada de alguém de sua idade, assim como não é possível prever se João Guilherme Estrella seguiria desviante em um mundo onde todas as drogas tivessem o mesmo tratamento que têm hoje o álcool ou o tabaco – talvez fosse visto apenas como um bom empreendedor. Mascarenhas confere caráter relacional ao que de fato é relacional, tornando potente o debate que prossegue sem se apoiar em alavancas morais.

A coerência intelectual no trato com o tema do sujeito desviante se completa com a filiação do autor à já clássica formulação de Bourdieu, também mencionada no livro, que aponta a inviabilidade de compreensão dos jovens enquanto grupo coerente, com interesses comuns e performance semelhante – “[...] idade é um dado biológico socialmente manipulado e manipulável [...]” (p. 206). Não há pretensão de unificar Pixote e João Guilherme como frutos de um mesmo sentido de juventude, como se ligados biologicamente ou por uma corruptela de classe, os transgressores. Na verdade, o autor parte exatamente da diferença explícita entre dois mundos em análise para tentar encontrar linhas de união. Vê-se que a juventude representada por Pixote transgride pela exclusão e por causa de seu não lugar em um mundo que o engole, enquanto João Guilherme Estrella transgride em meio à classe média, por conta própria e em um campo que dá a ele a liberdade para que o faça. Mascarenhas define como vertical a transgressão de Pixote e horizontal a transgressão de João, definição que não havia como ser melhor posta e que nos leva a pensar sobre os elementos envolvidos em tal verticalidade e horizontalidade.

Entre os elementos de união dos personagens está a metrópole e o impacto de seus muros, instituições e hábitos na representação das duas juventudes díspares. As lógicas de sociabilidade das metrópoles estão postas nos modos de ser, ver e compreender dos personagens, tornando-as mais do que simples pano de fundo – são ringues, picadeiros, arenas onde se pode lutar ou dançar, a depender da música. João Guilherme dança, Pixote luta. João desfruta, Pixote sobrevive. Entretanto, mesmo na diferença se encontra similaridade: o convívio com a metrópole cria “determinadas condutas sociais que mobilizam as questões de identidade, alteridade e coletividade” de um modo coerente com a fragmentação e a fluidez típicas dos tempos. É essa a argumentação-chave do autor – o que une Pixote e João Guilherme Estrella não é a transgressão ou a juventude, dados maleáveis que cada um desenvolve de modo particular, mas sim o fato de que ambos estão “inseridos em grupos que seguem um modelo de ação aut centrada, julgando que esse é o comportamento ideal para impor sua fome de desejos, mesmo se contrapondo ao seguro e formatado grupo dos adultos” (p. 208-209).

É esse individualismo, esse centro da ação voltado para o imediato, para o que não tem passado e não se importa com o futuro, que reforça e consolida os dois personagens enquanto anti-heróis ou *quase heróis*, figuras que, ao serem representadas pelo cinema, permitem ao espectador um contato com representações do real

tão não perfeitas, problemáticas, defeituosas e disformes que se tornam críveis e familiares, criando assim potências capazes de desenvolver novos olhares – olhares que só se desenvolvem com a possibilidade do acesso ao que é imperfeito e cotidiano inserido na clássica estrutura da trajetória do herói. Fora da representação, perde-se o elemento onírico que viabiliza a reflexão, mas que nos foge diariamente, talvez porque estamos nós mesmos inseridos em nossos campos autocentrados cercados pelas mesmas metrópoles.

A argumentação sobre como e por que indivíduos se lançam em tais ações autocentradas que favorecem a transgressão passa por uma série de autores, elementos e possibilidades que têm em comum a ideia de que, a partir da década de 1980, se iniciou uma nova etapa para a representação da juventude relacionada a um novo modo de viver e consumir desses sujeitos que recém-adquiriram o reconhecimento enquanto seres políticos, mas que já não se associam como no passado, se permitindo usar critérios fluidos e menos fixos do que raça, gênero e classe. As formulações sobre tribos urbanas guiadas pelo *parecer* que se confunde com o *ser*, a ausência de figuras paternas, excesso de informação e estímulos midiáticos e a influência que grupos de afinidade possuem sob o sujeito que a eles se associa entram na obra como possibilidades de explicação para tais fenômenos. Bauman, Stuart Hall, Canclini, Marshall Berman, Augé e outros autores igualmente inevitáveis figuram enquanto vozes que reforçam tais hipóteses, entretanto, proponho mais um olhar sobre a questão, um olhar que não anula, somente soma.

Em uma passagem que poderia passar despercebida pelo leitor, Mascarenhas cita um trecho de uma entrevista na qual Hector Babenco, diretor de *Pixote – A lei do mais fraco*, discorre sobre sua preocupação com a não manipulação das informações, seu cuidado para que a obra atinja o espectador de modo legítimo, não impulsionado por apelos emocionais típicos de telenovelas. No trecho, Babenco declara: “Em *Pixote* ficamos com Fernando Ramos da Silva, que parece um homem de 80 anos, é a amargura em pessoa, você lê no rosto dele a tragédia sem que ele abra a boca” (p. 157). A frase traz à tona uma série de questões que dialogam com *Pixote* e João Guilherme enquanto personagens desviantes, mas também com Fernando Ramos da Silva, corpo já sem vida.

Fernando tinha 12 anos durante as filmagens de *Pixote*, 12 anos que ao serem encarados de frente pareciam 80 e não graças à sabedoria em excesso típica de quem possui mais experiência, mas sim frutos do acúmulo de amargura e tragédia capazes de destruir o que há de inocente, infantil e jovem dentro do indivíduo. Nesse sentido, *Pixote* e Fernando são seres sem infância e, conseqüentemente, sem inocência. Ao assistir ao filme acompanhamos a inocência da criança desaparecendo em etapas que se concluem a cada tragédia. Em mais de uma cena vemos as crianças que acompanham *Pixote* serem comparadas a “feras” – não são humanas, não se deve subestimar, não se deve confiar. São incontrolláveis e, apesar da idade, sabem muito bem o que fazem, podendo ser responsabilizadas e punidas por isso, ou seja, são adultas.

Dizer que o comportamento autocentrado de Pixote é “impor sua fome de desejos, mesmo se contrapondo ao seguro e formatado grupo dos adultos” não soa bem aos ouvidos, pois, afinal de contas, Pixote não está formulando uma juventude desviante em contraponto a uma suposta ordem encontrada entre os adultos do seu meio. Pixote é jogado de cabeça exatamente no mundo de adultos que, apesar de serem os criadores de tal padrão seguro e formatado, também são desviantes, seja como guardas abusivos que humilham e torturam crianças vulneráveis, seja como *strippers* que negociam drogas com menores – a diferença é a de quem tem o poder de conduzir o barco. Assistimos então aos corpos de jovens indo ao chão graças à ação de adultos, mas localizamos o desvio no corpo caído e não em seu algoz. Enquanto isso acontece, Pixote, o personagem, presencia o fim de outros como ele e o faz em silêncio, sem emoções, pois, afinal de contas, é o que fazem os adultos com corpos como o dele – corpos matáveis. Fernando, o ator que viveu Pixote, foi assassinado pela polícia aos 19 anos: outra vez era apenas um jovem, mas a tragédia e a amargura da face foram vistas primeiro. É o desvio seletivamente localizado e mais um corpo que cai em nome de uma suposta segurança, em nome do bem comum.

Tal jogo entre desvio e padrão, adulto e criança se torna mais desconfortável quando aceitamos a proposta de Mascarenhas e incluímos *Meu nome não é Johnny* paralelo à análise: se Pixote não é considerado e tratado como a criança que visivelmente é, temos aqui um João Guilherme Estrella que, mesmo tendo sido interpretado nas telas por Selton Mello aos 36 anos, consegue facilmente se manter enquanto representante da juventude em nossos imaginários, sendo o que Mascarenhas acertadamente denominou como “moderno Peter Pan” – um jovem adulto que por certo tem suas questões internas e problemas reais relacionados ao modo como a metrópole, a modernidade, a indústria cultural, o individualismo cegante e outros elementos que figuram no livro o afetam. Porém, a ele, e acertadamente, são permitidos os privilégios do desenvolvimento, da experiência, do recomeço e do errar – que disseram ser humano, mas mentiram. Não viram a fera em João Guilherme, nem a amargura ou tragédia – viram um jovem perdido, sem direção, com dificuldades de se ver como adulto e de se entender enquanto tal. Viram a inocência e uma possibilidade de vida que a Fernando foi negada.

Ao final de *Meu nome não é Johnny*, a tela nos mostra a frase “João Guilherme é a prova viva de que é viável recuperar as pessoas”. A frase se refere ao recomeço de João fora do cárcere e dentro da vida adulta, mas, diante de *Pixote* e também de Fernando, soa como sentença. Sabemos que é viável, mas só para quem o mundo dos desvios adultos permite que seja.

aquele bandido que com a língua
você matou e achou bom
era eu
futuro possível poeta do Brasil
agora
não adianta mais chorar a mãe
não há futuro
não há possibilidade
não há poesia
só há um Brasil
que sem mim
descansa em segurança
tivesse chegado a ser poeta
diria com voz corpo olhar de poeta
e tudo mais
é foda ser o adubo que se joga
pra poder nascer a paz

Geovani Martins



AWÁ UYUKÁ KISÉ, TÁ UYUKÁ KURÍ AÉ KISÉ IRÜ (QUEM COM FERRO FERE COM FERRO SERÁ FERIDO)

Denilson Baniwa¹

Acrílica sobre algodão cru, 2018 . Dimensões 1,60x2 metros



O artista plástico Denilson Baniwa, que promove uma crítica contundente ao crescimento vertiginoso do chamado “agronegócio”, ao mesmo tempo em que celebra o papel daqueles que, em seu entender, são os únicos que resistem à sua expansão: nações indígenas e atores indígenas que não estão esquecidos em um passado idílico, mas inseridos no mundo contemporâneo ativamente, incorporando linguagens e tecnologias, se valendo dessas estratégias de expressão e de luta.

A crítica de arte especializada, durante muito tempo, abordou as expressões artísticas oriundas de povos indígenas usurpando suas autorias individuais, ao se referir a estas produções com base na linguagem expressiva tradicionalmente aceita: cerâmica, plumária, cestaria, trançados, grafismos e pintural corporal, vinculando-as às regiões ou povos que as produziram. Assim tínhamos: “plumária xinguana”, “cerâmica Karajá”, “grafismos Waiãpi” e assim por diante. O que se pretende na presente mostra é dar visibilidade ao artista indígena que, através de um trabalho autoral denso, com diversas e contrastivas relevâncias culturais, experimenta uma linguagem absolutamente contemporânea, trazendo um debate importante e oportuno sobre o lugar de nossos povos originários no exercício do diálogo intercultural.

Wallace de Deus Barbosa, Departamento de Artes UFF, Centro de Artes UFF

¹ Natural da aldeia Darí, interior do Amazonas. Artista plástico, ilustrador e designer gráfico.

AZOUGUE 80

Fotografia, tamanho variáveis e HD vídeo, 16:9, cor, som, 4' 29'', 2018



O mercúrio, metal tóxico de número atômico 80 tem sido uma das principais fontes de envenenamento por metais no Amazonas. O ouro explorado ilegalmente foi intensificado a partir dos anos 80 na região, trazendo além da intoxicação e dezenas de violências contra indígenas. Agora o novo presidente do Brasil busca encontrar meios para legalizar a mineração em terras indígenas, tendo ele mesmo dito ter orgulho de ser garimpeiro ilegal.

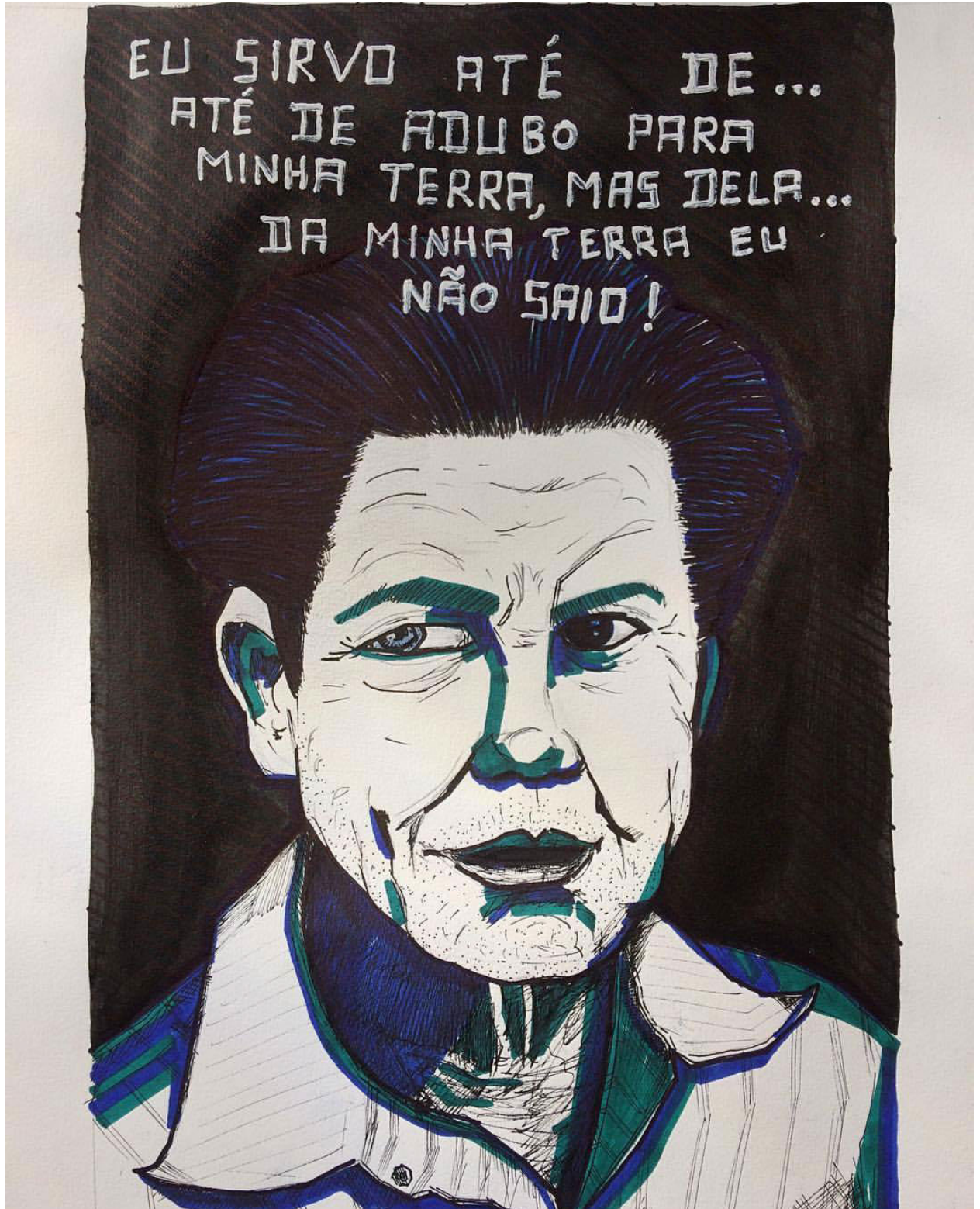
Não existe índio isolado, mesmo aquele que está no interior do interior da floresta hoje está comendo peixe contaminado por mercúrio, neste cenário é importante nossa luta contra a garimpagem em terras indígenas e o uso do mercúrio no decorrer disto.

Estas fotografias e vídeo fazem parte da Série “Sete Pecados do Capital”, usando elementos da tabela periódica para denunciar violências históricas contra as populações indígenas do Brasil, começando com o mercúrio (Hg), também conhecido como Azougue.

Link no Youtube <https://youtu.be/b0dcSeZWNCE>

MARTIRES INDÍGENAS

CACIQUE SAMADO



Gravura, tamanho A3, 2017

GALDINO PATAXÓ



32 x 33 cm / 2017 / Acrílica sobre tela

XICÃO XUCURU



12 x 12 cm / 2017 / Acrílica sobre tela

MARÇAL TUPÃ'Y



100 x 100 cm / 2017 / Acrílica, Óleo sobre Tela