

ENTRE

CULTURAS

**Identidade e
Transformação Social**

v.2
2023

Jader Silveira (Org.)



ENTRE

CULTURAS

Identidade e

Transformação Social

v.2

2023

Jader Silveira (Org.)



2023 – Editora Uniesmero

www.uniesmero.com.br

uniesmero@gmail.com

Organizador

Jader Luís da Silveira

Editor Chefe: Jader Luís da Silveira

Editoração e Arte: Resiane Paula da Silveira

Imagens, Arte e Capa: Freepik/Uniesmero

Revisão: Respectivos autores dos artigos

Conselho Editorial

Ma. Tatiany Michelle Gonçalves da Silva, Secretaria de Estado do Distrito Federal, SEE-DF

Me. Elaine Freitas Fernandes, Universidade Estácio de Sá, UNESA

Me. Laurinaldo Félix Nascimento, Universidade Estácio de Sá, UNESA

Ma. Jaciara Pinheiro de Souza, Universidade do Estado da Bahia, UNEB

Dra. Náyra de Oliveira Frederico Pinto, Universidade Federal do Ceará, UFC

Ma. Emile Ivana Fernandes Santos Costa, Universidade do Estado da Bahia, UNEB

Me. Rudvan Cicotti Alves de Jesus, Universidade Federal de Sergipe, UFS

Me. Heder Junior dos Santos, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP

Ma. Dayane Cristina Guarnieri, Universidade Estadual de Londrina, UEL

Me. Dirceu Manoel de Almeida Junior, Universidade de Brasília, UnB

Ma. Cinara Rejane Viana Oliveira, Universidade do Estado da Bahia, UNEB

Esp. Jader Luís da Silveira, Grupo MultiAtual Educacional

Esp. Resiane Paula da Silveira, Secretaria Municipal de Educação de Formiga, SMEF

Sr. Victor Matheus Marinho Dutra, Universidade do Estado do Pará, UEPA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S587e Silveira, Jader Luís da
Entre Culturas: Identidade e Transformação Social - Volume 2 /
Jader Luís da Silveira (organizador). – Formiga (MG): Editora
Uniesmero, 2023. 117 p. : il.
Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
ISBN 978-65-5492-022-3
DOI: 10.5281/zenodo.8267563

1. Cultura. 2. Transformação Social. 3. Arte. I. Silveira, Jader Luís
da. II. Título.

CDD: 306
CDU: 301

Os artigos, seus conteúdos, textos e contextos que participam da presente obra apresentam responsabilidade de seus autores.

Downloads podem ser feitos com créditos aos autores. São proibidas as modificações e os fins comerciais.

Proibido plágio e todas as formas de cópias.

Editora Uniesmero
CNPJ: 35.335.163/0001-00
Telefone: +55 (37) 99855-6001

www.uniesmero.com.br
uniesmero@gmail.com

Formiga - MG

Catálogo Geral: <https://editoras.grupomultiatual.com.br/>

Acesse a obra originalmente publicada em:

<https://www.uniesmero.com.br/2023/08/culturas-2.html>



AUTORES

**ANA CÉLIA CARNEIRO OLIVEIRA
CRISTINA CARVALHO
EDUARDO SCHIAVONE CARDOSO
GABRIELA CAMPOLINA
JULIANA ALINE FUNGARO RIBEIRO
LEONARDO MINERVINI
LETÍCIA VITÓRIA
LIGIAN CRISTIANO GOMES
MARIA RAIDALVA NERY BARRETO
MATEUS PESSETTI
NADJA MARIA MOURÃO
OSWALDO CÉSAR FERNANDES COPQUE
RICARDO STEDILLE NETO
TARCYANIE CAJUEIRO SANTOS
WILLIAM DAVID VIEIRA**

APRESENTAÇÃO

A obra "Entre Culturas: Identidade e Transformação Social" mergulha na intersecção fascinante entre a diversidade cultural e as complexidades da transformação social. Nesta era de globalização acelerada, é essencial compreendermos as dinâmicas culturais que moldam e são moldadas por nossas identidades individuais e coletivas.

A humanidade sempre foi marcada por um mosaico de culturas distintas, cada uma com suas tradições, valores e narrativas únicas. No entanto, à medida que os avanços tecnológicos e as conexões globais se intensificam, os encontros culturais tornam-se cada vez mais frequentes e significativos. Às vezes, esses encontros geram um caldeirão de conflitos, mas, em outros momentos, dão origem a uma rica fusão de ideias, perspectivas e inovações.

Neste livro são abordadas questões fundamentais, como identidade, pertencimento, diálogo intercultural, migração, assimilação, multiculturalismo, preservação cultural e hibridismo cultural. Os capítulos são embasados em evidências, análises teóricas e reflexões críticas que abrem novas fronteiras para o campo dos estudos culturais.

"Entre Culturas: Identidade e Transformação Social" não apenas oferece uma compreensão das interações culturais contemporâneas, mas também estimula o leitor a refletir sobre seu próprio papel nesse complexo tecido intercultural.

Este livro é um convite para explorar as fronteiras entre culturas, desafiar nossas suposições e expandir nossos horizontes intelectuais. Será uma leitura enriquecedora tanto para acadêmicos e estudiosos, quanto para qualquer pessoa interessada em compreender as forças poderosas que moldam a sociedade contemporânea. Que esta obra inspire diálogos, inspire mudanças positivas e nos encoraje a construir pontes entre culturas, para um futuro mais promissor.

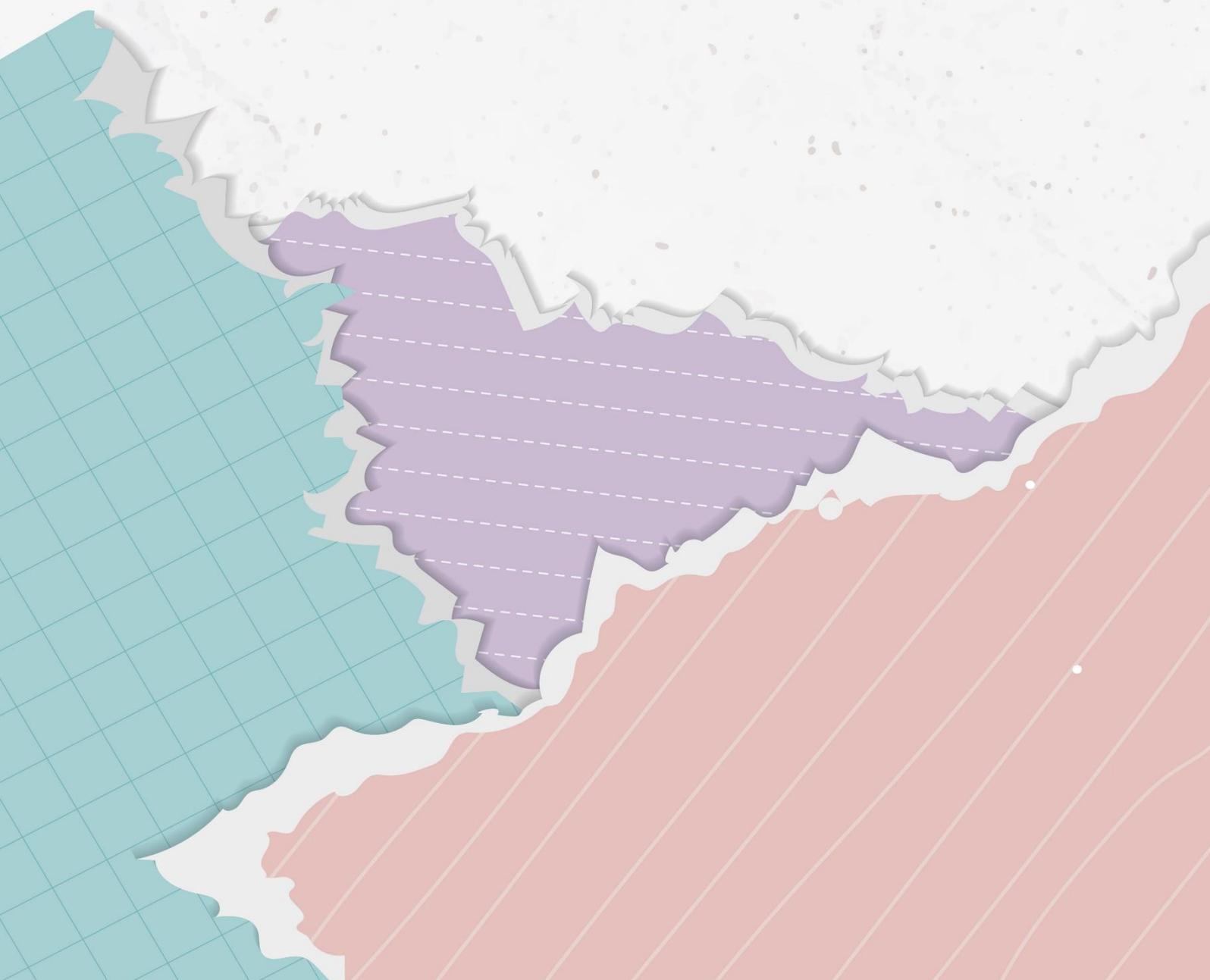
Boa leitura!

SUMÁRIO

Capítulo 1 CULTURA E DESIGN: TRADIÇÃO ENTRE LINHAS E O FAZER MANUAL <i>Ana Célia Carneiro Oliveira; Nadja Maria Mourão</i>	8
Capítulo 2 DESAPROPRIAÇÃO CULTURAL DA INDUMENTÁRIA DAS BAIANAS DE ACARAJÉ EM SALVADOR <i>Oswaldo César Fernandes Copque; Maria Raidalva Nery Barreto</i>	28
Capítulo 3 A PRESENÇA DE RELIGIOSIDADE ITALIANA NA ORGANIZAÇÃO ESPACIAL DO MUNICÍPIO DE GUAPORÉ/RS <i>Mateus Pessetti; Ligian Cristiano Gomes; Ricardo Stedille Neto; Eduardo Schiavone Cardoso</i>	52
Capítulo 4 A MULHER NO SÉCULO XX NA VISÃO DE LIPOVETSKY <i>Juliana Aline Fungaro Ribeiro; Tarcyanie Cajueiro Santos</i>	60
Capítulo 5 A VIOLÊNCIA DAS IMAGENS QUE DANÇAM MELANCOLICAMENTE NA TELA DO YOUTUBE, DO “FUNDO DE GARAGEM” AO 4K <i>William David Vieira</i>	74
Capítulo 6 PANORAMA DOS MUSEUS E CENTROS CULTURAIS DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO <i>Cristina Carvalho; Gabriela Campolina; Leonardo Minervini; Letícia Vitória</i>	96
AUTORES	113

Capítulo 1
**CULTURA E DESIGN: TRADIÇÃO ENTRE LINHAS E
O FAZER MANUAL**

Ana Célia Carneiro Oliveira
Nadja Maria Mourão



CULTURA E DESIGN: TRADIÇÃO ENTRE LINHAS E O FAZER

MANUAL

Ana Célia Carneiro Oliveira

*Universidade do Estado de Minas Gerais, Doutoranda em Design – PPGD/UEMG,
anaceliadesign@gmail.com*

Nadja Maria Mourão

*Universidade do Estado de Minas Gerais, Doutora em Design,
nadjamourao@gmail.com*

RESUMO

A cultura das atividades manuais tem seu lugar nos laços afetivos, de geração a geração. O design, por sua característica transdisciplinar, utiliza dos saberes e fazeres tradicionais em produção artesanal. Neste aspecto, destaca-se a valorização do ato do fazer, da relação afetiva e do corpo, quanto instrumento participativo. Busca-se, neste artigo, apresentar o design como sucessor da tradição milenar do artesanato entre as gerações, destacando a técnica artesanal do crochê – o fazer com as mãos. O crochê possui a essência criadora da cultura material e suas intangibilidades, podendo gerar soluções para o bem-estar social. Foram utilizados métodos de pesquisa qualitativa e do design emocional, em ferramentas descritivas que evidenciam o bem-estar no crochê. A construção do objeto de estudo surgiu, inicialmente, de práticas do ser humano do ócio criativo em período de confinamento pandêmico. Realizou-se levantamento de dados e construção teórica, a partir de artigos científicos, em publicações virtuais. Na segunda etapa, realizaram-se as práticas do crochê, no ambiente acadêmico, como atividade experimental. Este processo denominado “Artesanais”, foi identificado como um espaço do “fazer”, através de oficinas presenciais, de troca de saberes e de acolhimento afetivo para estudantes e professores. As oficinas foram realizadas com materiais fornecidos e compartilhados pelos participantes. Entre os resultados da pesquisa, identificaram-se as possibilidades extensionistas de aprendizado das técnicas e possibilidades de geração de renda para os participantes. O grupo “Artesanais” transformou o ambiente acadêmico em um lugar de afeto e de valorização pessoal. Considera-se importante destacar que essa ação evidencia os elementos e habilidades que compõem a essência cultural de uma sociedade. Os artesanatos em crochê são elos de uma memória individual ou coletiva. O ofício do crochê continua a

existir, como uma forma de lazer e em projetos de design, moda e arte.

Palavras-chave: Cultura; projeto; bem-estar social; artesanato; crochê.

ABSTRACT

The culture of manual activities has its place in affective ties, from generation to generation. Design, due to its transdisciplinary characteristic, uses traditional knowledge and practices in artisanal production. In this aspect, the valorization of the act of making, the affective relationship, and the body as a participative instrument stand out. In this article, we seek to present design as a successor to the millennial tradition of handicraft between generations, highlighting the handicraft technique of crochet. Crochet has the creative essence of material culture and its intangibles, and can generate solutions for social welfare. Qualitative research methods and emotional design were used, in descriptive tools that highlight the well-being in crocheting. The construction of the object of study arose, initially, from the human being's practices of creative leisure in a period of pandemic confinement. A data survey and theoretical construction was carried out, based on scientific articles in virtual publications. In the second stage, the practices of crochet were performed, in the academic environment, as an experimental activity. This process, called "Artesanais", was identified as a space of "doing", through face-to-face workshops, of knowledge exchange and affective welcoming for students and teachers. The workshops were carried out with materials provided and shared by the participants. Among the results of the research, the extensionist possibilities of learning the techniques and possibilities of generating income for the participants were identified. The "Artesanais" group has transformed the academic environment into a place of affection and personal appreciation. It is important to highlight that this action highlights the elements and skills that make up the cultural essence of a society. Crochet handicrafts are links to an individual or collective memory. The craft of crochet continues to exist, as a form of leisure and in design project, fashion, and art.

Keywords: Culture; design; social welfare; handicrafts; crochet.

INTRODUÇÃO

Na atualidade, após período de isolamento social causado pela pandemia, verifica-se uma busca pela valorização das atividades relacionadas ao fazer com as mãos, onde o corpo serve como instrumento para o equilíbrio pessoal. Dessa forma, artesanato, a culinária e outras atividades tradicionais, como a técnica artesanal do crochê, estão em plena expansão nos circuitos sociais.

O design é parte deste contexto, por sua característica transdisciplinar. No início, quando os produtos de arte passaram a trilhar os caminhos do design, observa-se que havia uma relação com o artesanato, objetos utilitários e decorativos. A Revolução Industrial, um período de grande desenvolvimento tecnológico, teve início na Inglaterra a partir da segunda metade do século XVIII e se espalhou pelo mundo, causando grandes transformações. Durante este período, houve uma transição dos processos artesanais para novos processos de manufatura por máquinas. Acredita-se no fato de existir um suposto projeto e separação do trabalho simples, ou seja, apenas o modo de produção, diferenciaria este tipo de produto artesanal do industrial (DENIS, 2000). Dessa forma, fundamentou-se o design na metodologia projetual e criativa. No entanto, o desenvolvimento do produto para por etapas de construção manual, utilizando muitas vezes, as técnicas tradicionais aplicadas aos materiais.

Quanto ao artesanato, Santos (2010, p.02) afirma, ele surge “por necessidade de artefatos para subsistência e conforto”. Ou seja, das atividades experimentais de manuseio dos materiais (como polir pedras, tecer fibras, entre outros), constituindo o processo evolutivo.

Aprimora-se as técnicas para produção artesanal, com os detalhes em acabamentos e pintura dos objetos em diferentes materiais aplicados em cestarias, tapeçarias, peças cerâmicas, adornos pessoais, peças de bronze, taças pratas, entre tantos outros. Em especial, a partir da Idade Média, com as mudanças sociais, os objetos passam a ser objetos desejados, estabelecendo o mercado do consumo destes objetos.

Assim, a pintura e a escultura, por exemplo, que eram meras práticas artesanais, passaram a ser outra coisa, passaram a possuir outro significado, passaram a ser compreendidas de outro modo. E para efeito de aplicação, gostaríamos de considerar aqui o final da Idade Média. [...]. Hoje, e mais uma vez, todas essas práticas laborais, curiosamente dividem espaço com o artesanato. De forma simplificada, poderíamos considerar o artesanato como um ponto de intercessão entre o design e a arte, uma vez que ambos são fruto do desdobramento histórico que o artesanato sofreu (ARAUJO, 2018, p.15).

Araújo (2018) esclarece, o artesanato tem características comuns do design e da arte, estabelecendo relações entre estas áreas. Na contemporaneidade, contudo, há fatores sociais que conduzem a participação do design em produções artesanais, um estímulo para a cultura. As manifestações artísticas, tanto quanto a participação

do design contribui para a valorização da produção artesanal na cultura social.

Com atividade cultural, o artesanato popular surge na experiência vivida e transmitida de geração para geração. A tradição familiar tem grande autoridade no processo criativo. Pertencer a uma família de artesões (artistas) ou crescer no ambiente do fazer trabalhos manuais é, geralmente, um meio de qualificar a categoria, prevalecendo os vínculos afetivos, a memória, as trocas simbólicas e os elos de solidariedade e dom, necessários à vida do cotidiano de cada artesão (DIAS, 2003).

A cultura das atividades manuais tem seu lugar nos laços afetivos, de geração a geração. Mourão (2011) destaca que, em ampla análise, o artesanato está além de ser um conjunto de técnicas e processos dirigidos à produção de bens manufaturados. Ele também está inserido na reciprocidade das relações, entre os laços afetivos familiares ou coletivos e suas tradições. Ou seja, os valores das coletividades, os sistemas simbólicos que constituem a cultura. Inclusive, considera-se que a sociedade, na perspectiva de uma nação, necessita das “duas dimensões do desenvolvimento – econômica e cultural – não podem ser captadas senão em conjunto” (FURTADO, 1975, 129).

Em transdisciplinaridade, o design utiliza dos saberes e fazeres tradicionais em atividades relacionadas à produção artesanal. Neste aspecto, destaca-se a valorização do ato do fazer, da relação afetiva e do corpo, quanto instrumento participativo. Busca-se, neste artigo, apresentar o design como sucessor da tradição milenar do artesanato entre as gerações, destacando a técnica artesanal do crochê.

O artesanato em crochê se apresenta como uma atividade que pode ser executada por pessoas de quaisquer condições sociais, gêneros e idades. O crochê também contribui para o equilíbrio emocional. Neste mundo fragilizado, descobrem-se elos emocionais com o artesanato do crochê, tornando-os afazeres cotidianos (MOURÃO; OLIVEIRA, 2021, p.81).

A construção do objeto de estudo surgiu, inicialmente, de práticas do ser humano do ócio criativo em período de confinamento pandêmico. Durante este período recente da história da humanidade. Fazer crochê tornou-se um hobby saudável, capaz proporcionar equilíbrio e tranquilidade. Observa-se que “médicos e psicólogos já recomendam atividades artesanais, como o crochê, no tratamento de doenças como o Alzheimer e Parkinson. O crochê estimula a capacidade de concentração, proporcionando alívio da ansiedade, diminuindo a angústia” (OLIVEIRA *et al.*, 2020, p.2).

Durante o isolamento social, em *lives* de encontros com pessoas que fazem crochê, obtiveram-se declarações de lazer, alívio e satisfação por utilizarem este recurso como estabilizador emocional. O lazer, atividade fundamental na vida humana, é um conjunto de ações que podem proporcionar o estado físico e emocional de repouso, um divertimento diferente das atividades cotidianas (OLIVEIRA *et al.*, 2020).

Para o desenvolvimento deste trabalho, realizou-se um levantamento de dados e construção teórica, a partir de publicações e artigos científicos. Na segunda etapa, foram executadas as práticas do crochê, no ambiente acadêmico, como atividade experimental. Essa proposta é parte do Projeto LAÇOS E PONTOS: lugar de experiências em artesanias e design afetivo.

O FAZER COM DESIGN

A concepção contemporânea de design amplia sua atuação no âmbito social à frente da relação design, produto, comunicação e mercado. Papanek (1985) defende o conceito de que os designers e profissionais de criação podem causar mudanças positivas no mundo através de um bom design. Muito além de atender somente ao processo de projeto de produtos ou serviços, o design tem sua aplicabilidade na sociedade e deve contribuir para melhorar a qualidade de vida.

Noronha (2021) esclarece que o processo evolutivo do design tem características próprias, de acordo com o processo evolutivo da sociedade:

O design nasce sob a égide do projeto – etimologicamente lançar à frente – imaginando e criando caminhos para resolver problemas dados, dentro de uma perspectiva industrial, inicialmente. Com o tempo, englobou os discursos e práticas sobre o bem-estar, a responsabilidade social e a produção de sentido cultural, e a participação – ainda dentro da mesma espécie – é um primeiro passo, desconstruindo, ainda que lentamente, a centralidade do ocidental, do masculino, do capitalismo, dentro dos processos de design (NORONHA, 2021, p. 16).

O design pode ressignificar o artesanato em sua visão em sociedade, mostrando seus valores, ao mesmo tempo, em que protege no seu resgate social, econômico e cultural. No entanto, para que essa interferência seja profunda o que deve transparecer são seus saberes e identidades individuais e coletivas.

Escobar (2016) esclarece que uma das colunas da modernidade é a certeza no real. O autor sugere que se reconheça o mundo não como um objeto a ser descoberto e, sim, como um lugar onde se vive e convive com distintos seres. E naturalmente suas ações e afetos.

Conforme Meneses (2009, p. 21), “atos humanos pressupõem saberes na elaboração de coisas, escolhas nas formas de manifestá-los e, assim, conjugam materialidades e imaterialidades inseparáveis”. O saber-fazer vem da experimentação de sentir as etapas de um artifício de construção do conhecimento, e da importância de cada uma delas. Essa aptidão envolve um sentir em conjunto, com os outros, e com os sentidos das ações. Meneses (2009) estabelece que o conceito de fazeres manuais tradicionais é percebido e valorizado por grupos sociais e entendidos como tal, ou seja, como algo que os identifica.

A tradição dos modos de fazer manual é estimulada como vivência e produtos para o desenvolvimento local. O aprendizado entre gerações tende a se preservar nos lugares, onde a memória se faz em valor cultural imprescindível (OLIVEIRA; MOURÃO, 2020).

É importante lembrar que para CARDOSO (2008, p. 21), design, arte e artesanato têm muito em comum e hoje, “[...] quando o design já atingiu uma certa maturidade institucional, muitos designers começam a perceber o valor de resgatar as antigas relações com o fazer manual”. Completa que, na conceituação tradicional, o debate entre design e artesanato convive verdadeiramente, no fato de que o designer se atém a projetar o objeto para ser produzido por outras mãos ou, de primazia, por meios mecânicos. Contudo, acerca das fronteiras entre o Campo da Arte, o Campo do Design e o Campo do Artesanato é que os fatores determinantes para que essa separação se dê, são casos flexíveis e variantes.

Torna-se imprescindível a consideração que Noronha (2021) efetua acerca da razão do viver, do fazer e do mundo que o ser humano constitui e gera seus ambientes.

Quando Tim Ingold nos propõe a estarmos vivos (INGOLD, 2011) e a nos relacionarmos intersubjetivamente com as coisas, materiais, ambientes e seres de todos os reinos, estamos despertando uma forma engajada e atencional de viver: estamos nos correspondendo com o mundo vivido e seus fluxos, gerando conhecimento, ou se apropriando dele, a partir das entranhas da experiência vivenciada – “o conhecimento que vem de dentro”, nas palavras de Ingold. Conhecer, apreender, são práticas de correspondência, na qual

movimento e ambiente são o que fazem a vida acontecer – estamos em um mundo cognoscível, um oceano de infinitas possibilidades que nos insta a nele mergulhar com inteireza e com a complexidade que nos constitui, não a partir da racionalidade, mas da interação profunda e multidimensional com este mesmo mundo (NORONHA, 2021, p. 16).

Ou seja, o fazer com as mãos, desenvolver técnicas entre as gerações, estabelecer as identidades, reconhecer o ambiente constituído, são elementos natos do processo evolutivo e que conduzem a reflexão das “coisas importantes”, por mais simples que sejam.

Na figura 1, apresentam-se modelos diversos de técnicas de crocheter em almofadas, visto que, para cada modelo, são resgatados o método e técnicas do fazer geracional. Em respeito ao conhecimento herdado por gerações antecessoras de designers, estes profissionais aprimoram as relações com o fazer manual, por meio do “Design para a Felicidade”.

Figura 1 – Almofadas executadas por designers, técnicas de herança familiar – “Design para a Felicidade”



Fonte: Arquivo de pesquisa (2021). Fotos de Wladimir Bazzoni.

Evidencia-se a importância do contato de gerações mais novas, com as gerações mais velhas. Relações afetivas que possibilitam a permanência das tradições, respeito e bem-estar. O crocheter, neste caso, representa a união entre o passado e o presente, uma continuidade aos valores sociais, em futuros desejáveis.

O trabalho do designer, além do desenvolvimento de análises e aplicação de métodos e ferramentas para obtenção dos resultados (em produtos e serviços), se constitui inclusive, no desenvolvimento do conhecimento técnico-científico. Em aplicação prática, o design colabora com a produção artesanal. Ponte & Niemeyer (2013) destacam o potencial do designer como agente de transformação social, que, com suas habilidades técnicas e criativas, pode estimular novos comportamentos, valores e novas formas de se pautar e apreender o mundo.

Carli *et al.* (2011) esclarece que, o artesanato é uma das formas mais tradicionais de manifestação cultural e como tal, necessita de renovação. Uma revisão de conceito, por meio do design, poderá contribuir para novas possibilidades de inserção social, afetiva e, inclusive, comercial do artesanato, adequando-o as novas demandas.

Correia (2003) diz que o fazer manual do artesanato pode ser considerado como um treino para o pensar design. Um pensar, segundo Maturana (2002), com sentimentos, quando relata as emoções como uma parte natural do homem e que estão sujeitos a ela, é no emocionar que conseguem agir, ou seja, produzir, interagir, pensar e racionalizar. O emocionar está ligado ao convívio social, assim sendo, o afeto, ou as relações afetivas com o artesanato, agem como ferramenta cultural e social.

Com efeito, ainda somos animais colheitadores, e isso é evidente tanto no bem-estar que sentimos nos supermercados quanto em nossa dependência vital da agricultura; ainda somos animais compartilhadores, e isso é evidente na criança que tira comida de sua boca para dar à sua mãe, e no que acontece conosco quando alguém nos pede uma esmola; ainda somos animais que vivemos na coordenação consensual de ações, e isso vemos na facilidade com que estamos dispostos a participar de atividades cooperativas, quando não temos um argumento racional para recusá-las; [...] (MATURANA, 2002, p.24).

Segundo Ibarra (2021, p. 07), “Nossa mente se estende às nossas mãos, pés, pele, ao corpo todo e aos seus movimentos. Essa extensão vincula a mente e o corpo. Não pensamos e, depois, fazemos. Pensamos fazendo e nos deixando afetar pelo mundo”. A emoção é, portanto, parte do processo, sentimentos que, somente aqueles que se identificam, sabem o valor do crocheter. Um fazer que demanda aprendizagem e prática, ações fortalecidas nas relações entre os que ensinam e aprendem, em

experiências compartilhadas. Nesse campo do saber, há uma motivação para encontrar ambientes favoráveis para as realizações pessoais.

O crochê, como exemplo de uma produção artesanal passível de ser gerador de qualidade de vida, torna-se símbolo discursivo da busca constante pelo afeto na nossa sociedade contemporânea ocidental.

O CORPO COMO INSTRUMENTO DO FAZER: AS MÃOS NO CROCHÊ

A arte de crocheter é uma técnica que jamais se perde inteiramente, de algum modo é sempre acontecida de gerações para gerações, por vezes, com mais amplitude do que em outros momentos, mas sempre esteve atualizada em nossa história (BRAUN, 2013, p.64). É uma técnica que faz parte de um conjunto de atividades que, na maioria das vezes, se faz como uma identidade local e uma cultura de uma sociedade.

De acordo com Digby (2007), a principal e mais importante característica do trabalho artesanal é o evento dele ser resultante de um trabalho criado pelas mãos, com sensibilidade, habilidade e apurado. O artesanato crochê é antecessor de processos industriais, trazendo na sua essência tradição e inovação, preservando memória, e paralelamente, requerendo mudanças sucessivas no modo de viver das pessoas.

Em relação à técnica do crochê, Cerqueira (2012) considera que sobre os feitos do material, conduzem à efetivação da memória coletiva, por meio de artefatos tangíveis, ou seja, da peça confeccionada artesanalmente. Os aspectos imateriais permitem a interpretação das relações entre as amostras simbólicas e ao desenvolvimento das identidades culturais, em harmonia com a técnica empregada ao artesanato.

Esta memória constitui a base das concepções sociais humanas. Sua transmissão garante a proliferação e vivência ao longo das gerações de modos que gerem o modo de vida em grupos. De acordo com Candau (2011), esse artifício garante que toda a estrutura já existente na sociedade atual se prevaleça, pois, em sua falta se perde tanto a socialização, quanto a educação, e se freia também a existência de uma identidade cultural.

Se o homem não é um 'homem nu', mas um ser social, se ele pode ignorar a cifra de um ou dois milhões de neurônios que perde quotidianamente a partir dos 30 anos, é porque a transmissão contínua de conhecimentos entre gerações, sexo, grupos, etc. lhe permitem aprender tudo ao longo de sua vida, e ao mesmo tempo, vem satisfazer seu instinto epistêmico (CANDAUI, 2011, p.106).

O que caracteriza o homem é ele ser elaborador da cultura que o reflete como ser humano. A cultura é tudo o que o homem e o trabalho humano realizam ao modificarem a natureza e conferirem significados ao que fazem e ao próprio ato criador do fazer. "O processo social de criação de cultura é o que atribui ao homem à possibilidade de se garantir como um ser de consciência. Um sujeito que habita de modo singular ao mesmo tempo à sociedade e a história" (BRANDÃO, 1988, p. 46).

Segundo Barros (1999, p. 31-36), modernamente, o conceito de cultura se refere a toda e qualquer ação humana sobre a natureza e, por expansão, aos resultados e produtos dessa ação. Decorre desse conceito a possibilidade de se afirmar que, tanto a ação, que é trabalho e transformação, quanto seu resultado – produtos e processos culturais – definem e são definidos por padrões, normas e valores, originários de relações sociais desenvolvidas por sujeitos em contextos e situações específicas.

Os artefatos provenientes da ação humana não estão apenas carregados de memória, de personalidade e de histórias, mas podem estar carregados de significados, simbologias que representam o lugar almejado de vivências humanas. Atualmente, observa-se uma valorização cada vez maior dos elementos e habilidades que compõem a essência cultural de uma sociedade. São artefatos que funcionam como elos de uma memória coletiva ou individual.

No Renascimento essa arte era feita pelas mulheres notadamente de camada mais alta, que criavam para uso pessoal, como vestes e artefatos para decoração. Ao longo dos anos, a arte do crochê começou a se desenvolver por meio da elevação do artesanato começando a se expandir na França e Irlanda como descreve Braun.

O crochê começou a se expandir na indústria artesanal em todo mundo, especialmente na França e Irlanda. A renda irlandesa e a renda bilro eram peças luxuosas, e a população menos favorecida, que não tinha acesso a essas peças caras, faziam a partir da técnica do crochê, cópias daquelas que pareciam nas "receitas" elaboradas de renda e luxo, ou seja, as roupas que a classes abastada usavam. Contudo, o estigma de imitação de um símbolo de status em vez de uma técnica artesanal com o valor próprio modificou a técnica. Quem podia comprar renda feita com as técnicas mais antigas e caras

desdenhava o crochê como sendo uma peça barata. Porém a Rainha Vitória ajudou a desfazer essa impressão, comprando renda feita de crochê e aprendendo a técnica ela mesma. Durante a era Eduardiana (as duas primeiras décadas do século XX) as rendas de crochê eram mais elaboradas em textura e dificuldade, com rendas de cores pálidas e bolsas elaboradas, com muitos bordados e pedrarias (BRAUN, 2013, p. 62).

No processo de crescimento do ser humano, a atividade manual deve ser verificada como etapa inicial. Sem trabalho, o homem não progride nem mesmo um palmo na via envolvente da civilização. E foram as mãos que abriram o caminho para a longa e produtiva ida que ainda adiantar-se. Neste caminho, apresenta-se experiências paralelas, como o a proposta desenvolvida por Noronha (2021) em “Corpo e design”:

Como relato de experiência, apresentamos o projeto “Corpo e design” que possibilita a inclusão de corpos colonizados e mentes moldadas no âmbito do design racionalista no fluxo da vida, preparando-os para a consciência mais ampliada sobre Gaia, sobre nosso papel na vida e um design biocêntrico. Pautados pela vivência atencional, pelo movimento, pela música e pela corporeidade em conexão com a vida, relacionamo-nos com o princípio biocêntrico estabelecido por Rolando Toro, psicólogo e antropólogo chileno precursor do sistema integrativo de desenvolvimento humano denominado Biodança. Mesclando práticas de correspondências, apreendidas com o antropólogo Tim Ingold, e do design participativo, Corpo e design é uma experiência pedagógica micropolítica de design, para que possamos acessar outras formas de sentir, de criar e de “fazer design” em confluência com Gaia e não em dissonância com Ela (NORONHA, 2021, p.11).

Noronha (2021) aponta para as possibilidades do pensar designs e outros, tarefa que mobiliza, hoje, pensadores do campo e externos a ele, em todo o mundo. Dessa forma, nota-se a inclusão de novos termos e designações para as práticas e pensamentos que buscam as relações com o design.

ARTESANIAS - LAÇOS E PONTOS EM PROJETO EXTENSIONISTA

A revisão da literatura e publicação de artigos relacionados aos estudos foram realizados durante o período de isolamento e questões resultantes da pandemia causada pelo Covid.19, a partir de 2020. Para estudo experimental, buscando a comprovação que o crochê realmente contribui para o equilíbrio emocional das pessoas, realizou-se um projeto de atividades extensionistas, em 2022. A proposta consta com a participação de estudantes e professores da instituição Escola de

Design da Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG, utilizando as atividades manuais como o crochê, como possibilidade de atuação do design.

Os estudos sistemáticos da pesquisa qualitativa e experimental sobre o crochê (como atividade artesanal), iniciou-se em 2019. Buscou conhecer e incentivar as práticas artesanais manuais em pequenos grupos sociais, utilizando as bases do design afetivo.

Este processo denominado “Artesanais”, foi identificado como um espaço do “fazer”, através de oficinas presenciais, de troca de saberes e de acolhimento afetivo para estudantes e professores. Na figura 2, são apresentadas imagens de encontros de compartilhamento dos saberes e fazeres, além dos tópicos de motivação, durante os encontros do “Artesanais”.

Figura 2 – Apresentações durante um dos encontros do Artesanais.



Fonte: Arquivo de pesquisa (2022). Foto de Nadja Mourão.

Os encontros para produção artesanal coletiva, em troca de saberes e fazeres, realizam-se sistematicamente, duas vezes ao mês, no formato híbrido (presencial e virtual). Os encontros ocorrem no período alternativo entre os turnos acadêmicos da tarde e antes das aulas no período noturno, com duas horas de duração, conforme disponibilidade dos participantes. As inscrições são realizadas durante os encontros e será preciso que o participante se comprometa com o desenvolvimento da proposta. Os encontros presenciais são realizados em ambiente acolhedor, adequado às atividades artesanais, com conforto de lanche compartilhado e música ambiente.

Na figura 3, visualiza-se um dos encontros da equipe, com apresentação sobre o Design para a Felicidade, exemplos de afetividade por meio do crochê, textos e músicas motivadoras. Uma das gestoras da proposta apresenta de forma interativa, envolvendo os participantes a dialogarem sobre as temáticas apresentadas.

Figura 3 - Ambiente oficina com estímulos sensoriais.



Fonte: Arquivo de pesquisa (2022). Fotos: Ana Célia Carneiro Oliveira.

As oficinas foram realizadas com materiais fornecidos e compartilhados pelos participantes. Os participantes são de idades, gêneros e contextos de vida bem diferentes uns dos outros. Contudo, todos buscam a importância do fazer artesanal como um elemento inspirador e motivador para o bem-viver. Nas trocas de conhecimento das práticas manuais, utilizando matéria-prima acessível aos participantes, foi observado uma construção de afetividade entre os participantes.

Entre os depoimentos, relata-se uma declaração de uma jovem estudante: - “Faz tempo que eu procurava alguma atividade como essa, que possa fazer junto com amigas e que me lembre das coisas boas da minha infância”. Uma outra participante relatou que: - “Eu pensava que nunca iria aprender a fazer o crochê. Achava que eu não teria paciência para aprender. Mas agora estou menos ansiosa e sinto bem fazendo o meu trabalho. Inclusive, tenho mais concentração na hora de fazer as coisas!” Estes são alguns trechos de depoimentos compartilhados espontaneamente durante os encontros.

Observou-se que cada participante das oficinas experimenta um jeito de diferente de segurar a agulha e a linha, e a partir de pontos básicos como a correntinha, dos pontos baixo e do alto o artesão aprendiz vai ganhando autonomia e segurança, esta que o estimula até a começar a ensinar, tornando-se multiplicadores; diga-se de passagem, que “correntes de afeto”, são construídas naquele momento.

Na figura 4, apresentam-se imagens das atividades para ensino e apresentação do crochê em que as mãos e a relação entre os envolvidos, se interagem no processo do fazer.

Figura 4 – Imagens do processo de ensinar e aprender o crochê em atividade coletiva.



Fonte: Arquivo de pesquisa (2022). Fotos: Nadja Mourão.

Neste processo, designers, docentes e discentes se uniram para desenvolver oficinas, em ambiente definido pela organização. No entanto, observa-se também que o espaço fazer e ensinar, tem acontecido, não somente no dia, hora e lugar planejado para as oficinas; docentes e discentes se espalham pela escola em diversos espaços, construindo até lugares em não-lugares.

Tem-se buscado a identidade de produtos que vem do contato do artesanato aprendiz com a matéria-prima, humanizando os objetos de criação. Estas correntes de afeto, através do tecer de “quadrinhos” 15x15 cm de crochê e também “quadrinhos” 10x10 cm de crochê, feito através da construção individual e personalizada de cada aprendiz. Essa atividade partiu do coletivo, buscando uma interação dos modos de fazer. Trata-se de proposta social de acolhimento como objetivo de construir mantas que possam aquecer pessoas em vulnerabilidade social, na cidade de Belo Horizonte.

No entanto, percebeu-se que o processo de construção das mantas é lento, pois a construção de quadrinhos é uma atividade ainda de aprendizagem dos participantes e em horários alternados das atividades acadêmicas, somente pelo lazer. Contudo, os resultados são motivadores, busca-se caminhos para a realização da proposta social (figura 5).

Figura 5 - Quadrinhos de crochê feitos durante as oficinas e em horas de lazer e manta em construção.



Fonte: Arquivo de pesquisa (2022). Fotos: Flávia Neves.

Um fator importante que está ocorrendo é a produção para geração de renda. Alguns participantes estão buscando aprender modelos que podem ser comercializados e já estão comercializando entre os colegas da instituição. Outros são ofertados como presentes, mesmo assim, há um ganho entre as relações sociais internas na instituição. Na figura 6, apresentam-se alguns modelos que foram presenteados durante o desenvolvimento das oficinas.

Figura 6 – Produtos desenvolvidos no Artesanais.



Fonte: Arquivo de pesquisa (2022). Fotos: Nadja Mourão.

Há também um grupo de pessoas que se interessaram em fazer trocas virtuais de ideias, receitas e marcação de encontros; o que está sendo possível através da rede social *WhatsApp*. São muitas e produtivas as trocas de modelos e técnicas, conversas de “corpo, linhas e agulhas”. De acordo com uma das professoras: - “É se conectar com a inovação e a criatividade cotidiana das relações entre seres humanos, acreditando na força do coletivo, do ensinar e aprender”.

O projeto participou de um evento na instituição acadêmica Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG, no ambiente da mesma instituição. Durante o evento, novos membros surgiram para participar dos encontros. Nesta oportunidade o projeto ofereceu as oficinas de Artesanias e em seguida, os produtos ficaram expostos divulgando os resultados das ações desenvolvidas, em um ambiente reservado para o projeto de extensão (figura 7).

Figura 7 – Oficina e Exposição do Artesanias.



Fonte: Arquivo de pesquisa (2022). Fotos: Nadja Mourão.

Durante a oficina do Artesanais no ambiente da exposição dos trabalhos, buscou-se evidenciar as relações de afeto e do bem-estar que o fazer crochê proporciona. Buscou destacar a importância da participação de designers no processo de produção artesanal do crochê, em produtos e serviços, valorizando a cultura e as tradições. Pois, o crochê, quanto atividade coletiva, mantém a sua característica geracional, envolvendo profissionais e seus familiares.

RESULTADOS E CONSIDERAÇÕES

O grupo “Artesanais” transformou o ambiente acadêmico em um lugar de afeto e de valorização pessoal. Quanto ao objetivo, como grupo experimental, evidenciou-se a importância das relações entre o crochê e os novos caminhos do design. Ainda há outros estudos a sempre efetuados. Espera-se ainda executar uma análise das vertentes empreendedoras entre os participantes.

As relações de amizade estão em expansão, onde alunos e professores passam a dialogar nestes momentos de confeccionarem o crochê juntos. Nota-se inclusive, uma melhora nos relacionamentos em horários de aula da instituição. Todos os encontros são fotografados, e alguns momentos também são filmados, respeitando-se as autorizações de registro de imagens.

Considera-se importante destacar que essa ação evidencia os elementos e habilidades que compõem a essência cultural de uma sociedade. Os artesanatos em crochê são elos de uma memória individual ou coletiva. O ofício do crochê continua a existir, como uma forma de lazer e em projetos de design, moda e arte.

As variações que a técnica do crochê suporta ao se ajustar à hábito moderno das novas gerações, cultiva-se novas apreciações, novas intenções, novas artes e mesmo novos sentidos às memórias, a fim de mantê-la não apenas como elemento de recordação dos ancestrais, mas como parte cultural dos povos ainda complementar do seu modo de vida, o que é básico para seu cuidado e sustentação da identidade cultural.

O crochê pode ser aplicado em qualquer objeto, desde que se utilize o potencial criativo e a pesquisa de materiais. Ele impulsiona o movimento de revalorização do “feito à mão”. Os passatempos de gerações passadas. Construir constantemente, na vivência humana, práticas que fortalecem a tradição tem caráter de dinamismo e de ação transformadora de realidades; estas identificadas como culturalmente sustentáveis.

Em tempos atuais, toda e qualquer manifestação de afeto, torna-se condutora para o equilíbrio emocional, extremamente afetado pelas consequências do período pandêmico. Assim, incentivar e realizar práticas artesanais como o crochê, em pequenos grupos sociais, por meio do design afetivo, é uma forma de proporcionar melhoria da qualidade de vida, capaz de proporcionar diretrizes para o bem-viver, utilizando os resultados das oficinas e encontros de troca de saberes. Esses fazeres contribuem para a sensibilização dos usuários de espaços sociais e são iniciativas que geram novas afinidades socioespaciais.

O momento é oportuno para refletir e ressignificar o lugar do ser humano no mundo, na busca de uma sociedade onde se possa aflorar o sentimento de pertencimento local e como interagir na sustentabilidade emocional.

REFERÊNCIAS

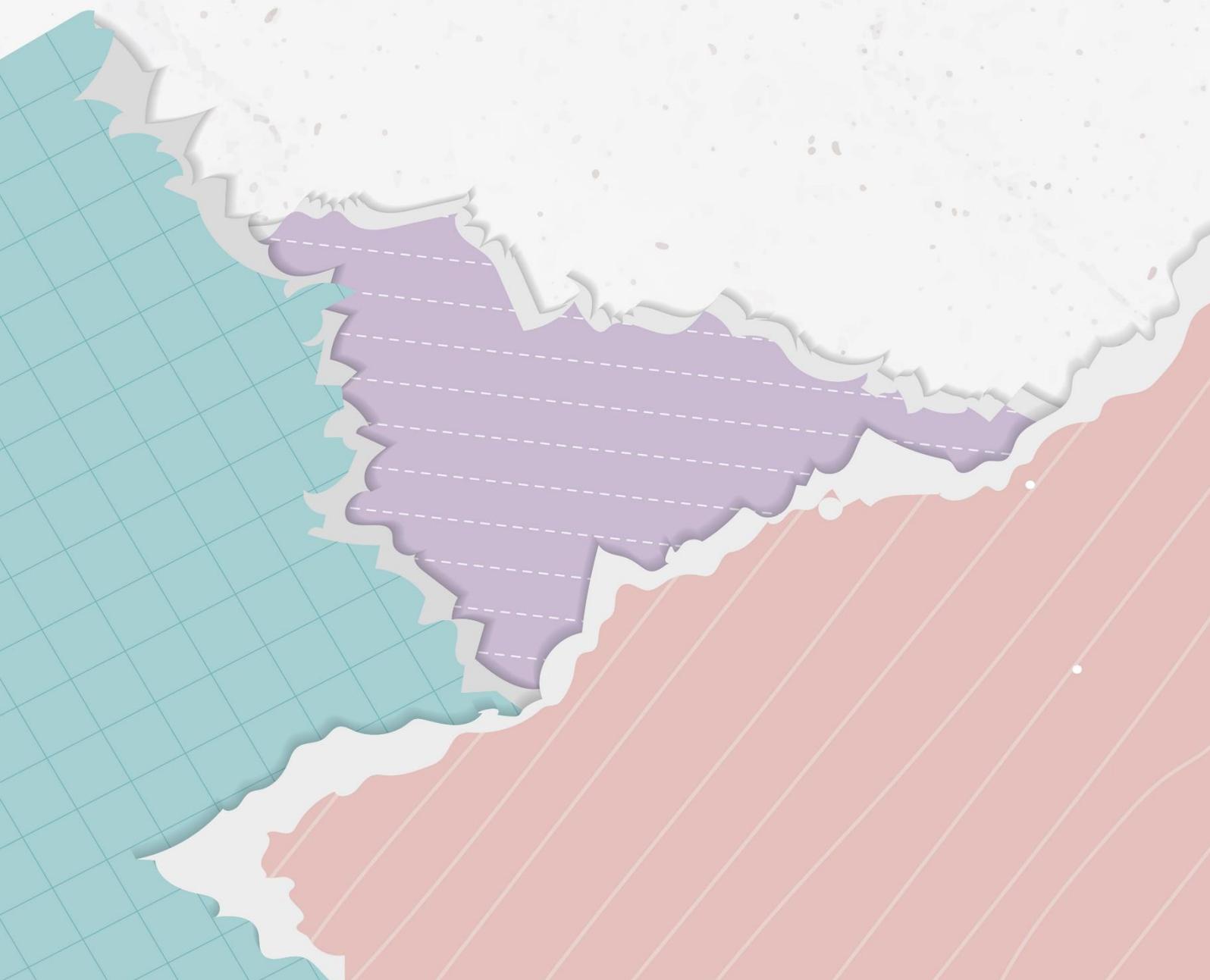
- ARAUJO, Mayra Terra Maluf de. **Objetos de Design, Peças Artesanais e Obras de Arte: Similaridades e distinções das Práticas Criativas**. 2018. 138f. Dissertação (Mestrado em Design) PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2018.
- BARROS, J. M. Cultura, memória e identidade: contribuição ao debate. **Cadernos de história**, Belo Horizonte, v. 4, n. 5, p. 31-36, dez. 1999.
- BRANDÃO, C. R. (Org.). **Pesquisa participante**. São Paulo: Brasiliensis, 1988.
- BRAUN, Sônia Maria Antônia Holdorf. **Intervenção Urbana com Fios: O Tricô e o Crochê na Arte Contemporânea em uma Perspectiva Educativa**, 2013. Disponível em:<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/87670/000911535.pdf?sequenc e=1>. Acesso em: 22 set. 2022.
- CANDAU, J. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2011.
- CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Blucher, 2008.
- CARLI, Ana Mery Sehbe de. *et al.* Design e artesanato: novidade e tradição, um diálogo possível. **Redige**. Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 430-440, 2011.
- CERQUEIRA, Fábio V. Novas diretrizes para a proteção do patrimônio: a diversidade cultural e o imaterial. **Métis: história & cultura**. Caxias do Sul, v. 12, p.40-63, dez. 2012.
- CORRÊA, Ronaldo de Oliveira. **Design e artesanato: uma reflexão sobre as intervenções realizadas na costa do descobrimento – BA**. 129 f. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) – Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná, Curitiba, 2003.
- DENIS, Rafael Cardoso. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Edgard Blücher, 2000.
- DIAS, Maria Ester Barbosa. As Areias Coloridas do Litoral Cearense Modeladas por Sábias Mãos. **O público e o privado**, v.1, n.2. jul.dez.2003.
- DIGBY, S. Export industries and handicraft production under the Sultans of Kashmir. **Indian Economic and Social History Review** [S.l.], v. 44, n. 4, p. 407-423, Oct-Dec 2007.
- ESCOBAR, A. **Autonomía y diseño: La realización de lo comunal**/Arturo Escobar. Popayán: Universidad del Cauca. Sello Editorial, 2016.
- FURTADO, Celso. **A hegemonia dos Estados Unidos e o subdesenvolvimento da América Latina**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

- IBARRA, Maria Cristina. **Design como correspondência: antropologia e participação na cidade.** Recife: Ed. UFPE, 2021.
- MATURANA, Humberto. **Emoções e linguagem na educação e na política.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- MENESES, J. N. C. **Patrimônio e Memória.** UNESP – FCLAs – CEDAP, v. 5, n.2, p. 19-33 - dez. 2009.
- MOURÃO, Nadja M.; OLIVEIRA, Ana Célia C. Memória do crochê: cultura afetiva em objetos biográficos. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design.** v. 5 n. 2, pp. 69 – 88, 2021. DOI: [10.5965/25944630522021069](https://doi.org/10.5965/25944630522021069).
- MOURÃO, Nadja Maria. **Sustentabilidade na produção artesanal com resíduos vegetais: uma aplicação prática de design sistêmico no Cerrado Mineiro.** (Dissertação) Mestrado em Design. UEMG, Belo Horizonte, 2011.
- NORONHA, Raquel Gomes; FURTADO, Pedro Amador de Sá. **Designers do por vir: vida, movimento e corporeidade.** In: Simpósio de Design Sustentável, 2021, Curitiba - remoto. Anais do VIII SDS 2021. Curitiba: Departamento de Design da UFPR, 2021.
- OLIVEIRA, Ana Célia C.; MOURÃO, Nadja M. **O crochê em intervenções urbanas: o fazer geracional formador de lugares culturais afetivos.** Anais do II Congresso Internacional de Estudos em Cultura, on-line, v.2, 2020. Disponível em: <https://tupa.claec.org/index.php/culturas/2020/paper/view/1835>. Acesso em: 29 ago. 2022.
- OLIVEIRA, Ana Célia C.; MOURÃO, Nadja Maria; CASTRO, Flávia Neves de Oliveira. **Design e o crocheter no universo feminino.** In: Colóquio Internacional do Design, Volume 8, Edição 5, Editora Blucher, 2020.
- PAPANEK, Victor. **Design For the Real World - Human Ecology and Social Change.** Londres, Editora Thames and Hudson, 387 p., 1985.
- PONTE, R.; NIEMEYER, L. Criatividade no processo de design: do projeto ao uso de produtos. **Arcos Design.** RJ: PPD.ESDI–UERJ, vol.7, nº.1, pp. 102-114, jun/2013. Disponível em: <https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign/article/view/9998>. Acesso em: 15 ago. 2022.
- SANTOS, Thiago de Sousa. **O Artesanato como elemento impulsionador no Desenvolvimento Local,** 2010. Disponível em: https://www.aedb.br/seget/arquivos/artigos10/523_O%20Artesanato%20como%20elemento%20impulsionador%20no%20Desenvolvimento%20Local.pdf. Acesso em: 22 ago. 2022.

Capítulo 2
**DESAPROPRIAÇÃO CULTURAL DA INDUMENTÁRIA
DAS BAIANAS DE ACARAJÉ EM SALVADOR**

Oswaldo César Fernandes Copque

Maria Raidalva Nery Barreto



DESAPROPRIAÇÃO CULTURAL DA INDUMENTÁRIA DAS BAIANAS DE ACARAJÉ EM SALVADOR

Oswaldo César Fernandes Copque

*Doutorando Especial Programa Pós-Graduação em Difusão do Conhecimento.
Especialista em Formação de Currículo Científico, Tecnológico e Cultural (UNEB).*

Email: ocopque@hotmail.com

Maria Raidalva Nery Barreto

*Doutora em Educação e Contemporaneidade pela UNEB. Mestre em Políticas
Públicas, Gestão do Conhecimento e Desenvolvimento Regional (UNEB).
Graduação em pedagogia (UNEB). Professora do IFBA e DMMDC. Email:*

raibarreto@gmail.com

RESUMO

Este trabalho objetiva compreender a desobediência civil sobre o que legisla o registro do Ofício das Baianas de Acarajé na cidade do Salvador e as suas reais motivações contra ao que estabelece o uso da indumentária para comercialização da iguaria, prática essa adotada por alguns oficiantes não adeptos da religião da matriz africana. Para fornecer sentido ao conteúdo proposto, buscou-se a utilização da pesquisa qualitativa para perceber múltiplas visões sobre a mesma pergunta. A obtenção para essa resposta foi respaldada em artigos científicos, legislações e entrevistas disponibilizadas sobre o tema nos meios eletrônicos existentes. Diante do exposto, tem-se a seguinte indagação: Em que medida as (os) intituladas(os) baianas(os) de acarajé, no contexto da comercialização como meio de vida, em Salvador, Bahia, obedece/respeita os elementos essenciais do Ofício das Baianas de Acarajé inscrito no livro dos registros dos saberes, do Instituto do Patrimônio Histórico Artístico e Nacional, compreendendo os rituais envolvidos quanto ao uso da indumentária própria das baianas de acarajé, como marca distintiva da sua condição social e religiosa, presente essencialmente nos panos da costa, nos turbantes, nos fios de conta e outras insígnias? O livro dos registros dos saberes do IPHAN compreende como elementos essenciais do Ofício das Baianas de Acarajé itens como: os modos de fazer as comidas de baiana, o uso do tabuleiro para a venda das comidas, o uso da indumentária própria das baianas, como marca distintiva de sua condição social e religiosa, presente

especialmente nos panos da costa, nos turbantes, nos fios de conta e outras insígnias.

Palavras-chaves: Baianas. Indumentária. Salvador. Registro. Acarajé.

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho objetiva compreender a desobediência civil sobre o que legisla o registro do Ofício das Baianas de Acarajé na cidade do Salvador e as suas reais motivações contra ao que estabelece o uso da indumentária para comercialização da iguaria, prática essa adotada por alguns oficiantes não adeptos da religião da matriz africana.

Salvador é uma cidade plural marcada por um universo simbólico marcante, como a capoeira, berimbau, o tabuleiro da baiana de acarajé, com as suas belíssimas indumentárias, que encantam quem a visita ou visualiza por meio de imagens digitais no universo virtual.

Entretanto, ao transitar pelas ruas da cidade da capital baiana em seus principais logradouros, é observada uma não padronização do uso da indumentária própria das baianas de acarajé na prática do seu ofício, que é uma marca distintiva da sua condição social e religiosa, conforme orienta Instituto do Patrimônio Histórico Artístico e Cultural Nacional, através do registro do ofício das baianas de acarajés no Livro dos Saberes do referido órgão, na forma da lei em vigor sob o nº 8.892/2003 e Decreto 10.039/2006, e a sua inscrição em um dos Livros de IPAC, na esfera pública estadual.

A partir desse comportamento atípico de algumas oficiantes que comercializam o acarajé, essa pesquisa vem investigar quem é esse grupo social que busca descaracterizar um dos símbolos que representa a marca cultural Bahia desde a época colonial e as suas reais motivações para tais condutas.

O caminho percorrido para a compreensão desse fenômeno se norteia pelo conceito sobre cultura e as suas expressões variantes, tombamento do ofício das atividades do comércio do acarajé, o processo de aculturação do acarajé, que é bolinho de Jesus, e outras nuances que surgirão no processo da pesquisa.

Para tanto, foi utilizado como recurso o método bibliográfico e documental através de artigos científicos e legislação, disponibilizados em meios eletrônicos.

Diante do exposto, tem-se a seguinte indagação: Em que medida as (os) intituladas(os) baianas(os) de acarajé, no contexto da comercialização como meio de vida, em Salvador, Bahia, obedece/respeita os elementos essenciais do Ofício das Baianas de Acarajé inscrito no livro dos registros dos saberes, do Instituto do Patrimônio Histórico Artístico e Nacional, compreendendo os rituais envolvidos quanto ao uso da indumentária própria das baianas de acarajé, como marca distintiva da sua condição social e religiosa, presente essencialmente nos panos da costa, nos turbantes, nos fios de conta e outras insígnias?

O livro dos registros dos saberes do IPHAN diz que livro dos registros dos saberes do IPHAN compreende como elementos essenciais do Ofício das Baianas de Acarajé itens como: os modos de fazer as comidas de baiana, o uso do tabuleiro para a venda das comidas, o uso da indumentária própria das baianas, como marca distintiva de sua condição social e religiosa, presente especialmente nos panos da costa, nos turbantes, nos fios de conta e outras insígnias.

2. CIDADE DO SALVADOR

Um dos vinte e sete municípios das capitais estaduais brasileiras e capital do estado da Bahia, situada na Zona da Mata da Região Nordeste do Brasil. A sua gastronomia, música e arquitetura têm grande notabilidade nacional, além do seu reconhecimento internacional.

Salvador foi sede da administração colonial portuguesa do Brasil, sendo uma das cidades mais antigas da América e uma das primeiras cidades planejadas no mundo, ainda no período Renascentista.

Por conta da implantação do Governo-Geral do Brasil pelo Império Português, Salvador foi fundada pelo Tomé de Sousa, em 1549. Uma cidade com a característica topográfica própria de forma acidentada, tem a sua formação em dois níveis (Cidade Alta e Cidade Baixa) sobre uma escarpa acentuada, com a concepção de avenidas de vale, seu território emerso é peninsular, e o litoral é margeado pela Baía de Todos os Santos a oeste e pelo Oceano Atlântico a leste.

Essa urbe se caracteriza por uma invejável arquitetura colonial portuguesa com monumentos históricos que datam do século XVIII até o início do século XX, tendo sido declarado como Patrimônio Cultural Mundial pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) em 1985.

Outra paisagem marcante de Salvador é o seu iconizado Centro Histórico, nos arredores do Largo do Pelourinho, onde dispõe dos traços arquitetônicos anteriormente mencionados. Destino de um dos maiores carnavais do planeta (maior festa de rua do mundo, segundo o Guinness Book).

A Rede de Cidades Criativas da Unesco concedeu reconhecimento internacional à música de Salvador em dezembro de 2015, tendo sido reconhecida como “Cidade da Música”, título singular do país. Sob o ângulo de uma composição étnica e religiosa, Salvador é o centro da cultura afro-brasileira.

Consoante Wikipédia (2020), Salvador tem a maior parcela da sua população negra ou parda. Consoante dados estatísticos divulgados pelo IBGE no ano de 2010 para a região metropolitana de Salvador, 51% da população (1.382.543) é de cor parda, 27,8% preta (743.718), 18,9% (505.645), 1,3% amarela (35.785) e 0,3% indígena (7.563).

Salvador é a cidade com maior número de descendentes de africanos no mundo, seguida pela cidade de Nova Iorque, majoritariamente de origem Iorubá, vindos da Nigéria, Togo, Benim e Gana. Um estudo genético (2008) realizado na população Soteropolitana confirmou que a maior contribuição genética da cidade é a africana (40,2%), seguida pela europeia (36,3%) e indígena (14,5%).

O estudo também concluiu que indivíduos que possuem sobrenome com conotação religiosa tendem a ter maior grau de ancestrais africanos (54,9%) e a pertencer a classes sociais menos favorecidas. Um estudo genético autossômico de 2015 encontrou a seguinte composição para Salvador: (50,5%) de ancestralidade africana, 42,4 % de ancestralidade europeia e 5,8% de ancestralidade indígena. Outro estudo do mesmo ano encontrou níveis semelhantes: 50,8% de ancestralidade africana, 42,9% de ancestralidade europeia e 6,4% de ancestralidade indígena. Em 11 de setembro de 2019, um projeto de lei do vereador Edvaldo Brito (do PSD) que torna a língua Iorubá patrimônio cultural imaterial de Salvador foi aprovado no plenário da Câmara Municipal, após um acordo entre o legislativo e o Executivo. O prefeito ACM Neto sancionou a lei no dia 29 de novembro.

3. AS INDUMENTÁRIAS AFRICANAS

A história do africano, partícula substancial da nossa própria nação, infelizmente, foi no contexto da escravidão, em que africanos de diferentes “povos”

vieram para o Brasil durante a colonização portuguesa e para cá trouxeram os seus saberes tradicionais, como a sua forma de trabalhar a madeira, os tecidos, a prata e o ferro, de trançar fibras naturais e de criar indumentária de uma riqueza à altura da sua própria realeza, que estão presentes desde as cerimônias religiosas em terreiros de candomblé as tradicionais “Festas de Largo” em Salvador, como as festas do Bonfim, de 2 de fevereiro, da Conceição da Praia. Nas festas do tradicional terreiro de Candomblé Ilé Iyá Omi Àse Iyãmasé, o Gantois, segundo a sua Iyalorixá Carmen Oliveira Silva, as roupas das festas são especiais e muito bem cuidadas. “(...) de acordo com a nossa tradição, estar bem-vestida é um ato de fé. É assim que as pessoas conhecem o candomblé da Bahia, com as mulheres bem vestidas, bem arrumadas, bem adornadas com suas joias de missangas, contas de louça, bolas de prata e de ouro, e seus panos da costa.” (LODY, 2015, p.8).

Ampliando o olhar sobre a história da indumentária do africano, essa expressa, não só a religiosidade, uma vez que cada elemento é carregado de sentido, mas desempenham a função de pertencimento, a uma tradição, o que equivale dizer que são a expressão de uma “experiência patrimonial verdadeira”, revelando a tradição das mulheres que mantêm, na criação de suas indumentárias, sua própria história. Usando como ponto de partida o imaginário afrodescendente para compreender o papel civilizador da mulher de matriz africana na construção e na formação das identidades dos brasileiros quanto ao seu lugar social, a sua estética simbólica e reveladora aponta as muitas maneiras de se reconhecer a mulher no desempenho das suas funções na família, nos ofícios, nas festas e nas diferentes expressões de religiosidade.

No universo simbólico, se percebe as indumentárias, a joalheria e os demais símbolos corporais que identificam essas mulheres de fé, aqui representadas nas manifestações sociorreligiosas dos tabuleiros de comidas que integram festas populares, como a do Bonfim e a da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, em Cachoeira.

A África, na sua diversidade, é uma grande desconhecida para os brasileiros, mesmo sendo o Brasil o país no mundo com a maior afrodescendência. Por certo, vivemos diferentes “Áfricas” no nosso cotidiano. Elas estão no português que expressamos, nas comidas que preparamos e comemos, na sua religiosidade, na estética, entre tantos e muitas conexões que nós brasileiros realizamos com essas tantas “Áfricas”.

Porém, existem diversos movimentos sociais que buscam as singularidades, as diferenças e as identidades de muitas culturas africanas para salvaguardar a memória desses patrimônios a serem preservados por serem fundamentais para o entendimento desse continente e para a história do mundo.

No universo estético no que tange a sua indumentária de baiana, essas possuem maneiras próprias de entender e de simbolizar o mundo próximo, a natureza, os mitos, os deuses, a descoberta de tecnologias. Assim ocorre também no encontro de soluções estéticas. Para Lody (2015, p. 19), “[...] por meio de linguagens sensíveis, a beleza é um relato de trajetórias humanas, que traz memórias e constrói de forma dinâmica o que se chama de identidade”.

As identidades culturais africanas são construídas, e muitas vezes justificadas, em bases sagradas. Inicialmente, o poder e a sabedoria tradicionais nascem dos deuses, dos mitos fundadores, dos ancestrais que regulam, organizam e estabelecem lugares sociais de homens e mulheres, velhos e crianças. No contexto estético afrodescendente, um caso notável, que é a roupa de baiana.

Essa indumentária traz também fortes marcas muçulmanas, como a bata, peça larga de panos; o turbante; as chinelas de couro com ponta voltada para cima – à mourisca; além de uma evidência e permanência do barroco, que revive a estética do século XVIII, com o uso das amplas e arredondadas saias e anáguas e os bordados Richelieu. Ainda, traz a África Ocidental simbolizada com o pano da costa, feito em tear artesanal. Procedente da costa africana, de onde vem o nome.

Os conceitos de beleza e de estética estão profundamente relacionados aos conceitos de pertencimento. Portar, usar, exibir, apropriar-se do belo, é viver e transmitir esse belo. A baiana é um tipo social e cultural que marca a vida de algumas capitais e projetos na sua indumentária um comportamento étnico de oferecimento de comida – uma marca que a identifica como uma quase síntese do que é afro – e também de um sentimento sagrado próximo, conivente e integrado às cidades. Nos terreiros de candomblé, essa iguaria afro-brasileira é comida consagrada a Oyá:

Um dos rituais mais belos do Candomblé é quando Oiá, com seu tacho de cobre repleto de ‘fogo’, vem dançar ao ritmo ogó. Àkàrà é um pedaço de fogo que lansa engole ao lado de Xangô, mas é também o bolinho de feijão fradinho que lansa distribui aos seus. O àcàrà, mais conhecido como acarajé, deve ser vermelho como a brasa, porque depois de rodar na cabeça de lansa, isto é, em cima do fogo, é em brasa viva que ele se transforma. (EYIN, 2008, p. 173)

Sendo assim, o ofício da baiana de acarajé carrega em si não apenas a simples produção e venda de uma comida de rua, mas uma tradição ligada à cultura afro-brasileira e à sua religiosidade.

Essas personagens são conhecidas como mulheres de ganho, de gamela, de caixa e tabuleiro. Mulheres trabalhadoras que ocupam as paisagens das cidades como Salvador, Rio de Janeiro e Recife, personagens urbanos, verdadeiras mantenedoras de famílias, geralmente vinculadas aos terreiros; são continuadoras dos ganhos, das vendas nas ruas e praças. São as verdadeiras quituteiras, baianas de tabuleiro, baianas de rua, baianas de acarajé ou simplesmente baianas.

Essa atividade econômica do ganho, de certa forma, é uma continuidade daquilo que faziam os africanos em condição escrava nas cidades desde o século XIX. (LODY, 2015).

De acordo com Lody (2015, p.25), foi o sustento com as comidas de ganhos em seus tabuleiros, como o acarajé, a cocada e o acaçá comercializadas nas ruas de Salvador, que essas trabalhadoras trajando em sua especial indumentária, geralmente portadas na cabeça das mulheres que realizam seus ofícios de ganho que trajavam saia, bata e turbante, acompanhado do ato do seu ganho ou da venda “estar de saia” ou “usar saia”, que significa o mesmo que trajar à baiana, marcou a atividade econômica da mulher nas ruas, dando certa autonomia para manter as famílias e demais atividades sociais, marcando o ganho do acarajé das baianas de acarajé. O estar de saia emblematiza essa atividade econômica feminina, marcando, assim, o ofício da baiana de acarajé.

No contexto das baianas de ganho, indispensável evidenciar, também, famosas eram as “mulheres do partido alto” – mulheres que enriqueceram com a venda de comidas e de objetos importados da África -, muitas delas donas de bancas de venda de comida nas ruas.

Elas estavam sempre bem-vestidas, distintas pelo trajar com afinco e rigor, pelo uso de fios de contas africanas, corais, bolas de prata, bolas de outro; exibindo um poder feminino, matricial; um poder muitas vezes também religioso. Assim, a mulher assume o seu papel múltiplo no mundo afrodescendente. Papel econômico, de mãe, de mantenedora a família, das memórias e das tradições africanas.

4. PONTOS DE VENDA EM SALVADOR

Em cada esquina, feiras, pontos tradicionais, Centro Histórico, Cidade Baixa e Alta, lugares antes sem significância, hoje estratégicos e cobiçados, nas praias, nos vários cantos e recantos de Salvador, presentes em todas as festas de rua e largo – Santa Bárbara (04/12), Iansã, Nossa Senhora da Conceição da Praia (08/12), Santa Luzia (13/12), Senhor dos Navegantes (01/01), Lapinha de Reis (05/01), Lavagem do Bonfim (segunda quinta-feira de janeiro), São Lázaro (último domingo de janeiro), Yemanjá (02/02), o acarajé é comercializado em Salvador pelas “bairanas”, em tabuleiros, entendidos como pontos de venda, frito na hora no azeite-de-dendê fervente, em frente ao consumidor, que geralmente o come em pé e não utiliza talheres apenas um papel grosso e adequado à quentura do azeite. Todo esse contexto se constituindo em uma tradição visual relevante (QUEIROZ, 2016, p. 84).

5. AS TRADICIONAIS BAIANAS DE ACARAJÉ

O mais conhecido e popular quitute da culinária africana disposto no tabuleiro da baiana é o famoso acarajé. Esse bolinho de feijão-fradinho, cebola e sal frito em azeite de dendê, trazido para o Brasil pelos africanos escravizados, é, certamente, um traço marcante de identidade cultural na cidade de Salvador. O comércio do acarajé nas ruas da capital baiana iniciou-se ainda no século XIX, conforme noticiam cartas do cronista da época, Luiz dos Santos Vilhena (1969, p.130) a um amigo de Portugal:

Não deixa de ser digno de reparo ver que das casas mais opulentas desta cidade, onde andam os contratos e negociações de maior parte saem de oito, dez e mais negros a vender pelas ruas, a pregão, as cousas mais insignificantes e vis; como sejam, mocotós, isto é, mãos de vaca, carurus, vatapás, mingaus, pamonhas, canjicas, isto é, papas de milho, acassás, acarajés, abarás, arroz de coco, feijão de coco, angus, pão-de-ló de arroz, o mesmo de milho, roletes de cana queimados, isto é, rebuçados a 8 por um vintém. (VILHENA, 1060, p.130)

Essa intensa atividade comercial era quase toda monopolizada pelas ganhadeiras, que podiam ser mulheres negras livres ou libertas, que buscavam no ganho a possibilidade de seu sustento e, muitas vezes, de seus filhos, ou escravas colocadas nesta atividade por seus proprietários, mediante pagamento de uma

quantia pré-acordada entre as partes, como destaca a historiadora Cecília Soares (2006).

O trato comercial sobre as vendas, acordado com o senhor dessas mulheres, era que o valor excedente a venda, essas poderiam usar como sustento próprio ou guardá-lo a outros valores excedentes para comprar a sua liberdade, conquistando assim a sua almejada alforria.

Ainda segundo Soares (2007), o aspecto financeiro não era o principal fator que tornava essa atividade atrativa para as escravas ganhadeiras, mas a maior liberdade que passavam a ter ao trabalhar e até viver longe dos olhos do senhor.

As ganhadeiras foram conquistando uma posição de grande relevância no comércio de perecíveis, estando distribuídas estrategicamente ao longo da cidade, tanto em áreas de intensa atividade comercial quanto em áreas residenciais, e seu sucesso é inegável, “sem as negras vendedeiras das ruas, seria praticamente impossível viver no Rio de Janeiro, Salvador e Recife, durante os séculos XVIII e XIX”. (MOTT, 1976, p. 100).

As ganhadeiras tornaram-se representantes típicas de um grupo de mulheres que permaneceu discriminado e oculto da História, conseguindo resistir de maneira peculiar às flutuações do mercado e às medidas de vigilância e controle social e tornando-se figuras emblemáticas da nova terra que passaram a habitar:

A baiana, com seu turbante, blusa de rendas, saias de algodão colorido, xale da ‘corte’, adaptação do traje africano, mais particularmente dos muçulmanos africanos, a um novo meio e a novos pattern de vestimentas, estabelece-se com uma bandeja sobre a cabeça, coberta, como no país nagô, por um tecido que a protege do sol e das moscas, sempre no mesmo ponto do mercado local ou numa rua da cidade, em um ponto que lhe pertence por ‘costume’; senta-se em um banquinho, arruma sua bandeja e vende aos apreciadores de pratos africanos açaçás, acarajés, cuscuz à moda de Hausa, toda sorte de bolinhos, com seu cheiro bom de óleo de palma e frutas da região. (VERGER, 2002, p. 191).

Curioso apontar que a influência da herança africana confere a essas mulheres uma grande habilidade de atrair a freguesia, de negociar com ela e conquistá-la. Segundo Pierre Verger (2002, p. 177), africanos trazidos para a região da Bahia como escravos eram oriundos do Golfo o Benin, na costa ocidental da África, onde a arte de mercar tem papel fundamental na formação das comunidades e na sociabilidade que se desenvolve entre elas.

Vale ressaltar que o autor supramencionado, ainda, destaca que, nas comunidades nagô, “todas as mulheres são comerciantes”, elas são a grande maioria nos mercados, comercializando diversos tipos de produtos de maneira independente, retendo todo o lucro para si. Mesmo quando vendem produtos produzidos por seus maridos, elas os compram deles antes, garantindo independência sobre a venda e o lucro.

No Brasil, a independência econômica da mulher africana também era uma prioridade, dado que estas eram, muitas vezes, as únicas responsáveis pelo sustento dos filhos, fato que certamente estimulou a busca dessas mulheres pelo ganho.

O senso do comércio, bastante desenvolvido entre as mulheres, o conhecimento de pratos saborosos e apimentados, o hábito herdado dos pais de vender para comprar e comprar para vender permitiam-lhes garantir, a despeito da deserção marital, a independência econômica (VERGER, 2002, p. 190).

As baianas e seus tabuleiros cheios de quitutes, onde o acarajé é a grande estrela, tornaram-se parte do cenário da cidade e símbolos da cultura local. Segundo Lima (2010), o espaço ocupado pelas baianas de acarajé nas ruas de Salvador se transforma numa hierofania alimentar.

O tabuleiro carrega diversos símbolos ligados às religiões de matriz africana, como jarros de cerâmica dentro dos quais se encontram “folhas de plantas a que se atribui o poder de evitar o ‘mau--olhado’ e os acidentes, como a ‘espada de Ogum’, *Sansevieria guineensis*, L., uma liliácea que muitas baianas usam.” (LIMA, 2010, p. 126).

6. DESAPROPRIAÇÃO DOS ELEMENTOS DAS INDUMENTÁRIAS

Ainda segundo Machado Neto e Braga (1977), a grande diminuição no volume de mão de obra doméstica, empregada devido aos avanços da tecnologia e ao encarecimento do custo de vida na segunda metade do século XX, teve como consequência, em Salvador, o crescimento da busca do mercado informal pela parcela da população então desempregada, mercado este em que a venda de acarajé, diante da demanda já descrita, se apresentava então como uma opção bastante atrativa.

A tendência à opção pelo mercado do acarajé pode ser verificada pelo aumento do número de baianas nos últimos 27 anos, de 166 (número fornecido pelo

Departamento de Folclore da Prefeitura de Salvador a Machado Neto e Braga na ocasião da sua pesquisa) para mais de 5 mil hoje, segundo a Associação das Baianas de Acarajé, Mingau, Receptivos e Similares do Estado da Bahia (ABAM).

O quitute conquistou o paladar soteropolitano e, com isso, conquistou também novos espaços, além do comércio de rua, num processo que Vivaldo da Costa Lima chamou de “ascensão social” do acarajé.

Hoje, ele pode ser encontrado em delicatessens e restaurantes em diversas variações, de prato principal a versões de tamanho reduzido em relação aos comercializados na rua, como entrada ou petisco. Segundo Lima (2010, p. 171): “O acarajé torna-se aqui, de fato, um hors-d’oeuvre, uma friandise, uma guloseima, um ‘tira gosto’, nos almoços e coquetéis elegantes, com baianas vestidas de baianas, fritando seus acarajés nas varandas, nas coberturas e na beira das piscinas da cidade.

No final do século XX, especialmente a partir da década de 1990, com a expressiva expansão do neopentecostalismo (ALMEIDA, 1996), uma parcela significativa da população tornou-se adepta desta corrente religiosa nesse período, incluindo muitas baianas de acarajé, o que gerou uma série de mudanças no perfil das famosas baianas.

Esta corrente chamada de neopentecostal — identificada como terceira fase do movimento pentecostal, pioneiramente estudado por Paul Freston (1994) — apresenta significativas diferenças de caráter doutrinário e comportamental no perfil de suas igrejas, como a exacerbação da batalha espiritual contra o Diabo e seu séquito de anjos descaídos, demonizando outras denominações religiosas, especialmente as de matriz africana, a ênfase na teologia da prosperidade, a liberação dos estereotipados usos e costumes de santidade e a estruturação empresarial na condução dos templos, como aponta o sociólogo Ricardo Mariano (1999).

Em 1977, como relata Vagner Gonçalves da Silva (2007a, p. 199), foi fundada a Igreja Universal do Reino do Deus, que, sob o comando de Edir Macedo, tornou-se a mais conhecida e influente igreja do movimento neopentecostal, através de uma tática agressiva de proselitismo, investimento na mídia televisiva e acirramento da guerra espiritual contra as denominações rivais, sobretudo, as de matriz africana e o espiritismo, relacionando-as à feitiçaria, a “coisa do demônio”.

Este processo de demonização compreende também todos os aspectos que tenham ligação com o candomblé, inclusive as comidas, que Bispo Macedo (1996)

afirma serem um dos meios através dos quais os indivíduos podem ser acometidos pelos males supostamente provocados pelas religiões afro-brasileiras:

Todas as pessoas que se alimentam de pratos vendidos pelas famosas baianas estão sujeitas, mais cedo ou mais tarde, a sofrer do estômago. Quase todas essas baianas são 'filhas de santo' ou 'mães de santo' que trabalham a comida para terem venda. Algumas pessoas chegam a vomitar as coisas que comeram, mesmo que isso tenha sido há muito tempo. (MACEDO, 1996, p. 48).

As baianas de acarajé que se converteram, necessitando manterem-se no ofício que, muitas vezes, é a única fonte de renda da família, buscaram formas de aliar a nova crença religiosa ao ofício demonizado por elas. Essas baianas passaram a promover um processo de ressemantização da iguaria, a fim de suprimir a ligação do bolinho com as religiões de matriz africana, passando a vendê-lo com o nome de “bolinhos de Jesus” ou “acarajé de Jesus”.

Como afirma Borges, “Algumas vendedoras mais ortodoxas optaram por não vestir o traje típico e/ou adornar os tabuleiros com bíblias e adesivos com frases da cidade de Praia Grande no estado de São Paulo”, comentado por Ricardo Mariano (1999, p. 123) cristãs” (EYIN, 2008, p. 25), apesar da grande maioria delas ter sido do candomblé ou possuir familiares que o são, e terem aprendido o ofício neste contexto, segundo dados fornecidos pela ABAM.

7. POSICIONAMENTO DO IPHAN

Évora (2015 *apud* ENECULT, 2017) aponta que a venda do acarajé nesta cidade sendo realizada por pessoas que não se apresentam da maneira como foi registrada pelo Instituto pode estar colocando em risco o título, pois a cada 10 anos a titulação de patrimônio é revista pelo IPHAN para garantir que o mesmo está sendo preservado, mantendo as características fundamentais registradas.

O patrimônio imaterial do ofício das baianas de acarajé tem gerado sérias controvérsias na proporção em que suas origens como “comida de santo”, vendedoras de acarajé¹ convertidas às religiões evangélicas recusam essas associações entre comida e candomblé.

¹ É importante registrar que Costa Lima (2010) distingue o acarajé sagrado, dedicado e consumido pelos Orixás e outras entidades do Candomblé, daquele que é comercializado como mercadoria nas ruas de Salvador e outras cidades da Bahia.

Essa rejeição é que mobiliza a utilização (ainda que discreta) de símbolos cristão nos seus tabuleiros (adesivos religiosos e a bíblia), além da descaracterização de certas “marcas” na indumentária característica de baianas, como os colares, os guias, que associam a pessoa aos Orixás, ou mesmo a recusa integral do traje, por algumas vendedoras evangélicas, e, o mais marcante, é a ressignificação da linguagem com relação ao tradicional bolinho de feijão frito no azeite de dendê, que recebe a redenominação de “bolinho de Jesus”.

Em 2015, será a vez do título do ofício das baianas ser revisto. Segundo Rita Santos, presidente da ABAM:

O patrimônio é o conjunto. A baiana sozinha não é patrimônio, o acarajé sozinho não é patrimônio. Então, para ser patrimônio, o conjunto tem que estar todo harmonioso, a baiana tem que estar totalmente trajada, tem que estar com o tabuleiro de acordo, ali, o conjunto é o patrimônio. (ACARAJÉ, 2014)

Ainda segundo Rita (em entrevista no dia 18 jun. 2014), a titulação do ofício das baianas de acarajé como patrimônio imaterial é considerada de extrema importância para a preservação deste, que faz parte da história e da constituição da sociedade soteropolitana, apesar de afirmar que ainda há muito a ser conquistado a esse respeito.

Buscando contornar essas questões, a ABAM vem realizando diversas ações que julga fundamentais para a preservação do ofício das baianas de acarajé como patrimônio imaterial. Ela assessora, orienta e oferece cursos para os seus mais de 3 mil associados, com o objetivo de qualificá-los e capacitá-los, permitindo-lhes oferecer serviços de melhor qualidade, cumprindo as determinações do decreto da lei que regula essa atividade.

A associação reconhece que mudanças são inevitáveis para que aquilo que é patrimônio se adapte à realidade de cada época e não se perca no tempo, mas está atenta a preservação dos elementos da tradição.

Imerso na dinâmica cultural das grandes metrópoles brasileiras, sobretudo em Salvador, o acarajé está sujeito a variados processos de apropriações e ressignificações nos diferentes segmentos da sociedade, sem, contudo, perder seu vínculo com um universo cultural específico e fundamental na formação da identidade brasileira.

Nesse contexto, as baianas de acarajé integram e compõem o cenário urbano cotidiano e a paisagem social daquela cidade. Representam tradições afrodescendentes fundamentais das identidades da população que mora e transita nas áreas centrais e antigas, em que se destaca o conjunto arquitetônico do Pelourinho (IPHAN, 2004, p. 18).

8. INTERVENÇÕES DO PODER PÚBLICO

Diante das novas configurações do comércio de acarajé que se delinearam ao longo da segunda metade do século XX, tanto referentes ao material e ao traje utilizados quanto a questões de higiene e distribuição das baianas no espaço público, foi necessária a intervenção da prefeitura, que, atendendo a diversas reivindicações da ABAM, regulamentou esta atividade por meio do Decreto Lei Municipal n.º 12.175, de 25 de novembro de 1998 que “dispõe sobre a localização e funcionamento do comércio informal exercido pelas baianas de acarajé e de mingau em logradouro público e dá outras providências (SALVADOR, 1998, p.2).

O decreto em questão regulamenta aspectos de higiene, localização, distribuição e da apresentação das baianas no seu ponto de venda, determinando que é necessário que estas, no exercício deste ofício, se apresentem com a vestimenta típica, de acordo com a tradição culinária afro-brasileira (Art. 2 § 2º).

Nesse decreto, também se define punição para aquele que desobedecê-lo; no entanto, muitas baianas permanecem ainda na ilegalidade, recusando-se a trajar a vestimenta determinada em nome da sua crença religiosa.

Na reportagem do documentário Acarajé é Fogo, produzida pelo canal Futura, a declaração da baiana Dadaí, dirigente do círculo de oração da Assembleia de Deus de Madureira, reflete com clareza esta postura: “A gente nega Jesus pelos nossos atos, se eu botar um torço, botar uma conta, eu não sou serva, porque a serva não pode andar fantasiada das vestes de Satanás.

9. O QUE DIZEM AS BAIANAS

Entrevistando baianas em diversos pontos da cidade de Salvador, pude constatar que a percepção delas é de que a constituição do ofício de baiana como

patrimônio é anterior ao reconhecimento pelo IPHAN, tendo sido constituído por elas mesmas, baianas, que preservaram e transmitiram ao longo das gerações este saber.

Entretanto, também é bastante mencionado o fato de que a titulação, como afirma Bitar (2010), ao valorizar a indumentária da baiana, a preparação do tabuleiro e os significados atribuídos pelas baianas ao seu ofício, conferiu às baianas uma espécie de legitimação da sua profissão, além do reconhecimento pela sociedade desse “símbolo da identidade baiana”, sendo a categoria jurídica “patrimônio” incorporada e ressignificada por elas.

Torna-se parte de sua cosmologia, a qual envolve desde relações com o povo da rua, com os clientes, com a antropóloga, com a esquina, com políticas públicas (e políticos) a entidades e orixás, articulando uma extensa rede de trocas sociais e simbólicas. (BITAR, 2010, p. 178).

Ainda nestas entrevistas pude observar que a recusa ao uso do traje, assim como a presença de símbolos evangélicos no tabuleiro, gera um profundo desconforto entre as baianas que utilizam o traje conforme a tradição, independentemente da religião que seguem.

Entre elas, foi unânime a opinião de que não importa a religião, se é baiana, se vende acarajé, tem que usar o traje correto. A baiana Mary, que assumiu o ponto da mãe no pelourinho em 1992, não é do candomblé, mas trabalha sempre com o traje completo e defende:

Todo mundo precisa trabalhar, todo mundo pode vender acarajé, mas tem que respeitar o modo como é feito: Se você trabalha numa empresa de ônibus, tem que usar a farda da empresa, não tem? Ou o motorista pode ir trabalhar com a roupa de casa? Então, com o acarajé é a mesma coisa, essa é a roupa de quem vende acarajé. Agora se a religião dela não permite usar essa roupa, então vai vender outra coisa. (Mary, do Acarajé da Mary, em 13 mar. 2014)

Este argumento usado por Mary de que a roupa de baiana é a farda de quem vende acarajé é recorrente entre as baianas entrevistadas.

A baiana Lene (6 fev. 2014), cujo ponto herdado da mãe fica no Farol da Barra, se identificou como cristã, mas também trabalha usando o traje típico e relata: “Eu uso o traje, tem que usar, mas eu acho bonito e não acho que tem mal nenhum usar, só que meu colar é diferente, sou eu que faço, não tem nada de candomblé”.

Ela ainda complementa que a mãe, que sempre foi cristã, sempre vendeu acarajé, mas também a ensinou desde pequena a respeitar a tradição do acarajé: “desde que tenha respeito, todo mundo pode vender acarajé, é só respeitar”.

Algumas das baianas entrevistadas também reclamam que, por trabalharem em pontos turísticos, sofrem uma fiscalização mais rígida da prefeitura, enquanto aquelas, que, além de não usarem o traje, adornam seus tabuleiros com mensagens evangélicas, vão trabalhar nos bairros mais distantes, perto de suas igrejas ou na região da Av. Sete, centro comercial de Salvador, onde a presença de turistas é quase nenhuma, então, não são repreendidas.

A baiana Mira, cujo ponto no pelourinho pertence às mulheres de sua família há três gerações, é uma destas baianas: ela relata que um fiscal foi à sua casa acompanhar o preparo da massa do acarajé, conferiu cada detalhe do tabuleiro e da roupa.

Há também baianas como dona Dica, que tem seu ponto no largo Quincas Berro D'Água, no Pelourinho, que questiona: “Se você tem uma religião que é contrária ao candomblé, por que vender acarajé e não qualquer outro quitute?” (CANTARINO, 2005, p. 120).

Rita, filha de Jó, do “Acarajé da Jó”, na Barra, que afirma “Pra mim, só quem é de santo, só quem tem os preceitos é que devia poder vender acarajé, o acarajé é do candomblé, não de Jesus” (Entrevista realizada em 6 fev. 2014).

Na Av. Sete, é possível encontrar muitas baianas com variadas apresentações, desde aquela com tabuleiro mais tradicional adornado com figa, jarros de cerâmica com folhas de plantas como a “espada de Ogum” e imagens do orixá Iansã, até aquela que identifica seu acarajé como “de Jesus” e cobre seu tabuleiro com adesivos e folhetos com mensagens evangélicas, textos de pregação e de convocação para os cultos do seu templo, além da Bíblia, como a baiana Nalvinha do popular “Acarajé da irmã Nalvinha”:

Nalvinha afirma que não usa o traje típico de baiana porque vende comida e não religião, então, não tem motivo para usar roupa de uma religião. Ela trabalha, junto com uma irmã e uma amiga, de camiseta branca, avental verde e chapeuzinho xadrez verde e branco, seguindo o padrão do toldo que cobre seu tabuleiro.

Nalvinha possui o tabuleiro mais enfeitado de toda a região e atrai muitos consumidores que buscam o “acarajé abençoado”, expressão bastante recorrente entre estes. Ela defende que o acarajé feito por pessoas do candomblé passa pelo

feitoço, enquanto que o dela é só comida, e exemplifica: “*Tá vendo aquela aí?* (Apontando uma baiana vestida com o traje completo, cujo ponto é do outro lado da avenida). O vatapá dela é doce, porque ela bota açúcar que é pra atrair mais venda, o meu não, pode comer, ele é muito gostoso.” (Entrevista realizada em 16 abr. 2014)

O acarajé da irmã Nalvinha é um caso emblemático, entretanto, não há muitos como o dela, a maioria das baianas neopentecostais nessa região apresenta apenas um ou dois adesivos e a bíblia nos seus tabuleiros, como a baiana Duda, que tem um tabuleiro muito discreto e fala muito pouco sobre o assunto, apenas diz que gosta de ter a Bíblia perto dela enquanto trabalha.

Para estas baianas, além da oposição que enfrentam de outras baianas, também há pressão por parte de outros neopentecostais mais ortodoxos que não aceitam o exercício deste ofício, como é o caso da baiana Dadai, que tem o ponto próximo a algumas igrejas evangélicas em Fazenda Coutos, subúrbio de Salvador, e com frequência recebe críticas dos fiéis e se defende, como relata:

Já teve pessoas que passou lá que já falou que eu não podia vender acarajé, que acarajé era coisa de gente macumbeira e eu digo: ‘você é ignorante’. Deus tá quebrando esse protocolo, Deus tá botando servos e servos pra vender acarajé, pra tirar isso da mente do povo ignorante que não sabe que tudo foi Deus que fez. (ACARAJÉ..., 2014)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Descortinando o olhar para analisar e responder a questão norteadora dessa temática, se observa um ambiente marcado por ambiguidades e controvérsias culturais em relação à desobediência civil ao poder público municipal na cidade do Salvador, relacionado à inobservância ao decreto municipal nº 12.175, de 25 de novembro de 1998 que “dispõe sobre a localização e funcionamento do comércio informal exercido pelas baianas de acarajé e de mingau em logradouro público.

O decreto em questão ainda regulamenta aspectos outros, como higiene, localização, distribuição e da apresentação das baianas no seu ponto de venda, determinando que é necessário que estas, no exercício deste ofício, se apresentam com a vestimenta típica, de acordo com a tradição culinária afro-brasileira (Art. 2 § 2º) (SALVADOR, 1998, p.2).

Essa rejeição tem a sua prática recorrente realizada por algumas baianas de acarajé que pertencem à religião evangélica mais ortodoxa, instado por um pretenso

projeto político de ignorância e intolerância religiosa denominado de neopentecostalismo.

No final do século XX, a partir da década de 1990, com a expressiva expansão neopentecostal, uma parcela significativa da população tornou-se adepta desta corrente religiosa nesse período, incluindo muitas baianas de acarajé, o que gerou uma série de mudanças no perfil das famosas baianas.

Essa corrente apresenta como perfil de suas igrejas uma estruturação empresarial na condução dos seus templos, pregando a teologia da prosperidade aos seus séquitos seguidores, a liberação dos estereotipados usos e costumes de santidade, além de pregar a demonização de outras instituições religiosas, em especial as de matriz africana, aponta o sociólogo Mariano (1999).

Segundo informa Vagner Gonçalves da Silva (2007a, 1997 p. 199), com a fundação da Igreja Universal do Reino de Deus, que, sob a regência do senhor Edir Macedo, conhecida pela sua tática agressiva de proselitismo, altos investimentos na mídia televisiva para fomentar o acirramento da guerra espiritual contras as denominações rivais, sobretudo as de matriz africana e o espiritismo, relacionando-as à feitiçaria, a ‘ coisa demoníaca”, ligada às comidas votivas do Candomblé dedicada aos Orixás, que Bispo Macedo (1996) afirma serem um dos meios através dos quais os indivíduos podem ser acometidos pelos males supostamente provocados pelas religiões afro-brasileiras: “Quase todas essas baianas são ‘filhas de santo’ ou ‘mães de santo’ que trabalham a comida para terem venda. Algumas pessoas chegam a vomitar as coisas que comeram, mesmo que isso tenha sido há muito tempo” (MACEDO, 1996, p. 48).

Na onda dessa ambiguidade e controvérsia cultural relacionada ao patrimonializado ofício de baianas de acarajé, conforme consta a legislação em vigor sob o nº 8.892/2003 e Decreto 10.039/2006, orientada pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural Nacional, através do registro do ofício das baianas de acarajés no Livro dos Saberes do referido órgão, e a sua inscrição em um dos Livros de IPAC, na esfera pública estadual.

Essas baianas ortodoxas descumprem a lei e passaram a promover um processo de ressemantização da iguaria, a fim de suprimir a ligação do bolinho com as religiões de matriz africana, passando a vendê-lo com o nome de “bolinhos de Jesus” ou “acarajé de Jesus”.

Desmineralizar a prática de pensamento engessado de baianas evangélicas que justificam o não uso das indumentárias típicas, essa será uma tarefa hercúlea, pois essas defendem a mera comercialização do acarajé como comida, logo, não há motivo plausível para usar roupa de outra religião, conforme preceitua a legislação patrimonial vigente.

Esse grupo resiste em compreender que a não utilização da indumentária típica prevista em lei poderá acarretar um sério prejuízo social com a perda ao direito de comercializar o produto, cujo ofício da atividade goza de patrimonialização. Essa composta pela harmonia conjuntural que permeia pela caracterização típica da baiana de acarajé, com o uso de bata, guias, colares e o tabuleiro.

O fato latente dessa temática é que o ofício da baiana de acarajé carrega em si não apenas a simples produção e venda de uma comida de rua, mas uma tradição ligada à cultura afro-brasileira e à sua religiosidade.

Para Lody (2015), essas trabalhadoras, trajando em sua especial indumentária, geralmente portadas na cabeça das mulheres que realizam seus ofícios de ganho que trajavam saia, bata e turbante, acompanhado do ato do seu ganho ou da venda “estar de saia” ou “usar saia”, que significa o mesmo que trajar à baiana, marcou a atividade econômica da mulher nas ruas, dando certa autonomia para manter as famílias e demais atividades sociais, marcando o ganho do acarajé das baianas de acarajé.

Essas ganhadeiras tornaram-se representantes típicas de um grupo de mulheres que permaneceu discriminado e oculto da História, conseguindo resistir de maneira peculiar às flutuações do mercado e às medidas de vigilância e controle social e tornando-se figuras emblemáticas da nova terra que passaram a habitar: Portanto, as identidades culturais africanas são construídas e, muitas vezes, justificadas em bases sagradas.

Sendo assim, se torna inadmissível o desmonte do patrimônio do ofício da baiana de acarajé por outras ressemantizações que não possuem memória, pertencimento nem identidade cultural em um período da história da humanidade.

A história da indumentária do africano, essa expressa, não só a religiosidade, uma vez que cada elemento é carregado de sentido, mas desempenha a função de pertencimento a uma tradição, o que equivale dizer que são a expressão de uma “experiência patrimonial verdadeira”, revelando a tradição das mulheres que mantêm, na criação de suas indumentárias, sua própria história.

Sendo assim, o ofício da baiana de acarajé carrega em si não apenas a simples produção e venda de uma comida de rua, mas uma tradição ligada à cultura afro-brasileira e à sua religiosidade.

Contudo, existem diversos movimentos sociais que buscam as singularidades, as diferenças e as identidades de muitas culturas africanas para salvaguardar a memória desses patrimônios a serem preservados por serem fundamentais para o entendimento desse continente e para a história do mundo.

A sociedade Civil Organizada, representada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e Associação das Baianas de Acarajé, Mingau, Receptivos e Similares do Estado da Bahia (Abam), organizaram o I Seminário Estadual das Baianas de Acarajé, em Salvador, ano 2019, para reunir detentores e interessados na preservação e na valorização da manifestação cultural.

O objetivo desse evento está na discussão de questões consideradas prioritárias para a articulação das baianas de acarajé e para o fortalecimento do processo de salvaguarda do bem, registrado em 2005 como Patrimônio Cultural do Brasil.

Para além disso, o encontro pretende criar um grupo para discutir e elaborar ações para a salvaguarda do bem na Bahia para o ano de 2020. A sociedade precisa perceber que precisamos tomar cuidado para não sair valorizando quem não tem valor, senão, quem perde o valor é a gente.

REFERÊNCIAS

Dissertação

BITAR, N. P. ***Agora, que somos patrimônio...: um estudo antropológico sobre as baianas de acarajé.*** 2010. 194 f. il. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) — Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

LIMA, Alessandra Rodrigues. **Patrimônio Cultural Afro-brasileiro: as narrativas produzidas pelo Iphan a partir da ação patrimonial.** 2012. 157 fl.il. Dissertação (Mestrado) - Instituto do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1849>>. Acesso em: 20 set. 2020

Eletrônicos:

ACARAJÉ é fogo. Direção: Claudia Chaves. Salvador, 1 out. 2014. Vídeo (13 min). Disponível em: <<http://www.slideshare.net/rosefvsmu/decreto-12175>>. Acesso em: 12 ago. 2020.

ENECULT, I. et al. Ambiguidades e conflitos da cultura patrimonializada no espaço público: o caso do Candomblé em Salvador. Rev. Religare, v.15, n.2, dezembro de 2018, p.526-547. Disponível: <<http://www.observabaia.ufba.br/wp-content/uploads/Ambiguidades-e-conflitos-da-cultura-patrimonializada-no-espaco-C3%A7o-p-C3%BAblico-o-caso-do-candombl-C3%A9-em-Salvador..pdf>>. Acesso em 21 set. 2020.

INSTITUTO PATRIMÔNIO HISTÓRICO ARTÍSTICO NACIONAL. **Ofício das Baianas de Acarajé. Livro de Registro dos Saberes. 45ª Reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural**. Brasília, 2004. Disponível em <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/BaianasdeAcarajeRegistro.pdf> >. Acesso em 10 ago. 2023

IPHAN. Ministério da Cultura. *Dossiê IPHAN 6: ofício das baianas de acarajé*. Brasília, 2004.

MARTINI, Gerlaine Torres. **Baianas do Acarajé**. A uniformização do típico em uma tradição culinária afro-brasileira. 2007. 291 fl. Tese (Doutorado) – Universidade de Brasília. Departamento de Antropologia, Brasília, 2007. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/1302?mode=full> >. Acesso em: 28 ago. 2020.

I SEMINÁRIO DAS BAIANAS DE ACARAJE, 2019, Salvador. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/ba/noticias/detalhes/5450/salvador-ba-recebe-i-seminario-das-baianas-de-acaraje>. Acesso em: 21 set. 2020.

QUEIROZ, H.F.O.G. ACARAJÉ TEM AXÉ: **a desafiadora Salvaguarda do Ofício de Baiana no campo do Patrimônio Cultural Imaterial**. Rev. Relicário, v.4, n.7 * jan/jun 2016, p. 83-98, Disponível em: <<https://www.revistarelicario.museudeartesauberlandia.com.br/index.php/relicario/article/view/52>> Acesso em 12 set 2020.

SALVADOR. **Decreto Lei Municipal n.º 12.175**, de 25 de novembro de 1998. Dispõe sobre a localização e funcionamento do comércio informal exercido pelas baianas de acarajé e de mingau em logradouro público e dá outras providências. *Diário Oficial [do] Município*, Atos do poder Legislativo, Salvador, 1998. Disponível em: <<http://www.slideshare.net/rosefvsmu/decreto-12175>>. Acesso 12 set. 2020

WIKIPIDIA. Salvador. Disponível em <https://www.pt.wikipedia.org/wiki/Salvador>. Acesso em 20 set. 2020.

Livros:

BITAR, Nina Pinheiro. **Baianas de Acarajé: comida e patrimônio no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2011.

CANTARINO, C. **Baianas do Acarajé: uma história de resistência. Patrimônio e Memória**, São Paulo, n. 13, p. 117-21, 2005. P. C. de Ó. *Candomblé: a panela do segredo*. São Paulo: Saraiva, 2008.

LIMA, V. da C. **A anatomia do acarajé e outros escritos**. Salvador: Corrupio, 2010.

LODY, R. **Moda e História: as indumentárias das mulheres de fé**. São Paulo. Editora Senac São Paulo. 2015

MACEDO, E. **Orixás, caboclos e guias: deuses ou demônios?** Rio de Janeiro: Unipro, 1996.

MACHADO NETO, Z.; BRAGA, C. **Bahianas de acarajé: uma categoria ocupacional em redefinição**. Salvador: UFBA, 1977.

MARIANO, R. **Neopentecostais: sociologia do novo pentecostalismo no Brasil**. São Paulo: Loyola. 1999.

SILVA, V. G. da. Entre a Gira de Fé e Jesus de Nazaré: **relações sócioestruturais entre neopentecostalismo e religiões afro-brasileiras**. In: SILVA, V. G. da. (Org.). **Intolerância religiosa: impactos do neopentecostalismo no campo religioso afro-brasileiro**. São Paulo: EDUSP, 2007a. p. 191-260.

SILVA, V. G. da. Prefácio ou notícias de uma guerra nada particular: **os ataques neopentecostais às religiões afro-brasileiras e aos símbolos da herança africana no Brasil**. **Intolerância religiosa. Impactos do neopentecostalismo no campo religioso afro-brasileiro**. In: SILVA, V. G. da. (Org.). **Intolerância religiosa: impactos do neopentecostalismo no campo religioso afro-brasileiro**. São Paulo: EDUSP, 2007b. p. 9-27.

SOARES, C. M. **Mulher negra na Bahia no século XIX**. Salvador: EDUNEB, 2007.

TAVARES, Fátima; GIUMBELLI, Emerson. Org. **Religiões e temas de pesquisa contemporâneos: diálogos antropológicos**. - Salvador: EDUFBA: ABA Publicações, 2015. 459 p.

VILHENA, L. dos S. **A Bahia no século XVIII**. Salvador: Itapuã, 1969. 1 v.

Periódicos

BITTER, D.; BITAR, N. P. **Comida, trabalho e patrimônio: notas sobre o ofício das baianas de acarajé e das tacacazeiras**. *Horizontes Antropológicos*, Porto alegre, v. 18, n. 38, p. 213-236, jul./dez. 2012

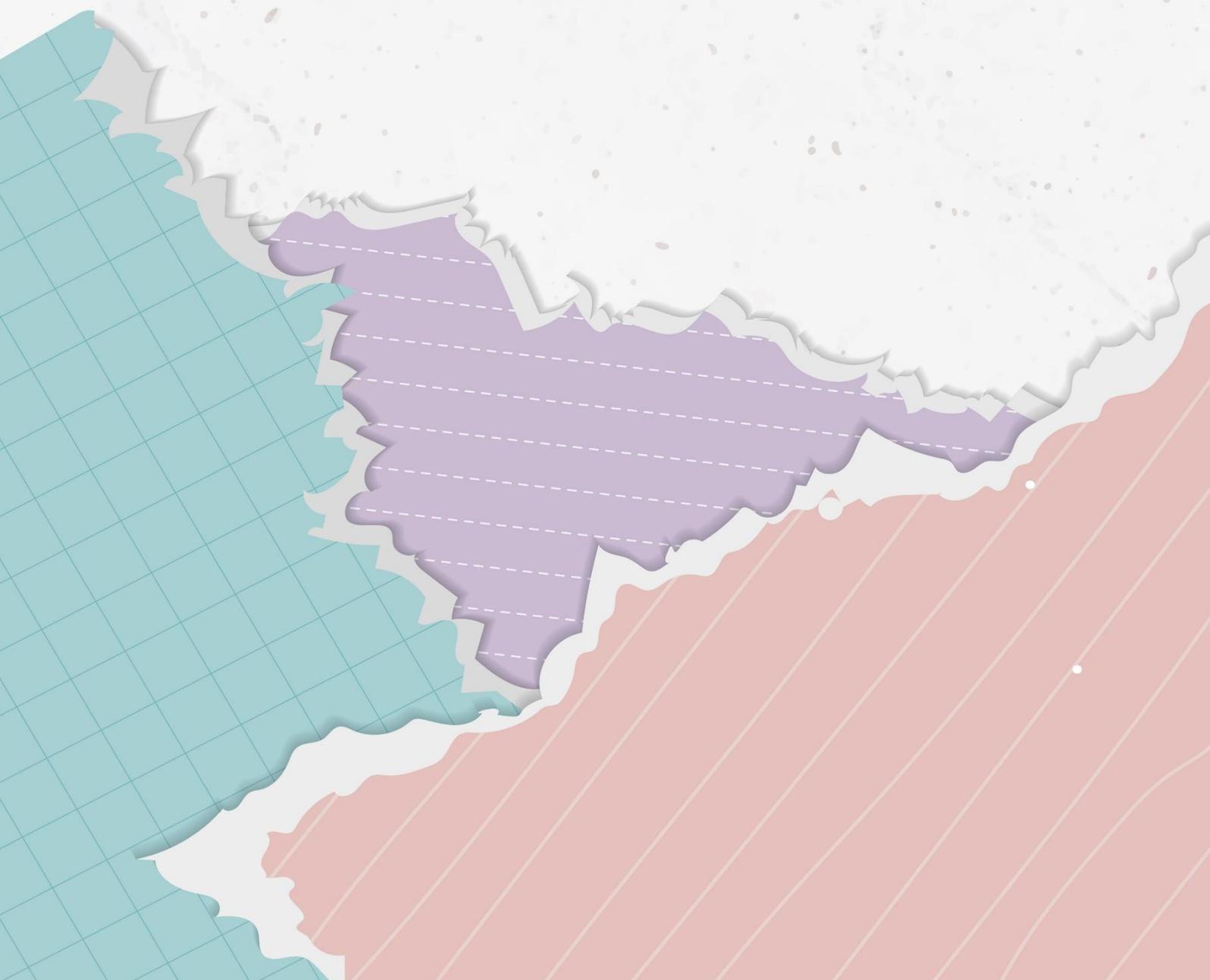
MOTT, L. R. B. **Subsídios à história do pequeno comércio no Brasil.** *Revista de História*, São Paulo, v. 53, n. 105, p. 81-106, 1976.

Capítulo de Livro:

FRESTON, P. Breve história do pentecostalismo brasileiro. In: **ANTONIAZZI, A. (Org.). *Nem anjos, nem demônio: interpretações sociológicas de pentecostalismo.*** Petrópolis: Vozes, 1994.

Capítulo 3
A PRESENÇA DE RELIGIOSIDADE ITALIANA NA
ORGANIZAÇÃO ESPACIAL DO MUNICÍPIO DE
GUAPORÉ/RS

Mateus Pessetti
Ligian Cristiano Gomes
Ricardo Stedille Neto
Eduardo Schiavone Cardoso



A PRESENÇA DE RELIGIOSIDADE ITALIANA NA ORGANIZAÇÃO ESPACIAL DO MUNICÍPIO DE GUAPORÉ/RS

Mateus Pessetti

Mestre em Geografia; Doutorando em Geografia pela Universidade Federal de Santa Maria – UFSM; Santa Maria/RS. Email: mateuspessetti84@gmail.com

Ligian Cristiano Gomes

Mestre em Geografia; Doutorando em Geografia pela Universidade Federal de Santa Maria – UFSM; Santa Maria/RS. Email: ligiangomes53@gmail.com

Ricardo Stedille Neto

Mestre em Geografia; Doutorando em Geografia pela Universidade Federal de Santa Maria – UFSM; Santa Maria/RS. Email: rickstedile@gmail.com

Eduardo Schiavone Cardoso

Doutor em Geografia pela Universidade de São Paulo; Professor Titular da Universidade Federal de Santa Maria; Santa Maria/RS. Email: educard2016@gmail.com

RESUMO

A Geografia tem como um de seus objetivos o estudo das relações estabelecidas entre homem/sociedade e natureza. Desta forma, os grupos sociais que passam a ocupar o espaço, além de transformá-lo com o uso da técnica, o dotam de simbologias e significados específicos, destacando-se assim a religião. Assim, podemos destacar a materialização da cultura italiana que, além de dinamizar o espaço com o seu trabalho, trouxe consigo costumes religiosos que implicaram na reorganização do espaço, especialmente na metade norte do Estado do Rio Grande do Sul. Como objetivo geral compreender a organização espacial do município de Guaporé por meio da presença das manifestações religiosas e dos vínculos estabelecidos com a imigração italiana. Metodologicamente o trabalho estrutura-se em etapas: a) revisão bibliográfica acerca da temática religiosa sob viés da geografia cultural; b) levantamento de dados secundários no IBGE, órgãos públicos municipais e site Caminhos de Guaporé; c) análise e interpretação dos dados coletados. Nesse

sentido, a representação do poder da religião Católica no município de Guaporé/RS, está vinculada a imigração italiana.

Palavras-Chave: códigos culturais; religiosidade; imigração italiana; organização espacial.

ABSTRACT

Geography has as one of its objectives the study of the relationships established between man/society and nature. In this way, the social groups that come to occupy the space, in addition to transforming it with the use of technique, endow it with specific symbolologies and meanings, thus highlighting religion. Thus, we can highlight the materialization of Italian culture that, in addition to dynamizing the space with its work, brought with it religious customs that implied the reorganization of space, especially in the northern half of the State of Rio Grande do Sul. As a general objective to understand the spatial organization of the municipality of Guaporé through the presence of religious manifestations and the links established with Italian immigration. Methodologically, the work is structured in stages: a) bibliographic review on the religious theme under the bias of cultural geography; b) survey of secondary data at the IBGE, municipal public agencies and the Caminhos de Guaporé website; c) analysis and interpretation of the collected data. In this sense, the representation of the power of the Catholic religion in the municipality of Guaporé/RS is linked to Italian immigration.

Keywords: cultural codes; religiosity; Italian immigration; spatial organization.

INTRODUÇÃO

A Geografia tem como um de seus objetivos o estudo das relações estabelecidas entre homem/sociedade e natureza. Tais relações se materializam no espaço, que passa a ser dotado de formas e funções. Assim, as marcas da ação do homem dão-se de diferentes maneiras, sendo uma delas a partir de suas práticas religiosas.

Rosendahl (1996, p. 19) destaca a importância do olhar dos geógrafos sobre o fenômeno religioso, evidenciando que “[...] eles são capazes de dar contribuições geográficas efetivas e inovadoras ao estudo da religião, penetrando profundamente no pensamento e nas maneiras de um sistema religioso ou no estudo de temas como imagens e simbolismo, valor e significado, conflito e compromisso”.

Desta forma, os grupos sociais que passam a ocupar o espaço, além de transformá-lo com o uso da técnica, o dotam de simbologias e significados

específicos, destacando-se assim a religião, a qual é entendida como um fenômeno espacial, onde estabelecem-se relações de poder, cujas mesmas são constituídas por diferentes formas de comunicação e de manipulação. Tal fenômeno implica (in)diretamente na reorganização do espaço que o constitui.

Conforme apontado por Raffestien (1993), por muito tempo a religião configurou-se como única fonte de informação, mais significativamente nos países que tiveram que se submeter a um regime colonialista, a exemplo do Brasil. O autor infere também que, além de demonstração cultural, a religião perpetua-se como forma de resistência.

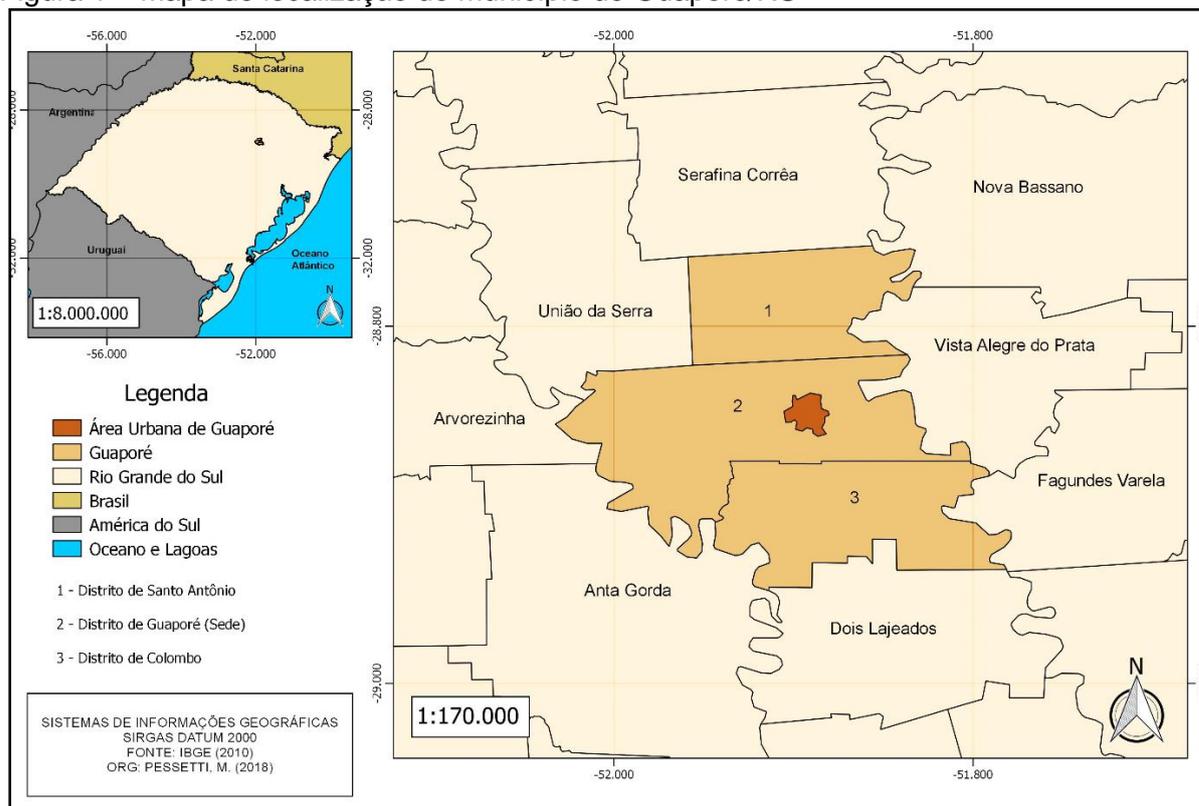
Em consonância Brum Neto (2012, p. 114) “A religião está presente no cotidiano das sociedades e expressa as suas crenças, as relações espirituais e os valores particulares de cada cultura”. A perpetuação das práticas religiosas configura-se na criação do espaço sagrado, entendido por Rosendahl (2001, p. 21) como “[...] um campo de forças e de valores que eleva o homem religioso acima de si mesmo, que o transporta para um meio distinto daquele que transcorre a sua existência, a manifestação do sagrado no espaço viabiliza o enraizamento para o céu.”

A este respeito, podemos destacar a materialização da cultura italiana que, além de dinamizar o espaço com o seu trabalho, trouxe consigo costumes religiosos que implicaram na reorganização do espaço, especialmente na metade norte do Estado do Rio Grande do Sul, onde a presença deste grupo evidencia-se significativamente.

Brum Neto (2012, p. 258), no que tange as tradições religiosas da imigração italiana, infere que “O código religião é importante para os descendentes de italianos e se manifesta de diferentes formas, materializando-se através de igrejas, capelas, grutas, capitéis, cruces, dentre outros símbolos”.

Exemplificando, podemos destacar o município de Guaporé/RS (Figura 1), o qual possui sua formação socioespacial atrelada a imigração italiana. Visualiza-se a presença da religiosidade italiana nas diversas formas materiais e imateriais da municipalidade, destacando-se nomenclaturas que remetem a santos, bem como, construções que denotam a religião católica, a qual é característica da imigração italiana.

Figura 1 – Mapa de localização do município de Guaporé/RS



Org: PESSETTI, M. (2018)

A partir destas considerações tem-se como objetivo geral compreender a organização espacial do município de Guaporé por meio da presença das manifestações religiosas e dos vínculos estabelecidos com a imigração italiana. Para atingir o objetivo estabelecido, tem-se como questão problematizadora a seguinte: Quais são as marcas da religiosidade italiana presentes na organização espacial de Guaporé/RS?

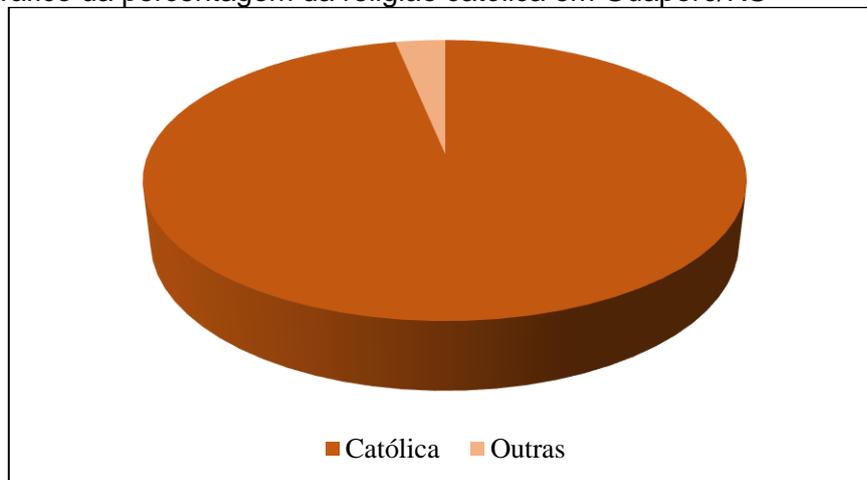
Metodologicamente o trabalho estrutura-se em etapas: a) revisão bibliográfica acerca da temática religiosa sob viés da geografia cultural; b) levantamento de dados secundários no IBGE, órgãos públicos municipais e site Caminhos de Guaporé; c) análise e interpretação dos dados coletados.

DESENVOLVIMENTO

A municipalidade em estudo teve sua formação socioespacial atrelada a imigração e colonização italiana, a qual tem como uma de suas principais marcas a religião católica. Atualmente, de acordo com o Censo Demográfico do IBGE (2010),

do total da população guaporense, 96,82% se consideram católicos, dado que reafirma a religião na organização espacial de Guaporé/RS (FIGURA 2).

Figura 2 – Gráfico da porcentagem da religião católica em Guaporé/RS



Fonte: IBGE (2010)

Org: PESSETTI, M. (2022)

Observa-se na Figura 1, que os distritos do município recebem nomes de santos, um deles do santo padroeiro, Santo Antônio. Destaca-se também que, no interior dos distritos as comunidades e linhas organizam-se a partir de capelas as quais reafirmam a religiosidade por meio de outros nomes santos provenientes da Igreja Católica. Brum Neto (2012, p. 261) evidencia que “A expressividade da fé católica nos territórios da imigração, de uma forma geral, permaneceu através da crença e da fé, que sempre esteve atrelada à religiosidade dos imigrantes italianos”.

Outra marca espacial da religiosidade italiana refere-se a construção da Igreja Matriz, que se configura como ponto inicial do crescimento urbano de distintas municipalidades. No caso de Guaporé, tem-se a Igreja Matriz de Santo Antônio, localizada no bairro central da cidade e que apresenta uma arquitetura luxuosa enraizando o poder estabelecido pela religião católica da municipalidade (FIGURA 3 – D).

Segundo Brum Neto (2012, p. 259) “As igrejas católicas dos territórios da imigração italiana no Rio Grande do Sul foram construídas em devoção aos santos e aos símbolos mais significativos para os grupos sociais locais, como uma forma de homenageá-los e reverenciá-los.” Além desta, estão espalhadas pelos demais bairros e comunidades de Guaporé, capelas onde são desenvolvidas atividades religiosas

semanalmente. Ressalta-se que a mesma ao longo do tempo, se tornou atração turística recebendo inúmeros visitantes.

Quanto ao espaço rural, Guaporé apresenta pequenas comunidades, regidas pela matriz, sendo estas ponto de encontro e de festividades ligadas as práticas religiosas católicas. Destacamos que caminhadas e procissões em homenagem a determinado santo fazem parte do cotidiano da população de municípios de origem italiana (BRUM NETO, 2012) (FIGURA 3 – A, B e C).

Figura 3 - Mosaico das representações religiosas católicas em Guaporé



Fonte: Caminhos de Guaporé (2022)
Org: PESSETTI, M. (2022)

Anualmente, no período da Páscoa, realiza-se a chama “Via-Sacra”, ou popularmente chamada de caminhada até o Cristo. Nesta, milhares de fiéis andam por cerca de 4km, buscando representar a morte e ressurreição de Jesus Cristo. Ao final, os peregrinos deparam-se com o Cristo Redentor, uma construção de 13 metros de altura, localizado em um dos topos mais altos do município. (FIGURA 3 – E; F).

Além de capelas, é comum encontrar ao longo do espaço rural a presença de capitéis, pequenas construções que simbolizam a religião e a fé. Tal fenômeno, leva à reflexão sobre o alcance espacial da Igreja Católica, locada nas áreas centrais da cidade, porém, com a presença em todo o território da unidade municipal. (FIGURA 3 – A, B e C).

É importante ressaltar que a construção destas capelas, no período de chegada nos imigrantes italianos no Rio Grande do Sul, se configurou como uma das primeiras ações desenvolvidas pelos colonos. Assim, as pequenas igrejas, asseguravam aos imigrantes a conservação dos costumes religiosos e reafirmava sua fé. (FIGURA 3 – A, B e C).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

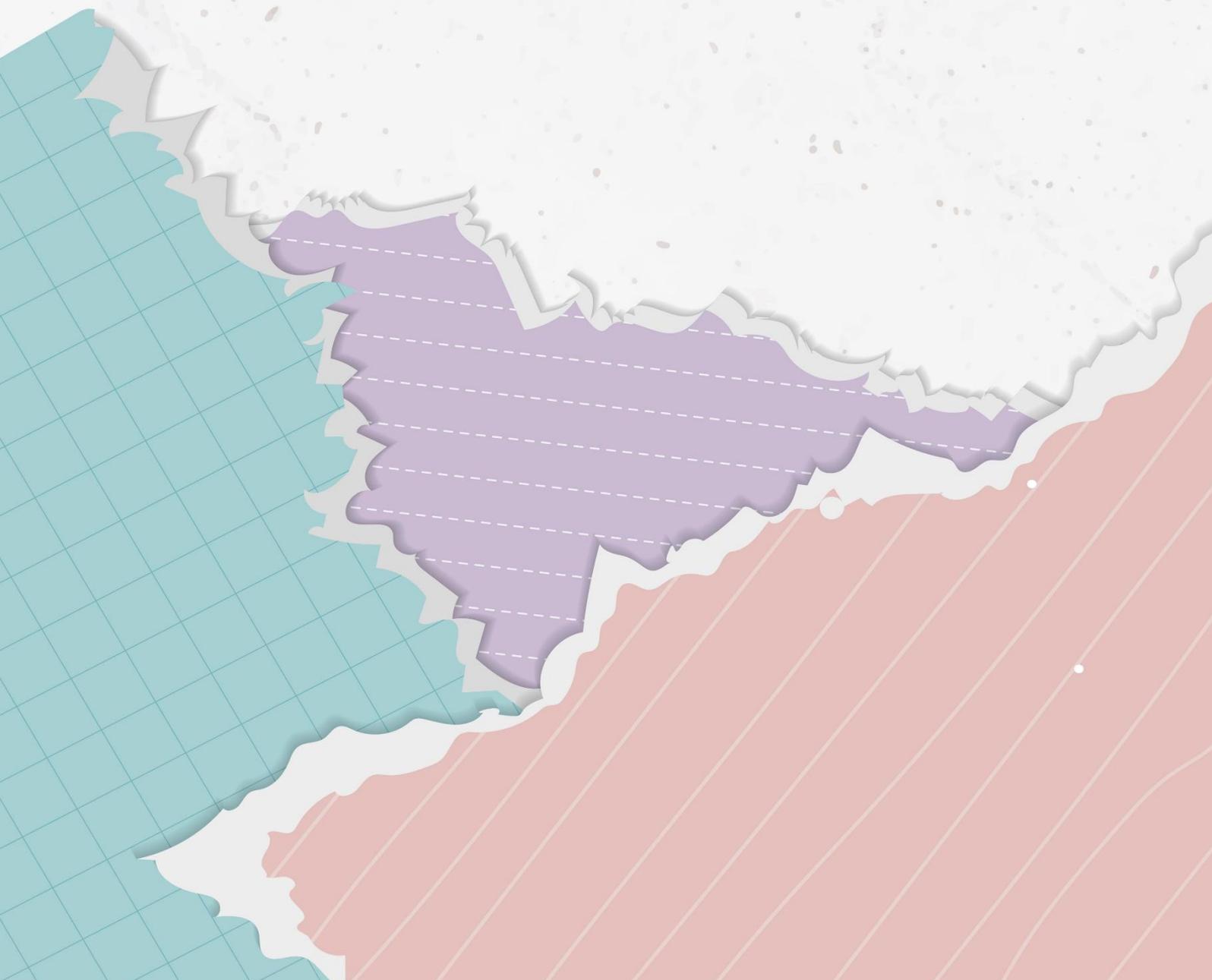
A representação do poder da religião Católica no município de Guaporé/RS, está vinculada a imigração italiana. O poder religioso materializa-se na construção luxuosa da Igreja Matriz, no alcance espacial do fenômeno religioso, presente em áreas mais periféricas da cidade, além de comunidades rurais que se constituem como reflexo de um poderio expressivo da religião católica. Atualmente, a religião se configura como um dos códigos mais expressivos que garantem a permanência das tradições culturais dos descendentes italianos.

REFERÊNCIAS

- CAMINHOS DE GUAPORÉ. **Religiosidade**. Disponível em <<http://www.caminhosdeguapore.com.br/?p=gale&s=21>> Acesso em 15 de jun. de 2022.
- RAFFESTIN, Claude. **Por uma Geografia do Poder**. São Paulo: Ática, 1993.
- ROZENDAHL, Zeny. **Espaço e religião: uma abordagem geográfica**. Rio de Janeiro: UERJ, NEPEC, 1996.
- ROZENDAHL, Zeny. Espaço, política e religião. In: ROZENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato. (Org.). **Religião, identidade e território**. Rio de Janeiro: EdUREJ, 2001. p. 09-38. Coleção Geografia Cultural.
- BRUM NETO, Helena. **Os territórios da imigração alemã e italiana no Rio Grande do Sul**. Doutorado, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2012.

Capítulo 4
A MULHER NO SÉCULO XX NA VISÃO DE
LIPOVETSKY

Juliana Aline Fungaro Ribeiro
Tarcyanie Cajueiro Santos



A MULHER NO SÉCULO XX NA VISÃO DE LIPOVETSKY

Juliana Aline Fungaro Ribeiro

*Mestranda em Comunicação e Cultura (Uniso), julianavcp@hotmail.com ou
juliana.fungaro@gmail.com*

Tarcyanie Cajueiro Santos

*Professora Doutora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura
da Universidade de Sorocaba, tarcyanie.santos@prof.uniso.br.*

RESUMO

Este artigo faz parte da pesquisa de mestrado, em andamento, “A Representação da Mulher Executiva na Revista Exame” e apresenta a temática da mulher no século XX. Diante desse contexto, o objetivo é entender como Lipovetsky trabalha a relação da mulher contemporânea, através do seu livro, “A terceira mulher: Permanência e revolução do feminino”. A partir daí, refletimos sobre a inclusão das mulheres na sociedade, não só como mãe e esposa, mas como profissional, cuidados com a beleza e poder, cuja desigualdade de gênero ainda é real nos altos postos executivos.

Palavras-chave: Mulher. Beleza. Poder.

ABSTRACT

This article is part of the master's research, in progress, “The Representation of Executive Women in Exame Magazine” and presents the theme of women in the 20th century. Given this context, the objective is to understand how Lipovetsky works the relationship of contemporary women, through his book, “The third woman: Permanence and revolution of the feminine”. From there, we reflected on the inclusion of women in society, not only as mothers and wives, but as professionals, beauty care and power, whose gender inequality is still real in high executive positions.

Keywords: Woman. Beauty. Power

1 INTRODUÇÃO

Este artigo faz parte da dissertação de mestrado “A Representação da Mulher Executiva na Revista Exame”, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em

Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba. Tem como objetivo compreender como Lipovetsky trabalha a relação da mulher contemporânea, através do seu livro, “A terceira mulher: Permanência e revolução do feminino”, sendo os objetivos específicos e as seções que estão divididas neste artigo como: as três fases da mulher no mundo ocidental; mudanças da condição feminina e a relação da beleza e o poder. Este artigo trabalhou os capítulos II e III do livro. Na primeira seção serão abordadas as três fases da mulher no mundo ocidental, sendo a primeira mulher depreciada pela sociedade; a segunda mulher enaltecida, no período da segunda metade da Idade Média; a terceira mulher indeterminada deixa de ser independente do homem. Na segunda seção será abordado as mudanças da condição feminina, sobre a instalação de uma nova figura social do feminino nas sociedades ocidentais contemporâneas, instituindo uma ruptura muito importante na “história das mulheres” e exprimindo um último avanço democrático aplicado à condição social e do feminino. Na terceira seção será abordado a relação da beleza e poder, descrevendo sua ligação.

No fim do século XIX e começo do século XX, na Europa, foi palco das primeiras lutas pela emancipação e liberação das mulheres. Na Inglaterra, as mulheres se organizaram para lutar por seus direitos, principalmente direito ao voto, conhecidas como primeira onda do feminismo, as sufragistas. São várias histórias de lutas e em diversos lugares ao longo do século XX até os dias atuais. Opressões de gêneros, classes e raça dentre outras.

A relevância do artigo é a discussão sobre o modo como as mulheres se inserem nas sociedades, de modo amplo, a partir da perspectiva de Lipovetsky.

2 AS TRÊS FASES DA MULHER NO MUNDO OCIDENTAL

Lipovetsky (2000) ao analisar a mulher pelo processo histórico ocidental destaca as três fases da mulher: a primeira mulher, a segunda mulher e a terceira mulher. Para ele há uma ruptura histórica na maneira pelo qual é construída a identidade feminina, que os outros não definem o seu lugar, bem como as relações entre os sexos nos papéis sociais, sempre a mulher esteve marcada como diferente e inferior ao homem.

A primeira mulher, cronologicamente anterior ao Iluminismo, prevaleceu durante grande parte da história da humanidade. De acordo com Lipovetsky (2000)

esta se refere a uma concepção depreciada da mulher, por conta da valorização do masculino frente ao feminino; assim, os discursos evocavam a inferioridade da mulher em relação ao homem.

Todas as atividades importantes são desenvolvidas pelos homens. Tudo que é positivo se o crédito vai para o homem e o negativo para a mulher. A inferiorização ao feminino, a mulher é associada às potências do mal e do caos, aos atos de magia e de feitiçaria, forças que desrespeitam a ordem social.

Um princípio universal organiza, desde os tempos mais remotos, as coletividades humanas: a divisão social dos papéis atribuídos ao homem e à mulher. Se o conteúdo dessa distribuição de funções varia de uma sociedade a outra, o princípio da divisão segundo o sexo é invariável: as posições e as atividades de um sexo sempre se distinguem das do outro. Princípio de diferenciação que é acompanhado de um outro princípio, igualmente universal: a dominação social do masculino sobre o feminino. Desde eras remotas, a “valência diferencial dos sexos” constrói a hierarquia dos sexos dotando o masculino de um valor superior ao do feminino (LIPOVETSKY, 2000, p.232).

As atividades nobres da guerra e da política estão em poder dos homens. Apenas as atividades atribuídas aos homens são fonte de glória e renome. Um fato parece escapar a esta lógica de subvalorização e depreciação: a maternidade. Afinal, é impossível descurar uma verdade objetiva: este ser tem a capacidade de gerar vida, inclusive do sexo masculino. Ainda assim, como o autor refere, na Grécia Antiga, mesmo durante a gestação, a mulher continua a ser vista como mera depositária de uma semente que o homem criou e deixou dentro dela.

Assim é a primeira mulher, um mal necessário, confinado nas atividades sem luminosidade, sistematicamente empobrecido, má, perigosa, diabólica, e mexeriqueira, dada às conversas fúteis e sem interesse, preocupada com a vida alheia e com os boatos, o disse-que-disse, o maldizer. Mas não se pense que as mulheres nunca se reconheceram valor ao longo de toda a história. Não é isso. Mesmo na Antiga Roma onde o poder destas, ainda que na sombra, foi imenso, a verdade é que lhes coube sempre, em última análise uma posição inferior, atividades menores, sem brilho, sem valor, “não merecendo figurar nos grandes relatos históricos. A mulher é distanciada dos círculos públicos, sendo “apresentada como um ser enganador e silencioso, inconstante e ignorante, invejoso e perigoso” (LIPOVETSKY, 2000, p. 234). Um fato interessante, por mais que tivessem desprezo pelas mulheres,

elas eram temidas, como detentoras de poderes selvagens e místicos, que os homens não entendiam e alimentavam medos.

Na segunda mulher, ou a mulher enaltecida, no período da segunda metade da Idade Média, surge uma nova lógica: a sublimação da mulher por parte dos homens. Vista como uma criatura pura e inspiradora. O culto da Bela Amada, a quintessência da beleza. Os “elogios” à mulher, à sensibilidade, à beleza, ao feminino multiplicam-se a mulher. No século XIX sacraliza-se a esposa-mãe-educadora. As mulheres passam a ser reconhecidas como mães, amantes, louvadas e adoradas, mas ainda controladas pelos homens, sem poder financeiro, ou intelectual, vontade própria ou liberdade. A segunda mulher é “limitada” nas suas vontades e aspirações. O poder do feminino permanece confinado apenas aos campos imaginários dos discursos e da vida doméstica. Percebe-se nessas duas formas de representação da mulher que “tanto a primeira como a segunda mulher estavam subordinadas ao homem” (LIPOVETSKY, 2000, p. 236). Obediência ao marido e as decisões importantes se mantêm nas mãos dos homens.

A terceira mulher deixa de estar dependente do homem, marca uma ruptura histórica. Ela é conhecida como mulher sujeito, com poder de decisão. Entretanto, não coincide com o desaparecimento das desigualdades entre os sexos. Nesse sentido, Lipovetsky (2000) diz que tudo na vivência feminina tornou-se escolha, objeto de interrogação e arbitragem, nenhuma atividade está, em princípio, fechada às mulheres, nada mais fixa, imperativamente, seu lugar na ordem social. Ela não é mais uma criação segundo a percepção do ideal masculino, é sim uma “autocriação feminina” (LIPOVETSKY, 2000, p.237).

O acesso das mulheres a todos os campos da vida, pública e privada, individual e social, a liberdade sexual, maternidade, direito de voto, lugar para as escolhas, oportunidades, liberdade de se autodirigir, a legitimidade dos estudos, deu origem à terceira, indeterminada, como Lipovetsky lhe chama. E por que indeterminada, indefinida? Porque hoje, homens e mulheres sofrem dos mesmos anseios angústias: resultante do fato de serem responsáveis pelas suas próprias vidas.

Nossa época iniciou uma transformação sem precedente no modo de socialização e de individualização do feminino, uma generalização do princípio de livre governo de si, uma nova economia dos poderes femininos: é esse novo modelo histórico que chamamos a terceira mulher (LIPOVETSKY, 2000, p.231).

A mulher é chamada de pós-dona de casa, desvitalizando do ideal da dona de casa. Alain Touraine (2010) ataca os fundamentos da construção da identidade feminina, enfatizando que as mulheres hoje, se definem como mulheres, não mais como mães ou esposas, essa é a realização de si, ser a mulher de si, um sujeito autônomo e constituído sobre o próprio desenvolvimento de si enquanto pessoa.

3 MUDANÇAS NA CONDIÇÃO FEMININA

Lipovetsky (2000) considera que houve uma ampla transformação no lugar da mulher nas sociedades ocidentais no século XX, de modo que ele inicia seu livro com a seguinte questão: Como não se interrogar sobre o novo lugar das mulheres e suas relações com os homens quando nosso meio século mudou mais a condição feminina do que todos os milênios anteriores? As razões que levam um homem da geração do imediato pós-guerra a refletir e a escrever sobre as mulheres de seu tempo não são muito misteriosas. Para o autor foi um grande século das mulheres.

O filósofo francês Lipovetsky considera 1960, início da segunda onda feminista, com o surgimento da “terceira mulher”, que em sua perspectiva é aquela que é dona de seu destino, de seu corpo e de sua posição social. Para ele, o último meio século trouxe muitas mudanças em destaque para as mulheres, o que não ocorreu nos anos anteriores, libertada dessa escravidão que a sociedade lhe impôs, a forte presença nas atividades profissionais, bem como a liberdade sexual. Hoje a mulher ganha espaço para desenvolver seu potencial e se destaca na sociedade deixando de ser uma “invenção do homem”. “A mulher objeto finalmente passou a ter um futuro aberto, a ser determinado por suas práticas, escolhas, acertos e erros, e não mais pelas decisões dos homens ou pela tradição” (LIPOVETSKY,2000, p.15). As mulheres querem ser mães, administrar seus lares e exercer atividade profissional, abrindo caminhos para disputas das mesmas vagas de empregos que os homens e obter os mesmos diplomas. Todo o contexto de luta feminista foi de extrema importância das concepções de Lipovetsky.

Ao ingressar na atividade profissional, as mulheres adotam atitudes que significam busca de um sentimento para a vida pessoal, desejo de ser sujeito de sua própria existência. Recusando ser destinadas exclusivamente às tarefas naturais da reprodução, as mulheres reivindicam agora, os mesmos empregos, os mesmos salários que os homens, e querem ser julgadas a partir dos mesmos critérios

objetivos, de competência e de mérito adotados para os homens, Por meio da nova cultura do trabalho, as mulheres exprimem a vontade de conquistar uma identidade profissional plena e, mais amplamente, o desejo de ser reconhecidas a partir do que fazem e não mais do que são “por natureza”, como mulheres: o ciclo da pós-mulher no lar fez o feminino entrar no universo concorrencial e meritocrático, tradicionalmente masculino (LIPOVETSKY,2000, p.223,224).

Há três décadas, as mulheres se apresentam cada vez mais maciçamente no mercado de trabalho, mais confiantes com sua formação e seu profissionalismo, principalmente provando desafios em cargos executivos. Ao contrário do que ocorria no passado, a partir da segunda metade do século XX, a continuidade do emprego feminino se impõe com a norma dominante e os casais em que os dois cônjuges trabalham ultrapassam o número das famílias em que só o homem trabalha. “Um novo ciclo histórico se estabelece nas sociedades democráticas: o da mulher no trabalho” (LIPOVETSKY,2000, p.204). Diante de todos esses fatos, as mulheres não transformam só o mundo do trabalho, mas também nos estudos, nas relações entre os sexos, a fecundidade, o controle das atividades desenvolvidas e uma nova posição identitária do feminino. Para o autor, isso mostra que as mulheres podem construir suas identidades e um meio de autoafirmação. Poder de governarem a si mesmas sem uma vida social predefinida. Almejam ser protagonistas de sua própria história.

É preciso lembrar que as mulheres casadas e solteiras sempre trabalharam: nas tarefas produtivas, nas sociedades pré-industriais; no campo; como esposas dos artesãos; como domésticas; babás; entre outras funções. A partir do século XIX, o processo de industrialização favoreceu o trabalho feminino assalariado. A extensão das atividades femininas fora do lar foi acompanhada de um florescimento de discursos que denunciam seus agravos. O trabalho das mulheres na fábrica é considerado abastardamento da família. Na burguesia, o assalariamento feminino causa horror como sinal de pobreza. Ao contrário, na classe operária não se considera desonroso à contribuição para os recursos da família. O trabalho da mulher casada sempre teve uma posição inferior à do homem, era considerado como complemento. E não deve pôr em questão o papel fundamental de esposa e mãe. Uma mulher só deveria trabalhar se o marido não pudesse suprir as necessidades da casa.

No momento em que a industrialização nascente cria a operária de fábrica, o salário feminino provoca uma tempestade de protestos em nome da moralidade, da estabilidade dos casais, da saúde das mulheres, da boa educação dos filhos. “Não

vivendo para si própria, a esposa-mãe-dona-de-casa, não é pertencente a si mesma” (LIPOVETSKY, 2000, p.209). A ideologia da mulher no lar foi edificada na recusa de generalizar os princípios da sociedade individualista moderna, ela é identificada como domínio da ordem natural da família e privada dos direitos políticos, à independência intelectual e econômica. Para Lipovetsky (2000), reconhecer a mulher como indivíduo autônomo seria a ruína da ordem familiar e gerar confusão entre os sexos.

Nos anos 50, conforme Lipovetsky (2000), tornou dominante a promoção da mulher consumidora, representando um novo modo de vida feminino, contribuindo para a superação histórica do ideal da mulher no lar. Com a magia das novidades, instala-se um novo ciclo que estrutura a ligação entre a mulher do lar e consumo. A sedução física aparece como os novos imperativos da esposa-mãe moderna.

A modernidade da mulher no lar, ainda está encaixada na ordem da comunidade doméstica, reafirmando o lugar tradicional da mulher, prevalecendo o princípio da hierarquia entre os sexos.

A mulher no lar, tal como é pensada nos séculos XIX e XX, está de fato profundamente associada aos princípios de gestão, de trabalho e de eficácia típicos da idade moderna. Testemunham isso as tarefas que lhe cabem: trata-se de administrar racionalmente o *home*, de mostrar-se econômica e boa gerente. de fazer reinar a ordem e a limpeza no lar, de ser guardiã da saúde da família, de fazer tudo que os filhos ascendam na pirâmide social (LIPOVETSKY, 2000, p.213).

A mulher desempenhando seu papel como gestora do lar, administrando, produzindo com habilidade e eficácia as responsabilidades, que a sociedade tradicional lhe impõe. A educação dos filhos para a formação educativa e social.

Ao escrever sobre a mulher no trabalho, Lipovetsky aponta que os anos 60 inauguram o novo ciclo. As democracias pós-modernas escrevem um novo capítulo da história das mulheres, a da pós-mulher do lar. A idade de ouro da mulher de interior, como diz Lipovetsky, ficou para trás. O ideal da fada do lar já não tem unanimidade, as acusações contra a mulher sem profissão não vão mais cessar e serão radicalizadas pelas novas correntes feministas. A opinião pública prospera na aprovação do trabalho profissional da mulher. A legitimidade da atividade assalariada feminina se acentuou e como exemplo no livro, 77% dos franceses estão de acordo que a ideia que o marido e mulher contribuem juntos para os recursos do casal. Por toda parte, o reconhecimento social do papel profissional da mulher avançou, entretanto, segundo Lipovetsky (2000), estamos longe de uma aprovação igual da

atividade remunerada dos dois gêneros. Os filhos pequenos continuam a criar condições restritas ao trabalho feminino.

Um fato importante é atribuído aos estudos das meninas, uma atitude positiva em relação ao trabalho feminino. As meninas se lançam aos estudos para trabalhar e certificar sua emancipação econômica. Ao contrário do que ocorria nos anos 60, os pais atuais declaram condizer com os estudos das meninas quantos dos meninos, e a maioria tenciona que suas filhas ingressem em uma carreira profissional ambiciosa. Para Lipovetsky (2000), os estudos femininos adquiriram uma legitimidade social na mesma proporção do desapareço pelo modelo da mulher do lar.

Contudo, o interesse pelo trabalho, decisão e a responsabilidade profissional, são expectativas prioritárias das mulheres atuantes. O trabalho feminino já não aparece como um último recurso, mas como uma exigência individual, uma condição para realizar-se na existência, um meio de autoafirmação. Na sociedade, o trabalho profissional das mulheres tornou-se independente em relação à vida familiar, passou a ser um valor, um instrumento de realização pessoal, uma atividade reivindicada e não mais sofrida (LIPOVETSKY, 2000).

As mulheres buscam vencer pelo seu trabalho, ganhar uma posição social, pelo seu talento e mérito e provar seu valor profissional, ganhar reconhecimento social pelas suas realizações, de construir seu lugar e sua profissão da mesma maneira que os homens. O que domina agora é o investimento feminino na vida profissional. Os jovens querem obter diplomas tendo em vista uma carreira. As mulheres veem na atividade assalariadas uma condição necessária ao sucesso de sua vida.

O século XX foi um avanço de matrículas e diplomas femininos, tanto no secundário quanto no superior, quanto mais às mulheres são graduadas, mais são favoráveis à atividade feminina e mais trabalham. A disposição das profissões de escritório e de comércio, da saúde e da educação multiplicou as ofertas de empregos femininos: quanto mais se desenvolveu o setor terciário, mais as mulheres foram numerosas nesses empregos. Não houve apenas evolução da mão-de-obra feminina rumo a novas profissões, houve mudança na ordem qualitativa em relação ao valor do trabalho feminino (LIPOVETSKY,2000).

As mulheres só começam a sentir o que é independência após o reconhecimento social do trabalho feminino e do liberalismo sexual. Segundo ainda Lipovetsky, “o liberalismo cultural sustentado pela dinâmica do consumo e da comunicação de massa autonomiza o sexo em relação à moral, generaliza o princípio de livre posse de si e

desvaloriza o esquema da subordinação do feminino ao masculino” (LIPOVETSKY, 2000, p.230).

Revolução das necessidades, revolução sexual: a época do consumo de massa não se caracteriza apenas pela proliferação dos produtos, mas também pela profusão dos signos e referenciais do sexo. Os anos 50 são testemunhas de uma escala erótica da publicidade.

Ao longo do século XX, a imprensa feminina, o cinema, a publicidade, propagaram de forma maior as imagens ideais do feminismo, como estrelas, manequins, invadindo a vida cotidiana. O desenvolvimento social, abrindo um novo ciclo de industrialização e mercantilização da beleza. Novas carreiras abertas à beleza (LIPOVETSKY,2000).

4 A RELAÇÃO DA BELEZA E PODER

Lipovetsky escreve em seu livro, sobre “O Belo Sexo”. Descreve a invenção do belo sexo; o boom da beleza; ativismo estético e imprensa feminina; o eclipse da mulher fatal e o futuro do belo sexo. Para os gregos, a mulher era um terrível flagelo instalado no meio dos homens mortais, um ser de astúcia e de mentira, um perigo temível que se oculta sob os traços da sedução. Na Europa da Renascença, o segundo sexo, encarnação privilegiada da beleza, uma perfeição que inspira hinos tão prolixos quanto ardentes (LIPOVETSKY, 2000).

Segundo a visão de Lipovetsky (2000), a sagração do belo sexo traz uma mudança importante, um poder estritamente feminino encontra-se glorificado, elevado, cercado de homenagens exageradas. “Cada bela mulher é uma rainha”, diz justamente Balzac: depois de milênios de depreciação, um poder feminino é admirado, colocado em pedestal, igual a realeza. Concedendo-a títulos de nobreza. Entretanto, tudo isso ficou mais como literal do que social. Limitado ao público rico e artístico.

Ao contrário das mulheres anteriores, a mulher pós-moderna é senhora do seu desejo. Ela assume ser dona do seu corpo e usa-o como bem entende, preocupa-se em lapidar sua aparência com exercícios físicos ou com cirurgias plásticas. Ocupa os espaços públicos e administra o seu tempo, usufruindo e reconhecendo as conquistas das feministas dos anos 1970 – como a pílula anticoncepcional, mas olhando para o futuro e não se vitimizando pelo passado, pois seu olhar está para além das tradições e convenções sociais (LIPOVETSKY,2000).

Em busca de uma nova feminilidade a nova mulher estimula a emergência de novas formas de ser feminina, novas concepções de sexualização, beleza e sedução, que poderiam aproximar-se, daquilo que Foucault (2008) definiu como “artes da existência”, técnicas de se constituir a própria subjetividade, desenvolvidas a partir das práticas de liberdade; assim a mãe pós-moderna integrou-se a figura da mulher independente, pois além de emancipada e, muitas vezes, chefe de família, ela quer prazer sexual.

A beleza é apresentada com regularidade, de acordo com Lipovetsky (2000), como o poder específico do feminino. Um poder decretado gigantesco, uma vez que permite imperar sobre os homens. Para o feminismo contemporâneo, desagregar a beleza equivale a analisá-la como um instrumento de dominação dos homens sobre as mulheres, um método político, cuja finalidade é separar os homens das mulheres, raças das raças, as mulheres das mulheres.

No fim dos anos 80, ser bela para as mulheres, de agora em diante, é uma das ambições femininas e ser bem-sucedida profissionalmente. A mulher é posta nas nuvens enquanto bela, não enquanto chefe. De acordo com o autor, as mulheres dão as mensagens ligadas à beleza feminina deixaram de ser signos raros, a preferência às profissões e que a aparência desempenha um papel importante, e muito mais eventualmente às que implicam a autoridade. As representações invadiram a vida cotidiana das mulheres de todas as condições.

A mulher distante dos padrões é culpada por ser relaxada, fraca, irresponsável, sem vaidade, características que constituem uma identidade desvalorizada e patologizada pelo regime cultural vigente (SIQUEIRA & FARIA, 2007). O consumo é apontado, nessas matérias, como uma forma de empoderamento feminino, tornando-se essencial para a conquista do sucesso no mundo do trabalho.

Conforme Lipovetsky (2000), nunca a beleza feminina esteve tão ligada ao sucesso social, à riqueza, à realização individual, à verdadeira vida. A beleza feminina se concretiza em um mercado midiático e não mais sexual. O que se vende é a beleza da mulher e não mais o corpo. Desse momento a necessidade de um novo poder da beleza feminina, ser admirada pelas massas. A beleza permite que as mulheres prosperem a um plano de exaltação social igual ao dos homens.

No século XXI, quando trabalhar fora é uma realidade mais difundida entre o sexo feminino nos grandes centros urbanos, a mídia naturaliza os cuidados de beleza, tratando-os como indispensáveis e parte do cotidiano de qualquer mulher. Ela os

inscreve na temporalidade cotidiana, estabelecendo os momentos diários, os tempos de duração, e oferecendo os cosméticos por meio da publicidade.

Para Gianini (2012, p.86), “As mulheres que investem em sua apresentação pessoal conseguem que os colegas e os chefes guardem uma boa imagem delas, o que as ajuda a crescer mais rápido dentro da empresa”, declara à Veja. Em sua obra, ela afirma que funcionárias atraentes ganhariam em média 12% mais do que as colegas “descuidadas” em cargos equivalentes.

Lipovetsky, afirma que no mundo empresarial as mulheres devem neutralizar sua aparência, proibir-se os sinais que dão destaque a feminidade e a fantasia.

É apenas mascarando suas formas que as mulheres em uma situação de dilema: se uma mulher se dedica a valorizar seus encantos, desacredita sua imagem de protagonista profissional competente; se, ao contrário, esforça-se para apagá-los, seus desempenhos profissionais são menos notados e sua imagem de feminidade sofre com isso. Seria ingênuo crer, no entanto, que a questão da beleza deixou de influir na vida e no percurso profissional das mulheres (LIPOVETSKY, 2000, p.184).

Lipovetsky (2000), afirma que em certas profissões a valorização da beleza feminina funciona como instrumento de discriminação sexual, como por exemplo, na seleção para uma vaga de emprego. Uma outra situação que o autor expõe é a beleza feminina evidencia o valor e a posição dos homens. Um homem em companhia de uma bela mulher é visto como inteligente, mais importante e competente.

Assim mulheres querem poder proceder-se como os homens. Nem por isso querem parecer-se com eles. As mulheres se comprometem cada vez mais com a atividade profissional sem que as suas preocupações estéticas declinem de modo algum. As mulheres que trabalham se maquiam mais frequentemente que as mulheres inativas. Para finalizar, Lipovetsky (2000) conclui que os homens e mulheres não têm as mesmas armas para ganhar no jogo da sedução. Os homens com seus meios: riquezas, poder, força, prestígio. E as mulheres a arma principal sempre foi a aparência.

As mulheres querem ser bem-sucedidas e belas. Nas revistas as mulheres executivas aparecem sempre maquiadas e bem vestidas. A beleza é muito importante para elas, sobretudo no mundo do trabalho. Portanto, elas entendem a necessidade de estar sempre apresentável para assumir cargos profissionais, e sempre provar sua capacidade no desenvolvimento do seu trabalho.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O artigo apresentou sobre a mulher no século XX na visão de Lipovetsky. O autor é filósofo, nascido em 1944 na França. Sua visão está voltada dentro dos estudos históricos da Europa, em especial da França. O objetivo foi entender a visão de Lipovetsky sobre a mulher contemporânea, através do seu livro, “A terceira mulher: Permanência e revolução do feminino”. As três fases da mulher no mundo ocidental, sendo a primeira mulher sendo depreciada pela sociedade; a segunda mulher enaltecida, sensível e pura; a terceira mulher indeterminada, uma mulher com poder de decisão, deixando de ser dependente do homem. Foram destacados os pontos de lutas e preconceitos que a mulher sofreu por buscar um espaço no mercado de trabalho e completar a renda no lar, com a educação dos filhos e ser aceita na sociedade como sujeito. Também destacou a relação da beleza e poder. O vínculo da mulher com a estética, beleza e a luta com as demonstrações do poder, o que coloca a mulher como centro das atenções, com relação a sua beleza e profissionalismo. No século atual ainda é necessário à mulher provar sua capacidade profissional, independente da classe social e raça. Além de sempre estar presente a desigualdade entre os sexos, mesmo estando no momento mais maleáveis e fluídas. Novos paradigmas estão em construção, assim como a sociedade está se redefinindo, com muitas mudanças e desafios com relação ao gênero. A mulher contemporânea não é olhada mais só como uma figura que gera filhos, mas com uma posição social, poder, notoriedade e culto do belo sexo, com o desenvolvimento da cultura industrial e mercantilismo da beleza feminina. Entretanto, os conceitos de Lipovetsky são escritos de uma forma mais ampla e universal, com foco na Europa, especificamente Inglaterra e França e também em alguns pontos do seu livro aborda sobre a mulher americana. Não abordando o assunto sobre a interseccionalidade: gênero, classe e raça com relação às lutas do feminismo. Esse é um assunto ainda muito discutido nos dias atuais e que requer um capítulo para desenvolvimento deste tema.

Este tema do artigo com a abordagem sobre as histórias das mulheres, feminismo e as lutas que foram enfrentadas por elas e ainda são, contribui muito e é de suma relevância para o desenvolvimento da minha dissertação de mestrado e outros futuros trabalhos abordando esta temática envolvendo a Comunicação, a mídia e as práticas socioculturais.

Referências

ANDRADE, Silvana Rodrigues de. “Eu sou uma pessoa de tremendo sucesso”: representações, identidades e trajetórias de mulheres executivas no Brasil. 01/08/2012 238 f. (Doutorado em HISTÓRIA, POLÍTICA E BENS CULTURAIS) - FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS/RJ, RIO DE JANEIRO, 2012.

CORSO, Diana. Fronteiras do Pensamento, 2017. Disponível em: <https://www.fronteiras.com/artigos/gilles-lipovetsky-1nos-ultimos-50-anos-a-condicao-feminina-mudou-mais-do-que-a-soma-dos-ultimos-milenios>. Acesso em: 16/10/2021.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 7ª Ed. (trad. Luis Felipe Baeta Neves) Rio de Janeiro: Forense, 2008.

GIANINI, Tatiana. **As lições das presidentes**. Veja. São Paulo: Abril, ed. 2267, 02 mai. 2012, p. 82-91.

LIPOVETSKY, Gilles. **A terceira mulher: permanência e revolução do feminino**. São Paulo: Companhia de Letras, 2000.

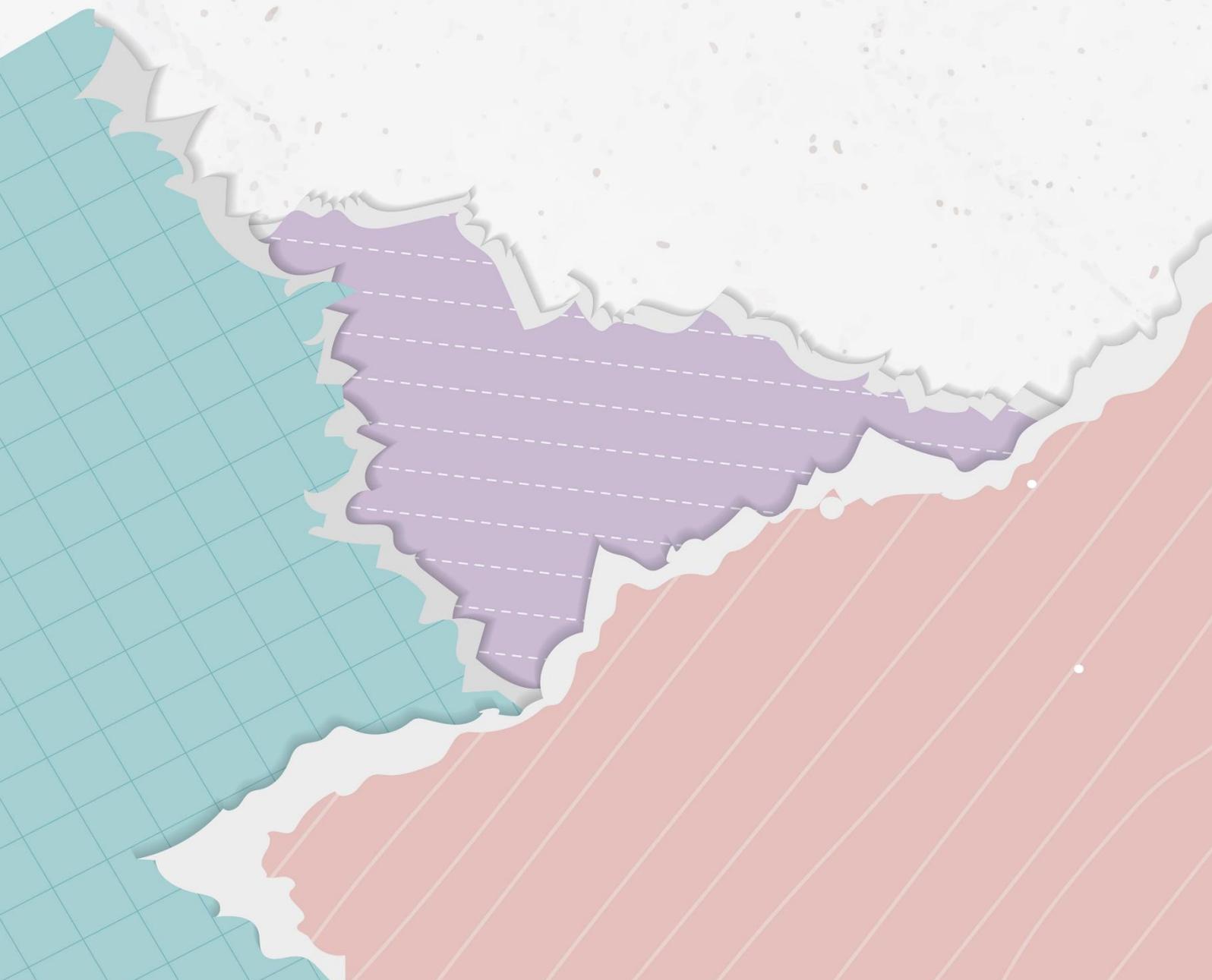
PALMA, Ana G. G; SÁ, Maria A. A dos S. **A construção do feminino e as mudanças na sociedade moderna**. Revista Ciências Humanas – Universidade de Taubaté (UNITAU) – Brasil – VOL. 4, N. 1, 2011.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira de; FARIA, Aline Almeida de. **Corpo, saúde e beleza: representações sociais nas revistas femininas**. Comunicação, mídia e consumo, v. 1, n. 9, p. 171-188, 2007.

TOURAINÉ, Alain. O mundo das mulheres. 2 Ed. Revista. Petrópolis: Vozes, 2010.

Capítulo 5
A VIOLÊNCIA DAS IMAGENS QUE DANÇAM
MELANCOLICAMENTE NA TELA DO YOUTUBE, DO
“FUNDO DE GARAGEM” AO 4K

William David Vieira



A VIOLÊNCIA DAS IMAGENS QUE DANÇAM MELANCOLICAMENTE NA TELA DO YOUTUBE, DO “FUNDO DE GARAGEM” AO 4K²

William David Vieira

Doutorando em Comunicação Social no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCom/UFMG), com bolsa CAPES, e Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Pesquisador do “Grupo de Pesquisa em Historicidades das Formas Comunicacionais (Ex-press; UFMG/CNPq)”. E-mail para contato:

williamdavidvieira@gmail.com

RESUMO

Atentos à multiplicação de imagens de arquivo no *YouTube*, propomos, neste texto ensaístico expandido, uma aproximação a materiais audiovisuais autoanunciados na respectiva plataforma de vídeos *online* como *fan-made* (feitos por fãs) e em ascensão nos anos 2010. Trata-se de uma lógica de utilização de imagens “antigas”, como vídeos caseiros e em VHS de bailes dos anos 1980 do colegial estadunidense ou cenas de filmes de ficção científica de baixo custo e produzidos ao longo dos anos 1960/1970, para posterior utilização em modelos audiovisuais próximos da linguagem videoclíptica. Mesmo sem a autorização de bandas (em geral, do gênero musical *indie* ou de circulação mesmo independente), autoproclamados fãs “colam” as canções desses grupos a essas imagens, “perdidas” em portais variados da *internet*. Para pensar os (re)usos dessas imagens, esboçamos metodologicamente um percurso histórico-crítico que contorna aspectos concernentes ao *YouTube* desde seu surgimento, isto é: percorremos aquilo que optamos por chamar de época das produções “fundo de garagem” (certa estética de precariedade das/nas imagens) e tateamos uma rede de sociabilidade que dá a ver, justamente a partir desses acervos e de suas aparições junto a músicas recentes – também numa plataforma de disposição de materiais (o *YouTube*) dita recente –, um confronto entre tempos (os “do hoje” e os “passados”, igualmente imiscuídos nos vídeos). Por meio do caminho que percorremos, identificamos se tratar de uma assimilação violenta da passagem conflituosa dos dias, a remar para certa dificuldade de esquecer (a melancolia, no sentido *benjaminiano*), o que aponta, por sua vez, para uma comunicação do

² Texto atualizado da versão inicial deste artigo, intitulada “Imagens que dançam melancolicamente”, apresentada no Grupo de Trabalho “Imagens Midiáticas” do XVI Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Cultura, realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba (SP) – Uniso, de modo virtual, em 26 de setembro de 2022.

etéreo: trazer imagens e vestígios de sentidos do “antes” e mesclá-los a sentidos do “depois” – uma espécie de historicização ou dança melancólica. Isso nos leva a pensar, por fim, a própria recorrência midiática a imagens confeccionadas com o intuito de parecerem “velhas” (certa estética *refashionada* ou *old school* reciclada), encontrada mais ultimamente em narrativas seriadas audiovisuais de serviços de *streaming* ou mesmo em videocliques e servida para consumo numa bandeja atualizada ou contemporânea de opção de visualização em alta definição, como a tecnologia 4K, o que também nos arremessa ao referido conflito de temporalidades e adiciona a ele mais uma trama.

Palavras-chave: Imagem. Melancolia. “Fundo de garagem”. Tempo. *YouTube*.

ABSTRACT

Attentive to the multiplication of archive images on YouTube, we propose, in this expanded essay, an approach to the self-advertised fan-made audiovisual materials on the respective online video platform on the rise in the 2010s. It is a logic of “old” images usage, such as home and VHS videos of US high school dances in the 1980s or scenes from low-cost science fiction films produced throughout the 1960s/1970s, for later use in audiovisual models close to those of the music videos language. Even without the bands’ authorization (in general, from the indie musical genre or even from independent circulation), self-proclaimed fans “paste” the songs of these groups onto these images, “lost” in various internet portals. In order to think about the (re)usages of these images, we methodologically outline a historical-critical path that circumvents aspects concerning YouTube since its inception, i.e., we go through what we chose to call the era of “garage productions” (a certain aesthetic of precariousness of/in the images) and we envision a network of sociability that reveals, precisely from these collections and their appearances alongside recent music – also on a so-called recent material display platform (YouTube) –, a confrontation between times (those “from today” and those “past”, equally involved in the videos). Through the path we trailed, we identified that it is a violent assimilation of the conflicting passage of days, leading to a certain difficulty in forgetting (wistfulness, in the Benjaminian sense), which points, in turn, to a communication of the ethereal: bring images and traces of meanings from the “before” and merge them with meanings of the “after” – a kind of historicization or melancholic dance. This leads us to think, finally, the very media recurrence of images made with the intention of appearing “old” (a certain *refashioned* aesthetic or recycled *old school*), found more lately in serial audiovisual narratives of streaming services or even in music videos and served for consumption on an updated or contemporary tray with high definition viewing option, such as 4K technology, which also throws us into the aforementioned conflict of temporalities and adds another plot to it.

Keywords: Image. Wistfulness. “Garage productions”. Time. *YouTube*.

Primeiras considerações: que *YouTube* é esse?

Olhar para o estágio atual do *YouTube*, no ano de 2023 – após um período pandêmico em que imagens de arquivo passaram a ser consumidas em maior quantidade, como vimos em nossas experiências por meio dos trabalhos que temos produzido e citaremos mais à frente –, a partir do ponto em que nos situamos no Brasil, atentos aos produtos mais consumidos no país e a outros que possuem segmentação mais específica, convida-nos a pensar uma pluralidade de experiências a partir de produtos audiovisuais. É pensar, por conseguinte, dimensões culturais, valorativas e sociotécnicas que o invadem, sabendo que, desses processos comunicacionais, emanam identidades e gêneros midiáticos em atravessamento, imbricados a temporalidades e historicidades justapostas e, por isso, conflitantes. Tomando como ponto de partida essas perspectivas, destacamos nosso objetivo de perscrutar, neste texto, em tom ensaístico, subjetivações encontradas numa possível movimentação cultural do *YouTube* dos anos 2010 – como preferimos nos referir a esse movimento inicialmente, mas sabendo que existem inúmeras outras, todas em atravessamento, o que não nos impede, todavia, de reconhecer determinada manifestação e suas características – e selecionamos um fenômeno incipiente, em curso, que diz respeito a essas discussões.

Essa empiria (que supostamente surge na década de 2010 e se encontra forte até hoje, tendo passado por um auge durante o isolamento na pandemia da Covid-19) de que falamos exprime uma seleção de filmagens antigas utilizadas hoje para a produção de vídeos musicais *fan-made* (ou audiovisuais para a canção midiática feitos por fãs, como também optamos por nomear), mas não se torna estanque em nossa perspectiva, funcionando como uma abertura para outras miradas aqui traçadas. Por isso, investiremos, a partir de já, em nosso aporte teórico-metodológico: acionamos, conjuntamente, um breve percurso histórico-crítico, dos últimos anos, do uso dessas imagens moventes, que dançam melancolicamente e agora seguem para canções midiáticas (às quais se mesclam), e traçamos um breve percurso também histórico-crítico do *boom* do *YouTube* no Brasil e de determinados usos a ele delegados. Isso nos ajuda a ver uma historicização estética (o que entendemos como historicização melancólica ou mesmo dança melancólica, posto que se trata do ponto onde chegamos depois de travadas as discussões) do processo manifestado no fenômeno analisado. Pensamos a historicização a partir do que sustenta Hartog (2013), isto é: a

relação estabelecida por uma coletividade para experienciar o tempo e experienciar-se nele.

Vemos essa manifestação – aparição e (re)usos desses vídeos – ser fruto de um movimento cultural fincado nas redes sociais digitais, mas que se vale de mudanças tecnológicas e experienciais verificadas, ao menos, desde o início do século XXI³. É comum encontrarmos no *YouTube* uma gama de vídeos antigos deslocados dos usos e sentidos iniciais/anteriores atribuídos a eles para a posterior elaboração de vídeos musicais por fãs de bandas e artistas distintos. Entre os canais que se dedicam a essas produções, destacamos a conta gerenciada por David Dean Burkhart, que utiliza sobretudo materiais de arquivo encontrados *online* (como registros de festas de pessoas comuns, bailes de formatura e jogos escolares, retomando uma lógica estadunidense de *colegial* e *coming of age*⁴).

Seu canal homônimo possui mais de 250 vídeos neste formato (entre não oficiais e aqueles tornados oficiais, acolhidos por bandas musicais) e mais de 5 mil vídeos ao todo (alguns, apenas fotografias como capas de álbuns e as canções inseridas ao fundo). O canal também tem, até o fechamento deste texto, o vídeo da música *Taro*⁵, do grupo *Alt-J*, como o mais assistido, somando, até agora, cerca de 90 milhões de visualizações. Neste vídeo, Burkhart utiliza trechos do documentário *Powaqqatsi: A Vida em Transformação* (1988), dirigido por Godfrey Reggio. Outro vídeo conhecido do canal é o da música *Above Us*⁶, do grupo *Hibou*, trazendo uma montagem entre *footages* (filmagens) antigas, caseiras e amadoras, além de imagens cinematográficas dos anos 1960 e 1970. Pela experiência dos usuários ao assistirem

³ Interessa-nos não catalogar, mas reconhecer, acima de tudo, a expressão de um movimento cultural, que é estético-político, articulado no *YouTube*, assim como vemos em redes sociais como o *Reddit*, por exemplo, mas, aqui, por meio de materiais audiovisuais distintos. Tornou-se habitual encontrarmos, nesses ambientes, espaços para pessoas comuns reproduzirem manifestações e análises políticas sobre acontecimentos em geral. No *YouTube*, não é diferente, mas há um adicional: são acionadas imagens audiovisuais de arquivo para assimilações distintas. É o caso do grande número de acessos e comentários nos dois vídeos (um deles disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gdczQ2LsY0I>) da canção *Miss Sarajevo*, do projeto paralelo *Passengers* (de U2 e Brian Eno), com parceria de Luciano Pavarotti, horas após a invasão da Rússia na Ucrânia, em fevereiro de 2022. Usuários do *YouTube* utilizaram as aterrorizantes imagens da Guerra da Bósnia (iniciada em Sarajevo, em 1914, com a Primeira Guerra Mundial, e recomeçada em 1991, com uma guerra civil), inseridas no clipe, para a expressão de descontentamento com um tempo atual e políticas internacionais de morte empregadas pelo presidente russo Vladimir Putin em seu avanço bélico sobre o território ucraniano.

⁴ Como este audiovisual, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0HxpQCcqhms>.

⁵ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=S3fTw_D3I10.

⁶ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8V1q-IDc6_E.

aos dois vídeos, a união entre imagens e canção faz com que sintamos uma nostalgia por tempos que nunca vivemos e por memórias que nunca tivemos⁷.

Em geral, David insere, além de cenas de documentários de mais de vinte ou trinta anos, cenas de filmes antigos de ficção científica (de alto ou baixo custo, sobretudo dos anos 1960/1970), filmagens caseiras dos anos 1980 e 1990 em VHS (gravações amadoras, de pessoas comuns, num esquema de VHS mofado, com falhas), colagens *vaporwave* (uma estética do início dos anos 2010, que une gravações velhas a *design* de jogos de videogame dos anos 1990, capturas de telas de computadores e afins, versões coloridas de esculturas da Grécia Antiga etc.), filmes dos anos 1920, comerciais de tevê da década de 1990, entre outros. Trata-se de um sincretismo que mergulha em *imagens de passado*.

Essas *imagens de David* denotam tal caráter de tempo passado também ao tentarem trazer consigo sentidos anteriores que foram atribuídos a elas, no momento de seus usos de antes ou em suas condições e contextos iniciais de presença no mundo, como se as imagens pudessem angariar vestígios dos sentidos que são produzidos sobre elas em nossas relações, ao nos depararmos com suas composições e estabelecermos algum tipo de contato ou contemplação. Nosso intuito, com isso, é analisar um diálogo elaborado pela capacidade de essas imagens antigas e “perdidas” no tempo se abrirem à utilização em vídeos recentes, de músicas recentes, feitos por fãs, e de conseguirem construir um diálogo entre os sentidos primeiros atribuídos a elas e novos sentidos trazidos pelos vídeos dos fãs (daqueles que produzem/editam os vídeos aos que assistem a eles e comentam nos canais) e disponibilizados em uma plataforma também recente, o *YouTube*.

Em ascensão desde os anos 2010, esses vídeos parecem se portar ainda como um componente memorial a mais de algo que não temos e não poderemos alcançar em essência. Nos últimos anos, o *YouTube* se tornou um espaço cada vez mais utilizado para essas finalidades. Além de conteúdos novos, há também uma feição de repositório muito atribuída ao site. Notamos que isso se intensificou com o início do período pandêmico de Covid-19. Diante de um tempo menos aprazível e com

⁷ Em um comentário no vídeo de *Above Us*, a usuária “78daydreams” diz: “Sinto-me nostálgica por verões que nunca vivi e por memórias que nunca tive” (tradução nossa). Em Taro, “Malindi Walker” comenta: “Me faz sentir uma nostalgia por um lugar em que nunca estive” (tradução nossa). Essas sensações estariam próximas da ideia de *anemoia*, neologismo que define a nostalgia por um passado não vivido. Tal denominação foi elaborada pelo artista John Koenig e integra o Dicionário das Tristezas Obscuras, que reúne neologismos para sensações ainda não definidas com mais precisão.

interrupção de atividades rotineiras – ao menos do modo como nos dedicávamos a elas –, e embora o *YouTube* (enquanto uma transformação midiática de comunicação do século XXI) não tenha necessariamente nascido para isso, mas tenhamos dado essa função a ele, verificamos que houve um aumento no acesso a conteúdos “do passado” (como telenovelas, programas antigos da tevê brasileira, entre outros não disponíveis em serviços pagos de *streaming*) pelo menos ao longo dos meses iniciais da pandemia. E não necessariamente foram dadas finalidades distintas a tais materiais, mas, assim como no caso dos vídeos de David, é significativa a recorrência aos materiais de arquivo, dos conhecidos por quem quer que seja aos nunca vistos.

A partir disso, tateamos uma rede de sociabilidade (grupos comuns de fruição e compartilhamento de experiências individuais). Esta dá a ver uma afetação pelo confronto entre tempos (os “do hoje” e os “passados” imiscuídos nos vídeos). Trata-se de uma assimilação violenta da passagem conflituosa dos dias, a remar para certa dificuldade de esquecer (a melancolia, no sentido *benjaminiano*), o que sinaliza uma comunicação do etéreo: trazer imagens e vestígios de sentidos do “antes” e mesclá-los a sentidos do “depois” – como dito, uma espécie de historicização/dança melancólica, que vimos com o canal de David e percebemos se espriar para outros (como dissemos a respeito do período pandêmico da Covid-19).

O palimpsesto: dos filmes à memória da melancolia

Antes mesmo da mais recente crise sanitária se iniciar, usuários do *YouTube* – para pensarmos no caso do Brasil – já recorriam a canais como o “MofoTv”, dedicado à postagem de conteúdos antigos da televisão aberta brasileira, como episódios do programa *Qual É A Música*, do *SBT*, para uma possibilidade de alcançar esse passado, ainda que “não oficialmente”, mas resguardando uma capacidade de embalar tal tempo na memória: uma memória da tevê que não temos. Porém, com o apelo também a imagens desconhecidas de arquivo, de passados não vividos, como os vídeos de David Dean Burkhart e a grande adesão a eles, o *YouTube* passa a se comportar não apenas como a biblioteca que não herdamos de uma produção audiovisual televisiva, já que cada canal conta com seus acervos próprios. Acima disso, o *YouTube* exerce a função de explorar nossas experiências de conhecimento do mundo, permitindo-nos saber, ainda que por meio de sentidos elaborados no presente, de tempos passados que não vivemos, de pessoas que não conhecemos,

de lugares onde não habitamos, de costumes que sequer tivemos. Trata-se de uma extensão tecnológica ou tentativa de progresso humano por meio do alcance à onisciência ou ubiquidade que também nunca tivemos.

No caso de produções com identificação por uma memória (materiais vistos na infância, por exemplo, e procurados no *YouTube* talvez como fuga ao cenário pandêmico), poderíamos nos perguntar: estaríamos, em certos casos, procurando o retorno a um tempo supostamente mais agradável, apesar de qualquer crítica que se possa instituir sobre esse tempo agora contemplado em resquícios audiovisuais? (VIEIRA, 2022). Consequentemente, a partir desse trabalho nosso aqui citado, verificamos um acréscimo no número de comentários tais quais os ressaltados anteriormente. Isto é: comentários de tom melancólico, reforçando essa capacidade de leitura da perda (em geral, nostálgica) de um passado, ainda que não se tenha vivido tal tempo, e indicando certo incômodo com a passagem do tempo, das memórias que temos às que não temos.

Ressaltamos, nesse sentido, que escolhemos o canal de David Dean Burkhart como módulo de partida neste trabalho por sua influência em demais canais de mesma formatação e por seu papel de expoente desse movimento, bem como por sua capacidade de alargar a função memorial ou de acervo que passou a ser dada ao *YouTube* em determinados usos. Pensamos o canal e esses materiais, numa investigação de nossa parte, por meio de olhares enviados a seus vídeos de modo mais amplo, a partir do que mostram essas imagens que se movem ou dançam melancolicamente, como defendemos, e do modo como se apresentam comentários sobre elas – sentidos produzidos no hoje a partir de vestígios de sentidos do ontem arrastados pelas imagens. Esse diálogo entre sentidos “antigos” e novos nas imagens se aproxima do que Santos & Musse (2016) entendem como “filmes palimpsestos”, com base em termo cunhado pela pesquisadora Sylvie Lindeperg. Cabe explicar que “os filmes são chamados palimpsestos porque, apesar do novo sentido que é dado às imagens, eles ainda preservam vestígios daquilo que significavam no contexto original” (SANTOS & MUSSE, 2016, p. 7).

Assim, não só os filmes se comportam num caráter palimpsestual, mas também as experiências que temos com eles, que fundamentam uma memória igualmente palimpsestual, ou seja: as memórias que temos a partir dos contatos com esses vídeos são camadas sobscritas de experiências – encontros de sentidos um dia produzidos e ainda em disputa, sobre os quais viemos a produzir novas

compreensões. Para o realizador dos vídeos, David Dean Burkhart – numa exemplificação desse encontro de sentidos do agora a vestígios de sentidos do antes –, autodeclarado fã das produções, assim como outros canais e usuários/comentadores dos vídeos, as imagens, coladas às músicas, exalam um caráter de real, a saber que cada pessoa ali inserida possui sua história, está envolta em suas próprias tramas no mundo⁸. Evocando uma sensação de perda ou fuga de algo sempre inalcançável, os vídeos nos arremessam defronte a formas de embate entre passado, presente e futuro. Nos produtos em questão, as imagens sinalizam dançar melancolicamente porque evocam essa aura de perda, ausência e descontrolo, de temporalidades (ou tramas temporais) que passaram e mofaram como o VHS ou os demais efeitos que as sustentam. Seriam temporalidades mofadas, por assim dizer. Essas imagens podem gerar uma produção de sentidos referente à ausência de controle do tempo e do espaço, do desejo de pertencer ao não pertencido, como quando queremos viver num tempo e num espaço em que não vivemos (a *anemoia* de Koenig).

Surgiria então uma melancolia por meio de um embaralhamento entre temporalidades, violência e um etéreo que se comunica (o esvanecimento de si mesmo na passagem do tempo e da própria passagem do tempo). Portanto, antes de irmos a essa melancolia, é preciso contornar um pouco essas arestas. Como defende Žižek (2003), a violência é o elemento mais próximo que temos de contato com o real. E poderíamos dizer que há um teor de violência nas referidas imagens ao considerarmos justamente o embate desses materiais com uma ideia de “real”. Vamos a ela.

No período compreendido entre o final dos anos 1990 e início dos anos 2000, a tevê aberta brasileira acenava aberturas para cenas musicais e gêneros mais variados, distintos aos quais estava acostumada. Nessa época, *axé music* e sertanejo, para citar alguns, passaram a integrar um circuito televisivo de programas de auditório, em rede aberta e nacional, como o *Domingo Legal*, do SBT, e tiveram inserções em canais e programas de videoclipe. A então *MTV Brasil*, transmitida por algumas

⁸ Em entrevista (disponível em: <https://cestnonunblog.com/2014/02/10/an-interview-with-david-dean-burkhart/>), Burkhart afirmou que, como fã sobretudo dos vídeos caseiros e amadores que usa, desperta-lhe atenção que aquelas pessoas são reais e também interessa pensar o que fazem agora, anos depois. A fala de David revela o que John Koenig define como *sonder*: perceber que todos têm uma história e nós não saberemos delas, haja vista que não somos onipresentes; portanto, há pessoas que viveram suas vidas e nós sequer as conhecemos.

operadoras de TV por assinatura e também um canal aberto no sinal UHF, teve grande papel ao dar espaço para outros gêneros, cenas e figuras, mas foi além, abrindo espaço também para o *rap*, como destacamos em outra oportunidade (CORAÇÃO; VIEIRA, 2018).

Na voz especialmente do grupo *Racionais MC's*, com chancela pela participação de seus membros no programa *Video Music Brasil (VMB)* de 1998, o *rap*, nesse período, passa a compor mais efetivamente a grade de programas da *MTV Brasil*. Uma lógica de produção específica, vista, por exemplo, em outros clipes do gênero, como em *Respeito É Pra Quem Tem* (2003), de Sabotage, passa a levar em conta a ideia de representatividade desses sujeitos e suas aparições no contexto midiático, trazendo junto suas histórias de vida. Isso acaba por furar uma lógica de produção videoclíptica⁹ da indústria fonográfica para o período. Tais recursos são utilizados, anos à frente, com a possibilidade de produções em caráter “caseiro/amador”, que, novamente, mas à sua maneira, descentralizam e reconfiguram a produção industrial das gravadoras majoritárias. Não se trata de dizer que o sucesso de audiovisuais *fan-made* como os do canal de David se devem a essas circunstâncias, mas, ao menos no cenário brasileiro, podemos considerar esses elementos como fundamentais para uma lógica de experientiação e “aceitação” desses materiais no *YouTube*, bem como sua associação a outros conteúdos similares, muito adotados e aderidos por grupos (redes de sociabilidade) brasileiros arregimentados em torno dessa estética.

E tudo começou num “fundo de garagem”...

Na esteira do que tratamos acerca desses últimos blocos temporais, inclui-se o movimento e a cultura digital dos anos 2000 e, também, 2010, que, em nosso país, encontra território firme mais próximo do fim dos anos 2000, já após o marco temporal

⁹ Neste texto, quando pensamos em linguagem videoclíptica ou falamos de uma produção videoclíptica concernente a determinado período, estamos entendendo esse gênero audiovisual e sua materialização como uma “áudio-imagem” cuja estrutura de colagem desvela, no *mainstream* e nas forças contrárias a ele, as relações de produção e conversação entre a fonografia e os aspectos plásticos ali imantados; e, a partir disso, delinea-se uma “escrita imagética” sobre a canção, o que se dá por meio de um arcabouço de regras que permite tanto sua codificação quanto sua constituição nessa seara fonográfica e plástica convocada por meio da estrutura arregimentada no nome “videoclipe”. (SOARES, 2013, p. 75-76). Para além disso, por meio da compreensão dessa dinâmica estrutural vendida enquanto produto videoclíptico, o que vemos é o próprio trânsito desse audiovisual e seu poder de presença e dominação na indústria da música e do vídeo, promovidos por meio da experiência em relação ao deleite pelo consumo sobreposto de áudio e vídeo (a “áudio-imagem”).

compreendido como a primeira fase do *YouTube* – período em que mais cenas musicais e produções videoclípticas também em caráter “caseiro/amador” tiveram ascensão. É nessas condições que desponta a cantora Marli, conhecida como a primeira viral musical brasileira do gênero brega no *YouTube*. Tida como um ícone do *boom* da conexão *online* para a classe média brasileira no primeiro Governo Lula (2003-2010; seus dois primeiros mandatos), sobretudo em seu segundo mandato, e por vezes ainda via internet discada (a ocupar a linha telefônica), Marli surge nos primórdios do *YouTube* no Brasil. E vem em meio a outros “virais *experenciais* na *web* da época” – como “Avaianas de Pau”, “Kibe Loco”, *chat* UOL, *Blogspot*, *MSN* e *Orkut* –, alguns desses difundidos já na primeira metade dos anos 2000, como também o jogo *Dancing Bush* (estilizado em caráter amador, de sujeira ou “fundo de garagem”/“fundo de quintal”, isto é, que feito num computador velho, lento e com baixos recursos tecnológicos), hospedado em sites de *games* e que expunha o ex-presidente George W. Bush, dos Estados Unidos (com mandato de 2001-2008), ao ridículo, dançando com roupas inusitadas e realizando poses engraçadas.

Também compreendido como uma “estética do precário”, como opta por chamar Fetveit (2015), esse “fundo de garagem” é pensado na qualidade de condição deliberadamente engendrada em determinadas produções para conceber certa compreensão nostálgica – aqui, no sentido mais coloquial, de docilização, romantização e aceitação – do passado. O precário, a se portar como uma dimensão mesmo afetiva, de pôr o pensamento em mobilização, de movimentá-lo, reelabora percepções nostálgicas do passado a partir do que lembramos hoje dele e do que dizemos hoje ser “o passado” – na verdade, restos ou traços memoriais que temos, em meio a vestígios materiais, sobretudo físicos, e a ausência destes. Esse precário corrobora a iconoclastia que fazemos daquele passado inalcançável enquanto acontecimento: instaura sobre ele novos dizeres e sentidos, os que queremos dizer e queremos sentir hoje, no ponto em que nos encontramos num dito “presente” em relação a esse passado. Nesse sentido, para além da percepção nostálgica de um tempo passado pelo “precário”, este mesmo recurso acaba por influenciar e interferir, conseqüentemente, na forma como lidamos, vivemos e experienciamos presente e o futuro, também em mutabilidade e igualmente em frequente construção relativamente a esse passado.

Entre as produções de Marli, estão as canções *Bertulina*, *Pirulito* e *Macumba Pirata*, as quais se popularizaram por meio de audiovisuais (em caráter *underground*)

realizados em cenários de dias frios, ou em meio a falsas florestas (computadorizadas, verdes como o conhecido papel de parede do *Windows XP* de um largo campo gramado), em ruas quaisquer, entre outros, mas todos revelando uma técnica ou orientação de amorismo e sujeira. No ostracismo pelo esquecimento, encerrando sua carreira entre 2015 e 2016, Marli, também autora do sucesso *Suave Peste Negra* (audiovisual que se perdeu no *YouTube*, como os demais, sobretudo por decisão da cantora, juntamente com seu agente, de derrubar os vídeos e finalizar suas atividades artísticas), hoje é contemplada como uma profeta de um tempo passado a restar por meio de ruínas no presente. Alguns usuários mais antigos do *YouTube* chegaram a fazer *downloads* dos vídeos e, frequentemente, postam tais conteúdos no site e em outros serviços de hospedagem de vídeo, como o *Vimeo*. Também restam capturas de tela de suas produções, feitas igualmente por usuários e divulgadas *online*. Essas imagens são, costumeiramente, acionadas num vislumbre *vaporwave* em outras realizações. Durante a escrita deste texto, encontramos postado, não oficialmente, o audiovisual *Cachaça*¹⁰, de Marli. Nos comentários, mensagens a retomarem a cantora ícone de um tempo, de uma estética, a marcar transformações digitais e de consumo no Brasil. “Um símbolo do psicodelismo tupiniquim”, comentou um usuário. “Finalmente alguém *upou* os vídeos depois de anos deletados do *YouTube*, já estava com saudades”, falou outro.

Em outras palavras, o que queremos dizer é que essa cultura pop dos anos 2010, sobretudo sua vertente audiovisual que tensionamos, muito pautada numa cultura do *online*, de grandes transformações tecnológicas em poucos anos, está inundada numa plataforma de hospedagem de vídeos por aquilo que temos convencionalmente chamar de outra “geração dos melancólicos” – aqueles que não esquecem suas perdas, suas dores. Por meio dessa expressão, pensamos um grupo de indivíduos que se desenvolve num grande ambiente digital de transformações e que, nesse espaço, cria redes de sociabilidade, como esta em torno dos vídeos e canais do *YouTube* tais quais o de Burkhart.

Essa outra geração e a cultura na qual se manifesta não são, necessariamente, novas. Assim como em outros períodos históricos, de grandes transformações, em nome da busca por um progresso, pudemos ver a humanidade mergulhar em tempos melancólicos, e agora não parece ser diferente. Inserida em um tempo, essa geração

¹⁰ Disponível em: <https://vimeo.com/419297980>.

comunga de interesses e afetos de outros sujeitos articulados na mesma “rede social digital de vídeos”, que funciona como uma espécie de compêndio.

Poderíamos voltar a ideais de modernidade (em nome de uma atualização, de um progresso) e sua conseqüente melancolia temporal presentes no Renascimento, na Revolução Francesa, no Iluminismo, na Revolução Industrial, ou mesmo no Romantismo, e ainda no Maio de 1968 na França, ou nas rejeições de Walter Benjamin às duas Grandes Guerras, reconhecendo-as como falsas estratégias de progresso. Poderíamos pensar, mais recentemente, na queda do Muro de Berlim e na virada do milênio (de 1999 para 2000, no fetiche midiático com outro tempo, com aparatos tecnológicos “do futuro”, com mais conquistas espaciais, com a robotização dos corpos em excitação por suas roupas prateadas e já robóticas em videoclipes como *No Scrubs*, de 1999, do grupo *TLC*, ou mesmo nas performances de Xuxa, similares à da referida banda, da vestimenta prateada à nave em que surgia, em episódios do programa dominical *Planeta Xuxa*, da *TV Globo*, de 1997 a 2002; basta uma rápida olhada em materiais e indumentárias dessa época para nos atentarmos a um aparecimento dessa sintomática). Um pouco antes, poderíamos recorrer à canção *God* (1970), em que John Lennon nega o mundo e projetos de modernidade. Não à toa, em 1986, a banda Legião Urbana, no videoclipe de *Tempo Perdido*, personifica figuras fantasmáticas (como o próprio Lennon) e as suplanta ao cantar: “me diz, mais uma vez, que já estamos distantes de tudo” (VIEIRA, 2019). Estaríamos mais uma vez distantes de uma reciclagem de modernidade, do progresso, do tempo, do ciclo sem fim, de tudo em embaralho? Então por que não nos voltarmos ao passado e o contemplarmos? Não é a esse elogio que David Dean Burkhart e essa cultura melancólica se lançam? Mas o passado seria sempre oposição ao progresso?

A partir disso, outras perguntas poderiam ser elaboradas: essas imagens são mesmo a rejeição a um progresso? Mas não são acionadas também como recursos de serviços de *streaming* em séries, ou ainda em videoclipes de artistas famosos e outros audiovisuais mais recentes (neste ano de 2023) como apelos *retrôs*? Em que medida se distanciam e se aproximam do progresso, se surgem até mesmo em lembranças ou efeitos usados em vídeos produzidos mais recentemente, contudo disponibilizados em tecnologias de alta definição como o 4K no mesmo *YouTube*? Parece-nos que se trata de uma *gourmetização* do *old school* que tenta vender essa “prateleira de novidades” como outra égide de um algo “mais contemporâneo”.

Seriam, então, mais estratégias de reciclagem de uma modernidade ou de um capital oferecidas como novas atrações?

Talvez essas perguntas ou as respostas que poderíamos rapidamente estender a elas terminariam por nos levar a um reducionismo das complexidades existentes entre outros atributos que não pudemos alcançar neste texto. Por enquanto, atemo-nos à ideia de que esses meandros funcionam como afetos – dispositivos de mobilização de corpos (de quem assiste a esses materiais) somente no encontro, não estanques e não compreendidos como instâncias exteriores ao encontro (GROSSBERG, 2018). Em outras palavras, os afetos não estão apenas nos sujeitos e tampouco nos vídeos, mas manifestam-se num durame em ambos na presença experimentada pelo encontro entre um e outro.

São tais afetividades, manifestadas no encontro de tais imagens com os sujeitos melancólicos com o tempo e pelo tempo a partir do que se vê e se experimenta, como e quando se experimenta, sob que condições, que reavivam vestígios de passado e agora reaparecem em redes de sociabilidade no *YouTube*, transformando tais materiais também em gestos políticos. Estaríamos enxergando no presente a reencenação de crises temporais, a reencenação de uma passagem inexorável das coisas? Ou estaríamos carentes das crises a que sobrevivemos no passado, sem certeza de nossa sobrevivência diante das crises de agora? Estaríamos carentes de uma contemplação do passado enquanto acontecimento morto, mas vivo em nossa memória pelo que fazemos dele nesse presente que hoje nos deixa vê-lo de tal forma?

Seriam, materiais como os de Burkhart, gestos políticos de denúncia das agruras de um tempo e dos próprios sujeitos em meio a essas celeumas temporais? Na mesma medida, o que dizer de produtos como o clipe igualmente prateado e estroboscópico *L'Amour Toujours* (1999, do DJ italiano Gigi D'Agostino), hino do *eurodisco*, ou de produtos como o devaneio antropomórfico, maternal e filial de *A.I. – Artificial Intelligence* (2001), de Steven Spielberg, como a viagem quase romântica ao espaço de Britney Spears em *Oops!... I Did It Again* (2000), saltando de antiga mocinha indefesa de *high school* para a *femme fatale* “*Britney bitch*”, como os clipes de *In The End* (2001) e *What I've Done* (2007), com suas apoteóticas catástrofes de fim do mundo (recorrente em uma cultura de apocalipse na virada do milênio e que resiste por anos à frente), ambos do grupo Linkin Park? Eles trariam também esses

gestos políticos, flertariam com passados, e passados igualmente futuristas e de progresso, tais como *2001: A Space Odyssey* (1968), de Stanley Kubrick?

A que vem o melancólico?

Que engajamento há, no fim das contas, nesse possível ato de se *experienciar* melancolicamente o tempo em uma cultura da exploração da passagem dos dias, atirada em nossos olhos na sujeira ou no baixo custo de audiovisuais “caseiros/amadores” a surgirem, anos depois, sob formulações distintas, no *YouTube*? Que engajamento político é esse que precisa ser derrubado após ser postado e, por essa cultura do acervo, o que isso tem a dizer da memória que temos e da que não temos, do ciclo temporal que vivemos e reencenamos e do que não vivemos e agora penetramos, ou mesmo do presente em que estamos e podemos rejeitar, embora seja ele o responsável por nos dar essa ciência e essa forma de *experienciação* do passado que contemplamos? Poderíamos ler, nessa cultura audiovisual e digital, outra manifestação, portanto, de um *semblante melancólico*, assumindo a melancolia enquanto um “[...] afeto de evidência das etapas de idealismo romântico na modernidade” (CORAÇÃO, 2019, p. 42), de busca pelo progresso. Ao confrontarmos passado e progresso, fugimos deste ou o buscamos no tempo do ontem, numa forma de “nostalgia da modernidade”, a tornar a melancolia um condicionante de nossos modos de habitar o mundo (CORAÇÃO *et al*, 2019).

Logo, sentidos são inaugurados, a título de exemplo, não apenas nas imagens, mas no que elas carregam. No caso, inauguram-se nas informações de Burkhart nas descrições dos vídeos, que remontam ao passado, sobre onde foram retiradas as imagens, e nas sinestésias tecidas quando nos damos conta de que assistimos a produtos *fan-made* que remam para sistemas de realização (determinada genética não estanque de compartilhamento e uso contemporâneos em rede) nos quais os indivíduos neles envolvidos são tanto consumidores das imagens quanto produtores ativos dos vídeos e novamente consumidores daquelas imagens (apropriadas por outros usuários/produtores e colocadas para dançar – tanto uma dança da colagem audiovisual próxima ao “videoclipe *fan-made*” quanto a dança na qualidade de um gesto de historicização, de situar determinada coletividade no mundo). É a atividade a que se dedica Burkarht.

Dizemos que tais sentidos e imagens, imiscuídos uns nos outros, são melancólicos (desde a ideia de um desconforto pela perda ou por motivos afins) a partir da mirada epistemológica sobre melancolia que esboçamos aqui. Cabe argumentar que melancolia não é unicamente vaga tristeza, apatia, abatimento ou prostração, como sustenta Lopes (1999)¹¹, seguindo a corrente *benjaminiana*. Ela pode denunciar a beleza contida na estratégia de resistência de sujeitos de sobreviverem a presentes que não lhes são aprazíveis. Assim, estaríamos, por meio de uma busca desenfreada sobre imagens (como as conhecidas ou desconhecidas que Burkhart usa), tentando justamente contornar o que esse próprio fluxo imagético faz conosco e nossa consciência: avisa-nos de que somos o que aquelas imagens mostram, isto é, passados que talvez vivemos, passados que talvez não vivemos, e assim caminharemos até a morte ou mesmo depois dela. Logo, nós nos depararíamos com uma historicidade melancólica, aquilo de que tanto falamos até aqui, um recurso (de verniz melancólico) pelo qual uma coletividade se instaura e se desenvolve pelo tempo – retomando Hartog (2013) –, além de expressar-se, *experenciarse* e *experenciar* o tempo (como por meio dessa visão de “morte” pelas imagens)?

Esses usos que fazemos do *YouTube*, que se reverberam na ascensão de canais como o de David, reverberam-se também como sintoma do signo de uma época, de outra época de melancolia. E aí reside fortemente a violência como elemento que nos arremessa defronte ao real – a violência vem pela própria melancolia que compartilhamos:

Ao contrário do sujeito da inveja, que cobiça a posse e/ou *jouissance* do objeto pelo Outro, o avaro possui o objeto, mas não pode gozá-lo/consumi-lo. A sua satisfação deriva precisamente da posse, elevando o objeto à condição de uma entidade sagrada, intocável/proibida que em hipótese alguma deve ser consumida. A figura proverbial do avaro solitário é aquela que vemos voltando para a casa, fechando seguramente todas as portas e abrindo o cofre para então dar aquela espiadinha secreta em seu precioso objeto, observando-o com admiração. É precisamente aquilo que impede o seu consumo do objeto que garante o estatuto deste como objeto de desejo. O mesmo se passa com o sujeito melancólico que possui o objeto, tal como o avaro, mas perdendo a razão que o fez desejá-lo. Na mais trágica das situações, o melancólico tem acesso a tudo o que quer, mas sem nisso encontrar satisfação (ŽIŽEK, 2014, p. 66-67; grifo nosso).

¹¹ Para o autor, a “[...] suave força [da melancolia] nasce da percepção da passagem do tempo, das ruínas que se avolumam, até na história dos sentimentos” (LOPES, 1999, p. 14).

Nisso, vale destacar que, por vezes, não conhecemos aquelas imagens, então seria uma dificuldade – paradoxal – de esquecer até aquilo que não se viveu, como uma “nostalgia em produção” (a ideia de *anemoia*) ou uma peleja melancólica dentro de si mesmo. Aí também há um etéreo, essa dimensão de sentidos que se esvai e descortina uma camada de relações de imbricamento entre passado, presente e futuro. Isso porque as imagens não são os sentidos, não os possuem, mas conseguem trazê-los consigo ao fazerem com que eles se esvançam nelas por essa dimensão do passado que também as percorre.

Também poderíamos assumir assim que lógica similar de diálogo entre sentidos também penetra nos distintos usos de *Miss Sarajevo* (cenas da Guerra da Bósnia, a percorrerem tanto 1914 quanto 1991; e, mesmo não se referindo diretamente à invasão na Ucrânia em 2022, abrem espaço para que uma melancolia seja devotada a tais imagens de pessoas que jamais conhecemos, cujos nomes são “difíceis de soletrar”, como lembra a letra da canção, mas que, de um modo ou de outro, contemplamos). A melancolia é um etéreo enquanto o não esquecer uma dor esvanece-se e eterniza-se no tempo. O melancólico é aquele que trai os ideais de progresso em nome do tempo. Conforme Benjamin (1984, p. 31), o melancólico “[...] está sob a influência de Saturno, planeta que predispõe para a inconstância. É por isso que ele trai. Mas se o faz, é por fidelidade aos seres e coisas criadas, à condição de criatura, à lei do destino...”.

É nesse sentido que Benjamin pensa o melancólico. Como abordamos aqui, trata-se daquele que possui inicialmente dificuldade de esquecer (o mundo, suas opressões e o que veio a sofrer neste lugar). Portanto, se consideramos que o melancólico é um indivíduo comum, antes de mais nada, ele também está sujeito aos desmandos de uma modernidade ou de um capital que o aflige enquanto busca pelo progresso. Porém, este sujeito, ao despertar para essa opressão do mundo moderno, descortina a própria ideia de progresso, separando-a, por exemplo, da noção de tempo, como Benjamin também nos convida a pensar. Se tempo não é, portanto, extensão de progresso e vice-versa, e se este sujeito submetido a ambas essas categorias está antes exposto a uma ideia de massificação do mundo moderno – como lembra Lopes (1999), também a partir da leitura *benjaminiana* –, então o que temos é uma melancolia funcionando como sensibilidade – ser sensível a algo, estar desperto a algo. Assim, diante desse caráter de insatisfação com sua opressão e possível despertar de sua condição de opressão, o melancólico pode ser responsável por

reordenar a disposição das coisas no mundo, ao menos em seu modo de compreendê-las e vivenciá-las. A melancolia é, portanto, balizada numa lacuna entre a experiência do mundo (o que o mundo é para nós) e a experiência com o mundo (o que fazemos com o mundo e com as experiências que tiramos no contato com ele).

Últimas considerações: do passado atirado à melancolia

Por essa melancolia que desvela uma celeuma entre progresso e tempo, o passado (temporalidade da qual parte uma compreensão das imagens) que contemplamos nas imagens só é como tal porque o presente é também o que é e porque vislumbramos o futuro como o imaginamos agora. Assim, não há apenas passado nas imagens, mas outros presentes e futuros imiscuídos. Reside aí uma compressão sobre tempo e espaço e a aceleração exercida em ambos, sentidas, talvez, desde a ascensão da modernidade. O tempo – objeto do melancólico e ao qual este tem acesso, mas que não o satisfaz –, sobretudo o passado, mais visado nos referidos audiovisuais, passa a ser dosado pelas imagens que temos e fazemos dele no presente, ainda que essas imagens teimem em trazer sentidos anteriores e presunçosamente definidos no tempo.

Vêm à tona sensações de sentidos *passados* que se esvaem nessas imagens, que não permanecem nelas, como o passado também não permanece. Elas apenas fazem referência a ele e fazem referência pela forma como se apresentam, como as vemos, lembramos, imaginamos, ansiamos ou retomamos o passado, ainda que em rejeição, como numa triste história que se repete, pelo que contam as releituras de *Miss Sarajevo* em 2022. Que ironia virarmos a esquina do “progresso” (do presente e do futuro) numa página do *YouTube* para nos depararmos sôfregos, mas desejosamente, com a *lenta marcha do passado*. Será mesmo *lenta*? Talvez seja nessa lentidão, na busca interminável, no objeto presente (mas dotado de algo inalcançável), que o melancólico se satisfaça. O tempo está aí, aqui, mas passa. É um objeto *de todo presente*, mas que ainda se nega a atender a certos desejos e satisfações justamente por *passar*. Talvez, também por isso, tempo e progresso se achessem e acabemos por buscar um no outro, embora não sejam sinônimos.

O confronto com esse progresso se dá também de outra forma: as imagens a comporem os audiovisuais citados estão imersas numa orientação de sujeira ou precariedade, seja pela qualidade “caseira/amadora”, seja pela passagem do tempo

e o conseqüente envelhecimento. O amador, principalmente, evoca sensações de real, mas não somente ele. Há sensações de real mesmo em imagens não amadoras em certos vídeos de Burkhart, como cenas de filme considerados de alta qualidade para a época. Assim como há sensações possíveis de real em quem assiste às imagens ao pensar que os atores dos filmes *realmente* existiram, estavam *realmente* diante das câmeras e animaram as manhãs, tardes e noites de uma geração em sessões televisivas de filmes ou sessões de cinema; ou que os enredos foram feitos com base em contextos de realidade social, ou ainda que demais profissionais trabalharam em edições técnicas, roteiros e na gravação de supostos recortes verídicos do real (caso do documentário *Powaqqatsi*, cujas imagens foram usadas no vídeo de *Taro*) etc.

Desde pensar que muitas narrativas têm uma presunção de real para se legitimarem ou pensar que as tentativas de aproximação de realidade feitas pelas narrativas acabam por criar uma “realidade virtual” (ŽIŽEK, 2003, p. 25) e esvaziá-la, há o consenso de que quanto mais as narrativas e seus produtos tentam capturar *uma* realidade, mais se distanciam dela. Mas, se as imagens de arquivo alimentam, no limite, nossa paixão por um simulacro de real, fazem-nos recorrer a um *real ficcionalizado*, seríamos então seres ficcionalizados, dotados de melancolia em semelhante teor? Com isso, seríamos escravos do real, o último espetáculo de uma poética do cotidiano (LOPES, 2006)?

Se as imagens que dançam melancolicamente estão embalsamadas em um cotidiano também mofado (passado), então, pela poética do cotidiano centrada na experiência midiática do real – ainda segundo Lopes –, fazem-nos crer que nos situamos em perspectivas temporais que, embora fluidas, iludem-nos com nossos didatismos (como saber contar o tempo). Nessa violência, o passado é detentor de força maior: ocupa presente e futuro, enquanto angaria afetos agrupados em torno imagens passadas (nutridas pelos sujeitos-melancólicos que se articulam a seu redor) e enquanto sobrevive da contemplação advinda desses corpos melancólicos e direcionada aos corpos melancólicos dos vídeos – pois só resta contemplar as ruínas de realidade contidas nas imagens, das caseiras e amadoras às imagens fílmicas e às cenas aterrorizantes de guerra.

Ficcionalizado, o real se perderia quando as vidas nele expostas se sobrepõem a ele e condicionam afetos (como a melancolia) às experiências provocadas pela intriga das vidas exibidas nos vídeos, fetichizadas em nossos olhos e *experienciadas*

de modo diverso em nossos corpos: onde estão esses sujeitos, que rumo tomaram, o que fizeram da vida? São questões que o próprio Burkhart se fez. Há um não apaziguamento de intrigas e uma reconfiguração de sensibilidades e tempos. Com isso, existe uma recondução do jogo performático dos corpos que assistem a esses vídeos: somos impelidos (e logo minados disso) a sentir a mesma experiência daqueles corpos passados nos vídeos dos quais David se vale em suas edições.

Perdidas no tempo e num mundo de sentidos que as circunda, imagens como as “de David” estão postas agora a dançar melancolicamente pelas canções que as embalam. Fazem-nos contemplar um passado que não volta, estão envelhecidas. Mas são melhores que o presente para serem dignas de contemplação? Não seriam outra camada do presente e ainda de futuro, como argumentamos? O caseiro e o precário não poderiam, paradoxalmente, ser uma rejeição ao presente, a suas tecnologias de alta definição e a uma sociedade do progresso sem fim, mesmo quando construídos para tal fim, em imagens 4K? Seria uma espécie de crítica implodida, que parte como *bug* do próprio “mundo moderno das imagens mais tecnológicas”. Ou estaríamos mesmo assim buscando o progresso, mas agora perdido no passado, cansados da caminhada pela procura deste diante da esteira que rola entre o presente e o futuro? Por ora, pelo caminho percorrido até aqui, devemos recobrar Benjamin e separar mesmo tempo e progresso. Pela dialética do passado inalcançável – o tempo que passa e não para, o progresso que sempre se busca e nunca chega ou não consegue exibir nada além de “um museu de grandes novidades”, como cantava Cazusa, mas ambos, tempo e progresso, como vestígios de sentidos, etéreos –, o rompante do precário e do desejo de real anuncia, para o melancólico, que lhe sobrou apenas a violência das imagens.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CORAÇÃO, C. A crítica e o novo: o semblante melancólico em Alucinação, de Belchior. **Rumores**, São Paulo, n. 25, v. 13, 2019, p. 32-49. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/155036/153900>. Acesso em: 28 jun. 2022.

CORAÇÃO, C. *et al.* Nostalgia da modernidade: reflexões sobre a melancolia e o fim do sonho no tempo do agora. **Conexão** – Comunicação e Cultura, Caxias do Sul, v. 18, n. 36, 2019, p. 72-93. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/9484>. Acesso em: 28 jun. 2022.

CORAÇÃO, C.; VIEIRA, W. D. Representatividade de uma periferia: contracultura e “treta” entre Racionais MC's e Carlinhos Brown. In: SOARES, R. L.; SILVA, G. (Orgs.). **Emergências periféricas em práticas midiáticas**. São Paulo: ECA/USP, 2018, p. 216-232. Disponível em: <https://midiato.files.wordpress.com/2018/10/emergenciasperifericas.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2022.

FETVEIT, A. Death, beauty, and iconoclastic nostalgia: precarious aesthetics and Lana Del Rey. **NECSUS – European Journal of Media Studies**, Amsterdã, v. 4, n. 2, p. 187-207, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.5117/NECSUS2015.2.FETV>. Acesso em: 26 jun. 2019.

GROSSBERG, L. The terror and the beast. In: _____. **Under the cover of chaos: Trump and the battle for the American Right**. London: Pluto Press, 2018, p. 3-15.

HARTOG, F. **Regimes de historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

LOPES, D. **Nós os mortos**: melancolia e neo-barroco. Rio de Janeiro: 7Letras, 1999.

_____. Da estética da comunicação a uma poética do cotidiano. In: GUIMARÃES, C. *et al.* (Orgs.) **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 117-150.

SANTOS, A. C. C.; MUSSE, C. F. **A reciclagem de filmes domésticos no documentário**: uma análise das imagens da memória nos filmes “Elena” e “Os dias com ele”. In: Anais do XXV Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação – Compós, Goiânia, 7-10 jun. 2016, p. 1-20. Disponível em: http://www.compos.org.br/biblioteca/comp%C3%B3sanaclarasantosechristinamusse_3410.pdf. Acesso em: 10 ago. 2019.

SOARES, T. **A estética do videoclipe**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

VIEIRA, W. D. O semblante da melancolia na cultura pop e o esfacelamento dos sujeitos no tempo. **HH Magazine**: Humanidades em Rede, Mariana, 16 out. 2019. Disponível em: <https://hhmagazine.com.br/o-semblante-da-melancolia-na-cultura-pop-e-o-esfacelamento-dos-sujeitos-no-tempo/>. Acesso em: 25 fev. 2022.

_____. A melancolia em formas audiovisuais brasileiras no YouTube: experiências mediadas por experiências, tempestades de imagens e o elogio da ruína. **Ação Midiática – Estudos em Comunicação, Sociedade e Cultura**, Curitiba, n. 23,

2022, p. 154-173. Disponível em:

<https://revistas.ufpr.br/acaomidiatica/article/view/82575>. Acesso em: 25 fev. 2022.

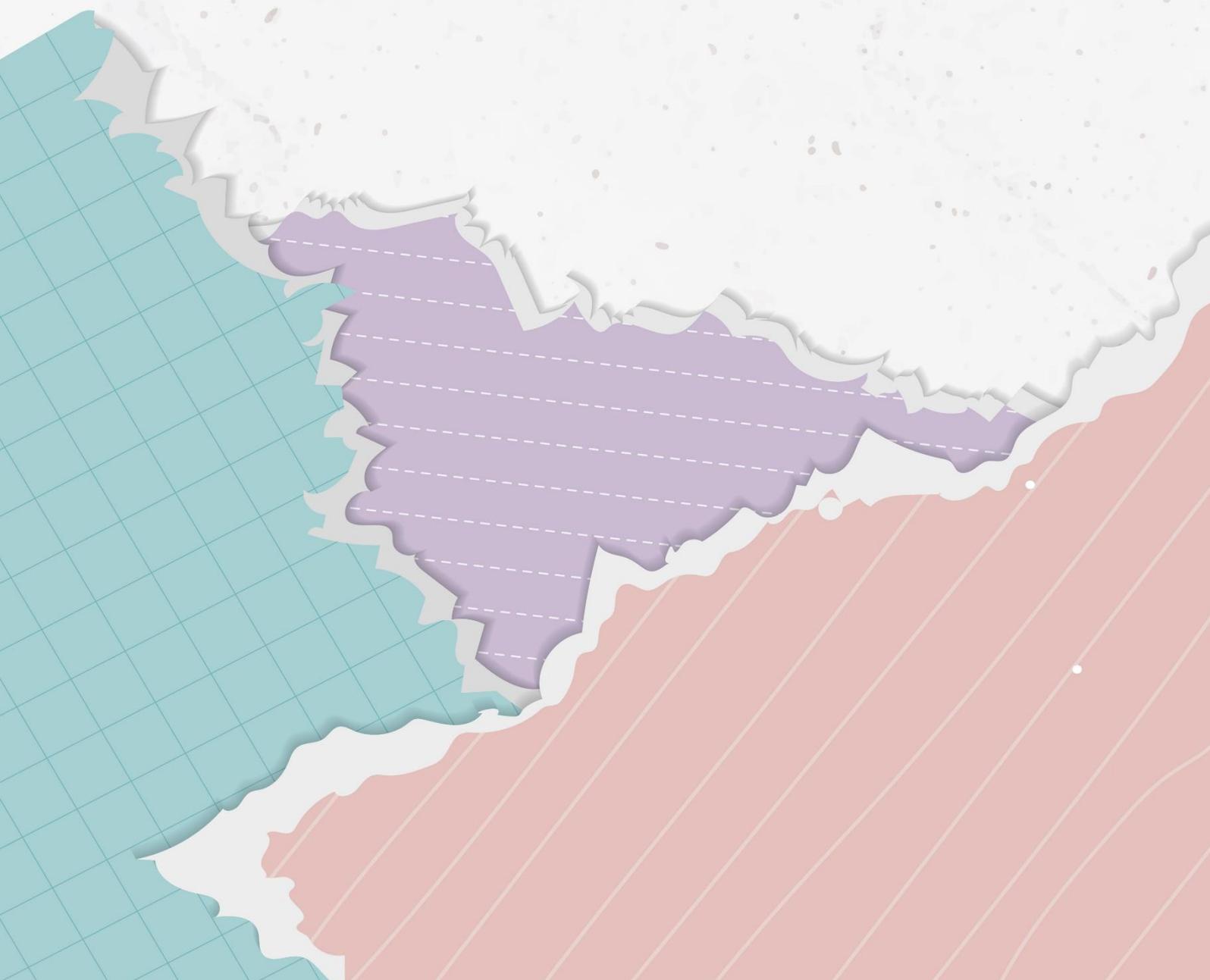
ŽIŽEK, S. **Bem-vindo ao deserto do real!**: cinco ensaios sobre o 11 de Setembro e datas relacionadas. São Paulo: Boitempo, 2003.

_____. **Violência**: seis reflexões laterais. São Paulo: Boitempo, 2014.

Capítulo 6

**PANORAMA DOS MUSEUS E CENTROS CULTURAIS
DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO**

*Cristina Carvalho
Gabriela Campolina
Leonardo Minervini
Letícia Vitória*



PANORAMA DOS MUSEUS E CENTROS CULTURAIS DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Cristina Carvalho

Doutora em Educação (PUC-Rio), Diretora do Departamento de Educação (PUC-Rio) e Coordenadora do Grupo de Pesquisa Educação, Museu, Cultura e Infância (GEPEMCI/PUC-Rio). E-mail: cristinacarvalho@puc-rio.br

Gabriela Campolina

Mestre em Educação (PUC-Rio) e integrante do Grupo de Pesquisa Educação, Museu, Cultura e Infância (GEPEMCI/PUC-Rio). E-mail: gabicampolinazeredo@gmail.com

Leonardo Minervini

Doutorando em Educação (PUC-Rio) e integrante do Grupo de Pesquisa Educação, Museu, Cultura e Infância (GEPEMCI/PUC-Rio). Mestre em Cultura e Territorialidades pela UFF. E-mail: leo.minervin@gmail.com

Letícia Vitória

Mestranda em Educação (UFRJ). Graduada em Pedagogia pela PUC-Rio, integrante do Grupo de Pesquisa Educação, Museu, Cultura e Infância (GEPEMCI/PUC-Rio). E-mail: lelediniz123@gmail.com

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo traçar um panorama dos museus e centros culturais da cidade do Rio de Janeiro a partir dos resultados de uma pesquisa realizada nos anos de 2019 e 2020 pelo Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação, Museu, Cultura e Infância (GEPEMCI). A metodologia utilizada para elaboração da pesquisa foi a aplicação de questionário online para 110 instituições da cidade do Rio de Janeiro, obtendo 64 respostas. O questionário foi organizado em três blocos: A Instituição, Ações Educativas e Público Infantil. Neste texto, são analisadas as respostas do primeiro bloco do questionário online, composto por 21 perguntas. A partir desta análise, conclui-se que é necessário buscar formas de minimizar a

desigualdade no direito de acesso da população às instituições, dada a concentração territorial de museus e centros culturais no território, e a dependência de financiamento público, por conseguinte, a condição de vulnerabilidade das instituições, além da urgência na implementação de medidas de acessibilidade às pessoas com deficiência.

Palavras-chave: Museu. Centro Cultural. Mapeamento cultural. Cultura. Território.

ABSTRACT

This article aims to outline an overview of museums and cultural centres in the city of Rio de Janeiro based on the results of a research carried out in 2019 and 2020 by the study and research group on Education, Museum, Culture and Childhood (GPEMCI). The methodology applied in the research was the application of an online survey to 110 institutions in Rio de Janeiro, which obtained 64 responses. The survey was organised into three blocks: The Institution, Educational Actions and Children's Audience. This article analyses the responses to the first block of the survey, which contains 21 questions. From the analysis, it's concluded that it is necessary to seek ways to minimize inequality in the population's right to access cultural institutions, given the territorial concentration of the cultural spaces in the territory and the dependence of said spaces on public funding, which puts them in a vulnerable condition. In addition, it is found urgent the implementation of accessibility measures for people with disabilities.

Keywords: Museum. Cultural Center. Cultural mapping. Culture. Territory.

INTRODUÇÃO

O Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação, Museu, Cultura e Infância (GPEMCI), da PUC-Rio, tem como campo de investigação questões relativas aos espaços museais e suas estratégias educativas para o público, com ênfase nas ações destinadas às crianças de zero a seis anos. A pesquisa realizada entre 2019 e 2020 deu continuidade ao trabalho sistemático do grupo de mapear e traçar um panorama das atividades realizadas por museus e centros culturais da cidade do Rio de Janeiro. Neste texto apresentaremos a metodologia adotada para realização da pesquisa, assim como alguns dados obtidos e reflexões que surgiram a partir das informações coletadas.

A área cultural é marcada, dentre muitos aspectos, pela dinamicidade de suas múltiplas dimensões. No âmbito da administração, o setor está intrinsecamente

relacionado a fatores de naturezas diversas, tais como legislações específicas, políticas públicas e privadas de financiamento, formação de profissionais especializados, mediação de públicos, entre tantos outros princípios que envolvem a pluralidade de conceitos transversais em permanente disputa. Tais características fazem da gestão cultural um constante desafio, sobretudo ao considerarmos como premissa para a realização de qualquer política, programa, projeto ou evento a necessidade de conhecer de modo mais aprofundado a realidade na qual se pretende atuar. Como afirma Cunha (2008), o gestor cultural "deverá ser capaz de materializar e dinamizar, no âmbito local, regional e nacional, as práticas que configuram a cultura de uma comunidade" (p. 147).

Nesse sentido, a realização de pesquisas sistemáticas é fundamental para substanciar o trabalho dos profissionais que compõem o sistema cultural, identificando não apenas lacunas, mas também potencialidades necessárias para a consecução de planejamentos embasados por análises quantitativas e qualitativas que, certamente, devem ser constantemente atualizadas.

O relatório estatístico elaborado pelo GPEMCI permite traçar um importante panorama acerca das instituições museais e centros culturais da cidade do Rio de Janeiro, desde uma análise mais ampliada, que aponta para a diversidade de tipologias, até aspectos idiossincráticos que regem seus planos de atuação, trazendo contribuições significativas para estudos em diferentes áreas. Vale também destacar que a pesquisa foi realizada em um período limítrofe entre uma determinada realidade até então conhecida e o início da pandemia do Covid-19, cujos efeitos estão gerando consequências e mudanças imediatas na forma de atuação das instituições, bem como em todos os setores. Nesse sentido, estudos comparativos baseados em análises do impacto da pandemia em museus e centros culturais, assim como a elaboração de planos de retomada, poderão encontrar nos resultados aqui apresentados material de referência.

A pesquisa adotou como estratégia metodológica a aplicação de um questionário online composto por 41 perguntas, organizadas em três blocos intitulados: I – A Instituição, II – Ações Educativas e III – Público Infantil. O questionário da pesquisa foi enviado para 110 instituições, obtendo 64 respostas. Analisaremos neste artigo o primeiro bloco composto por 21 perguntas. O conjunto de instituições que responderam ao questionário forma um cenário representativo do campo museal da cidade do Rio de Janeiro, tanto em termos quantitativos quanto na relevância de

suas ações. Ao todo, o relatório estatístico apresenta o compilado referente a 64 instituições da área da museologia, incluindo distintas e complementares formas de atuação, que englobam inventário e salvaguarda de acervos, pesquisas, programas educativos, formação continuada de profissionais e agenda programática de exposições. É nesse contexto que vislumbramos a escrita do texto como um panorama.

Assim como as informações extraídas da pesquisa oferecem elementos importantes para o embasamento de análises sobre o setor cultural, formular novas perguntas se faz necessário para a continuidade e aprofundamento da investigação. Desta forma, ao longo do texto, levantaremos outras questões, esgarçando as possibilidades que os dados obtidos podem suscitar e indicando aspectos que podem ser objeto de pesquisas futuras.

PERFIL DAS INSTITUIÇÕES

As primeiras informações apresentadas no relatório estatístico da pesquisa são destinadas à identificação das instituições. No questionário, as perguntas foram elaboradas para obter o nome do museu ou centro cultural, sua tipologia e a função desempenhada pelo funcionário respondente. A análise da pesquisa se dá, portanto, a partir desses dados, visto que possibilita a elaboração de leituras relevantes, assim como permite inferir sobre aspectos que podem ser classificados como ocultos.

A diversificação do campo museal e expositivo fica evidente ao observarmos a gama de categorias presentes nos nomes das instituições. Ao mesmo tempo em que se destaca a utilização da palavra museu, nota-se a existência de outros termos que abarcam conceitos complementares ou distintos, tais como: centro cultural, casa museu, centro histórico, ecomuseu, espaço, fundação, grêmio, instituto, memorial, núcleo de documentação e reserva biológica. Nem sempre as nomenclaturas podem ser identificadas como sinônimos, ao contrário, na maioria dos casos indicam outras perspectivas de atuação que também fazem parte da museologia. A questão se torna ainda mais ampla no âmbito do centro cultural, como afirma Carvalho (2016, p. 35): “Diferentemente dos museus, o centro cultural não possui um organismo internacional que determine diretrizes ou conceitos a serem seguidos. Existem diversas instituições com essa denominação, porém com atividades, funções e filosofias completamente diferentes umas das outras”.

Tal diversificação não está presente apenas na comparação entre as instituições, mas se configura como uma característica de multidisciplinaridade do setor, como pode indicar a frequência de respostas referente às tipologias:

Quadro 1 - Frequência das respostas obtidas em tipologia (2019-2020)

Artes Visuais	7
História	6
Ciência e Tecnologia	4
Artes Visuais, História	3
Ciência e Tecnologia, História	2
Documental, História	2
Acervos de Fotografia, Iconografia, Música e Literatura	1
Antropologia e Etnografia, Arqueologia, Arquivístico, Artes Visuais, Documental, História, Imagem e Som, Biblioteconômico	1
Antropologia e Etnografia, Arqueologia, Ciências Naturais e História Natural, História, Virtual, Ecomuseu Comunitário de Território e Percurso	1
Antropologia e Etnografia, Arquivístico, Artes Visuais, Documental, Imagem e Som, Biblioteconômico, Virtual	1
Antropologia e Etnografia, Artes Visuais, História	1
Antropologia e Etnografia, Ciências Naturais e História Natural	1
Arqueologia, Arquivístico, Ciência e Tecnologia, Ciências Naturais e História Natural, Documental, História, Exposições itinerantes	1
Arqueologia, Artes Visuais	1
Arqueologia, Ciências Naturais e História Natural	1
Arqueologia, História, Memória e Patrimônio	1
Arquivístico, Artes Visuais, Documental, História, Biblioteconômico	1
Arquivístico, Artes Visuais, Documental, História, Imagem e Som	1
Arquivístico, Ciência e Tecnologia, Documental, História, Imagem e Som, Virtual	1
Arquivístico, Documental, História, Biográfico	1
Arquivístico, Documental, História, Imagem e Som, Biblioteconômico	1
Artes Visuais, Documental, História	1
Artes Visuais, Documental, História, Arte Sacra	1
Artes Visuais, Documental, História, Imagem e Som	1
Artes Visuais, Imagem e Som, Feiras, Humanidades, Artes Integradas e Palestras	1
Artes Visuais, Museu, Museu de Saúde e Artes	1
Artesanato	1
Atua no campo da saúde mental	1
Ciência e Humanidades, Humanidades	1
Ciência e Tecnologia, Ciências Naturais e História Natural	1
Ciência e Tecnologia, Planetário	1
Ciências Naturais e História Natural, História	1
Documental, História, Imagem e Som	1
Documental, História, Religioso	1
Documental, História, Virtual	1
Engenharias	1
Esportes/Futebol	1
História, Arte do Saber Fazer – Ancestralidade	1
História, Imagem e Som	1
História, Museu, Museu Casa	1

Imagem e Som	1
Imagem e Som, Virtual, Instrumentos Musicais	1
Museu	1
Museu a Céu Aberto	1
Trabalha a temática que aborda as prisões	1

As informações apresentadas no quadro 1 foram obtidas a partir de pergunta com a possibilidade de respostas múltiplas. Desta forma, a instituição respondente poderia assinalar qualquer das opções presentes no formulário, sendo estas: Arqueologia, Arquivístico, Artes Visuais, Antropologia e Etnografia, Biblioteconômico, Ciências Naturais e História Natural, Ciência e Tecnologia, Documental, História, Imagem e Som e Virtual. Além disso, a questão também permitiu a inserção de novas respostas por meio da opção “outras”. Foram obtidas 45 diferentes respostas para as combinações de tipologias, o que reforça a percepção destacada anteriormente acerca da pluralidade de atuação ou a forma como as instituições se identificam.

A multiplicidade de respostas obtidas no quesito tipologia também ocorre quando o critério investigado se refere ao cargo/função dos respondentes nas instituições. O questionário apresentou 5 possibilidades de resposta, além da opção “outras”, conforme quadro a seguir:

Quadro 2 - Cargo/função dos respondentes nas instituições (2019-2020)

Outros	17
Coordenação	16
Educador	11
Direção	7
Museóloga	7
Chefe de departamento / de núcleo	6

As 17 respostas assinaladas na opção “outras” foram identificadas como: Analista de Pesquisa e Conhecimento; Arquivista / Historiador; Assistente da Curadoria Pedagógica; Assistente da presidência; Assistente de atividades culturais; Assistente de Comunicação; Astrônomo; Bióloga; Chefe de Ações Educativas para o Público do Serviço de Educação; Estagiária; Fundadora; Museóloga Responsável pelo Museu; Sócio Fundador; Produção – Administrativo; Supervisão técnica da exposição permanente; Supervisora e Suporte Administrativo.

A publicação *Museus em Números* (2011), do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), aponta que a formação diversificada dos profissionais que compõem os quadros das instituições museológicas é uma característica do setor: “Os museus têm

se caracterizado pela pluralidade de formação de seus profissionais, realidade que se explica pela intrínseca multidisciplinaridade que caracteriza o campo museal” (p. 134). Dessa forma, por meio do quadro 2 é possível perceber a multiplicidade de cargos e funções.

Nessa perspectiva, cabe sinalizar e refletir sobre a formação e qualificação para ocupar os cargos e desempenhar funções nos museus e centros culturais, uma vez que, conforme o ICOM (2001):

Os profissionais de museus devem ter uma formação universitária, técnica e profissional apropriada e beneficiar de uma formação contínua, por forma a desempenhar cabalmente o seu papel no funcionamento do museu e na proteção do património. A entidade responsável deve reconhecer a necessidade e o valor de pessoal bem formado e qualificado, facultar formação contínua e actualização de conhecimentos, para assim assegurar a competência do pessoal (p.7).

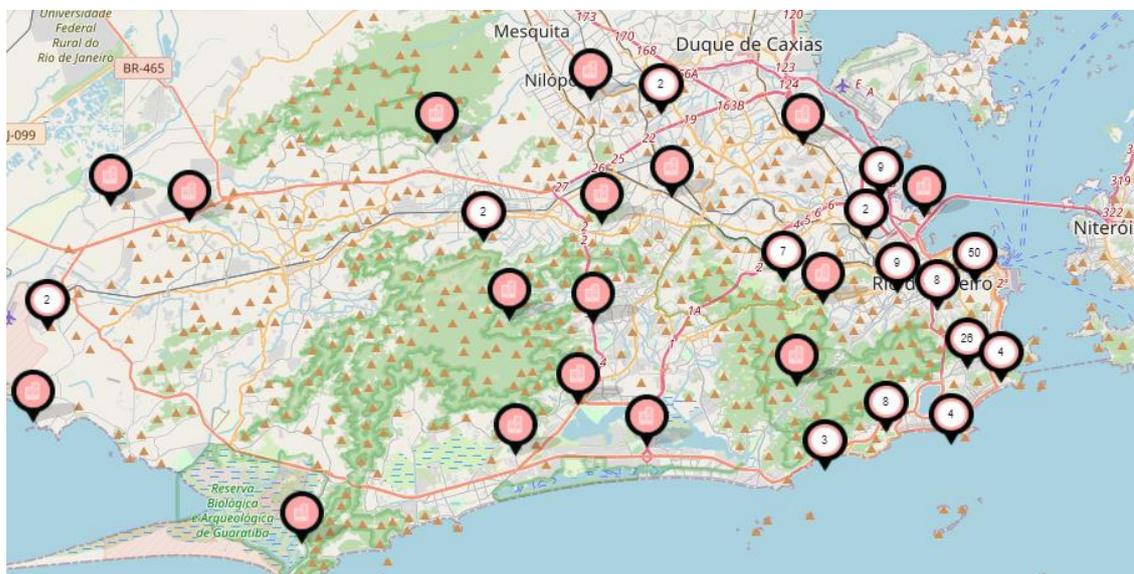
Diante disso, é importante reiterar que cada função desempenhada deve ser marcada por formação específica para que assim a prática seja alinhada ao campo teórico.

DISTRIBUIÇÃO TERRITORIAL DOS MUSEUS E CENTROS CULTURAIS DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Para traçar um panorama dos museus e centros culturais da cidade do Rio de Janeiro é necessário analisar a distribuição destes equipamentos pelo território. Para isso, a plataforma Museusbr, elaborada pela Secretaria Especial de Cultura do Governo Federal por meio da Portaria nº 6, de 9 de janeiro de 2017, é utilizada como referência. A plataforma é operada pelo IBRAM e tem como finalidade disponibilizar informações atualizadas sobre os museus brasileiros, funcionando de maneira colaborativa, de modo que qualquer pessoa tenha acesso para contribuir com o mapeamento de instituições do país:

Art 1º Fica instituída a plataforma Museusbr como sistema nacional de identificação de museus e plataforma para mapeamento colaborativo, gestão e compartilhamento de informações sobre os museus brasileiros (BRASIL, 2017).

Os dados indicam que atualmente existem 311 museus no Estado do Rio de Janeiro, sendo 153 localizados na capital fluminense. O mapa a seguir apresenta a distribuição das instituições pelas diferentes regiões:



Fonte: Museusbr (Mapa de museus da Cidade do Rio de Janeiro)

Apesar da extensão territorial e da densidade demográfica da Zona Oeste do Rio de Janeiro, que segundo dados do Instituto Rio representa 41,36% (2.614.728 habitantes) da população, fica evidente no mapa que a maior parte dos museus está localizada no eixo Zona Sul e Centro da cidade. Em pesquisa realizada pelo GEPEMCI, em 2015, o tema também foi abordado:

Dos 113 museus da cidade, 38 estão localizados na Zona Sul, 36 estão localizados na região do Centro, 33 na Zona Norte, e apenas 6 na Zona Oeste. Apesar de parecer equânime a distribuição quantitativa das instituições culturais na maior parte da cidade, considerando o fato de que a grande maioria da população reside nas regiões da Zona Norte e Zona Oeste, esse dado mostra uma distribuição desigual nas ações que promovem a cultura e as tradições locais por parte das esferas governamentais (CARVALHO; LOPES; RESINENTTI, 2017, p. 305).

O questionário aplicado em 2019 e 2020 reforça a questão da desigualdade na distribuição de equipamentos culturais no território. Dos 64 museus respondentes, 25 estão localizados no Centro, 20 estão na Zona Sul, 10 na Zona Oeste e 9 na Zona Norte da cidade. Conforme indicado por Carvalho, Lopes e Resinentti (2017), é necessário considerar que a maior parte da população reside nas Zonas Norte e

Oeste. Isso mostra uma desigualdade na distribuição de ações culturais por parte do governo e da iniciativa privada, dificultando o acesso à cultura, que é direito de todo cidadão brasileiro.

Uma das iniciativas que poderia contribuir para a redução do impacto provocado pela concentração de museus e centros culturais nas regiões do Centro e da Zona Sul seria a implantação de serviço de transporte por parte dos museus e centros culturais, podendo ser utilizado para atender aos estudantes de instituições escolares e ao deslocamento de público espontâneo para determinados locais da cidade. No entanto, este tópico da pesquisa indica que 47 (73,4%) instituições nunca oferecem transporte para o público visitante, 13 (20,3%) oferecem eventualmente e apenas 4 instituições (6,2%) disponibilizam este serviço regularmente.

Considerando a desigualdade de distribuição territorial dos equipamentos culturais da cidade do Rio de Janeiro, a ausência da oferta de transporte gratuito, ou um transporte público que apresentasse uma boa mobilidade, torna a visita no município ainda mais difícil, sobretudo para instituições escolares, que ficam limitadas, quando muito, à possibilidade de visitar espaços que estão localizados em seu entorno. Para além desta reflexão, surge também como questão para ser analisada em estudo posterior se os museus que de fato oferecem transporte estão divulgando tal iniciativa, de modo que o serviço oportunize acesso aos diversos públicos de maneira plural e democrática.

Como contraponto ao cenário de concentração descrito anteriormente, cabe destacar projetos que visam a dar maior visibilidade à diversidade de espaços e de práticas culturais, artísticas e patrimoniais existentes em outros territórios para além do eixo Centro-Zona Sul da cidade, como é o caso do Guia Turístico e Cultural da Zona Oeste Carioca (2014). A iniciativa é um bom exemplo de articulação entre o poder público, representado pela Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, e a sociedade civil, por meio do Observatório de Favelas¹². A partir desta publicação é possível ter acesso a mais de 200 indicações de pontos de relevância cultural, dentre parques ecológicos, centros culturais, museus, teatros, ateliês, espaços alternativos, entre outros.

¹² Organização da Sociedade Civil de Interesse Público sediada no Conjunto de Favelas da Maré. Foi fundada em 2001 com o intuito de produzir conhecimento sobre favelas e periferias visando ao desenvolvimento de políticas públicas para a promoção do direito à cidade.

ORIGEM DOS RECURSOS: DEPENDÊNCIA DE ORÇAMENTO PÚBLICO

A origem dos recursos financeiros destinados à administração dos museus e centros culturais também foi objeto da pesquisa. No quadro a seguir, nota-se a existência de uma quantidade significativa de espaços dependentes de financiamento público:

Quadro 3 - Frequência das respostas obtidas em origens dos recursos (2019-2020)

Setor Público	28
Setor Privado	13
Parceria Público-Privada	6
Setor Público, Associação de Amigos da Instituição	5
Setor Privado, Associação de Amigos da Instituição	2
Setor Público, Setor Privado	2
A Instituição “vive” por si própria	1
A Instituição “vive” por si própria, Doações	1
Associação de Amigos da Instituição	1
Doações	1
Não possui recurso	1
Setor Público, Parceria Público-Privada	1
Setor Público, Setor Privado, Associação de Amigos da Instituição	1

A pergunta permitia a possibilidade de respostas múltiplas, resultando em 13 combinações distintas sobre a origem dos recursos. Segundo os dados obtidos, é possível verificar que 28 (43,7%), instituições dependem exclusivamente de verbas do setor público. No total das instituições investigadas, 37 (57,8%,) têm orçamentos oriundos de recursos governamentais. Nessa perspectiva, o IBRAM (2014) afirma que apesar de haver recursos públicos sendo investidos em museus, eles não são totalmente suficientes diante das demandas existentes. Cabe destacar que a lógica de investimentos em museus gera impactos, não apenas sociais e culturais, mas também econômicos, sendo, portanto, tema inerente ao campo das políticas públicas. De acordo com o IBRAM (2014), a região que possui um museu tem impactos positivos de formas direta e indireta no que tange ao nível econômico.

A dependência exclusiva de recursos públicos pode indicar um fator de vulnerabilidade para os museus e centros culturais, tendo em vista que as instituições ficam mais suscetíveis às mudanças provocadas por questões políticas e pela suspensão dos financiamentos via lei de incentivo fiscal, além da descontinuidade de políticas culturais. O cenário atual das políticas públicas de cultura no Brasil, marcado por fatos como a extinção do Ministério da Cultura, em janeiro de 2019, a demissão

de 174 pareceristas da Lei Rouanet¹³, reduzindo em 43,4% a equipe responsável pela análise de projetos¹⁴, e a redução em quase metade do orçamento destinado à gestão cultural ao longo dos últimos dez anos¹⁵, para citar apenas alguns exemplos, não pode ser ignorado e reforça a fragilidade de instituições dependentes exclusivamente desta fonte de recursos.

Outro dado significativo relacionado a este tema é que apenas uma instituição afirmou que se mantém exclusivamente com recursos próprios. Essa resposta pode indicar que o setor é dependente de financiamento, seja público, privado ou oriundo de pessoa física por meio de doação, e que, portanto, inúmeras dificuldades devem se fazer presentes para que os museus e centros culturais desenvolvam autonomia financeira. Nesse sentido, compreendemos que este também é um tema que deve ser desdobrado em pesquisas futuras, tendo em vista que criar alternativas para a subsistência dos equipamentos culturais se faz cada vez mais urgente.

Após realizar um breve histórico dos museus brasileiros, Santos (2004) indica que a maior parte destas instituições foram criadas pelo Estado. A autora cita Canclini (1992) para exemplificar a tendência de privatização de espaços cuja responsabilidade cabia ao Estado. No Brasil, nas últimas três décadas a Lei Federal de Incentivo à Cultura (n. 8313/91), mais conhecida como Lei Rouanet, consolidou-se como principal instrumento de financiamento de equipamentos e projetos culturais, permitindo que pessoas físicas e jurídicas invistam na área cultural e possam abater percentuais de impostos. Há, segundo a autora, uma disputa entre museus para captação de recursos privados e isso evidencia uma fragilidade no apoio financeiro ao setor.

Considerando o contexto atual em que o Brasil enfrenta crises política, sanitária, social, educacional e fiscal, os museus são um exemplo, dentre tantas instituições, que sofrem as consequências. A pandemia causada pelo novo Coronavírus agravou a situação, afetando os equipamentos culturais a partir do momento em que a Organização Mundial da Saúde (OMS) recomendou medidas de isolamento social para tentar reduzir a propagação do vírus, obrigando os museus a

¹³ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/10/frias-demite-174-pareceristas-da-lei-rouanet-que-dizem-nao-terem-sido-informados.shtml>>. Acesso em: 28 mar. 2022.

¹⁴ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/10/rouanet-e-desidratada-por-frias-e-tem-hoje-43-de-seus-pareceristas-habilitados.shtml?origin=folha>>. Acesso em: 28 mar. 2022.

¹⁵ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/09/cultura-perde-metade-de-seu-orcamento-federal-na-ultima-decada-e-segue-em-queda.shtml>>. Acesso em: 28 mar. 2022.

fecharem suas portas. Campolina, Pontes e Schmidt (2020) analisaram a pesquisa realizada pela UNESCO no primeiro semestre de 2020 que indicou um fechamento temporário de 90% dos museus mundiais - aproximadamente 60.000 instituições - o que resultou em perdas financeiras significativas. Instituições museais cujas receitas dependiam principalmente da venda de ingressos, comercialização de produtos em loja própria, consumo em restaurante e locação de seus espaços para eventos se viram obrigadas a reduzir o quadro de funcionários e, conseqüentemente, toda a gama de atividades foi impactada.

ACESSIBILIDADE NAS INSTITUIÇÕES

O questionário buscou também investigar se existiam e quais eram os recursos de acessibilidade das instituições respondentes. Dentre as opções de resposta, sendo possível a marcação de mais de um item, foram listados: portas/corredores largos, banheiros adaptados, rampa de acesso, elevadores, cadeira de rodas, piso tátil, corrimão, interação com o tato, recursos em Braille e Libras, prancha de comunicação, jogos adaptados, conteúdo em audiodescrição, áudio e videoguia. Diante das respostas recebidas, foi possível constatar que, das 64 instituições participantes, 10 (15,6%) afirmaram não possuir nenhum recurso de acessibilidade para atender ao público com deficiência. No que se refere aos recursos de mediação, isto é, aspectos que estão para além da estrutura física, apenas 1, ou 0,64%, afirmou possuir conteúdo com audiodescrição, prancha de comunicação, jogos adaptados ou áudio e videoguia.

Nessa perspectiva, é possível afirmar que indivíduos com deficiência têm seus direitos de acesso aos museus e centros culturais da cidade do Rio de Janeiro cerceados, tendo em vista que não possuem a possibilidade de frequentar tais instituições uma vez que não conseguirão ser atendidos em suas necessidades essenciais.

Apesar da existência de documentos, tanto em âmbito nacional quanto internacional, que ratificam princípios de legitimação de direitos das pessoas com deficiência¹⁶, a pesquisa indica que há um enorme desafio a ser superado. Nota-se,

¹⁶ “A Declaração de Salamanca (1994); a Carta de Pirenópolis (1999); a Convenção Interamericana para Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Pessoas Portadoras de Deficiência (Convenção de Guatemala, confirmada no Brasil pelo Decreto Lei nº 3.956/01, de 8 de outubro de 2001; as Diretrizes Nacionais para a Educação Especial na Educação Básica – resolução CNE/CEB nº 2/2001; Decreto Lei 5.296, de 2 de dezembro de 2004, regulamentando as Leis Federais 10.048 e

também, que o tema vem sendo analisado recorrentemente, apresentando poucos resultados efetivos. Carvalho (2016), ao abordar este aspecto na pesquisa por ela desenvolvida, destaca o quanto estamos longe do que seria ideal nas propostas de integração e inclusão de aluno com deficiência e, em diálogo com autores da área, aponta para o lento processo de implementação de iniciativas de inclusão e para a resistência de diferentes naturezas que sofre – barreiras físicas, humanas, sociais ou políticas.

Em consonância com Sarraf (2008, p. 38), “a acessibilidade é uma forma de concepção de ambientes que considera o uso de todos os indivíduos independente de suas limitações físicas e sensoriais, desenvolvida a partir dos conceitos do movimento de Inclusão Social”. Portanto, faz-se necessário pensar em como promover a acessibilidade nesses espaços, sobretudo, envolvendo a participação de pessoas com deficiência na elaboração de todas as etapas, desde o planejamento à mediação cultural, colocando em prática os princípios representados pelo lema “Nada sobre nós, sem nós”.

Vale ainda destacar que prezar pela acessibilidade é valorizar que pessoas com deficiência tenham condições de acesso, respeitando e criando as condições necessárias para o exercício da autonomia, pautando-se “pela compreensão e pelo acolhimento das pessoas em suas **identidades múltiplas e diversificadas**, sempre contemplando sua dimensão humana e cidadã e nunca a deficiência” (NADA SOBRE NÓS SEM NÓS, 2009, p. 27; grifo nosso).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa aqui apresentada buscou conhecer a estrutura e alguns dos principais aspectos que envolvem o funcionamento de museus e centros culturais da cidade do Rio de Janeiro. A partir das informações obtidas é possível apontar elementos importantes para a discussão de temas relacionados à gestão cultural e ao patrimônio.

A diversidade de tipologias de museus e a variedade de cargos existentes nesses espaços foi o primeiro ponto abordado neste artigo. Ao mesmo tempo que a

10.098/2000, que tratam da acessibilidade de pessoas com deficiência ou mobilidade reduzida no Brasil; a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural (Unesco/2002); a Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência (ONU/2006)” (NADA SOBRE NÓS SEM NÓS, 2009, p. 27).

grande quantidade de tipologias museais é representativa da diversidade cultural, a existência de nomenclaturas diversificadas para as funções ocupadas por funcionários nas instituições pode indicar a característica multifacetada da área cultural. No entanto, tais aspectos também podem dificultar uma compreensão sistêmica do setor.

O segundo ponto apresentado no texto diz respeito à desigualdade na distribuição de equipamentos culturais pelo território carioca. Conforme mencionado no artigo, dos 64 museus respondentes à pesquisa elaborada pelo GEPEMCI, 25 estão localizados no Centro, 20 estão na Zona Sul, 10 na Zona Oeste e 9 na Zona Norte da cidade. Considerando que a maior parte da população reside nas Zonas Norte e Oeste, somado aos dados apresentados na pesquisa sobre a escassez de investimento em transporte destinado aos públicos pelas próprias instituições culturais, o cenário que se forma contribui para a desigualdade de acesso, o que se caracteriza como um contrassenso aos direitos culturais.

O terceiro ponto apresentado no texto é a dependência que as instituições culturais têm de recursos públicos, o que indica uma vulnerabilidade diante de imprevistos, mudanças provocadas por políticas públicas, suspensão de financiamentos e até mesmo descontinuidade de projetos e políticas culturais. Apenas uma instituição respondeu que se mantém totalmente com recursos próprios, o que é indicativo da dependência que o setor tem de financiamento, seja ele público, privado ou oriundo de doações.

O artigo também abordou o tema da acessibilidade nas instituições. Dados coletados na investigação mostram que existem museus e centros culturais na cidade do Rio de Janeiro que não possuem recursos de acessibilidade, ou seja, o público com deficiência não poderá acessar tais instituições ou enfrentará inúmeras dificuldades no atendimento.

Nessa perspectiva, a pesquisa realizada pelo GEPEMCI e a elaboração deste artigo visam contribuir para o trabalho de profissionais que atuam no campo museal. Desta forma, aponta-se como temas necessários de desdobramento pensar de que maneira é possível minimizar a desigualdade no direito de acesso da população às instituições, dada a concentração territorial de museus e centros culturais no território do Rio de Janeiro, e a dependência de financiamento público, por conseguinte, a condição de vulnerabilidade das instituições, além da urgência na implementação de medidas de acessibilidade às pessoas com deficiência.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Jorge Luiz Barbosa; SILVA, Monique Bezerra. **Oeste Carioca**. Rio de Janeiro: Observatório de Favelas, 2014.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM. Portaria nº6, de 9 de janeiro de 2017. Brasília, 2017.

CAMPOLINA, Gabriela; PONTES, Juliana; SCHMIDT, Marcella. **Museus em tempos de pandemia**: um olhar para a infância e iniciativas virtuais. Disponível em: <http://www.puc-rio.br/pibic/relatorio_resumo2020/download/relatorios/CTCH/EDU/EDU-Gabriela%20Campolina,%20Juliana%20Pontes%20e%20Marcella%20Schmidt.pdf> Acesso em outubro 2021.

CARVALHO, Cristina. **Quando a escola vai ao museu**. Campinas, SP: Papyrus, 2016.

CARVALHO, Cristina; LOPES, Thamiris; RESINENTTI, Priscila. Educação Infantil e Espaços Culturais: possibilidades de apropriação na cidade do Rio de Janeiro. **PERSPECTIVA**, Florianópolis, v. 35, n. 1, p. 300-322, jan./mar. 2017.

CORÁ, Maria Amelia Jundurian. Políticas públicas culturais no Brasil: dos patrimônios materiais aos imateriais. **Revista de Administração Pública** [online]. 2014, v. 48, n. 5 Acesso em outubro de 2021.

CUNHA, Maria Helena. Gestão cultural: profissão em formação. In: CALABRE, Lia. (Org.). **Políticas culturais**: um campo de estudo. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008.

ICOM/UNESCO. **Código Deontológico para os Museus**. Buenos Aires: International Council of Museums, 1986/Barcelona: International Council of Museums, 2001

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS - IBRAM. **Museus em números**. Brasília, 2011. Disponível em: https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/11/museus_em_numeros_volume1.pdf. Acesso em outubro de 2021.

INSTITUTO RIO. **Sobre a Zona Oeste**. Disponível em: <http://www.institutorio.org.br/sobre_a_zona_oeste>. Acesso em outubro de 2021.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Museus e a dimensão econômica**: da cadeia produtiva à gestão sustentável. Disponível em: <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2019/06/Museus_DimensaoEconomic.pdf>. Acesso em outubro de 2021.

MUSEUSB. Disponível em: <[http://museus.cultura.gov.br/busca/##\(global:\(enabled:\(space:!t\),filterEntity:space,ma p:\(center:\(lat:-22.896101854870967,lng:-](http://museus.cultura.gov.br/busca/##(global:(enabled:(space:!t),filterEntity:space,ma p:(center:(lat:-22.896101854870967,lng:-)

[43.379859924316406\),zoom:11\)\),space:\(filters:\(En_Estado:!\(RJ\),En_Municipio:'rio%20de%20janeiro'\)\)>](#). Acesso em outubro de 2021.

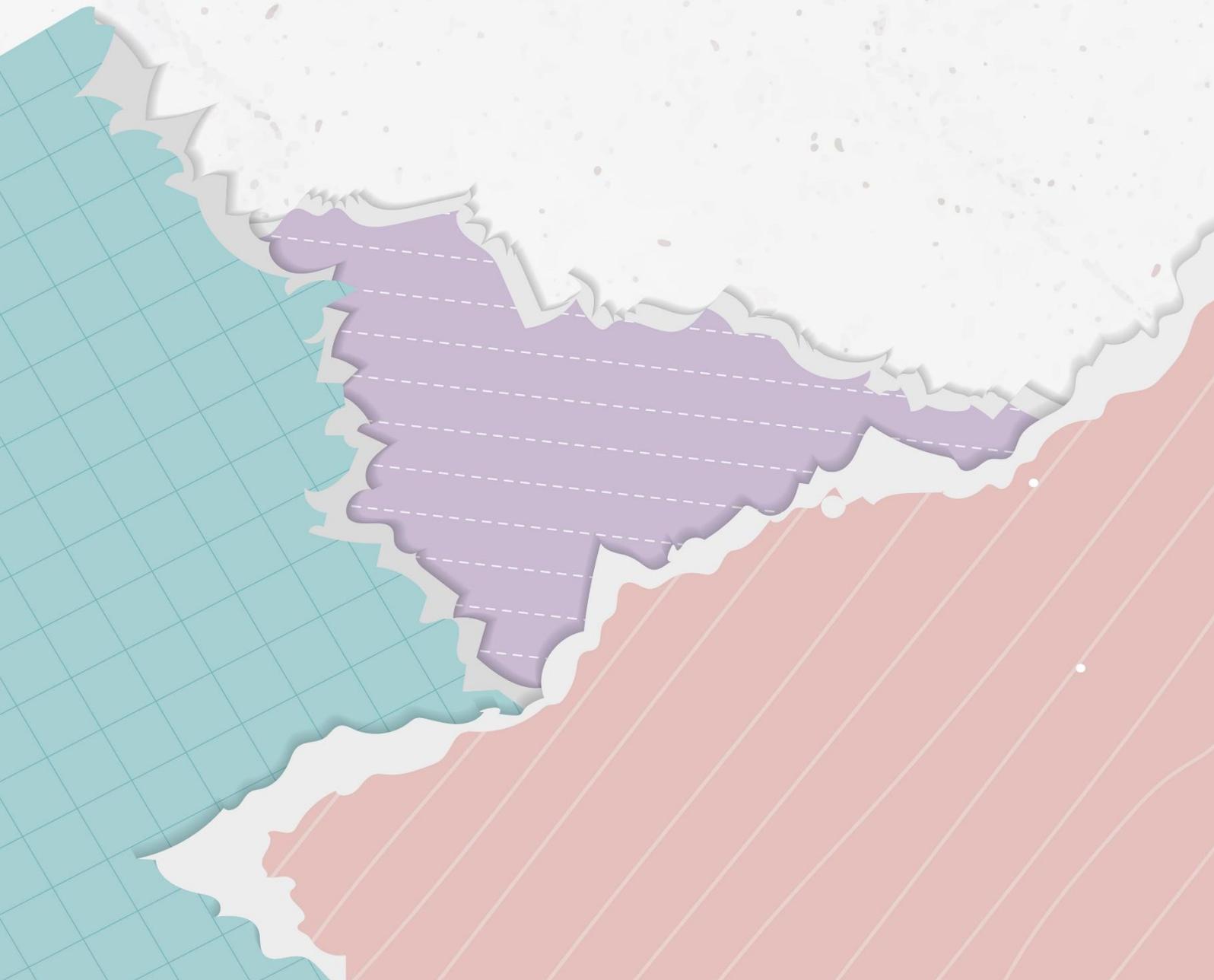
NADA SOBRE NÓS SEM NÓS. Oficina nacional de indicação de políticas públicas culturais para inclusão de pessoas com deficiência. Rio de Janeiro: ENSP/FIOCRUZ, 2009.

OBSERVATÓRIO DE FAVELAS. Disponível em: <https://observatoriodefavelas.org.br/quem-somos/>>. Acesso em: 16 abr. 2022.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **Museus brasileiros e política cultural**. Revista Brasileira de Ciências Sociais [online]. 2004, v. 19, n. 55 Acesso em outubro de 2021.

SARRAF, Viviane Panelli. Reabilitação do museu: políticas de inclusão cultural por meio da acessibilidade. 2008. 181 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Informação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27151/tde-17112008.../reabilitacaomuseu.pdf>. Acesso em novembro de 2021.

AUTORES



Ana Célia Carneiro Oliveira

Universidade do Estado de Minas Gerais, Doutoranda em Design – PPGD/UEMG.

Cristina Carvalho

Doutora em Educação (PUC-Rio), Diretora do Departamento de Educação (PUC-Rio) e Coordenadora do Grupo de Pesquisa Educação, Museu, Cultura e Infância (GEPEMCI/PUC-Rio).

Eduardo Schiavone Cardoso

Possui graduação em Geografia - Bacharelado pela Universidade de São Paulo (1989), graduação em Geografia Licenciatura pela Universidade de São Paulo (1991), mestrado em Geografia (Geografia Humana) pela Universidade de São Paulo (1996) e doutorado em Geografia (Geografia Física) pela Universidade de São Paulo (2001). Atualmente é Professor Titular da Universidade Federal de Santa Maria. Tem experiência na área de Geografia, com ênfase em Geografia Humana, atuando principalmente nos seguintes temas: geografia, ensino, pesca, pescadores e espaço geográfico.

Gabriela Campolina

Mestre em Educação (PUC-Rio) e integrante do Grupo de Pesquisa Educação, Museu, Cultura e Infância (GEPEMCI/PUC-Rio).

Juliana Aline Fungaro Ribeiro

Mestre em Comunicação e Cultura na Universidade de Sorocaba (PPGCC UNISO). Integrante do Grupo de Pesquisa Mídia, Esporte e Lazer (MEL). <https://orcid.org/0000-0003-0969-5315>. Formada em Automação de Escritório e Secretariado- Comex - Fatec Indaiatuba (2006). Graduação em Letras (Português e Inglês) pela Universidade Cruzeiro do Sul (2022). MBA em Gestão de Negócios Internacionais e Comex - FGV (2007). Professora do CEUNSP desde 2012 nos cursos de Logística, Comércio Exterior, Administração de Empresas e Cinema.

Leonardo Minervini

Doutorando em Educação (PUC-Rio) e integrante do Grupo de Pesquisa Educação, Museu, Cultura e Infância (GEPEMCI/PUC-Rio). Mestre em Cultura e Territorialidades pela UFF.

Letícia Vitória

Mestranda em Educação (UFRJ). Graduada em Pedagogia pela PUC-Rio, integrante do Grupo de Pesquisa Educação, Museu, Cultura e Infância (GEPEMCI/PUC-Rio).

Ligian Cristiano Gomes

Possui Graduação em Geografia - Bacharelado (2018) pela Universidade Federal de Santa Maria, Especialização em Geografia Regional Brasileira (2021) pela Faculdade Dom Alberto e Mestrado em Geografia (2021) pela Universidade Federal de Santa Maria. Atualmente, é Doutorando em Geografia pela Universidade Federal de Santa Maria, sob orientação do Prof^o. Dr^o Eduardo Schiavone Cardoso. Pesquisa e tem interesse em temas relacionados a Geografia Cultural, especialmente: organização espacial, códigos culturais, imigração alemã, imigração italiana, região e regionalização.

Maria Raidalva Nery Barreto

Doutora em Educação e Contemporaneidade pela UNEB. Mestre em Políticas Públicas, Gestão do Conhecimento e Desenvolvimento Regional (UNEB). Graduação em pedagogia (UNEB). Professora do IFBA e DMMDC.

Mateus Pessetti

Possui Graduação em Geografia - Licenciatura (2018) pela Universidade de Passo Fundo, Especialização em Geografia Regional Brasileira (2022) pela Faculdade Dom Alberto e Mestrado em Geografia (2021) pela Universidade Federal de Santa Maria. Atualmente, é Doutorando em Geografia pela Universidade Federal de Santa Maria, sob orientação do Prof^o. Dr^o Eduardo Schiavone Cardoso. Atua como professor efetivo na rede municipal de Passo Fundo/RS, bem como na rede privada. Pesquisa e tem interesse em temas relacionados a Geografia Humana, especialmente: organização espacial, espaço agrário, geografia regional, história e epistemologia da ciência geográfica.

Nadja Maria Mourão

Universidade do Estado de Minas Gerais, Doutora em Design.

Oswaldo César Fernandes Copque

Doutorando Especial Programa Pós-Graduação em Difusão do Conhecimento. Especialista em Formação de Currículo Científico, Tecnológico e Cultural (UNEB).

Ricardo Stedille Neto

Graduado em Geografia Licenciatura Plena pela Universidade Federal de Santa Maria. Mestre (2019) e Doutor em Geografia (2023) pelo Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal de Santa Maria, sob a temática de Geografia Cultural. Membro do Grupo de Estudos Geografia, Trabalho e Ambiente. Desenvolve pesquisas nas temáticas de Geografia Cultural e Organização do Espaço. Professor de Geografia do Ensino Fundamental II da Escola Nossa Senhora da Providência (Santa Maria/RS).

Tarcyanie Cajueiro Santos

Docente e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba (UNISO), Sorocaba/SP. Desenvolve pesquisas vinculadas à linha "Mídias e Práticas Socioculturais" no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Uniso. Possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Pernambuco. Mestre e Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo, com Pós-Doutorado pela mesma instituição. Bolsista Jovem Pesquisadora da Fapesp no período de 2008 a 2012. Integra o grupo de pesquisa Narrativas Midiáticas (Nami) e é líder do Grupo de Pesquisa em Mídias, Dominação e Resistência (GPMDR). Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em novas tecnologias e em teorias da comunicação, pesquisando principalmente os seguintes temas: subjetividade contemporânea, tecnologias digitais, mídia, imagens e práticas corporais, gênero, esporte e consumo. Publicou o livro *Dos espetáculos de massa às torcidas organizadas*, além de capítulos de livros e artigos.

William David Vieira

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCom/UFMG), com bolsa CAPES, e Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Pesquisador do “Grupo de Pesquisa em Historicidades das Formas Comunicacionais – Ex-press” (UFMG/CNPq).

ISBN 978-655492022-3



9 786554 920223



Editora
UNIESMERO

