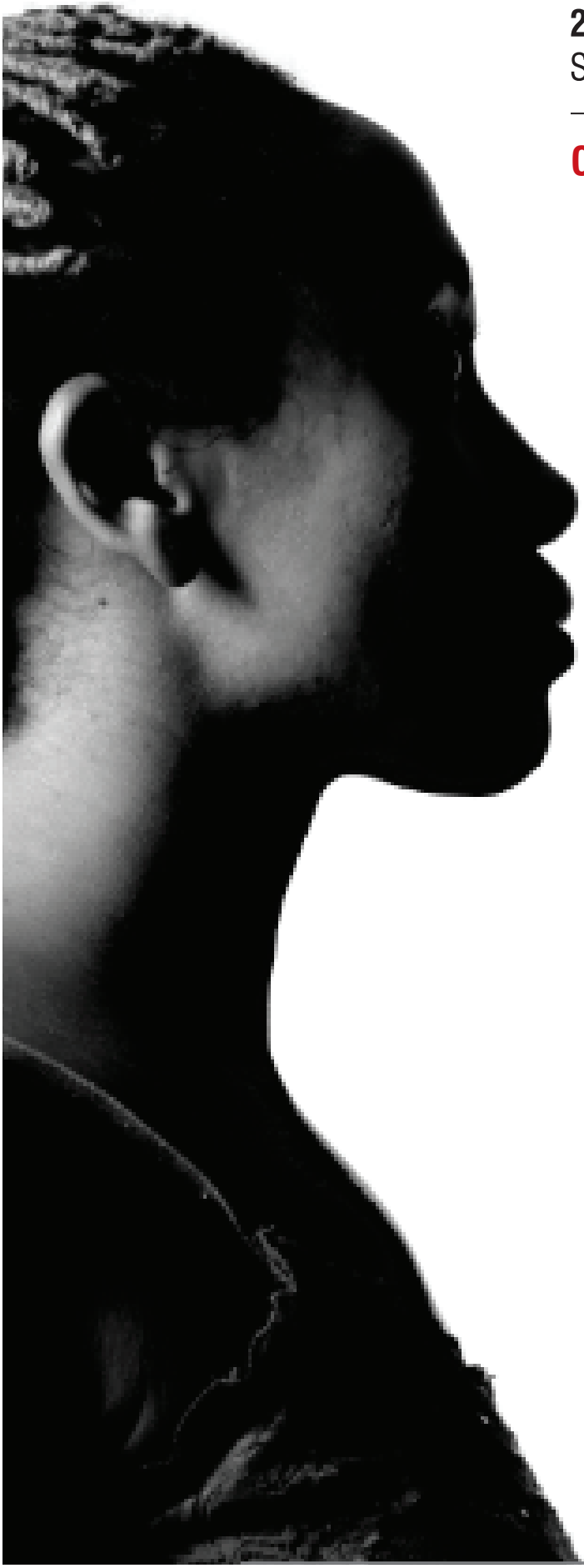
ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

22 a 24 de março de 2017
Santo Amaro, Bahia

CADERNO DE RESUMOS



REALIZAÇÃO

CECULT UFRB

UFRB

PATROCÍNIO

fapesb
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia

APOIO

labfoto

Teatro Dona Canô

SANTO AMARO
UM NOVO TEMPO, UMA NOVA HISTÓRIA

Caderno de resumos do I ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

CECULT/UFRB - Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Rua do Imperador nº 9 - Cais de Araújo Pinho

Santo Amaro da Purificação - Bahia, BR

22 de março de 2017 – 24 de março de 2017

Tema: Diálogos Interdisciplinares

http://enicecultufrb.org

Comitê Organizador

Direção Geral

Profª. Drª Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa, CECULT (UFRB), Brasil

Coordenação da Comissão Geral dos GTs

Profª. Drª. Waleska Rodrigues de M. Oliveira Martins, NUVEM/CECULT (UFRB), Brasil

Coordenação da Secretaria do Evento

Profª. Drª. Iara Sydenstricker, CECULT (UFRB), Brasil

Prof. Dr. Rubens da Cunha, CECULT (UFRB), Brasil

Secretaria do evento

Ellen Mello, CECULT (UFRB), Brasil

Layno Sampaio Pedra, CECULT (UFRB), Brasil

Coordenação dos Minicursos

Prof. Dr. Sérgio Ricardo Oliveira Martins, NEIM (UFRB), Brasil

Coordenação de Produção do Evento

Profª. Drª. Mariella Pitombo Vieira, CECULT (UFRB), Brasil

Profª. Drª. Thaís Brito, CECULT (UFRB), Brasil

Coordenação da Programação Cultural

Profª. Drª. Francesca Maria Nicoletta Bassi Arcand, CECULT (UFRB), Brasil

Prof. Dr. Lucio José de Sá Leitão Agra, CECULT (UFRB), Brasil

Prof. Dr. Pedro Amorim Filho, CECULT (UFRB), Brasil

Design e Programação Visual

Prof. Ms. Walter Mariano, CECULT (UFRB), Brasil

Desenvolvimento e Manutenção do Site

Prof. Ms. Victor Hugo Soares Valentim, CECULT (UFRB), Brasil

Coordenação de Documentação Audiovisual

Profª. Drª. Francisca Helena Marques, CECULT (UFRB), Brasil

Produção Técnica

Profª. Drª. Renata Ferreira Gomes, CECULT (UFRB), Brasil

Lançamento de Livros

Prof. Dr. Felipe Milanez, NUVEM / CECULT (UFRB), Brasil

Apoio Técnico Linguístico

Prof. Dr. Adriano Dantas de Oliveira, NUVEM / CECULT (UFRB), Brasil

Prof. Ms. Anderson Rafael Siqueira Nascimento, NUVEM / CECULT (UFRB), Brasil

Profª. Msª. Caroline Martins da Silva Saba, NUVEM / CECULT (UFRB), Brasil

Charlesson Ribeiro Lopes, (NUPI - Núcleo de Políticas de Inclusão/Prograd) - UFRB, Brasil

Profª. Msc. Franciane Rocha, NUVEM / CECULT (UFRB), Brasil

Profª. Msª. Julia Vasconcelos Gonçalves Matos, NUVEM / CECULT (UFRB), Brasil

Profª. Ms.ª Kelly Barros Santos, NUVEM / CECULT (UFRB), Brasil

Profª. Drª. Ludmila Moreira Macedo de Carvalho, NUVEM / CECULT (UFRB), Brasil

Profª. Msª. Viviane Ramos de Freitas, NUVEM / CECULT (UFRB), Brasil

Coordenação de GT

Prof. Dr. Adriano Dantas de Oliveira, NUVEM / CECULT (UFRB), Brasil

Profª. Drª. Ana Teixeira, NUVEM / CECULT (UFRB), Brasil

Prof. Dr. Armando Castro, CECULT (UFRB), Brasil

Prof. Dr. Armando Ferreira de Almeida Junior, Fundação Pedro Calmon, Brasil

Prof. Dr. Caetano De Carli, UFRPE/UAG, Brasil

Profª. Drª. Ciane Fernandes, UFBA, Brasil

Profª. Msª. Carol de Paula Diniz, CECULT (UFRB), Brasil

Prof. Dr. Cláudio Orlando Costa do Nascimento, FORCCULT (UFRB), Brasil

Profª. Drª. Fatima Regina Gomes Tavares, UFBA, Brasil

Profª. Drª. Francesca Maria Nicoletta Bassi Arcand, CECULT (UFRB), Brasil

Profª. Drª. Isaura Santana Fontes, UNEB, Brasil

Profª. Drª. Lia da Rocha Lordelo, CECULT (UFRB), Brasil

Profª. Msª. Luciana Reis Comin, UFBA, Brasil

Prof. Dr. Marcelo Dantas, CECULT (UFRB), Brasil

Profª. Ms.ª Mariana Terra, CECULT (UFRB), Brasil

Prof. Dr. Messias Bandeira, UFBA, Brasil

Prof. Dr. Michel Fernandes Rosa, CECULT (UFRB), Brasil

Prof. Dr. Milton Araujo Moura, UFBA, Brasil

Profª. Drª. Mônica de Menezes Santos, UFBA

Profª. Drª. Nadja Vladi, CECULT (UFRB), Brasil

Profª. Drª. Paula Alice Borges, CECULT (UFRB), Brasil

Profª. Drª. Paula Félix dos Reis, CECULT (UFRB), Brasil

Prof. Dr. Paulo Sergio de Proença, UNILAB, Brasil

Prof. Dr. Roberto Sidnei Macedo, FACED-UFBA, Brasil

Prof. Dr. Roney Gusmão, CECULT (UFRB), Brasil

Profª. Drª. Sílvia Michele Macedo de Sá, FORCCULT (UFRB), Brasil

Profª. Drª. Tatiana Rodrigues Lima, CECULT (UFRB), Brasil

Comissão Científica Externa

Profª. Drª. Adriana Amaral, UNISINOS, Brasil

Prof. Dr. Alberto Freire Nascimento, UFBA, Brasil

Profª. Drª. Alessandra Alexandre Freixo, UEFS, Brasil

Profª. Drª. Aline Mendonça Santos, UCPEL, Brasil

Profª. Drª. Angela de Castro Reis, UNIRIO, Brasil

Prof. Dr. Armando Ferreira de Almeida Junior, Fundação Pedro Calmon, Brasil

Prof. Dr. Caetano De Carli, UFRPE/UAG, Brasil

Profª. Drª. Denise Moura Guerra, UFBA, Brasil

Profª. Drª. Denise França Carrascosa, UFBA, Brasil

Profª. Drª. Fatima Regina Gomes Tavares, UFBA, Brasil

Profª. Drª. Geisa Flores Mendes, UESB, Brasil

Profª. Drª. Gilsamara Moura, UFBA, Brasil

Profª. Drª. Ilzimar Gloria Oliveira, UNEB, Brasil

Profª. Drª. Isaura Santana Fontes, UNEB, Brasil

Prof. Dr. Jorge Cardoso Filho, UFRB, Brasil

Profª. Drª. Julie Antoinette Cavignac, UFRN, Brasil

Prof. Dr. Leonardo Jose Sebiane Serrano, UFBA, Brasil

Prof. Dr. Luiz Claudio Cajaiba Soares, UFBA, Brasil

Prof. Dr. Milton Araujo Moura, UFBA, Brasil

Profª. Drª. Mônica de Menezes Santos, UFBA

Prof. Dr. Paulo Sergio de Proença, UNILAB, Brasil

Profª. Drª. Raquel Siqueira da Silva, UFSB, Brasil

Profª. Drª. Renata Rocha, UFBA, Brasil

Profª. Drª. Rita Aquino, UFBA, Brasil

Prof. Dr. Roberto Sidnei Macedo, FACED-UFBA, Brasil

Profª. Drª. Thereza Cristina Rocha Cardoso, UFCE, Brasil

Prof. Dr. Thiago Soares, UFPE, Brasil

Patrocinadores e Agências de Fomento

Evento patrocinado pelo edital da FAPESB - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia

FAPESB - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia

Realização

CECULT/UFRB - Centro de Cultura, Linguagem e Tecnologias Aplicadas

UFRB - Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Declaração de Direito Autoral

Autores que submeteram a esta conferência concordaram com os seguintes termos:

a) Autores mantém os direitos autorais sobre o trabalho, permitindo à conferência colocá-lo sob uma licença Creative Commons Attribution, que permite livremente a outros acessar, usar e compartilhar o trabalho com o crédito de autoria e apresentação inicial nesta conferência.

b) Autores podem abrir mão dos termos da licença CC e definir contratos adicionais para a distribuição não-exclusiva e subseqüente publicação deste trabalho (ex.: publicar uma versão atualizada em um periódico, disponibilizar em repositório institucional, ou publicá-lo em livro), com o crédito de autoria e apresentação inicial nesta conferência.

c) Além disso, autores são incentivados a publicar e compartilhar seus trabalhos online (ex.: em repositório institucional ou em sua página pessoal) a qualquer momento antes e depois da conferência.

d) Todas as informações contidas nos resumos são de responsabilidade de seus autores.

Organização

Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa

Waleska Rodrigues de Matos Oliveira Martins

Revisão

Adriano Dantas de Oliveira

Anderson Rafael Siqueira Nascimeno

Caroline Martins da Silva Saba

Franciane Rocha

Julia Vasconcelos Gonçalves Matos

Kelly Barros Santos

Ludmila Moreira Macedo de Carvalho

Viviane Ramos de Freitas

Waleska Rodrigues de Matos Oliveira Martins

Revisão Final e Diagramação

Victor Hugo Soares Valentim

Capa

Walter Mariano

Sumário

Apresentação 10

GT 1 - Diálogos interdisciplinares: formação, currículo, cultura 11

GT 2 - Diálogos interdisciplinares: metodologias anárquicas 72

GT 3 - Diálogos interdisciplinares: linguagens artísticas expandidas 176

GT 4 - Diálogos interdisciplinares: epistemologias do sul 251

GT 5 - Diálogos interdisciplinares: política, cultura e desenvolvimento 322

GT 6 - Diálogos interdisciplinares: memória, espaço e culturas 379

GT 7 - Diálogos interdisciplinares: música e comunicação 494

GT 8 - Diálogos interdisciplinares: artes a(cerca) da infância 531

GT 9 - Diálogos interdisciplinares: letramento, formação e universidade 559

Sessão de Pôsteres 599

Sessão de Lançamento de Livros 629

Apresentação

O Caderno de Resumos do **I Enicecult - Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo** constitui um guia de orientação dos trabalhos que serão apresentados ao longo do evento. Os resumos foram organizados na seguinte ordem: GTs (Grupos de Trabalhos), Sessão de pôsteres e Sessão de lançamento de livros.

A realização do **I Enicecult** visa estimular o debate e a produção científica interdisciplinar com o objetivo de apreender a estreita correlação existente entre os sistemas culturais, a diversidade das suas linguagens constitutivas e as tecnologias que lhes são inerentes. Nesse sentido, por meio de grupos de trabalhos (GTs), sessão de pôsteres, composição das mesas (Diálogos Interdisciplinares: expressões da resistência e Diálogos Interdisciplinares: devir dos sistemas culturais), conferências de abertura e de encerramento, o **I Enicecult** pretende dinamizar as interações interdisciplinares que estão latentes em cada temática deste Encontro. Tais propostas são marcadamente dialógicas e com ênfase no respeito à diversidade, assumindo a dimensão e amplitude que resguardam todos os trabalhos submetidos ao evento.

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

GT 1 - Diálogos interdisciplinares: formação, currículo e cultura

Coordenadores: Sílvia Michele Macedo de Sá (FORCCULT-UFRB), Cláudio Orlando Costa do Nascimento (FORCCULT-UFRB), Roberto Sidnei Macedo (FORMACCE-UFBA) e Isaura Fontes (FORMACCI-UNEB)

O GT Diálogos interdisciplinares: formação, currículo e cultura é composto por estudiosos do campo das Ciências da Educação, que são líderes de grupos de pesquisa e professores vinculados às universidades públicas brasileiras. Tais pesquisadores são especialistas nos campos da formação e do currículo, que compreendem a perspectiva interdisciplinar e a cultura ainda como grandes desafios para a educação básica e universitária. Nesse contexto, o GT aceitará contribuições de trabalhos de pesquisa, narrativas de experiências e reflexões sobre formação, currículo e cultura, transversalizadas por compreensões e práticas interdisciplinares. A epistemologia que orienta a diretriz do GT, e suas ações, não apenas cultiva uma interdisciplinaridade pautada numa perspectiva restrita, conecta-se também a uma visão contextualizada, acionalista, interacionista e construcionista, implicadas a pautas políticas, éticas e estéticas, o que caracteriza uma perspectiva expandida de interdisciplinaridade. Agrega-se a essa opção epistemológica a compreensão de que a educação se configura como uma prática social e, portanto, implica em processos de alteração, significando alterar-com-o-outro. Nesses termos, o GT Diálogos interdisciplinares: formação, currículo e cultura se configura num dispositivo de compreensão e de criação propositivas, em que formação, currículo e cultura se entretecem, se complementam e se provocam mutuamente, numa dialógica e dialética social e culturalmente referenciadas.

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

O debate sobre juventude como caminho para compreender processos formativos

El debate sobre la juventud como una manera de comprender los procesos educativos

Isabel Cristina Oliveira da Silva
Universidade Federal de Sergipe (UFS/PPGED)

Ana Maria Freitas Teixeira
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

Os diferentes modos de olhar a juventude implicam necessariamente em diferentes construções teóricas. Abordagens da Biologia, Psicologia, Educação, Antropologia, dentre outras correntes científicas, interessam-se pelas várias concepções ligadas a juventude, gerando processos próprios de categorização. Atualmente, temos a multiplicação de uma série de pesquisas no âmbito das Ciências Humanas, tratando da desnaturalização e desbiologização da juventude, explorando-a enquanto fenômeno social, colocando em evidência enfoques teóricos distintos, bem como recortes metodológicos específicos de análises. Dessa forma, o presente artigo tem o objetivo de expor, através de um balanço bibliográfico cuidadoso, aspectos que definem a juventude enquanto categoria de análise, refletindo sobre o papel desempenhado por tais aspectos na escolarização dos jovens (SPOSITO, 1997 e 2009; BOURDIEU, 1983; PAIS, 1993; GROPPO, 2000; CHARLOT, 2006, 2007; ARROYO, 2007; BOURDIEU e CHARTIER, 2012). A grosso modo, a concepção de categoria diz respeito a um conjunto de agentes plurais – necessariamente não precisam manter interações diretas – que formam uma realidade devido à partilha de aspectos relativamente comuns, a exemplo: idades, condições de vida, gostos e comportamentos.

Segundo Groppo (2000) a categorização é uma representação fabricada por grupos sociais e pelos próprios agentes que vivenciam a situação categorizada. Não há uma definição universal, porém relativa ao tempo histórico e cultural que os indivíduos estão contidos. Vale destacar que para a Sociologia da educação, além das semelhanças, as divergências são também consideradas nesse processo, por isso, é preciso reconhecer que a classificação da

juventude consiste em um problema sociológico que requerer apreciação investigativa (SPOSITO, 1997). Constatou-se que experiências de vida, circunstâncias econômicas e políticas que circundam os jovens, noções de unidade e diversidade, homogeneidade e heterogeneidade, são alguns entre tantos outros aspectos que permitem categorizar a juventude, bem como, traçar concepções ao seu respeito. Simultaneamente, verificou-se que tal categoria é sujeita a modificações ao longo do tempo, organizando-se em grupos/tribos em favor de suas semelhanças e distinções. Nesse sentido, diferentes grupos compartilham diferentes mapas de significações. Pais (1993), traçando concepções sobre a juventude, salienta que os grupos juvenis podem ser configurados em dois sentidos, os grupais e os geracionais. No primeiro, os signos corroboram para manter a identidade e solidariedade de um agrupamento específico, no segundo, os signos por serem geradores de características comuns ao coletivo, acaba por enfraquecer as diversidades juvenis, prevalecendo os aspectos que formulam uma identidade única ao coletivo.

Por sua vez, Bourdieu e Chartier (2012) afirmam que a condição pessoal do sujeito está relacionada as condições exteriores, sendo as estruturas introjetadas pelos agentes e exteriorizadas através de *habitus*. É extraordinário pensar que isso acontece desde a tenra idade, o *habitus* é responsável por transformar o ser biológico em indivíduo social. A posterior, representados em categorias, estes podem reproduzir *habitus* de seu meio, bem como desenvolver novos. No caso da juventude, o *habitus* orienta o modo como os jovens vivenciam a condição juvenil, pois mesmo enquadrados em uma determinada categoria, os jovens exibem similaridades e contradições em inúmeros fatores, provocando significativas e diferentes organizações grupais. O ambiente escolar é um dos cenários sociais, cujos aspectos elencados neste trabalho, materializados em *habitus,* se evidenciam. Contudo, temos visto em pesquisas acadêmicas que neste espaço, o olhar lançado sobre os jovens parte somente da condição de aluno, negligenciando suas subjetividades e organizações grupais, (ARROYO, 2007). Antes de assumir esta condição, os jovens já estabeleceram características pessoais que foram constituídas em outras relações de socialização. Observa-se, também, que um dos elementos que contribui para o desencontro entre os jovens e a escola está relacionado à incompreensão da instituição escolar em relação a seus estilos de vida. A ideia de juventude que frequentemente permeia o âmbito educativo, principalmente no ensino médio, empobrece o tempo presente da categoria, em prol do avanço na formação e ingresso ao mercado de trabalho. É fundamental ao processo de escolarização a valorização das peculiaridades juvenis, os gostos e preferências culturais podem incidir em instrumento promotor da

aprendizagem formativa. Nessa conjectura, os jovens são ouvidos e respeitados, conduzindo-os a uma relação positiva com a escola, o que, por sua vez, possibilita a conquista de patamares mais elevados de formação tal como a formação universitária.

A importância em preservar e reconhecer a diversidade da juventude, sejam elas formativas, de escolarização, culturais, religiosas, etc., implica na possibilidade de acesso e permanência no ensino superior de modo mais exitoso. Paralelamente, a interação dos diversos modos de ser jovem na Universidade, geram compartilhamentos e adesões a novas perspectivas, acrescentando outros aspectos às identidades, além de novas exigências formativas e intelectuais. Assim, colocar em discussão a concepção de categoria corrobora para o campo de conhecimento sobre a juventude contemporânea, cujas discussões mostram o dinamismo das estruturas, já que os jovens ao passo que as assimilam, também as transformam. Diante disso, é urgente a produção científica para descontruir as formatações naturalizantes, pleiteando uma realidade socialmente construída da juventude que respeite os marcadores temporal e espacial em qualquer ambiente, principalmente na educação.

Palavras-chave: educação; formação; juventude

Palabras claves: educación; formación; juventud

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

História e cultura da África nos anos iniciais do ensino fundamental

Historia y cultura africana en los primeros años de la escuela primaria

Eliane Fátima Boa Morte do Carmo
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

Com a promulgação da lei 10.639/03 e, posteriormente, a lei 11.645/08, tornou-se obrigatória a inclusão da temática etnico racial nos currículos escolares da educação básica, prioritariamente. Desde então houve uma grande produção de materiais para uso didático e junto a isso uma grande oferta de cursos de pós-graduação, *lato* e *stricto sensu*. Paralelamente a uma série de discussões acerca da implementação de ambas as leis. Porém ao longo dos anos da existência destas legislações foi-se percebendo o quão dificil é efetivá-las no cotidiano escolar. Foram surgindo alguns questionamentos e reflexões, com o objetivo de buscar possíveis soluções que tornassem viáveis a inserção desses conteúdos a aqueles já existentes. Tais questionamentos encontram eco quando observado o cotidiano escolar.

O currículo selecionado pelo docente e a ênfase dada a alguns elementos didáticos, fez-nos identificar a necessidade de priorizar três pontos específicos nesta ação e *práxis* docente, a saber: a formação do educador, o currículo e o material de apoio pedagógico. Se inicialmente, quando da obrigatoriedade da temática, percebeu-se a necessidade da produção de material de apoio que auxiliasse o/a educador/a em sua tarefa, também se viu a necessidade do aprimoramento profissional através da formação continuada, mas persistia outro dilema: como aplicar tais conhecimentos adquiridos no seu conteúdo específico em sala de aula? Como aplicar esta temática no ensino das disciplinas pré-estabelecidas? Como articulá-las com o livro didático adotado na escola? Qual tempo dever ser reservado para esta temática, já que há tantos assuntos a serem abordados? Sendo assim recaimos no terceiro elemento desta discussão: o currículo. Uma discussão complexa, intricada e cheia de nuances, que vão desde a escolha dos conteúdos a serem abordados e/ou ministrados, ao posicionamento do educador frente à temática, a sua formação, percepção de vida, interesses, posicionamentos políticos imbricados com os dos estudantes ao longo da experiência de vida de ambos, docentes e estudantes, da sociedade a qual pertencem, e tantos outros. A propósito da amplitude

apresentada neste tema, a ênfase apresentada e escolhida neste estudo, dar-se-á no currículo escolar, sem, contudo, deixar de considerar os demais fatores, principalmente a escolha do docente por determinados conteúdos em detrimento de outros.

Em face dessa realidade, identificamos a necessidade de aprofundar o debate sobre a elaboração de um material temático na busca de trazer à tona a discussão étnico-racial para o centro da prática docente e do currículo escolar. Sendo assim, buscamos elaborar um Material temático e de orientação didático-pedagógica em apoio à prática do educador dos anos iniciais do Ensino Fundamental, mais especificamente para o Ciclo de Alfabetização, que compreende do 1º ao 3º de escolaridade. Esta escolha se deu por considerar que a formação de professores dos anos iniciais do Ensino Fundamental, que em seu a maioria possuem graduação em Pedagogia, o que faz inferir, que buscam seu aprimoramento acerca da temática em cursos de pós-graduação para complementar e/ou aprofundar seus conhecimentos. Sendo um profissional que, ao alfabetizar, trabalha com todos os componentes curriculares, buscou-se, através desta prática esboçar uma nova abordagem dos conteúdos já ministrados ao longo do ano escolar. Para tanto buscamos identificar e elencar os conteúdos étnicos e raciais que dialoguem diretamente com o cotidiano escolar, tendo como lastro o debate sobre a garantia dos Direitos de Aprendizagem ao longo dos três primeiros anos de escolarização do Ensino Fundamental.

Tal abordagem visou assegurar que os conteúdos de matriz étnico-racial negra e indígena deixem de ser meramente informativos e descontextualizados, para serem um instrumento político de reflexões, questionamentos e base da construção do conhecimento. Deste modo, a abordagem pedagógica do material elaborado apresenta o conteúdo étnico racial, de matriz africana, tendo como tema central os símbolos/ideogramas Adinkra e com, e através deles, transversalizar os conteúdos, fazendo com que os mesmos deixem de ser considerados em seus componentes curriculares específicos e passem a ter um caráter interdisciplinar. Temos a consciência que para tanto há a necessidade de uma mudança de paradigma, mas que tão posicionamento possibilitará um amplo repertório a ser adaptado pelo educador segundo as nuances e heterogeneidade de cada turma. Pelo exposto, define-se um novo desafio para os/as educadores/as na reformulação de suas estratégias, planejamentos e prática pedagógica que interferem além dos conteúdos conceituais, na formação cultural mais ampla que associa saberes e fazeres que tem âncora na diversidade étnico-racial brasileira.

O material de apoio produzido tem este carater desafiador, apresentar ao educador/a possibilidades de apresentar a História da África e dos Africanos a partir de elementos

culturais, apresentados em oitenta e quatro símbolos/ideogramas Adinkra, articulando-os com o conteúdo do cotidiano escolar, onde o profissional terá um texto orientador, várias atividades articuladas com os diversos componentes curriculares, indicações de leituras complementares e de aprofundamento, sem, contudo, apresentar atividades fechadas, prontas e acabadas, pelo contrário, são pontos de partida que permitem adaptações, ampliações, reconfigurações que devem ser adaptadas ao desenvolimento de cada estudante e/ou a cada turma. São na verdade, pistas metodológicas de como trabalhar esta temática no Ciclo de Alfabetização.

Palavras-chave: ensino de história; currículo; formação

Palabras claves: enseñanza de historia; currículo; formación

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Cultura e negritude: pesquisa e formação intercultural no Programa de Educação Tutorial (PET).

Cultura y negritud: investigación y educación intercultural en el Programa de Educación Tutorial (PET).

Iansmin de Oliveira Gonçalves
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

Rita de Cássia Dias Pereira Alves
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

Ao longo do processo de redemocratização e interiorização do ensino superior público no Brasil foi criada a proposta de implantação do Centro de Cultura Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT), na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), na cidade de Santo Amaro, mesorregião metropolitana, conhecida como Recôncavo Baiano. Um campus emancipatório de formação interdisciplinar relacionada à compreensão das áreas da cultura, das linguagens artísticas e das tecnologias do espetáculo. Esse cenário tange uma compreensão educativa diferenciada, defendida pelos professores Claudio Nascimento e Rita Dias, quando afirmam que: "A educação deve ser entendida através de uma compressão histórica, política, e socialmente, contextualizada" (NASCIMENTO; JESUS, 2013, p. 13).

Sendo a universidade um espaço diverso capaz de instituir conhecimentos populares, ás diferentes identidades, a diversidade constituindo o tripé formativo: ensino, pesquisa e extensão (NASCIMENTO; JESUS, 2013, p. 3). Assim, a heterogeneidade e o diálogo são modos e artifícios capazes de nos permitir o entendimento das organizações desses sistemas e de nossas relações (MORIN, 2008, p.3). Levando em consideração esses aspectos, nessa "Nova Universidade" (ALMEIDA, 2007, p. 10) o Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias aplicadas, principalmente, o curso Bacharelado Interdisciplinar em Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas, da UFRB, participa desse movimento de possíveis mudanças pragmáticas educacionais do país. E assim, configurar o conhecimento conservador e alavancar às múltiplas diversidades, repensar os currículos, os métodos utilizados, os conteúdos, as formas de avaliação e o modo como nos organizamos nos âmbitos de

aprendizagem é necessário no processo formativo para que possamos praticar uma educação progressista e autônoma capaz de transferir saberes e dialogar com as diferenças (FREIRE, 1996, p. 9). Nesse sentindo, o presente texto visa refletir e analisar a construção histórica, sociocultural, pedagógica e afirmativa do evento Cultura e Negritude.

O evento integra a agenda da promoção das ações afirmativas no Recôncavo da Bahia, sobretudo do calendário de eventos do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), na cidade de Santo Amaro. O evento discute abordagens interdisciplinares e interculturais que entrelaçam perspectivas participativas e autônomas da educação e das relações étnicos-raciais nas interfaces pela formação da diversidade e equidade racial. Conta com a participação e integração dos grupos PETs, PET Acesso e Permanência Pós Permanência, PET Recôncavo e Conexões juntamente com o Núcleo de Estudos Afro-brasileiros no Recôncavo (NEAB). Está embasado na dinâmica pedagógica do evento a realização de RSF- Rodas de Saberes e Formação "metodologia de ação" que consiste em uma tecnologia socioeducativa e proporciona a reflexão coletiva e horizontalizada (JESUS, 2010, p. 320); apresentações de trabalhos de pesquisas e extensão; ensino e experiências de vida; atividades culturais; debates e integração comunitária. A partir disso, temos como objetivo descrever, compreender e sistematizar as atividades realizadas durante esses três anos de evento e sua relevância na formação sociocultural dos envolvidos/as no processo.

Os dias 28 e 29 de novembro de 2013, registra-se como primeira edição do Cultura e Negritude, com parceria ao NEAB e os grupos Pets-Conexões de Saberes vinculados a Pró-Reitoria de Graduação. Culminando com a participação de discentes, docentes, técnicos e comunidade civil. Uma das perspectivas fundamentais para esse encontro foi potencializar a relação de diálogo entre a universidade e a comunidade do entorno, assim como implementar as discussões sobre as políticas das ações afirmativas na qual a universidade se propõe ao longo dos anos, sobretudo pelo território onde está implementada, o Recôncavo Baiano, e a sua população majoritariamente negra. Posto isto, corroborar com as ações institucionais e pedagógicas do CECULT.

Os pilares para consolidar a base desses argumentos estão implicados nos vieses dos currículos e das formações que buscam a partir das experiências e dos saberes artísticos e culturais dos discentes, intrínsecos no âmbito da memória e de suas narrativas. Do mesmo modo, no almejo por uma formação integrada entre ensino-pesquisa-extensão na condição das diversidades e ações afirmativas. Nesse sentido, um intercâmbio entre os estudos que

entrelaçam a interdisciplinaridade e as nuances das complexidades dos ciclos formativos. Mediante a essa discussão, os grupos pets pré-lançaram a obra "Currículo, Formação e Universidade: Autobiografias, permanências, e êxito acadêmico de estudantes de origem popular", onde enfatizaram a construção do êxito acadêmico a partir das histórias de vida e formação de estudantes negros, pobres, cotistas que se apresenta como resultado das transformações possíveis a partir da entrada de perfis sociais possibilitando a análise de estratégias do acesso, no contexto da democratização da educação superior pública resultando na importância, reconhecimento das experiências individuais e coletivas.

No ano de 2014, realizamos uma segunda edição do encontro, com a participação dos discentes e professores do curso Bacharelado Interdisciplinar em Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas. O encontro aconteceu na Casa do Samba, tivemos convidados da comunidade civil e outros pesquisadores que discutem sobre a temática para composição das mesas/rodas. Nesse mesmo encontro, ficou definido que o evento seria de integral responsabilidade do CECULT, sendo os PETs apenas colaboradores. No ano de 2015, realizamos uma reunião para organização da edição de 2016.

Em 2016, o encontro aconteceu concomitante às atividades do Bembé do Mercado. Tivemos a participação de representantes de religiões de matriz africana, pesquisadores e estudantes. Realizamos encontros e debates dentro da universidade e até mesmo no âmbito dos festejos em comemoração ao 13 de maio (abolição da escravatura). Nesse período foi lançado o livro *Cultura e Negritude*, organizado pelos professores Claudio Orlando e Rita Dias, que discutem com outros pesquisadores a formação interdisciplinar, multireferencial e intercultural a partir das experiências e vivências no Cultura e Negritude e a projeção dessas atividades no interior acadêmico e em outras dimensões da sociedade. Assim, o fomento de discussões como estas por meio da institucionalização de eventos, como o Cultura e Negritude, se estabelece como ato formativo ampliando o currículo dos educandos, assim como, o debate para a comunidade na qual está inserida.

Palavras-chave: cultura; negritude; interculturalidade

Palabras claves: cultura, negritud; interculturalidad

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Novas nuances no ensino superior: o caso do PET Conexões de Saberes acesso, permanência e pós-permanência na UFRB

Nuevos matices en la educación superior: el caso del PET Conexiones de conocimientos, acceso, estada y después de la estada en UFRB

Murillo Pereira de Jesus
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

Iansmin Gonçalves de Oliveira
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

Natanael Conceição Rocha
Instituto Federal Baiano (IFBA/PPG)

Rita de Cássia Dias Pereira Alves
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

Trazer ao cerne as discussões do acesso e da permanência de estudantes das escolas públicas e negros/as à universidade tornam-se importantes dispositivos de investigação e avaliação das Políticas Públicas educacionais e das Ações Afirmativas no Brasil. Encontra-se em disputa docentes-intelectuais das universidades brasileiras, Movimentos Sociais e Negros e sociedade organizada, que se dividem em dois posicionamentos: a) os que defendem a ampliação de Políticas Públicas para as classes populares e para a população negra, que durante a história do país estiveram à margem da educação superior, e que se posicionam favoráveis às Ações Afirmativas como reparação das desiguais condições raciais, educacionais, sociais e econômicas; b) aqueles contrários, que defendem a manutenção do *status quo*, argumentando a redução da qualidade da educação superior pela inserção da Política de Cotas. Desta forma, este trabalho investigou a permanência e a construção do êxito acadêmico pela análise dos históricos escolares e experiências formativas dos/as estudantes bolsistas do grupo PET Conexões de Saberes: Acesso, Permanência e Pós-Permanência na UFRB. É necessário pontuar que nossa compreensão de permanência universitária está ligada às reflexões relativas à permanência qualificada (JESUS, 2007, 2013) e aos estudos de permanência simbólica (SANTOS, 2012) ao definir como duração e transformação. Quando

nos propomos pesquisar êxito acadêmico dos/as estudantes incluídos pelas cotas raciais assumimos uma pesquisa implicada com as origens, os anseios e desafios dos atores-autores, e a partir daí questionar a universidade e seu compromisso social e epistemológico, os currículos dos cursos e como concebem a formação e a superação das desigualdades raciais e socioeducacionais. A pesquisa tem cunho qualitativo, o caminho metodológico é a análise dos históricos escolares dos/as estudantes do grupo entre os anos de 2010 e 2016, a fim de ter um panorama sobre as estratégias de permanência e a construção do êxito acadêmico. A utilização da pesquisa qualitativa se escreve como recusa a Ciência Positivista e a formação tecnicista. Sobre as novas abordagens de pesquisa qualitativa na educação, Finger e Nóvoa (2010) destacam a recente utilização metodológica como recusa à sociologia positivista do século XIX, sendo desenvolvida de forma sistemática nas primeiras décadas do século XX pela Escola de Chicago.

As análises dos históricos acadêmicos se darão por três perspectivas: a) o desempenho escolar do primeiro semestre; b) o período de ingresso no PET Conexões; e c) a permanência ou saída do grupo, no caso específico da saída destaca-se três perfis de egressos: 1º) os concluintes de curso; 2º) reprovações em disciplinas e/ou nota inferior ao rendimento escolar sete, exigida pelo MEC/SESu; e 3º) desistência por outra bolsa de pesquisa/extensão ou atividade semelhante. Dos dados disponibilizados pela Pró-Reitoria de Graduação – PROGRAD/UFRB, responsável pelo gerenciamento do Programa na Universidade, 8% do total dos entrevistados apresentam inconsistência nas informações, ou seja, (re) matrícula ou troca de cursos na própria instituição, causa do processo de estranhamento e da não adaptação que levam aos procedimentos de transferência interna e até mesmo a tentativa de outro Exame Nacional do Ensino Médio – ENEM. Esse dado, embora rasa problematização, leva-nos a questionar a manutenção de um *status* de universidade conservadora, que ainda insiste no não-reconhecimento dos novos sujeitos universitários, em conteúdos eurocêntricos, fora do contexto do Recôncavo, neste caso específico da UFRB. De maneira geral, dos/as vinte e cinco históricos analisados tiveram acesso a 92% das notas escolares; além disso, 76% indica desempenho escolar positivo/regular se comparados às notas referentes ao primeiro semestre e aos permanentes/egressos do grupo, demonstrando a implicação do PET Conexões de Saberes na construção do êxito acadêmico. Além disso, dos/as pesquisados/as, 40% concluíram a graduação sendo bolsistas do Programa, e desse total 8% permanecem bolsista com o rendimento escolar superior a 8 (oito pontos). Conforme os dados, em contraste as notas do primeiro semestre e da permanência/saída no grupo PET Conexões temos uma variação

positiva no histórico acadêmico, contestando assim os discursos contrários as ações afirmativas, especificamente as cotas raciais como nivelamento por baixo.

O resultado da pesquisa demonstra a manutenção de uma formação acadêmica qualificada dos/as estudantes de origem popular e negros/as, pois, além das notas, os/as estudantes bolsistas devem, conforme o regimento do Programa, participarem de encontros formativos, como é o caso do: Encontros Baianos dos Grupos PET - EBAPET; Encontro Nordestino dos Grupos PET - ENEPET; e Encontro Nacional dos Grupos PET – ENAPET; e ainda são conduzidos/as a pesquisa e a extensão, desenvolvendo as técnicas e hábitos da produção e apresentação de trabalhos científicos.

Outro elemento importante na investigação é o acompanhamento na construção da permanência qualificada, e neste caso tratamos de bolsistas que adentraram ao grupo desde o primeiro semestre e foram acompanhados até a conclusão do curso de graduação, ou seja, esses extrapolaram os limites da sala de aula na construção de uma formação científica e humanística, na valorização dos saberes tradicionais, imbricados com as realidades de vida-formação no que entendemos por êxito acadêmico. Artefato ainda importante na formação dos/as bolsistas é a transversalidade das discussões, objetivando que as pesquisas do grupo PET tornem-se objeto de pesquisa-investigação-formação nos próprios cursos de graduação, sob a orientação da tutora do grupo, como é o caso das pesquisas de conclusão de curso: *Diversidade na Universidade: afiliação, permanência e diversidade sexual na UFRB; Perfil dos egressos do curso de Tecnologia em Gestão de Cooperativas-UFRB: 2008-2013,* e; *Na Dobra das Folhas: o acesso à educação superior nas histórias de vida das mulheres fumageiras no Recôncavo da Bahia.*

Outro elemento diferenciador na formação dos/as bolsista é ser um Programa complexo na perspectiva do ensino, da pesquisa e da extensão, ou seja, o único Programa que abrange o tripé universitário. Desta forma, os/as estudantes/bolsistas estarem acompanhados/as pelo/a docente na Educação Superior, pela dinâmica tutorial, nos diálogos e nas produções coletivas, contempla tanto as discussões propositadas pelo Coulon (2008), a respeito da aprendizagem das regras universitárias, no processo de afiliar-se, como de Santos (2014) e Jesus (2007), ao considerar a permanência simbólica e a permanência qualificada, por compreender que o Programa possibilita uma formação acadêmica multirreferencial e implicada.

A pesquisa avaliou as Políticas de Cotas na UFRB a partir da análise dos históricos escolares e das experiências formativas dos/as estudantes-bolsistas do PET Conexões de

Saberes: Acesso, Permanência e Pós-Permanência na UFRB, entre os anos de 2010 a 2016, a partir dos resultados, constatou-se que o desempenho dos/as estudantes-bolsistas foi positivo/superior referente ao padrão estabelecido pela Instituição e pelo Programa PET, a nota sete. Ainda, o desempenho escolar se mostrou superior se comparado ao período de ingresso do/a estudante no curso de graduação, contestando os discursos contrários às Políticas de Cotas e o "temido" nivelamento por baixo. Além disso, avaliou-se também como positiva as experiências formativas de pesquisa e extensão, dinâmica grupal e tutoria, participação em eventos, produção científica como estratégia de afiliação acadêmica. Isso implica dizer que os estudantes-bolsistas, oriundos das classes populares, negros e negras, beneficiados pela Política de Cotas, tiveram/têm condições de construir uma estádia qualificada na universidade, seja pela construção de novos saberes, seja pelo diálogo com os pares e as comunidades tradicionais, a partir de novos referenciais.

Palavras-chave: políticas de cotas; permanência no ensino superior; PET conexões

Palabras claves: políticas de cuotas; estada en la educación superior; PET conexiones

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Engenho de Composição: a experiência política de um programa de extensão na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia

Ingenio de composición: la experiencia política de un programa de extensión en la Universidade Estadual del Sudoeste de Bahia

Rita Ferreira de Aquino
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Silvana Ribas dos Santos
Universidade Federal da Bahia (UFBA/PPGD)

Apresentamos neste artigo parte de uma investigação desenvolvida no âmbito do curso de pós-graduação *lato sensu* Estudos Contemporâneos em Dança, junto ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia. O estudo aborda a dimensão política do Programa de Extensão Engenho de Composição, o qual foi desenvolvido de forma articulada aos cursos de Licenciatura em Teatro e Licenciatura em Dança, então recém-criados na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia-UESB (2010). Pioneiro do interior do estado, os referidos cursos dispararam uma revolução artístico/educacional na região sudoeste da Bahia. Mesmo ainda em fase de consolidação, vêm assumindo uma abrangência social na cidade de Jequié, contribuindo especificamente para a formação de futuros professores de dança e estabelecendo relações artísticos/culturais na cidade, as quis são discutidas ao longo do artigo. Segundo o INEP/MEC, existem hoje 36 cursos de graduação em Dança.

É neste cenário que se insere o curso de Licenciatura em Dança da UESB, o qual possui papel extremamente relevante por ser o primeiro curso de graduação em dança no interior do estado da Bahia, no território Médio Rio de Contas. Este território abriga 366,5mil habitantes em uma extensão de 10 mil quilômetros quadrados. São 16 municípios, dentre os quais o maior é Jequié, situado a 360 km da capital do Estado. Jequié possui mais de 160 mil habitantes de acordo com a estimativa do IBGE em 2015. Junto com Itapetinga e Vitória da Conquista, é um dos municípios que conta com campi da UESB. A missão desta universidade, segundo o Projeto Político Pedagógico de Dança (PPP), é "produzir, sistematizar e socializar conhecimentos para a formação de profissionais e cidadãos, visando a

promoção do desenvolvimento e a melhoria da qualidade da vida" (PPP, 2011, p.10). O PPP aponta ainda que o curso de Licenciatura em Dança não separa o ensino das atividades de pesquisa e extensão, isto é, são indissociáveis, estão imbricados.

Os programas de extensão são fundamentais para o cumprimento da missão institucional prevista no Projeto Político Pedagógico, pois dentre as suas atribuições está a promoção de articulações dos saberes teórico-práticos construídos ao longo do curso (PPP, 2011). Atualmente, os referidos cursos contam com dois programas de extensão: o Engenho de Composição, criado em 2010 e o Dançando na UESB, de 2012. Diante destes, optamos pelo estudo do Engenho de Composição, por ter sido implementado no mesmo ano do Curso de Licenciatura. Trata-se de um programa continuado de extensão para difusão das produções cênicas dos cursos de Licenciatura em Dança e Teatro. Ou seja, é a partir desta ação que os discentes apresentam seus espetáculos, resultados das disciplinas dos cursos. O programa contribui para a experiência artística na formação de professores, e simultaneamente promove a formação de espectadores. Interessa-nos especialmente o alcance das ações que compõem o programa no contexto local. Assim, para o desenvolvimento da atual pesquisa, questionamos: de que forma as ações do Programa de Extensão Engenho de Composição impactam a comunidade de Jequié? Trata-se de uma pesquisa com abordagem metodológica qualitativa e observação participante, reconhecendo a implicação com o referido programa do qual Silvana Ribas dos Santos fez parte desde a sua implantação.

O principal objetivo é apontar indicativos da dimensão política do Programa de Extensão Engenho de Composição, e através destes, afirmar a relevância do curso de Licenciatura em Dança da UESB no município. A proposta do Engenho de Composição consiste em oferecer gratuitamente para o público espetáculos concebidos nas disciplinas do curso. A expectativa é estimular a produção artística e o hábito cultural de apreciação de espetáculos de dança e teatro em Jequié. Neste sentido, é composto de duas ações entrelaçadas, que caminham juntas: a primeira, com ênfase na criação, consiste da vinculação entre os espetáculos apresentados e os processos criativos realizados nas disciplinas dos cursos de Licenciatura em Dança e Teatro; a segunda, com ênfase na difusão, diz respeito a apresentação dos espetáculos e sua relação com a comunidade. No que diz respeito a relação do Engenho de Composição com a comunidade, são exploradas e descritas as três atividades que foram criadas articulando ensino, pesquisa e extensão no intuito de fortalecer o diálogo entre a comunidade do território e a Universidade: (1) Seminário de Criação; (2) Interfaces Poéticas e (3) Diálogos da Cena. A interação com a comunidade é o ponto crucial que faz

deste um ambiente para compartilhamento de experiências, formação e mobilização social. Trata-se de uma iniciativa de democratização do acesso a arte que vem mobilizando a cidade através de programação gratuita oferecida a comunidade. Ao todo, através deste programa de extensão, mais de seis mil pessoas tiveram acesso gratuito aos espetáculos cênicos produzidos pelo curso. Ainda no âmbito da mobilização de público, os estudantes da UESB visitam as escolas públicas de Jequié para falar sobre os espetáculos, divulgar as apresentações e convidar os alunos da educação básica para prestigiar a programação.

Durante estas visitas ocorre, geralmente no horário do intervalo, um *flash mob* para reunir os alunos. O impacto da iniciativa é tal que as escolas vêm se organizando para viabilizar a ida dos alunos para apreciação dos espetáculos na semana das apresentações. No que diz respeito ao desenvolvimento dos processos criativos, o Programa de Extensão Engenho de Composição pode ser considerado como uma ação estruturante de formação dos estudantes do curso de Licenciatura em Dança. Enraizado nas disciplinas do curso, contribui para a formação do artista, estimulando o desenvolvimento da autonomia dos discentes. A dimensão política também está presente no envolvimento dos estudantes na vivência artística, onde assumem diversos papéis. A cada semestre, discentes de 03 turmas são convocados a participarem do programa e, através da sensibilidade e criatividade, são desafiados a produzir um espetáculo para ser apresentado a comunidade. Por meio do processo de criação, os discentes desenvolvem o sentido de coletividade e assumem uma postura crítica enquanto artistas.

O corpo é visto nesse processo como elaborador de discursos, entendimento que dialoga com a noção de performatividade abordada pela professora e pesquisadora Jussara Setenta (2012). Neste contexto, os graduandos se apropriam efetivamente dos saberes que foram compartilhados nas disciplinas para enfrentar as questões que estão relacionadas ao ato de criar, o que consequentemente resultará no espetáculo. O Engenho de Composição constrói possibilidades de interação entre produção de novos conhecimentos em dança e reflexão sobre a própria prática. Dessa forma, esse espaço é constituído por ações provocadoras que instigam os envolvidos a criar, a pensar e a questionar o seu fazer. Compreender a extensão como ação política é concebe-la como espaço de diálogo que estabelece o elo de comunicação entre a academia e a comunidade externa. Segundo a professora e pesquisadora Sonia Marise Salles Carvalho (2010): “Parece que o espaço da extensão pode favorecer a educação para a cidadania, quando este possibilita a prática comunitária e social como formadora de conhecimento mais crítico sobre a realidade. Entende-se que a extensão, ao participar dos

problemas da sociedade e dos movimentos sociais e políticos de luta contra a desigualdade social, deva contribuir para a elaboração e a execução de políticas públicas sociais e inclusivas, podendo, portanto, ser considerada um trabalho social" (CARVALHO, 2010, p. 16).

Diante das questões apresentadas é que afirmo a dimensão política do Engenho de Composição: entendo o programa como uma iniciativa que, ao dialogar com a sociedade, faz nascer novos diálogos (FREIRE, 1967, 1996). Esse aspecto político retroalimenta o próprio fazer artístico, convidando o artista a refletir sobre o que produz, ter consciência não apenas da criação, mas do contexto em que atua. Assim, podemos pensar em estratégias artísticas que transformem pensamentos rígidos presente na sociedade e formas de organização do mundo que estão a cada dia mais embrutecidas. Nesse sentido as proposições de espetáculos estimulam o espectador a mover-se, criticar e fazer relações com o mundo a sua volta. "Deste modo forçá-lo-emos a trocar a posição de espectador passivo pela de alguém que conduz uma investigação ou uma experiência científica, alguém que observa os fenómenos e investiga as respectivas causas" (RANCIÈRE, 2010, p. 11). Pensar a dança sob a perspectiva política, implica reconhecer nosso compromisso junto sociedade. Tendo em vista que boa parte do público do programa é oriundo de escolas públicas da cidade de Jequié essa discussão se faz ainda mais pertinente e, mais do que nunca, traçar os caminhos que fazem desse programa um espaço coletivo, que abriga encontros, discussões e mobilização, estabelecendo conexões entre dança, política e a sociedade. De 2010 a 2014 o programa vem testemunhando uma experiência artística e política que estimula modos de ser e estar na comunidade, provoca mudanças no modo de vida do cidadão Jequieense, transformar a maneira como existimos e traz à tona uma reflexão sobre a nossa realidade. A dimensão política da dança pode ser exercida ao questionar a realidade, estabelecendo formas de se comunicar e construir novos sentidos em sociedade.

O Programa de Extensão Engenho de Composição potencializa esta dimensão ao se constituir como espaço que se encarrega de estimular discursos que interferem na forma de pensar dos espectadores, dos artistas, da universidade, da comunidade local. O programa é, portanto, uma ação transformadora, que questiona e que faz pensar, intervindo na cidade de Jequié em uma perspectiva política emancipatória.

Palavras-chave: dança; engenho de composição; política; extensão; UESB

Palabras claves: danza; ingenio de composición; política; extensión; UESB

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Falas e imagens como tecnologia de formação e resistência

Palabras y imágenes como tecnología de formación y resistencia

Aldo Victorio Filho
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Mariane Travassos
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ/PPG)

Esta proposta é um dos frutos da pesquisa de mestrado no âmbito do ensino das Artes Visuais em escolas públicas da periferia urbana do Rio de Janeiro, a partir da qual elaboramos o conceito de *Falasimagens* afeto às novas gerações de estudantes. Corpo feito amálgama de visualidade e discurso como dispositivo de afirmação de jovens que recusam currículos e futuros que dispensem sua coautoria e instaura meio a escola tradicional e oficial, outra realidade escolar na qual, aprendizagens em plena sintonia com as criações e relações juvenis são a tecnologia produtiva. Para tanto recorremos à intensa observação das imagens corporais, das falas sobre tais criações e como os espaços corpóreos individuais e coletivos operam na realização de planos de ensino e aprendizagem distanciados das escolas ortodoxas e em franca direção aos modos de ação e estéticas contemporâneas.

O lastro epistêmico da presente aventura estético-intelectual é a Cultura Visual que nos auxiliou a reconhecer a força das poéticas periferizadas, as produções imagéticas e as performatividades das crianças e jovens com e na escola. O conceito *Falasimagens* e também inspirado nas táticas (CERTEAU, 2013) de invenção de pedagogias outras, motivados pela crença de que as imagens, sejam elas de arte ou de qualquer outra fonte na amplitude da cultura visual, chegam até nós e engendram, constroem, realizam presenças, como uma tecnologia da imagem, logo estamos falando de artefatos de disputa política e epistemológica. As imagens visuais aliadas ou não a outras imagens, sonoras, imaginais, olfativas, etc., ativam poderes e por poderes outros são ativadas. Se projetam além dos suportes convencionais e

ocupam corpos e coletivos. Indiciam pertencimentos, ações e territorialidades. Portanto, agregam e segregam, orientam e formam.

As imagens visuais, hoje e já há alguns anos, fazem da cidade mundo uma grande escola na qual disputas se intensificam e reverberam, refletem e se projetam adentro da velha instituição escolar, na qual, por sua vez o poder do encontro, do estar saber e fazer juntos pode ser indispensável resistência aos usos e efeitos nefastos dos maquinário das visualidades. *Falasimagens* aludem sobretudo à resistência, ao corpo pessoal-coletivo que cria e veicula o que poderíamos chamar de contra imagens hegemônicas, resultante do instigante processo de afeto coletivo, afeto tribal, afetação poética juvenil como modo de auto criação frente a tudo de entrópico e ameaçados desses tempos. Essa artigo se debruça sobre essas ações e acontecimentos cotidianos em uma escola pública popular, uma escola como outra qualquer das redes públicas, entretanto, singular e irredutível à categorizações universalizantes. Uma escola que como tantas, ensinam, também por meio das visualidades que a atravessam, a sermos alunos e professores. Esta pesquisa recorte de dois anos, meio a muitos no lugar de professora e de vida escolar pelas escolas públicas populares, defende que as *falasimagens* são a força epistemológica da presença, onde cada sujeito se apropria de outras falas e imagens, de outras *falasimagens*, sejam elas as que reforcem a cultura hegemônica ou as que em um movimento de manejar a seu favor a própria linguagem, as distorcem e destroem para tirar dela aquilo que é necessário para estar na e com a escola.

Nos interessou destacar, como aprendizagem permanente, a astúcia dos praticantes que se movimentam, atravessam e enervam os espaços escolares, na fuga no recreio, na fabricação de aulas coletivas quando as propostas planejadas para as aulas são transformadas em propostas outras e assim antropofagicamente cada criação ganha força e movimento, para logo a frente se perder para recomeçar em mais um sinal de entrada, de entrada nas aulas e de entrada em novos planos de criação. Sinal que marca o desenrolar de outros movimentos acontecerem sempre diversos.

Nesse panorama não conviria a certeza e a fé enrijecida, ou temer as produções não hierarquizadas, e assim ousamos ressignificar o "não querer nada". Na escola, tudo é desejo, é querência, é matéria da escola, uma matéria para além das matérias, onde o rigor do acontecimento das juventudes nunca é castrador, um rigor que tem a ver com princípios de se ensinar, aprender para depois ensinar, sempre junto. Assim superamos com os interlocutores da pesquisa o binarismo hierarquizante do ensino e da aprendizagem, pois aprendemos com quem aprende que a escola que acreditamos está atenta às produções das crianças e jovens, a

escola que eles criam dentro da própria escola, que um outro paradigma escolar menos comprometido com valores pretéritos e obsoletos emerge meio aos corpos e profundamente alinhado com as tantas vidas vibrantes nas escolas, nas cidades. Tal paradigma se insinua forte e eloquente nas cabeleiras, corpos, gestos, sotaques e vocabulários rebeldes e indisciplinados na poética que funde suas falas e suas imagens como saberes, como práticas, como resistência e fulguração.

Palavras-chave: imagem; fala; corpo

Palabras claves: imagen; discurso; cuerpo

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Universidade e internacionalização: a presença do PLE no currículo de Letras

Universidad y internacionalización: la presencia del PLE en el currículo de Letras

Erivelton Nonato de Santana
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

André Luiz Gaspari Madureira
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Diante do processo de globalização e de interculturalidade, observado a partir do contato e interação social entre diversos povos, inclusive no Brasil, as Universidades têm buscado formas de proporcionar um alargamento de suas fronteiras, em especial por meio do processo de internacionalização, visando se aproximar de outras Instituições de Ensino Superior (IES) como forma de potencializar suas condições de ensino, pesquisa e extensão.

Tal iniciativa visa também qualificar o processo de ensino e aprendizagem, além de aquecer a produção da pesquisa, buscando aperfeiçoar a formação acadêmica dos discentes em todos os cursos, incluindo aí aqueles voltados para a área pedagógica, em seu ambito geral, incluindo, em particular aqueles direcionados aos estudos envolvendo o domínio do uso da linguagem, bem como do processo comunicativo. Assim, tomando-se por base essa nova conjuntura cultural e educacional no âmbito acadêmico, o objetivo deste trabalho é contribuir com a reflexão sobre a perspectiva e importância da inserção e presença do ensino de Português como Língua Estrangeira (PLE) na grade curricular dos Cursos de Letras – mais direcionadamente na grade curricular dos cursos de Licenciatura em Letras da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), e, por extensão, a partir de um diálogo estabelecido com o corpo docente de cada universidade, nas grades curriculares de outras instituições de ensino que ainda não contam com essa especificidade no processo de formação acadêmica dos estudantes de Letras (futuros professores de Língua Portuguesa). Essa proposta de abordagem se justifica uma vez que a língua é um componente cultural e, como tal, pode se constituir enquanto elo para estabelecer a inserção do Outro – mais particularmente daquele indivíduo oriundo de outras culturas e, consequentemente, usuários de outros idiomas, ou seja, falantes

de línguas estrangeiras – no contexto da interculturalidade, tomada a partir da sua condição interativa e potencializadora da construção e/ou reconstrução de formações identitárias diversas e distintas daquelas que já são inerentes a cada sujeito. Além disso, é importante salientar que a inserção do ensino de Português como Língua Estrangeira nos cursos de Graduação em Letras poderá contribuir efetivamente com a preparação pedagógica e a capacitação de futuros docentes, que com uma formação específica voltada para o ensino de PLE aos indivíduos oriundos de outros países e, consequentemente, falantes de outros idiomas, terá maiores condições de desenvolver sua docência de forma ampla, completa, consistente e consciente das diferenças entre o ensino da Língua Portuguesa para falantes próprios do vernáculo em relação aos falantes de línguas estrangeiras que desejam alcançar algum nível de proficiência em Português.

É de singular relevância destacar que a referida proposta entra em sintonia com o momento atual, uma vez que o Brasil passou por um acentuado período de desenvolvimento político, econômico e social – sobretudo nos últimos anos – o que fez com que o país passasse a ser visto pelo mundo como um destino atrativo para a promoção do intercâmbio cultural, acadêmico, científico e de toda ordem. E, imbricada nessa nova conjuntura, marcada pela potencialização do diálogo com a comunidade internacional, está a língua como elemento essencial para a concretização desse intercâmbio de consideráveis proporções. Nesse ínterim, está situado o Exame de Certificação de Português como Língua Estrangeira (também conhecido como Exame Celpe-Bras). O referido Exame é o único capaz de conferir certificação oficial de proficiência em Língua Portuguesa para estrangeiros interessados em fixar residência (definitiva ou temporária) no país, pois é o único exame dessa natureza credenciado institucionalmente pelo governo federal aqui no Brasil. Tais informações acentuam, de maneira decisiva, a necessidade de se pensar na inserção do PLE como uma modalidade de aprendizado ou mesmo um componente curricular específico das Licenciaturas em Letras. Assim, para realizar o estudo proposto neste artigo, recorre-se ao método dedutivo como caminho metodológico, optando-se também por realizar uma uma pesquisa de cunho qualitativo, a partir da qual o ensino de Português como Língua Estrangeira é refletido, considerando-se a sua relevância em meio ao recente cenário político, econômico e social, tendo em vista os impactos voltados ao processo de interculturalidade e de fortalecimento curricular. Também se discute o porquê de não se poder propor um estudo de PLE como um trabalho geral de leitura e gramática – a exemplo do que tem sido feito no contexto do processo de ensino e aprendizagem de falantes nativos – que ignora certas particularidades

caracterizadoras do público alvo do ensino de PLE (os falantes estrangeiros). A parir desse percurso metodológico, estabelece-se um diálogo com elementos e fundamentos teóricos próprios da Linguística Textual, buscando-se dar ênfase aos fatores de textualidade, sobretudo àqueles considerados essenciais e que assumem as dimensões linguísticas propriamente ditas, quais sejam: a coerência textual, que diz respeito ao sentido, ao significado, à dimensão das ideias e da lógica inerentes a um determinado texto; e a coesão textual, que se materializa na forma textual, na estrutura do texto, e suas dimensões gramaticais e lexicais. Assim, a contribuição teórica de autores como Maria da Graça Costa Val, Ingedore Vilaça Koch, Luiz Carlos Travâglia, dentre outros, constitui-se como arcabouço teórico de base da investigação científica em questão. Neste percurso, textos produzidos por estrangeiros como resposta a algumas questões que compuseram provas do Exame Celpe-Bras – em anos distintos –, bem como exercícios utilizados por professores em aulas de Português como Língua Estrangeira apresentam-se como material que dá condições para a constituição do corpus apresentado e analisado neste artigo. Desse modo, os resultados obtidos até então revelam que é possível alcançar a percepção de que o PLE se constitui como uma relevante proposta para o fortalecimento do currículo do Curso de Letras nos *campi* da UNEB – e, consequentemente, em outras instituições de ensino superior, nas quais há o Curso de Letras – visto que isso propicia ao graduando conhecer melhor as particularidades que diferenciam o ensino de PLE – para falantes de outros idiomas – do ensino de Língua Portuguesa – para falantes nativos.

Além disso, essa proposta visa também contribuir com o processo de internacionalização da Universidade, na medida em que aproxima diferentes culturas por meio de um elemento fundamental para a construção das condições transacionais no contexto comunicativo: a língua(gem).

Palavras-chave: cultura; currículo; ensino; internacionalização; PLE

Palabras claves: cultura; currículo; educación; internacionalización; PLE

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Linguística e práticas pedagógicas no PIBID: o diálogo interdisciplinar no fortalecimento da formação docente

Linguística y prácticas pedagógicas en el PIBID: el diálogo interdisciplinario sobre el fortalecimiento de la formación docente

André Luiz Gaspari Madureira
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Fabrício Oliveira da Silva
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Este trabalho é fruto tanto de experiências vividas do ponto de vista da Coordenação do Subprojeto Interdisciplinar do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID) intitulado "Linguística e Prática Pedagógica: o plano interdisciplinar na potencialização do trabalho linguístico na Educação Básica", implantado no Departamento de Ciências Humanas e Tecnologias (DCHT) da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), *Campus* XVI; quanto de uma pesquisa individual de Doutorado, cuja proposta é compreender a constituição da identidade docente de licenciandos em Letras inseridos no PIBID. O objetivo é primeiramente relatar a estrutura constituída para a implementação das ações do subprojeto interdisciplinar em tela, evidenciando as práticas que aproximam certos preceitos didático-pedagógicos da perspectiva de abordagem da linguagem através de um viés científico, pautado em conhecimentos de cunho linguístico. Além disso, também se busca apresentar uma série de reflexões acerca de tais práticas, de modo a compreender como se dá o desenvolvimento dos saberes da docência em língua materna, com vistas a perceber a influência do referido trabalho interdisciplinar no PIBID para a potencialização da formação da identidade docente. Busca-se, também, analisar as diferentes temporalidades formativas em que se inserem os licenciandos quando de sua atuação no programa.

Essa proposta se justifica devido à relevância de se investigar um processo relativamente recente de formação do professor e de avaliação de projetos inovadores, a exemplo do PIBID, desenvolvidos como forma de fortalecimento curricular. Une-se a isso a necessidade de atentar à realidade lacunar existente no curso de Letras e no de Pedagogia,

devido à ausência de componentes curriculares que contemplem, por um lado, a formação pedagógica dos estudantes do primeiro curso; e da carência de disciplinas que promovam, por outro, uma discussão consistente acerca da abordagem sobre a linguagem em sala de aula aos graduandos do segundo curso. Analisar formas de intervenção para o preenchimento dessas lacunas tende a proporcionar uma reflexão fundamental sobre o fortalecimento curricular nesses cursos de Licenciatura.

Com efeito, a percepção da estrutura do PIBID de intervenção na formação docente, acompanhada pela análise das ações implementadas para o fortalecimento curricular dos referidos cursos de Licenciatura referendam a constituição deste trabalho. Como forma de imprimir um percurso metodológico para o desenvolvimento deste trabalho, inicialmente será feita uma exposição dos elementos que caracterizam o PIBID, seguindo-se da apresentação do subprojeto interdisciplinar em tela. A apresentação dessa estrutura auxilia na compreensão das funções individuais de cada sujeito envolvido no projeto para a construção de atividades de cunho coletivo. Depois, serão expostas as ações desenvolvidas no subprojeto interdisciplinar, sinalizando as formas utilizadas para promover a articulação de elementos do campo de estudo da Pedagogia com posições linguísticas de mobilização do estudo da linguagem em sala de aula. Mediante a análise das ações de articulação, considerando o posicionamento de Bolsistas de Iniciação à Docência (ID) envolvidos nesse processo contínuo de formação docente, a fundamentação teórico-metodológica passa a se basear também em uma abordagem (auto)biográfica, tomando-a como dimensão de pesquisa e como prática de formação em que remete as narrativas e experiências dos interlocutores como possibilitador de construções de identidade individuais e coletivas, mediados pela entrevista narrativa como dispositivo de recolha. A abordagem (auto)biográfica está diretamente relacionada, diríamos que fundamentada, nas bases de uma fenomenologia existencial, que visa produzir compreensões sobre a fala dos sujeitos, autores de suas histórias e de suas próprias experiências. Assim, a utilização desta abordagem nas pesquisas em educação, e não será diferente no caso da pesquisa em tela, visa, entre outros objetivos, compreender como as experiências formativas dos licenciandos no PIBID são construídas nas ruralidades produzidas a partir de um esquema de compreensão de como as temporalidades se relacionam com a constituição da identidade docente, que se produz a partir das narrativas e relatos de experiências educativas pelos quais cada um passa ao longo do seu processo formativo no programa. Diante dos resultados obtidos, percebe-se a propriedade da estrutura proposta pelo PIBID para aproximar a Educação Básica da Universidade. Ao se conceber a realidade cultural não enquanto prática estanque, mas diante da ideia de hibridização, pressupondo um processo contínuo de (re)construção, é possível compreender como, por meio do PIBID, é

percebido um ambiente de transversalização cultural a partir do qual se fomenta um espaço de novas práticas sociais, influenciando na relação que passa a se estabelecer entre a Universidade e a comunidade. Diante desse processo de alter-ação, a integração de diferentes sujeitos implicados na estrutura do PIBID – a saber, Bolsista ID, Bolsista de Supervisão e Bolsista de Coordenação – propulsiona o processo de alteração de uma realidade com o outro, integrando-os ao contexto de relação entre a formação docente, o aprimoramento do currículo e a construção de uma nova forma de conceber o espaço universitário. É assim que o sujeito utiliza suas habilidades individuais em favor de uma coletividade, promovendo ações voltadas ao fazer profissional e, com isso, ao reconhecimento de que suas ações pedagógicas devem estar ligadas a práticas organizativas da escola. Já do ponto de vista linguístico, as discussões envolvendo todos os sujeitos acerca da língua(gem) promovem uma compreensão mais científica sobre o processo de ensino de Língua Portuguesa e, com isso, maior adequação durante as aulas na Educação Básica para o alcance dos objetivos propostos. Para o Bolsista de Supervisão, esse processo que envolve tanto as discussões na Universidade quanto as ações planejadas e desenvolvidas posteriormente nos colégios da Educação Básica se configura como uma verdadeira ação de formação contínua.

Ao Bolsista de Coordenação, as questões que envolvem a realidade da sala de aula na Educação Básica tornam-se sempre atuais, o que possibilita pensar o arcabouço teórico no verdadeiro ambiente de aplicação real. Do ponto de vista do Bolsista ID, torna-se perceptível a postura de comprometimento com as ações do subprojeto, da construção de sua identidade docente pautada nas próprias experiências em sala de aula e da valorização da Licenciatura.

Palavras-chave: PIBID; formação; identidade docente; linguística; prática pedagógica

Palabras claves: PIBID; formación, identidad docente, linguística, práctica pedagógica

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Make love: corpos, juventudes e visualidades nas escolas

Make love: cuerpos, jóvenes y artes visuales en las escuelas

Pâmela Souza da Silva
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Rodrigo Torres do Nascimento
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Este trabalho é o ponto de encontro de duas pesquisas de mestrado cujos temas estão inscritos e circunscritos pela denominação escola pública popular: "Choque de monstros: corpo, identidade e visualidade na escola" e "DANDO PINTA: Juventude viada das periferias às redes!". Entendida, tal denominação, como uma face social não redutível aos espaços nos quais se evidencia. Contudo, é nesses espaços, os espaços escolares institucionais, que o que lhes são peculiares se potencializam e se manifestam com notável singularidade. Não entendemos o espaço escolar em seus tempos próprios como dissociado ou impermeável ao que lhe circula, atravessa e produz. Entretanto, refletimos sobre o que a vida dos protagonistas desses espaços traz e nesses espaços problematiza.

Alguns dos aspectos do cotidiano escolar constituem o foco da pesquisa dentro desse tema tão vasto e infinitamente facetado. Das muitas faces da escola, a face que nos interessa investigar, é a face que transpondo os limites institucionalizados dos corpos individualizados reconfigura o corpo dos investigadores no atravessamento dos colaboradores – termos aqui utilizados por falta de algo mais pertinente.

O problema dentro do epicentro da pesquisa no fulcro do tema. Nos interessa (nós, eu e meus coletivos de afeto, posso incluir o orientador.) o corpo discente que afeta o docente. E como essa afetação pode, como inusitado oráculo, anunciar um presente e um futuro institucional e epistêmico que garanta alguma pertinência ao binômio ensinar e aprender nas escolas.

Simplificando: aposto que os corpos discentes oferecem à atenção docente problematizações muito mais úteis à continuidade e atualização da escola do que outros recursos supostamente disponíveis. Refiro-me às questões que a corporeidade clandestina à

escola, corporeidade pós moralista em relação aos princípios, em muitos aspectos, anacrônicos, dos currículos oficiais, corporeidade juvenil e em fluxo, ou seja em plenitude existencial e força estética, exigem tratar e ocupar espaço destacado nos encontros que só a escola promove e nem sempre aproveita em concreto e objetivo benefício dos estudantes. A hipótese que conduz à pesquisa e ao cotidiano escolar, é que os estudantes seriam a fonte de recursos mais importante para a sintonia das escolas com a atualidade. A atenção voltada para as novas gerações de estudantes simultaneamente à perscrutação dos efeitos dos seus encontros no corpo da professora e pesquisadora é o via metodológica. Assim, a representação do tema se expande. Da escola a uma determinada escola, partindo da ideia que o recorte aqui é imperativo. Cada escola é uma escola em seu universo de diferentes e singulares dias, horas e habitantes. O recorde do cotidiano supera a pecha de pouca utilidade, quando a utilidade é reconhecida apenas pela suposta capacidade de aplicação generalista. Cada recorte cotidiano é singular e sua característica comum aos outros cotidianos é a aludida singularidade e essa noção é o mais oportuno recurso teórico ao qual a pesquisa recorre.

Recortando o cotidiano em suas minúcias, em suas nuances e surpresas expandimos ainda mais o campo investigado. Pois, apostamos que as narrativas que a investigação nos possibilita produzem efeito paradoxal na diagramação do tema, quanto mais minúsculo e fugaz aparenta a experiência observada, quanto mais banal e aparentemente rotineira a prática observada, maior a densidade do aspecto fulcral ao tema que são, na escola determinada, alguns dos diversos sujeitos que a habitam. De uma denominação genérica chegamos à imparidade dos praticantes do cotidiano especificado. E assim chegamos aos sujeitos incarnados que oferecem saberes aos currículos e à formação continuada do corpo da professora.

Sob a égide do corpo, buscaremos a partir da presença cotidiana lidar com o 'monstro', ou seja, o que se aponta para afirmar uma diferença defensiva, egoísta e violenta. O monstro é o corpo no qual não se discerne cérebro da genitália, nem tão pouco suas fronteiras, seus limites e terminais dos de outros corpos. Aceitamos, portanto, os corpos que se nos oferecem, a partir do que vamos percebendo em nosso corpo. Marcas de percursos de outros corpos, ideias insurgentes, ponderações e sobretudo sentimentos. Matéria com a qual buscamos elaborar as narrativas vertidas em crônicas do nosso cotidiano. Crônicas que narram os coletivos em mim, como força inevitável. Buscamos nas crônicas, e isso já é parte do método proposto, conter e dispersar em oferta ao leitor, o que as presenças diversas nos oferecem ao longo da pesquisa. Não damos a palavra a ninguém, aceitamos as que nos são

dadas ou dispensadas nos nossos cotidianos. Pois, o que viria ser "darmos a palavra" a alguém se não é um convite para falar? O que então quer dizer esse ato absurdo, essa aparente doação, essa generosidade moldada pela força de autoridade difícil de enganar? Quem vai falar? Quem determinaria o lugar do outro, quem lhe pediria que falasse aqui? (Souza, 2012: 266). Trazemos o que nós fez o a monstro, acima aludido, trazemos o seu choque contra o nosso espelho, o choque de monstros!

Os monstros se chocam, nos chocam e seu choques fendem os currículos. Pelas fendas invadem a cena das aulas e fulguram em muitas versões e visualidades. Corpo, identidades estilhaçadas e criadas, visualidades ressignificadas, escancaradas e afirmadas na escola.

Inês através de suas páginas na internet publica quase que diariamente fotos e vídeos de suas performances, músicas e declarações sobre questões que estão sendo debatidas nas redes sociais. Suas criações, dentre todas as linguagens que ela se utiliza são, sem sombra de dúvida, acontecimentos artísticos que tornaram Inês reconhecida e admirada por significativa parcela da juventude.

Por meio da observação das formas, dos meios e dos recursos que as novas gerações lançam mão para o fortalecimento e realização das suas formações, escolhemos, como afirmamos, um exemplo que demonstra a potência dos currículos independentes das escolas oficiais, pois, Inês Brasil oferece sua imagem/obra como matéria útil à criação de saberes, por sua vez, necessários às performances de muitos jovens. Performances que amalgamam ações individuais e coletivas indiscriminadamente como se caracterizam as movimentações tribais da contemporaneidade (MAFFESOLI, 2000).

Quebrando radicalmente invólucros de qualidades geralmente prescritas pela escola em seus currículos tradicionais. Moralismo, escolaridade, linguagem normativa, são ignorados por Inês Brasil, personagem que emerge do fulcro da exclusão social - afinal se trata de uma ex-prostituta que trabalhou por muitos anos na Europa e vítima, portanto, de todas as condições que antecedem e conduzem centenas de mulheres a tal destino - e produz elementos que a fazem protagonista em um universo cultural, reiteramos, ignorado pela escola, no qual é quase endeusada por seus fãs juvenis, os mesmos que de uma forma ou de outra transitam nas escola, e nelas realizam ações pedagógicas em franco enriquecimento de suas subjetividades, participando efetivamente de mais uma escola ativa, meio a tantas outras invisíveis, dentro da escola institucional, sob o peso das regras da escola imutável.

A escola gerida pelos adultos, vista e mantida por eles, denominamos de escola oficial. E observamos, no campo, que muitas reclamações e frustrações dos adultos que lá trabalham

e dão sem a menor consideração a outra escola que vibra diante de seus corpos mas por esses não é alcançada. Essa outra escola, é a que se instaura nos encontros entre os estudantes, se alicerça nas suas expectativas de narrar e ouvir o que narram seus pares, é a escola que existe sem uniforme, sem reprimendas, castigos ou humilhações. É uma escola fabulosa que só os estudantes entram e administram. Nessa escola, como em qualquer escola, se vai para aprender. Seu currículo é intenso e não se configura em papeis e calendários. As atividades simplesmente acontecem e fulguram, feridas, mas sorridentes, entre um golpe e outro da escola oficial. Entre as muitas aprendizagens, a partilha de opiniões e imagens, de descobertas musicais, idas a festas e passeios têm grande relevância.

Indagamos então, o que Inês Brasil ensinaria à escola, ou, no mínimo a questionaria e enriqueceria, na medida em que é uma representação afetuosamente afirmada de tantos jovens, sobretudo jovens LGBT, com e sem escolaridade avançada e de capital cultual diverso. No mesmo fluxo desses questionamentos parece urgente indagar o que ensinariam as visualidades inoportunas, transgêneras, raciais e transculturais, que afirmam a diferença como desfronteiramento conceitual crucial à compreensão do desmoronamento de toda blindagem identitária. O que nos parece constituir parte da resposta à primeira questão, mesmo que não conclusivamente, seria a relativização da estética moral da pedagogia hegemônica. Uma sorte de contra pedagogia, que aceita o tropeço na pronúncia, o desfalque na gramática, o espancamento da sintaxe, mas, preserva o afeto, não restringe o humor e protege a humanidade, como de muitas formas, a escola dos estudantes professa e realiza.

Nosso interesse é, portanto, trazer um elemento aparentemente inusitado e estranho à ambiência curricular justamente para evidenciar a sua amplitude. O conceito de currículos praticados (OLIVEIRA, 2003) desmonta a visão das práticas escolares que se dão pelo viés dos limites disciplinares e disciplinados e evidencia a plasticidade da ação pedagógica na incontrolável movimentação do cotidiano. Movimentação na qual tudo tem lugar, sentido e ativa participação na formação dos estudantes, mesmo aquilo que a oficialidade escolar condena, exila e desconhece. Geralmente, material valioso que escorre e se adensa na escola não oficial.

Palavras-chave: cultura visual; juventude; identidades

Palabras claves: cultura visual; juventud; identidades

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Dispositivos móveis e suas potencialidades didático-pedagógicas no contexto da cibercultura

Dispositivos móviles y su potencial didáctico-pedagógicos en el contexto de la cibercultura

Vanessa Rios Macedo
Universidade do Estado da Bahia/Secretaria Municipal da Educação (UNEB/SMED)

Jefferson de Menezes Souza
Centro Universitário Ages (UNIAGES)

Maria Patrícia da Costa Quirino
Centro Universitário Ages (UNIAGES)

Os dispositivos móveis instauram novas formas de ensinar e aprender no contexto da cibercultura, marcado pela presença intensa das Tecnologias da Informação e da Comunicação (TIC), instituindo novas práticas culturais e o acesso ao ciberespaço a partir de diferentes linguagens, exigindo novas maneiras de compreender e imergir no universo daqueles que constituem os sujeitos que interagem cotidianamente com as mídias digitais, geração denominada por Tapscott (2010) como geração digital.

As apropriações dos dispositivos móveis, especialmente pelo celular, e suas possibilidades plurais de aprendizagem desafiam o professor e sua prática docente, que precisa contemplar dinâmicas baseadas em mobilidade, autoria, conectividade, colaboração e interatividade, devendo propiciar oportunidades de experimentações e provocar situações que instiguem a criação e a colaboração (SANTOS, 2014).

A cibercultura, enquanto cultura contemporânea, que se estrutura pelas apropriações das tecnologias digitais em rede nas esferas do ciberespaço e das cidades, desafia os educadores a compreender as mudanças nas práticas curriculares em conexão com transformações societárias no contexto da cibercultura, que vem se caracterizando pela emergência da Web 2.0, pela mobilidade, convergência das mídias, dos dispositivos e telefones móveis.

Mediante essas reflexões, junto ao trabalho desenvolvido numa disciplina intitulada "Prática educativa: Novas tecnologias e Educação", no curso de licenciatura em Biologia, em que os discentes envolvidos realizaram uma pesquisa de campo e perceberam, por meio de observações e discursos de professores de colégios estaduais situados nos municípios de Fátima e Crisópolis, na Bahia, a presença de tecnologias digitais, mas dificuldade e resistência dos professores em se apropriarem dessas tecnologias, inclusive dos dispositivos móveis já acessados pelos alunos dentro e fora das salas de aula, em suas práticas pedagógicas. Essas percepções geraram debates e reflexões durante a disciplina mencionada acima e a partir dessas inquietações, foi construído o projeto/ curso de extensão intitulado "As novas tecnologias e o ensino inovador: possibilidades pedagógicas mediadas pelos dispositivos móveis", desenvolvido no Centro Universitário Ages, instituição de ensino superior situada no município de Paripiranga, Bahia.

Os objetivos desse curso foram: compreender a importância das TIC, especialmente os dispositivos móveis, nos processos de ensinoaprendizagem; planejar e desenvolver atividades pedagógicas mediadas pelos dispositivos móveis; e criar espaços de reflexões sobre as implicações desses dispositivos na prática educativa.

O curso, que teve carga horária de dezesseis horas, foi organizado em quatro encontros estruturados com momentos de reflexões teóricas e momentos para interações com diferentes aplicativos através dos dispositivos móveis.

Os sujeitos dessa formação, compreendidos como atores sociais que se autorizam nos processos de construção do conhecimento e sistematizam seu próprio cotidiano, foram 23 estudantes de licenciaturas, que cursavam Biologia, Pedagogia e Matemática. Compreender os aspectos culturais que estão presentes na vida cotidiana dos sujeitos da pesquisa foi fundamental no planejamento e desenvolvimento do curso. Nesse sentido, foi desenvolvido e utilizado um questionário que assumiu uma função importante no diagnóstico dos graduandos que participaram do curso de extensão. Semiaberto, o questionário foi respondido pelos sujeitos durante o primeiro encontro via dispositivos móveis, e teve como finalidade identificar e delinear algumas características específicas dos atores sociais, com destaque para questões voltadas para as interações desses sujeitos com as tecnologias digitais, especialmente os dispositivos móveis, suas apropriações dos dispositivos móveis nas práticas cotidianas, suas compreensões iniciais sobre a relação dos dispositivos móveis e aprendizagem, bem como a relevância do curso na sua formação. Os sujeitos da pesquisa, que tinham a faixa etária entre 17 e 36 anos, apresentaram domínio técnico sobre a maioria das funções básicas

dos dispositivos móveis que possuíam, a exemplo do notebook, *tablets* e *smartphones*; e dentre eles apenas dois licenciandos afirmaram não possuir acesso à internet em casa, inclusive via dispositivos móveis.

Construir algumas compreensões acerca das transformações nos processos de aprendizagem em conexão com a cibercultura possibilita ao docente compreender, também, sua natureza hipermidiática na medida em que amplia os espaços de interação, potencializa as formas e espaços de publicação, compartilhamento e organização das informações. (PRIMO, 2008).

Nesse sentido, durante o curso, foram apresentadas estratégias voltadas para a aprendizagem colaborativa através de celulares, *tablets* e outros dispositivos móveis. Os sujeitos da pesquisa vivenciaram experiências voltadas para a interação com dispositivos móveis e aplicativos úteis na sua formação, com alguns direcionamentos para a inserção desses dispositivos nos processos de ensinoaprendizagem. A análise dessa forma está fundamentada numa perspectiva qualitativa, em que a investigação e análise são descritivas, utilizadas para compreender a realidade social bem como são valorizadas a presença dos atores sociais como sujeitos estruturantes das práticas educacionais, apropriando-se de uma literatura que dialoga com conceitos dessa proposta formativa. Para subsidiar todo o processo de construção e desenvolvimento do projeto, bem como análise dos dados, foram utilizados referenciais teóricos como Levy (2000, 2010), Lemos (2009), Santos (2014, 2015), Santaella (2007), Moran (2012), Tapscott (2010), Zabala (1998), Behrens (2012), Bogdan 1994), dentre outros.

Os sujeitos da pesquisa que afirmaram interagir cotidianamente com os dispositivos móveis, especialmente para acessar as redes sociais, enviar mensagens para amigos, acessar conta de *e-mail* e ouvir música, participaram do curso buscando uma qualificação profissional por identificar a necessidade de inserir as tecnologias digitais, incluindo os aplicativos disponíveis via dispositivos móveis, na sua prática pedagógica; alguns reconheceram sua dificuldade em estabelecer relações dos dispositivos móveis e suas potencialidades educativas.

Embora tivéssemos encontrado algumas limitações durante os encontros formativos, especialmente no que se refere ao acesso à internet pela rede *wifi*, acontecimento que dificultou o desenvolvimento de algumas atividades, necessitando a adaptação do que foi elaborado inicialmente, os licenciandos construíram diferentes significados a partir do que foi discutido e produzido durante o curso.

A apropriação dos dispositivos móveis como possibilidade didático-pedagógica foi sendo construída pelos licenciandos, que interagiram com aplicativos, compreendendo suas possibilidades para além dos espaços escolares e formais de ensino. A proposta foi que essas relações fossem construídas e inseridas em outros espaços do cotidiano desses sujeitos, através de novas aprendizagens e reflexões que partissem das próprias práticas formativas dos sujeitos graduandos em diferentes espaços de interação com os dispositivos móveis.

Palavras-chave: dispositivos móveis; formação docente; cibercultura

Palabras claves: dispositivos móviles; formación del profesorado; cibercultura

.

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Leitura e oralidade: contos populares africanos e indígenas - uma experiência de trabalho com docentes das classes hospitalares.

Lectura y oralidad: cuentos populares africanos y indígenas - una experiencia del trabajo con maestros de las clases de hospital.

Antônia Maria Almeida Alves
Instituto Federal Baiano (IFBA)

Esta oficina foi realizada com o objetivo de implementar uma proposta de formação continuada para empreender ações de políticas afirmativas com recorte étnico racial expressas nas Leis 10.643/2003 e da 11.645/2008 as quais estabelecem o estudo das culturas afro brasileira e indígenas. Sendo assim foi realizada uma oficina de contos populares nas Classes Hospitalares e Domiciliares da Rede Municipal de Ensino da cidade do Salvador. O trabalho foi direcionado aos profissionais da educação que exercem suas atividades prestando atendimento a crianças, adolescentes, jovens e adultos em processo de tratamento de saúde ou internamento hospitalar, assegurando a clientela hospitalizada início ou continuidade do processo de escolarização durante o tratamento hospitalar ou tratamento de saúde. Os citados profissionais cumprem o princípio institucional estabelecido pela Política Nacional de Inclusão, oferecendo atendimento educacional no ambiente hospitalar e domiciliar (casas de apoio, casas lar e domicílio), onde trabalham com redução de atrasos nos processos de aprendizagem dos estudantes pacientes, pois possibilitam a vivência de práticas pedagógicas contidas na proposta curricular das unidades escolares, mantendo vínculos, criando condições favoráveis para que quando os estudantes retornem as suas escolas de origem estejam com o mínimo de defasagem possível.

Com o olhar direcionado para as questões de atendimento as especificidades do contexto, do público envolvido no trabalho pedagógico foi feita a opção pelo gênero textual contos populares-africanos e indígenas pelo fato de atenderem as disposições previstas na legislação de ensino e também apresentarem, enquanto narrativas orais e escritas uma estrutura simples e breve com função lúdica e educativa, propondo modelos de

comportamentos adequados, transmitindo valores e normas de conduta, além de ofertar um suporte educacional proporcionado pelas mensagens culturais e pelas relações entre o falar e o ouvir, o que favorece as interações, intervenções orais, o debate e o conto e o reconto de histórias. Justifica-se a escolha específica do gênero textual por considerar, que a leitura e interpretação dos contos populares como prática cultural cotidiana traz a intencionalidade de contribuir para o desenvolvimento emocional, cognitivo, despertando o interesse pela leitura relacionando a fala e a escrita tendo em vista a apropriação e domínio do sistema de escrita, além da valorização das nossas matrizes culturais.

Na perspectiva de orientação de um trabalho com sujeitos cuja multiplicação das ações propiciará aprendizagem além do deleite e a aquisição de habilidades especificas de leitura e de escrita. Assim a metodologia de trabalho escolhida para a oficina temática de gênero textual contos, com carga horária de 8 horas, foi organizada em quatro momentos. O primeiro com apresentação de slides com o título de Contos Populares e Memória Cultural, de caráter introdutório, após a apresentação com objetivo de otimizar o desenvolvimento das atividades, foi solicitado aos participantes que se organizassem em pequenos grupos, de no máximo seis participantes. No segundo momento foi solicitada o manuseio de diferentes materiais escritos, textos avulsos e livros de contos referentes à temática. No terceiro momento a escolha de versões de contos que pudessem ser lidos na integra observando as informações que permitiram situar a leitura: nome do livro, temática, autor, ilustração, gramatura e outros elementos que favoreceram a descoberta de conhecimentos prévios por parte dos envolvidos no processo. No quarto momento foi solicitado a realização de um plano de atividade que contemplasse os Eixos Oralidade, Eixos de Leitura, Eixo da Análise Linguística / Apropriação do Sistema da Escrita para ser desenvolvido com os estudantes nos seus diferentes espaços de trabalho visando a ampliação do letramento.

O grupo privilegiou as sequências didáticas, pois as mesmas se adequam a diferentes níveis de escolarização além de assegurar o atendimento aos direitos da aprendizagem. Finalizando foram feitas a apresentações das atividades propostas, e a título de avaliação forem feitos, em seguida, comentários sobre as mesmas. Ficou patente a importância do planejamento de intervenções orais e contações de histórias para as crianças jovens e adultos, sujeitos de faixas etárias diferentes, de níveis de escolaridades diferentes os quais de encontram em situação de fragilidade proporcionada por patologias, estando em espaços diferentes da escola, porém os locais nos quais se encontram não os excluem de se beneficiarem das práticas pedagógicas contidas nas propostas curriculares das unidades

escolares. A realização da oficina com o grupo de 30 docentes das classes hospitalares atendeu a expectativa, pois houve um comprometimento dos participantes ao darem retorno, realizando as atividades planejadas no encontro, demonstrando assim reconhecimento de que as vivências serviram de subsídios para as futuras ações a serem desenvolvidas com os estudantes.

Palavras-chave: contos populares; práticas pedagógicas; currículo

Palabras clave: cuentos populares; prácticas pedagógicas; currículo

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Processo de ensino aprendizagem de alunos com necessidades especiais educacionais num colégio estadual de Salvador - BA

Proceso de enseñanza y aprendizaje de los estudiantes con necesidades educativas especiales en un colegio público de Salvador -BA

Eviviane Rosa da Costa
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

A inclusão de pessoas com deficiência é um direito garantido por lei e seu debate é uma constante nos diversos setores da sociedade, tanto no cenário nacional, quanto mundial. Assim, este estudo tem por temática a inclusão de alunos com necessidades especiais educacionais, já que a educação inclusiva incide no acolhimento em um espaço comum, de todos os alunos, independentemente de sua condição física, mental, social ou econômica, sem segrega-los. Sendo a escola, este espaço social inicial e comum da vida de milhares de indivíduos, ela ainda é a área de acompanhamento do desenvolvimento e da formação enquanto indivíduos de inúmeros alunos que por ela passam. Por sua vez, a escola pública deve ser democrática, no sentido de ser acessível a todos.

Dentro do aspecto educacional é idealizado pela legislação brasileira que todas as pessoas tenham direito e acesso a uma educação de qualidade. Porém se já é difícil viabilizar educação de qualidade para todas as crianças e adolescentes do Brasil, não seria diferente para aqueles que possuem necessidades especiais, público que já abarca uma significativa parcela da sociedade brasileira. O grupo-alvo da educação inclusiva são alunos com deficiências, sejam elas, intelectual, auditiva, visual, física, transtornos do espectro autista, pessoas com altas habilidades, transtornos globais do desenvolvimento. Portanto, trata-se de amplo expressivo contingente de pessoas que demandam um leque de adaptações, tanto físicas quanto ligadas ao conhecimento, que obriga a instituição escolar a repensar suas estruturas e propostas pedagógicas favoráveis a um ambiente educacional que permita a inserção de qualquer pessoa, independentemente de suas limitações. As condições favoráveis para uma qualidade de ensino, não devem ser criadas apenas para pessoas com deficiência, mas para a

escola em sua totalidade e para lidar com um processo que não possui um molde definitivo como a inclusão implica constante aprimoramento.

A Lei de Diretrizes e Bases da Educação no Brasil aborda a Educação Especial como modalidade educacional formadora do indivíduo-cidadão. Nada obstante, muitas são as barreiras que impedem que as políticas de inclusão sejam realmente efetivadas. A começar pelas políticas públicas, que na prática, as ações que deveriam apoiar o Atendimento Educacional Especializado não ocorrem de acordo com os pressupostos legais. A comunidade escolar como um todo, não dispõe dos recursos pedagógicos, tecnológicos e materiais, principalmente humano, que é o caso do apoio de profissionais especializados em Educação Especial, para auxiliar o professor que deveria ser contemplado e ter seus direitos garantidos por lei na ação didática com alunos com necessidades educacionais especiais. Todavia, são lesados pela inviabilidade e inexistência do AEE - Atendimento Educacional Especializado, como aporte entre a equipe pedagógica das turmas regulares, seus gestores e os professores. Delimitou-se como campo de pesquisa, uma Unidade Escolar da cidade peninsular de Salvador, na Bahia – Brasil, cidade com forte carência educacional o Colégio Estadual Governador Roberto Santos, buscando considerar a percepção dos professores dessa unidade de ensino na cidade de Salvador - Ba, a respeito da prática da educação inclusiva e as principais necessidades dos alunos com necessidades especiais educacionais, com ênfase na deficiência intelectual, inseridos na rede regular de ensino, proporcionando assim uma reflexão a respeito do tema.

A motivação deste estudo centra-se em investigar como ocorre o processo de inclusão no ensino-aprendizagem de alunos com necessidades educacionais especiais? A relevância deste estudo consiste em promover avanços no conhecimento sobre o processo educacional inclusivo. Além de contribuir para a melhoria das ações e práticas pedagógicas reflexivas e efetivas para um ensino e aprendizagem de educandos com necessidades especiais educacionais. Objetiva-se analisar o processo de inclusão no ensino-aprendizagem de alunos com necessidades especiais educacionais, com foco na formação de professores para atender a esta demanda, a coleta de dados se dá em uma escola da capital baiana.

Na composição do referencial teórico utilizou-se dos conhecimentos de Mantoan, Pessotti, Guimarães, Pimenta, Kant, dentre outros, para apresentar o estado da arte no que se refere deficiência e os primeiros passos da educação especial na história; o enquadramento legislativo da inclusão no Brasil e a formação de professores para a educação especial. Trata-se de uma investigação descritiva, com abordagem qualitativa realizada no Colégio Estadual

Governador Roberto Santos. Os sujeitos foram nove professores que possuem contato direto com aluno, que aceitaram participar do estudo e assinaram os termos de consentimento livre e esclarecido. Foi usado como técnica a coleta de dados, a entrevista semiestruturada, estas foram gravadas e transcritas na íntegra pelo pesquisador. Para análise dos dados optou-se pela análise de conteúdo, modalidade temática de Bardin (2006). Do material empírico chegou-se à categoria temática: "A visão dos professores sobre a escola inclusiva e as estratégias didáticas para o ensino e aprendizagem das atividades e as estratégias para desenvolvimento cognitivo dos alunos com necessidades educacionais especiais".

As falas dos sujeitos entrevistados demonstram que a escola para ser inclusiva precisa estar melhor aparelhada para que se consiga promover estratégias didáticas para ocorrer ensino e aprendizagem por meio de atividades mais direcionadas à inclusão e embora aja ações no sentido de tornar a escola acessível, isso não resolve a questão da educação inclusiva, que envolve mudanças de ordem pedagógica. Assim, conclui-se que são necessárias reformas aplicáveis no contexto educacional e principalmente no âmbito da educação especial inclusiva, visando à melhoria do ensino. Acredita-se que o desenvolvimento deste trabalho possa servir como ferramenta para influenciar mudanças na Educação para relações mais éticas e justas, com indivíduos, independentemente de suas limitações e potencialidades.

Palavras-chave: formação de professores; inclusão; educação especial

Palabras claves: formación de profesores; inclusión; educación especial

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Jogo eletrônico: sentido e significado para a educação

Juego electrónico: significado y importancia para la educación

Keyne Ribeiro Gomes
Universidade Federal de Sergipe (PPGED/UFS)

Simone Lucena
Universidade Federal de Sergipe (UFS)

Este artigo aborda alguns aspectos de uma pesquisa qualitativa em andamento, que está sendo desenvolvida no Colégio Estadual Ministro Petrônio Portela localizada na cidade de Aracaju/SE. A pesquisa está vinculada ao Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Sergipe – UFS. Neste trabalho focaremos na possibilidade do uso dos jogos eletrônicos nas aulas práticas de Educação Física e como esse dispositivo pode ser trabalhado nestas aulas.

A evolução tecnológica tem modificado não só as relações comunicacionais como também tem influenciado no contexto do ensino e da aprendizagem de docentes e discentes. Os dispositivos tecnológicos, em especial as tecnologias móveis conectadas em redes, estão fazendo parte do cotidiano da sociedade e influenciando na formação de docentes e discentes. A partir do uso destas tecnologias surgem novas mobilidades espacial e temporal e junto a elas uma nova forma de jogo eletrônico - o Exergame (EXG[1]) bem como a preocupação de como esse dispositivo pode ser inserido nas aulas práticas de Educação física, já que esse jogo eletrônico trabalha com movimentos corporais.

Os profissionais da docência têm estado diante de modificações das mais diversas em sua área de atuação. Dentre as muitas mudanças pelas quais vem passando a sociedade e, como um reflexo dela, a educação, práticas docentes inovadoras têm se constituído, cada vez mais, princípio fundamental para a aprendizagem.

[1] Jogos que utilizam os movimentos de diferentes segmentos como forma de interação com ambientes virtuais, podendo contribuir não apenas para o aumento do gasto calórico, mas também para o aumento do repertório de movimentos do indivíduo, principalmente em fase de crescimento.

A cibercultura caracteriza a evolução de uma teia global de conexões – através de dispositivos de hardware e interfaces, formando um espaço de informação ou o ciberespaço. Para Santaella (2003, p. 97) nesse espaço "a comunicação é interativa, ela usa o código universal, ela é convergente", em outras palavras é possível, o estabelecimento da troca comunicativa, o acesso remoto à informação e a simulação de diferentes processos. Isso significa que uma pessoa que interage no ciberespaço pode assumir uma ou várias identidades digitais, e partir disso, estabelecer diferentes laços sociais.

No ciberespaço a realidade virtual é uma vivência imersiva, interativa, estruturada e apresentada por meio de imagens ou gráficos em tempo real demostrada pelo computador. Esse conceito ganha força com Éric (1996), que considera "As imagens virtuais são tão pouco separáveis do objeto atual quanto este daquelas. As imagens virtuais reagem por tanto sobre o atual", nesse ponto de vista possibilitando interações via dispositivos eletrônicos-digitais.

Participam como voluntários dessa investigação 18 jovens de ambos os sexos, com idade entre 15 e 19 anos, estudantes do ensino médio do Colégio Ministro Petrônio Portela localizada na cidade de Aracaju-SE. A pesquisa qualitativa de caráter descritivo-exploratório foi dividida metodologicamente em duas partes. A primeira buscou identificar e analisar a presença dos jogos eletrônicos no cotidiano dos sujeitos da pesquisa e o fenômeno da virtualidade no universo cotidiano dos voluntários por meio de um questionário; e a segunda, será por meio de uma intervenção prática, onde busca analisar a percepção dos voluntários em contato com uma forma de realidade virtual, especificamente os EXG, seguida da prática do jogo real, no caso handebol.

Fase 1- Questionário de identificação da presença dos games no cotidiano dos alunos - nesta fase inicial, os voluntários do ensino médio das aulas práticas de educação física do Colégio Estadual Ministro Petrônio Portela de ambos as turmas, responderam individualmente, na sala de aula, um questionário composto por 10 questões objetivas, para detectar à presença dos games no cotidiano dos alunos. Haja vista, o objetivo do questionário, levantar alguns dados para identificar se os jogos eletrônicos podem ser utilizados nas aulas de Educação Física e como os professores podem inovar suas aulas com o recurso dos jogos eletrônicos nas aulas práticas. Também foi levantado o número de horas que os alunos dedicam ao uso desses equipamentos e o tempo despendido em interações no ciberespaço (jogos eletrônicos). Por último, os sujeitos da pesquisa relataram o possível conhecimento e o contato com os EXG, especificamente o console XBOX 360º[2].

[2] É um aparelho que funciona como um dispositivo.

Segundo Leite (2011, p. 70) "o esporte virtual, praticado nos videogames e terminais de computador, faz parte de outra realidade, mais veloz, mais bonita, mais atraente e com maior chance de sucesso do que a dura realidade concreta da prática esportiva." Segundo essa mesma autora "os softwares com competições esportivas garantem, aos seus jogadores, emoções similares às vividas concretamente" (2011, p. 86). Neste espaço, o atleta virtual está dentro de uma quadra, e o seu desempenho será acompanhado e pontuado. Nesse mundo virtual o usuário pode alcançar a vitória, quebrar recorde, subir ao pódio e receber medalhas virtuais.

Considerando que, existe uma crítica feita e associada ao videogame a sua passividade e a inatividade do seu envolvente, em nosso estudo, os voluntários não relataram cansaço físico na prática virtual, porém já existem estudos que comprovam que os EXG contribuem para elevar o nível de atividade física diária dos indivíduos, com efeitos positivos sobre a saúde, dando oportunidade para as crianças serem fisicamente ativas no ambiente doméstico (RANHEL, 2009). Em relação a eficiência dos EXG na elevação do gasto energético, a autora afirma que estes games não substituem as atividades físicas reais (DARLEY, 2010). No entanto, não temos que encarar o virtual como substituto imediato do real (LÉVY, 2000), como um movimento de inovação que propaga as inúmeras possibilidades do movimentar-se.

Para Lucena (2012) o professor será desafiado, pois a lógica para esta prática é diferente da educação tradicional. No entanto, é necessário que percebam esta mudança. Assim, se faz necessário que eles abandonem seu papel de centralizador do conhecimento e percebam que, através das mídias na educação suas funções poderão ser realizadas em comunhão com os alunos.

O sujeito crítico também está ligado ao perfil do professor que atua em parceria com os recursos tecnológicos. Este sujeito possui características que se aproximam do sujeito ativo, quando aponta não estar de acordo com exibições da mídia que não tem ligação com seus valores e outras fontes.

O desafio é não apenas dos professores ao tratar da sua formação, é também uma questão das instituições formadoras aceitarem as mudanças no ensino aprendizagem e possuírem os aparatos e práticas docentes compatíveis com a realidade em que o professor deve desenvolver os saberes aprendidos em sua formação. Segundo Penteado (1991, p. 107), o assunto vai mais além do que uma "questão da instituição concebida como canal normatizador da sociedade". A autora afirma que enfrentar este desafio "é uma questão política dos grupos de profissionais que a corporificam e lhe dão vida, ou viabilizam tais

instituições". Para ela, existem três pilares a serem discutidos para trabalhar com a temática mídia na educação: a escola, professores e sua formação. Os profissionais da docência têm estado diante de modificações das mais diversas em sua área de atuação. Dentre as muitas mudanças pelas quais vem passando a sociedade e, como um reflexo dela, a educação, práticas docentes inovadoras têm se constituído, cada vez mais, princípio fundamental para a aprendizagem.

O fator envolvimento demonstra ser grande incentivador de aprendizagens significativas e a utilização de recursos lúdicos pode favorecer o surgimento e/ou desenvolvimento deste envolvimento, bem como da interação com os conteúdos curriculares, promovendo o crescimento do interesse do aluno por sua própria aprendizagem. O despertar desse interesse será de substancial importância para a construção de significados e, posteriormente, assimilação de conceitos importantes para a formação de estruturas cognitivas sólidas.

Diante do exposto, percebe-se que o uso dos dispositivos tecnológicos nas salas de aula não tem característica apenas de atividade complementar ou de promotora de momentos de relaxamento e distração, ele vai muito além desta perspectiva. Quando se pensa em aprendizagens significativas, a relevância é um dos aspectos alicerçais para que estas aconteçam. O aluno precisa encontrar naquilo a que está sendo exposto sentido e, independente de sua faixa etária ou nível intelectual, o jogo eletrônico pode ser uma alternativa favorável à compreensão dos itens do currículo escolar e maneira significativa, pois o próprio jogar será capaz de recriar conhecimentos não voláteis, relacionando aspectos lúdicos e prazerosos das atividades com games e produção cultural e intelectual.

Os aparatos tecnológicos ampliam o leque de oportunidades de aprendizagem em sala de aula, multiplica as possibilidades que o docente dispõe para promover momentos de aprendizagem efetiva junto aos seus estudantes, além de criar uma atmosfera envolvente dentro do ambiente escolar. É ainda possível perceber que há mais espaço para a participação de todos de maneira colaborativa, estimulando a cooperação e a competição, com suas devidas dosagens para que sejam saudáveis e permitam a participação de todos e para que todos se sintam importantes.

Palavras-chave: educação física; formação docente; virtualidade; jogo eletrônico

Palabras claves: educación física; formación del profesorado; virtualidad; juego electrónico

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Processo de ensino-aprendizagem no programa ensino médio com intermediação tecnológica (EMITEC) na cidade de Boquira: potencialidades e fragilidades

Programa de enseñanza-aprendizaje en el programa de educación secundaria en la ciudad de Boquira: potenciales y fragilidades

Patrícia Silva Almeida
Programa Ensino Médio com Intermediação Tecnológica (EMITEC)

O programa Emitec, instituído em 2011, regulamentado pela portaria nº 424/2011, publicada em Diário Oficial de 21 de janeiro de 2011, dispõe de redes de serviços de comunicação multimídia integrado por dados, som e imagem. Esse programa assume a proposta de conceder o ensino médio aos estudantes que residem e trabalham em localidades distantes ou de difícil acesso às escolas estaduais, através de aulas via satélite, como também de suprir a necessidade de profissionais com formação específica nas áreas de ensino. A Educação com intermediação tecnológica é um tema atual e bastante exaltado nas discussões Educacionais.

O programa Emitec é um programa de Educação com intermediação tecnológica que surge no estado da Bahia, como proposta para minimizar a carência e dificuldade de ofertar o Ensino Médio aos jovens estudantes do campo, que moram distantes das áreas urbanas. Tendo acessibilidade da aplicação das Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC) na educação como uma alternativa. As TIC vêm proporcionando uma evolução no conjunto educacional, como também na oferta de ensino com mais qualidade. O presente estudo objetivou analisar resultados positivos e negativos no processo de ensino-aprendizagem com intermediação tecnológica para jovens que estudam no Colégio Estadual Luís Eduardo Magalhães, na cidade de Boquira, interior do estado da Bahia, no nordeste do Brasil, através da modalidade à distância, oferecida pelo Emitec. Trata-se de uma investigação descritiva exploratória com abordagem qualitativa, que utilizou como técnica de coleta de dados a entrevistas semiestruturadas com oito mediadores, sujeitos que participam do programa Emitec, as entrevistas foram gravadas e transcritas na íntegra, procurando uma comunicação direta e a

participação desses sujeitos. A análise dos dados foi realizada considerando a análise de conteúdo modalidade temática.

Os resultados do estudo mostraram que, em Boquira, o referido programa Emitec, manifesta algumas fragilidades, tendo como destaque a questão do processo de ensino–aprendizagem, em alguns contextos. Entretanto, tem permitido aos jovens estudar em sua própria localidade, evitando deslocamentos do campo para os centros educacionais, como também a garantia de prosseguir nos estudos, concluindo assim o nível médio. Para a análise qualitativa das potencialidades e fragilidades da intermediação tecnológica no processo ensino-aprendizagem para jovens do campo, o material empírico codificado possibilitou observar, na organização das falas, que os tópicos mais evidenciados estão relacionados à questão da interatividade, participação das aulas e os tipos de avaliações que o programa dispõe.

Frente aos achados do estudo, é possível apontar como potencialidades do programa Emitec o fato de a formação dos jovens das comunidades proporcionar aos estudantes que permaneçam na sua própria localidade, sem se deslocarem para a sede do município para estudar, submetendo-se a viagens desgastantes para o próprio aprendizado. Fica evidente também, de acordo com as entrevistas dos mediadores, a dificuldade de entendimento dos conteúdos propostos, uma vez que alguns divergem da realidade e vivência dos alunos do campo, visto que muitos não possuem conhecimento básico prévio. Assim, conclui-se que o conteúdo programático e modelo de avaliações são desafios para o Emitec no intuito de diminuir a evasão dos alunos do programa. As recomendações a seguir são necessidades evidenciadas nas falas dos mediadores. Dessa forma, pontuam-se alguns pontos significativos para melhoria do programa.

Fazer uma reavaliação do currículo do curso, considerando as demandas da diversidade, já que o campo tem suas peculiaridades locais e nota-se que o Emitec tem potencial para contemplar cursos técnicos específicos para a formação profissional, metodologia já aplicada na escola- sede. - Inserir bibliotecas em locais próximos às escolas, com recursos que atendam à demanda da metodologia do Emitec, visando fortalecer e qualificar o aprendizado dos alunos, haja vista que a maior parte das falas dos mediadores apontaram dificuldades de acesso a outros recursos que possam favorecer o processo de ensino-aprendizagem. - Aprimorar a rede de acesso à internet, para além da sala de aula, levando-a às bibliotecas, considerando que esta é mais uma ferramenta para contribuir para o acesso às informações. - Reforçar treinamentos específicos para os mediadores, bem como

ampliar o quadro desses profissionais através de concursos públicos para efetivá-los, evitando assim a rotatividade dos mesmos. - Realizar periodicamente videoconferência entre mediadores e professores no intuito de discutirem a reais necessidades dos alunos, bem como ajustar as propostas pedagógicas em conjunto. - Destinar as verbas diretamente para as escolas em anexos ou para as prefeituras, a fim de facilitar a disponibilidade e distribuição dos materiais de apoio. Em suma, essa pesquisa ratifica que o programa Emitec apresenta-se como uma oportunidade de acesso à educação no campo. Contudo, serão essenciais muitas alterações para que haja mais ajustes entre o currículo e a procura pela profissionalização dos educandos, respeitando a vivência dos mesmos.

Espera-se que essa investigação possa instrumentalizar a equipe do Emitec como ferramenta para tomada de decisão nas reformulações que se fazem necessárias nessa política pública tão importante para a educação no campo. Novos horizontes emergem desta investigação e torna-se imprescindível que novos estudos sobre a temática sejam realizados, pois a autoria entende que muito há que se discutir sobre as potencialidades e fragilidades do programa Emitec. Assim, reforça-se a ideia de que sejam realizados novos estudos sobre a temática do programa Emitec.

Palavras-chave: tecnologia da informação; educação no campo; educação à distância

Palabras claves: tecnología de la información; educación en el campo; educación a distancia

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

A fruição e a docência em Dança: projeto de residência artística com professores da rede municipal de Salvador/Ba

La realidad y la profesión docente en danza: proyecto de residencia artística con profesores de la red municipal de Salvador/BA

Clarice Contreiras
Secretaria Municipal de Educação Salvador (SMED)

Juliana Fernandez Castro
Secretaria Municipal de Educação Salvador (SMED)

O artigo aborda a experiência vivida, no ano de 2016, por duas (entre nove) professoras de dança, da rede municipal de ensino, da cidade de Salvador/Ba, que participaram da residência artística em Dança do projeto Arte no Currículo. Com o objetivo de qualificar e potencializar o processo artístico-educativo no âmbito da Educação Básica na cidade de Salvador, o projeto Arte no Currículo teve seu início em 2015 a partir do convênio entre a Secretaria Municipal de Educação//SMED e a Universidade Federal da Bahia/UFBA, com realização e coordenação da Escola de Dança, envolvendo as comunidades das Escolas da Rede Municipal.

O projeto estrutura-se em três eixos que se inter-relacionam: Sujeitos, Contextos e Conhecimentos. Pretendemos nos ater ao primeiro eixo, referindo-se aos professores e estudantes da Rede Municipal e da Universidade e que tem como objetivos específicos: reconhecer, valorizar e estimular o empoderamento dos professores de arte da rede municipal; reconhecer e valorizar os estudantes da Rede Municipal como corpos-sujeitos com necessidade de formação integral e com potencialidades específicas a serem estimuladas e desenvolvidas.

O artigo, então, tem o objetivo de corroborar, a partir das nossas experiências enquanto docentes da rede e participantes do projeto, sobre a necessidade da fruição artística continuada para a qualidade da docência em Dança. Entendemos experiência "o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca." (LARROSA, 2002, p. 21). A vivência artística é um dos fatores primordiais

principalmente para aqueles que desejam a docência em Dança. Coadunando com Marques (2010), os professores que atuam nessa área precisam ter a Dança no corpo, ou seja, experienciar processos criativos significativos diversos e deste modo perceber que as experiências artísticas modificam a educação de todos os agentes envolvidos. O docente/artista propõe diversas transformações importantes que reverberam para além dos muros da escola em que está inserido. Romper com o tradicional, promover uma comunicação a partir de histórias, memórias, angústias e conflitos, são algumas possibilidades que perpassam pelos processos criativos promovidos por nós autoras e que interferem diretamente na formação de um corpo educando politizado.

A ideia é de reconhecer na Dança um modo de conhecer o corpo, suas possibilidades comunicativas históricas e sociais. É de um corpo político e atuante que desejamos para os nossos alunos, capaz de reproduzir seu discurso também pelo movimento. Porém, como perceber as pistas dessa comunicação pela Dança sendo um corpo docente inerte, fechado nas lições padrões e nos inúmeros problemas inerentes as escolas públicas de educação básica? Neste caso, é preciso compreender esta linguagem como uma forma expressiva e dialógica no modo como todos nós, professores/artistas e educandos, estamos no mundo e a potência política que é possível produzir em um corpo que se reconhece quando se movimenta, afinal a arte não está separada da vida e das experiências vividas. Sob uma metodologia do encontro e do diálogo, o projeto nos proporcionou o reconhecimento de "como fazia falta retornar a dançar". Algumas questões emergiram durante os encontros: como a maioria de nós depois de ter nos "tornado" professores havíamos esquecido o "ser" artista? Como fugir de um fazer pedagógico mecânico já enraizado em nossa formação e no próprio sistema da rede de ensino público de Salvador? Quais as possibilidades de oxigenar e gerar novas maneiras de pensar e atuar nas aulas de Dança? De que maneira podemos exercitar em nós e nos nossos alunos formas de empoderamento com a Dança? Ao perceber as necessidades do grupo a Coordenadora geral do projeto, professora Beth Rangel (UFBA), propôs residências artísticas para os professores de Artes. No caso da Dança foi convidada a professora e coreógrafa Lia Robato, para dirigir encontros semanais a fim de produzir, exercitar, rememorar, mover-se criativamente e acionar os mais variados sentidos de um corpo que é criador/propositor/educador.

A residência nos possibilitou o reencontro com o artista que estava adormecido, o que contribuiu para ressignificar nossa atuação em sala de aula também. Neste ponto do revisitar, recorremos à fala de Paulo Freire (2002) visto que retomar as atividades práticas de dança,

nos motivou a desenvolver um trabalho significativo dentro da nossa área de conhecimento, pois, "enquanto ensino continuo buscando, reprocurando. Ensino porque busco, porque indaguei, porque indago e me indago. Pesquiso para constatar, constatando, intervenho, intervindo educo e me educo" (FREIRE, 2002, p. 14). A experiência artística como modo de (re)conhecer as possibilidades pedagógicas da Dança, foi premissa básica nos encontros da residência. Uma vez por semana, ao longo de oito meses, foi o tempo dedicado por nove professores a dançarem sob as indicações sugeridas por Lia Robato. A partir de exercícios de acionamento de memórias e emoções; estudos sobre os elementos do movimento (tempo, espaço, forma, fluência e peso); experimentações das possibilidades de criação a partir da música, poesia e escultura; fomos caminhando para uma construção colaborativa, interativa e em rede, produzindo sentidos múltiplos entre corpos que cruzaram afetos, experiências, apresentaram similaridades e disparidade.

O resultado foi uma obra de produção compartilhada que circulou em espaços públicos e contou com a presença de estudantes e gestores da rede municipal como apreciadores. Apesar de uma mobilização ainda pequena de membros da secretaria (SMED) e de diretores das escolas, foi possível perceber caminhos de valorização do ensino da Dança e de seus profissionais a partir de iniciativas que assegurem a fruição como formação continuada para nós professores de Dança. Afinal de contas, só se ensina e se aprende a dançar dançando (MARQUES, 2010).

Palavras-chave: dança; formação de professor; experiência artística

Palabras claves: danza; formación del profesorado; experiencia artística

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Mosaico de azulejos a partir de grafismos africanos: formação, currículo e cultura através do Pibid

Mosaico de azulejos de arte africano: formación, currículo y cultura por medio del Pibid

Geisiane Cordeiro Ferreira
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Um dos maiores desafios para a educação é a construção de um currículo flexível, interdisciplinar e que se adeque às diversas manifestações culturais. Este desafio não só acontece no contexto curricular, mas, sobretudo nos procedimentos de formação dos docentes; sejam eles iniciais ou continuados. A formação de professores depende das condições de tempo/espaço para a sua execução. Necessita ser construída e acompanhada de modo contínuo, onde as partes envolvidas compartilhem as diversas experiências e que estas possam ser aproveitadas e socializadas. Conhecer o professor, a sua formação e como ele se estabelece ao longo do seu caminho profissional são fundamentais para que se compreendam as práticas pedagógicas dentro das escolas.

Percebemos que se tornar professor, é um processo de longa duração, de novas aprendizagens e sem um fim determinado (NÓVOA, 1999). Quando se trata de interdisciplinaridade, é muito mais complexo o diálogo, pois demanda sair de suas áreas e debater propostas, problematizar questões e ser sensível a cada particularidade; para a partir destas questões, pensar em projetos e formas de integração. A interdisciplinaridade é essencial na educação contemporânea, entretanto a sua compreensão permanece ainda um desafio para os educadores.

A questão observada é a de que seria uma prática a ser desenvolvida através de projetos no currículo e para isso demanda um grande mergulho nos conceitos de escola e de didática. Para Fazenda (2008), cada disciplina precisa ser avaliada nos saberes que considera e não exclusivamente pelo lugar que ocupa na grade curricular. E também nos diz que as discussões sobre a interdisciplinaridade existem desde a década de 1960, buscando sentidos existenciais para tal. Surge, portanto, da necessidade de uma resposta para o diálogo entre as disciplinas, entre as diversas áreas do conhecimento, de maneira unificada; onde cada uma

deve respeitar a fronteira e o espaço da outra e igualmente existir a construção de um saber diferenciado. Concomitantemente, a cultura é um assunto que merece atenção e um olhar mais atento às suas diversas manifestações. Nela encontram-se saberes, tradições e valores que precisam ser estudados e difundidos cada dia mais.

Saber da história e cultura das etnias formadoras do nosso povo é extremamente importante para compreendermos nosso passado, fazer relações com o nosso presente e com este entendimento, refletir e construir um futuro mais igualitário e justo, buscando a tolerância e cooperação entre todos. Desta maneira, a existência da cultura não parte de um processo estático, e sim de um processo dinâmico; construído e enriquecido através do diálogo e de trocas com as diversas culturas, em diversos tempos e lugares, de forma multicultural. Em sua concepção inicial, a expressão multiculturalismo assinala a coexistência de formas culturais ou grupos distinguidos por culturas díspares no seio das sociedades modernas (SANTOS; NUNES, 2013, p. 26). Já o interculturalismo é a interação entre as diversas culturas. Portanto, é imprescindível que a educação forneça um conhecimento sobre a cultura local, a cultura de diversos grupos que caracterizam o país e a cultura de outras nações, para que tenhamos uma visão geral e específica de quem somos, de refletirmos sobre nossas práticas e sermos conscientes do nosso papel, na nossa construção enquanto seres humanos e sociais. Diante do exposto, esta pesquisa traz um enfoque de como explorar e desenvolver tais temas em uma única pesquisa, através do Pibid.

É nesta perspectiva que o programa se configura em um instrumento fundamental na formação dos professores, preparando o licenciando para o exercício da docência. Além disto, este projeto mostra como trabalhar a interdisciplinaridade, abrangendo não só a área de Artes Visuais, mas também as de Geografia, História, Matemática, Sociologia e poderia envolver outras áreas mais profundamente se houvesse um projeto interdisciplinar. Por meio dela, questões sobre as temáticas sociais que envolvem estes sujeitos, tais como o conhecimento e a valorização das suas origens, o empoderamento de cada um e a sua importância na construção da nossa sociedade, a visão crítica e expandida da sua história, sem estereótipos ou falácias, relatada por outro viés que não o do colonizador, dentre outros.

Como legado, o Pibid tem trazido ótimas experiências e novas propostas de projetos e metodologias, fazendo com que os educandos percebam a escola como aliada na sua aprendizagem e um espaço de formação que está para além das disciplinas curriculares, pois há outros valores como a ética, o respeito, o afeto, a ajuda mútua como parte das suas vivências. E quanto aos licenciandos, após sua graduação, esta formação pode ser continuada

dentro do programa, enquanto supervisor, ou até mesmo como coordenador de área, crescendo enquanto profissional e pesquisador, contribuindo de outras maneiras para a formação de novos profissionais.

O projeto "Mosaico de Azulejos: Uma releitura dos grafismos africanos a partir do olhar de estudantes do ensino Fundamental I" foi executado na Escola Municipal Carmelitana do Menino Jesus, localizada no bairro do Uruguai, em Salvador, com os educandos do 4° ano do Ensino Fundamental I. Fizemos um recorte a partir dos grafismos africanos, dos seus conceitos, características e diversidades; estimulando a criatividade e pensando nas suas influências na nossa cultura e arte para a construção de mosaicos.

Através da arte ampliamos as possibilidades de conhecimento, partindo da observação das imagens de referência, contextualizando com suas vivências, suas formas de ver e sentir o mundo e as coisas, e produzindo a partir destas reflexões. Essa é a característica da metodologia triangular proposta por Ana Mae Barbosa, que possui o tripé da apreciação, contextualização e produção da obra artística. E sobre isto, Ana Mae diz:

> Um currículo que integre atividades artísticas, história das artes e análise dos trabalhos artísticos levaria à satisfação das necessidades e interesses das crianças, respeitando ao mesmo tempo os conceitos da disciplina a ser aprendida, seus valores, suas estruturas e sua específica contribuição à cultura. Dessa forma, realizaríamos um equilíbrio entre as duas teorias curriculares dominantes: aquela centrada na criança e a centrada na disciplina (matéria). (BARBOSA, 2010).

As imagens estão abertas às mais diferentes interpretações, pois estão sujeitas a partir das nossas experiências, não só estéticas, mas também pessoais. Em relação à contextualização, é importante lembrarmos que a arte, além de ser obra de seu tempo, é uma área de conhecimento transdisciplinar que está em constante diálogo com o mundo e suas diversas áreas de conhecimento. Igualmente importante, conhecer os estudantes e o local onde vivem é imprescindível para estabelecer vínculos e aplicar metodologias que os contemplem, os aproximem dos conteúdos e ocasionem um melhor aprendizado. Compreender seu contexto histórico, cultural e social, fazendo analogias do conteúdo proposto com suas vivências é essencial.

Salvador é uma cidade que possui mais de 2,9 milhões de habitantes, segundo o IBGE no censo de 2015. A maior parte da população se autodeclara negra ou afrodescendente. A história e cultura local são fortemente influenciadas pelas etnias de matrizes africanas, porém, grande parte das pessoas pouco sabem sobre este legado. Colateralmente a estes dados, a lei 10.639/03, torna obrigatório o estudo da história e cultura africana e afro-brasileira nas

escolas, mas infelizmente, na prática, ainda não há o cumprimento desta lei, e os motivos são múltiplos: a falta de formação específica para os docentes, a existência de preconceitos pessoais e sociais diversos, que envolvem cultura e religiosidade; a exclusão do tema nos PPPs das escolas, por não ser considerado importante, dentre outros. Felizmente, a escola Carmelitana tem uma preocupação neste aspecto, e tem como tema gerador: "Matrizes Étnicas e suas Manifestações Artísticas".

Utilizando recursos audiovisuais, contação de histórias, ilustração a partir dos objetos e vivências do cotidiano dos estudantes, as aulas eram subdivididas em duas partes: teórica e prática. Como é um tema amplo e complexo, fizemos um recorte, selecionando apenas duas etnias para estudar os grafismos: os Ndebeles e os Kassenas. O produto final das intervenções foram mosaicos de azulejos, tendo sua culminância e avaliação finalizados na Semana de Respeito às Etnias, evento que acontece anualmente na escola com exposição dos trabalhos desenvolvidos; além de palestras sobre o tema das relações étnico-raciais.

A partir do projeto, percebemos que os educandos desenvolveram diversas habilidades e competências, tais como: i) a tolerância e sensibilidade para compreender o outro como parte importante da sociedade, com suas semelhanças, diferenças, particularidades; gerando uma cultura de paz dentro da escola; ii) o exercício da paciência para criação das imagens, oriundas das releituras dos grafismos Nbedeles e Kassenas; iii)o tempo para escolher cada cor e fragmento dos azulejos; iv) a relação de afeto pelo vínculo diário e de confiança entre professor e educando. Quanto a este ponto, Vygotsky (2001) reflete que:

> As emoções influenciam nosso modo de agir, alertando que uma aprendizagem e um trabalho bem sucedidos são frutos de uma atividade estimulada emocionalmente e que o fato emocionalmente colorido é lembrado com muita intensidade e solidez do que um fato indiferente (p. 143).

Assim, os recursos estéticos trazidos pelas artes proporcionam um olhar mais ampliado sobre valores, da percepção do mundo, da cultura e de como se dão as transformações por estes sujeitos na sociedade; formando este educando como um ser social completo, reflexivo e responsável. Além disto, para o professor, a garantia de trabalhar interdisciplinaridade na escola, contribuindo na sua formação de maneira continuada.

Palavras-chave: formação de professores; currículo; cultura; pibid; artes visuais

Palabras claves: formación de los docentes; currículo; cultura; pibid; artes visuales

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Formação docente para o uso das mídias sociais *on-line* como ferramenta pedagógica

Formación docente para uso de los medios sociales *on-line* como herramienta de enseñanza

Lucília Inês Andrade Gomes
Secretaria Municipal de Educação Salvador (SMED)

A chegada das tecnologias no ambiente escolar provocou uma mudança de paradigma, oferecendo recursos que, se bem aproveitados, possibilitam desenvolver diversas modalidades de atividades com os educandos. As TIC foram introduzidas no ambiente escolar, a princípio, com o propósito da informatização das atividades administrativas. Numa etapa posterior, as mesmas tecnologias passaram a ser inseridas nas atividades de ensino-aprendizagem, como atividades adicionais, sem uma verdadeira integração com as atividades didático-metodológicas cotidianas. Com o passar do tempo, percebeu-se que a utilização das TIC na escola poderia significar uma expansão do acesso à informação atualizada, promovendo e viabilizando o surgimento de comunidades colaborativas e de comunicação, capazes de ultrapassar limites de materiais tradicionais, estabelecendo novas relações com o saber, rompendo os muros da escola, articulando-a com outros ambientes produtores de conhecimento, podendo resultar em novos direcionamentos em seu próprio interior.

As Mídias Sociais *On-line* (MSO), ao proporcionarem aos sujeitos terem acesso a inúmeras informações, acabam por servir como ferramenta de aprendizagem e como espaço de socialização, possibilitando a construção de diversos tipos de saberes, como também de conhecimentos científicos. Para uma interação significativa, é importante que os saberes docentes envolvam pelo menos o conhecimento básico, para a utilização dessas ferramentas e, sobretudo, a reflexão sobre as mudanças que seu uso oferece ao processo de ensino-aprendizagem. A formação docente para o uso das Mídias Sociais On-line em seu fazer pedagógico foi o tema central deste estudo, cujo problema consistiu em investigar as dificuldades apresentadas pelos docentes ao utilizarem as Mídias Sociais On-line no processo de ensino-aprendizagem. Este estudo se justificativa pelo fato do tema Mídias Sociais *On-line*

ser pouco abordado no âmbito acadêmico e principalmente da Educação, sendo comumente tratado por pesquisadores da área de Comunicação. A contribuição do pesquisador é importante para a compreensão desse movimento, em sua dimensão espacial, social e política. Portanto, a riqueza dessa pesquisa foi garantir e possibilitar uma discussão sobre essa temática juntamente com o tema formação de professores. Justifica-se também pelo fato de que é intrigante pensar que a sociedade evolui a cada dia por conta das tecnologias, enquanto a escola continua usando métodos e instrumentos antigos, ultrapassados, que não despertam o interesse dos aprendizes. Nesse sentido, é notável a ausência de aspectos local/regionais no ciberespaço como requisitos curriculares das práticas educacionais da educação básica, o que torna o ensino pouco significativo para o alunado do século atual, sempre conectado em rede.

Parte-se da hipótese de que os professores apresentam dificuldades na utilização das Mídias Sociais On-line no processo de ensino-aprendizagem em decorrência da sua formação docente. O objetivo geral deste estudo foi analisar as dificuldades dos professores no uso das Mídias Sociais On-line no processo de ensino-aprendizagem, considerando os aspectos de sua formação docente. Para alcançar esse objetivo geral, elencamos como objetivos específicos identificar se o professor utiliza as Mídias Sociais On-line no processo ensino-aprendizagem; descrever os tipos de dificuldades encontradas pelo professor no uso das Mídias Sociais On-line; examinar as implicações dessas dificuldades diante do perfil do aluno da era tecnológica; e investigar se as dificuldades encontradas, no que diz respeito ao uso das Mídias Sociais On-line, em seu processo de ensino, estão relacionadas com sua formação docente. No tocante à metodologia, esta pesquisa se caracteriza como um estudo exploratório e descritivo e, como método de pesquisa, adotou-se o método de estudo de caso, com abordagem investigativa de natureza qualitativa.

Como instrumento de coleta de dados, foi utilizada a aplicação de questionários entre professores que faziam parte da Secretaria Municipal de Educação de Salvador-BA (SMED), em 2016. A interpretação dos dados colhidos foi realizada com base no método da análise de conteúdo de Bardin (2006). Como resultados, as análises realizadas possibilitaram constatar que as dificuldades apresentadas pelos professores investigados tinham como principal motivo a falta de uma formação adequada tanto durante a graduação, como também posterior a ela. Constatou-se, também, que a falta de ações de formação continuada, seja por parte da SMED ou por parte do próprio docente, tem contribuído para as dificuldades que os mesmos apresentam ao utilizar as novas tecnologias e, principalmente, as Mídias Sociais On-line no processo educacional. Diante dos resultados obtidos, reforça-se, também, a necessidade de

elaboração de uma proposta de formação continuada por parte da SMED para atender às necessidades dos professores, visando a uma maior interação destes com as tecnologias digitais, com foco na utilização das Mídias On-line no processo ensino-aprendizagem.

Palavras-chave: formação docente; mídias sociais *Online*; tecnologia digital

Palabras claves: formación del profesorado; medios de comunicación social *on line*; tecnología digital

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Para quê ler? Recepções de obras literárias nos estudos de gênero e de sexualidades no espaço escolar da cidade de Pojuca, Ba.

¿Por qué leer? Recepciones de obras literarias en los estudios de género y sexualidad en el espacio de la escuela en la ciudad de Pojuca, Ba

Priscila Lima de Carvalho
Universidade do Estado da Bahia (UNEB/ PPGCC)

Trata-se de um recorte da minha pesquisa de mestrado, que visa a problematizar leituras literárias que abordam o homoerotismo na escola. Refere-se à recepção de análise do texto literário, a partir do método de leitura adotada por professores do ensino básico, que apresenta tema referente ao homoerotismo, a exemplo da obra *Bom-crioulo* de Adolfo Caminha *e Aqueles dois* de Caio Fernando Abreu. Esse estudo traz uma abordagem sobre os estudos de identidade de gênero e sexualidades na escola, argumentando a favor de um currículo pós-crítico que tenha como princípio norteador o respeito às diferenças com foco na diferença sexual.

A prática de leituras que configuram o homoerotismo em textos da nossa literatura foi mediadora dessa intervenção científica em algumas escolas da cidade de Pojuca, BA, corroborando com o sentido de literatura como fonte cultural significativa perante as reflexões ativas direcionadas à diversidade de pessoas. A recorrência da literatura como instrumento para debater sobre identidades sexuais e de gênero tornou-se pertinente principalmente pelo seu papel na construção da história da humanidade e interpretação crítica das culturas, desse modo, situar textos ficcionais que abordam o homoerotismo contribui de forma libertadora na tomada de consciência e luta dos grupos marginalizados socialmente – os homossexuais – pelos discursos hegemônicos e heterossexuais.

Os PCNs abordam a temática de orientação sexual como um tema transversal, sendo uma ponte entre o professor e aluno para produção de diálogos pertinentes aos desafios da educação básica como uma prática social. A produção de diálogos, conhecimento do tema sexualidade em sala de aula é uma necessidade para fomentar a leitura, busca do conhecimento, reflexão e cidadania do aluno a respeito do tema, a fim de conceber uma visão

de mundo e modos de agir em favor do respeito, igualdade e justiça e a literatura é aludida neste trabalho científico como ferramenta didática para o estudo do tema. Uma alternativa para subverter o modelo heteronormativo que é reproduzido nas escolas seria a epistemologia *queer* no sentido de rejeitar qualquer forma de normatividade, por criticar o currículo e estranhá-lo, desreferenciando-o e transformando-o, mostra-se como uma possibilidade pós-crítica para fundamentação curricular em respeito a igualdade de pessoas. A consolidação dos estudos de gênero e da teoria *queer* no campo acadêmico traz a possibilidade de pensar que existem muitas formas de viver a masculinidade e as feminilidade e que estas são construções sociais e culturais.

Os questionamentos sobre a obra, a maneira de poder adotá-la em sala de aula, as leituras a respeito do enredo, os diálogos com a cultura de gênero e de sexualidades serão apreciados com a apresentação de impressões dadas pelos docentes e discentes e cujo foco interpretativo do discurso dirige-se ao poder de enunciação. Dois problemas que pretendo analisar serão condicionantes para posicionar o outro. O primeiro visa à análise literária e que partirá dos depoimentos de professores sobre como a narrativa de ficção aborda o homoerotismo. Para isso, serão sugeridos textos literários para que possam ler e apresentar a recepção da obra, impressões e críticas, além de compreensões propícias ao tema. Segundo, serão dadas questões que apontem para as identidades de gênero e de sexualidades com a perspectiva de inserir análises que configuram sentidos ao homoerotismo. O objetivo é não somente apontar os registros de semelhanças e dessemelhanças dos sujeitos da pesquisa – docentes e discentes do ensino fundamental da comunidade de Pojuca, BA – como perceber o grau de interpretação dado no espaço da literatura e o de percebê-lo em situações cujo poder de enunciação pode mover debates para a sala de aula, refletir a noção de identidades sexual e de gênero com o texto literário, se questionar e questionar possíveis entradas do leitor aluno para compreensões de uma realidade existente.

O fundamento do trabalho gira em torno de como obras literárias e relações de gênero, ficção e diversidade sexual têm sido estudadas, como os contextos culturais tornam possíveis comunicações aluno e professor sem reduzir o foco do problema a conceitos e noções pré-concebidas e enaltecidas pela história de modo depreciativo, além de entender aí aspectos que tornam possíveis a diversidade da pessoa na escola e na comunidade, num processo de formação de leituras significativo sobre o qual a arte é precioso grau de compreensão. Os dados aqui apresentados foram levantados em uma amostra de alunos do ensino fundamental. Utilizou-se abordagem qualitativa com grupo focal de 1 professor e 18 alunos, além de análise

crítica da recepção da obra pelo grupo e documentos onde o professor registrou sua impressão sobre o questionário. Como resultado da análise crítica depreendeu-se que, a maioria dos estudantes se posicionaram resistentes aos textos ficcionais, alguns recusando-se até a ler. No que tange a qualificação profissional, ressaltou-se a queixa do despreparo e invisibilidade da temática na formação inicial e continuada dos profissionais da educação dificultando na inserção do assunto na práxis pedagógica, tendo o tema identidades sexuais e de gênero como um tema tabu, um tema-problema.

Palavras-chave: currículo *queer*; escola; identidades sexuais e de gênero; literatura; recepção.

Palabras claves: currículo *queer*; escuela; identidades sexuales y de género; literatura; recepción

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

GT 2 - Diálogos interdisciplinares: metodologias anárquicas

Coordenadores: Armando Castro (UFRB), Lia Lordelo (UFRB) e Milton Araújo Moura (FFCH/UFBA).

O físico Paul Feyerabend já afirmava, em "Contra o Método", que o anarquismo seria, no século XX, um excelente remédio para a epistemologia e para a filosofia da ciência. Preservando e ampliando essa intenção indisciplinada para as muitas possibilidades de construção do conhecimento, de experiência e sensorialidade, o GT Diálogos Interdisciplinares: metodologias anárquicas pretende reunir docentes, pesquisadores, artistas, curiosos que realizem ou investiguem metodologias de ensino/aprendizagem, de práticas cotidianas nas artes, no senso comum, nas práticas profissionais habituais, entre outros. Tais pesquisas deverão se inserir num contexto de originalidade, de deriva, de provocação, de indisciplinaridade, de informalidade, de desconstrução, do devir, da transgressão, da pluralidade e do esgarçamento das possibilidades até então registradas nas pedagogias ativas, no mundo do trabalho, na ciência, na vida. Compreendendo a dinamicidade dos fenômenos socioculturais e seus inúmeros vetores de sentido num mundo cada vez mais complexo, e a educação enquanto vertente indispensável à formação e emancipação humanas, motriz e fomentadora da autonomia, inovar neste campo é compreender a relevância da própria autonomia do professor/pesquisador/artista. Para tanto, esse investigador agrega ao objeto um método, mas, também, posicionamento político, sensibilidade, rigor, sensorialidade, liberdade de cátedra, corpo, inquietação, fruição, ciência e conhecimento em suas margens, ecologia dos saberes e verbo que realiza e comunica multi, trans e interdisciplinarmente. Serão aceitos trabalhos que considerem todas e quaisquer possibilidades de registros de experiências que resultem (ou resultaram) em conhecimento, e possam contribuir com o campo da epistemologia da ciência contemporânea, da relação ensino/aprendizagem, a partir de uma metodologia distante das hegemônicas e normativas.

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Modos de fazer: padrões em fluxo na dança

Formas de hacer: los patrones de flujo en la danza

Jorge Luís Gomes de Oliveira
Universidade Federal da Bahia (UFBA/PPG)

Esta escrita tem como interesse abrir espaços de conversas sobre modos de fazer do corpo na área da dança a partir de um olhar sobre os jeitos e hábitos recorrentes nos processos de criação/formação. Identificando padrões metodológicos no que se refere a criação de dança na contemporaneidade a proposta consiste criar um percurso lógico de raciocínio a partir das questões que surgem no meu corpo estudante-artista-mediador, aonde me deparo na necessidade de investigar padrões nos percursos metodológicos a fim de encontrar outros caminhos para o pensar/fazer dança.

Esta escrita propõe discutir sobre modos de fazer dança a partir dos processos de criação–formação aonde é possível perceber aspectos recorrentes no que se refere aos percursos metodológicos empregados ao corpo que dança na contemporaneidade. Localiza-se a partir de dois aspectos metodológicos que considero aqui como modelos e que em suas repetições se instauram como padrões possíveis de serem investigados mais a fundo.

Inscreve-se nos processos de criação/formação na dança e têm como modelos os modos aqui denominados como o tradicional - a reprodução-repetição de passos e sequências de movimentos para a criação coreográfica, bastante utilizado nas técnicas de danças e o modo cartográfico – implicado como um jeito diferente do modo tradicional e que implica diferentes organizações de criações de danças, não se atendo as técnicas ou modelos prévios.

Tais análises sobre estes modelos surgem como possibilidade de atravessamentos que permitam identificar brechas de como entender no corpo à insistência de um fazer que transforme ou modifique os percursos habituais, experimentando outros caminhos e trajetórias para a criação e formação na dança. Para isso diversas questões de como restabelecer percursos metodológicos me atravessam a fim de experimentar ouras maneiras de repetições sentidas por mim.

Desde já especifico que tal fluxo de pensamento sobre os modos de fazer na dança não se atém em criar uma nova categoria metodológica para a dança, nem como um modelo a ser seguido para toda e qualquer criação de dança, mas analisar o fazer do corpo sob a égide dos modelos de processos metodológicos a fim de identificar desvios e atalhos que ampliem os percursos dos processos.

A partir das minhas experiências em diversos processos, experimentando diferentes modos de fazer dança identifico padrões recorrentes referentes a alguns aspectos metodológicos que considero necessário investigar mais a fundo, na tentativa de reconhecer as possíveis brechas de transformação no que se refere aos métodos empregados.

A repetição de alguns métodos empregados me abrem perguntas que parecem não garantir respostas, mas abrem perspectivas para novos questionamentos a respeito de como realizar estes métodos no corpo que dança o que me parece pertinente abrir discussão a respeito do assunto.

Sem respostas esclarecidas para as questões que emergem me coloco em teste estratégias que colaborem para tal investigação. Para isso venho partindo de conversas, discussões e teste em sala de aula a fim de tentar colocar em prática as ideias que pairam à respeito de como os modos de fazer se organizam nos processos de criação-formação na dança. Inicialmente venho traçando percursos dos quais posso localizar em como é possível promover interferências nos percursos metodológicos existentes.

Desestabilizar percursos, encontrar brechas possíveis para um contra fluxo na metodologia empregada vem sendo tarefa de constante insistência para articular as ideias e as questões sobre dança como método no corpo. Tomando como empréstimo a fala da artista Liana Gesteira em seu artigo Inxistência: Descolonizar, reaprender a estar, insistindo, 2017 “a insistência aqui revela uma ação política de sustentar um diálogo ate emergir algo diferentes”.

Insisto nos dois modos de fazer aqui citados (tradicional e cartográfico) por vivenciar nesses espaços experiências de criação aonde alguns aspectos recorrentes se instauram como padrões metodológicos e é a partir das recorrências instauradas no percurso que venho iniciando esta investigação. Vivenciar processos de criação-formação em dança tendo o padrão como chave de ignição para uma possível dês-padronização no modo de fazer.

Muito comum é o pensamento sobre método para a dança atrelado a alguma técnica específica já criada - balé clássico ou alguma técnica de dança moderna, como se isso fosse um pré-requisito para a elaboração dos métodos na dança. Esta condição que garante tal realização parece não servir na contemporaneidade como único modelo para a realização dos

processos criativos em dança, visto que muito se avançou nas questões referentes ao corpo que dança, tornando possível identificar mudanças consideráveis em alguns conceitos e paradigmas existentes na área. Este modo aqui é denominado como modo tradicional.

O modo cartográfico de pensar metodologia para a dança ganha nova possibilidade de pensar criação do corpo que dança por se ater a questões de psicanálises, colocando o corpo no exercício de alteridade, identificando as potências no dissenso das relações com outros corpos em criação, desestabilizando regras e conceitos sustentados no modo tradicional.

Tal interesse me encaminhou a pensar na necessidade de investigação sobre métodos de criação em dança a partir das seguintes questões: investigando processos e identificando padrões, como possibilitar que o método seja compreendido em sua processualidade, eliminando a proposta de um "passo a passo" dado *a priori?* Como nomear as estratégias desenvolvidas na pesquisa, quando elas não se enquadram bem no modelo padrão que recomenda métodos preexistentes? Como assegurar, no plano dos processos, a sintonia entre objeto (a dança) e método (o processo de construção da dança)? Como encontrar um método de investigação que esteja em sintonia com o caráter processual da investigação?

Foi na busca de outras referências que me deparo com o físico Paul Feyreband e seu livro *Contra o método,* publicado em 1975, através do qual venho achando interessante traçar relações com a dança a partir a visão anarquista sobre o progresso científico. O empirismo da dança e as certezas sólidas existentes sobre os modos de fazer na área parecem não se afinarem em um único sentido, ou melhor, em um ritmo uníssono, pelo contrário, assumem vias de diferentes rotas e diferentes caminhos e se mostram em vias diversas, de percursos distintos.

Portanto pensar metodologia e os modos de como pensar sobre o fazer na área da dança requer espaços ainda de muitas questões ainda sem respostas escritas, mas sentidas no corpo que dança e que vivencia modos distintos. "Deve compreender e saber aplicar não apenas uma particular metodologia, mas qualquer metodologia e qualquer de suas variações imagináveis..." (FEYEREBAND, 1977, p. 20)

Palavras-chave: dança; metodologia; padrão; criação

Palabras claves: danza; metodología; modelo; creación

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Territórios da Arte e da Cidade

Territorios de la arte y de la ciudad

Danillo Barata
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

A ideia de território, espaços físicos culturalmente informados, está cada vez mais presente nas discussões da arte contemporânea. No momento em que as tensões e as fronteiras se esgarçam numa nova cartografia, que possibilita diálogos e trocas contundentes no campo da arte e da tecnologia, outras paisagens se configuram numa tomada de consciência que reivindica novas subjetivações e mutações nos Estados e na cultura. Essa imbricação no campo da cultura permite apropriações, aproximações e distanciamentos, num redesenhar das fronteiras geográficas que não mais problematizam ou engendram a noção de território strictu sensu.

Romper fronteiras de isolamento, acordar, interagir, criar circuitos compõem a temática central que une parte da produção de Arte/Cidade na Bahia. Pensando as políticas para a cidade, a sociedade estará refletindo aspectos profundos de sua constituição e propondo mecanismos mais intensos de interação com a arte. A visceral relação da arte com os problemas sociais do seu contexto insere-se dentro da crítica a antigos paradigmas, como o da autonomia da arte e o da neutralidade ideológica das poéticas artísticas.

Para além da impressão imagética, a poética visual busca dar voz ao cidadão-artista, que, utilizando-se do seu meio particular de expressão, suscita um diálogo com os outros falares em circulação. Assim, ao optarmos por esse corpus, estamos dialogando com preocupações mais amplas do mundo da arte nos nossos dias.

A compreensão do território talvez seja um dos grandes desafios de nosso tempo, segundo Milton Santos: "É por tudo isso que, hoje, seja qual for a escala, o território constitui o melhor revelador de situações, não apenas conjunturais, mas estruturais e de crise, mostrando, como no caso brasileiro, melhor que outra instância social, a dinâmica e a profundidade da tempestade dentro da qual vivemos."

Na tentativa de estabelecer uma conexão da arte contemporânea com o território —

que tem como um dos seus pilares o enfrentamento entre a arte e a cidade —, nosso recorte irmana-se com os questionamentos postos pelas novas cartografias, em todo o mundo. É característica comum a essas experiências romper a separação normalmente estabelecida entre os territórios das artes e da vida, propondo um evento que os associe indissoluvelmente.

Depositária de imagens díspares, campo de ressignificação dos signos nos seus múltiplos territórios de incongruências e paradoxos, a Bahia precisa autorizar a fala política desses ritmos constituídos, em suas múltiplas expressões. Pensar as dinâmicas do agora porque os tecidos urbanos do real são voláteis, desautorizando, assim, a ideia da cidade como suporte, quer como utilização, quer como relação.

A questão da representação da cidade e sua relação com o efêmero desautoriza a ordem disciplinar no campo da cultura e os seus trânsitos de exclusão, não impondo roteiros estabelecidos, usos nem modos de ser ou estar. Ao contrário, questiona as cartografias das formas tradicionais de organização / apropriação e suas semânticas de eternização na constituição de uma arte que foca no monumental, alegorias de valores e personagens cultuados.

Diferentes tradições discursivas acabaram por eleger o passado colonial como o elemento fundamental para se pensar a cidade de Salvador e o Estado da Bahia. A larga hegemonia dessas interpretações orientou, em grande parte, os olhares, as práticas e as políticas de intervenção no seu cenário urbano. Os suntuosos sítios arquitetônicos de Salvador, com construções que dão conta dos estilos dos séculos XVII ao XIX, garantiram o seu lugar como Patrimônio Cultural da Humanidade, ao tempo que impuseram formas orientadas de compreendê-la e significá-la. Por essa especificidade, as políticas culturais e as formas de expressão artísticas que se remetem à cidade e aos seus territórios favoreceram uma certa liturgia da paisagem, domada por interesses e demandas ligadas ao turístico, ao exótico, ao histórico, ao museológico, ao monumental.

De certa forma, a própria inserção do modernismo na Bahia garantiu que essa apologia da velha paisagem urbana, mesmo que com novas gramáticas, se colocasse como elemento fundamental para se pensar as políticas de identidade que cunham as formas culturais de reconhecimento em circulação. A afro-baianidade, por exemplo, entronizou o arcaico, o tradicional, as raízes como a condição mais legítima das nossas políticas de pertença. De alguma maneira, essas constatações nos levam a compreender os impasses do diálogo entre passado e presente na Bahia; as limitações impostas por essas interpretações para uma troca mais interativa entre a produção artística contemporânea e a cidade.

É certo que a própria designação histórica de Salvador nos serve de metáfora para compreender as questões postas. Concebida no século XVI como «cidade-fortaleza» (RISÉRIO, 2004), ela fez desdobrar-se, no seu amplo repertório cultural, o resultado dessas práticas de autoproteção. Mesmo que estabelecendo práticas de intercâmbio intensas, pela sua privilegiada condição portuária, paradoxalmente ela elegeu o ensimesmamento como o caminho mais legítimo de reconhecimento.

Apesar de esse processo promover a autoestima, por outro lado, promoveu um relativo isolamento, culturalmente antagônico às demandas do projeto moderno. Mesmo levando em consideração a trajetória do fazer artístico nos tempos atuais, a arte baiana ainda continua presa, nas suas políticas de incentivo, nos seus suportes, modos de fazer e de apresentação, a uma condição de expressividade que, necessariamente, se associa a formas e espaços tradicionais de veiculação, assim como aos seus desdobramentos estéticos (convenções de gosto), como a representação / interpretação. Isso configura uma grande contradição entre os espaços de legitimação da obra de arte e uma realidade urbana que se apresenta preocupantemente conturbada, por estar eivada de problemas comuns aos grandes centros urbanos brasileiros na contemporaneidade.

Palavras-chave: arte; cidade; transgressão

Palabras clavea: arte; ciudad; transgresión

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Corporalidades negrodescendentes no Brasil: uma experiência curricular na Universidade Federal do Sul da Bahia

Corporalidades negrodescendentes en Brasil: una experiencia curricular en la Universidad Federal del Sur de Bahia

Eloísa Domenici
Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB)

O ensino de história e cultura afrobrasileira e indígena tornou-se obrigatório na educação básica pela lei 10.639/2003, fruto de longas discussões em prol da necessidade de políticas públicas pela diversidade étnico-racial, para promover a superação do preconceito e a igualdade de direitos. A lei, longe de ser plenamente atendida, determina que esses conteúdos sejam trabalhados no âmbito de todo o currículo escolar e elege as áreas de artes, literatura e história brasileiras como espaços prioritários de transmissão desses conteúdos.

No ensino universitário, esta inserção depende de iniciativas próprias. Neste trabalho relatamos a experiência que estamos desenvolvendo na Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), com o componente curricular "Corporalidades Negrodescendentes no Brasil", oferecido ao Bacharelado Interdisciplinar em Artes, à Licenciatura Interdisciplinar em Artes, bem como aos demais B.I. (Humanidades, Ciências e Saúde) e às demais Licenciaturas Interdisciplinares. Os estudantes que frequentam este componente serão futuros educadores, artistas, e outros, ainda, escolherão diferentes profissões. Trata-se de uma componente curricular de 60 horas, divididas em encontros semanais de quatro horas. Destacou-se também o uso da metapresencialidade, com interação síncrona (via RNP) de estudantes de três turmas que cursaram a componente nos campi de Itabuna, Porto Seguro e Teixeira de Freitas[1]. A análise dos resultados alcançados até aqui destaca a conjugação de conteúdos de história da diáspora africana no Brasil, de estética e ética dos saberes tradicionais, aliados à vivência de corporalidades negrodescendentes, numa proposta de ensino que privilegia as corporalidades presentes e invisibilizadas no país. Iniciativas como esta podem contribuir para a

[1] A UFSB é uma universidade multicampi e a metapresencialidade é um recurso amplamente utilizado nos seus componentes curriculares.

desconstrução de preconceitos e a promoção de valores, estéticas e práticas negrodescendentes no Brasil. Relatamos aqui a experiência com a primeira vez que o componente curricular foi implementado, que possibilitou levantar questões metodológicas e ideológicas relevantes de serem discutidas no âmbito da formação superior pública brasileira.

O universo de possibilidades das corporalidades negrodescendentes é muito grande e naturalmente foi preciso fazer um recorte. Escolhemos para esta experiência o Congado, o Jongo, a Capoeira Angola e o Samba de Roda. Para introduzir o assunto da história da diáspora africana no Brasil, utilizamos o vídeo documentário "Pedra da Memória"[2], juntamente com o artigo da historiadora Beatriz Galloti Mamigonian (2004)[3]. Ainda como apoio didático, utilizamos os vídeo-documentário "O Congado dos Arturos"[4], "Candombe dos Arturos" (acervo pessoal), "Reinado de Justinópolis" (Coleção Turista Aprendiz[5]), documentário "Feitiço da palavra – Jongo do Tamandaré" (Associação Cultural Cachuera!), vídeo-documentário "Quilombo São José"[6], e ainda os textos: "Vamo fazê maravilha! - avaliação estético-ritual das performances do Reinado pelos congadeiros", de Glaura Lucas (2011)[7], "As irmandades dos Homens Pretos" (fragmento de Marina Mello), e "O lugar da fala: conversas entre o jongo brasileiro e o ondjango angolano", de Paulo Dias (2014) [8].

Os laboratórios de práticas corporais, além de despertar a sensibilidade, possibilitam a compreensão dos sentidos que acompanham aquelas corporalidades. Enfatizamos aspectos como o enraizamento, o alinhamento do cóccix projetado para o chão e o pulso vertical, utilizando instruções poéticas que estimulam o imaginário e favorecem as sensações e a

---

[2] Disponível em: < https://vimeo.com/56037980 > Pedra da Memória é um documentário musical dirigido por Renata Amaral que propõe uma investigação estética entre os gêneros tradicionais dos dois países (Brasil e Benin, na África Ocidental), revelando seus vínculos e particularidades, em uma aproximação poética conduzida pela memória do babalorixá Euclides Talabyan e os desenhos de Carybé.

[3] MAMIGONIAN, Beatriz Gallotti. África no Brasil: mapa de uma área em expansão. **Topoi,** Rio de Janeiro, v. 5, n. 9, p. 35-53, Dec. 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/topoi/v5n9/2237-101X-topoi-5-09-00035.pdf. Acesso em: 21 mai. 2016.

[4] "O Congado dos Arturos": https://www.youtube.com/watch?v=I1zKmaAvUY4.

[5] https://www.youtube.com/watch?v=RFCFVdU4t6Q Irmandade do Rosário de Justinópolis parte ½; https://www.youtube.com/watch?v=p2C8YDa1vY4 Irmandade do Rosário de Justinópolis parte 2/2.

[6] Jongo do Quilombo São José da Serra (RJ): https://www.youtube.com/watch?v=f0asl1-SpP4

[7] LUCAS, Glaura. 'Vamo fazê maravilha!': avaliação estético-ritual das performances do Reinado pelos congadeiros Per Musi, Belo Horizonte, n. 24, 2011, p. 62-66. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/pm/n24/n24a08. Acesso em: 21 maio 2016.

[8] DIAS, Paulo. O lugar da fala: conversas entre o jongo brasileiro e o ondjango angolano. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros** 59, 2014. pp. 329-368. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/89048/0. Acesso em: 21 mai. 2016.

fisicalidade (ver Graziela Rodrigues, 1997). Outra estratégia metodológica foi o exercício de pesquisa de campo, no qual, em duplas, os estudantes exercitavam a postura etnográfica (BOUMARD) e buscavam observar (observação participante) uma corporalidade negrodescendente em seu bairro para posteriormente apresentar à turma.

As apresentações foram ricas e possibilitaram um panorama de mestres e grupos da região. As vivências corporais nos laboratórios aumentam a possibilidade de escuta em campo, melhorando a competência de interagir como sujeito pesquisador/aprendiz do/a mestre/a ou grupo que encontrou. As formas de relato foram variadas, combinando com usos ou não de registro em imagens (foto/vídeo) ou do seu próprio corpo como mídia do que observou. Os relatos ressaltaram que apesar de estarem próximos geograficamente desses grupos ou mestres, nunca haviam entrado em contato direto. O fato de se aproximarem como aprendizes desperta uma relação de acolhimento, que foi relatada na totalidade dos casos. Como exemplo, uma das duplas que havia escolhido um terreiro de umbanda, trouxe um vídeo no qual entrevistava o babalorixá do terreiro e também de duas estudantes da universidade que são frequentadoras da casa, depoimentos que aproximaram a turma do universo da umbanda. Outros estudantes que escolheram um terreiro de candomblé, relataram que anteriormente tinham resistência à aproximação por motivos religiosos, mas que ficaram surpresos com o que encontraram, pela sua beleza e intensidade.

O exercício de observação das corporalidades em campo é essencial para colocar o estudante na posição de fazer perguntas e tirar suas conclusões, e principalmente os instiga a ir ao encontro de grupos silenciados e invisibilizados da sociedade. Ainda outra estratégia utilizada no componente foi um exercício de criação cênica, que possibilitou também riqueza de recursos criativos. Todas as atividades, mas principalmente o exercício de criação reforça a pertença do desta componente curricular ao campo das Artes. É um momento em que o estudante é desafiado a encontrar em si mesmo a motivação para o gesto e a pensar no seu significado, com um sentido que lhe seja único. Obviamente os estudantes de artes respondem com mais qualidade, pois têm mais recursos, no entanto o nosso objetivo é julgar a qualidade artística no nível em que cada um está, uma vez que as turmas são heterogêneas. A análise dos resultados, ilustrado por depoimentos colhidos dos estudantes, nos permite afirmar que a combinação de estratégias metodológicas utilizadas na realização do componente curricular mostrou-se interessante para promover uma relação de respeito e aprendizado com grupos e mestres/mestras negrodescendentes, reduzindo a ignorância e o preconceito racial.

Aprender a dançar e cantar, compreendendo ao mesmo tempo o sentido do que está fazendo, viver uma relação de aprendizado direto com um mestres e grupos e, ao mesmo tempo, ser desafiado a usar esse conhecimento para construir um novo sentido em um exercício cênico, possibilitou construir um conhecimento que não seria possível de modo apenas teórico, sem a vivência corporal, a postura etnográfica e o engajamento poético. Assim, os resultados alcançados com a componente curricular nesta primeira experiência foram muito significativos. Ele se mostrou um local de práxis, onde a teoria e a prática se encontram totalmente entremeadas, de modo que o corpo atua como operador de conhecimento do mundo, da forma como propõem Wallon, Vigotisky e Merlau-Ponty. Especificamente para os estudantes de Artes, a componente curricular cumpre um importante papel de introduzir referenciais estéticos e conceituais para além do padrão eurocêntrico no que se refere às corporalidades, também às sonoridades e às poéticas orais, destacando-se o corpo como operador da memória (o conceito de oralitura da memória de Leda Martins, 2003). Mas o que queremos apontar aqui é a sua relevância para os estudantes de todas as áreas, não apenas para as artes.

As discussões e vivências despertam a consciência crítica frente a temas essenciais, tais como a discriminação racial e a intolerância religiosa. Levando em conta que a sociedade brasileira é marcada pelo preconceito racial e pela intolerância, estratégias de combate a essas mazelas poderiam ser incorporadas na formação profissional de todos os sujeitos, não apenas na educação básica. Esta experiência mostra que o conhecimento das artes pode mediar esse trabalho com consistência e beleza, lembrando mais uma vez a relação entre estética e ética preconizadas por Chomsky, Dewey, Guatari e Cassirer.

Palavras-chave: corporalidades; diversidade étnico-racial; ética e estética; Universidade Federal do Sul da Bahia

Palabras claves: corporalidades; diversidad étnica y racial; ética y estética; Universidad Federal del Sur de Bahía

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Controladores audiovisuais não convencionais

Controladores audiovisuales no convencionales

Jackson Marinho Vieira
Universidade de Brasília (UnB)

O artigo investiga trabalhos artísticos que exploram o desvio no modo como operamos mídias audiovisuais. Para isso, a pesquisa apresenta exemplos na arte mídia interativa que exploram de forma experimental as tecnologias audiovisuais, promovendo novas formas de percepção e recepção do público. São projetos baseados na cultura *maker* voltados para experiências artísticas que utilizam prototipagem em *hardware* e *software livre* para a invenção de controladores de som e imagem não convencionais.

No primeiro momento, o artigo apresenta a videoarte como expressão artística que experimenta o desvio e a subversão sobre as mídias audiovisuais, principalmente, o direcionamento experimental de operações do público sobre tecnologias analógicas (e.g. televisão, rádio). Em seguida, o artigo descreve como a inclusão das mídias digitais contribuem para um maior hibridismo e diversidade de suportes para projetos artísticos interativos. Por fim, a pesquisa apresenta o movimento *maker* e sua influência sobre as práticas artísticas que contam com redes colaborativas presentes na web. Neste caso, são apresentados projetos que utilizam tecnologias livres como microcontroladores *Arduíno e softwares* de manipulação audiovisual em tempo real (*Pure Data, Processing e VVVV*).

A arte mídia compreende formas de expressão artística que se apropriam de recursos tecnológicos das mídias e da indústria de entretenimento em geral (MACHADO, 2010). Neste sentido, o artigo investiga a obra de Num June Paik. Frequentemente considerado o inventor da videoarte, Paik experimenta o audiovisual a partir da manipulação dos componentes eletrônicos presentes no interior do aparelho televisivo. Deste modo, ele subverte as convenções estabelecidas pela indústria televisiva e reinventa o meio audiovisual ao criar uma linguagem própria para o vídeo (MACHADO, 2010). Ao incluir a participação do espectador em suas obras, Paik traz noções relacionadas ao controle, a sinestesia e processos de *feedback*.

Assim, a mediação de mídias eletrônicas em trabalhos de arte possibilita novos

processos de percepção e recepção do público. Com base no conceito de *metamídia* (MANOVICH, 2013), o artigo também investiga como o as mídias digitais são ferramentas que permitem a invenção de novos tipos de mídias. Em seu livro *Software Takes Command*, Manovich (2013) destaca que o computador é uma *metamídia* não somente capaz de reunir o conteúdo de diferentes meios de comunicação (multimídia), mas também combinar as técnicas, os métodos e as formas de expressão presentes em cada meio. Esse tipo de combinação híbrida que os *softwares* realizam, resulta em nova forma de representação, baseada na combinação de técnicas entre as mídias.

Compreender o computador como uma *metamídia,* é perceber seu potencial como aparelho configurado para invenção de novos tipos de mídias (MANOVICH, 2013). E essa característica tem sido um campo de interesse especial para a produção artística.

Computadores possuem *interfaces* de entrada. Isso significa que podem ser capazes de converter com precisão manifestações físicas em informação numérica, transformando as em formas de controle e comandos computacionais. Para Milton Sogabe (2011), *interfaces* de entrada são aparatos físicos que tornam sensíveis para o sistema as ações do usuário e a diversidade de objetos que podem ser "sensibilizados" tem sido aplicados pelos artistas de forma muito criativa. O que inclui a captação de informações do meio ambiente (e.g. temperatura, umidade, luminosidade, frequências sonoras) e do corpo humano (e.g. ações sobre objetos, gestos e leitura de ondas cerebrais).

As relações entre som e imagem dentro de um ambiente de *software* propõem configurações dinâmicas potencialmente únicas. Ao contrário dos sintetizadores analógicos, que trabalham somente com sinais de áudio e vídeo, *softwares* conseguem converter uma grande diversidade de dados em elementos audiovisuais. A tradução e o trânsito de dados dentro de um ambiente de *software* concebem possibilidades criativas para a geração e composição de som e imagem (RIBAS, 2014). Enfim, a inclusão do computador permite um novo potencial para experiências estéticas.

Steven Johnson (2001) diz que os artistas devem conceber as *interfaces* computacionais como uma forma de arte. Segundo o autor, convenções definidas pela *Interface Humano Computador* (IHC) são governadas pelas regras da facilidade de uso, previsibilidade, clareza e coerência, e "uma vez que seus praticantes comecem a se conceber como artistas, esses valores lhes parecerão cada vez mais restritivos" (JOHNSON, 2001, p. 164).

Neste sentido, na arte mídia, o artista não deve submeter–se as determinações do

aparato técnico mas "subverter continuamente a função da máquina ou do programa que ele utiliza, manejá-los no sentido contrário ao de sua produtividade programada" (MACHADO, 2010, p. 14).

Palavras-chave: controladores não convencionais; audiovisual; cultura *make*r; arte mídia interativa

Palabras claves: controladores no convencionales; audiovisual; cultura *maker*; arte de los medios interactivos

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Interdisciplinaridade e o ensino de artes (tendo a educação Musical como ponto de partida)

La interdisciplinaridad y la educación de Arte (con la educación musical como punto de partida)

Jorge Luiz Ribeiro de Vasconcelos
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

Temos acompanhado na Educação em Nível Superior no Brasil a implantação de cursos interdisciplinares em diversas IFES ao longo do território deste país. Amplia-se assim o debate sobre o conceito que fundamenta esse processo (a interdisciplinaridade) e sua efetivação na forma de cursos universitários de bacharelado e licenciatura. O tema central desta comunicação é justamente como nesta modalidade de cursos de formação de educadores tais concepções e práticas das conexões entre saberes imbricam-se. Nela trazemos observações e reflexões feitas principalmente sobre aqueles roteiros pedagógicos que se destinam à formação para a Educação Musical (pensada principalmente como uma educação para os sons e seus significados, segundo o ponto de vista do autor). No entanto, buscamos ainda discutir a questão de uma interdisciplinaridade também presente no campo dos fazeres artísticos e da necessidade da inclusão deste repertório nos ambientes educacionais. Vale ressalta que tal debate tem como pano de fundo a contradição surgida nos campos das pedagogias das linguagens artísticas específicas e a chamada educação polivalente. As discussões e tomadas de consciência expressas nesta comunicação ancoram-se na implantação (em vias de aprovação regimental pelo MEC) de duas licenciaturas no Centro Cecult da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, em seu campus da cidade de Santo Amaro.

A partir da vivência do trabalho nos grupos que discutiram e redigiram os dois projetos pedagógicos de curso referidos e a amalgamando essa experiência àquela de cinco semestres de docência e de convivência acadêmica com docentes e discentes do BICULT – Bacharelado Interdisciplinar em Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas - objetiva-se através deste texto estabelecer uma real e significativa comunicação sobre os conceitos de

Interdisciplinaridade atuando contemporaneamente no ensino de Música e Artes[1] visando sugerir e estabelecer diálogos com outras pessoas e grupos que atuem de forma semelhante.

É ainda objetivo do mesmo sugerir alternativas para o debate no campo educacional das Artes, num sentido amplo, de forma que avancemos na discussão da Interdisciplinaridade e superemos a falsa dicotomia entre "polivalência vs. ensino de linguagens específicas".

As pedagogias ligadas ao ensino das Artes num sentido amplo vinham tendo até recentemente avanços tanto do ponto de vista epistemológico - na consolidação de campos de pesquisa, reflexão e debates - quanto no que diz respeito a seus desdobramentos práticos de aplicação nos variados ambientes educacionais, chegando assim ao chamado "chão da escola". Tanto a nova Lei de Diretrizes e Bases Nº 9.394/96 como iniciativas mais recentes tais como a promulgação de leis que regulamentaram o ensino das linguagens artísticas[2], além da discussão que vinha sendo realizada sobre a nova Base Nacional Comum Curricular consistiram em avanços legislativos que redundaram em resultados práticos para os profissionais envolvidos na prática e no ensino das artes.

Entretanto, vemos este campo de avanços bastante lentos e reduzidos sofrer desde já com a deterioração do cenário político e econômico. Isso levando em conta que em nosso país o trabalho no campo das Artes historicamente é desconsiderado em suas dimensões profissionais e sociais. A recente aprovação da Medida Provisória nº 746 de reforma do ensino médio denota e enfatiza esta desconsideração.

Neste contexto, creio que prosseguir e aprimorar o debate que subsidia as práticas pedagógicas nas diversas linguagens artísticas e em suas interações é preservar no âmbito acadêmico um espaço para que minimamente se possa tratar dessas questões. E também creio que isto justifica nossos esforços em debatermos e compartilharmos o tema.

Para tanto, parto da construção de dois textos de Projetos Pedagógicos de Cursos – o da Licenciatura em Música e o da Licenciatura Interdisciplinar em Artes (LIA)– ambos do CECULT UFRB e de um relato de etapas de sua construção e redação das quais participei em diversos momentos como membro de suas comissões. Estes processos, no que dizem respeito à LIA vêm se efetuando desde o ano de 2015.

---

[1] Esta forma assim elencada deve-se a dois fatores: minha formação profissional (em termos de atuação prática e docência) é no campo da Música (embora, já neste campo, de maneira interdisciplinar) e nosso Centro Cecult tem e nosssa futura Licenciatura Interdisciplinar em Artes terá um caráter eminentemente ligado ao conceito central deste texto.

[2] Lei nº 11.769, de 2008, trata da música como conteúdo obrigatório na educação básica, alterada pela Lei nº 13.278, de 2 de maio de 2016 que normatiza que as artes visuais, a dança, a música e o teatro serão as linguagens abrangidas neste segmento.

Numa espécie de "exegese" destes textos à luz de outros que tratam sobre temas correlatos (Interdisciplinaridade, Ensino de Artes, etc.) e numa também espécie de "etnografia" do processo que levou à sua redação, procuro debater os temas acima arrolados. A conclusão a que chego é de que ainda temos um longo caminho a percorrer para aprimorarmos nossas práticas pedagógicas, em todos os níveis de ensino, num mundo que se transforma a olhos vistos.

Algumas destas transformações atendem interesses bastante individuais e hegemônicos outros interesses mais coletivos. Entendendo que fomentar o fazer e o ensinar das formas expressivas como maneira de humanização das práticas cotidianas, esta comunicação procura se deter sobre os pontos levantados no processo acima descrito: a interdisciplinaridade no campo das artes na contemporaneidade (Interartes), a interdisciplinaridade como ferramenta da formação autônoma de educandos, metodologias ativas e suas aplicações nas situações elencadas e finalmente, como projeto atualmente no formato de um documento escrito se transforme em ação efetiva, em salas de aula e outros espaços.

Palavras-chave: interdisciplinaridade; licenciaturas; pedagogias das artes; pedagogias da música

Palabras claves: interdisciplinaridad; grados; pedagogías de las artes; pedagogías de la música

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Como fazer uma tese sem ler?

Cómo hacer una tesis sin lectura?

Leonardo Augusto Paulino
Universidade Federal da Bahia (UFBA/PPG)

Este artigo propõe a reflexão sobre a escrita de uma tese. Como escrever uma tese sem ler? Seria esse movimento uma prática anárquica contra a produção de teses e mais teses? Assim, esse espaço amplia a discussão sobre os parâmetros e paradigmas da academia: a busca por notas altas em programas de pós-graduação, o sucateamento dos programas e suas matrizes curriculares, a falta de metodologias e práticas anárquicas. Seria possível fazer uma tese apenas dançando-a, praticando e criando artisticamente? Essas questões, iniciais, ampliam as possibilidades para se pensar em uma reciclagem dentro dos programas de pós-graduação em Artes, especificamente.

Como esse grupo de trabalho propõe a reflexão acerca de metodologias anárquicas, eu poderia não seguir qualquer regulamento estabelecido no site de inscrição do ENICECULT. Eu poderia falar sobre qualquer coisa, mas decidi escrever um pouco sobre o processo de escrita de uma tese. Algumas questões são muito fortes nesse momento, porque estou buscando outros meios para a produção de uma tese, no caso, experimentar artisticamente, produzir conhecimento através da experiência cotidiana em/de minhas performances. Então, eu poderia fazer uma tese sem ler? Quais seriam as suas outras formas de realização, de materialização de uma tese sem leitura? Isso seria possível?

Atualmente, estou desenvolvendo o doutoramento em Artes Cênicas no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Um programa com nota 7 (sete) no conceito Capes. Um programa com poucos professores desenvolvendo pesquisas na área da performance. Tenho pensando nas relações entre ecologia e performance, uma retroalimentação a qual chamo de ecoperformance. Quando digito no Google sobre ecoperformance aparece uma máquina de lavar roupas.

Os estudos da performance (*performance studies*) consistem em estudar ações englobando quatro campos de exploração: "1) o comportamento humano 2) a prática artística

3) o trabalho de exploração de campo (*fieldwork*) e 3) o engajamento social (FÉRAL, 2009, p.9)". A realidade é vista, nos estudos da performance, como construção de um conjunto de significantes e acontecimentos sugerindo-a como um processo e não como algo concreto e finalizado.

A ecoperformance então, não se limita a uma codificação, pelo contrário, horizontaliza e evidencia variações a partir das ações que são realizadas pelo performer ao legitimar a existência de uma categoria artística que propõe sublinhar e embaralhar fronteiras em imersão no meio ambiente. Ao afirmar que a realidade, visualizada através da ecoperformance, é um processo de construção realizado através de ações e acontecimentos, valida-se a noção de que há um potencial performativo em todas as coisas.

Segundo Josétte Féral, a performatividade é um conceito flexível, espécie de ferramenta maleável que independe de seu ponto de referência: a performance. Se a performance é sempre uma ação e um fazer, a performatividade é marcada enquanto processo, um princípio de ação. A performance seria um processo criativo e a performatividade (que inclui a performance) está na vida cotidiana, no funcionamento de tudo que existe, em sua repetibilidade e diferença (FÉRAL, 2009).

Poderíamos então pensar em uma abordagem anárquico-somático-performativa. Para uma pesquisa ter essa abordagem ela não necessariamente precisa imprimir técnicas de educação somática, mas deve ter a corporeidade como elemento-eixo[1], ou seja, "estudo, pesquisa e escrita são sempre inspirados e organizados a partir da arte e suas características, sendo a principal delas o movimento" (FERNANDES, 2013, p. 106).

Algumas pesquisas em artes cênicas funcionam através do corpo, "o corpo é autor, criador e pesquisador; estudo, estudado e estudante; é o meio e o fim; tema e método; quem, o que, como e onde" (FERNANDES, 2008, p. 3). Desta forma, a proposta de minha pesquisa mostra-se como um constante processo criativo processado em meu corpo.

A partir de interfaces entre métodos de educação somática, performance e dança-teatro, a pesquisa somático-performativa constitui-se através de "princípios fundantes" (FERNANDES, 2013), como por exemplo, a arte de/em movimento como elemento-eixo, processos e estudos com constituição viva e integrada, criação através do impulso de movimento e performance e interartes como anti-método.

Assim, como posso criar desvios e fissuras nas programações às quais nós, pós-graduandos, estamos sujeitos? Evidente que é esse o trabalho do pesquisador, buscar em

[1] Elemento-eixo traz ideia de centro, lugar fixo, porém, essa noção assume um significado aberto, dinâmico e rizomático.

outros lugares, cavar outros buracos, buscar, invadir, deglutir. Mas quando temos uma produção em artes, totalmente prática, como desvincular essas práticas da leitura, e posteriormente, da produção escrita em papel?

Se pensarmos na noção de texto como toda e qualquer coisa que nos atravessa, podemos também ter uma pequena ideia sobre leitura: a todo momento estamos leitores. São outros os desejos que me afetam no lugar das palavras.

Esse texto é feito de questionamentos e não há uma finalização, muito menos uma descrição de resultados. É uma linha de fuga aos movimentos de análise e uma experimentação realizada durante um longo tempo no doutoramento. Ainda não posso dizer sobre as possibilidades de escrever uma tese sem leitura. Ainda estou no momento de não leitura e mais no lugar de criar e perceber as potências das ecoperformances.

Palavras-chave: tese; programas de pós-graduação em Artes; metodologias anárquicas; práticas artísticas

Palabras-claves: tesis; programas de posgrado en Artes; métodos anárquicos; prácticas artísticas

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Memórias e identidades: formação para vídeos educacionais

Memorias e identidades: formación para vídeos educacionales

Maria de Fátima Coelho
Secretaria da Educação do Estado da Bahia (SEC/BA)

Memórias e Identidades: Produção Formativa de Vídeos Educacionais é um curso do programa Rede Anísio Teixeira - REDE AT/TV em parceria com a Universidade Federal da Bahia – UFBA, através da Faculdade de Comunicação - FACOM e os Centros Juvenis de Ciência e Cultura – CJCC. Nesta formação são trabalhadas conhecimentos e habilidades de usar as tecnologias da informação e da comunicação de forma ética e com criticidade, mapear e incentivar o uso e difusão de softwares e licenças livres, ler, interpretar, relacionar e produzir "textos" informativos e documentais, considerando aspectos críticos, regionais e contextualizados, produzir, com autonomia, discursos e narrativas audiovisuais, ampliar o uso da fotografia como instrumento crítico de memória e documentação, fomentar o uso e gestão de mídias digitais livres, planejar, desenvolver e avaliar os softwares e mídias educacionais livres da REDE AT, desenvolvendo competências de fomentar, compartilhar e produzir mídias digitais livres de maneira crítica, contextualizada, regionalizada e colaborativa. Trabalhar com o audiovisual é experienciar todos os processos com a certeza da inovação e a criatividade presentes em concomitância com o aprendiz que se torna educador ou vice-versa.

O cinema na sala de aula é o que o nosso trabalho potencializa. Dessa forma, entende-se que tanto o cinema como a educação são processos sociais com implicações que vão para além do aprender e do lazer é o a potência criativa presente em cada educando ou educador, que constrói sua história, a partir das suas experiências sociais. Essa Formação tem o desejo de estimular o uso de softwares e de licenças livres na produção audiovisual, promover um diálogo sobre o uso ético e seguro das TIC, incentivar a produção de vídeos por estudantes e educadores da rede pública estadual de ensino, com o olhar voltado para a valorização das suas culturas e das realidades das comunidades onde moram ou estudam. Sendo assim, fomenta a produção audiovisual no ambiente escolar e a experimentação de novas linguagens, possibilita a comunidade escolar que ela se reconheça como autora e produtora de obras

audiovisuais, relaciona as produções audiovisuais com os eixos temáticos e a sua viabilidade pedagógica, dando visibilidade as produções audiovisuais realizadas pela comunidade escolar através da TVE, Portal da Educação e, também, como um novo conteúdo da TV Anísio Teixeira. A primeira atividade é a chamada pública para inscrição e seleção das escolas dando atenção aos respectivos projetos que tenham material como: fotos, vídeos, roteiro, etc. São selecionados a cada semestre, no CJCC, grupos constituídos de cinco componentes (quatro estudantes e um professor) que podem ser de Unidade Escolar distintas ou não. Com isso, estimulamos a implantação de um núcleo de produção e gestão de mídias.

A cada encontro, durante dois meses, educadores formadores, monitores e os aprendizes dos grupos selecionados encontram-se para as aulas teóricas, 10h, e as práticas, 30h, com uma carga horária de 40h. Os filmes realizados com o tempo de quarto minutos (4'), abordam o tema do audiovisual, da cultura, da história, do inventário cultural e da memória como eixo gerador de conhecimento. As atividades são distribuídas em: Apresentação da Formação - propósito, importância do: desenho pedagógico, uso de softwares e de licenças livres na produção audiovisual, etapas para produção de vídeos, uso dos formulários de autorização de som e imagem, uso ético e seguro das TIC; Temas em audiovisual - Desenho Pedagógico, roteiro, entrevistas; Elementos da linguagem audiovisual - movimento, quadro, raccord (montagem), produção planejamento, captação e edição; Captação - uso do equipamento em ação; Edição exibição - Edição exibição. A Formação Memórias e Identidades: Produção Formativa de Vídeos Educacionais, possibilita que toda a comunidade escolar elabore o Desenho Pedagógico e, após a sua ideia coletiva, pesquise, filme, finalize e eternize o conhecimento em torno da memória e da identidade da sua comunidade e de toda a sociedade baiana e brasileira.

A exibição final das produções audiovisuais realizadas pelos grupos de aproximadamente 4' é a própria avaliação. E, este processo se transforma no estímulo para que outras produções ocorram e sejam retratadas da maneira mais fidedigna e realista possível, tendo em vista que os produtores dos vídeos são os atores sociais neste contexto de produção. Sendo assim, todos se autoavaliam durante o processo. Embora os professores façam uso de filmes no seu cotidiano, é precária ou quase nula a produção proveniente dos mesmos. Em contrapartida, temos os estudantes que, muitos deles, fazem pequenos vídeos sem uma orientação adequada. Os filmes documentais realizados durante a Formação proporcionam também experienciar o uso do direito autoral como um grande "salto" qualitativo para o respeito ao próximo, bem como, a colaboração quanto a aplicação de

softwares e licenças livres, quando o usuário pode detectar, aprimorar ou corrigir os aplicativos compartilhando-os... ou seja, ter como base o texto fílmico é aproximar, enriquecer, aflorar sentimentos e desenvolver a capacidade de ver e interpretar o mundo, isto é, "o ver por dentro" que será exposto para o ambiente escolar ou o espectador, ampliando os horizontes culturais de crianças, jovens e adultos valorizando e preservando diferentes formas de expressão. Dessa forma, entende-se que tanto o cinema como a educação são processos sociais com implicações que vão para além do aprender e do lazer. A exibição final das produções audiovisuais realizadas pelos grupos de aproximadamente 4' é a própria avaliação. E, este processo se transforma no estímulo para que outras produções ocorram e sejam retratadas da maneira mais fidedigna e realista possível, tendo em vista que os produtores dos vídeos são os atores sociais neste contexto de produção. Desse modo, todos se autoavaliam durante o processo. Sendo assim, esta formação: Memórias e Identidades: Produção Formativa de Vídeos Educacionais pretende orientar o devir.

A culminância com o público, após os dois meses, assim como o produto final do processo de produção, estimula não só a multiplicação de outros filmes mas, também, o aumento da estima de todos os envolvidos ao perceber o resultado do seu trabalho, desde o momento em que toda aquela sequência de imagens que foi montada na sua "linha do tempo" precisa ser condensada em um vídeo: a "renderização", a primeira exibição para a comunidade escolar e, saber que a qualquer momento pode ver e indicar visualizações, cópia de um arquivo (download). Sendo assim, tendo como premissa a apreensão do audiovisual pelo ambiente escolar, ao tornarem-se multiplicadores, estarão estimulados e produzindo filmes para o PROVE, um novo conteúdo da TV Anísio Teixeira através do AEW, o FILMEI ! e a TVE.

Palavras-chave: audiovisual; experiência; propagação; memórias

Palabras claves: audiovisual; experiencia; propagación; memoria

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Devir-Ofélia: poéticas loucas e submersas em artes cênicas

Devir-Ofelia: poeticas locas y sumergidas en artes escénicas

Raiça Bomfim de Carvalho
Universidade Federal da Bahia (UFBA/PPG)

O artigo proposto apresenta vestígios da pesquisa sobre Ofélia, personagem da peça "Hamlet", de William Shakespeare, experimentando enlaces entre o trabalho criativo e teórico em artes cênicas. Nesta pesquisa, Ofélia é encarada enquanto objeto de estudo, figura de devir e método, tornando-se um minadouro de expressões diversas e de produção de intersubjetividades.

Ao lançarmos um olhar para a afogada de Shakespeare, deparamo-nos com uma tessitura complexa, fruto do contraste da imagem de uma jovem obediente, comportada e doce, com a louca que invade o palácio, revelando enredos e sentimentos assombrosos em seu canto falado. Estas duas imagens desembocam numa terceira: a da mulher que zomba da morte ao deixar-se tragar pelas águas de um rio e pelo próprio vestido, enquanto canta cantigas antigas, cercada de coroas de flores que ela mesma preparou. Trata-se de alguém que parte "de seu canto suave à morte lamacenta" (SHAKESPEARE, 2011), que desliza rumo ao obscuro e entrega-se à diluição no ambiente aquoso. Uma personagem que em sua passagem de menina pura e cândida a mulher louca e suicida põe em relação ideias confrontantes: a da beleza, da ordem e da conformidade com a da loucura, do caos e do imponderável.

Há na figura de Ofélia uma propulsão de signos absorventes, com grande poder de alimentar indagações e imagens, e que incitam desdobramentos múltiplos. Sua condição de afogada invoca uma poética da água, descrita por Gastón Bachelard como uma poética da vertigem e do desmoronamento. Segundo Bachelard, "A água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente" (BACHELARD, 2013, p. 7).

Esta poética com qualidades de trânsito, infiltração e apagamento que constitui Ofélia convoca a um fluxo entre processo, prática e pesquisa em que o corpo e as experiências nele

vividas escorrem por toda parte, dissolvendo os limites entre sensibilidade e linguagem, entre pesquisa e resultado, entre produção de arte e produção de saber. Esta disposição encontra eco na fala de Adauto Novaes, quando diz que "apenas uma visão despojada dos sentidos e do corpo pode levar à evidência, à essência, à certeza". (NOVAES, 1988, p. 11) A pesquisa, deste modo, afasta-se da intenção de representação, interpretação, sistematização e assume uma qualidade sensível, que desencobre o instável, o vulnerável e o errático. E neste percurso, deixa ecoar a pergunta, "como passar do sensível ao pensado e do pensado ao sensível sem que haja domínio de um sobre o outro?" (NOVAES, 1988, p. 13)

A imagem híbrida da afogada, que pertence, a um só tempo, à terra e à água, e que, estando morta, persiste existindo em nosso espírito presente, inspira um estudo em que as descobertas formais permaneçam em fluxo constante de criação e diluição de contornos. Trata-se de uma atitude artística e filosófica de experimento, que se desenvolve de modo rizomático, traçando pontes conceituais e formais para melhor abarcar a complexidade vívida do tema.

A mulher, a louca e a afogada, personas articuladas na figura de Ofélia, reivindicam sua possibilidade de existência no corpo, no espaço e na linguagem, percorrendo os sentidos precários, mas ao mesmo tempo numinosos gerados sob estas condições. Há aqui uma concatenação de devires, em que o devir-texto, é devir-Ofélia, e é devir-água e devir-louca. É, em outras palavras, permitir-se diluir na cena e na produção teórica, é dizer sim a Ofélia, aceitando seus sussurros neste corpo, neste corpus-criação e desenvolver a pesquisa buscando caminhos através dos quais o projeto seja aquilo de que fala, que se ponha à beira da prática para roçar com esta e misturar-se à mesma, que reúna forma e conteúdo.

Entender Ofélia enquanto método, ao invés de delimitá-la enquanto material de análise, exige uma atitude de transfiguração, friccionando sujeito e objeto, extravasando os contornos dentre os quais cada um destes domínios apresenta-se de maneira inequívoca, recriando constantemente modos de existir na cena e no texto. É, a todo momento, estar sendo ao mesmo tempo em que se observa a si mesmo, com um olhar de riso, desprendido de si. É permitir a "multiplicidade pura e sem medida, a malta, irrupção do efêmero e potência da metamorfose" (DELEUZE e GUATARRI, 1980, p. 8). É, por fim (ou por meio), permitir a expressão da voz através da qual seja possível notar o silêncio, da palavra que compreenda a impossibilidade do dizer, da imagem que revele a ausência, do movimento que aceite o vazio e a perda, da escrita que comporte o corpo.

A Ofélia que aqui insurge, louca e lépida, confunde a linguagem para ver emergir uma expressão que até então estava contida, impossível de contar-se através das gramáticas disponíveis. Ela salta nas profundidades dos espaços, cria e recria densidades, canta enquanto se afoga. Ela é crise e alívio, dando voz e sossego aos sentimentos que a atravessam.

Palavras-chave: poética; devir; transfiguração

Palabras claves: poetica; devir; transfiguración

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Ensino e aprendizagem de Samba-Reggae: recursos e procedimentos

La enseñanza y el aprendizaje de Samba-Reggae: recursos y procedimientos

Alexandre Siles Vargas
Universidade Federal da Bahia (UFBA/PPGDMUS)

Este texto é uma tentativa de explicitar os recursos e procedimentos que venho utilizando para ensinar a teoria e prática da rítmica do Samba-Reggae (SR) de formação em "ritmo aditivo" correspondente a 3+3+4+3+3, o qual denominei como SR 33433[1]. A ideia é ensinar esse ritmo, relacionando-o a conceitos teóricos musicais de maneira prática para que durante a aula o aprendizado ocorra com a utilização dos três modos de representação (icônico, ativo e simbólico) conceituados por Jerome Bruner.

Os músicos populares em sua maioria fazem música sem necessidade do estudo teórico, fato que não diminui sua musicalidade; no entanto, o priva do acesso a outros tipos de conhecimentos, afastando-os do desenvolvimento da habilidade de leitura e escrita musical, impossibilitando-os da capacidade de explicar o que faz na prática, por meio de conceitos musicais. A utilização de representações alternativas pode ser uma maneira pedagógica de ensinar conceitos teóricos musicais a esses músicos.

Neste sentido, com uma abordagem qualitativa e finalidade exploratória, por meio de pesquisa bibliográfica pretendo explicar a criação de recursos didáticos alternativos e sua aplicação no ensino e aprendizagem do SR 33433, em diálogo com a teoria cognitiva de Bruner. Para isso, irei: a) apresentar os conceitos de modos de representações de Bruner; b) demonstrar o conceito de ritmo aditivo e ritmo divisivo; e c) descrever as ferramentas alternativas para o processo de ensino aprendizagem com o SR 33433.

Iniciarei apresentando os conceitos de representação de Jerome Bruner. Para ele, é possível ensinar qualquer assunto a qualquer criança em qualquer estágio de

[1] Lê-se: Samba-Reggae três, três, quatro, três, três. Este padrão é decorrente da formação aditiva em grupos de três e quatro pulsos, em que a acentuação recai no primeiro pulso de cada grupo. Pode ser escutado com a apreciação da música: Madagascar Olodum composta por Rey Zulu (Olodum. 1987. *Egito Madagascar*. Continental).

desenvolvimento, desde que se leve em conta as diversas etapas do desenvolvimento intelectual caracterizadas por modos particulares de representações (formas pelas quais ela visualiza o mundo e o explica a si mesmo). (MOREIRA, 2011, p. 81).

Bruner conceituou três tipos de representações chamando-as de ativa, icônica e simbólica. A representação *ativa* corresponde ao período pre-operacional, consistindo no estabelecimento de relações entre experiência e ação. (BRUNER, 1973, p. 32). A representação *icônica* é uma fase operacional no sentido de manipulação direta de objetos, ou interna, como quando se manipula mentalmente símbolos que representam coisas e relações. (1973, p. 34 apud MOREIRA 2011, p. 83). A representação *simbólica* corresponde ao período de operações formais, baseando-se na capacidade de formular hipótese, dando expressão formal ou axiomática às ideias concretas. (BRUNER, 1973 apud MOREIRA, 2011, p. 84). Ao atingir a idade adulta, o ser humano continua a representar por esses três modos.

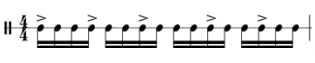
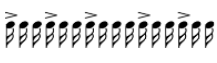
Para Bruner (1976, p. 52), cada matéria pode ser ensinada com esses três tipos de representações. No caso da representação ativa, a matéria seria apresentada sobre a forma de um conjunto de ações apropriadas para obter determinado resultado. Na representação icônica, seria utilizado um conjunto de imagens resumidas ou gráficos que representariam conceitos, sem que sejam definidos completamente. A representação simbólica seria apresentada na forma de um conjunto de proposições, lógicas ou simbólicas, derivadas de um sistema regido por normas ou leis.

O conceito de ritmo aditivo (RA) pode ter dois significados: um relacionado à formação de uma estrutura rítmica e outro relacionado com a representação desta estrutura. O primeiro significado se refere à formação estrutural de um padrão rítmico, ele parte do princípio de que a junção de figuras duracionais de igual valor podem ser organizados em grupos conforme a localização das acentuações. De acordo com Kostka e Payne (1999, p. 521), alguns compositores interessados em escapar da norma estabelecida de pulsos regulares passaram a dividir o compasso em grupos de dois ou três tempos. Por exemplo, os metros encontrados na música de Bartók: 5/4, 7/8, ou um metro composto por três metros como 3/8 + 3/8 + 2/8 são como uma "irregularidade regular", o que torna um metro 5/4 susceptível de ocorrer de duas maneiras: 2+3 ou 3+2. Essa irregularidade métrica pode ser alcançada, alterando-se rapidamente a fórmula de compasso, um processo conhecido como metros misturados. Este procedimento proporciona ao ouvinte uma sensação de intensa atividade rítmica, devido à constante mudança da acentuação métrica.

O RA é um fenômeno inerente ao ser humano presente em diversas culturas e regidos por normas particulares e identitárias. Para Cooke (2000, p. 12), ele é uma técnica originária da música africana que influenciou o jazz, cujo conceito parte do princípio de que toda formação rítmica pode ser subdividida em grupos de 2 e 3 tempos em função de onde se situe o acento. Sadie (2000, p. 789), acrescenta que a formação em RA expande as perspectivas para a criação e a performance musical, explicando que um compasso quaternário de oito subtempos, na cultura ocidental é construído de acordo com o modelo 2+2+2+2, enquanto que na cultura do oriente médio poderia ser 3+2+3. (SADIE, 2000, p. 789).

O segundo significado de RA refere-se à representação aditiva de um padrão rítmico por meio de figuras de maior duração. Para Tirro (2001, p. 119-120), essa terminologia representa a organização das subdivisões dos tempos, com uma figura de maior valor, permitindo a criação de grupos complexos e polirrítmicos. Sendo assim, em uma fórmula de compasso 4/4, o ritmo da rumba se designaria da seguinte maneira: . No entanto, para os percussionistas com influência da música de origem africana, esse mesmo padrão rítmico seria organizado com a junção de dois grupos de três pulsos a um grupo de dois pulsos, que na representação musical em colcheias seria: |≥—√–∝|√–∝|″—√∝|, com a acentuação no primeiro tempo de cada compasso.

O conceito de ritmo divisivo (RD), por sua vez, está relacionado à representação subdividida de um padrão rítmico, em que todos os pulsos são representados. Tanto a representação em RA como em RD podem ser realizadas das seguintes formas: a) compassos alternados (com a junção de duas ou mais fórmulas de compassos diferentes), b) um único compasso, ou c) sem uso de compasso.

A formação estrutural aditiva SR 33433 é resultante da adição de grupos com 3 e 4 notas dispostas na ordem 3+3+4+3+3, resultando em cinco acentuações. Ao relacionar cada pulso desse padrão a uma semicolcheia, obtém-se as seguintes representações aditivas em *cinco compassos* alternados: |≥· ⊗. |≥· ⊗. |*f*· ± | ≥· ⊗. |≥· ⊗. |, em um compasso: |*f*… ⊗. ⊗. ± ⊗. ⊗. |, e sem o uso de compasso: ⊗. ⊗. ± ⊗. ⊗. . Este ritmo também pode ter representação divisiva em cinco compasso*s*: |≥· ∂=≈ |≥· ∂=≈ |*f*· ∂==≈ | ≥· ∂=≈ |≥· ∂=≈ |, em um compasso:  , e sem o uso de compasso:  .

A partir do conceito de RA e suas representações é possível vislumbrar formas alternativas para ensinar, por exemplo: a "notação em caixa" (*box notation*) também chamada de TUB (*Time Unit Box*), pode ser utilizada colocando a letra "x" na primeira caixa de cada grupo como indicação de acentuações: . O SR 33433,

também pode ser relacionado aos vértices de figuras geométricas como triângulo e quadrado: △ △ ▭ △ △.

A prática deste ritmo baiano pode ser realizada verbalmente com números: [123 -123 - 1234 - 123 - 123], batendo as palmas das mãos concomitantemente ao número "1". É possível inserir palavras simples (três sílabas) e compostas (quatro silabas) na notação em caixa. Também pode ser realizado um jogo com as mãos e as pernas, associando o número "1" com a ação de bater palmas (x), e os numerais "2, 3 e 4" com a ação de bater alternadamente as mãos direita e esquerda na perna. Por fim, o estudante pode aprender e criar frases melódicas inserindo notas musicais na notação em caixa na sequência 33433, repetindo-as até memorizá-las, por exemplo: [Ré | Fa | Lá] [Ré | Fá | Lá] [Ré | Fá | Lá | Fá] [Ré | Fá | Lá] [Ré | Fá | Lá].

Geralmente, o processo de ensino e aprendizagem do SR 33433 na oralidade/auralidade envolve os modos ativos e icônicos, sendo que o modo de representação simbólico relativo à teorização da música é pouco ou nada utilizado pelos músicos populares. O conceito de ritmos aditivos proporciona a criação de recursos alternativos de ensino como formas geométricas, números e notação em caixa, os quais auxiliam na aprendizagem de conceitos teórico-musicais por meio da representação icônica e simbólica.

Desta forma, o modo ativo envolveria o ato de escrever em pentagrama e na notação em caixa, movimentar o corpo, vocalizar sons, bater palmas, realizar jogos de mãos e perna, e tocar um instrumento. O modo icônico envolveria ação de ouvir música, ver alguém tocar, recordar a sonoridade de um instrumento ou a imagem de uma melodia ou ritmo escritos na notação em caixa com números e/ou palavras, formas geométricas. O modo **simbólico** corresponderia à teorização do conceito de ritmos aditivo e divisivo, à explicação verbal ou escrita das representações alternativas como notação em caixa, números, formas geométricas, e sua utilização.

Palavras-chave: ensino e aprendizagem; samba-reggae; ritmo aditivo e divisivo; notações alternativas

Palabras claves: enseñanza y aprendizaje; samba-reggae; aditivo y el ritmo de división; notaciones alternativas

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

A efetivação da lei 10.639/03: uma proposta de educação étnico-cultural/racial em uma escola pública no sertão cearense.

La efectuación de la ley 10.639/03: una propuesta de educación étnico-cultural/racial en una escuela pública en el sertón cearense.

Diego Matos Araújo
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB)

David Sousa Garcês
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN/PPGCISH)

Valeska Denise Sousa Garcês
Universidade Estadual de Londrina (UEL)

Maria Cristina Rocha Barreto
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)

Atualmente uma das temáticas que mais vem ganhando a atenção da sociedade, dos pesquisadores e acadêmicos brasileiros de diversas áreas do saber, é a questão das Relações Raciais, onde a relevância desse tema não se estabelece apenas em sua teorização, mas também em entender as inúmeras interpretações que a sociedade brasileira faz a respeito das relações étnico-raciais. O tema agora em pleno século XXI no Brasil deixa de ser tratado como "tabu" e passa a ser de interesse público, fato esse que observamos nos veículos de comunicação de massa, redes sociais e em eventos acadêmicos, há abordagem do assunto com bastante frequência, demonstrando assim, um grau de interesse significado com relação à questão do preconceito racial, conseguindo o tema até ser pautado na agenda política do país como um fato importante, traduzindo a luta histórica dos movimentos negros (SANTOS, 2005; GOMES, 2008).

Partindo dessa conjuntura, se faz urgente e necessário realizar uma pesquisa, para se compreender como os professores de Literatura e História da E.E.M. Deputado Ubiratan Diniz de Aguiar, do município de Capistrano-CE, trabalham as demandas da Lei 10.639/03 em suas atividades pedagógicas em sala de aula, ou seja, quais são as metodologias de

ensino/aprendizagem que esses docentes utilizam dentro do contexto escolar voltadas para a respectiva lei.

O interesse por esta investigação partiu das inquietações sociais, pessoais e profissionais de ambos os pesquisadores que realizaram o referido estudo, no tocante a temática em questão, onde a referida pesquisa foi realizada na escola em epígrafe, onde um dos pesquisadores atua como professor desde 1999 e na escola pesquisada desde 2000, onde foi observado no "chão de escola", de forma empírica, a ausência da problematização acerca da História e Cultura Afro-Brasileira no cenário escolar, onde alunos e professores convivem com tensões e manifestações discriminatórias e preconceituosas no tocante a questão racial nesse ambiente educativo.

A pesquisa foi desenvolvida em caráter original, de campo, tendo como objetivo central a descrição das características de determinada população ou fenômeno, visando estabelecer a relação entre as variáveis estudadas.

Nesse sentido, a referida, tratou de identificar como os professores da Escola da Rede Estadual de Ensino Médio Deputado Ubiratan Diniz Aguiar – Capistrano/CE (sendo 3 de História e 2 de Língua portuguesa), trabalham as demandas da Lei em suas atividades pedagógicas em sala de aula. Onde, na ocasião, além das observações realizadas, também foi aplicado um questionário junto à 5 docentes, em um universo de 38 professores pertencentes aos quadros da instituição de ensino médio, os quais se propuseram a contribuir com a pesquisa após serem informados que a mesma traria grandes contribuições para a comunidade acadêmica.

A invisibilidade da questão racial do negro brasileiro é irrefutável. Inúmeros intelectuais e acadêmicos a confirmam em seus trabalhos, onde, essa prática alimenta ainda mais as desigualdades presentes no Brasil, em especial a desigualdade racial.

Partindo das contribuições desses renomados autores que estudam a temática da invisibilidade da questão racial do negro brasileiro é que se busca com o respectivo trabalho compreender como os professores da Escola da Rede Estadual de Ensino Médio Deputado Ubiratan Diniz Aguiar, os quais participaram da pesquisa, trabalham as demandas da lei 10.639/03 em suas atividades pedagógicas em sala de aula.

Dito isto, é interessante ressaltar que, a referida pesquisa, buscou manter o anonimato de seus entrevistados, onde, para facilitar a apresentação dos achados da pesquisa, bem como respeitando a questão do anonimato dos pesquisados os mesmos foram identificados através de codinomes que se inicia pela letra "P", seguidos dos números 1, 2, 3, 4 e 5.

Com relação à implementação da Lei 10.639/03, nas práticas pedagógicas, constata-se que 100% (05 professores), trabalham com a temática em sala de aula.

Percebemos que os pesquisados fornecem minimamente elementos de como trabalham a temática nas aulas como afirma o **P "1"** quando diz que: *"Nas aulas de História procuramos fazer leitura e debate de textos de forma continua, seminários; pesquisa; trabalhos com imagens e filmes; trabalho com músicas e poesias sobre a História da África* e o **P "2"** *"*[…] *como professor de Língua Portuguesas/Literatura, várias são as práticas que realizei, dentre elas: aulas de campo com visita a museus que conta a história e cultura afro, vídeos, pesquisas, interação com Universidade Afro-descendente, músicas, feiras culturais, projetos e exposições".*

Ainda nesta análise, vale destaca de forma importante que 20% (01 professor) em seu discurso incluiu em sua afirmativa, a ligação entre os saberes das suas respectivas disciplinas com as demais, fato esse em que a Temática foi trabalhada de forma interdisciplinar como afirma em suas palavras **P "5"** da disciplina de História: *"Trabalho a questão da Lei na escola em minhas aulas através de reflexões sobre temas correlacionados, aula expositivas sobre o tema, pesquisas direcionadas, reflexões sobre datas comemorativas como da consciência negra, Zumbi, etc. Vale dizer que uma atividade bastante significativa com relação a questão racial foi um convite feito por mim a um professor de Biologia, onde fizemos em sala de aula uma palestra e roda de conversa sobre a questão de raças e cor. Foi bastante proveitoso o debate, pois além de uma visão biológica de raça, o professor trouxe também uma visão antropológica de raça, desconstruindo muitos mitos. Foi uma experiência bastante legal com duas disciplinas discutindo uma temática com olhar amplo".*

Segundo Dubar (1993) "a Interdisciplinaridade é um termo utilizado para caracterizar a colaboração existente entre as disciplinas diversas ou entre os setores heterogêneos de uma mesma ciência. Caracteriza-se por uma intensa reciprocidade nas trocas, visando um enriquecimento" (DUBAR, 1993, p. 41).

Com relação se a escola desenvolve projetos, conteúdos e atividades relacionadas com a temática da lei 10. 639/03, que trata sobre história e cultura afro-brasileira e africana 100% (05 professores) afirmaram que sim. Porém, detectamos que esse trabalho ocorre na escola de forma aprogramática, fragmentada, caótica, sem planejamento, individualizado (exceto nas datas comemorativas) e descontínua como afirma a **P "1"** na sua fala quando diz: "*Sim, no entanto, peço para haver uma continuidade da discussão".* Podemos inferir que essa

constatação acima na fala do **P "1"**, demonstra que estamos na contramão do que diz a lei 10639/2003.

Esses conteúdos da temática da cultura da África e dos afrodescendentes exposta na escola de forma aprogramática, fragmentada, caótica, sem planejamento, representa de acordo com nosso entendimento uma espécie de silêncio pedagógico, "negando" culturas que nunca foram hegemônicas.

A referida pesquisa buscou compreender quais são as metodologias utilizadas por professores de uma escola da Rede Estadual de Ensino de uma cidade do sertão cearense na busca da implantação da lei 10.639/03 dentro da sala de aula.

Nessa perspectiva, podemos relatar que 100% (05 professores) trabalham em sala de aula a temática, mesmo que de forma incipiente, sendo deste, 20% (01 professor) trabalha a temática de forma interdisciplinar. É interessante ressaltar que, sobre a implementação efetiva da lei 10.639/03, na escola, na visão dos professores, 80% (04 professores) afirmam que a escola ainda não implementou efetivamente a lei ao passo que 20% (01 professores) afirma que a escola já implementou. Mesmo 100% (05 professores), afirmarem trabalhar com a temática em sala de aula, entendemos essa discordância da não implementação efetiva da lei quando os professores sustentam que a temática na escola deveria ser desenvolvida de forma contínua, não se restringindo a meros momentos e datas comemorativas.

Contudo, a pesquisa nos mostrou que esses docentes necessitam e buscam dialogar e discutir em relação às questões étnico-culturais/raciais junto à comunidade escolar buscando a promoção de uma escola mais igualitária, mais equânime, e claro, livre de preconceitos.

Palavras-chave: contexto escolar; educação; preconceito; sala de aula

Palabras claves: contexto escolar; educación; prejuicio; salón de clases

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Potências urbanas: proposições para pesquisa

Potencias urbanas: las proposiciones para investigación

Flávia Magalhães Barroso
Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ)

Os estudos sobre cidade por muito tempo ativeram-se a análises da relação entre o urbano com áreas de conhecimento bem definidas. Foram investigadas as relações do urbano com o campo do trabalho, com a história das civilizações, com a sua dimensão econômica, suas formas de manifestação política e as interações sociais dos indivíduos ali inscritos. Estes recortes bem definidos se fazem necessários a partir de pressupostos metodológicos em que delimita-se estruturalmente o objeto na tentativa de defini-lo, e assim chegar próximo ao que poderíamos chamar de uma pureza nas conclusões das pesquisas humanas. A partir desse raciocínio transporíamos os limites dos campos de conhecimento humano (história, sociologia, urbanismo, economia, comunicação e etc.) para o mapa da cidade, dividindo-a a partir de parâmetros racionalistas próprios e apresentando uma "realidade cortada em rodelas" (MAFFESOLI, 1998, p. 21).

Levantaremos a seguir aspectos do urbano que demonstram a importância de revermos estes processos metodológicos que reduzem a complexidade da cidade a estas "rodelas de realidade" ao mantê-la estática dentro dos campos do conhecimento. Buscamos entender o urbano como agente criador e criativo, na sua potência de movimento e ressignificação, que por consequência da sua dinâmica mutante nos demandam uma reflexão atenta às suas formas, seus imaginários, seus desejos e pulsões, a partir do atravessamento dos campos do conhecimento e reflexão das minúcias do cotidiano. O que já apontamos de início aqui é a relevância de abrirmos espaços para que os objetos que investigamos nos conduzam a métodos coerentes à forma que os mesmos se apresentam no mundo. Ou seja, a natureza dos nossos objetos deve ecoar de forma ressonante nos métodos investigativos e não ao contrário.

Lefebvre (2008) é urbanista e nos apresenta uma questão interessante sobre pesquisa e cidade. O teórico reflete sobre os limites – a que tipo de conclusões podemos alcançar nas nossas pesquisas? - da investigação da cidade. Ele entende que por mais que se possa definir,

para os parâmetros formais e estruturais da pesquisa, a urbe é um objeto altamente complexo de limitação. A cidade, segundo ele, se constrói e se destrói em ato, a partir das práticas, e assim o que se descobre pode esvaziar-se, ressignificar-se, tomar outros contornos. É nesse sentido que o teórico toma a cidade como um potente objeto virtual, na medida em que não podemos encará-lo como um dado de verdade ou encontrar respostas dadas de uma vez por todas.

Ainda que refletindo sobre a pesquisa acadêmica em si e não sobre a pesquisa sobre cidade, o teórico Jonh Law (2004) em sua obra sobre metodologia também nos aponta para o mesmo caminho. O teórico nos atenta sobre a importância de incluirmos nas investigações acadêmicas a qualidade da incompletude. O autor argumenta que existem diversos tipos de representações possíveis de serem feitas a partir do mesmo objeto e dessa forma, o processo da pesquisa deve assumir de antemão seu caráter incompleto. Law (2004) analisa a pesquisa como um "aprofundar as camadas das coisas", na intenção de acessar uma variedade de relações ali postas que podem ser combinadas e recombinadas de infinitas formas pelas variáveis do espaço, tempo e pelo olhar do pesquisador.

A partir da perspectiva mais geral sobre o processo de pesquisa feita por Law e as considerações de Lefebvre especificamente sobre o urbano podemos entender que os objetivos de síntese, totalidade e programação da ciência tradicional se fazem escapar ao que nos propomos ao realizar as investigações acadêmicas e sobretudo as investigações sobre o urbano. É interessante abordarmos a metodologia como parte crucial da pesquisa, visto que o caminho que escolhemos para refletir sobre algo, pode transformá-lo, alterar-lhe o contorno. A ideia de abarcar por completo, de forma objetiva dado aspecto da cidade, por exemplo, tira-lhe o movimento que é uma das suas competências decisivas. Como diz Lefebvre (2008): "Esse tipo de texto se afasta. Assume ares de documento, de uma exposição de um museu"(p. 54).

O homem da sociedade urbana é aquele que, como diz Lefebvre, "é obra e não produto". O teórico quer dizer com isso que o sujeito da cidade e suas relações sociais que não devem ser localizados apenas como resultado de variantes da economia e da história da cidade pós-industrial decadente ou como fruto da sociedade do consumo. É essencial investigarmos a experiência do indivíduo na cidade também a partir de necessidades sociais vinculadas a vontade de criação, do jogo, do lúdico e do encontro. Canclini (2010) pontua que ainda nos processos de consumo, deve-se destacar o poder de reinvenção, de troca e de uso social dos objetos. O que queremos dizer com isso é que existe um fundamento antropológico

decisivo a ser considerado na análise da cidade que é o desejo de criação, o que Lefevbre (2008) chama de desejo de "obra". Esse fundamento, ao ser entendido como a necessidade de fazer viver e sobreviver o jogo, o lúdico e o imaginário, amplia seu alcance de forma muito potente quando o localizamos na cidade. Quando direcionamos o estudo deste fundamento de criação para o campo da cidade esticamos o horizonte de possibilidades de reflexão sobre o indivíduo urbano por poder investigá-lo na sua polifonia, na sua polissensorialidade, na sua contradição e na negociação que a própria complexidade cidade os inscreve.

A partir dessa concepção podemos nos perguntar em que lugares podemos investigar essa potência de criação, onde essa necessidade de "obra" pode ser observada? A hipótese que levantamos aqui é este lugar de investigação é por excelência o cotidiano. O olhar para as minúsculas articulações cotidianas, os diferentes "modos de fazer" (CERTEAU, 1994) é que norteará a noção de que a identidade urbana não se organiza mais por uma moral racional, mas sim por uma ética cotidiana particular. A invenção do cotidiano é justamente o empreendimento de "artes de fazer" criativas realizadas por sujeitos anônimos no esforço de contornar os modos de vida mais rígidos e instituídos. A análise de Certeau nos faz refletir que vida diária da cidade não se baseia por uma conduta rígida e institucionalizada, mas por códigos éticos que a todo tempo são reformulados, e tendo em vista isso nos demonstra a importância de olhar para a face experiencial da cidade, ou seja, para o que está sendo empiricamente vivido dentro do campo subterrâneo da vida social urbana.

Elsa Vivant (2012) ao trabalhar com o conceito de cidades criativas percebe a riqueza do campo subterrâneo da vida diária ao identificar que na cidade existem uma série de manifestações criativas que reinventam a realidade social. A autora chamará os espaços de invenção como lugares de cenas-off. Nesses espaços o fomento da criatividade e reinvenção seria resultado da falta de regulação dos espaço público, onde o encontro entre diferentes atores sociais viria a conduzir a produção de uma cultura criativa baseada na imprevisibilidade da rua. O conceito ainda prematuro do que seria uma cidade criativa envolve muitas outras questões, no entanto a colocação da teórica nos é válida a partir da consideração do cotidiano como espaço criativo relevante da cidade.

A análise desses espaços específicos, o que Santos (2004) chama de unidades de cidade, fortemente originais e criativas são relevantes na medida que esses lugares estão ligados a uma dinâmica urbana. A investigação das unidades de cidade demonstra a potência integrativa da cidade em reunir uma série de realidades sociais criativas que ligam-se através da dinâmica urbana. Esta reflexão é essencial em função do recorrente questionamento sobre

as contribuições de pesquisas que adotam a vertente da prática, do movimento, do efêmero e da não-totalidade para a sociedade. A reflexão que propomos sobre cidade, com base nos autores que reunimos rapidamente neste resumo, propõe que as práticas urbanas nos revelam uma face da dimensão urbana. Esta face se constrói e reconstrói a todo momento e está ligada a uma estrutura urbana macro de caráter altamente flexível, mutante. A ligação entre as unidades de cidade, onde práticas inventivas do cotidiano se reinventam a todo momento, e a realidade urbana não se dá de forma direta. Ou seja, a face dos nossos objetos não é manejável à uma dimensão de cidade. Muito mais que transpô-las para uma escala macro, estas realidades urbanas cotidianas nos mostram formas de viver a cidades, são estratégias do urbano.

Buscamos discorrer rapidamente algumas indicações sobre a cidade que orientam formas de pesquisa atentas ao caráter dinâmico do urbano. Propomos que a cidade deve ser encarada na sua natureza efêmera, prática e criativa, de modo a extrapolar investigações no limite do tempo, da história e do espaço, considerando o que se refere ao imaginário urbano altamente investido de desejo, utopia e manejo de estilos de vida. Muito mais que indicar formas e métodos fechados objetivamos aqui apresentar indicações sobre a cidade a serem consideradas nas pesquisas como a virtualidade do urbano, a incompletude da pesquisa, a invenção do cotidiano, a relação entre as unidades de cidade e a criatividade das práticas:

> Porque não opor à cidade eterna as cidades efêmeras e aos centros estáveis as centralidades móveis? São permitidas todas as audácias. Por que limitar essas proposições apenas à morfologia do espaço e do tempo? Não se excluem proposições referentes ao estilo de vida, ao modo de viver na cidade e ao desenvolvimento urbano em relação a esse plano." (LEFEVBRE, 2008, p. 107)

Palavras-chave: cidade; urbano; metodologia; cotidiano; criatividade

Palavras claves: ciudad; urbano; metodología; cotidiano; creatividad

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Horta-Oca: espaço de convivência, habitação, trocas, aprendizagem e cultivo de ideias

Horta-Oca: espacio de convivencia, habitación, intercambios, aprendizaje y cultivo de ideas

Joana Lyra
Universidade Estadual do Rio de Janeiro/Instituto Nacional de Educação de Surdos (UERJ/INES)

Lucia Vignoli
Universidade Estadual do Rio de Janeiro/Instituto Nacional de Educação de Surdos (UERJ/INES)

A horta-oca do Instituto Nacional de Educação de Surdos vem sendo frequentada por professores de Artes e por alunos surdos com idade entre 8 e 21 anos e configura-se como um espaço de convivência, trocas, aprendizagens e cultivo de ideias, no qual confluem temas e saberes relacionados às diversas disciplinas tornando potentes as questões de identidade, coletividade e natureza. A utilização de ferramentas como a enxada, escavadeira e pá ampliam as vivências corporais e sensoriais das crianças e jovens. A horta-oca, conectada à noção da Agroecologia, proporciona um ambiente favorável à revalorização de tradições e sabedorias populares e indígenas, ao encontro com a diversidade de saberes e sabores, à conexão com a terra e os ciclos da natureza e à reflexão sobre a relação entre ciência e arte, com ênfase em ações coletivas que promovam o Bem Viver. A horta-oca reaproxima crianças e jovens ao convívio com a natureza, proporcionando a experiência em ambientes que ultrapassem a sala de aula e que favoreçam vivências plurais e significativas. Segundo Piorsky: "a natureza tem a força necessária para despertar um campo simbólico criador na criança". Percebemos ser transformadora a vivência do plantio, observação da germinação das sementes, crescimento e colheita, uma experimentação artística plena. A horta-oca teve início nas mesas e estantes da sala de aula de artes, em pequenas sementeiras onde plantamos milho, feijão guandu e tomate.

A alegria despertada nesse primeiro contato com as sementes e com a terra foi um estímulo para seguir adiante com o projeto. As crianças vibravam quando retornavam à sala de artes nos dias seguintes ao plantio e observavam a planta recém-despontada, verdejando.

Alguns chegavam a pegar os recipientes com brotos para beijá-los com afeto. Regávamos e eram lembrados de ter cuidado com as plantas ainda frágeis. A partir dessa primeira experiência, a natureza passou a ocupar lugar central nas aulas de artes. Iniciamos então uma série de investigações: trabalhamos os sinais em Libras dos vegetais plantados, realizamos desenhos de observação das plantas em desenvolvimento, conhecemos histórias e contos populares com essa temática, criamos *mandalas* com colagem de sementes e fizemos passeios pela área externa do Instituto para observação e escolha de elementos naturais como folhas, galhos e sementes. A exploração do espaço externo do Instituto foi um exercício que agenciou novas percepções no encontro da natureza e da arquitetura do edifício, fundado em 1856 pelo Imperador Pedro II, trazendo mais informações a serem validadas. Foram construídas – inventadas - pequenas casas nos jardins com galhos, fibras naturais, folhas e barbantes com atenção aos elementos coletados. Todas essas atividades criam um elenco de ações posteriormente trabalhadas e lembradas dentro de sala de aula em desenhos, anotações e registros. Uma rede de relações "rizomática" estabelece novos percursos e caminhos, portando potências geradoras de outros projetos e ações, conforme a definição do rizoma encontrada em Deleuze e Guatarri: "Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo "ser", mas o rizoma tem como tecido a conjunção "e... e... e..." (DELEUZE; GUATARRI, 1992).

No processo, enfatizamos o estudo das expressões artísticas dos povos indígenas brasileiros, seus grafismos e a utilização de materiais encontrados na natureza. Através da pesquisa de material em imagens de fotografias e desenhos dos povos originários, a riqueza na produção de objetos utilitários, vestimentas para rituais e festas e construções e habitações. Foram produzidas pinturas e desenhos com tintas elaboradas a partir de materiais naturais como açafrão, urucum, beterraba e carvão. A manufatura dessas tintas artesanais trouxe mais uma camada de sentido aos processos vividos pelos alunos, por seu caráter de experimentação e revelação de "espírito científico". Após alguns meses dessa investigação inicial partimos para ocupar um local onde outrora teria se realizado uma horta organizada por funcionários do Instituto. Desde nossa primeira visita, o local nos pareceu muito favorável para a realização do projeto. Encontramos um espaço de terra, de cerca de 100m², com árvores nativas tais como embaúba, goiabeira, e mamoeiros, além de outras espécies de médio e pequeno porte.

O local preservava os canteiros remanescentes da antiga horta, prontos para a nossa ocupação. Constatamos que esse cenário já apresentava em si todas as condições para se

pensar no desenvolvimento do projeto considerando a noção de agrofloresta, na qual árvores associadas no espaço e no tempo com espécies agrícolas e/ou animais combinam-se na mesma área. Aos poucos fomos planejando e abordando, durante as aulas, temas relativos ao início da agricultura e as formas pelas quais o homem começa a se fixar nos ambientes e utilizar os recursos disponíveis para a domesticação de espécies nativas. Nessa direção recorremos a pesquisa sobre mapas – a noção de representação gráfica - dos diversos continentes com o intuito de conhecer características que dizem respeito à economia e geografia das diversas regiões. Reunimos novos conhecimentos sobre o manejo, adquirimos sementes, mudas e a partir de dessas trocas nos guarnecemos de muito entusiasmo para realizar o trabalho. O encontro com os fundamentos da agroecologia se configurou estimulante para o desenvolvimento de relações com as outras disciplinas presentes no currículo escolar - como ciências, biologia, geografia e história - bem como a adesão ao reconhecimento dos recursos naturais finitos do planeta.

Nesse sentido, a aplicação de princípios ecológicos nos sistemas agrícolas valorizando os ciclos naturais em benefício da produção agropecuária, eixo conceitual da agroecologia, nos abriu a outras leituras de mundo. Leituras nas quais o reconhecimento de que a autonomia em relação ao uso de insumos industriais possibilita a produção de alimentos de alta qualidade biológica e nutricional, livres de contaminantes químicos e transgênicos, ao mesmo tempo em que conserva o solo, os recursos hídricos e a biodiversidade, promovem a emancipação social e econômica de agricultores. Todas essas formulações foram pensadas durante a concepção e produção do projeto, para que pudessem ser abordadas nas aulas. Nesta direção, Leonardo Boff (2004) ressalta que "para os povos originários a terra não é um simples meio de produção. É um prolongamento da vida e do corpo. É a Pacha Mama. A Grande Mãe que tudo gera, alimenta e acolhe." A dimensão sutil de comunhão com o outro, com o ambiente e com a Terra foi percebida através da alegria e envolvimento de todos os participantes e colaboradores na horta. "Em si a natureza tem a sua potência revelatória... mas pra que se revele é preciso que o homem conheça de sua semântica, sua linguagem, sua forma de se comunicar e produzir nova vida, se ramificar, se proliferar, de nascer e morrer." (PIORSKY) Passamos a fruir o espaço com frequência nas aulas de artes e o nomeamos de horta-oca. "Oca", do tupi guarani: casa. Assim, o nome traduz o desejo de que as crianças, jovens, professores e outros frequentadores possam estabelecer com este ambiente uma relação de afeto, intimidade, e acolhimento: 'habitar' a horta. Demos sequência, a partir de então, a uma série de experimentos com alunos do ensino fundamental e ensino médio (com idade variando

de 7 a 20 anos). Semeamos, plantamos mudas de ervas variadas, legumes, verduras, raízes, flores e frutas, buscando privilegiar o repertório de cultivos tradicionais das roças brasileiras. Foram agregadas pinturas nas paredes da horta, pinturas das pedras que delimitam os canteiros, e a produção de placas com os nomes para identificação dos plantios. Para além dos conteúdos intrínsecos à proposta da criação de um espaço de cultivo e observação da natureza, firmam-se laços de amizade e trocas contínuas nos quais a cooperação se mostra um potencial motor para as ações artísticas na escola.

Para Roberto Corrêa dos Santos (2015) a arte contemporânea tem a necessidade política de conclamar pelo outro, pelo par, pelo conjunto. A experiência-ação na horta-oca vale-se da política da reciprocidade e do entendimento de processos colaborativos em arte. As bases iniciais do projeto horta-oca se afirmavam na possibilidade de contribuir para o desenvolvimento de um currículo integrado, calcado em estratégias de ensino-aprendizagem diferenciadas para o exercício da interdisciplinaridade a partir de temas transversais. Ao longo do percurso fomos percebendo a ampliação de outras proposições tais como a ideia de cuidados - o planeta, o cuidado de si e do grupo - para uma política da amizade, exercida por todos os envolvidos. Conforme Capra (2003): "Através da horta também nos tornamos conscientes de que fazemos parte da teia da vida; com o tempo, a experiência da ecologia na natureza nos proporciona um senso de lugar." Por uma ética da amizade, da colaboração, da reciprocidade reiteramos o propósito de por em prática a 'co-criação' de mundos possíveis, cultivando relações harmônicas entre todos para firmar o exercício da escuta ao outro.

Palavras-chave: arte; agreocologia; cultivo de ideias; horta; educação de surdos

Palabras claves: arte; agroecología; cultivo de ideas; huerto; educación de sordos

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Críticas de Boaventura à relação de ciência e senso comum de Bachelard

Las críticas de Boaventura a relación de ciencia y sentido común de Bachelard

Joselia Santos Cirqueira
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

Deivide Garcia da Silva Oliveira
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

Este trabalho é parte do projeto de pesquisa "O lugar da ciência e do senso comum na educação científica", que objetiva estudar como uma abordagem adequada e dialógica destas culturas de conhecimento pode contribuir para uma educação científica multicultural e alfabetizadora quanto à natureza da ciência e de seu conhecimento. O presente estudo se detém na análise do posicionamento de Boaventura acerca da relação de ciência e senso comum de Bachelard, pois ao que parece pensamentos como o Bachelard (1996) em que a forma de conhecimento científica é considerada hierarquicamente superior aos demais saberes, tem apresentado como consequência: 1- formação de uma imagem inadequada da própria ciência e de outras formas de conhecimento como o senso comum que tem sido frequentemente descartado na vida cotidiana, na mídia e no contexto educacional e 2- obstacularização da construção de uma nova configuração de conhecimento onde a ciência dialogue com o senso comum (BOAVENTURA, 1988).

Como procedimento metodológico dessa investigação e efetivação do objetivo, recorremos a uma pesquisa qualitativa (na medida em que predominará uma hermenêutica comunitariamente respaldada das fontes utilizadas) e teórico-explicativa alimentada por textos, livros e artigos já publicados.

Em seus escritos sobre ciência e senso comum, Boaventura busca realizar uma abordagem crítica e reflexiva sobre a construção epistemológica bachelardiana que defende o rompimento da cultura científica com a comum. Boaventura também deseja demostrar que existe a necessidade de um reencontro entre ciência e senso comum e que, além disso, no campo das ciências sociais o tema é tão controverso que uma série de propostas sociológicas

adota características do senso comum de modo intencional por considerá-las positivas (BOAVENTURA, 2008; 1988).

Segundo Boaventura (1988) no processo de construção daquilo que Bachelard (1996) chamou de verdadeiro espírito científico toda forma de opinião deve ser descartada. Para Bachelard a formação do conhecimento científico dito racional e válido só é possível quando outras culturas de conhecimento consideradas falsas (por fazerem uso da opinião) são superadas, ou melhor, são separadas da ciência. Desse modo, a proposta Bachelardiana atinge (também) outras culturas de conhecimento como, por exemplo, o saber vulgar, a sociologia espontânea e a experiência imediata, uma vez que esses saberes fazem uso como o senso comum da opinião (BOAVENTURA, 1988).

Ao contrário de Bachelard (1996) Boaventura (1988) defende que a cultura científica e a comum estão contidas uma na outra e que para o estabelecimento de novas relações entre essas formas de conhecimento é necessário o abandono de pensamentos antigos de uma ciência que é sustentada por um modelo de racionalidade que tem haver com a ideia de coerência, objetividade, verdade e sistematização.

De acordo com Boaventura (1988, p. 38) "as epistemologias de desdogmatização da ciência que são posteriores a de Bachelard como a de Kuhn e de Feyerabend, já são epistemologias de crises, e como tal manifestam a crise da epistemologia". Na citação Boaventura quer dizer que o surgimento de epistemologias como a de Kuhn e Feyerabend só aconteceram porque essa proposta de paradigma moderno-científico e de racionalidade levou a uma crise insustentável. Essa crise como um dos frutos, fez gerar filósofos como Kuhn e Feyerabend.

Esse pensamento de Boaventura permite compreender que o foco da discussão sobre conhecimento científico, senso comum e outros formatos do saber não é exatamente alcançar a verdade. O que importa nessa discussão são os alicerces em que estão sustentados os edifícios do senso comum e da ciência os quais, para Boaventura (1998), dependem da significação que elas têm para nós e isso se percebe na influência que causam em nossa prática. Desse modo, toda vez que tivermos um alicerce que promove uma posição radicalista, como por exemplo, a de jogar noções de preconceito (pré-noção, pré-juízo, crença irrazoável) tudo de uma vez na vala da irracionalidade sem primeiramente distinguir preconceitos bons de preconceitos ruins, ou então, agir de modo maniqueísta separando as coisas em bem e mal, não havendo meio termo ou gradação (BOAVENTURA, 1988). Além de ser um erro é um prejuízo para o progresso do conhecimento, para a humanidade e a educação científica, visto

que a proposta mais fidedigna de uma educação científica com a própria ciência teria que ser uma proposta pragmática na qual os homens ponderassem acerca dos custos e benefícios "entre o que pode fazer e o que lhes pode ser feito" (1988, p. 49).

Apesar de Boaventura (1988, p. 38) ter dito que "A proposta de ruptura bachelardiana interpreta com fidelidade o modelo de racionalidade que é o alicerce do paradigma da ciência moderna", Isto é, que o modelo de ciência racionalista atualmente em vigor na ciência moderna coaduna com a epistemologia bachelardiana, é importante destacar que em sua opinião essa consciência sobre o paradigma da ciência moderna oriunda da epistemologia bachelardiana não representaria a consciência real da comunidade científica. Ou seja, para Boaventura (1988) por mais que Bachelard tenha proposto uma concepção de ciência moderna, ela não representa a consciência real da comunidade científica num qualquer momento dado, isto é, mesmo em qualquer parte da história da ciência moderna o tipo de proposta da estrutura da ciência feito por Bachelard não é suficiente para explicar a consciência real da comunidade científica hoje e ontem. Então o que a proposta bachelardiana representa? Em outros termos o que isso significa? De certa forma o que Bachelard está propondo não altera as coisas, ou seja, o que ele está fazendo é apenas a descrição de uma parte do processo e da estrutura racionalista que, em sua opinião, perfaz a ciência. Esta estrutura permite que haja trocas, mas ela não admite que o racionalismo saia de cena.

O que Boaventura (1988) realmente quer dizer é que a ruptura Bachelardiana não modifica a consciência do funcionamento estrutural da ciência, ela não representa uma mudança na essência racionalista dessa estrutura. A proposta de Bachelard (1996) é apenas uma das formas de discussão que a ciência admite como sendo interessante que exista, ela é muito próxima da proposta de Lakatos (2007). Todavia, ao contrário de Bachelard e Lakatos, Boaventura propõe uma nova configuração de conhecimento que deve ser fruto de um trabalho de transformação tanto da cultura comum como da científica. Boaventura não deseja formular um modelo de conhecimento somente da ciência ou apenas do senso comum, ele pretende construir um novo formato de conhecimento a partir da relação de necessidade entre essas duas culturas do saber (BOAVENTURA, 1988).

A epistemologia bachelardiana é descrita por Boaventura, como sendo uma: [...] "epistemologia de limites, dos limites onde o paradigma da ciência moderna origina, gere e resolve crises sem que ele próprio entre em crise" (1988, p. 38). Diante da citação é possível notar, junto com Boaventura (1988), que Bachelard propõe algo muito mais limitado do que ele pensa que seria por dois motivos: primeiro, porque sua proposta de ruptura epistemológica

nasce dentro de um paradigma (o paradigma moderno-científico) e não fora dele, logo, a ruptura epistemológica bachelardiana está limitada a este paradigma. O segundo motivo é que ao nascer dentro do paradigma da ciência moderna não poderia ser uma proposta também de ruptura desta ciência sob o custo da autoeliminação.

De maneira nenhuma essa epistemologia bachelardiana pretende romper com o paradigma no qual ele nasceu, ou seja, essas rupturas não funcionam de modo metafilosófico, não é uma metaruptura, isto é, rupturas que poderiam ficar atuando livremente fora de um paradigma, mas ao contrário, são rupturas que só nascem dentro de um paradigma e que estão limitados por ele. Assim, o que no fundo Boaventura (1988) pretende nos dizer é que os limites da ruptura bachelardiana são dados pela própria estrutura onde ele nasce, portanto por mais que Bachelard proponha uma ruptura com o paradigma anterior, ele não pode propor uma ruptura consigo mesmo, pois isso significaria o fim de sua própria epistemologia.

Conforme Boaventura (1988) enquanto a crise do paradigma da ciência moderna não ocorre, tais limites têm duas funções: a primeira é organizar e confirmar tudo aquilo que pode ser conhecido ao entrar no domínio desse paradigma e a segunda é desorganizar e desclassificar o que não é permitido conhecer no domínio desse paradigma. Portanto, o que é possível investigar no interior do paradigma é organizado e confirmado, mas o que não é passível de sofrer investigação, isto é, o que não entra no domínio paradigmático da ciência moderna se manterá supostamente desorganizado. Porém, no momento em que a crise tem início, os limites se tornam contraditórios, melhor dizendo, começa a haver uma desconstrução da exatidão (precisão) desses limites, por isso, eles se contradizem.

Por fim compreende-se que o sentido de discutir isso é fazer as pessoas entenderem que não se pode descartar de modo imediato àquilo que vem do senso comum simplesmente porque veio dele, ou ainda baseado na crença de que não é científico porque veio do senso comum (como propõe Bachelard). Esta compreensão de ciência não é da própria ciência, mas surge a partir de um projeto de racionalidade "positivista e anti-metafísico" que passa a atuar dentro da ciência (COBERN, 2000, p. 240). Logo o que Boaventura (1988) tenta fazer é questionar esse modelo de racionalidade científica que ingressou na ciência, pois embora ele não questione exatamente a ciência, reprova a dicotomia muito comum entre racional e irracional ou real e irreal disseminada por meio da ciência e por autores como Bachelard.

Palavras-chave: ruptura; racionalidade; irracionalidade

Palabras claves: rotura; racionalidad; irracionalidad

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Método sambaqui para produção de acontecimentos cênicos

Método sambaquí para producción de eventos escénicos

Lia da Rocha Lordelo
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

Daniel Freire Leahy Guerra
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Este trabalho é fruto de um projeto de reflexão, proposição e ação artísticas ocorrido na cidade de Salvador no ano de 2015, no bairro de Cajazeiras – o projeto História sob Rocha – o HsR. O projeto partiu de um olhar crítico sobre as tensões que existem entre o corpo social e o corpo individual para, desde esse lugar de fissura, desenvolver poeticamente o que poderia aí subsistir enquanto marcas históricas e opressões vivenciadas por cada um, em contato com o ambiente em que vive. A ideia era encontrar/revelar/reinventar os rastros da história da Bahia em cada corpo e a partir daí plasmar um espetáculo-rito que revelasse os fantasmas coletivos de uma história ainda não contada pelas vias oficiais. Um pressuposto fundamental era de que a história do que não existe de maneira legítima, por ter sido assimilada por uma espécie de superego institucional, formaria um resíduo, um conjunto fantasmático de imagens que não foram formuladas o suficiente, pois são imagens de um devir.

Para esse processo criativo, duas referências serviram como pontos de partida temáticos e conceituais: Jean Rouch, cineasta e etnólogo francês e um dos representantes do Cinema Direto, em especial seu filme "Os Mestres Loucos" (1955); e, em paralelo, o livro do historiador baiano Antônio Risério, "Uma História da Cidade da Bahia" (RISÉRIO, 2004). Dirigido pelo artista Daniel Guerra, o HsR reuniu um coletivo de artistas ao redor de um dispositivo cênico de produzir acontecimentos. Dentro da proposta de instalação de um acontecimento performativo, tais artistas eram vistos como performers desde o momento em que adentraram o processo de criação; neste modo de produzir artisticamente em artes cênicas, deixamos de lidar com conceitos como interpretação ou representação, e passamos a

lidar com os conceitos de agir e realizar. Seguindo este entendimento de ação cênica, não se fazia necessário, portanto, pensar em materiais cênicos, figurinos ou cores a priori. A atenção dos corpos de performers deveria estar voltada a um pensamento estrutural, e não representativo.

A representação seria o resultado de forças estruturantes, e as cores e materiais viriam conjuntamente com o processo de investigação nos ensaios, acumulados desde então até o momento das apresentações, administrados para convergir em uma forma de possessão individual ou coletiva, tal qual a possessão registrada em Os Mestres Loucos. Não se buscou, no HsR, um conteúdo que pudesse ser revelado por alguma forma de representação teatral; no caso, a forma já era diretamente o conteúdo e vice-versa. O HsR compreendia a história como temporalidade, e a cidade como espacialidade. Amparado por tais pressupostos, o projeto se constituiu em uma residência artística no bairro soteropolitano de Cajazeiras com duração de três meses. Durante este período, o grupo ocupou uma casa do bairro e lá concentrou suas atividades – discussão de textos e imagens, derivas pelas ruas do bairro, trabalho de coleta de informações sobre o local, músicas, imagens e notícias, atividades em grupo na praça principal do bairro; além de uma grande coleta de objetos doados por moradores das redondezas – utensílios, tecidos, equipamentos eletrônicos e diversos objetos dos mais minúsculos aos mais "espaçosos".

Gradativamente, o trabalho de reconhecimento e disposição destes muitos objetos foi se transformando numa ação artística estruturante do projeto: o sambaqui. O termo, encontrado nos relatos de Risério (2004), refere-se a sítios arqueológicos comumente encontrados em regiões litorâneas do país, montes em que se acumulam restos de materiais orgânicos como conchas, por acampamentos de pescadores e coletores de moluscos – habitantes nativos da costa brasileira em período pré-histórico (DEBLASIS, KNEIP, SCHEEL-YBERT, GIANNINI, GASPAR, 2007). Assim, o acontecimento cênico concebido e praticado durante os meses de residência e no período da temporada (ocorrida em setembro de 2015, na praça de Cajazeiras II e também na Praça Municipal) consistiu num imenso sambaqui: centenas de objetos eram levados à praça pública, dispostos, e aos poucos, redispostos, gradativamente e em conjunto com os próprios intérpretes e, ainda, com os próprios "habitantes" do local – pessoas presentes ou de passagem pelo lugar escolhido para a apresentação.

O sambaqui, assim, constitui-se num método; não porque circunscreve ou cristaliza um jeito de pensar a cena; mas porque se mostrou, a partir de um processo de criação, um

modo ou uma lógica de configuração cênica, a qual privilegia a força de objetos que, em princípio, estão esquecidos, desvalorizados ou abandonados; valoriza o tempo, o trabalho colaborativo e o acaso. Tais aspectos, em especial o tempo e a força do acaso, têm sido suprimidos nos processos de criação e de aprendizagem na contemporaneidade; mas eles podem e devem, entendemos, ser valorizados em trabalhos outros, de criação e formação artísticas.

Palavras-chave: artes cênicas; acontecimento cênico; sambaqui; método

Palabras claves: artes escénicas; evento escénico; sambaquí; método

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

O potencial do brincar livre no ambiente escolar do Ensino Fundamental I

El pontecial del juego libre en el entorno escolar de educación básica

Marilete Calegari Cardoso
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB)

Antonete Araújo Silva Xavier
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Cristina d' Ávila
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Não são raras as crianças, que se veem desencantadas e desmotivadas ao irem para suas escolas. Esse problema não é novo, Rubens Alves (2006), já denunciava que "as escolas são chatas porque não levam em consideração as crianças, [...]. elas são fascinantes [...] mas, acabam não tendo prazer em aprender". Ele também já nos alertava que a escola é chata porque não faz sentido para a vida do aluno. Mas, ela pode ser feita de maneira diferente. Entendemos, portanto, que a escola deve ser um espaço de aprendizagem significativa e contextualizada, estimulando as relações afetivas e a descoberta do novo, sendo que, neste contexto, o resgate do brincar é um elemento fundante para a valorização da cultura da infância e da cultura lúdica ao longo da infância.

A escola deve ser um espaço de aprendizagem significativa e contextualizada, estimulando as relações afetivas, a descoberta do novo. Para Hernandéz (1998, p. 30), a escola "é geradora de cultura e não só de aprendizagem de conteúdos". Mas, para ela ser um lugar de produção de cultura, a escola precisa utilizar todos os seus espaços, não só a sala de aula, como lugares promotores da educação. Nesse sentido, compreendemos que o recreio na escola tem um papel importante e pode ser provedor de mais variados tipos de cultura, em especial, a cultura lúdica da criança.

Apoiados em Brougère (1998, 2004), Kishimoto (2001, 2002, 2003), Friedmann (1996, 2003, 2015), partimos do princípio de que a criança necessita do brincar livre para ter oportunidade de expor seu potencial criativo no momento em que elabora brincadeiras e jogos, e, que se faz necessário garantir seu direito fundamental. Porém, diante do problema de

que muitas vezes essa oportunidade não vem sendo possibilitada na hora do recreio (muitas escolas do País e na Bahia, em particular) não tem sido oferecido em algumas escolas (PITOMBO,2016), por ser visto como um momento sem importância, como uma breve pausa nas atividades escolares, tanto para professores quanto para alunos, portanto, um momento improdutivo. Tal realidade nos impulsionou para o desenvolvimento desta pesquisa.

A força desse estudo recente vem de experiências realizadas em alguns países da Europa, como Inglaterra e França. Nesse último, a experiência do grupo de estudos do Professor Gilles Brougère da Universidade Paris XIII. Esta investigação tem como objetivo compreender a potencialidade do brincar livre por meio da exploração de materiais não estruturados (contidos no baú) em duas Escolas públicas de Salvador e Jequié (Bahia, Brasil). É um estudo de inspiração etnográfica, do tipo pesquisa-ação, ancorado na teoria do jogo e do brincar numa abordagem sociocultural. Elencamos como técnicas de pesquisa, a observação com registro (diário de campo, fotografias, vídeos) e entrevistas. Para participar da pesquisa elegemos as crianças das 1ª, 2ª e 3ª série do ensino fundamental (6 a 10 anos de idade) e respectivos professores. A pesquisa "Baú brincante" constitui-se das seguintes etapas: a) mapeamento das escolas parceiras; b) sensibilização e diagnóstico sobre as percepções dos professores sobre infância, cultura lúdica e brincar livre de crianças; c) formação das professoras sobre o brincar livre e a pesquisa; d) implantação do Baú brincante; e) observações e registro em diários de campo.

Apresentaremos aqui os resultados obtidos com o mapeamento das escolas parceiras sobre infância, cultura lúdica e brincar livre de crianças. Nessa fase, junto, temos constatado que as escolas na capital baiana também tem descartado esses espaços da vida infantil. Na educação infantil (pré-escolar) ainda há tal possibilidade, mas a partir do 1° ano do ensino fundamental, o brincar vem sendo repentinamente substituído pelas atividades ditas "sérias". Essa oposição entre o sério e o não-sério na conceituação do jogo e do lazer enquanto atividades lúdicas já foi argumento desde Aristóteles. A noção do jogo para o filósofo da Antiguidade não tem sentido senão num quadro de oposição, entendendo-o como complementar ao trabalho (BROUGÈRE, 1998).

Neste estudo sobre o brincar da criança e a cultura lúdica, vislumbramos, antes de tudo, inventariar um conjunto de procedimentos que permitem tornar o jogo possível. Nesse sentido, as culturas lúdicas, território de encontro dos recursos materiais mobilizáveis, logo, do brinquedo, como experiência e conhecimento para criança, constroem a infância contemporânea (BROUGÉRE, 2004), sendo imprescindível nas relações educativas. É

importante sublinhar, também, que a ênfase na difusão da cultura lúdica, através da "*escuta* justifica-se pelo reconhecimento das crianças como *agentes sociais*, de sua competência para a ação, para a comunicação e troca cultural." (ROCHA, 2008, p. 46). Nessa perspectiva, a infância, a imaginação, a fantasia e o brinquedo são atividades que não podem se caracterizar apenas pelo prazer que proporcionam, mas também como agentes auxiliadores do processo de desenvolvimento e aprendizagem da criança de forma integral. A ação do brincar livre é para a criança um dos principais meios de expressão que possibilita a investigação e a aprendizagem sobre as pessoas e o mundo. (KISHIMOTO e FREYBERGER, 2012).

Por compreendermos, portanto, a importância do brincar para a vida da criança, reconhecendo-a como agente social que desenvolve e amplia o seu repertório afetivo, motor e simbólico; e na constatação de que somente pelo observar e vivenciar a experiência lúdica da infância, o adulto pode sensibilizar o olhar, e mobilizar-se para a valorização e reconhecimento acerca do brincar como uma ação experiencial sendo essencial a infância e ao ambiente escolar, reconhecendo-o como ponto de partida para o trabalho pedagógico da criança e do professor, é que sustentamos o principal argumento do presente trabalho.

Concluímos, neste estudo, a favor de difundir acerca da cultura lúdica das crianças por meio da exploração de materiais não estruturados, possibilitando que as mesmas ampliem o acesso a cultura, a arte, a imaginação, a curiosidade, a inventividade, a autonomia, a autoria e o protagonismo compartilhado entre os atores que compõem o cenário da escola. Acreditamos que, a partir do envolvimento dos atores da escola com o Baú Brincante, durante no recreio escolar, seja possível a abertura de um espaço de observação e diálogo, que permita e possibilite a valorização do brincar livre, o protagonismo das crianças no ato de brincar, que envolve a criatividade, a descoberta, inventividade, autoria, curiosidade no desenvolvimento das suas habilidades, bem como a percepção dos adultos de que os atos brincantes, constituem um fator relevante no desenvolvimento infantil.

Palavras-chave: brincar; infância; experiência; recreio

Palabras claves: jugar; infancia; experiencia; recreo

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Dança, universidade e cidade; instâncias co-implicadas no "*projétilBilly The Kid*"

La danza y la ciudad universitaria; los co-actores involucrados en "*bala de Billy el niño*"

Victor Bastos Vitoria
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Este artigo parte dos estudos críticos realizados pelo grupo de pesquisa LabZat (Escola de Dança – UFBA) sobre os modos como a prática artística se articula à pesquisa acadêmica no ambiente universitário, para refletir sobre determinada ideia de composição praticada por alguns artistas de dança contemporânea no Brasil, segundo a qual, o modo compositivo pode atuar como um dispositivo crítico da relação entre criação artística e pesquisa acadêmica, e portanto acionando a visibilidade para relação arte e política.

O objeto de estudo é o trabalho coreográfico "projetil Billy The kid", do coreógrafo-pesquisador cearense Tiago Ribeiro (Mestre em Dança pela UFBA) e o seu enfoque privilegiará as questões políticas, metodológicas e técnicas envolvidas no processo. Os conhecimentos apreendidos na experiência do Billy, uma vez descritos e analisados sistematicamente, nos fazem perceber o quanto a Dança Contemporânea está fortemente ligada à universidade.

Podemos perceber um diferencial em sua composição pois a obra do *"Billy"*, coloca em pauta no campo da dança questões sobre os modos *como* apresentar, *como* treinar o elenco, *como* montar, *como* analisar posteriormente. Estas questões se encontram pelo agenciamento feito com a cidade, operando como dispositivos críticos pertinentes para a reflexão da situação em que a Dança Contemporânea está hoje. Assim sendo, a obra se expõem em camadas de complexidades que descortinam maneiras heterogênicas de percepção e ação. Não esquecendo que todo grupo de dança é um recorte social, que produz pensamentos e utopias, mesmo que em curto período de tempo. Encontramos neste trabalho, uma crítica direta ao que corresponde o "triunfo do capitalismo" (HUBERMAN, 2011) e ao anestesiamento crítico do homem político que, neste caso, se manifesta nas artes. A

experiência do conhecimento, mesmo que utópica se dá em conjunto. O *"Billy"* tem um modo de operar que nos remete a uma a discussão sobre a produção de conhecimento. Os conhecimentos apreendidos na experiência do Billy, uma vez descritos e analisados sistematicamente, nos fazem perceber o quanto a Dança Contemporânea está fortemente ligada à universidade. Portanto, a composição de um pensamento crítico que proponho sobre essa tríade dança, universidade e cidade pretendem estabelecer outro olhar sensível sobre o espaço público, evidenciar a complementaridade entre estas instâncias; a dobra que faz ao mesmo tempo cidades e territórios e subjetividades e sensibilidades e conhecimento.

Política é o campo concreto de inter-relações humanas no qual ciência e arte se sobrepõem uma a outra a fim de produzir conhecimento concreto, intersubjetivo. O rompimento dessa barreira requer uma reelaboração da definição de teoria, técnica, ciência e arte, pois toda nova teria exige uma nova técnica, e neste sentido aqui tratado significa abolir a técnica no sentido moderno. Técnica poderia novamente ser sinônimo de arte, tecnologia será sinônimo de estética e o perigo da tecnocracia terá sido conjurado. Porque as criações de novas formas e suas aplicações ao mundo voltarão a ser o que sempre foram antes da Idade Moderna: criação e aplicação de formas vivenciadas, conhecidas e valorizadas, o discurso cientifico passará a ser informado pelas vivencias, o fazer artístico pelas teorias cientificas o que por sua corresponderá, tudo teórico-prático será informado pelos valores éticos-políticos da sociedade. Esta questão é urgente, pois a acena política se revelava mais e mais o perigo da tecnocratização subumana. A tomada de consciência de tal questão, das ligações ininterruptas entre vivencia e conhecimento deve ser acionada se quisermos ter vivencias e conhecimentos plenamente humanos isto é políticos, intersubjetivo. (FLUSSER, grifo nosso, p. 24)

Neste sentido estávamos – no *Billy* - lidando com a vida em sua potência criadora, portanto o fazer sociedade se encontram pelos agenciamentos feitos pelos artistas com a cidade, operando como dispositivos críticos pertinentes para a reflexão da situação em que se encontram arte, cidade e política. Desse modo a incorporação do exercício de articulação entre procedimentos artísticos e elaboração teórica sobre dança, como prática acadêmica de produção de conhecimento cuja potência cognitiva extrapola o âmbito universitário, na medida em que nutre também os processos de investigação artísticos ocorridos fora dele, como no caso do *Billy* e as testemunhas dista experiência.

Numa época em que a informação, transformada em mercadoria, ameaça a negociação de sentidos, as trocas intersubjetivas, a sociabilidade e o conhecimento, vale indagar se é possível produzir conhecimento fora desse sistema que se encontra ai – política neoliberal - e

que toma de assalto a esfera pública? Enquanto a arte, se reconhecida como locus da experiência, promove percepções espaços-temporais muito mais complexas do que sugerem os efeitos moralizadores e individualistas normalmente atribuídos à contemplação artística e contemplação do espaço urbano, assim, a arte adquire papel crucial na instauração de outras formas, heterogêneas e tensionadoras de produção de subjetividades, tão necessárias à constituição do espaço público, da esfera pública, como horizonte crítico. A tática de conviver juntos com as diferenças é um dos procedentes conceituais do '*Billy*' e é parâmetro compartilhável com a noção da esfera pública; na cidade e nas suas instituições públicas.

Portanto, a composição de um pensamento crítico que proponho sobre essa tríade dança, universidade e cidade pretendem estabelecer outro olhar sensível sobre o espaço público, evidenciar a complementaridade entre estas instâncias; a dobra que faz ao mesmo tempo cidades e territórios e subjetividades e sensibilidades e conhecimento. Pois o que vem se perdendo na esfera pública é o sentido da co-vivência do co-conhecimento da co-valorização, em suma, o sentido da vida.

De modo a incorporar o exercício de articulação entre procedimentos artísticos e elaboração teórica sobre dança, como prática acadêmica de produção de conhecimento cuja potência cognitiva extrapola o âmbito universitário, na medida em que nutre também os processos de investigação artísticos ocorridos fora dele.

Palavras-chave: dança; cidade; dispositivo; conhecimento

Palabras claves: danza; ciudad; dispositivo; conocimiento

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Entre a recusa e a celebração: desafios interdisciplinares no campo antropológico

Entre la negación y la celebración: desafíos interdisciplinarios en el campo antropológico

Breno da Silva Carvalho
Universidade Federal da Bahia (UFBA/PPGA)

Este artigo problematiza o processo de construção da minha tese, "Rota das tendências: a construção da inovação e da diferenciação social", relacionada aos "relatórios de pesquisa de tendências" (*reports*). Disponibilizados à venda ou elaborados por demanda de empresas ou agências de publicidade, eles foram o objeto de estudo concluído em fevereiro de 2017. Produzidos por institutos de pesquisa ou consultorias especializadas como forma de entender a gramática cultural dos atores sociais, esses instrumentos antecipam interesses de consumidores e permitem inovações empresariais, relacionados a ações de marketing ou ao desenvolvimento de produtos e serviços.

Modeladas pela cultura, as tendências consistem em representações e valores vindouros que provavelmente se convencionarão. Debruçar-se sobre a aquisição dos *reports* expôs uma problemática voltada à sua mercantilização, o que exigiu o seguinte esforço metodológico etnográfico: entrevistas a profissionais (empresas compradoras, publicitários e legitimadores sociais) e trabalho de campo (participação em cursos sobre tendências e de formação de pesquisadores). A investigação apresentou aspectos relacionados à produção e ao consumo do *report*: (a) as mentalidades e opiniões presentes em um contexto situacional com historicidade; (b) os interesses e as motivações dos atores sociais envolvidos no processo; e (c) as negociações dos riscos com a internalização do documento para a cultura organizacional da empresa.

Durante o fechamento da tese, participei de dois eventos acadêmicos apresentando resultados parciais da análise dos dados, articulada com o debate teórico. O primeiro deles consistiu na V Reunião Equatorial de Antropologia (REA) e XIV Reunião de Antropólogos Norte e Nordeste (ABANNE), realizada no período de 19 a 22 de julho de 2015, em

Maceió/AL. Nesta ocasião, participei do grupo de trabalho "Etnografias das trocas econômicas" com o artigo "Relatórios de pesquisa de tendência: da construção à troca mercadológica". No ano seguinte, estive no VIII Encontro Nacional de Estudos do Consumo, IV Encontro Luso-Brasileiro de Estudos do Consumo, II Encontro Latino-Americano de Estudos do Consumo na Universidade Federal Fluminense em Niterói/RJ, entre os dias 09 a 11 de novembro, com publicação denominada "Conversações inovadoras: pesquisa de tendências no âmbito da antropologia", no grupo de trabalho "A organização social do consumo: sociologia do marketing e intermediários comerciais".

No primeiro grupo de trabalho, o artigo foi alvo de críticas pelos antropólogos presentes, sendo apontado com incapaz de problematizar categorias centrais relacionadas às tendências, além de pretender construir um modelo reificado sobre a temática. Na apresentação de 2016, a publicação recebeu elogios pela capacidade de articulação dos conteúdos, sendo eleito um dos melhores *papers* do evento na edição. O presente artigo apropria-se dos embates, recusas e aceitações entre as distintas apresentações de trabalho, a fim de responder aos seguintes objetivos: (a) debater a experiência decorrente da construção de um estudo de natureza interdisciplinar, articulando referenciais antropológicos, da administração e comunicação; (b) analisar os desafios epistemológicas provenientes de um estudo que tangencia diferentes áreas; (c) discutir as propostas conceituais e empíricas necessárias para produção de conhecimento em espaços de interseção de saberes.

Produzir reflexões como esta justificam-se pela intenção de se (re)conhecer os eventuais enfrentamentos e lacunas na elaboração de um estudo interdisciplinar. É com esta expectativa que esse artigo busca produzir tensão frente a questões centrais do processo de pesquisa e das implicações da adoção de metodologias combativas, ancoradas na criatividade e inovação. O horizonte metodológico para esta discussão repousa na politização na pesquisa, segundo Arjun Appadurai; a forma de inserção no campo, apresentada por Jeane Favret-Saada; e a intersubjetividade na experiência etnográfica, na ótica de Susana de Matos Viegas.

Este conjunto de obras permite explicar a experiência etnográfica. Convém perceber ainda como a elaboração desta resposta exige um entendimento imbricado da heterogeneidade de sentidos e valores manifestos pela sociedade contemporaneamente, uma vez que a capacidade criativa dos atores, enquanto sujeitos culturais, permite-lhes o desempenho de ações que podem repousar em significações consensuais e/ou práticas divergentes (não normativas), dispensando, inclusive, pressuposições culturais. São as variações, conversações e representações derivadas das relações humanas envolvidas na pesquisa de campo que

sustentam a configuração de um campo de saber interessado na responsabilidade (humana) acerca da produção de conhecimento a partir do outro e para o coletivo.

A tese em questão, por exemplo, responde a estas expectativas ao expor como a ausência de problematização sobre o *report* reifica práticas de pesquisa, minimiza o processo de produção de conhecimento por atores sociais e empresas, além de desconsiderar o componente simbólico das trocas mercadológicas entre organizações e a pertinência destas aquisições para si mesmas. Este artigo, conclusivamente, endossa estas impressões ao reconhecer a imprescindibilidade de enriquecimento de áreas de saberes a partir de novos diálogos, recursos metodológicos e processos de aprendizagem, abrindo caminhos de discussão inéditos, que outras investigações poderão desdobrar, refutar, iluminar e combater.

Palavras-chave: antropologia; pesquisa de campo; epistemologia

Palabras claves: antropología; investigación de campo; epistemología

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Problemas de gênero na dança contemporânea brasileira

Las cuestiones de género en la danza contemporánea brasileña

Eberth Vinícius Lima Coutinho
niversidade Federal da Bahia (UFBA)

Carmen Paternostro Schaffner
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

O corpo, protagonista da dança e da sexualidade, é também o território onde normas sociais de gênero vem sendo produzidas e reforçadas, estruturas binárias essencializantes do masculino e feminino, construídas e mantidas historicamente ao longo dos últimos quatrocentos anos de Ballet Clássico continuam se impondo aos corpos que dançam, mesmo em alguns trabalhos de Dança Moderna e Dança contemporânea.

Segundo Hanna (1999), os papéis do homem e da mulher, tão bem definidos no ballet, ligados à fatores anatômicos e fisiológicos, trazem neste contexto, sutilmente, a mensagem de dominação, diferenças e desigualdades. Percebo que tais informações vêm sendo transmitidas habitualmente, sendo ainda pouco questionadas ou razoavelmente problematizadas, principalmente no âmbito da dança contemporânea brasileira.

Esse fato demonstra as dificuldades no enfrentamento de uma estrutura de poder tão presente que se estende sobre todos os corpos e que permeia todas as sociedades de modo estruturante. Os diferentes estudos sobre o corpo levantam problemas que se evidenciam a partir da análise das estruturas tradicionais de dominação e socialização dos mesmos, operantes de um modo geral há séculos na sociedade, e de modo específico nas técnicas de dança.

Segundo Hanna (1999), a dança pode ser compreendida enquanto ato social, contribuindo no surgimento e desenvolvimento da cultura. A dança cênica no entanto, se entende sobretudo como um espaço atravessado por lutas políticas em torno das múltiplas possibilidades de representação e construção de discursos e significados que se inscrevem nos corpos das (os) bailarinos.

O meu interesse pelos temas de Gênero e Sexualidade surge exatamente a partir dessa reflexão crítica à respeito do ambiente artístico no qual eu tive minha formação: o universo do *ballet* clássico. Marcadamente heteronormativo, com delineamentos claros de papéis para os gêneros e classes sociais, com regras rígidas, muitas vezes inflexíveis e excludentes.

Os estudos de Gênero e sexualidade, influenciados pela proposta pós estruturalista, são um campo de conhecimento transversal, foram criados em um contexto em que mulheres e homens passavam a construir estratégias para superação das desigualdades juntos, buscando compreender a identidade geradora da opressão triangular e esclarecer os processos de generificação dos indivíduos e dos corpos propondo um pensamento por meio da problematização do corpo e suas práticas, dentre as quais o gênero e a sexualidade são apenas uma delas.

Os trabalhos teóricos que se pautam pela corrente dos estudos *queer*, geralmente buscam evidenciar a artificialidade das definições de gênero, a dimensão performativa deste e a descontinuidade entre gênero/sexualidade/desejo, apontando assim, para a dimensão política que encerram, que tem a filósofa americana Judith Butler como principal expoente. Além dela, o filósofo espanhol Paul Beatriz Preciado traz no livro *Manifesto Contrassexual* (2001) novos tensionamentos para os estudos *queer*, citando a contrassexualidade, uma teoria do corpo que se situa fora das oposições binárias.

Sabendo que os estudos *queer* nomeiam um conjunto de pensamentos que tratam da interseção entre gênero, sexualidade, cultura e sociedade sob uma perspectiva política, tecendo fortes críticas à normatividade, percebo que a maioria dos trabalhos de dança contemporânea que questionam as normas, especialmente, aquela relacionada à construção de gênero, continuam fundamentados no binarismo homem/ mulher. Questiono se corpos não binários estão presentes na cena da dança contemporânea brasileira?

Destaco aqui os trabalhos artísticos "Protocolo.doc" de Daniel Moura e "Não alimente os animais" de Ricardo Marinelli, por utilizarem como eixo temático a proposição de ações cênicas que apresentem aspectos relacionados à diferença e à normatividade, em interseção com questões de gênero e sexualidade, dentre outros. São encenações artísticas de dança com caráter de performances urbanas, tendo o corpo como discussão estética e política, a fim de compor um discurso que recusa a normatividade, crítica esta que aproxima tais performances dos estudos *queer*.

Os trabalhos aqui citados revelam a existência de outras corporeidades que, muitas vezes, não são levadas em consideração no debate social, corpos indóceis, anormais, impostos

a alguns sujeitos, que desafiam o discurso homofóbico, heterossexista e racista, que busca a todo custo, penalizar as sexualidades e corpos dissidentes com a invisibilidade social.

Opondo-se às tentativas de classificar e normalizar os corpos que alguns segmentos do movimento LGBT almejavam, a política *queer* alcançou um lugar próprio de embate com os regimes de poder dentro das categorias utópicas de gênero/ sexo, usadas para os corpos, e os seus conseqüentes comportamentos, previsíveis tanto numa heteronorma quanto numa 'homonorma'. A política *queer* surge na defesa de que a diferença produz políticas de respeito, ampliando o alcance às demandas sociais de marginalidade ao hétero.

As maneiras de construir identidades sexuais por meio de posturas irônicas e paródicas frente aos comportamentos sexuais, também a partir de uma moralidade que desafia os preceitos reprodutores e replicadores da heterossexualidade, denotam os estudos *queer* enquanto rearranjos de práticas sexuais e políticas de identidade. Evita-se, então, o recorrente abuso em hierarquizar as práticas sexuais como inferiores ou indignas diante do padrão estabelecido como ideal.

A perspectiva *queer* refaz linhas e caminhos, abrindo espaços para que qualquer indivíduo possa desviar das normas e expectativas de gênero/sexo. É uma estratégia, sobretudo, que representa a emancipação sexoafetiva por meio de uma aliança com o fracasso, porque se o sucesso repete na norma, a realização deste constitui a armadilha necessária à submissão do corpo abjeto aos processos de subjetividade. Um corpo moldado e orientado pelo sentimento da falha no alcance do sucesso, assume uma posição determinável e, por vezes, subjugada, orientando suas ações com a exclusiva finalidade de evitar o confronto com a correção, a norma e a disciplina hétero.

Invisibiliza-se enquanto subjetividade, então, para fugir à humilhação que o transformaria em abjeto diante do contexto social, circunstância passível de lhe desprover cotidianamente de cidadania. Experiências de indivíduos ultrajados acabam por despotencializar seus corpos, silenciando ações e discursos, numa tentativa sistêmica dos regimes de poder em sabotar subjetividades em processo de emancipação político-social. Retira-se do corpo abjeto a possibilidade de avaliação do contexto e de si próprio, apagando alternativas e recursos de uma resistência.

Políticas de dissidência sexual e de gênero prezam por estratégias que desconstruam discursos naturalizantes e eliminem os binarismos, evitando o aparelhamento do Estado em discursos relacionados à diversidade como tática disciplinar. A idéia é desobedecer os regimes disciplinares, não há soluções na polaridade, as alternativas dadas pela norma compulsória

não abarca desejos, tampouco subjetividades.

Diferentes contextos históricos e bio-políticos produziram diferentes performatividades de masculino e feminino na dança. As técnicas de dança que normalizam possibilidades corpóreas de expressão não são neutras e ocultam em seus exercícios o que uma determinada sociedade pensa e acredita com relação ao corpo, ao gênero e à sexualidade.

Face aos acontecimentos mundiais e locais, e a ascensão do fascismo em vários Estados-nação, *o queer* se transformou numa categoria identitária, sendo apropriado pelo mercado 'gourmetizado', embalando-se politicamente para consumo. As armas dos sujeitos que transgridem a heteronorma talvez ainda seja seguir utilizando o 'erro' e o 'estranho' como estratégias de resistência no processo de desnaturalização das hegemonias.

"Protocolo.doc" de Daniel Moura é um trabalho onde o artista problematiza em cena aspectos normativos, tensionando imaginários da virilidade, sugerindo imagens transitórias no corpo pelo uso de acessórios e indumentárias que relativizam o binômio masculino/feminino, verificando através da construção de uma performance de dança, o modo pelo qual a dança flamenca e o imaginário do masculino nordestino podem apontar para uma discussão sobre gênero, tendo o corpo transculturado como local de acontecimento e "Não alimente os animais" de Ricardo Marinelli é uma Ação performática realizada nos espaços urbanos onde os corpos das transsexuais, são renegados à vida noturna e à marginalidade situa-se em fazer com que o espaço público se depare, de forma crua, com o preconceito moral e sexual que sofre o corpo da transmulher ou de qualquer sujeito que não se identifica com as normas vigentes de definição de gênero e de sexo.

Palavras-chave: dança; gênero; corpo; queer

Palabras claves: danza; género; cuerpo; queer

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Possíveis contribuições do ensino das filarmônicas baianas para a iniciação coletiva em cordas

Possibles contribuiciones de la ensenãnza de las bandas de viento de Bahia para la iniciación colectiva en los instrumentos de cuerda

Icaro Smetak
Universidade Federal da Bahia (UFBA/PPGMUS)

O ensino de instrumentos de cordas friccionadas na Bahia encontra-se em um momento de plena expansão e tem sido usado em inúmeras instituições e projetos que visam à formação do individuo através da música: escolas da rede pública, projetos musicais, instituições religiosas, escolas de música, conservatórios e programas de extensão de universidade vêm oferecendo esse tipo de ensino e sua procura tem se mostrado crescente.

É possível perceber também o crescimento do ensino coletivo na iniciação desses instrumentos, porém ainda aplicado de maneira intuitiva, tendo um número de professores qualificados muito reduzido, com uma demanda crescente de alunos e recursos materiais bastante limitados. Além disso, na Bahia não há formação específica para os professores de música que se interessam pelo ensino coletivo de instrumentos de corda, o que estimula ainda mais a uma prática intuitiva, não sistematizada e pouco estruturada. Visto esse contexto singular em que o ensino de cordas na Bahia ainda está imerso, novas reflexões se fazem necessárias para o seu aperfeiçoamento e sua adequação a essas circunstâncias. É necessária a busca por um tipo de ensino moderno, adequado às ideias pedagógicas mais recentes e que seja um contraponto ao sistema tradicional conservatorial ainda tão presente no ensino dos instrumentos de corda, mas ao mesmo tempo baseado em algum tipo de ensino que tem sido efetivo nesse contexto sócio-pedagógico único que é encontrado no estado da Bahia. Por sua vez, as filarmônicas e os seus mestres têm utilizado o ensino coletivo há mais de um século no estado da Bahia e têm obtido resultados convincentes. Ajudaram na criação de uma verdadeira tradição musical nesse estado, formando músicos amadores e profissionais, revelando incontáveis talentos e musicalizando jovens em diferentes municípios baianos.

Mesmo cada filarmônica adotando uma prática de ensino diferente, certos elementos comuns na didática dos mestres e de seus grupos foram identificados por alguns

pesquisadores. Esses elementos podem servir de referência e inspiração para uma nova prática direcionada para o ensino de instrumentos de cordas, gerando assim uma alternativa mais adaptada aos moldes sociais, culturais e pedagógicos baianos para as práticas de ensino já existentes. Esse artigo propõe mostrar quais elementos desse ensino tradicional e secular das filarmônicas, assim como de seus mestres (seja em sua estrutura, metodologia ou filosofia) poderiam ser proveitosos e relevantes para a iniciação em instrumentos de cordas, trazendo algumas contribuições significativas para essa área e possivelmente gerando uma forma nova e diferente de praticar esse ensino. Esse tema é abordado através da revisão bibliográfica sobre o tema, com análise dos artigos, livros, trabalhos acadêmicos e entrevistas que discorrem a respeito das filarmônicas e das figuras dos seus mestres.

Trabalhos e entrevistas com pesquisadores especializados em filarmônicas como Joel Barbosa, Fred Dantas e Celso Benedito foram usados como referência para determinar o perfil do mestre de filarmônica e de suas práticas de ensino. Essa análise inicial é comparada com alguns trabalhos escolhidos relacionados ao ensino coletivo de cordas, a fim de determinar quais elementos do ensino das filarmônicas podem ser proveitosos e complementares para as técnicas de iniciação em cordas. A comparação entre os dados obtidos nesse levantamento bibliográfico mostra que alguns elementos presentes no ensino das filarmônicas, e pouco ou não praticados na iniciação em cordas, podem de fato ser aproveitados para a iniciação nesses instrumentos.

Práticas como uso do ensino coletivo desde a iniciação, a presença do ensino cooperativo, a flexibilidade no uso das metodologias, o uso do repertório brasileiro e de arranjos feitos pelo próprio professor e a ideia de formar o aluno para tocar no próprio grupo, sem a pretensão de fazer dele um solista ou um músico diplomado, são alguns desses elementos de ensino transponíveis. Esse tipo de ensino poderia gerar um novo perfil de professor de cordas, chamado de “mestre de orquestra”, que seria a absorção e transposição da figura do mestre de filarmônica para o ensino coletivo de cordas, onde os grupos de alunos seriam ensinados e liderados por um único professor (o mestre de orquestra) e além de ensinar as práticas técnicas e musicais ligadas a esses instrumentos, seria também responsável pelo ensino da teoria, regeria o grupo e produziria arranjos e composições para o mesmo. Além disso, assim como o mestre de banda, representaria toda a liderança e seria responsável pela parte organizacional do grupo. Visto as muitas competências necessárias, a ideia é que o “mestre de orquestra” teria uma formação específica que o capacitaria a exercer esse tipo de ensino.

A ideia é também criar grupos chamados “filarmônicas de cordas”, que seriam grupos de instrumentos de cordas friccionados iniciados através dos “mestres de orquestra”. Essas formações usariam os princípios do ensino coletivo das filarmônicas e teria o ensino de teoria integrado à própria prática instrumental, assim como o uso de peças e arranjos originais escritas pelo próprio professor, grande flexibilidade metodológica, o uso de repertório tanto erudito quanto brasileiro e esses grupos seriam responsáveis não só pela iniciação, mas também pela musicalização de crianças e jovens em todo o estado. Seriam formações que estariam próximas e bem inseridas nas comunidades em que vivem, como as filarmônicas. Esse ensino proposto pode ser uma alternativa para os sistemas de iniciação em cordas já existentes, facilitando o processo de expansão do ensino desses instrumentos no estado da Bahia e consolidando-o como importante meio de musicalização e iniciação musical.

Palavras-chave: ensino; coletivo; cordas; filarmônicas; Bahia

Palabras claves: enseñanza; colectiva; cuerdas; bandas de vientos, Bahía

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Artes do desvio: Gregório de Matos e o espetáculo Boca a Boca

Artes del desvío: Gregorio de Matos y el espectáculo Boca a Boca

João Alberto Lima Sanches
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

Este trabalho constitui um dos tópicos da pesquisa "Poéticas de desvio: estratégias contemporâneas de criação em Artes Cênicas", desenvolvida pelo docente, pesquisador e dramaturgo João Sanches no Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT) da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). A partir do noção de desvio, formulada pelo teórico e dramaturgo francês Jean-Pierre Sarrazac, coordenador do Grupo de Pesquisas sobre o Drama da Universidade de Paris III, a referida pesquisa tem o objetivo de refletir sobre procedimentos de composição dramatúrgica e cênica que se desviam de poéticas tradicionais.

Por meio de mapeamento e análise comparativa de obras encenadas, o trabalho dá continuidade à pesquisa de doutorado realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), que resultou na tese "Dramaturgias de desvio: recorrências em textos encenados no Brail entre 1995 e 2015". A tese foi defendida e aprovada em 21 de janeiro de 2016 e concentrou-se na produção textual do teatro brasileiro do início do século XXI. A etapa atual, por sua vez, procura desdobrar o estudo apresentado na tese, ampliando seu objeto no sentido de abranger aspectos referentes tanto aos textos quanto às encenações contemporâneas. Para isso, são articuladas as perspectivas teóricas e noções operativas (inicialmente restritas às criações dramatúrgicas) com as diferentes poéticas espetaculares encontradas, incluindo também no *corpus* de obras do estudo experimentações dramáticas e cênicas desenvolvidas pelo próprio pesquisador-artista. A presente comunicação, particularmente, se concentra na reflexão sobre os principais desvios do espetáculo "Boca a Boca: um solo para Gregório". A montagem aborda a vida e obra do poeta baiano Gregório de Matos (1636-1696), conhecido como Boca do Inferno e considerado atualmente o fundador da literatura brasileira – o primeiro poeta do Brasil.

Por conta de seus poemas satíricos (o autor também escreveu poesias líricas e religiosas), Gregório foi exilado para Angola e só pôde retornar ao Brasil sob a condição de nunca mais voltar à Bahia. O poeta morreu em Recife, onde viveu seus últimos anos e, segundo defende o discurso do espetáculo, permanece "exilado" de seu solo original – uma vez que os aspectos polêmicos de sua obra continuam a despertar incômodo, ou até mesmo repulsa, sendo abordados de maneira marginal pelos estudos literários e pelo poder público em geral – o que influi ainda hoje em seu pequeno reconhecimento, se comparado, por exemplo, com o lugar que o poeta Castro Alves ocupa no imaginário brasileiro e baiano: a praça que leva seu nome em Salvador, o monumento em sua homenagem e o Teatro Castro Alves, o maior e mais sofisticado equipamento cultural do estado da Bahia, são apenas alguns exemplos da diferença no tratamento dispensado a ambos os artistas.

Com roteiro e encenação de João Sanches, performance do ator Ricardo Bittencourt e trilha ao vivo do músico Leonardo Bittencourt, "Boca a Boca: um solo para Gregório" realizou ensaios abertos e uma apresentação especial em praça pública de Salvador, mas estreou oficialmente em dezembro de 2015 no Instituto Camões, em Lisboa, seguindo em cartaz no Teatro da Comuna, também na capital portuguesa. Além disso, a montagem realizou uma série de apresentações nos meses de outubro e novembro de 2016, na cidade de São Paulo, nos teatros municipais dos Centros Educacionais Unificados (CEUs).

Com uma estrutura rapsódica que alterna informações biográficas, comentários, canções e poemas diversos de Gregório de Matos, o espetáculo se apresenta como uma mistura de "show de rock" e recital performático, onde o diálogo com a plateia se dá de maneira direta, sem a tradicional mediação de personagens, diálogos e conflitos ficcionais que caracteriza as produções teatrais mais identificadas com o cânone dramático. Nesse sentido, o roteiro da montagem não apresenta a vida do poeta e suas poesias por meio da representação de uma história, nem de maneira cronológica. Esses conteúdos são abordados de maneira fragmentada e polifônica, constituindo pequenos recortes da multiplicidade relacionada ao poeta.

Não há uma situação dramática, ou ficcional, o roteiro se estrutura por tópicos e se constitui como um diálogo direto entre performer e público, assim como acontece em apresentações musicais. Como uma espécie de rapsodo contemporâneo, o performer Ricardo Bittencourt conta e comenta episódios e questões ligadas à vida do poeta, alternando esses momentos com a interpretação de poemas satíricos, pornográficos, líricos e também religiosos, acompanhados por uma trilha musical executada ao vivo. A dimensão

performativa, ressaltada na encenação, e as estratégias de cunho lírico e épico que determinam o roteiro são analisadas pelo presente trabalho como as principais estratégias de desvio que estruturam a obra, contribuindo para uma possível associação entre a poética dramatúrgica e espetacular da montagem e a vida e obra desse poeta desviante, anárquico, maldito e, até hoje, exilado de sua terra natal.

Palavras-chave: desvio; Gregório de Matos; teatro contemporâneo

Palabras claves: desvio; Gregório de Matos; teatro contemporáneo

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Modos de produção crítica feminista e uma metodologia crítica cultural

Métodos de producción crítica feminista y una metodología crítica cultural

Juliana Aparecida dos Santos Miranda
Universidade do Estado da Bahia (UNEB/PPG)

Este estudo busca colocar em convergência as metodologias em crítica cultural e em crítica feminista objetivando estabelecer entre eles um diálogo que permita a desconstrução dos discursos hegemônicos implantados culturalmente e socialmente naturalizados. A partir de conceitos e explanações sobre os métodos, as noções sobre a crítica cultural e crítica feministas vão tecendo uma teia dialógica de sincronismo e diacronismo evidenciando as percepções sobre as culturas "menores" e a condição das mulheres dentro delas. Embasado teoricamente por estudiosas (os) da cultura bem como do feminismo como, por exemplo, Giorgio Agamben, Stuart Hall, Elaine Showalter, Lúcia Zolin, Nelly Richard, entre outras (os), este artigo encontra o ponto de interseção entre as metodologias compreendendo o modo eficaz com que elas contribuem entre si em prol da ressignificação cultural permitindo assim que mulheres possam também se ressignificarem e serem críticas perante suas representações.

Para pensar a condição das mulheres no mundo é fundamental que reconheçamos a estrutura patriarcal como um sistema cultural que envolve de modo direto, e indireto, todos os aspectos da sua vida. Às mulheres foram negados os direitos de participarem da vida política, de terem autonomia sobre seus próprios corpos, de produzirem artisticamente em uma estética própria, de trabalharem em prol do seu próprio crescimento econômico e de serem livres e autônomas dentro de qualquer âmbito político sócio-cultural. Até mesmo quando os direitos foram lhe sendo concedidos, através de luta e resistência, havia ao fundo um eco falocêntrico restringindo até onde elas poderiam ir. Acostumadas a estarem sempre sob a tutela masculina, as mulheres enxergavam nas representações de suas figuras, sujeitos destinados pela natureza a serem assim: dócil, passiva e maternal. E de tal modo foram, até se rebelarem contra o sistema cultural de opressão e violência que o patriarcado lhes proporcionou, reivindicando o direito de fala e ressignificando a forma de se ver e de se portar perante a sociedade. Esta mudança refletiu

em todos os aspectos sociais, mudando a vida de mulheres e formulando teorias que contemplassem essas mudanças.

Este estudo nasce, dessa forma, da necessidade de se pensar uma metodologia de estudo que contemplasse de forma abrangente os estudos feministas, refletindo, sobretudo, a propósito das questões culturais que circundam as discussões sobre o ser na mulher e sua representação nas artes, bem como seu espaço de fala e visibilidade. Deste modo, a metodologia crítica cultural e a metodologia crítica feminista se unem nessa discussão para um diálogo que possibilite a desconstrução de discursos dominantes construindo por meio de ideologias culturais e estabelecido através da naturalização. Propor essa interseção é importante para compreendermos a condição das mulheres na cultura, conhecermos as teorias que estão trabalhando para melhorar essa situação e pensarmos em como contribuir com o engajamento social promovido por elas. A divisão escolhida para o desenvolvimento desta pesquisa se deu considerando ser fundamental uma abordagem breve, no entanto precisa, sobre as duas metodologias em questão, explanando, de forma didática, conceitos e teorias que contribuíram para a qualificação de tais métodos de pesquisas. Para cumprir essa missão recorremos a teóricos da cultura e a teóricas feministas afim de fazer desse embate um espaço de reconhecimento de luta e de inspiração.

Sabemos que não é fácil dar conta teoricamente das questões culturais e dos seus desdobramentos, neste percurso, podemos encontrar percalços no que diz respeito as variantes culturais e o modo como elas se relacionam entre si, é, portanto, uma tarefa que requer, acima de tudo, um pensamento criticamente treinado para reconhecer as nuances culturais e submetê-las a uma intervenção delicada e estratégica. A crítica cultural, enquanto uma metodologia de pesquisa, se estabelece nesse ponto criando mecanismos para lidar com a cultura, equilibrando as tensões necessárias para sua existência e as discussões essenciais para seu desenvolvimento. Se pensarmos na cultura como algo comum à todas as sociedades e nos seus modos de pensar, designando-a como todo o modo de vida e todas as formas de artes e aprendizagens, perceberemos que o trabalho da crítica cultural é extenso e complexo, pois age diretamente sobre a cultura e seus modos de produção e também sobre a sociedade e seus modos de vivências.

A crítica feminista, por sua vez, trabalha dentro de aspectos culturais pensando a mulher como centro das discussões. Esta perspectiva tem sido validada através de engajamento de teóricas feministas que buscam desconstruir o sistema patriarcal criando linguagens que argumentem fora e contra ele, rompendo desse modo com as representações negativas sobre o sujeito feminino e permitindo que mulheres sejam responsáveis pela produção de discursos que

falem de si a partir das suas experiências e vivências. A metodologia crítica feminista é uma ferramenta crucial para os estudos feministas, não apenas por se tratar de embates entre os feminismos, mas principalmente por permitir a eles uma autocrítica capaz mantê-los sempre em movimento, possibilitando, desta maneira, promover reflexões e debates que enriqueçam o movimento e proporcione a abrangência capaz de envolver as diversificadas necessidades das diferentes mulheres.

Dialogar, deste modo, a crítica cultural com a crítica feminista é então enveredar por um caminho de concessões em que é possível notar as contribuições recorrentes entre ambas. A crítica cultural em sua metodologia expande as possibilidades de ruptura com o poder hegemônico a partir de um discurso cultural focando diversos aspectos da vida pós-moderna, a crítica feminista alia-se a esta ação buscando o fim da supremacia masculina, branca e heterossexual materializada em discursos de opressão contra as mulheres. Se a cultura, através de séculos, permitiu que um ciclo de violências se instaurasse sobre a vida das mulheres, é por meio da crítica cultural e da crítica feminista que este ciclo poderá ser destruído, possibilitando às mulheres protagonismo para criar e questionar suas representatividades em textos literários, bem como para seguirem donas da sua própria existência.

Palavras-chave: estudos culturais; estudos feministas; metodologia crítica cultural; metodologia crítica feminista

Palabras claves: estudios culturales; estudios feministas; metodología de la crítica cultural; metodología crítica feminista

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Contribuições da história da ciência para um entendimento da ciência e para o ensino e aprendizagem dos conteúdos científicos

Contribuciones de la historia de la ciencia para un aprendizaje de ciencia y para la enseñanza de contenidos científicos

Lília Ferreira Souza Queiroz
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Deivide Garcia Silva Oliveira
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

A inserção da história da ciência no ensino de ciências pode viabilizar uma compreensão adequada do que é a ciência e um entendimento do desenvolvimento científico, além de favorecer uma aprendizagem mais significativa dos conteúdos de ciências. Assim sendo, as investigações históricas da ciência são uma ferramenta eficaz para um ensino de ciências mais atraente, que ajuda na formação crítica dos estudantes e na aprendizagem dos conteúdos científicos.

No entanto, toda história da ciência carrega uma imagem de ciência e uma concepção filosófica própria. Assim, quando sua descrição é caracterizada por recortes e/ou relatos simplistas, resulta por conduz os estudantes a uma visão inadequada da ciência. A história marcada pelo contínuo relato de eventos em que o desenvolvimento científico aparece como fruto de um crescimento linear puramente cumulativo e construído por gênios solitários reforça uma concepção cientificista/ filosófica lógico-positivista que está distante do labirinto de interações vistos na real história da ciência e numa análise aprofundada dos processos de pesquisa.

Deste modo, o primeiro objetivo desse trabalho é, demonstrar que não é qualquer inserção da história da ciência que pode ser apresentada, expondo como facilmente se pode conduzir os estudantes ao erro via uma história da ciência inadequada e, logo, também facilmente distorcer a imagem da natureza da ciência. O segundo objetivo esclarecer que através de uma análise concreta e menos partidária possível da história da ciência, no nosso caso o de Semmelweis e a febre puerperal, evidenciar as dimensões histórico-sociais do processo de produção do conhecimento científico, as disputas dos problemas internos da luta

de teorias propostas e, mais precisamente, defender os ganhos que tal abordagem traz para o próprio conteúdo, para os estudantes e para a compreensão da área.

Como maneira de averiguação e procedimento dessa situação e efetivação dos objetivos, recorremos a uma pesquisa qualitativa (na medida em que predominará uma hermenêutica comunitariamente respaldada das fontes utilizadas) e teórico-explicativa alimentada por textos, livros, artigos e outros materiais publicados em meios e por autores reconhecidos nacional e internacionalmente.

Analisamos a abordagem histórica feita por Carl Gustav Hempel no seu livro, Filosofia da ciência natural (1981), texto comumente utilizado nos cursos de ciências, porém sua descrição pode transmitir uma imagem inadequada da ciência. Para uma melhor compreensão expomos, a narrativa feita por Hempel (1981) sobre as investigações científicas realizadas pelo médico húngaro Ignaz Semmelweis descrevendo cada hipótese levantada por Semmelweis na tentativa de encontrar as causas da febre puerperal que acometia as parturientes no Primeiro Serviço da Maternidade localizado no hospital Geral de Viena. Mas como veremos, os recortes e omissões realizados por Hempel garantem o sucesso de sua teoria e implicitamente transmite a imagem positivista da ciência. Como argumento, achamos adequado analizar cada hipótese levantada pelo médico Semmelweis, descritas por Hempel (1981), demostrando como cada uma delas carrega uma imagem de ciência, evidenciando como uma história inadequada da ciência conduz os estudantes ao erro, levando-os a um entendimento distorcido do que é ciência.

O mesmo episódio histórico, pode revelar outra história da ciência, a real história de Semmelweis e sua teoria da febre puerperal revela uma história mais rica e interessante cheia de reviravoltas, diferente do que Hempel (1981) narrou em seu livro, uma análise de caso de Hempel feita por Oliveira e Fernandez (2007) demonstram como a verdadeira história da febre puerperal é muito diferente do que foi contado por Hempel (1981).

Um aspecto da descrição de Hempel (1981) é que as investigações realizadas por Semmelweis eram caracterizadas como “espelhos da natureza” (RICHARD RORTY, 1979) com aspectos de objetividade e previsibilidade. Diferentemente de uma verdadeira história da ciência, que evidencia o caráter imaginativo, pessoal e imprevisível da investigação científica (BASTOS, 1998). Um exemplo é quando o autor cita que um acidente com um amigo levou Semmelweis a descoberta da teoria de contaminação por matéria cadavérica (HEMPEL, 1981, p. 15), como se o gênio do cientista estivesse sempre vigilante e apto a ver aquilo que a maioria não veria e que nem ele mesmo soubesse o que era, mas que quando visse saberia de

que se tratava da solução buscada. Na verdade, não foi assim, pois Semmelweis tem apenas uma pista para uma explicação da causa da febre puerperal.

Tal nos demonstra que a história da ciência é mais multiforme e rica do que Hempel nos apresentou visto que: "A história da ciência está cheia de "acidentes" e conjunturas e curiosas justaposições de eventos e demonstra-nos a "complexidade de mudança humana." (FEYERABEND, 2007, p. 31/32)

Hempel (1981) argumentou a favor da necessidade da observação e da experiência para uma teoria ser comprovada, se preocupando em manter salvaguardada a objetividade científica durante este processo que servirá ou para falsear ou para corroborar a teoria. Esta imagem, muito popperiana, da ciência reduz tanto a natureza da ciência como o(s) método(s) de observação e experiência enquanto único meio de comprovação científica confiável de modo a refletir uma imagem de procedimentos rígidos e livres dos interesses humanos via um procedimento universal, rigoroso, sistemático, neutro, objetivo, empirista, probabilisticamente bem-sucedido e atrelado aos dados do mundo natural.

Nada obstante, a comunidade científica não aceitou de pronto a suposta genialidade evidente e nem a teoria do médico, mas por razões também extremamente científicas e racionais, fez oposição. Assim, em outro exemplo usado por Hempel foi descrito que uma comissão tinha sido nomeada para investigar o assunto, porém é omitido que no resultado obtido a comunidade científica não confiava nas investigações realizadas por Semmelweis e nos procedimentos empregados. A comissão apresentou outra resposta para o problema da febre, a saber, que era causada pelos exames grosseiros, realizados pelos estudantes de medicina e, logo, após a diminuição desses estudantes na maternidade a mortalidade decresceu, ou seja, não necessariamente fruto das recomendações do médico em pauta e, assim, os números de redução de casos eram sustentados por argumentos mais convincentes que o de uma teoria sobre um mundo de "seres invisíveis aos olhos humanos".

No término do seu relato Hempel (1981) deixa a impressão de êxito de Semmelweis em suas pesquisas e da cura e prevenção para a febre puerperal sob uma visão de inconteste evidência da certeza e genialidade que todo cientista precisa possuir quase que por origens substancialmente genéticas.

Entretanto, Semmelweis não obteve êxito na aceitação de sua teoria e ao fim da sua vida ficou frustrado. Novamente a história recortada transmite uma imagem positivista da ciência e até prejudicial àqueles que tenham interesse pela ciência. Hempel fez uma descrição sucinta, sem relatar o contexto em que envolveu o caso histórico, sem qualquer tipo de

questão social ou política que ocorria na época e nem os problemas éticos envolvidos caso Semmelweis estivesse certo. O que reforça a ideia de uma ciência neutra, objetiva, sem interesses pessoais, distante de problemas éticos durante e após a pesquisa, gloriosa para com seus heróis. A ciência tradicional, assim, dividiria o mundo em dois: de um lado, o mundo humano e imperfeito, regido por contradições e dúvidas psicológicas, por regras e leis criadas pelos humanos para os humanos, por regras imprecisas e voláteis; mas do outro lado, há o mundo natural regido por regras fixas, não influenciadas pelas idiossincrasias, a espera de serem apenas descobertas e, portanto, que é indiferente aos homens. Portanto, a verdadeira história da febre puerperal, evidencia a complexidade da natureza da ciência, pela multiplicidade de relações da ciência com a sociedade, a cultura e a política. Logo, a exclusão desses fatos da história garantiu a Hempel (1981) o sucesso da sua teoria, de sua visão filosófica e implicitamente transmite a imagem positivista da ciência e de método que, não raramente, ainda encontramos nas escolas e universidades. Como podemos perceber na análise do relato de Hempel (1981) da febre puerperal, toda narrativa da história da ciência apresenta elementos que configuram um entendimento do que é e de como funciona a ciência, existindo, portanto uma teia de relações entre a história e a natureza da ciência. Nesse sentido, quando a história da ciência é inserida no ensino de ciências de maneira adequada, ela contribui para a formação de uma imagem de ciência também adequada e não-deformada.

Logo devemos evitar que qualquer história fabricada seja válida, opondo-se a qualquer inserção distorcida da construção do conhecimento científico e, assim, ensinarmos ciência com o recurso de uma história tão completa quanto possível acerca de sua dinâmica e riqueza processual epistêmica, não separando os contextos de descoberta do de justificação.

Como resultado, se pode defender que a pesquisa neste campo nos leva ao entendimento de que a história das ciências oferece bons meios para uma aprendizagem não-reducionista e não simplista da ciência, enfatizando as dimensões histórico-sociais do processo de produção do conhecimento científico e também os problemas internos de luta entre teorias propostas, sendo por isso eficaz para tornar o ensino mais interessante e estimulante, conectando a ciência com as questões sociais, econômicas, políticas e pessoais próximas as que os estudantes vivenciam, permitindo maior interesse sobre os processos para uma aprendizagem dos conteúdos da ciência.

Palavras-chave: ensino de ciências; história das ciências; concepção de ciência

Palabras claves: enseñanza de las ciencias; historia de la ciencia; concepción de la ciencia

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Experiência de trabalho bem sucedido com encenação de fábulas parasitológicas para ensino de graduação

La exitosa experiencia de trabajo con fábulas parasitológicas puestas en escena para la educación universitaria

Ogvalda Devay de Sousa Torres
Universidade Católica de Salvador (UNIFACS)

Susana Márcia Lima de Santana
Universidade Católica de Salvador (UNIFACS)

Maria Amélia de Araújo
Secretaria de Saúde do Estado da Bahia (SESAB)

Teorias clássicas do processo ensino-aprendizado nos remetem a Vygotsky (1896-1934), admitindo que um processo sócio histórico influência no desenvolvimento humano; Piaget (1896-1980), construtivista, salientando a importância da genética, defendendo que experiências e compreensões em processo, constroem o conhecimento; O Behaviorismo, onde estímulos que precedem e consequências que sucedem constroem o conhecimento. Chegamos a Paulo Freire (1921-1997), não bem defensor de um método, mas de que um conhecimento consiste na conscientização da transformação da sociedade. Sua experiência inicial foi com alfabetização de cortadores de cana. Na UCSal, grupo de pesquisa liderado pela Profa. Elaine Rabinovitz, do qual participa uma das autoras, desenvolve experiência com o método "a deriva". Os autores deste trabalho interdisciplinar desenvolvem a experiência no ensino de graduação, ou em comunidades, ou em produção de mídias digitais para o público em geral.

Tem por objetivo compartilhar uma atividade bem sucedida na arte do ensino-aprendizado em ciências da saúde utilizando como modelo encenação de fábulas parasitológicas de autoria do Professor de Parasitologia Pedro Marcos Linardi, autor de três livros em que os parasitos são os personagens, as fábulas são encenadas contendo "mensagens éticas em sentenças sucintas para reflexão, interagindo e dialogando com o homem". "Em diversas ocasiões o homem é um professor ou parasitologista que repassa lições ou discute com seus estudantes". As fábulas são sempre encerradas com um provérbio. Na Universidade

Católica do Salvador este trabalho com os alunos merece pontuação. Os que apresentam recebem a fábula e os demais componentes da turma apenas assistem. Não é julgada a capacidade artística dos apresentadores, mas o entendimento do conteúdo do texto e a capacidade de o interpretarem para os colegas. Além disso, a criatividade em assumirem o aspecto exato do parasito que representam, não só morfologicamente, mas, se possível biológica e outros. Os melhores trabalhos têm sido aproveitados para apresentação em reuniões de acolhimento a novos alunos que ingressam para os diversos cursos de graduação da área de saúde.

A fábula escolhida para demonstração, "A lavadeira com barriga-d'água", publicada no terceiro livro "FÁBULAS PARASITOLÓGICAS Lições Éticas e Bem-Humoradas para o Estudo de Parasitos", será encenada pelas ex Monitoras da disciplina Parasitologia Ivia Mayana Oliveira de Jesus e Paula Arrana de Oliveira Santos (alunas de Enfermagem) e o atual Monitor da mesma disciplina Rafael de Jesus Cerqueira (aluno de Biomedicina). Tais apresentações costumam ser acompanhadas de avaliação em que os alunos escrevem tratar-se de "maneira lúdica de aprender", "método de ensino maravilhoso", "as fábulas são interessantes, incentivam o aluno a estudar o assunto" e "as fábulas devem ser mantidas". É projeto do grupo, propor trabalho de extensão para os alunos de graduação das áreas de saúde, dirigido para comunidades, na prática de educação para a saúde. Imaginamos poder oferecer a comunidades através de clubes de serviços, como o Lions Clube, a escolas públicas municipais e estaduais, a associações de moradores. Contamos, na equipe, com arte-educadora, que trabalha como assistente social desenvolve projetos sociais importantes para reflexão e possível utilização para comunidades que discute o que é saúde com experiência de vinte anos trabalhando com Educação em Saúde em Moçambique e Bahia, com livro publicado com sugestões de cortejos, quadrilhas, programas de calouros, feiras de saúde, jogos educativos, bem inspirada para composições musicais e que colabora tocando cuíca, castanhola ou pandeiro (Amélia). Ademais, a equipe se vê reforçada com profissional da mídia, experiente em roteirizar e editar programas de televisão (Susana). O outro membro do grupo é fundadora e membro ativo do Lions Clube Salvador-Periperi e Conselheira de Leo Clube, jovens ligados a serviços dirigidos a comunidade pelo mesmo Lions Clube (Ogvalda), com disponibilidade, pois, de assistir, com esse trabalho, a Comunidade Suburbana do Distrito Sanitário Ferroviário.

O trabalho tem como fundamento educar, orientar e conscientizar a população sobre os métodos de prevenção para os respectivos parasitas. De maneira lúdica alunos de

graduação da área de saúde poderão chegar até uma fatia da comunidade que, talvez, não tenha acesso a tais informações. Espera-se que tais comunidades estejam abertas para receber a proposta do trabalho visando à saúde de seus moradores; a proposta é lúdica, evita a situação de enfado, quando levamos muita informação e nenhuma conscientização para os moradores que continuam sem entender qual o propósito do trabalho. Temos verificado que a juventude estudantil, em geral, sente prazer em participar de trabalhos de extensão. Numa perspectiva interdisciplinar, desejamos contribuir com práticas educativas em diversos espaços de aprendizagem aceitando colaboração de colegas pesquisadores de outras áreas.

Palavras-chave: ensino-aprendizagem; trabalho interdisciplinar; fábulas parasitológicas

Palabras claves: enseñanza-aprendizaje; trabajo interdisciplinario; fábulas parasitológicos

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Da sociedade às associações: o pluralismo metodológico e as transformações na sociologia da arte

De la sociedad a las asociaciones: el pluralismo metodológico y los cambios en la sociología del arte

Daniela Félix C. Martins
Universidade Federal da Bahia (UFBA/PPGCS)

A sociologia pode ser caracterizada como o último desenvolvimento de um longo processo histórico, a "normatividade moderna". Em linhas gerais, podemos identificar o início desse processo no século XVI e seu apogeu nos finais do século XIX com a fundação da sociologia como campo científico autônomo, consolidando-se como ciência na primeira metade do século XX. Como aspectos desse processo podemos destacar: a) a separação entre ciência e não ciência, apontando o conhecimento científico como um sistema independente. Isto é, o desenvolvimento de um conhecimento objetivo da realidade com base em descobertas empíricas em oposição às especulações, e capaz de neutralizar os interesses políticos e éticos (um conhecimento sem "viés"); b) a distinção entre ciência social e filosofia; ciência social e religião. Estas distinções são marcadas pelo objetivo de fazer emergir um conhecimento do social a partir de uma exigência normativa, ou seja, que as informações sejam passíveis de serem verificadas, refutadas ou discutidas em relação ao mundo empírico.

O mundo empírico, por sua vez, foi compreendido como um mundo dotado de "enredo próprio", caberia ao sociólogo estabelecer suas leis de constituição e desenvolvimento. As coisas ou fatos sociais eram exemplificações de normas gerais que reinavam em toda ordem natural. Apreender algo sociologicamente significou estabelecer uma "ordem das coisas" ou "senso de ordem" num dado domínio - a sociedade. Consequentemente, a ciência do social produziu um novo idioma para compreender a sociedade, o idioma causal. Esse encerra a ideia de que, numa estrutura previamente dada, não acessível de imediato, encontram-se estabelecidos todos os atores sociais e seus papéis/posições enquanto fatores determinantes dos fenômenos. Esse idioma causal reivindicou um estatuto explicativo, cuja busca de razões últimas para os fenômenos teve

como característica a necessidade de um tipo de imaginação sociológica que fizesse surgir regularidades, encadeamentos lógicos inatos, intrínsecos aos fatos sociais. Como resultado desse processo encontramos a negação de uma dignidade ontológica aos fenômenos, em outras palavras, os fenômenos foram reduzidos a epifenômenos, ilustrações de normas sociais que posicionadas numa dimensão transcendente aos fenômenos operava como fonte única de determinação. Desse modo, a sociologia do social objetivava uma "desmistificação" dos fenômenos.

Nos estudos das artes, essa perspectiva reduziu o fenômeno artístico a mero reflexo de estruturas sociais ou instâncias de legitimação das relações de dominação. A arte como reflexo de estruturas, forças ou grupos sociais (ideologia) teve como fundamento a tradição marxista (Lukács; Goldmann; Hauser). Essa perspectiva apresentou o artístico como referente imediato e direto a algo externo ao estético ou à própria arte. Assim, nessa perspectiva, influenciada pelo afã novecentista de delinear o social como um campo autônomo, através de um método controlável - normatividade moderna - a arte era apenas um meio para atingir um conhecimento sobre a sociedade. A sociologia da arte (sob o marco da relação de exterioridade arte e sociedade) reconheceu em seu objeto, sobretudo, uma representação mais ou menos fiel do social. Nesse ponto de vista, a arte revelaria uma estrutura ou um conjunto de interesses de determinados grupos. Em suma, uma forma-espelho na qual o social se transfiguraria.

Na sociologia da dominação (Bourdieu), não muito distante do estatuto explicativo da perspectiva reflexionista, a produção artística não é mais considerada como reflexo de uma classe/grupo/força social, mas como ocupante de uma certa posição no campo de produção restrita. O campo concebido como um parâmetro coletivo tinha como correspondente uma equivalência no nível individual, o *habitus*; sendo este resultante de condições sociais pelo ajustamento entre estruturas da atividade e disposições incorporadas. Ao retomar o conceito de legitimidade da sociologia weberiana, pelo qual os valores dominantes se impõem aos dominados; Bourdieu voltou sua análise para o desvelamento das hierarquias que estruturam o campo a fim de alcançar uma desmistificação das *illusio* mantidas pelos atores na sua relação com a arte, produzindo uma sociologia do social numa versão crítica. Em outras palavras, além da desautorização prévia dos atores num mundo social, no sentido de não permitir aos atores a compreensão dessas hierarquizações, o sociólogo produziu um efeito de culpabilização imediata: toda pessoa dotada de notoriedade torna-se, como dominante, o fomentador ou o cúmplice de um exercício - ilegítimo aos olhos do sociólogo- de legitimação.

Tanto a abordagem reflexionista, quanto a sociologia da dominação tem a normatividade moderna como escopo. Pois, em ambos os casos a sociedade foi compreendida como um domínio independente e superior aos demais fenômenos e ao mesmo tempo fonte de determinação. Compreender sociologicamente a arte seria então um procedimento de contextualização. Entretanto, a noção de contexto correspondeu à busca desse "senso de ordem". O contexto do fenômeno artístico era exterior à experiência artística, pois ele precisava ser mais amplo e menos específico, isto é, deveria proceder uma universalização ilimitada negligenciando as singularidades das experiências. Ele deveria equivaler à realidade social, e, para tanto, o contexto não poderia estar no mesmo marco da própria experiência. O contexto foi compreendido como uma exterioridade transcendente; da qual a arte simboliza, reflete e representa. Desse modo, a arte não cria concretamente, a arte não age, a obra não opera.

Uma proposta alternativa tem sido esboçada através da influência do pragmatismo na sociologia e na retomada de formulações sociológicas que até pouco tempo repousavam num silencioso ostracismo, como o caso da sociologia associativa de Gabriel Tarde. Em linhas gerais, essas perspectivas se assemelham ao pluralismo metodológico ou anarquismo epistemológico de Paul Feyerabend, pois se opõem à redução dos fenômenos a um princípio único e normativo, como também à separação profunda entre ciência e não ciência.

Uma das principais concepções de arte no pragmatismo pode ser encontrada na obra de John Dewey: as artes não são apenas sinais de uma vida coletiva unificada, mas procedem uma criação dessa vida. O desenvolvimento dessa perspectiva na sociologia da arte tem como autor principal Howard Becker. Para esse autor as descrições das interações no mundo da arte deveria ser a principal preocupação de uma sociologia da arte. Isto é, uma investigação sobre a arte a partir de uma descrição das ações e interações de que as obras de arte resultam, e não pela identificação individualizante dos criadores ou caracterização de suas posições numa estrutura hierarquizada e transcendente à experiência. Em suas descrições o sociólogo norte-americano colocou em evidência a cooperação das ações nos mundos artísticos essencialmente múltiplos, tanto a multiplicidade das atividades envolvidas (produção, execução, recepção), as diversas competências e práticas profissionais e os diferentes tipos sociais de produtores. Desse modo, Becker distanciou-se da abordagem reflexionista e da sociologia da dominação, pois não se tratava de desvelar a verdade social por trás das atividades dos atores, mas destacar as lógicas próprias à formação e à estabilização dos

mundos organizacionais das artes, aproximando a pesquisa sociológica da antropologia, ou melhor, do trabalho etnográfico.

Outra contribuição de Becker foi sua tentativa de evitar o monopólio explicativo da arte por uma dada teoria, ou seja, evitar uma atitude metodológica proselitista que reivindicaria uma "maneira exata" de abordar o fenômeno. Nesse sentido, tomando de empréstimo o termo deleuziano, o pensamento de Becker é um pensamento *par le milieu,* no duplo significado de *milieu* em francês , tanto o meio e o ambiente, assim como hábitos. Um pensamento *par le milieu* tem um primeiro sentido na expressão "através do meio" que significaria sem definições fundamentais ou sem horizonte ideal. E um segundo sentido "com o meio", significando que nenhuma teoria tem o poder de separar algo de seu ambiente. Pensar é sempre pensar com, pensar através, em outras palavras, pensar não é retirar um fenômeno dos fluxos de sua experiência para fazê-lo refletir uma exterioridade; inversamente, trata-se de somar-se às singularidades das experiências, fazer-se mais uma entre a heterogeneidade dos modos de existência. Ou como diria John Dewey, a experiência não é apenas um objeto para a reflexão teórica, mas sim um método, pois todas as coisas são aquilo que são experienciadas como sendo, o real é aquilo que é imediatamente experimentado, não há reflexão teórica fora da experiência. Assim, não faz sentido uma separação entre ciência e não-ciência, o conhecimento científico não é um sistema independente, ele é mais uma forma entre tantas outras de organização e consumação das experiências.

A sociologia associativa de Gabriel Tarde se opõe à normatividade do social como domínio especial da realidade. Para o autor, não haveria motivo para separar o social de outras associações como os organismos biológicos, os átomos ou inovações tecnológicas e artísticas, pois o social é um princípio de conexão, isto é, associação e não um domínio. Desse modo, a questão é saber como a sociedade é mantida, em lugar de usar a sociedade para justificar outra coisa como apenas sua representação. Para os estudos das artes, seguindo a intuição tardiana, poderíamos dizer que a questão deixa de ser o que é arte ou o que a arte representa socialmente, para tomarmos um caminho alternativo: O que a arte faz fazer? Como a arte faz sociedade? Essas questões serão desenvolvidas a partir dos resultados de pesquisa recente sobre a realização e permanência da arte da performance.

Palavras-chaves: sociologia associativa; pluralismo metodológico; pragmatismo; sociologia da arte; arte da performance

Palabras clave: sociología asociativa; pluralismo metodológico; pragmatismo; sociología del arte; arte de la performance

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Dança e filosofia: contatos e contaminações metodológicas

Danza y filosofía: contactos y intercambios metodológicos

Elizia Cristina Ferreira
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB)

Beatriz Borges Bastos
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB)

O que pode gerar o contato entre dança e filosofia? A metodologia de pesquisa que temos empreendido junto ao grupo de pesquisa "Geofilosofia e performances de pensamento", na linha "Cartografias sensíveis: corpos, artes e performances corporais" visa explorar essa pergunta. Ela surge também como variante possível, como que inspirada pelo questionamento radical feito pelo filósofo Spnioza: "o que pode o corpo?". Por conta de uma separação empreendida na modernidade desde a tese (que se convencionou chamar de) cartesiana que alegava a dualidade da substância e a separação entre corpo e alma – substância extensa e substância pensante –, o sujeito foi pensado como uma forma pura, transcendental, por isso mesmo universal e necessária. Desde então, as ocupações da filosofia ocidental contemporânea têm a intenção ou mesmo tarefa superar essa dualidade e reposicionar o corpo e seu lugar na constituição da subjetividade. A contemporaneidade procura desmontar o cartesianismo, a fenomenologia e outras variantes põem em pauta o singular, o acidental, a diferença, com a intenção de quebrar as dicotomias, cisões e sobreposições de conceitos e objetos, explicar que a interação (alma e corpo) acontece num processo gradual, movimentado pela existência. O corpo ou a corporeidade cumpre aí um papel importante, ele faz "pesar" o sujeito pensante, imprime nele a marca da diferença, da finitude, do erro, da infinita variação, de tudo aquilo que o pensamento ascético cientificizante tentou liberar-se. Merleau-Ponty, Deleuze e antes deles Nietzsche entre outros e outras já acusavam esse 'peso' e a necessidade de o acolhermos, e quiçá de desestabilizarmos essas dualidades hierarquizantes entre leveza (do pensamento) e peso (do corpo). Esta questão aberta acerca dessas dualidades e cisões nos permite por outras mais que envolvem o movimento: o que acontece com a filosofia se as/os filosofantes dançam? Como

resistem/persistem diante disso as relações entre teoria e prática? As propostas metodológicas utilizadas até o momento para perseguir tais questões têm sido os da *cartografia sentimental* – apreendido nas leituras da obra de Suely Rolnik – e da *corpografia* – criado pela filósofa e arte-educadora Idamara Freire. A cartografia, diferentemente de outras metodologias das ciências humanas e da filosofia, não faz um trabalho de entrevistas de sujeitos sociais em suas comunidades (por exemplo), mas trabalha com os afetos mobilizados e moventes do corpo em experiência; parte de um aglomerado de intervenções em diversos campos de estudos, como geográficos, biológicos, históricos, filosóficos, antropológicos, científicos, técnicos, artísticos e tantos outros, que baseiam os resultados de observações diretas, análise de documentação, levantamento bibliográfico, pesquisa de campo, reconhecimento da área e outros, para a elaboração sistematizada dos resultados e/ou ensaios de pesquisas a partir de mapas, cartas, gráficos e diversas outras formas de expressão ou representação de objetos, elementos, fenômenos, ambientes físicos e socioeconômicos. Já a *corpografia*, segundo Freire, é uma livre produção textual, enfatizada no uso das imagens, cenas, gestos e fragmentos textuais, usa de todos os elementos para a formação do material final. Trata-se de buscar uma escrita movente, que é a articulação do deslocamento do gesto que escreve para o gesto que dança, da mesma maneira que a dança a partir de passos, lapsos e lampejos de uma memória corporal move-se para uma escrita. Estamos diante da oportunidade do deslocamento no encontro entre dança e filosofia, afim de a pe(n)sar (trocadilho feita pela filósofa da dança Marie Bardet) a dança como uma forma de expressão do corpo e, por conseguinte, da subjetividade. Para isso, precisamos tomar o corpo sob outra perspectiva, não podemos pensá-lo como um objeto entre outros no mundo, meramente material, apostamos em pensá-lo, inspiradas nas teses de Merleau-Ponty, como obra de arte! Uma obra é *única*, não existe como o exemplar de um universal, que pode ser repetida desde que dada sua fórmula (ou a regra do conceito). Ela encontra em seu suporte artístico (corpo) o meio de eternizar-se sem, contudo, dele destacar-se. Aliás, ela estará irremediavelmente perdida se a tela ou o texto, por exemplo, não forem conservados. Toda obra de arte existe à maneira de uma coisa e não a maneira de uma verdade. O que reúne minhas experiências visuais, táteis, etc, é um estilo de meus movimentos, uma configuração de meu corpo. Filosoficamente esse trabalho tem um cunho estético, pois toma o corpo como obra de arte e a dança como sua expressão, isso implica em perguntar: o que diferencia um movimento cotidiano de dançar? O que faz dos movimentos corporais dança? O que os torna arte? Por outro lado, é uma pesquisa com contornos ético-políticos, pois considerando a dança como expressão do corpo, nos mobiliza também a

pergunta: porque alguém dança? Porque dança um povo? Procuramos pe(n)sar nestas últimas questões, por detectarmos em nossas cartografias das expressões culturais populares (sobretudo do recôncavo baiano) um constante dançar. É o que dá o aspecto ontológico desse trabalho: a dança como um modo de estar no mundo! Acontece que para as sambadeiras e sambadores do samba chula, por exemplo, dançar (o que envolve ritmo e musicalidade) parece ser um jeito de viver. As rodas de samba e tudo o que as envolve tem uma relação direta com a vida destas pessoas, remetem ao trabalho, transfiguram os sujeitos e seus cotidianos. "No cabo da minha enxada não conheço coroné!" diz uma parlenda do recôncavo. Nessas formas culturais brasileiras admitidas como sendo de matrizes africanas, em sua *gestualidade* está presente a *ancestralidade*, como remissão a um passado mítico originário – o que remonta a uma ideia de africanidade –, mas há também uma *expressividade* – nelas manifestadas como potências libertadoras de retomar esse passado e presente (frequentemente de sofrimento e luta) ressignificando-o enquanto projeto existencial. Procuramos pensar oficinas de dança e filosofia inspiradas nas leituras variadas das humanidades (Spinoza, Merleau-Ponty, Marie Bardet, Idamara Freire, Suely Rolnik, Fu Kiau, Katharina Doring) e em práticas e vivências corporais. O estudo/vivência da danças populares em variadas manifestações e do jogo da capoeira (que também é, entre tantas coisas, uma dança) lança um olhar sobre essas artes/performances do corpo afro-brasileiro para extrair dele, desse corpo que dança, seu modo de ser próprio, como ele estabelece sua síntese. Tudo isso visando à questão filosófica inicial (agora reeditada): como pode um corpo *expressar-se*? As danças por nós cartografadas são especialmente aquelas da cultura popular brasileira, do contexto afro-baiano, que evocam o sentido de comunidade, surgem no seio de comunidades pesqueiras, marisqueiras, trabalhadoras em geral, quilombolas, indígenas, portanto evocam noções éticas e estéticas importantes para os processos civilizatórios dessas comunidades. Dançá-las é aprender apreender sensivelmente tais noções. Temos nos proposto então, a fazer a uma pesquisa que além de interdisciplinar, pois que recorre aos autores e autoras de diversas áreas, evoca questões de linhas filosóficas distintas (estética, ética, política e ontologia), prevê a experimentação dançante, uma cartografia corporal que não simplesmente analisa dados recolhidos à distância da observação, mas que é sentimental, sensível, partilhada, vivenciando as fronteiras, contaminações ou mesmo injunções entre dançar e filosofar.

Palavras-chave: corpo; dança, arte; filosofia
Palabras claves: cuerpo; danza, arte; filosofía

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Jogos de temporalidades inconciliáveis

Juegos de temporalidades inconciliables

Isabel Almeida Carneiro
Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ)

Qual seriam as possíveis metodologias anárquicas para o ensino das artes? Prática artística, acompanhamento de experiências em sala de aula... Para isso propomos um jogo: 1 palavra por dia. A partir dessa palavra construímos mapas radiais que são formados por essas palavras e suas relações conceituais e bibliográficas. Práticas artísticas e suas reverberações no ensino das artes visuais. O entendimento que uma prática artística é necessariamente uma prática pedagógica e faz com que essas práticas possam contribuir para a formação de professores voltados para epistemologias do fazer artístico nos espaços formais e informais do ensino-aprendizado.

Estabelecemos uma metodologia baseada nos jogos de criação de visualidades que nomeamos de *jogos de temporalidades inconciliáveis*. Esses jogos podem surgir através de palavras, assim como de objetos. São processos artísticos que têm o fazer repetitivo como motor gerador da obra e que trabalham com a construção de arquivos e memórias a partir da forma-fragmento. Pesquisas que formam inventários que funcionam pelo sistema do fazer diário. Processos artísticos que só tem fundamento na série, no fazer cotidiano. Quais outros objetos se relacionam com o objeto proposto? Como construímos metodologias anárquicas baseados ainda na ideia de método? Por que evitamos o método?

Para o ensino das artes, a concepção de método se torna antagônica a ideia de experiência, de uma prática ou de um processo. A construção de uma prática pedagógica se dá pela ideia de uma experiência, aquilo que transcorre, que exige mais uma passividade do professor do que uma ação. Experiência no seu sentido mais amplo e radical, aquilo que pode ser repetido, que pode estar cerceado de regras. Ao mesmo tempo fala do caminho traçado. Só se pode ensinar o caminho que de alguma maneira foi percorrido.

> O método é uma construção histórica e que desconhecê-lo significa descontextualiza-lo e desvirtualiza-lo. Por essa razão, quando se utiliza a

> palavra método costuma-se faze-lo como limitada a prefixar e predeterminar o que "vai acontecer" na sala de aula. Estabelece-se, assim um percurso linear derivado da particular interpretação que um especialista realiza do saber cientifico que se pode ensinar. Essa linearidade permite a alguns professores dizer ainda que com isso não se utilizem a expressão método, "claro que lhes perguntamos o tema que vamos estudar e organizamos o índice conjuntamente, mas depois, ajusto as decisões do alunato para ensinar-lhes o que está estabelecido que devem aprender na programação do curso. Ainda que essa atividade possa ser, para alguns docentes, o início de um processo de mudança, que lhes levará a questionar seu marco de atuação com posteridade, talvez valesse a pena ficar em guarda e não perpetuá-lo, com a ideia de que, como já se esteja seguindo os passos para realizar o projetos, já se tenha compreendido a concepção educativa que os guia. (HERNANDEZ, p. 77)

Podemos falar em método como linhas de errância. Desmetodologias, psicogeografias a partir da figura do professor-cartógrafo: investigação do desejo, criação de subjetividades, relação libidinal em sala de aula. O professor-cartógrafo lida com a esfera do infinito ilimitado, corpos vibráteis, atento as estratégias de poder, construções de pedagogias, emancipação da vida, metodologias anáquicas. Quais as derivas a trabalhar, sem caminhos, sem rotas, apenas derivas. Desmetodologias, o possível encontro de si mesmo. Entre a vibratibilidade do corpo e sua capacidade de percepção há uma relação paradoxal. É a tensão desse paradoxo que mobiliza e impulsiona a potência da criação, na medida que nos coloca em crise e nos impõe a necessidade de criarmos formas de expressão para as sensações intransmissíveis por meio de representações de que dispomos. Assim, movidos por esse paradoxo, somos continuamente forçados a pensar/agir de modo a transformar a paisagem subjetiva e objetiva.

> o que importa é que o cartógrafo esteja atento às estratégias do desejo em qualquer fenômeno da existência humana que se propõe a perscrutar, desde os movimentos sociais, formalizados ou não, as mutações da sensibilidade coletiva, a violência, a delinquência... Até os fantasmas inconscientes e os quadros clínicos de indivíduos, grupos e massas, institucionalizados ou não. (ROLNIK, p. 02)

Para falar da relação do professor-cartógrafo em sala de aula nos apropriamos do conceito de psicogeografia. Psicogeográfico é o que manifesta a ação direta do meio geográfico sobre a afetividade. O procedimento psicográfico de Guy Debord estudava os efeitos do ambiente geográfico, conscientemente organizado ou não, nas emoções, maneiras, nos comportamentos, modos de ação, procedimentos e condutas, e atos de um indivíduo. A psicogeografia seria então uma geografia afetiva, subjetiva, que buscava cartografar as diferentes ambiências psíquicas provocadas basicamente pelas deambulações urbanas.

Na concepção dos *jogos de temporalidades inconciliáveis* escolhemos uma palavra por dia: a primeira palavra "colaborativa" se ligou a "linhas de errância" de Fernand Deligny, que reuniu crianças autistas numa fazenda no interior da França nos anos 70, para construir mapas dos gestos e dos movimentos das crianças autistas traçando "linhas de errância" com sonoridades de várias temporalidades, modos de operação no limite da linguagem que resultaram em cartografias. Os desenhos e registros em vídeo debatem sobre o limite da linguagem, os gestos, modos de operação em construção contra a disciplina psiquiátrica. Em o *Aracniano,* Deligny elabora teias, aforismos que tentam traduzir seu pensamento cartográfico, como a metáfora da aranha e do canto da parede. "É como a história do recanto de parede e da aranha que acabaram por se encontrar; se de fato a aranha o procurou, pode-se dizer também que o recanto de parede aguardava". (DELIGNY, p. 18)

"Linhas de errância" se liga a outra palavra: "mapa". Mapa não como uma abstração, uma construção espacial, mais como percurso que requer o corpo, a medida do corpo. Sobre esse tipo de mapa podemos recorrer a Michel de Certeau, a ideia espacializante do corpo, na medida das coisas, o mapa é percurso. Utilizado no Situacionismo para desprogramar os corpos em suas possíveis deambulações, procurando derivas pela cidade de Paris, lugares não outorgados, fora da centralidade turística da cidade, o mapa emerge como um objeto artístico (Naked city). Deambulação como esse corpo submetido a medidas psiquiátricas como o "delirium ambulatorium" de Hélio Oiticica. Caminhar sem rumo, deambulação desse corpo, humano, pesado, contido em todos as suas fabulações (corpo sem órgãos). A experiência de Barrio em *4 dias e 4 noites,* percorrendo a cidade em 4 dias consecutivos num surto psiquiátrico que depois construiu cadernos que nunca foram acessados.

> É uma questão de cartografia. Elas se compõem, assim como compõem nosso mapa. Elas se transformam e podem penetrar uma na outra. Rizoma. Certamente não tem nada a ver com a linguagem, é ao contrário a linguagem que deve segui-las, é a escrita que deve se alimentar delas entre suas próprias linhas. Certamente não tem nada a ver com significante, como uma determinação de um sujeito pelo significante; é, antes, o significante que surge no nível mais endurecido de uma dessas linhas, o sujeito que nasce no nível mais baixo. (30ª BIENAL DE SÃO PAULO. CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO)

A partir do jogo das palavras, "1 palavra por dia". Fomos tecendo várias referências artísticas e bibliográficas. O intuito do presente artigo é mostrar como é possível estabelecer metodologias anárquicas com um material inicial simples como uma palavra. Quais palavras

se ligam a outras palavras e formam pequenos núcleos conceituais, mapas e teias que denominamos *jogos de temporalidades inconciliáveis.*

Palavras-chave: jogo; diário; prática artística

Palabras claves: juego; diario; práctica artística

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Metodologias anárquicas?: conceituar o inconceituável

¿Métodos anárquicos?: conceptualizar el inconceituável

Armando Castro
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

Lia Lordelo
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

Que atividades integram e/ou alicerçam a proposição conceitual denominada "metodologias anárquicas"? Estaria a atividade docente relegada à desorganização, como comumente se pensa ao usar a expressão anarquia? Ou, por sua vez, o anarquismo aqui apontado está imbricado com um conjunto de situações e comportamentos que objetivam a autonomia do sujeito, o empoderamento, e a emancipação que privilegia a condição humana? Isto seria possível no contexto da educação, já tão demarcado politicamente?

Este trabalho tem como premissa apresentar e discutir o que comporta e não represa a expressão "metodologias anárquicas", ou "pedagogias anárquicas", no âmbito da educação, da tríade relação/ensino/aprendizagem, de uma educação que liberta e autonomiza, que respeita a curiosidade, o rigor, a individualidade, a ética e os valores comuns. Não obstante, provoca docentes, artistas e pesquisadores acerca da reflexão crítica e do registro de metodologias de ensino/aprendizagem, de caminhos possíveis, de práticas cotidianas nas artes, no senso comum, nas práticas profissionais cotidianas etc., num contexto de originalidade, de deriva, de provocação, de indisciplinaridade, de informalidade, de desconstrução, do devir, da transgressão, da pluralidade, e do esgarçamento das possibilidades até então registradas nas pedagogias ativas, nas ciências, na vida, no mundo do trabalho etc.

Para Freire (1996, p. 11), "[...] A reflexão crítica sobre a prática se torna uma exigência da relação Teoria/Prática sem a qual a teoria pode ir virando bláblábla e a prática, ativismo". A reflexão é ato indispensável à atividade docente, mas, também, a partilha, a socialização de suas opções, etapas, inclusive, para amadurecer a possibilidade de derivar, de reconhecer a relevância do devir existente nos atalhos metodológicos que, não raro, docentes são convidados a percorrer em sala.

No conjunto de regras, leis e documentos normativos que acompanham a Educação, em seus mais distintos níveis, como Projetos Pedagógicos de Curso (PPC), Lei de Diretrizes e Bases da Educação nacional (Lei 9.394/96), Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs), Regimentos de Ensino de Graduação e Pós-Graduação, e outras, estariam os docentes preparados e dispostos ao risco, a sair da zona de (suposto) conforto protagonizado por aulas prontas e repetidas?

Compreendendo a dinamicidade dos fenômenos socioculturais e seus inúmeros vetores de sentido num mundo cada vez mais complexo, e a educação enquanto vertente indispensável à formação e emancipação humana, motriz e fomentadora da autonomia, inovar neste campo é compreender a relevância da própria autonomia do professor/pesquisador/artista que agrega ao objeto um método, mas, também, posicionamento político, sensibilidade, rigor, sensorialidade, liberdade de cátedra, corpo, inquietação, fruição, ciência e conhecimento em suas margens.

Dada a complexidade de tais inovações, Terra (2002) afirma que a compreensão acerca das propostas do professor anarquista epistemológico pode enfrentar resistências, que se justificariam pela própria incompreensão do movimento e filosofia anarquista.

> Um dos receios dos adversários do anarquismo epistemológico é o de que ele favoreça os movimentos anti-racionalistas. Tal temor, no entanto, é totalmente injustificável. Se os anarquistas epistemológicos amam, acima de tudo, a liberdade e trabalham pela autonomia do indivíduo, não irão se agregar aos inimigos da liberdade (TERRA, 2002, p. 215).

No campo epistemológico, ainda para este autor, a ciência deve ser compreendida enquanto "atividade intelectual que consiste em examinar várias ideias [sic] pertinentes a um mesmo fato e em aderir a uma delas, de preferência a que explica melhor o mundo" (Idem, p. 217). Mas esta decisão é de ordem pessoal e discricionária.

A partir desta discussão, aqui apresentada de forma embrionária, a possibilidade de conceituar ou definir o que seriam as metodologias anárquicas, numa perspectiva de estabelecer limites, fronteiras e territórios, não seria um contrassenso frente às possibilidades pedagógicas?

No campo da filosofia anárquica vinculada à educação (TERRA, 2002), sendo o discente o maior responsável pela sua própria formação, acentua-se o papel mediador do docente, mas, também, fomenta este último, a percorrer seus próprios caminhos, ou seja, sua própria metodologia, acentuando a relevância do rigor do método, ao tempo em que se valoriza a possibilidade do risco, da coragem, da pesquisa, da curiosidade etc. Vanguarda não

se constitui apenas a partir do direcionamento de novas lentes para fenômenos já conhecidos. Também se pode constituir da capacidade de estabelecer novas potencialidades criativas para a relação ensino/aprendizagem.

Por último, outra questão se apresenta: no cenário telemático vigente, entre tantas opções de plataformas sociais, arquivos e dados binários, não seria pertinente iniciar esta reflexão com educadores, artistas e pesquisadores, antes mesmo de procurar conceituar o inconceituável?

Palavras-chave: educação; metodologia; metodologias anárquicas

Palabras claves: educación; metodología; métodos anárquicos

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Músicas que nos representam

Canciones que nos representan

Juracy do Amor Cardoso Filho
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Laila Rosa
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Foi a partir da leitura de relatórios[1] enviados aos gestores do Ponto de Encontro[2], somado as atuais leituras no campo da música, artes, antropologia e ciências sociais, é que descrevo como canções que permearam os encontros no Ponto de Encontro transformaram o cotidiano de pessoas. Neste universo do encontro, foi-me revelado processos de protagonismo, artivismo[3] e engajamento social dos sujeitos implicados. Este artigo aborda sobre encontros de pessoas que experimentaram a música como ponto de partida para as relações sociais. A música é uma forma especial de comunicação: "O estudo de práticas culturais expressivas como a música e a dança de diferentes sociedades podem nos ajudar a

[1] Relatórios dos encontros realizados entre 2013 e 2014 com moradores de rua, pessoas que transitavam, viviam ou estavam em situação de rua, e pessoas que chegavam até o Ponto de Encontro em busca de alguma informação, aulas e/ou vivências, etc.

[2] O Ponto de Encontro foi um centro de convivência com práticas redutoras de danos, educativas e culturais que estimulavam cuidados com a saúde, fortalecimento da autoestima e a inclusão sócioartistico cultural de grupos de pessoas em situação de rua. Era localizado na Rua Direita do Santo Antônio, em frente à igreja do Boqueirão, bairro do Santo Antônio Além do Carmo, no Centro Histórico de Salvador. A inauguração oficial aconteceu no dia 14 de setembro de 2012 e contou com a presença da comunidade, do ex governador Jacques Wagner e ex ministro da Saúde Dr. Padilha. Numa síntese o Ponto de encontro basicamente acolhia e oferecia aos usuários de drogas, pessoas em situação de rua e comunidade e geral a possibilidade do diálogo, do encontro consigo mesmo e com o outro, através de atividades de baixa exigência, e intervenções breves entrelaçadas em práticas redutoras de danos, artísticas e educativas. A base do trabalho era o afeto, o carinho, a atenção e escuta do outro, em 2013 com moradores de rua[2], pessoas que transitam, vivem ou estão em situação de rua, e pessoas que chegavam até a instituição em busca de alguma informação, aulas e/ou vivências, etc.

[3] Na história recente do século XX, mais precisamente a partir da década de 90, nota-se que para designar arte e política, passou-se a utilizar também, termos como ativismo, arte ativista, e arte política [...] O termo Arte Ativista, frequentemente confundido com A(r)tivista ou Artivista, tem origem em 1996, criado pelo coletivo norte americano Art Ensemble10, termo este, que foi introduzido para definir os artistas ativistas, ou em outras palavras, pessoas que fazem o uso de tecnologias e mídias diversas, a fim de intervir na sociedade através de ações artísticas, sem necessariamente, para isto, ter que obrigatoriamente ser artista por formação (VILAS BOAS, 2015).

alcançar um equilíbrio entre a compreensão da diferença cultural e o reconhecimento de nossa humanidade comum" (TURINO, 2008, trad. nossa)[4].

Desde que comecei o trabalho neste projeto[5] senti uma forte tendência em me articular através da música, e em especial utilizar canções com suas letras repletas de sentido nas práticas musicais. "Todas as estruturas sonoras musicais são socialmente estruturadas em dois sentidos: existem através da construção social, e adquirem significado através da interpretação social." (FELD, 1994, trad. nossa)[6]. Tudo estava em jogo, não eram meros encontros e sim explosões de sentimentos e experiências de vida a cada dia.

Procurei me atentar na maior fonte de dados possíveis de coleta, e assim foi possível ir elucidando por partes os resultados etnográficos das minhas opiniões e das considerações teóricas que começavam a invadir meu fieldwork[7]. Intencionalmente procurei desenvolver diálogos performativos, metonímicos, subjetivos, práticos, nervosos, intensos, explosivos e que naturalmente trouxessem consequências. Como Donna Haraway, eu pretendia "Desmascarar as doutrinas de objetividade, exatamente porque elas ameaçam a criação do sentimento de subjetividade e atuação histórica coletiva, nós não somos um escravo do senhor que encerra a dialética apenas na sua agência e em sua autoridade de conhecimento objetivo." (HARAWAY, 1995). Tudo era desenvolvido da forma mais leve possível com a intenção em construir e compreender as relações entre os participantes e suas músicas, o que elas diziam sobre eles mesmos? Para alcançar minhas intenções procurei não criar pretensões objetivas[8]. Eu pretendi e ainda pretendo adentrar na subjetividade através de uma relação cri(ativa) e *Po*(ética), atento para fugir das epistemologias hierarquizantes e das epistemologias purificadoras (OCHOA, 2006).

A proposta foi vivenciar encontros engajados e mediados por diálogos interdisciplinares. Quem eu sou? Quem nós somos? Onde estamos? Para onde vamos? Situar-nos no tempo, espaço e na sociedade em que vivemos e interagimos (SANTOS, 1982). Para assumir diálogos interdisciplinares e buscar a horizontalidade nas relações foi necessário

---

[4] [...] Study of expressive cultural practices like music and dance from different societies can help us achieve a balance between understanding cultural difference and recognizing our common humanity. (TURINO, 2008).

[5] Por convite do Professor e Doutor Antônio Nery Filho e da assistente social e psicóloga Patrícia Flach.

[6] [...] all musical sound structures are socially structured in two senses: they exist through social construction, and they acquire meaning through social interpretation. (FELD, 1994).

[7] Trabalho de campo.

[8] Em verdade passei longe de realizar encontros objetivos e de longe uma etnografia objetiva.

compreender o processo de transculturação descolonial (MIGNOLO, 2008), não se trata de trazer anarquia ao método, mas sim, de construir uma metodologia anárquica e libertária, que fuja, quebre, mas também implemente e supere os padrões e *standards* metodológicos ainda vigentes de ensino. A ideia foi fazer com que os encontros se desdobrassem em experiências significativas de vida. Ao transitar pelos diversos territórios e marcadores sociais da diferença, como gênero, raça e etnia, sexualidades, classe social, dentre outros, eu como pesquisador, homem, heterossexual, não me fechei na minha masculinidade, e sim abracei a abordagem feminista como ponto de partida e encontro para as discussões sobre o fazer musical de grupos esquecidos socialmente.

Os participantes dos encontros eram homens e mulheres com faixa etária entre 20 a 60 anos, alguns moravam nas ruas ou estavam em situação de rua, outros, eram moradores do bairro, visitantes e curiosos, oriundos de diversas trajetórias sociais, repletos de vontades, sonhos e que possuíam um desejo incrível em estar junto e participar de algo. Algo que lhes fizessem sentir que não estão sozinhos nesta vida. As vezes me sentia como um professor de música, outras como um educador social, ou redutor de danos, ou psicólogo, ou terapeuta. Mas muitas vezes me sentia simplesmente como um amigo, um bom ouvinte das estórias de outra. A maioria negros, pobres, com pouca ou nenhuma formação educacional e sem emprego formal[9]. "[...] são vários os nossos marcadores que atravessam nossas falas e nossas produções, identidades, identificações, bem como, desejos de intervenção e de interlocução". (ROSA; NOGUEIRA, 2015).

Foi através da música e dos saberes localizados que consegui dialogar com esse público, sem perder de vista nosso principal instrumento de pesquisa: nossos corpos, "[...] o corpo é o vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída" (LÊ BRETON, 1953). Minhas desobediências epistêmicas e minhas pretensões descoloniais me auxiliaram no processo do encontro. Procurei interagir de forma participante, qualitativa e intencional, onde a onda boa era e ainda é ser e estar no mundo como sujeito ativo, livre do "[...] domínio da oposição interna aos conceitos modernos e eurocentrados, enraizados nas categorias de conceitos gregos e latinos e nas experiências e subjetividades formadas dessas bases, tanto teológicas quanto seculares." (MIGNOLO, 2008). O encontro surgiu da criação da música, onde os resultados se inserem em contextos de originalidade através da

[9] Mas com atividades como reciclagem de lixo, guardadores de carro, retirada de entulho de alguma obra, auxilio na descarga de produtos em caminhões para comerciantes locais, etc.

informalidade e da desconstrução das pedagogias hegemônicas de ensino e aprendizagem[10].

Nossas práticas musicais puderam dizer muito sobre nós, de onde viemos, quem somos e onde queremos ir. Elas ajudaram a demarcar nossos territórios e nos colocaram em conjunto com outros sistemas e formas de agir e pensar, independente de classe social, cor, gênero e orientação sexual ou religiosa. As músicas não nos separavam, pelo contrário, nos unia. Neste processo nos observamos através das letras e melodias, e pudemos enxergar nós mesmos e os outros. Uma canção pode dizer muito sobre alguém. Acredito este ser um excelente ponto de partida e de encontro para trabalhos desenvolvidos com pessoas em situação de rua, ou estejam em vulnerabilidade social[11]. A etnografia como ferramenta de descobertas revelou um processo de encontro permeado por práticas de ensino e aprendizagem musical, sociais, interativas, anárquicas, feministas e epistemologicamente livres de conceitos hegemônicos.

Palavras-chave: música; rua; moradores de rua; territórios; etnografia

Palabras clave: música; calles; residentes de las calles; territorios; etnografía

[10] E onde os resultados jamais serão utilizados como recursos apropriados para projetos *"burgueses, marxistas ou masculinistas"*. (HARAWAY, 1995).

[11] Mas não esqueçamos que todos nós em alguma instância também somos vulneráveis.

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

A teatricidade nossa de cada dia

La teatriciudad nuestra de cada día

Marcelo Sousa Brito
Universidade Federal da Bahia (UFBA/PPG)

Quando "algo" acontece no nosso cotidiano e nos coloca na posição de observador ou de observado e se esse "algo" (fenômeno) é tão intenso que faz com que outra (s) pessoa (s) se conecte (m) a essa ação, aí acontece uma *teatricidade* da vida e do cotidiano. Para isso, não precisamos de diretor nem de atuação (fingimento), mas sim de atuação no sentido literal da palavra: agir - viver - se colocar - tomar posição. E nesse caso também não é a emoção que está em jogo, mas sim "estados de emoção", que defino a partir de experimentações como as reações do corpo através de estímulos, representados por situações do cotidiano que nos mobilizam. A *teatricidade* expressa a essência do *corpo-lugar* e do *lugar-cênico.* É quando a *teatricidade* acontece que os fenômenos da vida cotidiana se revelam para o ator como presentificação daquele corpo no lugar.

E foi pensando na *teatricidade* como essência que me revela enquanto ser-no-mundo, atuando em relação com os outros seres-no-mundo, que eu continuei os meus passos. É essa essência que vai revelar e colocar em movimento os conceitos aqui apresentados bem como a *metodologia experimental* através da realização de *intervenções viárias*.

A *teatricidade* explicita o uso, tira o uso do banal, como se lançasse uma luz sobre ele. Quebrar a barreira do espaço privado no espaço público torna uma simples ação de prestar socorro a alguém, por exemplo, algo muito complexo, que precisa ser refletido em questões de segundos. Um ato como esse pode mudar todo o seu dia. Para agir, atuar, tomar posição é preciso que dispositivos acionem em nós esse desejo, essa vontade e, às vezes, uma *teatricidade* acontece apenas para nos fazer refletir sobre nossas ações cotidianas e como nos relacionamos e interagimos com elas. Esse ato também é uma construção de quem vive a vida da cidade, de quem se expõe a ela, fazendo com que um dia seja diferente do outro, que um fenômeno solicite de você esta ou aquela atitude. Esse exemplo é um indício de como a *teatricidade* e a relação com a cidade e seu cotidiano poderiam/podem servir como elementos

criativos, como dispositivo para um processo de ocupação de lugares na cidade que chamo de *intervenção viária*.

Mas nos debrucemos mais agora sobre a categoria *intervenção viária*. Reinaldo Germano dos Santos Júnior, em sua dissertação de mestrado intitulada "O poder público planejando intervenções viárias: uma abordagem configuracional no Distrito Federal e entorno", defendida em 2014 na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, faz um estudo sobre os impactos das intervenções viárias na configuração espacial de uma cidade. Para Santos Júnior, o sistema viário é "fator fundamental na estruturação espacial urbana na medida em que interfere na maior ou menor facilidade de acessar determinados espaços, privilegiando certos locais em relação ao movimento" (SANTOS JÚNIOR, 2014, p. 14). Essas intervenções são planejadas e promovidas pelo poder público, a fim de possibilitar movimento e fluidez ao sistema viário, interferindo também na estrutura espacial das cidades.

Ainda na busca por definições de intervenção viária como procedimento urbanístico encontrei duas matérias de jornal, uma na Bahia e outra em São Paulo, nas quais fica clara a importância relatada por Santos Júnior de tal intervenção.

Através dessas ações, a prefeitura de São Paulo pretende melhorar as condições de mobilidade, segurança e acesso em algumas localidades. Como uma medida emergencial, as intervenções viárias são programadas para localidades onde a necessidade de melhoria no tráfego e no deslocamento e fluxo de pessoas é urgente. Na maioria dos casos, é na avaliação do planejamento da cidade que essa necessidade é detectada. A opinião pública também é levada em consideração através de sugestões, reclamações e protestos: É o que acontece, por exemplo, na Avenida Bonocô na capital baiana. Uma grande avenida que liga a cidade a vários bairros e que vem passando por inúmeras intervenções ao longo dos anos, a fim de "melhorar o dia-a-dia dos baianos".

Mais complexas são as intervenções urbanísticas: Ligadas às operações de requalificação/renovação urbana nas grandes cidades, essas práticas são alvos de intensos protestos desde 1960. A população se via e ainda se vê excluída das discussões para elaboração do planejamento urbano, o que gerava e gera revolta e manifestações dos movimentos/ativismos sociais. O percebido e o vivido pela população, em muitos casos, são totalmente ignorados pelos planejadores do espaço urbano.

Tanto para as intervenções viárias quanto para as intervenções urbanísticas, a opinião da população, ou seja, de quem vive a cidade, deveria ser levada em consideração, o que evitaria o desgaste das relações entre a sociedade civil e o poder público, além dos gastos

desnecessários com procedimentos e técnicas que não serão assimilados pela população. O indivíduo não planeja a cidade, mas produz lugares através da vivência da cidade. O repertório de uso poderia ser levado em consideração como material utópico para construção das cidades e, mais uma vez, a cidade aqui não é vista como abstração, mas como mediação entre o singular e o universal. O lugar (urbano, da/na cidade) é particular e a cidade é constituída de vários lugares, ambos (lugar e cidade) mediam o singular (o uso) e o universal (o mundo). A cidade está presente nos lugares (e no mundo), por isso não a consideramos como uma abstração. E nesse repertório de usos incluímos as práticas artísticas, especialmente esse teatro que se realiza através da vivência do espaço urbano por artistas-cidadãos, que também são agentes de construção da cidade ao dialogarem com ela.

No campo da arte, o termo "intervenções urbanas" foi apropriado por grupos específicos de artistas para definir uma prática artística realizada no espaço urbano. A maioria desses artistas veio do campo das artes plásticas com o intuito de estabelecer rupturas, particularizar lugares e recriar paisagens, realizando desde pequenas intervenções, como fixação de adesivos no espaço público, até grandes instalações artísticas.

Inspirado nessas práticas e procedimentos urbanos é que me veio o interesse em desenvolver, como práxis dessa pesquisa, a categoria *intervenção viária*: Talvez pelo desejo de pensar uma prática urbana para atores, como possibilidade de experimentar uma metodologia que, a partir da ocupação e da transformação de lugares em *lugares-cênicos,* contemplasse também o trabalho do ator no processo de criação de personagens. A categoria *intervenção viária*, nos moldes como aqui empregada, tira o ator do conforto das salas de ensaio e o coloca em contato e confronto com a própria cidade e a vida cotidiana. É a *intervenção viária* enquanto categoria da práxis que vai colocar os conceitos em movimento.

Desse modo, se faz dialogar também a posição criadora e a participação cidadã do ator. Então, para se configurar uma *intervenção viária* é preciso fazer dialogar a prática teatral e o planejamento urbano, ou seja, priorizar, como locais de realização de uma *intervenção viária*, os lugares onde o uso, o fluxo e o acesso estejam comprometidos. Nesse caso, os artistas estariam ocupando o lugar de máquinas, tratores e escavadeiras e, ao invés de abrir buracos, calçar ruas e rasgar novas vias, os *corpos-lugares* dos atores, através da *intervenção viária*, criariam imagens poéticas desse/nesse lugar como forma de favorecer o acesso, o fluxo e a relação entre as pessoas que ali vivem/passam. A *intervenção viária* não propõe uma ruptura nos fluxos urbanos, mas sim pausas no movimento da cidade; e essas pausas, para quem transita na cidade, se tornam momentos poéticos, lúdicos, mas também reflexivos e

críticos da própria cidade. Assim, nesse contexto de caos diário, de congestionamentos e de dificuldades de acesso nas grandes vias da cidade, se deparar com uma *intervenção viária*, nos moldes como defendo aqui, provoca naquele que vive e transita pela cidade uma pausa poética no espaço urbano, além de chamar sua atenção para lugares até então invisíveis pela falta de uso, seja esse transeunte um pedestre ou alguém no carro ou no ônibus. É por colocar em xeque a falta de urbanidade que a intervenção acontece nas vias, nas partes da cidade violentadas por intervenções urbanísticas "rodoviaristas", e não nas ruas. A premissa é a de que sem *intervenção viária* o *corpo-lugar* e o *lugar-cênico* não acontecem em sua plenitude. É claro que a metodologia apresentada aqui pode ser praticada ou experimentada também em outros lugares, como na cobertura de um prédio, em um hospital ou em um parque, por exemplo, mas aí já não se trata a nosso ver de uma *intervenção viária* e sim de um teatro feito em espaços alternativos ou não-convencionais.

Nessa direção, me apoio na fenomenologia associando o teatro com a cidade não só como atividade artística, mas também como forma de pensar como nós artistas e cidadãos nos relacionamos com o lugar onde vivemos e é por isso que me aproximei tanto da filosofia como da sociologia, da geografia, da arquitetura e do urbanismo.

Como os profissionais e teóricos do teatro que se servem de termos da arquitetura e do urbanismo em seus trabalhos, como "território", "paisagem" e "fronteira", entre outros, os sociólogos também se utilizam de termos do teatro para embasarem suas pesquisas como "ator", "dramaturgia", "espetáculo" etc. Como o foco aqui é o teatro realizado na cidade através da relação entre atores e as pessoas que vivem (n) essa cidade é que me veio a intenção de fazer dialogar esses campos do conhecimento como base de construção da definição de *intervenção viária.*

Palavras-chave: teatricidade; teatro; fenomenologia; intervenção viária

Palabras clavse: teatricuidad; teatro; fenomenología; intervención viaria

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Movimentações anárquicas: metodologias, ação política e criação artística em sinergia

Movimientos anárquicos: metodologías, ación política y creación artística en sinergia

Pedro Amorim Filho
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

Paul Feyerabend, físico e filósofo da ciência, sugere no seu livro 'Contra o Método', uma abordagem "anárquica" da investigação científica. O conceito de "anarquismo" proposto por Feyerabend, se aproxima mais de uma visão estética do que política (renegando o que o autor por vezes chama de: "anarquismo religioso"): "Espero que, tendo conhecido o panfleto, o leitor lembre-se de mim como um dadaísta irreverente e *não* como um anarquista sério" (FEYERABEND, 1977, p. 26)

Essa dupla dívida filosófica com uma inspiração artística (Dada) e política (anarquismo), faz do anti-método de Feyerabend um suporte epistemológico potente para a pesquisa em artes e as ciências humanas. Afinal, mais do que propor a destruição do método científico "neo-positivista", o que o autor propõe é uma contra-hegemonia, diluindo o poder da ciência como instituição e legitimando a criação e o improviso no campo do saber. Uma pauta político-poético-epistemológica.

A proposta deste trabalho é levar o ideal anárquico de Feyerabend ("tudo vale") de encontro a suas fundações: o dadaísmo (e seus descendentes estéticos: arte conceitual, happenings, situacionismo...) e o anarquismo político (em suas diferentes vertentes organizadas ou "subjetivas") e tirar daí conclusões práticas para o contexto da pesquisa em artes e humanidades aqui e agora.

Ao investigar a teoria de Feyerabend segundo seus próprios anti-métodos (processos contra-indutivos, desrespeito a teorias estabelecidas, recurso a campos do saber esquecidos ou "refutados") tentarei enfatizar a implicação desses três domínios (acadêmico, social, artístico) em proposições práticas de ação artística-política-investigativa, amalgamadas nessa função tripla e transdisciplinar, recorrendo também a exemplos de proposições anárquicas no campo

político-poético-epistemológico.

Na história recente tanto das artes, quanto da pesquisa acadêmica e da ação política, a observação mais detida desses fenômenos "anárquicos" (o dadaísmo e os processos antirracionais nas artes, o anti-método nas ciências, e o anarquismo político) têm suscitado interesse nos atores de cada um desses campos, embora haja equívocos a serem expostos em abordagens transversais dessas teorias-práticas.

Na arte, especificamente, o dadaísmo e o experimentalismo em geral são mal compreendidos em sua implicação política: mesmo tendo sido "recuperados" pelo *mainstream* artístico, as táticas dadaístas seguem sendo úteis para quem as utiliza (mesmo inconscientemente) como ferramenta de luta política. No campo da ação política, o anarquismo é ainda visto como "utópico" pela maioria dos socialistas "científicos" (na dicotomia dos socialismos proposta por Engels), e apesar disso os modelos organizacionais, as táticas e os objetivos do anarquismo tradicional (democracia direta, auto-gestão, descentralização, ajuda mútua...) são elementos centrais nos movimentos emancipatórios atuais. No campo da ciência, as atitudes anti-metódicas são ainda vistas com desconfiança e deslegitimadas a priori pelas instituições, não tanto por (in)validade epistemológica, mas pela infração das formas canônicas estabelecidas (o "ritualismo burocrático", cf. TRAGTEMBERG, 2002). Ainda assim, as heresias contra o método cartesiano, a inclusão do corpo e da espiritualidade na análise dos fenômenos, o perspectivismo, e muitas apostasias do cientificismo ortodoxo têm proliferado nos ambientes acadêmicos.

Será possível interferir nessa cadeia de equívocos? Temos argumentos para crer que a desconsideração política da antiarte, a desconsideração científica do anarquismo e a desconsideração formal (= estética) do anti-método carecem de investigação em seus próprios termos. Se, como sugere Bergson, um conceito negativo é mais complexo que um positivo (pois implica na compreensão da ideia mais um processo mental de negação), a anti-arte, a anti-ciência e a anti-política envolvem a necessidade profunda de investigação da arte, da ciência e da política como instituições. Ainda na lógica bergsoniana: "O caos é uma ordem que não compreendemos" (BERGSON, 2006, p. 126)

Para chegar a proposições práticas a partir do cruzamento dessas três potências anárquicas (política, artística, científica), vamos deter nossa escuta no trabalho de Feyerabend como catalisador dessas linhas de força. A partir das concordâncias e discordâncias entre o anarquismo de Feyerabend e as políticas e poéticas anárquicas, podemos inferir resultantes harmônicas dos choques e ressonâncias entre essas linhas.

Primeiro, vamos observar a postura estética do anti-método em relação ao seu oposto (o método) e ao anarquismo político, parcialmente renegado em favor do dadaísmo. Depois, vamos observar em detalhe algumas teorias anarquistas no campo político, para inferir quão "científicas" se apresentam em relação a outros campos doutrinários (especialmente o marxismo-leninismo e o liberalismo, frequentemente citados por Feyerabend). Por fim, vamos observar a potência política de propostas criativas anárquicas, desde as subversões estéticas dadaístas, passando pela criação de situações anti-espetaculares e incluindo formas de arte popular e urbana que entram em choque com os contextos estéticos hegemônicos (como músicas ultra-pops ou amadoras e pichação, por exemplo), ecoando formas notórias de ação política anarquista: auto-gestão, ação direta, descentralização, anti-autoritarismo.

A partir das escutas dos três contextos anárquicos de referência (científico, político e artístico) e suas implicações mútuas, proponho uma abertura de discussão para propostas práticas de ação que envolvam essas três dimensões de forma potente e sinérgica. A ideia é desenvolver uma discussão para identificar e ativar as potências poéticas, políticas e epistemológicas em forma de ações diretas, autogeridas, descentralizadas e horizontais (ou seja, anárquicas) que envolvam os campos da investigação científica, da ação social e da criação artística.

O anarquismo como luta política opera pela ativação do poder da "multidão" em oposição a quaisquer dispositivos do "império". *Multidão* e *império*, termos da teoria política de Spinoza (1994) recentemente recuperados por teóricos marxistas e autonomistas como Antônio Negri e outros, são fundamentais para entender o anarquismo político (e consequentemente seus complementares estético e científico) a partir da relação entre os poderes dominantes (ou *potestas*, ainda na terminologia espinosista) e as potências insurgentes múltiplas e descentralizadas.

Do ponto de vista científico, a separação entre ciência e Estado, defendida por Feyerabend, deve se dar não através da submissão da pesquisa científica às demandas do mercado (como é o caso da educação privada submetida aos interesses dos investidores), mas sim através da democratização da ciência. "Aceitamos leis científicas e fatos científicos, ensinamo-los nas escolas, tornamo-los a base de importantes decisões políticas, sem, contudo, havê-los submetido a votação", afirma Feyerabend, argumentando que o tratamento especial dado ao pensamento ocidental se baseia num "conto de fadas" onde o método científico "transforma concepções ideologicamente contaminadas em teorias verdadeiras e úteis", o que pressupõe uma ciência isenta de ideologia ou, mais que isso, "medida objetiva de todas as

ideologias" (FEYERABEND, op. cit, p. 475). Um conto de fadas falso, segundo o autor. Democratizar a ciência implica no incremento da potência da multidão, o que só pode ser feito a partir da multiplicidade de espontaneidades epistemológicas e da não-receptividade ao método único.

As poéticas artísticas anárquicas, por sua vez, se encontram no limbo entre a destruição das linguagens e da comunicabilidade e a potência de intervenção política na realidade social. O caso da pichação (ou "pixo", como preferem os pichadores) é sintomático: os métodos e as formas são "dadaístas" (o descompromisso com o sentido e com as formas "belas", o experimento caligráfico, incompreensível aos não iniciados, a estética agressiva e suja do *risco* em duplo sentido...), mas o reconhecimento como arte se choca com a própria potência política do ato de pichar, como se pôde observar nos casos em que o pixo foi levado como peça a galerias de arte, que foram vandalizadas por pichadores indignados com a deturpação da proposta espontânea e anti-institucional do movimento.

A partir desse panorama das potências anárquicas, será apresentada uma série de exemplos e considerações sobre ações diretas artísticas, formas de pesquisa e ensino descentralizadas, construções de espaços de auto-gestão criativa, relações mútuas de construção de conhecimento anti-imperialistas e autônomas, trazidas à discussão no grupo de trabalho como possibilidade e desejo de implementação prática.

Palavras-chave: anarquismo; poética; política; epistemologia

Palabras claves: anarquismo; poetica; politica; epistemología

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

GT 3 - Diálogos interdisciplinares: práticas artísticas expandidas

Coordenadores: Mariana Terra (UFRB), Carolina Diniz (UFRB), Ciane Fernandes (PPGAC/UFBA)

O GT Diálogos interdisciplinares: práticas artísticas expandidas pretende discutir outros modos de (r)existência de práticas artísticas na contemporaneidade. Interessa ao grupo trabalhos que abordem distintas situações estético-artísticas e performáticas que se propõem a tensionar, ampliar ou rasgar limites dos entendimentos de corpo, espetáculo, obra, arte, e dos lugares e funções do artista e do público. São bem-vindos os estudos que atravessem as seguintes questões: discussão do conceito de obra; relações não dicotômicas entre processos e produtos artísticos; processos/situações estético-artísticas que implodem o entendimento de representação e narrativas lineares; práticas que se organizam a partir das relações com as materialidades; os diferenciados níveis de participação/interação do público na obra/acontecimento artístico; reflexões sobre as funções político-sociais do trabalho do artista; processos híbridos de produção, criação e apresentação; estratégias de cooptação e participação do público, especialmente pelas vias relacionais, afetivas e em redes; curadorias compartilhadas ou fora dos circuitos institucionais; processos expandidos que atravessam arte e vida; arte produzida nas e com fricções do cotidiano. Nesse sentido, a intenção do GT Diálogos interdisciplinares: práticas artísticas expandidas é discutir e refletir sobre práticas artísticas que expandam as noções de corpo, linguagens e dispositivos, fomentando debates, construção do conhecimento e outras possíveis abordagens sobre tais temas.

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Femininos silêncios na dança contemporânea

Femeninos silencios en la danza contemporánea

Flaviany Leite Lamas
Universidade Federal da Bahia (UFBA/PPG)

O artigo apresenta as pistas iniciais de uma investigação sobre os silêncios presentes nas obras de dança contemporânea "Amarelo", de Elisabete Finger (PR), "Entre Ver", de Denise Stutz (RJ) e "Vestígios", de Marta Soares (SP). Essas obras apresentam procedimentos compositivos como pausa, paragem, *still acts*, ausência de trilha sonora e de linguagem verbal, e mesmo ausência física em cena, identificados aqui como procedimentos de silêncio, para os quais são apontadas três possíveis categorias. As questões desenvolvidas neste exercício reflexivo têm implicações estéticas e políticas, abordam a relação obra-espectador e tocam em discussões de gênero. "Amarelo" (2007), "Entre Ver" (2015) e "Vestígios" (2010) foram criadas nos últimos dez anos, por artistas brasileiras e são obras de grande relevância para a cena da dança no Brasil, tendo participado de circuitos de notável visibilidade, recebido prêmios de abrangência nacional e marcado presença em eventos de grande porte, bem como sido mencionadas em críticas de dança e trabalhos acadêmicos.

De acordo com informações disponibilizadas pelas artistas em *releases* e programas, é possível notar que tais obras não se ancoraram, a priori, na noção de silêncio como disparadora da criação, ainda que nelas ocorram pontos de convergência e estratégias poéticas que abarcam o silêncio. A partir dessa percepção, o presente artigo sugere uma leitura que reconhece o silêncio como elemento presente e caro à recepção dos três trabalhos, propondo uma reflexão sobre a relação que eles estabelecem com o silêncio, em como esses três corpos dançam o silêncio. O interesse é perceber de que modo o silêncio nesses trabalhos opera como "fio condutor" na relação obra-espectador, a partir do levantamento das próprias questões poéticas, estéticas e políticas que as permeiam. Para tal, sugiro uma diferenciação do silêncio em três categorias que surgem da recepção dessas obras: silêncio de som, silêncio de movimento e silêncio de corpo. A nomenclatura das três categorias de silêncio faz menção ao

silêncio como um sinônimo de "ausência aparente" e conexão direta com o espectador no encontro com essas obras. A licença poética para nomear essas categorias figura numa zona de percepção que pode ser encarada à primeira vista como superficial para, a partir daí, ser problematizada. O silêncio está aqui associado, por exemplo, a elementos corriqueiramente utilizados nas criações de dança contemporânea como a omissão da voz, a inexistência de uma trilha sonora, a pausa, a paragem e a ausência física na cena. As categorias são elucidadas no plano desta investigação através de uma correlação direta com "Amarelo" na categoria silêncio de som, "Vestígios" na categoria silêncio de movimento e "Entre Ver" na categoria silêncio de corpo. Essas categorizações procuram ilustrar os diferentes tipos de presença que as artistas estabelecem em suas obras e que são percebidas pelo espectador, sendo que essas categorias não são estanques, podendo ser compreendidas como conceitos-metáfora.

Os trabalhos de Elisabete, Marta e Denise propõem uma ruptura da noção dualista entre público e obra de dança, elas esgarçam as fronteiras entre palco e plateia, quebrando com distanciamento e expectativas do espectador, incitando-o a se engajar de outros modos com a obra, sair do lugar de espectador passivo para o de espectador partícipe e crítico. Tais categorias de silêncio buscam, portanto, correlacionar as estruturas estéticas dos trabalhos às suas estratégias de comunicação com o público, perpassando por discussões de gênero, biopolítica e cocriação da obra. Importante salientar que no campo artístico e filosófico, recorrentemente o silêncio está presente como força motriz, inspiração criativa, tema e procedimento compositivo (Bergman, Beckett, Susan Sontag, Marina Abramovich e Virginia Woolf são alguns nomes conhecidos que o evocaram em suas obras). Os principais referenciais teóricos presentes no artigo são: "As formas do silêncio: no movimento dos sentidos", livro de Eni Orlandi (2007) que aborda o silêncio como produtor de sentidos, com suas significâncias próprias; o artigo "Estética do Silêncio", de Susan Sontag (2015) que sopesa o silêncio na arte por um viés filosófico; o livro "O Corpo – pistas para estudos indisciplinares", de Christine Greiner (2005), que aborda o corpo como fluxo informacional; o artigo "Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo", de Judith Butler (2011) que relaciona discurso, gênero e poder; os artigos de André Lepecki (2011): "Inmóvel: sobre la vibrante microscopia de la danza" e "Undoing the Fantasy of the (Dancing) Subject: 'Still Acts' in Jérôme Bel's The Last Performance" sobre *still acts* e imobilidade na cena e "Pausa, Presença, Público: da Dança-Teatro à Performance-Oficina" de Ciane Fernandes (2011), que aborda a ideia de paragem; os artigos "Sob a espuma do

discurso: horizontes dialéticos entre texto e movimento", de Ana Pinto (2016) sobre o espetáculo "Entre Ver", "De escavatório a pausa – um corpo-sambaqui nos Vestígios de Marta Soares", de Eduardo Santana (2012) sobre a obra "Vestígios" e o subcapítulo "Amarelo – Elaborar sentidos em terreno movediço" presente na dissertação de mestrado de Carolina Diniz (2012) sobre a obra "Amarelo". O exercício reflexivo desse artigo sugere que evocar o silêncio não é retirar a potência do corpo em cena, pelo contrário, é tomá-lo como inventor e propositor de discursos que permitam refletir e questionar a si próprio. O texto defende que pensar o silêncio seria problematizar as noções de linearidade, literalidade, completude, instaurando uma relação distinta com o tempo e podendo ser compreendido como investimento na presença expressiva do corpo em cena, como potência de interlocução com o espectador. Silêncio que abre espaço para empatia como um engate à co-criação da obra, silêncio que garante o movimento dos sentidos.

Palavras-chave: silêncio; corpo; dança

Palabras claves: silencios; cuerpo; danza

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Tragédia em Beckett: estupor e alexitimia como Hýbris

Tragedia en Beckett: estupor y alexitimia como Hybris

Celso de Araújo Oliveira Júnior
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

A palavra estupor tem origem na palavra latina *stupore*, e significa um estado de entorpecimento ou de paralisia súbita, caracterizado pela diminuição dos movimentos, pelo mutismo e pela aparente indiferença aos estímulos externos. Geralmente associada, na psiquiatria, a um tipo de catatonia, o estupor é considerado um dos sintomas para o diagnóstico de alguns tipos de esquizofrenia. Este estado mórbido é caracterizado a partir do momento em que, mesmo estando desperto, o paciente passa a não reagir mais a perguntas nem a estímulos externos, permanecendo imóvel, numa só posição. Já a alexitimia é termo com o qual, recentemente, alguns psiquiatras vêm definindo esta incapacidade de comunicação. O psicanalista clínico e pesquisador independente Mário Quilici define a palavra alexitimia a partir da sua etimologia.

> O termo alexitimia refere-se a pessoas que [...] não conseguem identificar e nem descrever seus sentimentos. O termo [...] vem do grego: *a* (que significa ausência), *lexis* (palavra) e *Thymós* (que significa emoção). [...] Os alexitímicos sofrem de incapacidade de descrever sentimentos próprios ou de reconhecer os sentimentos daqueles à sua volta. Não sabem discriminar emoções e nem distinguir emoções de sensações físicas. (QUILICI, 2004)

A palavra grega *thymós*, além de designar "emoções", pode significar também "alma" ou "espírito". Desta maneira, podemos concluir que alexitimia pode ser definida como: *ausência de palavras na alma*.

Segundo Walter Benjamim, em *Magia e técnica, arte e política*, no capítulo em que trata do *Narrador*, a primeira Guerra Mundial teria manifestado um processo de extinção da possibilidade de criar uma narrativa a partir de uma experiência terrível. Segundo Benjamim: "no final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha"

(BEJNAMIN, 1985. p. 198). Em *O ritmo e os efeitos da narrativa*, Pierre Le-Quéau vai abordar a questão da narrativa nas "entrevistas não-diretivas de pesquisa" na teoria sociológica ou antropológica. Ele irá falar sobre o que ele chama de *a cara do estupor*. E afirma que "é sempre interessante observar o que acontece quando uma narrativa não é possível: o patológico, nesse sentido, é sempre útil para compreender o normal". E ainda que, "[...] de fato, há situações sociais ou históricas nas quais não se pode produzir uma narrativa" (LE-QUÉAU, 2000. p. 2). É neste ponto que Le-Quéau irá evocar a consciência que os gregos possuíam da representação do estupor, na petrificação causada pelo cruzamento do olhar humano com o olhar das górgonas. Le-Quéau afirma que esta petrificação é, de fato, uma representação mitológica do estupor e da alexitimia. Desta maneira, percebemos que o pensamento grego já havia criado uma representação para o estado de estupor. Jean Pierre-Vernant, em *A morte nos olhos*, analisa as representações de Gorgó enquanto "aquilo que, a todo momento e em qualquer lugar, arranca o homem de sua vida e de si mesmo [...] para projeta-lo para baixo, na confusão e no horror do caos" (VERNANT, 1988, p.37).

O que Le-Quéau afirma é que a imagem do estupor associado à experiência do olhar de Gorgó pode ser utilizada para descrever "toda a experiência limite que suspende o trabalho da consciência e, por conseguinte, a possibilidade da narrativa" (LE-QUÉAU, 2000, p. 3). De outra maneira, Benjamin afirma a impossibilidade de produção de uma narrativa pelos soldados regressos das trincheiras da primeira Guerra Mundial, inaugurando o século XX com a experiência do estupor diante do horror da guerra. Para Benjamin, o início do século XX é marcado pelo desaparecimento da figura tradicional do narrador, pois foi um século prodigioso na produção de momentos de caos e horror.

Neste sentido, e em relação à memória, o estupor pode ser relacionado com o que Freud chama de 'sentimento de desrealização'. Freud chega a esta conclusão no episódio chamado *Distúrbio de memória na Acrópole*. Quando nos vimos diante de situações sobre as quais não somos capazes de produzir um fluxo narrativo que dê conta de transformá-las em memória e, assim, torná-las realidade, experimentamos momentos de 'desrealização'. A partir do momento que conseguimos produzir uma narrativa a partir de uma experiência, então, saímos do estupor e voltamos ao fluxo do real.

Harold Bloom, crítico especializado na poética shakespeariana afirma que "Shakespeare tornou-se o grande mestre da sondagem do abismo existente entre o ser humano e seus ideais" (BLOOM, 1998. p. 31). Nestas "sondagens", o mestre inglês investiga momentos de fratura narrativa. Retiro de sua obra dramatúrgica dois momentos que considero

exemplares da representação do estupor e suas conseqüências. O primeiro exemplo é da peça *Macbeth*.

> MACBETH
> Um riu, dormindo; o outro ouviu "Macbeth!",
> Acordando-se os dois. Fiquei ouvindo;
> Mas eles só rezaram, pra depois
> Voltar ao sono [...]
> Disse um, "Louvado seja!"; o outro, "Amém",
> Como se vendo estas mãos de carrasco.
> Não pude, ao seu pavor, dizer "Amém",
> Quando os ouvi dizer "Louvado seja".
> [...]
> Por que não pude eu dizer "Amém"?
> **Precisava de bênçãos, mas o "Amém"**
> **Morreu-me na garganta.** (SHAKESPARE, 1995, p. 216-217)

O que se nota aqui é a total incapacidade de Macbeth em proferir a palavra que o salvaria. O segundo exemplo shakespeariano é retirado de *Hamlet,* mais precisamente duas passagens exemplares da personagem Ofélia. Diante da impossibilidade de transformar em memória sua experiência dolorosa da morte violenta do pai, Ofélia sucumbe no caos da desordem da linguagem, falando de maneira desconexa, usando versos e rimas e até canções para tentar expressar o caos que reina em sua alma, mudando de assunto, sem conseguir um fluxo coerente de idéias nem de palavras.

Em Tchekhov, o estupor vai funcionar de maneira diferente, porém sempre precipitando suas vítimas à tragédia. Tchekhov é o realista do colapso (WILLIAMS, 2002). Numa sutil quebra de sentido, algumas cenas de Tchekhov vão sendo fundamentadas sobre uma crescente tensão trágica, onde a memória deficiente de um passado que significou algo se choca com o presente tão diverso e se converte numa esperança fragmentada em relação ao futuro. Isto pode ser visto principalmente em *As três irmãs* (1901) e *O jardim das cerejeiras* (1904).

O estupor terá importância fundamental na dramaturgia e na obra ficcional de Beckett. O estudioso irlandês A. J. Leventhal aborda, logo nas primeiras análises da obra de Beckett, a questão da inércia e da imobilidade do herói beckettiano: "Estase, ou quase estase, é uma característica marcante das criações de Beckett. '*Cette intertie immortelle'* é a maneira como o próprio Beckett reverencia a imobilização do homem" (LEVENTHAL, 1965, p. 43).

Martin Esslin irá afirmar em *O teatro do absurdo* que "toda a obra de Beckett é uma tentativa de dar nome ao inominável" e que "a linguagem nas peças de Beckett serve para expressar o desmoronamento, a desintegração da linguagem" (ESSLIN, 1968, p. 75).

A *hýbris* no caráter do herói é a causadora da falha trágica (*hamartia*) através de uma ação. Na *Poética*, Aristóteles chama atenção para que não se reduza o herói ao caráter, mas se o compreenda pela ação. A desmedida de Vladimir e Estragon é a sua inércia e a sua resignação em acreditar que Godot virá um dia e que suas vidas irão melhorar com esta chegada. É justamente na ausência total de iniciativa para mudar sua situação que a dupla trágica/absurda se impede de trazer ordem ao seu cosmo.

> VLADIMIR – Então vamos fazer o quê?
> ESTRAGON – Não vamos fazer nada. É mais prudente. (BECKETT, 1976, p. 27)

A impossibilidade da partida é o fator detonador do fenômeno trágico aqui.

Palavras-chave: tragédia, Beckett, dramaturgia

Palabras claves: tragedia, Beckett, dramaturgia

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Euphorico: afetos a afetações nos(dos) processos colaborativos em dança

Euphorico: afectos e afectaciones en los procesos colaborativos en danza

Fátima Campos Daltro de Castro
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Carlos Eduardo Oliveira do Carmo
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Natália Pinto da Rocha Ribeiro
Universidade Federal da Bahia (UFBA/PPG)

Essa lecture demonstration (leitura demonstrativa) apresenta algumas considerações sobre processos colaborativos para a criação, elaboração e exposição da dança em espaços não convencionais. Traz algumas considerações sobre os trabalhos realizados ao longo de 12 anos de residências artísticas entre o Grupo X de Improvisação em Dança (BR) e Cia.Artmacadam (FR), o projeto Euphorico. Analisa as estratégias metodológicas que viabilizaram a permanência dos encontros entre os grupos e argumenta que os processos colaborativos com ênfase em improvisação é uma via de acesso para a troca de informações, sobretudo, potencializa a construção de conhecimentos em dança para ambos os lados.

A história do projeto Euphorico nasceu no ambiente de oportunidade. Oportunidade pensada no sentido de como certas circunstâncias que se disponibilizam em um dado momento, favorecem as boas escolhas e impulsionam outras possibilidades. O estudo de Vieira (2006), Teoria do Sistema Social, explica que as coisas do mundo, sejam elas quais forem, estão estrategicamente situadas no ambiente esperando a oportunidade para florescerem. Sob essa perspectiva, as tendências dos arranjos comunicacionais disponibilizam no ambiente as condições para que sejam aproveitados de modo exponencial. Aqui consideramos que cada pessoa é um sujeito biológico, culturalmente implicado, e, a partir de sua própria experiência, criará as condições de interconexões em seus campos de ação e provavelmente fora deles, uma vez que não temos condições de impedir o fluxo de informações que estão no ambiente. São relações que se complexificam nas distintas

bifurcações que precisam ser organizadas coerentemente para criar os sentidos pretendidos. Estabelecer conexões entre o fazer da improvisação em dança com as circunstâncias de oportunidades significa que as tendências comunicacionais do corpo estão ai implicadas e irão agir para compor os diálogos e trocas de informações com o meio.

Nas estratégias compositivas do encontro Euphorico, essa ocorrência se estabelece quando criamos relações entre aspectos do espaço, do tempo e do movimento preditivo para em conjunto criar e elaborar os tecidos dramatúrgicos da dança. Apoia-se no pressuposto de que a improvisação no ato de encenação é um meio favorável à construção do conhecimento em dança que pode ser potencializado na medida em que se desenvolve a habilidade perceptiva preditiva. Capacidade que se evidencia no modo como os dançarinos se articulam colaborativamente para resolver o problema (situações) que emerge no momento da encenação. Tais comportamentos são aqui considerados ajustes cognitivos evolutivos com bases nos sentidos que põem em evidência a predição via corpo (LLINAS, 2002), vitais para nos mover eficientemente no contexto onde nos inserimos. Estabelecer relação entre a capacidade de predição e o fazer da dança improvisada é uma possibilidade de desenvolver habilidades motoras perceptivas que atentam para as incertezas do estar por vir, dado que não é algo predeterminado, mas que emerge das confabulações entre seus participantes, ou seja, de pensamentos que se imbricam e delineiam com sensibilidade o tecido poético em andamento.

O Euphorico lida com dramaturgias que levam em consideração os comportamentos triviais do universo social e os transformas em poéticas de dança, o que consideramos objetos de pesquisas coreográficas de imediata identificação. Os jogos compositivos e as elaborações cênicas emergem de lugares distintos entendendo-os como espaços em potenciais, excelentes propositores para elaborações/apresentações de performances em dança, com abertura para a intervenção do público espectador, também gerador de ideias.

É no interesse dessa cumplicidade que o projeto de extensão Euphorico[1] (2004/2016) viabilizou ao longo de 12 anos a permanência da residência artística. Vale ressaltar que as ações do Euphorico estão vinculadas ao Grupo X de Improvisação em Dança (2004/2017) e tem no escopo de suas discussões os problemas do corpo com deficiência que dança.

[1] Os projetos de extensão Euphorico (2004/2016) e Grupo X de Improvisação em Dança (1998/2016) estavam atrelados às pesquisas do Grupo de Pesquisa Poéticas das Diferenças liderado pela Profa. Dra. Fátima Daltro, na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, que se dedicou a estudar processos e configurações da dança em ambientes não convencionais através da improvisação em dança, compreendendo-a como um meio eficaz para a geração de conhecimentos via dança. Em decorrência de sua aposentadoria, os projetos de extensão passaram a ser coordenados pelo Prof. Ms. Carlos Eduardo Oliveira do Carmo, artista, coreógrafo/intérprete que vem ao longo do tempo contribuindo com os estudos realizados até então.

Proposição que desloca essas pessoas do lugar comum do corpo vitima e coitadinho fazendo dança, para adentrar o campo de estudo que o entende como um sujeito cognitivo, social, politicamente implicado com os processos nos quais está envolvido no processo de sua vida, logo, corpomídia (KATZ; GREINER, 2005). O corpo negocia com todas as informações que o atravessam. Tal modo de pensar o corpo é um avanço nos estudo sobre o corpo, deficiência e políticas publicas de acessibilidade, assunto ainda frágil no âmbito da dança e das artes até os dias de hoje.

Com esse pressuposto inicial, aproveitamos para esboçar de modo sucinto o contexto do projeto Euphorico, para em seguida levantar as questões mais relevantes que viabilizaram esse trabalho e que propomos como lecture demosntration (leitura demonstrativa) com a participação de componentes do Grupo X de Improvisação em Dança, somando com experiências de audiodescrição de imagens e/ou Libras. Importante resaltar que a relevância do projeto Euphorico, desde o seu início, refere-se às atividades artístico-pedagógicas desenvolvidas em parcerias com escolas e instituições culturais tanto no Brasil como na França, tendo até então atingido um público variado, desde crianças, a adolescentes, artistas profissionais e amadores, pessoas com deficiência e estudantes de arte. Acreditamos na partilha de conhecimento como ação micropolítica, tratando de assuntos pertinentes e recorrentes nas nossas investigações que consideramos importantes para as discussões contemporaneidade, como questões voltadas para a acessibilidade, gênero, relações humanas, encontro com as diferenças culturais, corporais ou geográficas e a relação entre corpo e ambiente. Desta maneira, a realização de pesquisas, oficinas, mostras pública e demonstrações interativas surgem num viés de ensino-aprendizagem mútuo, a partir do encontro com a corporalidade e corporeidade das comunidades visitadas. Em seus 12 (doze) anos de atividades, o projeto Euphorico consiste em residência e intercâmbio artístico de pesquisa em Dança Contemporânea, junto à companhia francesa Artmacadam e artistas convidados. Alternando, anualmente, realizações no Brasil e na França, responde aos processos contemporâneos da arte e tecnologias. Tem o propósito de troca de experiências entre culturas diferentes, fomentando as discussões e possibilitando o trânsito de informações entre esses países.

A imediata identificação entre as duas companhias se deu porque ambas, em suas singularidades, desenvolvem processos investigativos de improvisação em dança não apenas como estratégia de criação, mas também como eixo central e principal motivação de estruturação coreográfica, ou construção de sentidos, sobretudo, admitindo suas

características de inacabamento e de descontinuidade presente nas ações do corpo em relação com o ambiente. Nesse contexto, a própria pesquisa ao ser realizada em espaços urbanos, transforma-se em mostras artísticas abertas ao público e com o público, como forma de compartilhar o modus operandi tão peculiar do Euphorico. Além disso, ao buscarmos aproximações consistentes de interesses e realidades com temáticas sintonizadas com situações do cotidiano comum, tais como a exploração dos espaços públicos como cenário e ignição, a possibilidade de vincular o interesse do espectador transeunte, que pode vir a contribuir com suas ideias a respeito do assunto é um fator que potencializa as ações e as poéticas geradas em conjunto. Geralmente, a proposta artística trata da natureza do encontro entre os artistas, e de como as experiências de cada um com o ambiente urbano e a improvisação em dança são capazes de existir enquanto poéticas.

A residência artística entre os grupos supracitados apresenta campos de ação multifacetados e o convívio social em ambientes familiares, nas ruas, nas feiras locais, passeios e praças em suas cidades de origem, Salvador (BR) e em La Seyne Sur Mer (FR). Adota o conceito de corpomídia (KATZ; GREINER, 2005), do corpo cognitivo e implicado no ambiente, que se constrói em colaboração, e sugere que nos processos colaborativos, preconizados pelo diálogo entre o individual e o coletivo, exigem um estado de corpo de escuta e proposição, o corpo preditivo (LLINAS, 2002), que está atento e sensível para perceber os acontecimentos do próprio corpo e seu entorno. Nessas relações, se constroem as estruturas do coletivo e do indivíduo a partir de situações e do modo como o corpo materializa as proposições, criando os vínculos necessários para expor o que se deseja comunicar, um processo que pode nos fornecer bases seguras para compreender que a construção de conhecimento via dança é uma competência que pode ser potencializada no exercício perceptivo e de reconhecimento das informações que são elaboradas em conjunto.

Palavras-chave: dança; euphorico: corpo preditivo; colaboração; processo de criação

Palabras claves: danza; euphorico; cuerpo predictivo; colaboración; proceso de criación

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Um ato performativo entre a cena e o cotidiano: “L. recebe” para o jantar

Un acto performativo entre la escena y lo cotidiano: "L. recibe" para la cena

Jacyan Castilho
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Entre os anos de 2013 e 2016 teve lugar na cidade de Salvador, Bahia, o projeto “Um piano, o bolero e a galinha”, que reunia três artistas em performances-solo, todas atreladas de alguma forma à uma experiência gastronômica. O projeto foi contemplado com o edital Prêmio Funarte Myriam Muniz de Teatro 2012 e estreou em novembro de 2013 nos salões do Instituto Feminino, em Salvador, realizando temporadas esporádicas e participações em festivais de artes cênicas até 2016.

O projeto abarcava três espetáculos-solos, cada um sob responsabilidade de um dos artistas (Jacyan Castilho, Igor Epifânio e Paula Lice), e tinha como eixo transversal que os percorria um evento gastronômico disponibilizado ao público. Reunidos no mesmo prédio, cada solo teve na estreia uma temporada-relâmpago de uma semana e foi apresentado a um público restrito de 20 pessoas; durante a quarta e última semana, os três solos foram apresentados simultaneamente, em salas separadas do mesmo Instituto, criando um evento múltiplo de circulação das plateias, totalizando nesses dias sessenta espectadores por noite. Cada um dos atores/diretores responsabilizou-se por toda parte criativa de “seu” solo, enquanto os três, somados à diretora de produção Cacilda Povoas, responsabilizaram-se pelas tarefas de produção. Tomar para si a parte criativa significava ter total autonomia para convocar a equipe de criação, que se dedicaria à concepção do roteiro ou texto dramático, da encenação e da produção do evento gastronômico que acompanharia cada um dos solos. Nesta comunicação pretendemos expor como se deu tal metodologia de criação em uma das cenas, sustentada por dois eixos de abordagem: o da interação dialógica entre texto, espaço, público e experiência gastronômica; e o conceito de personagem híbrido, ou personagem “em trânsito”, resultante do cruzamento de partituras textuais e psicofísicas que ora emanam uma identidade fictícia, ora uma autobiografia da intérprete. A cena de autoria da atriz Jacyan

Castilho intitulava-se "L. recebe"; era organizada em torno de um jantar de lugares marcados oferecido a vinte espectadores/comensais. O mote inicial para a cena foi o livro "*À mesa do jantar*" (MOURÃO, 1979), autobiografia da Sra. Laurita Mourão, personagem real, *socialite* carioca octogenária e filha do Gen. Olympio Mourão Filho, um dos artífices do golpe militar de 1964. A concepção do espetáculo como uma cena-jantar não foi por acaso. Nasceu do desejo, comum aos três intérpretes, de investigar o poder comunicacional do ato de se alimentar em público, em comunhão com desconhecidos. O objetivo principal viria a ser construir uma experiência estética fruto do acúmulo e interação de vivências sensoriais, atreladas à reflexão política, sem esquecer da exploração da linguagem cênica em si. Para tanto, seria necessário alcançar objetivos mais imediatos, que incluíam levar o público a descobrir as relações possíveis entre o que se ouve e o que se come, o que se vê e o que se prova; explorar uma cena com alto potencial de sensorialidade, tanto para quem atuasse quanto para a audiência, incluindo todos os sentidos chamados à tona no ato de se alimentar: paladar, tato e olfato (claro), mas também visão e até audição. E, por fim, conduzir este mesmo público à reflexão sobre um capítulo de nossa história que até hoje reverbera na vida nacional. A personagem Laurita, ela mesma anfitriã de eventos memoráveis, grande *hostess* em seu tempo, "sugeriu" de certa maneira o formato de um jantar de lugares marcados; tipo de acontecimento social em desuso nos nossos dias, mas sempre associado à vida em alta sociedade. Receber para um jantar completo, composto por quatro pratos (como neste caso), bebidas finas que incluíam o espumante de boas vindas, o vinho da refeição e o café com licores após a sobremesa sempre constituiu um evento digno de constar nas colunas sociais dos periódicos de todas as cidades brasileiras. Evento de caráter burguês, por vezes ostensivamente rebuscado, este é um hábito que vem cedendo à crise financeira, à falta de espaço nas residências, à informalidade da convivência. Porém, a personagem, algo *demodée* em seu linguajar recheado de expressões estrangeiras, nostálgica em suas memórias que comportam muitas festas e hóspedes, e, principalmente, um tanto decadentista em sua linha de raciocínio político demandavam um formato que acompanhasse a lógica pequeno-burguesa de convivência: algo que remetesse a certo luxo e frivolidade. Neste evento ao mesmo tempo social e cênico, a experiência gastronômica era suporte para a junção de memórias da personagem (onde sobressaem referências a passagens recentes da história brasileira, como o já citado golpe de 64 – referido pela autora como "Revolução"), às memórias pessoais da atriz. Tal narrativa entre ficção e realidade operava no cruzamento entre o texto dramatúrgico e o improviso, abarcando, em atitude performativa, a relação da atriz com o público, com o

ambiente e até com a comida. Evoluindo entre as cadeiras dos convidados com a desenvoltura de alguém acostumado a receber em seus salões, conversando com intimidade com aqueles a quem conhecia, recebendo com simpatia aos desconhecidos da plateia, a atriz Jacyan Castilho mesclava suas memórias pessoais às da personagem Laurita sem nunca esclarecer ao público qual das duas era a protagonista em cada história narrada. Aos poucos, sutis fatores de estranhamento eram introduzidos na cena, levando o público a se confrontar com o fato de que aquele não consistia absolutamente no jantar-dançante inofensivo ao qual julgara ter sido convidado: efeitos como mesclar as protagonistas na mesma narração, apresentar-se como personagem mas referir-se aos convivas por seus próprios nomes, introduzir em cena o filho adolescente executando músicas ao vivo no piano, praticar *gags* de improviso com os acontecimentos do dia em meio à ficção, levavam o público a perceber que, mais do que uma experiência – supõe-se – agradável, ocorria ali uma construção de partituras que, à maneira sinfônica, punha em primeiro plano ora algumas "vozes" (o texto, a intérprete), ora outras (a música, o serviço, a comida, o silêncio constrangedor). Por vezes, em atitude dissonante entre elas. O resultado é que se dava a cada noite a constituição de um ser cambiante entre as subjetividades da atuante e da personagem, ressaltando o que Josette Féral destaca como estado "performativo" (FÉRAL, 2009). É sobre este relacionamento entre atriz e plateia que nos debruçamos neste trabalho. Analisando o processo de criação da cena, chegaremos a identificar estes procedimentos, não de distanciamento emocional, mas talvez aqueles que promovem certo *estranhamento* no espectador (ora convidado a imergir na ação, ora surpreendido por uma ruptura em seu envolvimento), que conferem tanto um caráter epicizante quanto performativo a este tipo de atuação. A metodologia seguida será, portanto, a descrição qualitativa das etapas do processo, acompanhadas de suas respectivas intenções iniciais, confrontadas ao resultado cênico. Por último, cumpre ressaltar também o aspecto múltiplo da experiência estética, profundamente contaminada pela utilização do espaço, pela manipulação do tempo em pausas, fala e música; pela fruição gastronômica em si; e pelo mergulho nas potencialidades cênicas de ações aparentemente banais, como conversar e comer, naquilo que Sarrazac (2012) considera uma riqueza inerente a um teatro "infradramático", o teatro da vida cotidiana.

Palavras-chave: encenação; gastronomia; performatividade

Palabras claves: puesta en escena; gastronomia; performatividad

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

As antropologias do corpo em cotidiano: estudos performáticos em Santo Amaro

Las antropologías del cuerpo en la vida cotidiana: estudios de performance en Santo Amaro

Maciej Rozalski
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

O projeto tem como objetivo apresentar o Laboratório de pesquisas: corpo rítmico e memória (MESCLAS UFRB), focado no vínculo entre processo criativo em artes cênicas e os modos de expressividade do corpo no cotidiano. O laboratório que conduzo em Santo Amaro como minha atividade no Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT) tem forma prática e teórica com ênfase no aspecto performático da contemporaneidade e das culturas Afro-Atlânticas tradicionais. A partir dessa consolidação interdisciplinar o Laboratório busca as importâncias, funções e novos modos de assimilação do corpo no cotidiano. Interessa-nos corpo como encruzilhada dos encontros, espaço de memória e campo de negociação político e cultural.

A base teórica para essas pesquisas são obviamente os estudos clássicos de performance de Richard Schechner e Jerzy Grotowski que analisam a importância do corpo em processos artísticos como inerentes à vida social. Essas metodologias afirmam que as artes cênicas, incluindo principalmente dança, teatro e performance, tem relação recíproca com estruturas, gestos e ações de cotidiano social.[2] A partir do paradigma do performance como ação do corpo organizada em cultura este laboratório busca e leva à cena as situações cotidianas e as ações da vida pessoal. Para Schechner as análises dessas ações, que o autor chama de performances sociais, possibilita compreender a dramaturgia real do cotidiano e buscar diferentes tipos da memória dessa região cultural. O objetivo é a busca na organicidade do corpo na cena e na atuação cotidiana a partir dos pontos comuns que caracterizam contemporaneidade Afro-Atlântica.

É importante ressaltar que estes estudos usam metodologia dos estudos performáticos mas em forma contemporânea. Vários autores contemporâneos usam o paradigma dos estudos

[2] SCHECHNER, Richard. **Performance Studies**: An Introduction. New York: Routledge, 2006.

performáticos junto com estudos da memoria[3], antropologia da arte[4], e especialmente os estudos pós-coloniais.[5] Como apontam os autores vinculados com essa nova perspectiva, o método de estudar a sociedade como uma série de performances assume um papel importante no processo de reinterpretação e descentralização das normas e atitudes de sociedades contemporâneas pós-coloniais. Conforme um dos mais significativos para área dos estudos pós-coloniais em cultura e arte, o antropólogo de performance norte americano Joseph Roach, para estudar de forma eficaz uma variedade de fenômenos em ambas as artes e cultura contemporâneas faz-se necessário o desenvolvimento de métodos de investigação interdisciplinares, combinando a experiência da arte e os estudos culturais. Uma das mais importantes é a questão de modos da continuidade das tradições em modernidade e o estabelecimento das formas da memória alternativa contra a macro-memória do colonialismo. Como mostra Roach em seu extraordinário livro *Cities of the Death,* andando pelo cidade, dançando na feira, participando de funerais, manifestações e do lazer da comunidade podemos entender muito mais sobre memória e condição cultural da sociedade contemporânea.

É importante dizer que a proposta não está focada só nas regras estéticas de arte contemporânea das culturas Afro-Atlânticas. O conceito que analisa essas culturas procurando os vínculos e pontos de contato entre elas chama-se Atlântico Negro e foi criado pelo pesquisador Inglês Paul Gilroy.[6] Ele aponta que as estratégias de comunicação em diásporas Afro-Atlânticas são baseadas no diálogo entre diferentes qualidades e culturas. Esse fenômeno do diálogo possibilitava a comunicação entre culturas heterogênicas nas Américas coloniais. No mundo contemporâneo, o aspecto de diálogo intercultural existe com mesma forma. Importante para o meu projeto é o fato de que muitos artistas contemporâneos, especialmente das artes cênicas, usam conceitos inter- e transdisciplinares no trabalho deles. O encontro único entre alguns aspectos da tradição levada pelo corpo entra no dialogo com normas estéticas de arte contemporânea. Memória performática do corpo e da presença do corpo na sociedade.

---

[3] NORA, Pierre. **Between Memory and History**: Les Lieux de Mémoire. Spring: Representations, 1989. (Vol. 26)

[4] CLIFFORD, James. **A Experiência etnográfica**: antropologia e literatura no século XX. Org. José Reginaldo Santos Gonçalves. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

[5] Compara: ROACH, Joseph. **Cities of the Dead**. Circum-Atlantic Performance. New York: Columbia University Press, 1996.

[6] GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. Modernidade e dupla consciência. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos.

Quero utilizar nas minhas pesquisas os métodos dos estudos performáticos analisando novas ligações, pontos de contato e formas da comunicação entre a arte, a contemporaneidade e as culturas tradicionais. Meu projeto é interdisciplinar. Escolhi GT número 3 porque forma das minhas pesquisas é explorar este fenômeno através da construção do processo criativo na área das artes cênicas. Examinando e organizando atividade artística e científica em sociedade, na rua e durante o processo da negociação constante, quero focar especialmente nas possibilidades das novas ligações e diálogos. Acredito que só o corpo dançante, o corpo que arrisca, se-descolonializa e reage para cotidiano pode pedir a voz pra falar.

Palavras-chave: performance; memória; estudos performáticos; corpo e cultura

Palavras claves: performance; memoria; estudios performativas; cuerpo y cultura

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Experiência política e performance oral como cura e resistência

Experiencia política y performance oral como la curación y la resistencia

Alemar Silva Araújo Rena
Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB)

Nossa proposta com essa comunicação é expor uma breve leitura contemporânea da experiência da narrativa e da oralidade nas periferias brasileiras e suas conotações políticas e estéticas. Em específico observamos entre essas comunidades um exercício contundente de resgate da palavra oral e performativa como saída, ainda que muito incipiente, tanto para a pobreza da experiência verbal, quanto para a tomada de autonomia sobre a produção do discurso estético e seu engajamento micropolítico. A experiência coletiva e social da oralidade poética nas franjas das grandes cidades tem ganhado tração em suas mais variadas formulações, do Rap aos duelos de MCs, dos saraus a eventos que revolvem em torno da exposição, venda, troca e leitura de publicações literárias artesanais ou de pequenas editoras.

A precariedade da experiência de vida nas grandes cidades brasileiras e o avanço dos valores e mentalidade neoliberal têm provocado um processo de dessolidarização e a desagregação da composição social do trabalho. A excessiva virtualização da informação, o contato com o outro sob a tutela das interfaces fixas ou móveis tem sido para muitos uma causa complementar dessa dessolidarização. A precarização faz com que o corpo social falhe no nível do trabalho, enquanto a virtualização o faz quebrar no nível do afeto. Se na Europa a precarização neoliberal do trabalho ganha tração na Era Thatcher, o trabalho precário nas periferias brasileiras sempre foi uma realidade patente. A aumento da base de trabalho formal da última década pouco é indicativo de um arrefecimento dessa precariedade tendo em vista o valor ainda baixo do salário, as condições menos do que apropriadas da saúde pública, a qualidade do transporte público, a violência e, portanto, a qualidade da existência em geral.

A crise generalizada que agora se espalha do norte ao sul global não somente no campo da economia, mas da ecologia e, em última instância, da ontologia capitalística, vem produzindo um caldo de indignação que de diferentes formas se reflete no levante de multidões. Nesse contexto, os protagonismos coletivos que emergem podem produzir um

refrão que ajuda a retirar as energias psíquicas da sociedade do ritmo padronizado e do binômio compulsório competição-consumismo, ajudando a criar uma esfera coletiva autônoma. Em diferentes níveis e contextos, a arte e a poesia atravessa esse movimento enquanto ele busca mobilizar um novo refrão. A poesia, os cantos, os pixos não somente das grandes multidões reunidas nas lutas urbanas, mas das centenas de saraus da periferia e de rua que se espalham pelo país afora são, nesse sentido, expressões insurrecionais do retiro e da busca por versos constituintes que descendem de desejos e demandas linguísticas e políticas específicas deste início de século. Produzem uma riqueza que transcende as privatizações da cultura ou os projetos-amortecedores do poder público. Nesse balanço estético que se realiza na performance e na oralidade, a cidade é definitivamente elevada à condição de *habitat* natural de multidões criativas.

Os saraus funcionam como pontos de politização, onde a palavra não é apenas lúdica, mas, sobretudo, de articulação e reivindicação. Nesses espaços, novos sujeitos — individuais e coletivos, políticos e sociais — vão se construindo, através do diálogo, da troca, do conhecimento, rendendo dignidade a populações cujas vozes até então haviam sido ofuscadas e esquecidas pelos circuitos da cultura hegemônica. Entre amigos e ativistas, as histórias de agressão e humilhação são expostas. Nesses espaços o racismo, a opressão, a pobreza e a humilhação são revertidos em consciência política e mobilização. Eles são parte de uma ampla rede de iniciativas culturais e políticas autônomas que vão se expandindo e que, aos poucos, quebram as barreiras da invisibilidade e ultrapassam as fronteiras da periferia. Entre estes espaços, estão conferências, editoras independentes, escolas, bibliotecas, iniciativas de economia solidária, movimentos sociais, etc. O levante da poesia seria assim uma forma de resistência, cura, reflexão coletiva e imaginação política e filosófica. Uma forma de *com*-posição, exposição e mobilização. Não passiva diante das catástrofes da violência, da pobreza, da precarização do trabalho e da marginalidade política à qual um sistema corrupto e sociopata nos lança, a periferia luta com a potência da conjunção e do pensamento pelo direito de criar, falar, se orgulhar, mas mais ainda, pelo direito de ser. A constituição permanente de novos laços eleva o caráter político da circulação poética da periferia, eleva suas narrativas ou imagens abstratas a um novo patamar, capaz de restituir à poética não somente a *temática* política, mas o *exercício* político na *exposição* de corpos e singularidades, e, em última instância, no potencial de bifurcação da subjetividade.

Ainda que na expectativa de obtermos respostas apenas parciais, nosso objetivo aqui é partilhar o atual estágio de nossas reflexões e levantar algumas indagações que no momento

se fazem pertinentes para a continuidade de nossas pesquisas nesse campo: pode a experiência da sub-edição e sub-mercantilização da palavra poética, dando lugar a sua exposição na performance efêmera e no encontro de muitos, nos ensinar algo a respeito das estratégias atuais de resistência micropolítica e cura para as brutais condições da vida nos subúrbios das grandes cidades? Como podemos compreender tais produções que articulam performance, ação política, cura coletiva e experiência estética para além dos modelos canônicos da crítica artística e/ou literária? Como falar sobre os deslocamentos que se evidenciam nas trocas de palavras sem suporte que concorrem para uma resistência ontológica e até mesmo psicológica, sem, contudo, corrermos o risco de folclorizarmos a margem no âmbito do exotismo, no âmbito de um apego emotivo e cristão à fala do precarizado? Como podemos descrever, enfim, as particularidades desse paradigma estético e ontológico que se delineia com tais práticas linguísticas coletivas, efêmeras e expressamente abertas ao encontro com a alteridade? Ao instaurar uma heterogênese ontológica, para evocarmos um termo guattariano, por meio da exposição, performance e oralidade, a literatura dos saraus parece instaurar novos processos de cura e recuperação do tecido social. Aqui pouco importa a qualidade do material de base. O que importa, primordialmente, são as mutações rítmicas e novas temporalizações capazes de fazer unir os componentes heterogêneos de um novo edifício existencial. Deste modo, para além da função poética enquanto ruptura diante das tramas semióticas dominantes, o que está em questão são os dispositivos de subjetivação, a forma como uma nova temporalidade rítmica pode conduzir ao novo. Mais precisamente, as características dos processos que nos levarão da serialidade à singularização, processos capazes de restituir à existência sua auto-essencialização. Se, diante da serialidade da comunicação digitalizada e financeirizada e da precariedade da atividade remunerada que a cidade neoliberal nos impõe, toda palavra assume a função de um fragmento de dado, um filete de informação apática e eficiente, a oralidade, junto da poesia, pode tornar-se um refúgio para a polivocidade. A voz, seus timbres, sua singularidade última, os gestos, um corte de cabelo, um toque, um sorriso, um suor que ameaça escorrer pela testa, uma lágrima que se forma na retina, um tremer das mãos, um desajeito, um desencontro do olhar, um encontro de perceptos, tudo isso concorre para a experiência quando um poeta, amador ou profissional, se apodera de um papel para ali mesmo, em frente a amigos ou desconhecidos, cúmplices de uma partilha singular, dizer, chamar, combinar, reclamar, resistir às injunções dominantes da serialidade e à multiplicação eficiente do lucro. Uma bifurcação se ameaça formar, uma catalisação toma início. Essa extração de perceptos e de afetos desterritorializados a partir de percepções e de estados de

alma banais nos faz passar, se quisermos, da voz do discurso interior e da presença a si, no que podem ter de mais padronizado, a vias de passagem em direção a formas radicalmente mutantes de subjetividade. Subjetividade do fora que, longe de temer a experiência de vida, de dor, de desejo e de morte, acolhe-as como um ingrediente essencial da vida vivida. No bar, numa esquina, numa praça a arte da performance, liberando o instante ao aparecimento de universos ao mesmo tempo estranhos e familiares, pode revelar dimensões intensivas e subjetivantes a partir da teia semiótica de uma certa cotidianeidade. É nos bunkers da arte que a resistência ao rolo compressor da subjetividade capitalística – aquela do equivaler generalizado e da segregação (formas surdas para a verdadeira alteridade) – se dão. Não se trata de fazer dos artistas os novos heróis da revolução. A arte aqui não é somente a existência de artistas patenteados, mas também de toda uma criatividade subjetiva que atravessa os povos e as gerações oprimidas, os guetos, as minorias. Nos deparamos então com uma espécie de ecologia do virtual que se impõe como as ecologias do mundo visível. E, a esse respeito, a poesia e as artes, em particular em suas modalidades performáticas, têm um lugar importante a ocupar devido às suas contribuições específicas, mas também como paradigma de referência de novas práticas sociais e (inter)subjetivas. A ecologia à qual nos referimos tem em vista não apenas a valorização das vozes marginais da vida cultural, mas igualmente o fomento das condições de formação de subjetividades inusitadas a partir de blocos de sensação que nos deslocam da monotonia e da repetição dos modelos do "equivaler generalizado" e da economia simbólica neoliberal. Nas narrativas, nos mitos, nos cantos, na arte de se expor poeticamente e coletivamente – mas também cotidianamente – algo se absorve, se incorpora, se digere, a partir do que novas linhas de sentido se esboçam e se alongam. A oralidade, ao se fazer maquínica, maquínica estética e maquínica molecular de guerra – que se pense atualmente na importância, para milhões de jovens, da cultura do Rap, mas também desde a virada do século, da cultura da poesia periférica e dos saraus –, pode se tornar uma alavanca essencial da re-singularização subjetiva e gerar outros modos de sentir o mundo, uma nova face das coisas, e mesmo um rumo diferente dos acontecimentos.

Palavras-chave: palavra oral; performance; periferia; cura; resistência poética

Palabras claves: palabra hablada; performance; periferia; curación; resistencia poética

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

O espectador, o espaço e o olhar performativo

El espectador, el espacio y la mirada performativa

Cristiane Barreto
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB)

Este texto busca brevemente expor parte da trajetória realizada na pesquisa de doutorado, intitulada "O púbico como quinto criador? Procedimentos para uma pedagogia do olhar através de jogo poético", orientada pelo Professor Doutor Luiz Cláudio Cajaíba Soares, defendida em abril de 2016, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.

Ao ler "O espectador emancipado", de Jacques Rancière (2010), obra em que o autor faz articulações referenciadas em Bertolt Brecht e em Antonin Artaud para refletir acerca do espectador contemporâneo, compreendi que muito mais do que formar espectadores para a apreciação de espetáculos, o meu objetivo com o estudo era o de fomentar também a discussão sobre a possibilidade de trazer efetivamente o público para a criação da cena, através da interface entre a formação e a inclusão da plateia no processo criativo do espetáculo, junto aos demais elementos criadores (atores, diretores, dramaturgos, cenógrafo, figurinista, dentre outros).

Nesse sentido, Rancière (2010, p. 10) sinaliza a necessidade de um teatro sem espectadores para explicar esse sujeito não passivo que busco: "É preciso um teatro sem espectadores, no qual quem assista aprenda, em vez de ser seduzido por imagens, no qual quem assista se torne participante ativo, em vez de ser um *vouyeur* passivo". Refleti acerca do que esse autor defende, quando se refere a esse tipo de teatro. Percebo que seria a possibilidade do espectador não apenas sentar e assistir, contemplar passivamente, mas se tornar sujeito ativo no que se refere à criação da cena.

Os estudos de Jorge Dubatti (2011) sobre a filosofia do teatro apontam que o espetáculo teatral é um acontecimento composto por uma tríade de subacontecimentos: o convívio, a *poíesis* e a contemplação. A atitude de contemplação no teatro exige consciência do artista, do técnico, do espectador, do crítico, do historiador, dentre outros. Para o autor, há

poéticas teatrais em que o trabalho contemplativo assume plenamente o exercício consciente do distanciamento ontológico e, em outras, admite outras situações.

Postas essas considerações, o que seria, então, a participação do público no que se refere à criação do fazer artístico? Fayga Ostrower (2001), dentre outros autores que analisam o processo de criação, sinaliza que criar é basicamente formar.

Sobre o que seria o processo criativo, Cecília Almeida Salles (1998) destaca que todo o seu movimento de construção forma uma rede de operações estreitamente ligadas, sendo que esse movimento possui natureza inferencial e que cada operação traz seu frescor próprio. Por fim, Luigi Pareyson (1998) enfatiza em sua "teoria da formatividade", quando se refere ao fazer artístico, que alguns aspectos presentes nos saberes e fazeres da criação são como um formar, um inventar um modo de fazer, ou seja, não existe uma metodologia inicial, mas uma experimentação que conduz à formação do objeto artístico.

Como tentativa de estabelecer um recorte na *performance,* no que diz respeito à volta de suas origens, surge o termo "performativo" – a partir dos anos de 1950, defendido por John Langshaw Austin (1990) – nesse caso, mais relacionado aos campos da Linguística e da Filosofia que ao das Artes. Austin emprega tal termo para denominar toda "fala" humana. Para ele, a linguagem não é puramente descritiva mesmo quando se diz "eu sei". Segundo o autor, há circunstâncias nas quais não descrevemos a ação, mas a praticamos.

Peggy Phelan (1988) afirma que somente a simples ação do olhar já possui atividade criativa, ou seja, a autora demonstra a existência de uma qualidade performativa em todo o ato de ver. Exemplifica esta afirmação com uma das obras da artista francesa, Sophie Calle, a qual fotografou galerias de um museu de Boston (USA), de onde várias pinturas valiosas tinham sido roubadas em 1990. Depois entrevistou visitantes e funcionários do museu e pediu que descrevessem os quadros roubados. Calle transcreveu estas entrevistas e colocou-as ao lado das fotografias que tinha tirado dos quadros roubados. Através das descrições, da memória, das lembranças das pinturas roubadas há uma troca interativa entre o objeto artístico e o espectador. São descritos assim, o olhar e a memória do objeto artístico ausente, porém, relembrado através do campo dos significados e associações pessoais. A descrição em si não reproduz o objeto, o que faz de fato é ajudá-la a reencenar e a reiterar o esforço de lembrarmos daquilo que está perdido.

Erika Fischer-Lichte (1997) sinaliza que o "acontecimento sem título" realizado em 1952, pelo americano John Cage marcou a redescoberta da performatividade nas artes. Segundo ela, desde a Idade Média até o fim do século XVIII, a cultura europeia pode ser

aproximada ou adequada a uma cultura performativa e explica que mesmo quando a alfabetização e a literatura se expandiram à população de classe média, a leitura era raramente executada como um ato silencioso, de maneira individual. Eram feitas leituras em voz alta para outros, em grupo.

Para a autora, o "acontecimento sem título", proposto por Cage, trouxe uma nova percepção para o espectador ao distribuir *performers* no espaço de um refeitório, com a realização de ações simultâneas e diferentes pelos mesmos. A localização dos espectadores proporcionava a observação de outros espectadores, ou seja, cada espectador observava a reação de outro espectador diante da fruição da *performance*. Cage misturou diferentes artes como música, pintura, cinema, dança e poesia, houve, então, uma transgressão das fronteiras ou a dissolução dos limites que separam uma arte da outra porque foram realizadas de um modo performativo.

A autora observa que o gênero *performance* se desenvolveu nas últimas décadas, especialmente através dos movimentos vanguardistas, que impulsionaram o "modo performativo" no que diz respeito "ao tempo real de execução" e, como consequência, redefiniu o papel do espectador.

Outro aspecto importante sobre ação performativa de todo o ato de ver – a no que se refere à relação entre o espectador e o espetáculo – é o fator espaço. Claúdio Cajaíba (2013) sinaliza que diante dos inumeráveis espaços onde se apresentam diferentes encenações, o espectador contemporâneo herdou uma diversidade de possibilidades que vão desde manter-se em estado "letárgico" através da fruição de encenações consideradas tradicionais, ou ser arrebatado, mobilizado, provocado através de encenações que exigem uma atividade e criatividade maior na fruição. Nos nossos dias são inumeráveis os locais onde se apresentam diferentes encenações: Na rua, no circo, em ruínas, em bares, em hospitais, em cemitérios, ou seja, não existe um espaço mais específico onde os espetáculos teatrais possam ser encenados e isso favoreceu também aos diferentes modos de recepção.

Sobre isso também, cito Marc Augé (1993) quando este explica que a contemporaneidade é produtora de "não lugares" (aeroportos, estações de trem e de metrô, estacionamentos, supermercados, avenidas, praças, hospitais, dentre outros). O teatro tenta a todo momento definir "lugares" antropológicos onde os sujeitos se reconheçam. Os grupos de teatro parecem ter, na atualidade, o desejo de ocupar espaços da cidade para transformá-los em âmbitos de suas encenações e, assim, reconquistar a cidade. É possível dizer que os grupos buscam recriar "lugares".

Apenas como reflexão, ressalto que estas práticas aqui citadas, não são comparadas conceitualmente como "Teatro de rua", o qual se desenvolve desde os primórdios da encenação teatral. No Brasil, André Carrera (2002) afirma que, a partir dos anos 80, o "Teatro de rua" era uma modalidade teatral fundamentalmente militante; que pertencia ao campo de ação política da cultura popular e se constituiu como instrumento privilegiado na reconstrução democrática do país. A partir dos anos 90, torna-se um desdobramento deste processo. Hoje em dia, é possível constatar o espaço conquistado por esta modalidade teatral – diante da existência de um número crescente de grupos em diversos estados do país.

Cajaíba (2013) reforça que, além dos diversos espaços onde são realizadas as encenações contemporâneas, outro aspecto não menos importante é a disposição e a acomodação dos espectadores nas proposições cênicas atuais: "Em círculo, em semicírculo ou em confrontação, sentado ou em pé, envolto, distante ou perto [...] no chão ou em confortáveis poltronas [...] pagando ou como convidado [...] em crise ou em ascensão" (p. 98), palco e plateia, para o autor, não se abandonam. E, portanto, de acordo Fischer-Lichte (1987) a criatividade e a atividade são muito exigidas do espectador na contemporaneidade, isto é, o público, a partir do que vê ou do que é proposto, participa também da formação criativa da cena.

Outrossim, conclui-se que o espaço de inserção dita a predisposição e a percepção do espectador; elas são partes integrantes da experiência. Inês Linke (2006) pondera que a escolha do artista em trabalhar materiais e objetos expostos em um novo contexto resulta no desejo de apresentar qualquer coisa sem "representá-la". Nesse caso, o espaço torna-se parte constituinte da obra. O teatro aqui não é um espetáculo ilusório, mas a procura de um evento presente e ativo.

Além disso, acredita-se, que o público, ao assistir uma peça, normalmente aciona sua enciclopédia individual, suas referências familiares, sociais, culturais, dentre outras. Diante disso, Hans Robert Jauss (1994), tratando do "horizonte de expectativas", destaca que uma obra artística não se apresenta nunca como algo novo para a plateia.

Por fim, as articulações entre as experiências vividas como espectadora, com as atividades de formação, a produção artística, o conhecimento teórico e com a fruição de espetáculos, constituíram-se como outros indutores-provocadores, ou seja, estimularam o desejo e o interesse por este estudo no âmbito acadêmico.

Por meio da prática e da teoria, encontrei a mola propulsora para a realização de três experimentos cênicos, nos quais, dois foram realizados na cidade de Salvador, Bahia, nos

anos de 2012 e 2013, com artistas de teatro da referida cidade, e o último, foi realizado com alunos do curso de Licenciatura em Teatro, da UESB, em 2015, na cidade de Jequié. Através da experimentação prático-teórica, investiguei a possibilidade da elaboração de um dispositivo cênico voltado para a atuação do espectador, tomado como efetivo participante de um processo de criação teatral. A proposta da pesquisa, portanto, delineou-se em desenvolver procedimentos formativos que visam estimular o espectador a apreender os elementos da linguagem teatral através da sua participação ativa na concepção de uma escrita cênica colaborativa, construída no decorrer da realização do ato da fruição teatral.

Palavras-chave: espectador; contemporâneo; performativo

Palabras claves: espectador; contemporáneo; perfomativo

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Curadoria colaborativa e participativa no Festival Internacional de Arte Cênicas da Bahia em 2016

La curaduría colaborativa y participativa en el *Festival Internacional de Arte Cênicas da Bahia* en 2016

Felipe Moreira de Assis
Universidade Federal da Bahia (UFBA/PPG)

Frente à evolução dos formatos cênicos das últimas décadas, a curadoria em artes cênicas tem investido em um processo de contextualização das obras para o público, aqui compreendido como curadoria mediadora. Além disso, a curadoria em artes cênicas incorpora aspectos das práticas artísticas expandidas, dentre as quais enfatizamos a colaboração/participação, na qual participantes se engajam no desenvolvimento de uma proposta comum, definindo conjuntamente temas e métodos para uma determinada ação e a construção de seus formatos. Portanto, a curadoria em artes cênicas mediadora e colaborativa trabalha junto a diversos agentes sociais de maneira à construir conjuntamente os modos de apresentação das obras ou projetos em uma relação de corresponsabilidade (ASSIS, 2015; 2017). Atentos ao pressuposto da emancipação sugerido por Jacques Rancière (2005, 2012), o processo de construção de uma prática curatorial parece-nos um exercício de alteridades, deslocamentos constantes entre as posições usualmente estabelecidas entre os envolvidos. Nesta perspectiva, o objetivo deste trabalho é discutir como uma prática curatorial mediadora e colaborativa em artes cênicas contribuiu para a nona edição do Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia (FIAC). Para tanto, contextualizamos inicialmente o debate da curadoria em artes cênicas.

A variedade de profissionais que se dedicam a curadoria – como artistas, produtores, programadores e diretores -, evidencia a diversidade e o crescimento do campo de atuação, e "dá testemunho de uma prática cujas metodologias e abordagens são tão diversas quanto as obras de arte que elas apresentam" (FERDMAN, 2014, p. 17). A evolução dos formatos cênicos estimula a preocupação com "novas formas de apresentar, interpretar, programar, produzir, financiar e experienciar o trabalho [artístico]" (FERDMAN, 2014, p. 07). Conforme

a pesquisadora Silvia Fernandes afirma, "é visível que as práticas cênicas tornaram-se difusas e difíceis de conter em categorias específicas e códigos estáveis, com uma nítida desfronteirização de atividades artísticas e campos culturais que, muitas vezes, gera uma sensação de perda de território fixo e desorientação na análise" (2012, p. 353). A autora complementa: "A verdade é que as invenções de artistas [...] contemporâneos ampliam a visão do que o teatro pode ser" (2012, p. 353). Nesta direção**,** o teatro performativo (ARAÚJO, 2008; FERNANDES, 2012; FÉRAL 2015;) parece indicar a necessidade de conexões, enquadramentos e formatos, isto é, de um processo de contextualização das obras para o público, aqui compreendidas como a função de mediação exercida pela curadoria.

O curador mediador deve acompanhar, compreender e dialogar com o artista; posicionar a obra em relação a linguagem e a outras obras e comunicá-la; criar contextos para aproximar obra, artista e público e expandir experiências estéticas. Esta concepção é reforçada pelo curador Florian Malzacher (2010), ao afirmar que as novas formas de teatro e a cena internacionalizada e diversa acentuam a necessidade de profissionais capazes de criar contextos que geralmente escapam às estruturas convencionais pois possuem uma "caligrafia artística". Beatrice von Bismarck (2010) reconhece ainda que as competências sociais e organizacionais também são consideradas pré-requisitos básicos da função do curador. A autora sugere que a curadoria se define fortemente por sua capacidade de simbolização e produção de contextos. Portanto, o curador têm sido compreendido como um elemento de conexão, um "negociador de categorias" em um momento no qual as instituições estão revendo seus limites, artistas ultrapassam fronteiras e os discursos se constituem cada vez mais interdisciplinares (SELLAR, 2014).

Os festivais se tornam assim uma plataforma de encontros e experiências pois possibilitam ao curador se colocar como principal agente de transformação, operacionalizando uma "negociação ágil entre a arte, o público, e o festival como instituição" (SELLAR, 2014, p. 29). O curador colombiano José Roca aponta para uma curadoria cuja ênfase recaia sobre a construção de relações, percebendo-a como uma forma de criação de uma comunidade temporária, na qual "artistas e curadores entram em um diálogo que acontece por um convívio prolongado e uma meta mais ou menos comum a todos" (ROCA, 2011, p. 21). Nesta perspectiva, o curador mediador assimila a própria característica de participação dos projetos com os quais ele se envolve - em outras palavras, o curador mediador é um colaborador na cena atual (ASSIS, 2015). Após esta breve contextualização inicial, nos debruçamos sobre a noção de colaboração, buscando avançar no debate teórico. No âmbito colaborativo, os

participantes se engajam no desenvolvimento de uma proposta comum, definindo conjuntamente temas e métodos para uma determinada ação e a construção de seus formatos. Neste sentido, um curador mediador colaborador trabalharia junto a outros agentes sociais de maneira a construir conjuntamente e em uma relação de corresponsabilidade os modos de apresentação das obras ou projetos em artes cênicas. Destacamos as contribuições Mörsch (2014) e Lázár (2011), que chama atenção para considerações éticas. De acordo com Lázár, coletividade "não é apenas um método para trabalhar em conjunto [...], é também uma estratégia alternativa pertinente para um ponto de vista crítico sobre as instituições de arte, que é, neste caso, uma crítica do artista único e genial" (LÁZÁR, 2011). Neste sentido, é possível afirmar a própria coletividade como uma posição política. Do mesmo modo em que a colaboração na prática artística desestabiliza politicamente uma posição de poder exercida pelo artista, o mesmo pode ocorrer na prática curatorial caso haja um investimento nesta direção em proposições curatoriais que se alinham com a dimensão política da arte contemporânea e das práticas ativistas, em que frequentemente operam noções como auto-organização e colaboração (LÁZÁR, 2011).

É necessário, portanto, observar não somente as inclinações políticas declaradas pelo artista mas "a posição que o trabalho ocupa nas relações de produção de seu tempo" (BENJAMIN apud BISHOP, 2006, p. 11). Nesta perspectiva, questionamos como o Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia se aproximou da noção de participação em 2016, visando compreender os dispositivos desenvolvidos para convocação ao engajamento direto em detrimento de esquemas de representação. Para tanto, descrevemos alguns aspectos desta edição, dentre os quais destacamos o desenvolvimento do próprio processo curatorial do festival e a realização da 3ª edição do Seminário Internacional de Curadoria e Mediação em Artes Cênicas. Em relação ao processo curatorial, analisamos o trabalho realizado pelo grupo gestor/curador ampliado composto por oito pessoas que constituem a identidade do festival ao longo dos anos: coordenações geral, administrativa, técnica, logística e de atividades formativas, além da assessoria jurídica e de comunicação. A discussão sobre as relações estabelecidas entre estes agentes foi tecida a partir do trabalho de Rancière relacionado a emancipação do espectador (2012). Seu deslocamento da discussão para o campo da curadoria implica em assumir a condição de igualdade entre curadores e demais agentes envolvidos em um processo curatorial. Se a não é um saber dado pelo curador aos demais, poderá produzir estranhamentos a todos os que com ele se relacionarem, desestabilizando possíveis hierarquias para enfatizar a dimensão da experiência. Em relação ao Seminário Internacional

de Curadoria e Mediação em Artes Cênicas, foram desenvolvidas ainda de maneira embrionária ações que colocam em questão as posições de curadoria e prática artística em artes cênicas. O evento ganhou um formato expandido, interessado em um diálogo direto com a comunidade local. Além da ampliação do número de envolvidos, espalhou seus eixos orientadores ao longo do tempo e espaços do festival, promovendo ações distintas discutidas no trabalho: *partilhas – edições instantâneas: partilhando saberes*; *diálogos – terreiro FIAC*; e *invenções – inventar-se, de novo: retomar utopias em tempos de crise* - idealizado em colaboração com a curadora alemã Sigrid Gareis. Nestas ações, ao invés de "explicar" algo desconhecido para a maioria da comunidade, buscamos investir em ambientes de diálogo, potencializando as cadeias de tradução de todos – incluindo nós mesmos –, as quais podem ou não convergir entre si.

O pesquisador francês Bernard Darras nos fornece uma perspectiva interessante sobre esta questão, distinguido a abordagem diretiva de mediação que fornece apenas um sistema interpretativo para compreender um fenômeno cultural, daquela que "produz sistemas interpretativos que tentam se articular, ou não, e trabalhar conjuntamente" (DARRAS, 2009, p. 37-38). Assim, nos alinhamos com o entendimento de mediação que implica a multiplicidade da estratificação de sentidos. Nestes termos, caberia ao curador sobretudo sustentar uma indagação a ser compartilhada e não oferecer molduras, enquadres ou narrativas totalizantes. Isto implica a operacionalização do deslocamento de papéis, permitindo a abertura de outros tantos pontos de vista e o deslizamento entre estes tantos polos binários anteriormente citados. A produção destes sistemas interpretativos é consequência de uma espécie de jogo, um fazer que demanda presença, colaboração, abertura para o inesperado e risco. Nas considerações finais apontamos que o processo de construção de uma prática curatorial mediadora e colaborativa é um exercício de alteridades, deslocamentos constantes entre as posições usualmente estabelecidas entre os envolvidos, para a produção de um contexto que efetivamente seja tão performativo quanto o teatro com o qual ele dialoga. A prática curatorial precisa questionar suas próprias convenções para dar lugar ao acontecimento, ou melhor, conjugar realidades e ficções de si mesma para reinventar-se.

Palavras-chave: curadoria; artes cênicas; colaboração; mediação

Palabras claves: curadoria; artes escénicas; colaboración; mediación

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Escrituras expandidas e o nó da autoria

Escrituras expandidas y el nodo de la autoría

Lenine Guevara Oliveira e Salvador
Universidade Federal da Bahia (UFBA/PPG)

Artur Matuck
Universidade de São Paulo (USP)

Naira Ciotti
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

Ao tomar o sentido derridiano de escritura como um transbordamento da linguagem não mais compreendida como representação do signo oral de nossa fala, vemos a possibilidade de escritura nos mais variados suportes, mídias e veículos. Nesse artigo evocamos o sentido expandido de escritura para as experiências com a palavra em sua concretude, visualidade, bem como proposição de jogos como modo de inscrição temática em diferentes suportes, em eventos de arte e comunicação em rede virtual. Dividimos o artigo em dois eixos de análise: o nó da autoria e 3 modos de operação de uma escritura expandida.

A discussão inicial dessa proposta é projetada para orientar, descrever e fazer visualizar uma série de procedimentos que irão atualizar o processo criativo dessa escrita em conjunto. Começamos pelo nó da autoria a três, tematizando a própria condição de escrita compartilhada para chegarmos à proposta de uma escritura expandida como possível zona de vizinhança entre campos semânticos e trabalhos expressivos distintos que evocamos como exemplos.

Em qualquer processo criativo que seja desenvolvido em coletivo, em colaboração, em co-labor, há a parte que cada um toma para que, no processo criativo ou no produto final, salte a presença do tema/estética elencada e trabalhada. Particularmente, o processo de partilhamento de escrituras pode adquirir diversas configurações. Temos aqueles processos que marcam a autoria de cada função como assinatura singular dentro do exercício de co-labor, bem como aqueles processos em que as vozes, ao encontro, necessitam de um

embaralhamento para promover o trânsito e construir uma passarela, no desejo de que o tema passe por entre a tensão de fluxos dos papeis e funções, corando polifonia.

No entanto, independente da parte que cada autor tome em determinada configuração, temos aqueles processos nos quais o trabalho executado por cada função, bem como os meios escolhidos para construção, são estruturalmente expostos como conteúdo comunicacional. O caminho e a forma da produção é o que se tematiza com a produção.

Esse processo de meta-tematização, muito comum nas artes da cena contemporânea, tem ainda pouca presença temática no trabalho final quando tratamos da "prática da escrita" (FERNANDES, 2012). Dizemos ser comum na arte contemporânea, através de proposições artísticas e de críticas ao trazer projetos que fazem interface com as teorias do campo da semiologia, filosofia literária, na performance como linguagem, proposta por Renato Cohen.

O reconhecimento das peculiaridades da meta-tematização, conduziu-nos a uma proposição operativa – na qual a realização centra-se na criação, não apenas com arte, mas com modos de composição entre autores que permeiam o universo das artes, da comunicação e da filosofia através de exemplos que diagnosticamos como exercícios pertencentes a uma ordem metalinguística do discurso.

Tais operações serão evidenciadas através de diferentes exemplos e projetos em arte e comunicação como um modo de experimentarmos a multiplicidade de tecidos para que a partilha entre essa constelação de autores e vivências em nós corporificados, possa se esparramar pela arena branca do papel, nosso suporte de criação desse artigo. Uma tentativa de limpar mesmo as possíveis amarras que se encontram em nossos tecidos, as couraças de cada autor, a fim de que arena branca do papel seja espaço de jogo. Um jogo nômade como tantos circenses, capazes de armar e desarmar na velocidade de um encontro, a fortuita construção de uma comunidade.

Nossa comunidade de três autores, Artur Matuck, Lenine Guevara e Naira Ciotti ao vermos concentrados interesses concorrentes em diferentes formatos de expressão em comunicação e em artes, compartilhamos perspectivas sobre como vemos a questão da autoria. Foi comum a todos nós, o uso de exemplos que construíam não apenas operações de composição entre um e mais autores, mas no fato de que cada qual caminhava em trânsito com a escritura expandida em diferentes suportes expressivos.

Partilhamos também a percepção de que a autoria não se encontra no seio da autoridade do sujeito, pois os suportes, mídias que dão a configuração formal das expressividades comunicativas contidos em nossos exemplos, são também passagem, meio e

conteúdo de enunciação nos atos expressivos em arte e comunicação. A dificuldade em se fazer comunidade no caso da criação que acontece no papel em branco, está no fato de que nosso material são as palavras e cada qual possui campos semânticos muito distintos. Um desafio criativo foi que, ao olhar para nossos campos semânticos, a vizinhança com a questão da autoria, se apresentou através de processos expressivos em comunicação e em arte, em que a própria palavra fora o material concreto e virtual que apareceu na forma de realizar a produção expressiva dos projetos.

Por esse motivo resolvemos trazer exemplos de processos de autoria em compartilhamento através de diferentes suportes. O uso visual da construção com a palavra e o texto foi o elemento comum de criações expandidas em experimentos literários em meio virtual, em performance e em intervenção urbana. Assim a palavra transitou entre a mídia virtual, a impressão material em folha de papel, o corpo, a casa e a cidade como suportes para a inscrição e criação de procedimentos em escritura expandida.

Diagnosticamos três modos de escritura expandida, em formatos e suportes que inseriram diferentes relações de co-labor e autoria. O primeiro modo foi disparado por Artur Matuck e a sua proposta de meta-autoria através de experimentos pioneiros de trânsito literário em ambiente virtual. A segunda escritura expandida, foi a apropriação do espaço fechado, da casa e da galeria no projetos Cartas a Renato Cohen, pesquisa de pós-doutorado de Nara Ciotti, que teve como resultado uma performance distapada pelas cartas escritas ao remetente impossível. A terceira escritura expandida foi o desenvolvimento da ação urbana Panis Et Circences no Fórum das Letras de Ouro Preto e Mariana, elaboração inédita em oficina ministrada por Lenine Guevara, ao sugerir construções coreográficas com a arquitetura da cidade, através da criação de frases e sentenças elaboradas em autoria compartilhadas em processo de construção textual. Nessa ação, o corpo dos participantes foi o suporte para a inscrição visual e material de haicais elaborados de modo coletivo, como figurinos.

A assinatura de Artur Matuck, marcou a contribuição de assinalar as mídias projetadas para desencadear fluxos informacionais, que estão se tornando um dos principais modos de expressão criativa contemporânea. Especialmente, o pesquisador evoca eventos realizados em meios tecnológicos que induzem novas formas de autoria e colaboram com a sua proposta de meta-autoria. Para isso, toma exemplos de experimentos pioneiros e até então inéditos em tele-escrita, realizados entre 1983 e 1985, concebidos como formas de expressão no contexto da meta-autoria e expressão coletiva.

O primeiro caso trazido por Matuck foi o projeto *La Plissure du Texte* foi concebido por Roy Ascott para *Electra*, no ano de 1983, em Paris, como um experimento de autoria dispersa participativa. O segundo caso ocorreu em dezembro de 1985 e foi proposto por Jean-Francois Lyotard como um atelier de divergências, *Épreuves d'écriture* (Provas de textos), realizado através de uma rede de computadores com 26 escritores franceses, girando em torno de cinquenta palavras relacionadas com a natureza problemática da imaterialidade. O projeto *Hearsay* (expressão em inglês para a brincadeira telefone-sem-fio) foi organizado por Norman White na Galeria A-Space, em Toronto, em novembro de 1985, através da rede Artex. A proposta de White tinha como objetivo incluir tantas línguas e culturas quantas fossem possíveis, enfatizando as mudanças semânticas provocadas pela tradução." Ficam evidentes como os casos autoria em trânsito e a tematização da autoria são beneficiados com esses experimentos, avaliados no campo da arte e tecnologia em fenômenos reconhecidamente pioneiros entre os seus co-partícipes.

A assinatura da pesquisadora Naira Ciotti foi movida pelo desejo de homenagem a Renato Cohen, cuja metodologia é a escrita compartilhada com pessoas (autores críticos, de artes ou não), através da reunião de cartas endereçadas ao autor, trabalhando com mídias impressas e com o meio eletrônico. Cartas a alguém como Renato Cohen geram um gap linguístico, no sentido de que com a morte do autor, nunca serão respondidas. A performance "Cartas a Renato Cohen: teorias do esquecimento" com a ocupação do Condomínio Cultural em São Paulo em julho de 2015.

O uso da carta ficcional, endereçada a um remetente impossível, foi o disparador de propostas que expandiram o suporte do papel para o uso do corpo dos performers cortados por uma instalação multimedia em video com o conteúdo imagetico das cartas, frases e processos do projeto. Nesse caso, os autores performers propuseram a desprogramação do espaço, baseadas em uma estética da ausência, criando jogos e tematizando a condição de ausência do autor homenageado. A meta-autoria aparece como a exposição do zeitgeist, da carta sem remetente, da escrita que se expande para a escritura expandida em performance multimedia, ao explorar os mesmos procedimentos de falta do remetente para a ocupação das materialidades do corpo com o espaço.

E por fim, Lenine Guevara, que reuniu os exemplos escritos nesse artigo, trouxe também um evento em que houve processo de escrita compartilhada, da qual foi performer e oficineira junto ao coleLvo Mo(vi)mento (MG/RJ). O manifesto Panis Et Circences consistiu na elaboração de haicais criados em escrita compartilhada pelos participantes da oficina

preparatória que, na ação urbana, foram dispostos materialmente como textos visuais, cujo display não era o papel em branco, mas o corpo dos performers. Esse ato poético criou um jogo concreto com as palavras materializadas corporalmente, na busca da composição física e visual das palavras com a arquitetura de Ouro Preto, trazendo a visibilização de pequenas atitudes e convenções, nossas pequenas ditaduras cotidianas e a sua interação com o Fórum das Letras de Ouro Preto, cujo tema foi "50 anos do Golpe Militar no Brasil".

No caso de Panis Et Circences, a posição de uma autoria que não foi tematizada, mas apareceu como procedimento de embaralhamento entre os haicais criados de modo coletivo e a escolha daqueles a serem expostos no corpo. A exposição da palavra em um suporte volumétrico e com contornos como o corpo, fazia impossível a leitura imediata dos haicais e denotava a efemeridade da ação das palavras no corpo e do corpo na arquitetura. As letras mudavam e se desprendiam, gerando situações que se inscreviam com informações no caminho, como placas, pessoas, carros, cercas. No caso dessa ação avalia-se que houve um meta-tema com o tema e a situação do próprio evento, o Fórum das Letras.

A partir dos exemplos trazidos pudemos tecer considerações acerca de uma escritura expandida, tendo como elementos comuns o jogo com a palavra em sua concrescência e visualidade, expostos em ambiente virtual, em espaços físicos fechados e em espaços urbanos. Cada proposição configurou um modo específico de relação com o processo da partilha da autoria e passou por procedimentos de metalinguagem, evidenciando que o material trabalhado fora o próprio uso da palavra, não percebida como tradução do signo oral, mas como escritura, expandida a outros suportes além do papel, como palco de experimentação.

Palavras-chave: escritura; partilha; meta-autoria; meta-tema

Palabras claves: escritura; reparto; meta-autoría; meta-tema

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Laboratório de convivência *Calón* – preâmbulos da intervenção *Cambana*

Laboratorio de convivencia *Calón* - preámbulos de la intervención *Cambana*

Maicyra Teles Leão e Silva
Universidade Federal de Sergipe (UFS)

A palavra *Cambana* é uma homenagem ao "*português da língua cigana", como eles a nomeiam para* indicar: cabana, barraca, rancho; tenda na qual Calóns acampados habitam, sem divisórias ou portas. Calóns, por sua vez, é um termo utilizado por pesquisadores para designar a etnia cigana que chegou ao Brasil a partir da península Ibérica e que, juntamente com os Roms e Kalderash, formam os principais grupos ciganos do Brasil. Na linguagem dos grupos Calóns, com os quais convivi, essa palavra significa cigano. Assim, o laboratório criativo que tratarei aqui intitulou-se *Cambana*, como maneira de iluminar o elemento material símbolo de seu refúgio e provisoriedade, a "casa". Como evento artístico, *Cambana* concretizou-se como um arranjo de ações artísticas discutidas colaborativamente e criadas através de um processo de contar e mostrar imagens, estáticas e em movimento, oriundas da pesquisa de campo. Apresentou-se sob o formato de dez intervenções artísticas ocorridas simultaneamente nas feiras livres das cidades nas quais a pesquisa de campo margeou-se, tendo sido realizadas por um grupo misto de criadores, autodenominado de "bando": fotógrafo, atriz, cenógrafo, bailarino, escritora, arquitetos, performers.

As intervenções ocorreram em março de 2012, especificamente nas cidades de Cachoeira, Muritiba, São Felipe e Salvador, todas no estado da Bahia. O laboratório de criação iniciou-se em julho de 2011, quando estruturei o formato de delegação criativa (BISHOP, 2012), convidando outros criadores a materializar obras a partir de meus relatos e registros documentais da pesquisa de campo. Foi, então, a partir de outubro de 2010, acompanhada e acompanhante de um fotógrafo documentarista, Márcio Lima, também acariciado pelo princípio nômade, que iniciamos uma série de incursões a comunidades ciganas, no interior do estado da Bahia. Até então, tínhamos como objetivo registrar visualmente a forma de habitação simbólica dessas comunidades, tidas como nômades, mas cada vez mais sedentarizadas, em parte, já habitantes de casas de alvenaria. Foram em

entrecortados vinte meses que percorremos agrupamentos onde se revelavam primos, vós, tios e sobrinhos, desnudando-se a esperteza para com certos riscos e a ingenuidade para sutis descobertas, que geravam risos. Trocamos algumas fotografias e, aos poucos, um circuito mutante foi-se tracejando, literalmente às margens daquele Recôncavo dos sambas e capoeiras. Conforme mais adentrávamos, evidenciava-se a curiosidade e a vontade em querer compreender minha conficção com aquelas comunidades na construção de uma alteridade.

Passei a entender que aquele contato reverberava vestígios e rastros em minha vida, de forma a não poder mais me furtar ao convívio. Para garantir suportar o forte impacto da alteridade que me propus acariciar, o método que utilizei foi o de osmose afetiva. Porque sei que quando algo reverbera em nós, escapa, sem pedir licença. Essa é a técnica que vislumbra o instante como real fluxo de uma razão sensível (MAFFESOLI, 1998) onde não apenas objeto se faz parte observante e protagonista, mas o próprio sujeito se reverte em segunda existência (LYOTARD, 1996), na qual o silêncio penetra os canais vazios e o faz ensurdecer. Enquanto essa segunda existência se estabelecia em mim, no papel de pesquisadora, um Brasil cigano se descortinava através das pesquisas bibliográficas, convocando a uma necessidade política-social de fazer visibilizar artisticamente essa condição de esquecimento dessas comunidades. Fotos, materiais audiovisuais e catálogo e a intervenção urbana, propriamente, já mencionada anteriormente, foram os modos possíveis de fazer ver.

Demorei meses de contato com essa comunidade para discernir onde queria chegar ou mesmo o que faria daquela colaboração equânime. Achava que não havia me dedicado suficientemente à contemplação necessária ao espaço do repouso para sonhar em paz (BACHELARD, 1989), já que para sonhar, é necessário repousar para advir o devaneio. Mas de fato, a experiência do convívio se apresentou tão potente que me sentia incapaz em querer revelá-la porque estaria sempre aquém da convivência. Talvez por isso a opção pelo formato de delegação que adotei em *Cambana*: porque de minha parte, diretamente, seria incapaz de eleger sem passionalidade. Nesse sentido, compartilhar a experiência, mesmo que não fosse diretamente em campo, mas sim por meio dos efeitos de meu próprio atravessamento, me soava uma possibilidade de estimular rotas alheias de reações.

Em *Cambana*, a amizade se destacou como motivação relevante. Apesar de poder soar como uma atitude de mera facilitação ou amadorismo trabalhar com amigos, de fato, há uma potência disruptiva nessa escolha. A reunião em torno das relações de amizades embutem um compartilhamento favorecido pela *condivisão* da vida. Para além do sentido de fraternidade, que implica uma busca por fusão, incorporação e aceitação na prerrogativa de partilha, a

amizade respeita a condição da pluralidade e busca uma estimulação recíproca, que não quer dizer necessariamente homogeneidade na comunicação. Apesar da aparente harmonia implícita na noção de bando, como se fosse formado por afinidades que não se discordam, a ambivalência dos contrastes e confrontos mantém-se como dinâmica interna do conjunto.

A dinâmica relacional e de troca foi disposta como procedimento base da constituição artística, favorecendo des e reterritorializações dos sujeitos-criadores diante da alteridade que se revelou. Nesses ajustes de localização, a interferência foi regida não apenas pelas subjetividades em mutualidade, mas por situações contextuais demarcadas por uma espacialidade contingencial, e também por uma durabilidade prevista na ocorrência. Poetizar o convívio, portanto, valoriza a experiência do estar junto e reafirma a coligação entre a produção artística e a dimensão vivencial humana, estabelecendo pontos de contato transversais entre esferas do cotidiano, particular e coletivo, e habilidades e interesses poéticos específicos.

Palavras-chave: intervenção urbana; cambana; calóns; convívio; amizade

Palabras claves: intervención urbana; cambana; calóns; convivencia; amistad

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Processos nômades em Dança: a experiência intercultural na criação de *Pina Bausch*

Processos nomades en la Danza: experiencia intercultural en la criacion de Pina Bausch

Carmen Paternostro Schaffner
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

O artigo retoma transversalmente a presença do nomadismo cultural na obra de Pina Bausch e o Dança-Teatro de Wuppertal em criações realizadas em diversos países nas décadas de 1980-1990. O objetivo do estudo é ampliar discussões atualizadas de extrativismo cultural, nomadismo e diagonalidades do ser humano, fazendo referências aos processos interculturais e o lugar da coreógrafa Pina Bausch. Interessa, neste estudo, averiguar o processo expandido do Grupo Dança Teatro de Wuppertal como um 'teatro do mundo' conduzido por Pina Bausch, como também as vias relacionais afetivas geradas em seus circuitos e compartilhamentos com outras culturas. Justifico meu interesse em retomar o assunto pela ótica da 'cultura própria' e 'cultura alheia' e fricções no campo da encenação como processo expandido, como também contemporizar as preocupações e discursos do campo da biopolítica. Curiosamente, testemunhei uma das primeiras excursões do *Tanztheater* Wuppertal ao Sudeste Asiático. Foi em janeiro/fevereiro de 1979, em Calcutá, quando morava e trabalhava nessa cidade, e o grupo se apresentou com a *Sagração da Primavera.* No mesmo ano, em estágio em Wuppertal a convite de Pina Bausch, assistindo aos ensaios da peça *1980*, pude perceber que depois da referida turnê havia o desejo da coreógrafa de realizar experiências fora de Wuppertal. Para Pina Bausch, só Wuppertal não era suficiente, havia o desejo de expandir e perambular entre os mundos, a fascinação pelo outro e a vontade de transitar por novas identidades já estavam internalizados. Foi isso que lhe conferiu um diferencial – sua visão ampla do mundo – e a consequente consistência conceitual e estilística como uma criadora pós-moderna. A antecipação dos eventos, a descoberta da "diagonalidade do ser humano" em cada peça e a convivência com pessoas numa existência sem raízes, típicas da pós-

modernidade, forjaram o modelo Wuppertal como um teatro de mundo, tornando-o nos últimos vinte anos um vagante entre culturas.

Pode-se dizer também que a sensação de estar entre Wuppertal e o mundo, ou seja, entre uma cidade do interior de um complexo industrial europeu de céu cinzento e a perspectiva de conhecer e trabalhar em cidades e culturas diferentes com projetos instigantes, levou Bausch e seus dançarinos migrantes do mundo a uma prática de "existência sem pátria", de forma tão intensa, que lhe assegurou um princípio estético. A *Heimatlosigkeit* (existência sem pátria) passou a ser uma forma de criar expandida do grupo internacional de Wuppertal. A pulsão para ciclos nômades de Bausch foi incondicionalmente acatada por Arno Wüstenhöfer[1], que deixou as portas da Operahaus de Wuppertal abertas para o seu retorno dos voos "errantes". O sociólogo Michel Maffesoli (2001) afirma que a errância e o nomadismo, sob diversas variações, se torna na pós-modernidade um fato cada vez mais evidente. As vagabundagens pós-modernas são ideias de adotar a errância como um *modus operandi*. O nomadismo como uma tendência geral de uma época que, por uma volta cíclica dos valores esquecidos, se liga a uma contemplação daquilo que é maior para si. A pós-modernidade está se constituindo em torno da ideia do enraizamento dinâmico, partindo de uma vagabundagem existencial desenvolvida pela "sede do infinito", que se desenrola a partir do oco e do desejo do outro lugar. Para esse autor, o par antinômico nomadismo-sedentarismo se expressa e constitui um "dado mundano", ganhando a forma de uma espécie de enraizamento dinâmico. Esses polos ambivalentes se tornaram, na pós-modernidade, "um vai e vem das peças que dão equilíbrio às máquinas, aquele pólo que se descuidou retoma a importância" (MAFFESOLI, 2001, p. 103). O nomadismo como uma forma arcaica é retomado conceitualmente na pós-modernidade. Refere-se a sujeitos que inicialmente não têm uma localização definida, que vivem em perambulações, viagens, fugas, emigrações, migrações. Tais movimentações de busca levam a novas autodefinições, misturando, amalgamando, hibridizando velho e novo, próprio e alheio. Segundo Maffesoli, o homem pós-moderno estaria impregnado de errância, de um lado místico de "religação". O nomadismo e a errância se relacionam com a pluralidade de valores e a pluralidade de papéis numa nova dimensão da vida que levaria ao encantamento pessoal e re-encantamento do mundo. O habitante das megalópoles seria, de certa forma, um novo tipo de nômade, um errante que muda de aparência e de papéis na vasta teatralidade social – a procura de uma dimensão qualitativa da existência. O que o move é o

[1] Arno Wüstenhöfer, diretor da casa de Ópera de Wuppertal que convidou Pina Bausch em 1972 para Wuppertal e que a apoiou durante muitos anos, incentivando a concretização do que hoje se conhece do trabalho de Bausch e do seu *ensemble*.

desejo de expansão e uma espécie de pulsão. Com variadas modulações, Maffesoli vê a errância como um dos polos fundadores da estrutura social. Sobre as montagens/colagens nômades de Pina Bausch, aquelas que iniciam através de contatos e coproduções no estrangeiro, Jochen Schmidt escreveu "Alle wollen Pina" (Todos querem Pina) com observações e registros valiosos. Ele esclarece que, em meados dos anos 1980, alguns teatros, cidades e até regiões não se contentaram mais em receber o *Tanztheater Wuppertal* só como visita, e queriam peças próprias criadas para eles com coparticipação nos custos de produção. Teatros ou instituições de diversas cidades convidavam a coreógrafa e o grupo para várias semanas de residência, ainda sem honorários, para uma pesquisa inicial. Depois dessa primeira fase, a obra era desenvolvida e estreada em Wuppertal. Essas montagens extrapolam qualquer denotação de extrativismo cultural. Para muitos críticos fica a constatação que Pina Bausch montava suas peças quase sempre com elementos díspares da cultura própria a da cultura alheia que mutuamente se completam, iluminam, transformam e questionam. Muitos desses elementos como veremos mais adiante, tratam de um profundo medo diante de uma possível catástrofe mundial, falam de morte e mutilação, de sofrimentos e torturas, pressões e saudades. Em Pina vê-se que as pessoas fogem do seu medo em atos insensatos e promiscuidade arbitrária em diagonalidades existenciais. As surpreendentes mudanças de cena, frequentemente, quebram o conteúdo de maneira irônica para evitar uma interpretação simplória e ou reprodutiva do que viu em outra cultura. A pós-modernidade traz para a discussão a possibilidade do indivíduo de 'nenhum lugar'. Aquele que está passando, trocando e existindo no presente, sem necessariamente ocupar, possuir vínculos ou história localizada. Cidade é o espaço que representa o enraizamento e a pulsação de vida da imaginação humana. Cidade, no sentido freudiano, é o lugar da destilação do processo de civilização e cultura. As cidades também são portos que definem seus cidadãos, dar destino, dar origem. A cidade existe em virtude de sua história. Embora Pina Bausch tenha colaborado com sete cidades, sua postura não foi extrativista, mas catalizadora de culturas. Ela não recorre a uma narrativa e nem a uma representação reconhecível da cidade em questão. A sua mentalidade de trabalho é o paradigma de um ser e estar imediato e indescritível, resultando numa integração do momento presente, aquele de nenhum lugar.

Palavras-chave: Dança teatro; nomadismo; errância cultural

Palabras claves: danza teatro; nomadismo; erancia cultural

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

O lugar do passo popular em processos de criação como pesquisa em dança

El lugar del paso de baile en procesos de creación como investigación en danza

Daniela Maria Amoroso
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Esse artigo deriva de minha experiência de pesquisa de pós-doutoramento que foi dedicada ao entendimento do passo das danças populares brasileiras como disparador-criador numa composição de dança, no caso, um solo de dança que recebeu o nome de Hortênsia[1]. A preocupação com o passo das danças populares nasceu durante minha pesquisa de doutoramento, na qual, sob a lente da perspectiva disciplinar da etnocenologia, investiguei o contexto local do samba de roda e pude entender o 'miudinho' como um código de movimento próprio daquela expressão cultural e, por isso, um tipo de patrimônio imaterial cultural que depende do corpo para se materializar. Ali, naquele momento, a compreensão do que significa um patrimônio imaterial em dança foi fundamental para avançar nas minhas indagações sobre como podemos entender uma dança contextualizada, culturalmente indexalizada, como o próprio samba de roda[2]. Para a pesquisa de pós-doutoramento[3], decidi investigar não mais a ida a campo da pesquisadora para observar e participar de uma manifestação cultural, percebi o campo de pesquisa amplo que se abre quando me coloquei a seguinte pergunta: o que acontece quando o passo (código de movimento identificador de uma determinada dança

[1] Étymol. et Hist**.** 1789 bot. *hortense* (*Encyclop. méthod. Bot.* t. 3, p. 136); Lat. sc. mod. *hortensia,* créé par le botaniste Commerson [1723-73] qui, d'après Jussieu, article *hortensia* du *Dict. des Sc. nat.,* t. 21, avait d'abord donné à cette plante le nom de *peautia caelestina* en mémoire de M^{me}Nicole Reine Lepeaute, mathématicienne célébre [† 1788], puis lui avait substitué celui de *hortensia* tiré probablement de *flos hortorum* « fleur des jardins » parce qu'elle était cultivée dans tous les jardins de Chine et du Japon. Jussieu a conservé *hortensia* ds *Genera Plantarum* [1789], p. 241 qui serait donc à interpréter comme le fém. de l'adj. lat. *hortensius* « de jardin ».

[2] Levanta Mulher e corre a roda: dança, estética e diversidade no samba de roda de Cachoeira e São Félix. Tese defendida em dezembro de 2009, lançada como e-book pela Edufba em 2017.

[3] Université Paris 8 Saint Denis, Departement de Théatre, sob a tutoria de Madame Katia Legeret, no periodo de outubro de 2015 a outubro de 2016.

tradicional), sai do seu contexto local e se territorializa em outro contexto? Mais especificamente, o que acontece com o passo quando em processo de criação?

Logo em seguida, as perguntas derivadas vieram compor a problemática de pesquisa:

- Em que medida a etnocenologia aporta ferramentas para esse tipo de pesquisa? Ou seja, uma pesquisa que se baseia na prática de criação como processo de reflexão?
- O entendimento de passo nas danças populares dialogaria com o conceito de gesto dançado, advindo da corrente francesa de pensamento de dança[4]?

Nos estudos da etnocenologia, Armindo Bião[5] foi um dos pioneiros em enfatizar a importância das práticas espetaculares no corpus das pesquisas em etnocenologia no Brasil, sem, no entanto, se aprofundar em questões de processos de criação que se apoiam na perspectiva da etnocenologia. Esse devir da etnocenologia foi um dos motes para a elaboração do meu projeto de pesquisa e deveu-se também às longas conversas e discussões com meu primeiro orientando de mestrado no Programa de Pesquisa em Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA), Filipe Dias, que hoje é nosso aluno de doutorado. Das conversas de orientação e da experiência de lecionar por dois semestres a disciplina de etnocenologia adveio primeiro, a apetência de dançarinas para as pesquisas em etnocenologia e a necessidade de entendermos o paradigma da prática como pesquisa nas nossas investigações com as práticas espetaculares brasileiras, sejam tradicionais, modernas, urbanas ou rurais. Foi aí que me posicionei enquanto pesquisadora e dançarina e tomei a decisão de utilizar como procedimento de pesquisa, a experiência de me colocar em processo de criação durante o pós-doutoramento.

Retomando às questões centrais do trabalho, minha preocupação em aliar a etnocenologia ao estudo do gesto, seguindo os autores fundadores do departamento de dança da Paris 8, especialmente Hubert Godard, se traduziu em um ponto de vista, digamos, híbrido. Hibrido no sentido em que, concordando com a etnocenologia, as abordagens de estudos do corpo nas expressões culturais brasileiras se indexalizam quanto mais contextualizada está a pesquisadora dançarina. Isso quer dizer que a pesquisa de campo e a vivência do pesquisador nos lócus de pesquisa enriquece o entendimento sobre o sujeito/objeto de pesquisa. E, a

[4] Os estudos de dança do Departamento de Dança da Universidade Paris 8 têm uma linha de pesquisa de grande impacto no pensamento mundial de dança e inaugurou um modo sensivel de analise de Dança denomonado Analise do Gesto Dançado que tem como pesquisadores de referência Hubert Godard e Christine Roquet.

[5] Professor fundador do Programa de Pos-Graduação em Artes Cênicas e da ABRACE, referência dos estudos da etnocenologia do Brasil.

expertise, a especialidade de cada dançarina na análise sensível do movimento assim como o entendimento do gesto em termos cinéticos, físicos e simbólicos (ferramentas) vão dialogar diretamente com a dança e os saberes de dança. Entendo que no termo 'passo de dança', o sentido da codificação é sempre recorrente, ou seja, um passo de dança é sempre um código. O estudo desse passo pode direcionar o entendimento para o gesto. A percepção do passo o permite ser pensado enquanto gesto. E é aqui que argumento pela percepção do gesto ao dançar, pois minha intuição é a de que no momento de construção e desconstrução do passo/gesto, no estudo do como fazer, de como me organizar em relação à gravidade, aos apoios, ao peso do corpo, é nesse momento de estudo que a pesquisa acontece, pela investigação do sensível. No processo criativo de Hortênsia, nesse ponto especifico do passo, tomei como passos de investigação, o miudinho e o giro do porta bandeira.

Com base no léxico da etnocenologia proposto por Armindo Bião, insisto na contribuição dos processos de criação para tensionar e complexificar a abordagem etnocenologica. Um corpo que tenha vivenciado, apreendido uma técnica corporal[6] culturalmente especifica, aporta material artístico também específico e preocupações artísticas que se relacionam à etnocenologia? Ou ainda, tais questões, advindas da própria criação seriam um transbordamento da etnocenologia em sua transdisciplinaridade com os estudos de dança e de performance? Bião deixa pistas sobre a ligação da pesquisa com o experimento artístico em seu texto 'Um trajeto, muitos projetos', no qual ele inicia uma distinção entre objetos substantivos, adjetivos e adverbiais da etnocenologia. No entanto, as pistas sugerem mas não aprofundam, o que nos traz a sensação e o desejo de continuar a entender como a pratica artística é defendida nas pesquisas em etnocenologia.

Nesse momento, me desapego da etnocenologia entendendo que existem limites que somente serão esgarçados se atos de criação[7] acontecerem. Como uma dança que se transculturou do campo de pesquisa para a sala de aula ou laboratório de criação, no corpo da pesquisadora e que se materializa em outra configuração de dança carrega as questões da pesquisa? Para dar um exemplo mais concreto, como citar passos sem folclorizar? Citar uma dança na minha composição, como fazer? Citar o passo? O estado de corpo? Criar uma situação nova para aqueles passos? Algumas dessas escolhas foram tomadas durante a criação/investigação de Hortensia. Como criar me desapegando de códigos já incorporados,

[6] MAUSS, Marcel. **Technique du corps**.

[7] Baseado na ideia de atos de currículo, de Roberto Sidnei Macedo.

me utilizando da negatividade de Agamben[8], para dar vias de criação. Eu disse não ao samba, no início, me neguei a sambar, me desapeguei do próprio passo que era meu tema de pesquisa, disse não. Isso provocou um deslocamento da minha própria identidade/alteridade. Nesse caminho do distanciamento, da saída do meu lugar de conforto, o encontro comigo mesma em sala de ensaio, os julgamentos estéticos, tudo isso contribuiu para negar o que seria justamente a minha matéria de trabalho. Nesse processo de deslocamento e de negação (Agamben), novas emergências (Louppe) tomaram lugar, um imaginário menos apegado à materialidade e execução do passo e mais atento ao meu próprio corpo, à estímulos somáticos para além de um movimento codificado. Novas situações foram criadas e sim, os passos vieram, mas já afetados por novos sentidos, novas motivações. Essa ressignificação então me fez sentido como se minha própria dança fosse a transculturação (noção central do pensamento do sociólogo Renato Ortiz), completamente engajada à minha identidade e não a uma identidade imaginada por um projeto de pesquisa. A minha própria tese de doutorado sendo vivenciada por mim mesma no sentido em que defendi a transculturação e a compreensão do samba de roda como uma prática diaspórica, na qual o corpo foi o responsável pela sobrevivência dos elementos estéticos africanos (uma tese bem explicada por Kobena Mercer e Paul Gilroy, no livro O Atlântico Negro) no Recôncavo Baiano. O que me interessou então foi dar condições de adaptação ao meu corpo, de me sentir estranha e criar rizomas (Deleuze) de identificação no lugar estranho, sem a imposição codificante do passo mas com a liberdade de inclusive escondê-lo. No entanto, na tentativa de esconder, o passo se transfigura e resiste na transformação. Não seria bem esse o processo de transculturação defendido por Ortiz no pensamento pós-colonialista?

Em relação à metodologia, já é bem sabido que a as artes em diálogo com a etnografia defendem a bricolagem metodológica, de caráter qualitativo e que traz a pesquisa baseada na pratica, ou seja, o pesquisador é participante podendo se inserir no seus lócus de pesquisa inclusive através de uma pratica-ação. Dessa maneira, Hortensia não se satisfaz com os procedimentos metodológicos da etnografia, vejamos porquê. De início, não há um *locus* de pesquisa, não se configurando como uma pesquisa de campo de caráter etnográfico de imersão da pesquisadora. Hortensia é um processo de criação, para o qual foram trazidos disparadores de criação, passos e estados de corpo de experiências e vivências da trajetória da pesquisadora na cultura popular em especial no samba.

[8] AGAMBEM, Giorgio. **Le feu et le réci**.

Nesse sentido, defendo a importância de dados auto-etnográficos (FORTIN, 2009) no processo de criação, ou seja, gestos, movimentos e estados de corpo de minha trajetória em diferentes campos da cultura, inclusive da viagem que realizei para Istambul (Turquia) e onde pude tomar contato com a corporalidade das mulheres que seguem a religião muçulmana. Uma estada de três dias que foi suficiente para me dar sensações motoras radicais, digamos assim. Articulação coxo-femural atrofiada, peso excessivo do corpo e desgaste dos joelhos, foco de visão difuso, efeitos antecipados da força da gravidade na organização postural das mulheres. Esse choque cultural e sensações motoras trouxe outros afetamentos para os passos do miudinho, da boquinha da garrafa e para o giro da porta bandeira. As questões do feminino especialmente no choque cultural entre a bacia pendular do samba de roda e aa bacia atrofiada das mulheres da Mesquita Azul emergiram do processo investigativo de Hortensia. Nesse sentido, defendo que seria possível inclusive o desaparecimento do passo na materialidade da dança criada mas ele permanece fantasmagoricamente, imaterialmente no processo de criação.

Palavras-chave: passo; dança; pesquisa; etnocenologia; gesto

Palabras claves: paso; danza; investigacion; etnocenologia; gesto

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Desmantelos em dança e outras crises

Desmantelos en danza y otras crisis

Anderson Marcos da Silva
Universidade Federal da Bahia (UFBA/PPG)

Claudinei Sevegnani
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Um desmantelo é um acontecimento de dança que não tem a obrigação de se constituir como forma espetacular. Os desmantelos se relacionam com os espaços e reconfiguram as ações automáticas, padronizadas e cotidianas. Desmantelar é desconjuntar, desmanchar e refazer. Movimento e palavra insistindo em ser outra coisa: (des)mantê-lo. Desmantelar é insistir no existente em transformação. Um desmantelo, quase sempre, ocorre sem aviso prévio. Pode ser presenciado em sua breve duração física e continua se trans-for-man-do através de seus registros. Desmantelo é morfose, processo de (re)formação.

Um acontecimento é a realização de uma das possibilidades de existência de um sistema – seja ele de caráter atômico, biológico, político, artístico etc. – é a passagem de um estado a outro, uma transformação que se inscreve na irreversibilidade do tempo. Acontecimentos são emergências que se dão a ver em situações de crise, são arranjos, acordos, soluções momentâneas e, simultaneamente, são embriões de tantas outras crises. Um desmantelo é um acontecimento de dança porque se constitui como diferença, como perturbação sutil da ordem cotidiana, sátira dos movimentos-padrão em uma reconfiguração estético-política. É um exercício de indagação, de esgarçamento de nossos repertórios de movimentos e de nossas estratégias de composição. Um desmantelo pode ser uma abertura para outras formas de criar e questionar a dança, pode ser o reconhecimento das experiências do corpo através de outras interpretações.

Desmantelar é, também, a tentativa de instaurar outros modos de existência por meio de padrões que insistem e que são insistidos e incitados a se transformar. Desmantelar é atualizar padrões, pois as estabilidades do corpo são temporárias. Desmantelar pode ser esse acirramento e aguçamento da transformação, um exercício contínuo de instabilidades em que

padrões se redimensionam nas tensões com o ambiente. Precariedade. Um desmantelo se constitui também como estratégia de composição quando se faz como uma ação deliberada de fuga das normativas da criação coreográfica e das definições de obra de arte. É uma possibilidade de experimentação de processos de criação como fluxos de informações na singularidade dos locais de seu acontecimento – no ponto de ônibus do Rio Vermelho, no calçadão da Barra – sem a preocupação em definir um lugar de apresentação, uma separação entre quem age e quem observa, afinal, essa dicotomia não faz mesmo sentido. Quem olha e quem é olhado quando vejo que, deitado no encosto do banco para observar o mar, as pessoas passam me observando e riem?

Em tudo o que fazemos, as memórias estão ali, transitando entre fluxos de relembranças e esquecimentos. Mesmo quando o desmantelar se apresenta como estratégia de composição, há noções de dança e de seus modos de criação arraigadas nos corpos – seja como uma confusão-dúvida-riso que não permite a imediata classificação como dança daquilo que se dá a ver; seja como um desafio crítico, uma vontade de não-coreografar. Um desmantelamento pressupõe que memórias sejam, também, desmanteladas: memórias relacionadas ao próprio modo de se movimentar, memórias relacionadas ao espaço em que se transita, memórias de como se deve, nas normas impostas, se caminhar no espaço em que um desmantelo emerge. Eu posso me jogar repetidamente no chão no calçadão da Barra? Ao evocar essas memórias, tensionam-se suas constituições por meio de modificações em tempo presente.

Desmantelar é correr contra um processo antecipatório. Portanto, um desafio contra a instauração de um padrão, não no sentido de que um padrão não seja, propriamente, importante para a sobrevivência. Mas desmantelar tem a ver com o pensamento constante acerca dos padrões do espaço cotidiano, uma possibilidade de desestabilizar o lugar-comum do trânsito de corpos, a possibilidade de constituir outros sentidos de existência. Fazer com que a degradação de movimentos e a ocupação não cotidiana dos espaços sejam maneiras de criar em dança ressoa o entendimento de que as instabilidades e as incertezas, que são características de tudo o que é vivo, podem ser forças propulsoras de outras existências estético-políticas.

Um desmantelo é uma operação semiótica de apropriação de palavras, movimentos e práticas que estão fora do padrão – da língua, da dança, de comportamento – como metacrítica que se constrói sempre no presente. Os desmantelos foram realizados em espaços urbanos da cidade de Salvador e registrados em vídeos com um smartphone. Os vídeos também são

desmantelados. A edição é um processo de desmantelo, de recorte e de colagem, de sobreposição das imagens e dos sons, às vezes aleatoriamente, às vezes premeditadamente, contaminados, como não poderia deixar de ser, pelos elementos da cultura pop, do videoclipe, pelo fluxo de imagens que alimentam as redes sociais. A escrita desse texto também pressupõe uma ideia de desmantelo. Desmantelo como forma de escrita, de reorganização das ideias. Escrita feita a quatro mãos, em rodadas que insistem em inscrever uma transformação, em mexer no que já foi mexido, editar, aglutinar, redimensionar ideias, tentar reorganizar o que já foi reorganizado e, mesmo assim, perceber que os fluxos de pensamento acabam engendrando uma espécie de padrão na própria escrita. Tentativa de fuga. Escrita que ressoa dos acontecimentos de dança, mas que se recusa a ser uma descrição-análise de um objeto alheio, distante. Texto que se faz da memória e do esquecimento dos desmantelos e da vontade ainda presente de seguir transformando. Prática de escrita que se quer como exercício autocrítico de experimentação poética e acadêmica.

Um desmantelo é um acontecimento de dança. É, também, morfose em vídeo, morfose em escrita textual, possibilidade de reconfiguração dos padrões que se instauram nos processos de tradução, seja da dança para escrita, seja da escrita para a dança, seja da dança para o vídeo, do vídeo para escrita, da dança-vídeo-escrita-dança-escrita-vídeo.

Palavras-chave: processos de criação; corpo; dança contemporânea

Palabras claves: procesos de creación; cuerpo; danza contemporánea

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Corpos que são: fricções entre a capoeira regional e processos de criação em Dança

Cuerpos que son: fricciones entre la capoeira regional y la creación en danza

Lia Gunther Sfoggia
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Esse resumo aborda minha pesquisa de doutorado em andamento, onde proponho que a capoeira, como um universo de sentido, evidencia parâmetros que alimentam processos criativos em dança. Tratando-se de uma manifestação de nuances e faces muito plurais, poderíamos investigar a capoeira como elemento histórico brasileiro, questionar as questões de gênero que circundam as pessoas que se envolvem nesse contexto ou buscar a preservação de práticas que envolvem o dia a dia do capoeirista. Entretanto, já que se trata de uma manifestação cultural brasileira que sobrevive principalmente através dos artífices da memória, como tradição oral mantida e alimentada de boca em boca, experiência seguida de experiência, o que temos hoje são configurações diversas de capoeira, que são reflexo das vivências das pessoas que mantêm viva essa prática. O indivíduo, através do que ele experiencia, é o corpo como memória incorporada. É justamente essa memória que move a roda de capoeira e reverbera na vida dos capoeiristas.

Nesse contexto, a realidade referente à capoeira que alimenta essa pesquisa diz respeito ao legado do Mestre Bimba (Manoel do Reis Machado) delimitado como Capoeira Regional. A Capoeira Regional reúne elementos da capoeira tradicional que era praticada na época (por volta de 1920) com elementos do batuque (uma luta de origem africana cujo objetivo era derrubar o oponente com golpes desferidos pelos/nas pernas), além de ter lançado um olhar especial para a musicalidade que envolve a capoeira, criando toques de berimbau e cantos. Muniz Sodré (2002, p. 17) coloca a capoeira como uma "cultura irônica do corpo" suscitando a relação do negro na Bahia e da Bahia no negro. A experiência corporal que reverberava através da capoeira (não se sabe se conscientemente ou não) é, até hoje, expressão de uma cultura que sobrevive da consciência individual e coletiva de jogos de

corpos. Bimba organizou uma metodologia de ensino da capoeira que atualmente vem sendo resgatada e perpetuada pelo seu filho, Mestre Nenel (Manoel Nascimento Machado), na Filhos de Bimba Escola de Capoeira (FBEC), juntamente à Fundação Mestre Bimba (FUMEB). Desde 2008 tenho estado vinculada à Filhos de Bimba Escola de Capoeira, onde participo de aulas e rodas; ensaios que envolvem práticas como o samba de roda, maculelê e a puxada de rede; bem como eventos e festividades.

O exercício de identificação e pesquisa em torno dessas possibilidades criativas ocorreu principalmente em dois eixos: experiências em campo e experimentos. A experiência em campo tem ocorrido desde 2008, mas aprofundada pelo impulso investigativo dessa pesquisa desde 2014. As principais atividades em campo são as aulas de capoeira com Mestre Nenel, a participação e organização de eventos, a produção de projetos culturais e a contribuição nos conselhos diretivos da Fundação.

A Capoeira Regional, a partir de inferências realizadas no seu contexto, oferece um conjunto de possibilidades que proporcionam um entendimento para compreensão de aspectos da criação de danças que se relacionam com perspectivas da contemporaneidade. Busco aqui identificar alguns parâmetros da Capoeira Regional que se mantêm com o passar do tempo, numa tentativa de transmutar tais entendimentos para processos criativos, não apenas identificando metodologias de criação, mas buscando universos de entendimento que coordenem as ações relacionadas ao ato de compor danças. Busco, dessa forma, fomentar discussões acerca da capoeira, indo além dos frequentes processos representativos e tomando sua cosmologia como parâmetro propositor para dança. Essa abordagem de pesquisa favorece tanto a dança quanto a capoeira, pois desloca esses saberes de um lugar frequentemente marginalizado academicamente frente a práticas mais reconhecidas e permite reverberar as discussões acerca da arte e dos estudos culturais. Nesse sentido, a memória motora da capoeira, ao mesmo tempo, molda as ações em uma performance e permite a construção de entendimentos e contextos de criação em dança. A capoeira, assim, oferece parâmetros através do seu modo de acontecer no tempo, suas leis, diretrizes, rituais e história; mostrando modos de organização que sustentam um entendimento em dança.

Os principais sujeitos na Fundação Mestre Bimba que embasam os conceitos aqui desenvolvidos são Mestre Nenel e Dona Nalvinha, filhos de Mestre Bimba, instituidores da Fundação. Por se tratar de um contexto cultural eminentemente oral, a metodologia dessa pesquisa considerou as diversas oportunidades de diálogos em diversas ocasiões, a partir da interação direta com os filhos de Mestre Bimba, bem como outros sujeitos ligados à

Fundação. Desde 2014, a partir da formalização da pesquisa, tenho realizado anotações de campo das atividades no contexto, além dos diários dos experimentos com os sujeitos.

Os experimentos tem acontecido através da criação individual e conjunta com outros moventes, tanto aproximados da Capoeira Regional quanto da dança, num sentido de multiplicar possibilidades e experiências. Essas sessões ocorreram principalmente em 2014, primeiro ano da pesquisa, e durante as atividades, alimentei um diário, onde relatei as principais questões mobilizadas durante os experimentos.

Pretendo realizar ainda a experimentação dos conceitos inferidos em obras artísticas cênicas, sob uma perspectiva contemporânea, sendo previstas, no momento, duas incursões: uma videodança e uma ação performática. Assim, a pesquisa deixa de se focar apenas na experiência entre os sujeitos e passa a se direcionar na busca dos conceitos inferidos na Capoeira Regional, partindo das memórias motoras implícitas que serão criativamente reverberadas em processos de criação em dança sob uma perspectiva contemporânea.

A proposta é a de que a memória motora (implícita) carrega uma capacidade de plasmar contextos de movimento na performance, e que o processo de tomada de decisões, a partir de uma reflexão consciente sobre ela, produz um rico contexto para a criação artística. Pretendo embasar um discurso que veicule as experiências de campo, propondo um modo de entendimento a partir da memória do corpo no contexto da Capoeira Regional. Busco aqui entendimentos para a experiência mediados pelo contexto, levando em conta os aspectos da dança.

Partindo dessa perspectiva, tomo minha imersão no contexto da capoeira como um campo de observação. Através da atuação nesse contexto, tenho percebido a emergência de três conceitos: equilíbrio dinâmico, estado de prontidão e economia de esforço. Esses conceitos estão em fase de aprofundamento e construção, no entanto algumas características já podem ser evidenciadas.

Como equilíbrio dinâmico, observo a forma contínua e constante pela qual o corpo se move na capoeira, desafiando e estabelecendo o equilíbrio; assim como a relação dos capoeiras dentro e fora da roda, onde a dinamicidade reside na troca de experiências e histórias.

O estado de prontidão se refere à necessidade do capoeira manter-se alerta e disponível, e como esse comportamento influencia no modo de se mover. A ideia de imprevisibilidade em relação ao futuro, o fato de nunca sabermos o pode acontecer no instante

seguinte, a possibilidade de sofrer um ataque a qualquer momento, a desconfiança. Tudo isso propicia a necessidade de manter-se num constante estado de prontidão.

Por economia de esforço, parto da premissa de que, segundo Mestre Bimba, o capoeira nunca deve mostrar toda sua capacidade de jogo sem necessidade. Esse era um dos itens do regulamento da Capoeira Regional publicado em 1960, por Angelo Decanio. Da construção desses parâmetros busco reverberar uma fricção entre contextos artísticos e culturais.

Palavras-chave: capoeira regional; dança; processos de criação

Palabras claves: capoeira regional; danza; procesos de creación

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Bando de Teatro Olodum: um xirê de cidadãos

Bando de Teatro Olodum: un xirê de ciudadanos

Regia Mabel Freitas
Universidade Federal da Bahia (UFBA/PPG)

Bando de Teatro Olodum, criado em 17 de outubro de 1990, trouxe à cena baiana memórias da África e dos seus signos de pertencimento e deu voz e vez ao movimento social negro na contemporaneidade. Encenando temáticas político-sociais e também refletindo sobre questões contemporâneas e locais, o Bando – grupo residente do Teatro Vila Velha desde 1994 – utiliza o palco como estratégia de resistência em seus espetáculos artístico-militantes. Promovendo uma reflexão crítica, essa companhia teatral oportunizou que a negritude fosse protagonista de suas próprias histórias em eventos nacionais e internacionais.

O Bando, através do seu teatro militante que coaduna as correntes artística e ideológica, é mais um patrimônio cultural afro-brasileiro que contribui para a emancipação negra no século vigente. Esse grupo, a cada montagem, busca desmitificar o viés folclorizante de imagens preconceituosas do ator negro sempre ligado a uma estereotipia seja por subserviência e/ou comicidade. Desde 2001, assídua no Teatro Vila Velha como espectadora dos espetáculos dessa companhia, vi que através de uma teatralidade peculiar trazia uma produção artística com matizes da herança da cultura africana, da historiografia da escravidão atlântica e da situação atual do negro brasileiro.

Considerei, assim, relevante, acadêmica e socialmente, pesquisar essa política social que *in* cena intervém na vida pública e legitima a negritude na contemporaneidade. A definição desse objeto de pesquisa surgiu pela dedicação acadêmica, em estudos anteriores, sobre a historicidade das intervenções sociais negras baianas na luta por seus direitos pós-Abolição. Além disso, percebi algumas das suas idiossincrasias dramatúrgicas: o contradiscurso político da historiografia hegemônica e eurocêntrica sobre os negros, as temáticas político-filosóficas sobre a questão social do negro na contemporaneidade e o convite aos ouvintes a refletir sobre um país não de discurso mas de práticas racistas.

A pesquisa, desenvolvida em nível de Mestrado, teve, como objetivo geral, a intenção de identificar as contribuições do Bando de Teatro Olodum para a cidadania de atores e, como objetivos específicos, investigar os conceitos de cidadania deles, conhecer as suas trajetórias individuais e verificar as suas respectivas participações nos processos de criação dramatúrgica. Ao delinear a dimensão metodológica desta pesquisa, optei pela pesquisa exploratório-descritiva de cunho etnográfico e natureza qualitativa, almejando focar na interpretação dos fenômenos e na atribuição de significados sob a perspectiva dos participantes sem pretensão de utilizar técnicas estatísticas.

Como etnógrafa, observei as informações comportamentais de rotinas e rituais do grupo na tentativa de compreendê-las. Assim, além da descrição, tentei, da maneira mais fidedigna possível, escrever o significado que as atitudes representam para os sujeitos sociais investigados. Certa de que os pesquisadores sociais fazem uma aproximação da suntuosidade da vida dos seres humanos em sociedade de forma incompleta, imperfeita e insatisfatória, ainda que parcialmente, busquei, através de leituras caleidoscópicas – olhares subjetivos de diferentes perspectivas – dos sujeitos sociais entrevistados, identificar de maneira coerente, coesa e clara os ganhos que essa plêiade considera como contribuições do Bando no processo de construção da sua cidadania.

Como procedimentos técnicos, escolhi a revisão bibliográfica e o estudo de campo com duas técnicas de coleta de dados: observação como espectadora de reuniões para criação e ensaios do grupo e realização de entrevistas semiestruturadas. A revisão bibliográfica, realizada durante todo o processo da pesquisa – desde a elaboração do anteprojeto até as etapas de entrada e saída do campo –, permitiu a fundamentação teórica. Eventualmente, encontrei alguma dificuldade na localização de fontes científicas de antecessores e contemporâneos estudiosos pesquisadores e na obtenção desse material. Dentre as fontes referenciais, meus construtos teóricos se basearam em livros, revistas, produções acadêmicas, sites e blogs.

Em reuniões para criação e ensaios dos grupos, imergi no mundo dos sujeitos da investigação para observar as relações interpessoais e registrar versões, opiniões, descrições peculiares e criadas na interação entre os interlocutores. Nesta coleta de dados, observei e registrei as relações entre atitudes, crenças, valores, percepções e condutas dos indivíduos e do grupo como um todo. Observei *in loco* também de que maneira, durante os processos de criação dramatúrgica, é oportunizada a participação do ator, se as vozes são audíveis e

respeitadas na sua subjetividade e se há algum incentivo para que exista a colaboração do grupo.

No Vila, observei 03 reuniões para criação – laboratórios de *trilogiaRemix.DOC_aquartapeça* – e 03 ensaios um de *Bença* e dois de *Cabaré da Rrrrraça*. Em geral, cada encontro durava em torno de duas horas, mas como etnógrafa observava-os mais tempo, bem antes de entrarem na sala e/ou no palco. Planejei acompanhar todo o processo da nova montagem, contudo houve a suspensão do mesmo. Quero ressaltar que, mesmo ciente da irrealizável invisibilidade do pesquisador em campo, procurei sentar num lugar menos visível e ter movimentos discretos para fazer os registros.

Nas entrevistas semiestruturadas, dialoguei com 24 sujeitos sociais, a saber: 18 atores, 03 ex-atores, 01 diretor teatral e 02 professores do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Realizei todas as entrevistas pessoalmente com gravação simultânea de voz no conversor de áudio MP3 (Mini Player). Em seguida, ouvi e transcrevi as gravações na íntegra. Pela inexperiência em gravações para pesquisa científica, foi necessária a regravação da parte final da primeira entrevista. Nas demais, já com os ajustes necessários, não houve necessidade de refacção.

A decisão de entrevistar todo o elenco atual deu-se pelo fato da diversidade em idade, escolaridade, vivências no âmbito artístico e tempo de atuação no grupo; assim, acreditei que fosse possível obter respostas bastante plurais. Os 18 substanciais depoimentos foram dados por Arlete Dias, Auristela Sá, Cássia Valle, Cell Dantas, Clésia Nogueira, Ednaldo Muniz, Elane Nascimento, Fábio Santana, Gerimias Mendes, Jamile Alves, Jorge Washington, Leno Sacramento, Merry Batista, Rejane Maia, Ridson Reis, Sérgio Laurentino, Telma Souza e Valdinéia Soriano.

Após a coleta de dados, ordenei, classifiquei e ordenei os dados. Inicialmente, transcrevi o material coletado nas entrevistas e organizei o registrado na observação das reuniões. Em seguida, destaquei trechos mais significativos e, com esse material mais concreto, criei as categorias específicas, tendo como base as categorias gerais – elaboradas antes da entrada no campo. Por fim, articulei os dados com meus construtos teóricos, aliando a revisão literária com o material empírico.

As categorias gerais abrangiam três direitos para o alcance da cidadania plena: direitos civis (direitos individuais de liberdade, igualdade, propriedade, ir e vir, à vida, à segurança, à justiça), direitos políticos (liberdade de associação e reunião, organização política e sindical, participação política e eleitoral, sufrágio universal) e direitos sociais (direitos ao trabalho, à

saúde, à educação, aos meios de vida). Após a coleta de dados, articulando as respostas das entrevistas semiestruturadas e as informações comportamentais colhidas na observação *in loco* com as categorias gerais, criei as seguintes categorias específicas:

- Relacionamentos intra e interpessoal (direitos civis);
- Consciência política (direitos políticos);
- Bem-estar econômico-social (direitos sociais);
- Outras contribuições que não se ajustam diretamente às três categorias supracitadas.

Investigando as contribuições desse grupo no processo de construção da cidadania de atores e ex-atores, constatei que são inúmeros e relevantes os bens materiais e imateriais que oportuniza a seus artistas. No âmbito das relações intra e interpessoais (direitos civis), o grupo estimula o crescimento intelectual e moral, melhora a desenvoltura em espaços sociais e eleva a autoestima. Quanto à consciência política (direitos políticos), auxilia no olhar mais crítico diante das questões sociais e no poder de discussão. No que diz respeito ao bem-estar econômico-social (direitos sociais), ajuda na realização de alguns desejos pessoais bem como na aquisição de alguns bens duráveis.

Observando o grupo *in loco* no Teatro Vila Velha na pesquisa de campo, vi a roda de criação dramatúrgica em que o elenco manifesta ideias e socializa sugestões e percebi que o companheirismo, a cumplicidade e a parceria investigativa são palavras-chave dessas noites de aprendizagem colaborativa. Discutindo acerca do Centro Histórico, o diretor instigava e todos participavam, promovendo uma discussão ampla e profunda. Nos ensaios, da preparação de voz e corpo (individual ou em dupla) à passagem das falas e repetições exaustivas das coreografias, a relação interpessoal entre os atores foi sempre repleta de ajuda mútua. A promoção de laboratórios, pesquisas, palestras, seminários, fóruns, oficinas nutre substancialmente o seu elenco, contribuindo efetivamente para o seu crescimento intelectual. O incentivo à participação no processo de criação dramatúrgica desenvolve a autonomia dos participantes, instigando-os a não acomodação e busca constante de novos e atuais referenciais. A atuação em comunidades soteropolitanas de pouco poder aquisitivo evidencia o seu comprometimento social, marca significativa de seu repertório sociocultural. Beneficiando atores, seus familiares e o público em geral, seus espetáculos ricos em crítica social convidam a rever, mudar e/ou melhorar posturas.

Palavras-chave: bando de teatro Olodum; teatro negro; cidadania

Palabras claves: bando de teatro Olodum; teatro negro; ciudadanía

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Vestíveis em fluxo: exploração das possiblidades relacionais entre o corpo, o movimento e o que se veste

"Vestíveis" em flujo: exploración de las posibilidades de relación entre el cuerpo, el movimiento y lo que se lleva puesto

Carolina de Paula Diniz
Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB)

Este texto trata da relação do corpo e o figurino no contexto da dança. Em meio aos distintos sentidos do vestir que, ao longo do tempo, investem de sentidos os corpos em cena, observa-se em muitas obras uma relação do corpo com os elementos em que se recorre a uma determinada fórmula dramatúrgica, apontada por Setenta, de "um fazer baseado (...) em uma correspondência biunívoca entre som e movimento, em figurinos-personagens, no cenário invólucro, na iluminação climática baseada em efeitos" (SETENTA, 2008, p. 86). Interessa olhar para um modo específico de organização em que o corpo se relaciona de maneira implicada aos elementos que o constituem, ou seja, o que venha a se relacionar com ele surge no processo e está intimamente relacionado à pesquisa de movimento. Problematiza-se, então, o figurino em sua ação como coautor e apresenta-se uma prática, nomeada *Vestíveis em Fluxo*, cuja proposta é abrir um espaço de investigação desse modo implicado e expandir as possibilidades de ação/atuação do figurino ao provocar os alunos/artistas/pesquisadores das artes do corpo a explorar as potencialidades materiais de tecidos, peças de roupas e objetos no sentido de investigar outras corporalidades, qualidades de movimento e fluxos de ação para o corpo.

Para discutirmos esse modo implicado de relação do corpo com os constituintes da cena, destacaremos obras e artistas em que o figurino, diferentemente de sua atuação como o elemento que dispõe sobre o corpo um conjunto de signos referentes à um personagem, ou como o elemento que, juntamente com os demais, é o responsável pela visualidade geral da cena, organiza-se por meio de uma relação não-hierárquica e dialógica e como coautor, permite a exploração e instauração de outras corporalidades para o corpo. Loie Fuller, no fim do século XX, se desdobra em inúmeras formas orgânicas; no Balé Triádico de Oskar

Schlemmer instaura-se uma corporalidade mecanizada; Martha Graham, vestida por um tubo elástico de malha roxa, encarna os movimentos de um corpo dilacerado pela dor da perda em *Lamentation* de 1930; Alwin Nikolais, interessado no espaço que o corpo pode ocupar, desumaniza-o em uma relação simbiótica entre corpo, figurino e luz.

Na contemporaneidade, as informações que constituem a obra se organizam de modo sistêmico, produzindo uma interpenetração entre seus componentes constituintes, os quais extravasam seus limites e funções e os corpos, ao longo da performance, organizam, desorganizam e reorganizam essas informações por meio de uma relação dialógica em que "pronunciam um outro entendimento de corporalidade, não acrescentam, mas complexificam oferecendo outros canais para aquela dança expandir os vetores de suas possibilidades" (BRITTO, 2008, p. 31). Esse modo expandido também é apontado por Katz e Greiner, quando as pesquisadoras se referem às proposições contemporâneas em dança, em que afirmam que o onde a dança ocorre deixou de ser o lugar, o cenário em que o artista se apresenta, mas se transformou em um "parceiro ativo", um outro "corpo", com o qual se relaciona. "Ao invés de lugar, o onde tornou-se uma espécie de ambiente contextual (KATZ e GREINER, 2005, p. 130).

Outra autora, pesquisadora do contexto da moda contemporânea, Rosane Preciosa, nos chama a atenção, ao abordar o pensamento e a arte contemporâneos, sobre a necessidade de uma relação singular com a vida em que podemos vislumbrar como possibilidade "(...) nos estranhar, nos inquietar, dar passagem a outras configurações de nós mesmos, desmanchar as referências dominantes com as quais convivemos" (PRECIOSA, 2007, p. 37). Artistas contemporâneos, diferentemente de uma relação simbiótica, apresentada pelos artistas citados acima, se aproximam de uma ideia de contágio, que segundo Lins tem o sentido de "deixar-se afectar, não para ser ou parecer com o outro, muito menos para se "identificar" com o outro" (LINS, 1999, p. 61). Em suas obras *Amarelo* e *In-Organic*, ambas de 2007, as artistas Elisabete Finger e Marcela Levi, respectivamente, deixam-se permeáveis aos objetos com os quais lidam e abandonam "a posição de totalidade e completude", manifestando um corpo em cena que "só se manifesta ao se deixar transformar" (ERBER, 2009). Xavier Le Roy, em *Self Unfinished* de 1998, interessado em outras configurações possíveis para o corpo humano, utiliza o figurino para recortar e desconstruir a configuração "cabeça, corpo e membros" e a performer La Ribot objetifica seu corpo feminino ao acionar as possibilidades materiais de uma cadeira.

Ao destacar estas obras as quais expandem a ação do figurino que passa a atuar como um coautor e produtor de outras corporalidades, abre-se um campo de possibilidades para se pensar em outros modos de dialogar com os constituintes da cena no processo de criação de uma obra. Neste sentido, ao longo das minhas experiências tanto como pesquisadora, como docente da área da dança, venho desenvolvendo a prática dos Vestíveis em Fluxo, que se propõe a abrir um espaço de exploração e investigação destas outras corporalidades que se encontram enquanto potência nos tecidos, peças de roupas, objetos - materialidades distintas que (co)laboram com o corpo na pesquisa de movimento, desdobrando as possibilidades corporais do corpo em processo de criação. A prática afasta-se da busca pela representação de uma realidade interna ou externa, mas instiga o corpo para a pesquisa de imagens, metáforas que se configuram a partir de questões específicas de cada corpo/artista/pesquisador. A ideia é fazer com que o pesquisador não se limite à manipulação das peças e objetos, mas antes se permita um espaço de investigação em que o diálogo que se estabelece entre o corpo, o figurino e a pesquisa de movimento, desperte memórias, apresente outros caminhos para o corpo e, assim como propõe Preciosa, seja possibilitada a relação de "(...) tomar as coisas pelo que elas são capazes de produzir, pensa-las como coprodutoras do corpo" (PRECIOSA, 2007, p. 14).

Por fim, apresentamos algumas impressões expressas pelos alunos/artistas/pesquisadores que participaram das aulas e oficinas da prática Vestíveis em Fluxo em espaços artísticos/educacionais tais como a Escola de Dança da FUNCEB e a Universidade Livre de Teatro Vila Velha, identificando nestes atravessamentos algumas pistas em relação à potência dessa proposta para os artistas em formação no campo das artes do corpo. O que pode o corpo em relação ao que veste? Com essa questão como um dos fios que costuram o tecido da proposta Vestíveis em Fluxo, estimula-se a provocação, a abertura, a disponibilidade do corpo para a exploração de outros caminhos não trilhados e a elaboração de sentidos múltiplos, cambiantes, errantes em processos criativos em dança, permitindo aos corpos experienciar um "embaralhamento da geografia dos códigos" (MESQUITA, 2008, p. 46).

Propor explorar o estranhamento, a dúvida sobre o resultado, pode ser (e é) muitas vezes paralisante para o aluno que ainda sente a necessidade de certezas e ainda se deixa levar por um *modus operandi* de "criar danças". É nesse desafio que, acredito, reside a potência da proposta aqui apresentada, ou seja, o exercício da liberdade no caminho da incerteza, um corpo relacional que é provocador e comprometimento com a produção de seu microuniverso,

o qual explora, no processo de investigação, outros modos de se relacionar com o mundo e com a dança.

A prática Vestíveis em Fluxo se volta para a exploração desse corpo não objetivo e que só se manifesta ao se deixar contagiar pelo outro, pelos objetos, pelas peças de roupas e com o que mais lhe atravessar e é nesse sentido de transver o mundo que finalizo com a poesia de Manoel de Barros (1997) que propõe: "Desinventar objetos. O pente, por exemplo. Dar ao pente funções de não pentear. Até que ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha. Usar algumas palavras que ainda não tenham idioma".

Palavras-chave: dança; figurino; processos criativos; vestíveis em fluxo

Palabras claves: danza; traje; procesos creativos; vestíveis em flujo

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Dilúvio(s): somática e improvisação em dança como poética do encontro no campo expandido

Diluvio(s): somática y improvisación en danza como poética del encuentro en el campo expandido

Diego Pizarro
Instituto Federal de Brasília (IFB) / Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Ludimila Mota Nunes
Universidade Estadual da Bahia (UNEB) / Universidade Federal da Bahia (UFBA)

As reflexões apresentadas neste trabalho tiveram origem com um grande Dilúvio. Dois rios caudalosos se encontraram, juntos transbordaram e fertilizaram um extenso território, fluindo em água corrente (ora turva, ora cristalina), em um movimento de corrosão de suas margens. O movimento é de devir constante, entre territorialização e desterritorialização, entre fuga e captura. A chuva de água viva que encheu seus leitos começou nas explorações realizadas junto do Laboratório de Performance e da disciplina Formas de Espetáculo, ambas as atividades do Doutorado em Artes Cênicas do PPGAC/UFBA.

Inicialmente motivados pela abordagem somático-performativa e pela pesquisa performativa, de Ciane Fernandes e Brad Haseman, respectivamente, encontramos, em nossos desejos de investigação criativa, potentes cruzamentos temáticos, tais como as práticas somáticas, a improvisação em dança e o conceito de campo expandido nas artes. Partindo desses temas, buscamos, aqui, tecer considerações sobre duas obras coreográficas, ou, antes, a performance/instalação *Cristal*, do Coletivo A-Feto, da UFBA, e a instalação/espetáculo *Juanita*, de Tica Lemos e um coletivo transdisciplinar de artistas paulistanos.

Cristal é uma performance/instalação que compôs o projeto *Vesica Piscis,* este com a curadoria de Maria Mommensohn sobre Rudolf Laban, no Museu de Arte Contemporânea – MAC USP Ibirapuera, em 2016. A performance foi apresentada por três dias consecutivos durante o referido evento e teve desdobramentos posteriores, como a 'performesa', apresentada pelo mesmo coletivo no IX Congresso da Abrace em novembro de 2016.

A instalação/espetáculo *Juanita* configura-se como uma extensa pesquisa artística concebida por Tica Lemos baseada na obra literária de Carlos Castañeda. Tal projeto teve diversas fases ao longo de cinco anos e realizou apresentações públicas em diversos formatos e locais, como ensaios abertos, instalações e espetáculos em salas de ensaio, praças públicas e galpão de teatro.

A partir das duas propostas artísticas citadas e de seus possíveis entrecruzamentos, interessamo-nos em refletir-dançando sobre a reverberação que elas causam em nós, individualmente e coletivamente (compreendendo este movimento como relacional em todas as dimensões). Desse modo, a abordagem somático-performativa volta à cena em sua qualidade de (anti)método a fim de consolidar esta aventura enquanto uma pesquisa com dança. Esta é uma abordagem de prática como pesquisa e é território composicional do Coletivo A-feto. Do mesmo modo, a pesquisa artística de Tica Lemos é também prática como pesquisa, mas sem propósitos acadêmicos, assim como a maioria dos processos de pesquisa artística em sua vocação performativa.

Assim, despidos de quaisquer interesses em proceder com uma análise comparativa, ou de reafirmar dicotomias que já não fazem mais sentido há tempos, compreendemos que somática e improvisação não estão somente no contexto temático de nossa pesquisa, mas também em seu âmbito metodológico. Se considerarmos as normas um tanto quanto rígidas que envolvem historicamente a pesquisa acadêmica, seja artística ou não, podemos classificar tal abordagem, então, como radical. É também radical apresentar uma performance como resultado de uma pesquisa, procedimento defendido com veemência por Haseman. É no mínimo curioso pensar que, em termos de pesquisa acadêmica, a radicalidade se instaura quando os modos de apresentação variam do papel plano para o espaço tridimensional. Igualmente, a mesma ideia de radicalidade se instaura quando o resultado de um processo artístico se dá exclusivamente em forma de texto escrito. No campo da dança experimental, esta discutida com frequência por André Lepecki, o corpo do dançarino tende, inclusive, a sair de cena, a fim de dar voz a discursos específicos sobre dança, performance e singularidade contemporâneas.

Em *Cristal* e em *Juanita* nos deparamos com a presença de modos de apresentação e pesquisa que se complexificam na medida em que agrupam profissionais de diferentes áreas de interesse e, também, quando expandem seus campos espaciais, energéticos, poéticos e representacionais.

O conceito de campo expandido parece surgir da ideia de campo ampliado, sugerido por Rosalind Krauss. Esta flexibiliza o conceito de escultura ao transbordar as possibilidades de práticas artística e meios de expressão. O conceito foi adotado diversas vezes pelo teatro, o cinema, a literatura, a dança e a performance, justamente pela tendência de dissolução das categorias. O que propõe o campo expandido é um afrouxamento das fronteiras entre as diversas artes e destas com outras disciplinas, compondo um espaço MIT (multi-inter-trans) disciplinar que reverbera em diversas direções: na forma do espetáculo, nos processos criativos, na formação dos artistas, assim como nas formas de recepção. Faz sentido nessa linha de pensamento o termo transdisciplinaridade e também o termo hibridismo, com suas tendências a ir além de possibilidades disciplinares e pelo convite à inclusão, rumo ao desconhecido e às potências criativas ampliadas.

Essa ampliação nos conduz a rever o próprio conceito de arte para abarcar as heterogeneidades e hibridismos destas "obras expandidas". Joseph Beuys nos convida a perceber que toda criação humana pode ser olhada numa perspectiva artística. As práticas somáticas, por exemplo, ao serem apropriadas por projetos estéticos em dança desenvolvidos no Brasil, promoveram uma expansão do campo artístico. Os dois projetos artísticos discutidos aqui neste texto inspiram a inclusão do transcendental como forma de campo expandido. Ambos ativam qualidades de presença específicas, seja no xamanismo de Castañeda (*Juanita),* ou na conectividade energética direcionada entre os performers (*Juanita* e *Cristal)* e nos rituais de preparação para entrar em cena (*Cristal).*

Quando dois (ou mais) rios decidem se abraçar e, juntos, provocar Dilúvio(s) intermitentes, estão aceitando diversos desafios, porque expandem territórios de diferentes categorias (visíveis e invisíveis). Dançar a pesquisa e realizar uma performance nutrida do fértil movimento de preenchimento e esvaziamento, de transbordamento e estiagem, de expansão e condensação é mais que desejo, é posicionamento artístico e acadêmico.

Palavras-chave: somático-performativo; prática como pesquisa; transcendentalidade, hibridismo

Palabras claves: somático-performativo; práctica como investigación; transcendentalidad; hibridez

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Capoeira e cognição no horizonte da criação em Música

Capoeira y cognición en el horizonte de la creación en musica

Guilherme Bertissolo
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Esse resumo aborda brevemente a pesquisa "Composição e cognição: ferramentas e contribuições para a Teoria de Compor e o Ensino de Composição", realizada no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia. O contexto que possibilitou seu o desenvolvimento se refere a minha pesquisa de doutorado (BERTISSOLO, 2013), que enfocou uma pesquisa experiencial sobre a complexa articulação entre música e movimento, seus usos e funções em um escopo de obras musicais, no sentido de plasmação de processos composicionais. Essa articulação ocorreu a partir de um contexto onde estas instâncias não são conceitualmente distintas: a Capoeira Regional. As conexões foram empreendidas com base em quatro conceitos não mutuamente excludentes: Ciclicidade, "Incisividade", Circularidade, e "Surpreendibilidade".

Inicialmente, abordei diversas incursões teóricas no domínio da relação entre música e movimento, com especial enfoque nas concepções concernentes à aplicação de metáforas conceituais e esquemas imagéticos baseados na experiência corporal. Através da imersão no universo da Capoeira Regional, pudemos estabelecer uma série de diálogos sujeitos e ideias, que mediaram inferências no domínio da experiência. Essas inferências foram formalizadas nas quatro noções do arcabouço conceitual, que veiculam aspectos de música e movimento em uma articulação complexa. O arcabouço conceitual foi aferido por experimentos composicionais que mobilizaram ideias, materiais e processos relacionados ao contexto da Capoeira Regional.

Foram compostas duas séries de obras no domínio dessa pesquisa, *m'bolumbümba* e *Fumebianas*. Essas obras veicularam diversos aspectos da relação entre música e movimento na Capoeira Regional. A primeira série foi discutida pelos níveis do Ciclo de Vida da Composição, de Laske, e a segunda, no esforço de elencar processos gerais de composição.

A pesquisa atual propõe a criação de ferramentas para o ensino de composição musical e seus desdobramentos e contribuições para a Teoria do Compor, a partir de um estudo acerca das pesquisas cognitivas do sentido musical e do desenvolvimento de métodos descritivos da forma musical. Seu referencial teórico abordado esteja fortemente vinculado à chamada cognição musical, com desdobramentos relacionados à semântica cognitiva, à corrente atuacionista (enactivist) das ciências cognitivas, psicologia e linguística cognitivas, dentre outros domínios das ciências da mente e da neurociência contemporâneas. Considerando que tudo o que se fala e se pode falar sobre música é metafórico, já que experiência musical extrapola a mediação discursiva e linguística, há uma problemática em relação aos modos discursivos, que representa um desafio a ser enfrentado, na medida em que nossa experiência musical é plena de intencionalidade e, em muitos casos, repousa sobre esquemas, metáforas e performances que prescindem da linguagem. O entendimento desses mecanismos, a busca por uma conexão entre as experiências musicais compartilhadas, intersubjetivas sob o ponto de vista incorporado, pode lançar luz sobre as nossas práticas, e ao mesmo tempo permitir uma superação das dicotomias entre os modos criar e pesquisar no âmbito musical, extrapolando uma pretensa incompatibilidade entre os estudos culturais e cognitivos. Os discursos sobre as práticas musicais, pois, não podem prescindir dos nossos mecanismos de entendimento da experiência cognitiva, e dos contextos que são culturalmente construídos. E mais do que isso, que as intencionalidades intrínsecas aos atos criativos, de escuta e de teorização, podem confluir para criação e pesquisa, criando músicas, entendimentos e teorias. Essa confluência pode emergir sob a forma de novos modos discursivos, a partir de uma tomada de consciência das variadas feições de conhecimento mobilizados nos atos criativos em música, mediados pela experiência e do entendimento sobre a performatividade da mente incorporada em uma perspectiva intersubjetiva que considera a dimensão cultural da experiência.

Proponho duas possíveis abordagens:

a) Martin Jay, em seu ensaio For Theory, do seu livro Cultural Semantics, nos alerta: "a etimologia sozinha nunca poderá revelar como as palavras significam ou performam, na medida em que as relações diferenciais entre elas são uma dimensão intrínseca do seu papel nos sistemas linguísticos que são, portanto, muito mais do que meros agregados léxicos. A

Semântica Cultural deve, portanto, ser sensível às maneiras pelas quais a linguagem toma parte em e contribui para processos mais amplos de formação de identidade através da inclusão, exclusão, e mesmo abjeção [...] na sociedade como um todo" (Jay, 1998, p. 3). Aqui, estamos diante da ideia de constelações de sentidos/palavras, reconhecendo os contextos e performances. Essa abordagem tem tido eco nos estudos relacionados ao Grupo de Pesquisa Composição e Cultura, liderado pelo prof. Paulo Costa Lima e por mim, nomeadamente nas pesquisas em composição. Diversos dos conceitos, vetores e valores tem sido discutidos e mobilizados por diversos dos integrantes, formando plêiades de sentidos, experiências compartilhadas no âmbito de uma possível teoria e prática do compor (Lima, 2012, 2014, 2016a, 2016b).

b) Uma segunda perspectiva diz respeito à cognição musical, mais especificamente na semântica cognitiva da música. Nogueira (2009) tem desempenhado um papel de liderança no Brasil nesse profícuo campo de conhecimento no que diz respeito à sua articulação com o compor e os aspectos dos processos criativos em música. Esses estudos tem em comum a noção de mente incorporada, no contexto da cognição contemporânea (LAKOFF & JOHNSON, 2003, 1999; JOHNSON, 1990). As contribuições incluem avanços sobre esquematismo e memória (BROWER, 2000; SNYDER, 2000), expectativa (HURON, 2006) e metáfora, que inclui a noção de gesto em música (GRITTEN & KING, 2006; SPITZER, 2004). Deter-me-ei brevemente no trabalho de Steve Larson, compilado em seu livro Musical Forces (LARSON, 2012). Sua teoria propõe uma discussão a partir da cognição incorporada onde as forças musicais são mapeadas em domínios mais básicos da experiência corporal, em relação às forças que atuam no nosso corpo. Nesse sentido, Larson propõe uma abordagem para as forças musicais a partir das noções de inércia, gravidade e magnetismo. Com vistas à superação de uma possível dicotomia entre estudos culturais e cognição, proponho os contextos da Semântica Cultura e da Semântica Cognitiva como alternativas para um horizonte metodológico no compor. Os conceitos discutidos na minha pesquisa de doutorado veiculam as diversas noções previamente discutidas. A surpresa na Capoeira Regional, por exemplo, veicula as ideias de expectativa e surpresa em música descritas por Huron (2006), e pode ser um interessante contexto para a criação, como propondo e exemplifico nas pesquisas e recentes textos delas resultantes.

Palavras-chave: capoeira regional; composição musical; processos de criação

Palabras claves: capoeira regional; composición musical; procesos de creación

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

O processo de criação colaborativa e a questão da autoria na dança: novos paradigmas e outros entendimentos

El processo de criación colaborativa y el problema de la autoria en danza: nuevos paradigmas y outros entendimientos

Lucas Valentim Rocha
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Gilsamara Moura
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Este texto trata de uma análise crítica acerca do processo de criação do espetáculo "Cuspe, Paetê e Lantejoulas" (2016) do Grupo de Dança Contemporânea da UFBA (GDC), dirigido por mim em parceria com Lulu Pugliese[1]. É relevante dizer que tal processo foi desenvolvido em um ambiente institucional imbuído do ofício de formar professores e profissionais da área da Dança, sendo neste sentido, compreendido enquanto um laboratório prático-teórico de experimentações artísticas e pedagógicas. "Cuspe, Paetê e Lantejoulas" foi apresentado pela primeira vez em Setembro de 2016 e é resultado de 02 anos de pesquisas e laboratórios de investigações coreográficas que contou com uma equipe de dois professores – mediadores do processo, e seis estudantes do curso de graduação em Dança da UFBA - os protagonistas desse processo de criação e aprendizagem.

O objetivo central dessa proposta foi provocar uma rede complexa que vincula criação e aprendizagem ao exercício da autonomia-colaborativa (ROCHA, 2013). Buscaremos discutir de maneira interdisciplinar a questão da autoria na contemporaneidade, para tanto, estaremos nos debruçando sobre as discussões propostas por autores do campo da Filosofia como Foucault e Barthes, quando em meados dos anos 60 colocaram em cheque a noção de origem e, por conseguinte o próprio ideal romântico do gênio criador vinculado à ideia de autoria. Para estes filósofos é urgente a atualização do termo autoria uma vez que aponta para um pensamento que concebe o sujeito autoral enquanto um organizador de múltiplos discursos que o constituem na medida em que o corpo em suas experiências seleciona

[1] Dançarina, Coreógrafa e Professora da Escola de Dança da UFBA.

informações e se apropria das ideias e falas de outras pessoas. Entendido dessa maneira, o corpo-sujeito não se encerra nos limites geográficos de sua pele e o novo em termos criativos emerge na singularidade da organização de elementos preexistentes (SALLES). Já no campo da Dança diversos pesquisadores e artistas vem se ocupando de discutir a questão da autoria como Setenta e Barreto, que vêm enveredando uma discussão política e filosófica provocando novos olhares acerca da autoria na Dança.

Ao traçarmos uma perspectiva histórica, é possível observar como o pensamento cartesiano, moderno e simplificador impôs certos entendimentos dicotômicos que isolaram as partes e não dão conta de sustentar os paradoxos como elementos constituintes da produção de conhecimento e arte. Assim ocorreu com a noção de autonomia, muitas vezes vinculada à ideia de liberdade absoluta e apartada da dependência. Entretanto, o pensamento complexo (MORIN) com seu projeto de religar os saberes, nos aponta para um paradigma emergente que dá conta de integrar os paradoxos de maneira dialógica, possibilitando a compreensão da autonomia-colaborativa nos processos criativos enquanto propriedades distintas, mas codependentes, uma vez que a própria concepção de autonomia humana se alimenta da dependência, afinal ninguém vive isolado no mundo. Richard Sennett em seu livro "Juntos: os rituais, os prazeres as políticas da cooperação" afirma que a cooperação faz parte da natureza humana de tal modo que dependemos uns dos outros para sobreviver e para desenvolvermos atividades que não damos conta de fazer sozinhos; por outro lado, dependemos também dos acordos circunstanciais, das regras de conduta e das éticas que cada ambiente nos apresenta.

Tal pensamento faz bastante eco quando colocado em relação à Teoria do Corpomídia (KATZ e GREINER) e às novas abordagens das ciências cognitivas que propõe a não separação entre corpo, mente e ambiente de modo a configurar uma rede de trocas ininterruptas onde corpo e ambiente são compreendidos enquanto processos instáveis em aprontamento constante. Mas o que tais questões têm a ver com os processos de criação colaborativa e de que modo afetam a noção de autoria na Dança? É interessante perceber que as práticas colaborativas surgem no campo artístico enquanto resposta dos artistas a muitos dos problemas que observamos na contemporaneidade. Vejamos, se tomarmos como exemplo os modelos mais tradicionais de organização dos processos criativos em Dança, logo perceberemos que existe certa hierarquia que determina de maneira bastante arbitrária as funções do diretor/coreógrafo e dos dançarinos. Tal separação implica muitas vezes no silenciamento da fala dos intérpretes em detrimento das ideias e anseios do diretor/coreógrafo. Vale ressaltar que na maioria dos casos a assinatura que a obra carrega é a do diretor. No

entanto, se assumirmos a possibilidade de um processo colaborativo, observaremos certa horizontalidade nas relações entre os criadores o que dilui a imagem do gênio criador e faz emergir um discurso em rede onde muitas vezes não é mais possível reconhecer de quem foi a ideia, quem criou o que ou quais os limites da fala de cada sujeito.

O que se pode perceber diante do exercício da autonomia-colaborativa enquanto uma proposta metodológica é que os acordos são sempre temporários, se configuram no próprio fazer e não são modelos dados à *priori.* Esta mudança de perspectiva faz surgir algumas questões como: de quem é a obra? Que assinatura a obra carrega? É possível identificar os limites do que é singular e do que é coletivo? Como lidar com o dissenso? Qual fala se sobrepõe a outra? Quais os acordos e quais as soluções encontradas pelos artistas ao lidar com noções como identidade, matriz, origem, essência e produto final? Diante da experiência de criação do GDC no espetáculo "Cuspe, Paetê e Lantejoulas", o que se observa é um ambiente dinâmico e com pouca estabilidade: o que gera crises, embates, escolhas e encaminhamentos sempre circunstanciais. Não há regra geral, nem receita a seguir. Em cada percurso, novos passos, outros entendimentos e acordos provisórios. O que oferecemos aqui são pistas, não o caminho das pedras.

Palavras-chave: dança; processo de criação colaborativa; autoria

Palabras claves: danza; proceso de creación colaborativa; autoria

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Cinema expandido na enfermaria: paisagens sensíveis no Hospital Universitário do Rio de Janeiro

Cine expandido en la enfermaria: paisajes sensibles en el Hospital Universitario de Rio de Janeiro

Tatiane Mendes
Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ)

Que seria a paisagem, além de um percurso combinado entre espaço, tempo e percepção? Como determinar em um fragmento a materialidade do visível, sem recorrer na expansão do cinema para diferentes telas tornar tal paisagem comum? É com base em tais questionamentos que o presente trabalho conduz sua investigação, a partir de experiências com o cinema em espaços heterodoxos de fruição e produção: enfermarias do Hospital Universitário Clementino Fraga Filho (IUCFF-RJ). Ali ocorrem semanalmente exibições de filmes, debates e, vez por outra, atividades de produção de imagens. Para fins do artigo em questão, serão analisadas as práticas decorrentes da exibição do documentário *Tarja Branca* (Cacau Rhoden, 2014) durante o período de outubro/2015 a dezembro/2016. Como recurso metodológico, serão observados os pressupostos da revisão bibliográfica e da observação participante. Na janela que se abre para a expansão do cinema e nos relatos emocionados dos entrevistados sobre suas memórias de infância, a imagem que se descreve quase nunca está nas mãos. Está na memória. É exatamente desse lugar, permeado de afeto e sensível, que o presente artigo parte para analisar as experiências fílmicas com o filme *Tarja Branca* durante acompanhamento do projeto Cinema no Hospital. O longa-metragem, construído em um viés documental, tem como premissa a importância da brincadeira como linguagem fundamental do indivíduo e mecanismo de emancipação. Ao longo da narrativa, uma série de entrevistados descreve sua relação com as memórias de infância e o lugar da brincadeira na vida atual.

Originado em 2015, o projeto Cinema no Hospital inclui a exibição de filmes e rodas de conversa no ambiente do Hospital Universitário Clementino Fraga Filho (HUCFF), localizado no Rio de Janeiro e ocorre por iniciativa do núcleo Cinema para aprender e desaprender (CINEAD), do Laboratório de Educação, Cinema e Audiovisual (LECAV-

UFRJ), sob coordenação da profa. Adriana Fresquet. As atividades ocorrem semanalmente, geralmente nas enfermarias geriátricas do hospital. Para efeito do presente artigo serão analisadas as práticas com o filme *Tarja Branca*, anteriormente citado, durante exibição nas enfermarias e em reuniões com o grupo de pacientes portadores de hanseníase. Após o filme, uma atividade foi proposta: que os presentes mostrassem ou tentassem descrever as fotos mais representativas da infância. Em todas as sessões a emoção tomou conta da fala, as expressões mudaram, algumas vozes embargaram e houve quem não contivesse as lágrimas. Em todas as sessões a mobilização foi unânime e foi possível em conjunto, criar uma narrativa em comum, permeada de afeto e memória.

Fundamentado na experiência descrita, o objetivo é compreender, no atravessamento e na expansão da narrativa fílmica no ambiente do hospital, a construção coletiva de memória. Mais do que isso. Sugere-se, no compartilhar de afetos e vivências intermediados pela proposta do filme, a criação de paisagens em comum, imagens da memória não vistas, mas sentidas e vivenciadas por todos. Logo, se o filme oferece-se a tal experimentação, Andrea França (2006) caracteriza como "territórios sensíveis", isto é: ambientes de compartilhamento simbólico, onde as experiências realizadas são da ordem do imaginário e do afetivo, promovendo vinculações entre os sujeitos. Tais territórios tornam-se novos mapas de pertencimento" (MARTINS, 2006, p. 399). No exercício de colocar-se como sujeito de fala, busca-se localizar em que medida a experiência pode ser emancipatória, possibilitando a emergência de emoções e reflexões dos participantes das práticas.

Lugares do afeto, as imagens resgatadas em fragmentos de tempo falam e fazem falar. São paisagens e convocam o olhar, de modo semelhante ao que o semiólogo Roland Barthes (1984) definira como "punctum", ou o elemento casual "que punge" (p. 46), detalhe na imagem que, por uma força que concentra em si, atinge o sujeito e lhe mobiliza involuntariamente o afeto. A imagem torna-se paisagem quando faz parte de um território continuamente "escrito e redesenhado" (CAUQUELIN, 2007, p. 94), interno ao sujeito, onde a memória será o lugar vivido e ressignficado. A janela, nesse caso, é o olhar de cada um, imagem que se localiza no tempo, segundo um determinado estado de coisas. Pensar a memória da infância será, em igual medida, identificar o sujeito na imagem, permear os diálogos com o tempo de corpo e emoções, no universo sensível que se expande na parede das enfermarias e é compartilhado por todos.

Expandir o cinema é assim pensar um outro tempo e espaço, por sobre suportes e formas distintos do que André Parente (MACIEL, 2009) entendera como a perspectiva das

três dimensões: "a arquitetura da sala, herdada do teatro [...], a tecnologia de captação/projeção [...] e a forma narrativa estética ou discurso da transparência adotado pelos filmes no fim do século XIX"[1]. Assim, o cinema seria um dispositivo tridimensional e, portanto, discursivo, cujos elementos concorrem para gerar um "efeito de subjetivação no corpo social, seja ele de normalidade ou desvio, territorialização ou desterritorialização" [2]. Ainda em Maciel a ideia de expansão "alarga as fronteiras do cinema-representação[3], configurando-se em visões outras de mundo, disposições culturais e experiências sensíveis e ocupando o espaço do hospital. Este espaço existe em virtude de todos os seus possíveis movimentos contrastantes entre distâncias e proximidades, onde o corpo, enfermo, que é parte da razão sensível, posta-se diante de um universo de imagens difícil de apreender.

A justificativa para o presente estudo reside na necessidade de fortalecer o debate sobre as formas de sociabilidade e consolidação de cidadania, que são objetivos do presente estudo em um cenário onde há o crescente uso de projetos de cinema como política pública de acesso à cultura e, por outro lado, o sucateamento das instituições de fomento à educação, cultura e saúde e a necessidade urgente de se pensar mecanismos de humanização[4] nas práticas hospitalares. Compreende-se que as práticas do cinema são um objeto estratégico da comunicação, que possibilitam pensar as formas de sociabilidade em um cenário político onde há o crescente uso da linguagem fílmica como política pública de acesso à cultura e consolidação da cidadania. Este é o caso de leis como a 11.646[5], que aumenta a isenção fiscal para atividades que envolvam o cinema, incluindo projetos de formação e de saúde. As iniciativas do CINEAD são observadas como estratégias que visem o direito a narrar suas próprias histórias nas práticas de cinema. Na percepção da comunicação como fato social e como tal, intrinsecamente associada às estruturas do cotidiano e aos direitos fundamentais do cidadão.

Para tentar delinear a experiência recorre-se ao processo multimetodológico de associar a revisão bibliográfica à observação participante, realizada com o suporte teórico da cartografia, segundo os pressupostos de Jesús Martin-Barbero (2014), e Virgínia Kastrup (2009). Dessa forma, Martín-Barbero compreende o ato de cartografar como desterritorialização, na qual o pesquisador necessita deslocar o olhar para observar o fenômeno e, em consequência, entender a complexidade de um corpus formado não só por

[1] (Id., Ibid., p. 9).

[2] (Id., Ibid., p. 10).

[3] (Id., Ibid., p. 11).

sujeitos inseridos em um ambiente a um só tempo imprevisível e instável como a enfermaria de um hospital, mas pelas sociabilidades decorrentes dessas interações.

O que se propõe como procedimento de coleta/análise de dados é fazer uma cartografia das práticas realizadas nos CINEAD com base em três ações principais: a) mapeamento e acompanhamento das atividades desenvolvidas; b) proposição de produção de filmes c) análise comparativa das experiências vivenciadas e observadas. Será utilizada a técnica da observação participante nos dois projetos, através de visitas semanais que já ocorrem desde junho/2015, com duração de cerca de duas horas, participação de uma média de 10 pessoas, sendo uma enfermaria em cada hospital, escolhida de modo aleatório. Será realizado o mapeamento dos participantes das práticas, agrupando-os em tipos (pacientes/funcionários) que fornecerão posteriormente as variáveis de observação. Serão também realizadas entrevistas em profundidade com pelo menos 10 participantes de cada prática, tomando o cuidado de inserir elementos de todos os tipos identificados. A finalidade dessas entrevistas é obter informações que possam consubstanciar a reflexão teórica e responder às hipóteses do projeto.

De modo a aferir a construção de territórios sensíveis espera-se como resultado observar, através da observação participante e nas entrevistas realizadas a apropriação simbólica e a ressignificação dos espaços pelos participantes na medida em que os rastros das experiências sensíveis puderem ser observados nas falas, ações e sociabilidades dos participantes. Além disso, nas próprias narrativas produzidas nos filmes realizados nas enfermarias, espera-se identificar visões outras de mundo, cujos elementos possibilitem pensar as enfermarias para além de suas limitações físicas e simbólicas.

Palavras-chave: cinema expandido; tarja branca; memória; paisagem; cinema no hospital

Palabras claves: cine expandido; tarja blanca; memoria; paisaje; cine en el hospital

---

[4] Ver Programa Nacional de Humanização da Assistência Hospitalar. <http://bvsms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/pnhah01.pdf>. Acesso em 07/02/2017.

[5] Ver <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11646.htm>. Acesso em 09/10/2014.

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

GT 4 - Diálogos interdisciplinares: epistemologias do sul

Coordenadores: Michel Fernandes da Rosa (UFRB) e Caetano De Carli (UFRPE/UAG)

Propõe-se com o GT Diálogos interdisciplinares: epistemologias do sul discutir, a partir dos referenciais teóricos das epistemologias do sul, a relação entre conhecimento, sua (re)produção e possível influência para a transformação social em sentido emancipatório. Isto posto, entende-se epistemologias do sul como um conjunto de saberes com um local de produção direcionado às populações que foram colocadas em posição de subalternidade e silenciamento pelo colonialismo, capitalismo, modernidade e patriarcado. O sul global, do qual se fala, é uma posição metafórica que representa a maioria da população mundial e a multiplicidade de conhecimentos e culturas por séculos invisibilizadas, oprimidas e inferiorizadas. Falar em epistemologia do sul é, portanto, falar na diversidade epistemológica do mundo e ao mesmo tempo reconhecer que dentro dessa realidade diversa há relações de opressão, de dominação e de poder. No entanto, há, nesse mesmo contexto, relações de resistência, enfrentamento e luta advindas do reconhecimento dessa diversidade epistemológica. A abordagem a partir das epistemologias do sul surge do reconhecimento de que a compreensão de mundo é muito mais ampla do que a compreensão ocidental de mundo e a busca por alternativas sociais e científicas passa pelo esforço do diálogo inter-cultural. Dessa forma, o GT Diálogos interdisciplinares: epistemologias do sul receberá propostas que reflitam sobre o acumulado de debates e produções científicas e intervenções sociais que vem sendo construídas a partir dessa perspectiva teórica, metodológica e epistemológica.

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Me Conta universidade livre do médio Rio das Contas: cultura, participação e desenvolvimento

Me Conta universidad libre del medio Rio das Contas: cultura, participación y desarrollo

Luciano Simões
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

> Escrever sobre a história da minha família me traz muita alegria e vontade de continuar vivendo para poder escrever mais e contar mais histórias (...). Antes de qualquer coisa, peço a bênção e licença ao meu pai, Aurelino Ferreira Costa, e aos meus antepassados para poder falar nos nomes deles e dizer aquilo que penso sobre a vida de cada um (...).
> Desde pequena sempre prestei atenção na maneira de viver do meu pai. Seu jeito de ser, sua crença e o seu modo de ver a vida eram coisas que por vezes me faziam refletir. O meu pai que durante muito tempo (...) dizia falar com Deus, recebia visita de alguns mortos, dizia ter visões em sonhos e uma fé inabalável em Deus. Ele que cresceu participando da fé Católica complementada no Candomblé e na Umbanda, pois meu avô Pompílio era curador, raizeiro; fazia rituais de "macumba", assim diziam as más línguas! (...) Além disso, cantava para Santo Reis e fazia caruru! (...) Ele também criava novas letras de samba e tocava todos os instrumentos do Terno. (...) Apesar de eu me identificar muito com essa folia, por vezes eu cheguei a sentir vergonha de dizer que minha família era reiseira. Na escola eu ouvia vagamente a respeito das culturas populares e me lembro de uma apresentação em que todos os meus colegas, e eu, estávamos envergonhados em estar ali na frente apresentando...
> (ELISIÁRIA FERREIRA COSTA)

Estas são as palavras introdutórias do livro que Elisiária Ferreira Costa está escrevendo sobre a história da sua família. Nascida em São Sebastião da Goaiabeira, comunidade rural localizada na região do semiárido de Boa Nova (Bahia), Elisiária faz parte da quarta geração do reisado que foi chefiada durante 30 anos por seu pai, Aurelino Ferreira Costa. Em 2010, apoiada pela equipe do Instituto Cultural Casa Via Magia, Elisiária roteirizou e dirigiu o documentário *Reisados de Boa Nova*, que narra a história dos grupos que realizam a folia de reis nas comunidades rurais da cidade de Boa Nova. O caminho trilhado para compreender o reisado e os costumes de sua família foi para ela bem sinuoso:

> Quando cheguei à escola me senti estranha, ninguém falava de reza, de reisado, me sentia um ser estranho. Queria entender. (...) A geração de meu pai é toda ligada a traços da cultura indígena, africana, sobretudo em relação à religiosidade. (COSTA, 2013).

Foi neste contexto de um ambiente cultural rico, com fortes tradições, mas também marcado por processos de negação dentro das próprias comunidades que se desenvolveu o ME CONTA Universidade Livre do Médio Rio das Contas, projeto que articula os campos da cultura, da educação e da ecologia para potencializar o desenvolvimento local e inclusivo. O ME CONTA foi concebido e é liderado pelo Instituto Cultural Casa Via Magia e tem como foco 16 municípios que compõem um dos Territórios de Identidade da Bahia – o Médio Rio das Contas.

Entre 2011 e 2015, realizei no âmbito do programa de doutorado multidisciplinar "Cultura e Sociedade" do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos (IHAC-UFBA) o estudo de caso do projeto ME CONTA Universidade Livre do Médio Rio das Contas, cujas conclusões são compartilhadas resumidamente neste artigo. O objetivo da pesquisa foi analisar a experiência do projeto ME CONTA avaliando seus produtos, práticas artístico-culturais e atividades educativas, identificando os aspectos do processo que se mostraram favoráveis ao fortalecimento da cultura local. Também refleti sobre os pontos de convergência entre as estratégias do ME CONTA e a Política de Territorialização da Cultura do Governo do Estado da Bahia em relação a processos de fortalecimento de identidade territorial e de empoderamento da sociedade civil.

O projeto ME CONTA Universidade Livre do Médio Rio de Contas vem sendo desenvolvido desde 2007 e tem como ponto de partida a realização de um levantamento das riquezas socioculturais e ambientais de cada município envolvido que, uma vez sistematizadas em materiais impressos e digitais passam a ser compartilhadas com a comunidade, gerando propostas de ações de desenvolvimento local que tenham a cultura como mola propulsora principal.

A partir dessas representações identitárias territoriais, o ME CONTA desenvolve práticas culturais e educativas com o objetivo mobilizar e capacitar as comunidades a atuarem em iniciativas voltadas para o seu desenvolvimento. Dentre estas práticas, estão a produção das Enciclopédias da Cidade, a realização anual da Caravana do Mercado Cultural, a realização de cinco edições do Festival de Reisados e a criação e gestão do Museu do Processo, iniciativas adotadas como objeto de estudo na pesquisa.

A pesquisa, cujos resultados são parcialmente compartilhados neste artigo, buscou: a) refletir como os produtos e as atividades artístico-culturais e educativas do ME CONTA são capazes de contribuir para a o sentimento de pertencimento por parte dos diferentes participantes da experiência; b) reconhecer se e como as práticas do ME CONTA ampliaram, diversificaram e fortaleceram a participação dos sujeitos locais nos processos de decisão relacionados às questões da cultura e do desenvolvimento territorial e c) refletir sobre as convergências entre as estratégias do ME CONTA e a Política de Territorialização da Cultura do Governo do Estado da Bahia.

O trabalho de campo foi realizado entre 2011 e 2015, sua abordagem foi qualitativa e envolveu pesquisa exploratória, observação e análise dos produtos, práticas artístico-culturais e atividades educativas do ME CONTA, além de entrevistas e consulta a documentos.A reflexão teórica demandou a articulação de quatro campos de conhecimento: a) as ciências sociais numa perspectiva decolonial, b) os estudos sobre desenvolvimento local, c) a geografia com ênfase na compreensão dos conceitos de território, territorialidades, temporalidades e identidade territorial e d) reflexões sobre políticas culturais.

Em relação à perspectiva decolonial, autores como Arturo Escobar (2007), Walter Mignolo (2003), Aníbal Quijano (2005), Edgardo Lander (2005), Ramón Grasfoguel (2008), Catherine Walsh (2002, 2013), Maurício Langon (2005) foram fundamentais para entender como, na segunda metade do século XX e no XXI o discurso do desenvolvimento movido por instituições educacionais, culturais, políticas e de pesquisa dos Estados Unidos e da Europa ajudou a construir imaginários legitimadores de soluções políticas, econômicas e sociais dos países do "Primeiro Mundo" (Europa e Estados Unidos) como único modelo viável aplicável para todos os países do mundo (ESCOBAR, 2007, p. 23). Este discurso restringiu a noção de desenvolvimento à de crescimento econômico e exaltou os valores modernos. Também criou categorias interpretativas sobre os países latino-americanos que passaram a ser classificados como subdesenvolvidos, terceiro-mundistas, e suas populações percebidas como pobres, necessitadas, carentes, universalizando e homogeneizando as culturas do "Terceiro Mundo" de uma forma ahistórica (ESCOBAR, 2007, p. 100).

O modelo de desenvolvimento do século XX, baseado na industrialização, na exportação e na urbanização crescente, não foi concebido como um processo cultural, mas como um sistema de intervenções técnicas aplicáveis de forma universal com o objetivo de levar alguns bens "indispensáveis" às populações alvo. As economias africanas e latino-americanas foram organizadas de cima para baixo, a partir de um modelo tecnocrático, com

visões que ignoravam as realidades locais. As administrações moldadas de acordo com os modelos ocidentais do norte do mundo não reconheceram a importância das culturas autóctones no processo de desenvolvimento. Os saberes e a participação dos povos locais em processos decisórios que afetavam suas vidas foram sistematicamente ignorados.

Entender este processo fez com que se buscasse, durante a pesquisa, estudos e propostas críticas que superam a perspectiva economicista de desenvolvimento vinculado à noção exclusiva de produção de riquezas e crescimento econômico. Entre outros autores, Arturo Escobar (2007) traz o horizonte do pós-desenvolvimento, uma alternativa às práticas históricas do desenvolvimento em que ganham importância os movimentos sociais de base, o conhecimento local e o poder popular na transformação da sociedade. Este autor defende que práticas e conhecimentos baseados no lugar ajudam a reconhecer e reconstruir o mundo, revelando diferenças num mundo de espaços profundamente interconectados. Segundo Escobar, estudos etnográficos dos cenários do Terceiro Mundo vêm descobrindo uma quantidade de práticas significativamente diferentes de relacionar-se, de construir e de experimentar o biológico, o natural, o cultural em relação às formas modernas dominantes.

Os resultados da pesquisa evidenciaram que o ME CONTA contribuiu para o fortalecimento da identidade territorial, privilegiando grupos sociais economicamente mais frágeis, mas com um rico repertório cultural. Criou ao mesmo tempo oportunidades de intercâmbios, abordando a cultura como algo em movimento. Em relação à construção coletiva de projetos de desenvolvimento local, o projeto estudado envolveu grupos sociais até então invisibilizados no Território, mas ainda há o desafio de criar estratégias para que esses grupos participem de processos mais estruturantes em direção às transformações culturais, sociais e econômicas desejadas pelas comunidades envolvidas. É possível reconhecer nas práticas do ME CONTA princípios convergentes com a Política de Territorialização da Cultura, entre os quais a transversalidade da cultura e o empoderamento de atores locais. O desafio é fortalecer os processos de planejamento coletivo, envolvendo sistematicamente os diversos atores responsáveis pela cultura local no dia a dia em espaços em que as diferenças sejam explicitadas, confrontadas e negociadas. Sem um processo continuado de aprendizagem social na qual venha à tona a diversidade de cada local corre-se o risco de envolver grupos anteriormente excluídos de forma subordinada.

Palavras-chave: cultura; identidade; territorialidade; decolonialidade

Palabras claves: cultura, identidad, territorialidad, decolonialidad

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Antropologia da música guarani - política e resistência

Antropología de la música guaraní - política y resistencia

Deise Lucy Oliveira Montardo
Universidade Federal do Amazonas (UFAM)

Quando pensamos em epistemologias do sul, e em populações que foram colocadas em posição de subalternidade e silenciamento, podemos citar os povos indígenas como exemplo. São muitos povos e se considerarmos que cada grupo tem uma cosmologia e conhecimentos próprios, é evidente a grande riqueza de interpretações que ficam apagadas no cenário colonial. Várias pesquisas tem demonstrado que as linguagens artísticas são centrais entre os povos indígenas da América do Sul (MENEZES BASTOS 2007, 2014; SEEGER 1987; VIDAL 1992; LAGROU 2007). A música é uma delas. Nesta comunicação irei tratar sobre os Kaiowa e Guarani, a partir de uma etnografia realizada no Mato Grosso do Sul.

Estes povos, apesar do intenso genocídio que vem sofrendo ininterruptamente há décadas e décadas, vem mantendo sua vida ritual. Cantar e dançar é o que mantém a vida na e da terra. O Sol, a manifestação do herói criador é responsável por manter a sonoridade do mundo durante o dia, responsabilidade legadas aos humanos durante a noite. Os cantos e danças são também caminhos que levam os participantes dos rituais ao encontro dos seres espirituais, fontes de conhecimento. Mais recentemente os jovens estão fazendo rap, e suas letras trazem conteúdos também de resistência e luta.

Os indígenas fazendo rap, rock, música country ou outras…. não é algo novo. Eu diria mesmo que sempre fizeram, desde que ouve o primeiro encontro entre indígenas e europeus, os primeiros passaram a ter em suas práticas musicais gêneros outros, incorporando instrumentos e formas. A imagem dos indígenas fazendo música, compondo para órgãos e outros instrumentos europeus, nas missões jesuíticas nos séculos XVII e XVIII é bastante divulgada. A música é uma linguagem especial para intercâmbios e para comunicação como aponta Menezes Bastos na Musicológica Kamayura, uma obra pioneira na área, explora a música como comunicação em rituais intertribais no Xingu (1974).

O sistema xinguano é um exemplo paradigmático, onde vários grupos que falam

distintas linguas, convivem durante dias, comunicando-se essencialmente por linguagens característicamente associadas ao mundo da arte, a música, a dança, os adornos corporais, cheiros e tais. Seeger (2003) pontua que de alguma maneira a globalização sempre esteve presente entre os indígenas no Brasil. Ele dá o exemplo dos Suyá, auto denominados Kinsedje, de acordo com os quais, a música sempre vem de fora da sua comunidade. Isto mesmo antes da chegada dos Europeus, a música, e outras práticas culturais vieram de trocas com outros povos ou dos animais. Se a prática dos gêneros musicais dos outros sempre ocorreu, o que caracterizaria então o surgimento de bandas, grupos musicais e músicos solos nos últimos anos, fazendo forró, rap, rock, entre outros gêneros associados ao que estamos acostumados a denominar música popular. Enfatizo que este surgimento recente diz respeito ao Brasil, porque nos Estados Unidos e Canadá, contamos com registros pelo menos desde o inicio do século XX. Exploro nesta comunicação duas possibilidades para interpretar o porque de no Brasil este ser um fenômeno recente. Um deles é a visibilidade que a internet nos dias atuais possibilita. Outra é devido ao fato de que os indígenas no Brasil, são visto pela lente de um coletivismo, onde os indivíduos não podem existir. Ou seja, o artista, o música indígena nunca foi visto pela sociedade brasileira. Se não é algo novo, a internet possibilita a visibilidade ou audibilidade. Temos pela primeira vez uma rádio indigena, no Brasil, na qual podemos escutar as línguas indígenas faladas em nosso país continental, e que são, apesar dos genocídios, que 300, 270 mais de 200. Trata-se da Rádio Yande, streaming na internet. O rap dos Bro MC, kaiowás e a rádio Yande são neste contexto atos políticos de resistência ao silenciamento imposto pelo colonialismo.

O rap é um gênero musical que está associado a resistência em vários contextos ao redor do mundo. Os indígenas no México, por exemplo, e em outros países também, tem recorrido ao rap para cantar em suas línguas nativas. Nos Estados Unidos há muito que os indígenas fazendo música popular tem visibilidade, é chamada de música nativa. Nas décadas de 40 e 50 por exemplo, foi grande o número de gravações de discos de música popular nativa. No Brasil, não considero que seja uma prática nova, acho que não. Os indígenas sempre performaram gêneros musicais originados dos encontros com o Outro, mas a visibilidade disto é recente. Não faz cinco anos que foi criada a primeira rádio indígena, a Radio Yande, criada por um coletivo de jovens de diversas etnias. No caso brasileiro não podemos deixar de citar os realizadores, cineastas indígenas, como protagonistas neste processo.

O projeto Vídeo nas Aldeias introduziu as oficinas de formação de realizadores as

quais tiveram vários desdobramentos, no âmbito do próprio projeto e de outros nele inspirados (ex, Podáali, do qual participo, com os Baniwa no Alto Rio Negro, Amazonia). A minha experiência de campo, tanto entre os guarani, quanto no Alto rio Negro onde tenho trabalhado nos últimos dez anos, bem como o que tenho lido sobre indígenas que fazem música popular, hoje, ou no passado (os hinos, por exemplo nas convivências com missionários), me remetem para o que Turino chama de cosmopolitização, quando analisa os músicos indígenas na capital do Zimbabwe, durante o processo de independência. Aqueles músicos analisados lá, assim como os músicos indígenas no Brasil, se sentem parte de um mundo simétrico e a comunicação é feita através da música e é a partir daí que alguns gêneros fazem ou não sentido.

Palavras-chave: antropologia; música; povos indígenas; guarani

Palabras claves: antropología; música; pueblos indígenas; guaraní

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

O contexto da prática extensionista a partir das epistemologias do Sul

El contexto de la práctica de la extensión con base en las epistemologías del Sur

Júlia Figueredo Benzaquen
Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE)

Neste trabalho, importa pensar criticamente as práticas universitárias e, mais especificamente, a prática extensionista, no sentido de problematizar as tensões sobre os (des) caminhos da ciência. As universidades europeias medievais proclamavam ser o repositório das formas mais elevadas do conhecimento, cultivado zelosamente pelos iniciados. O conhecimento que proclamam ter consistiria no acesso às verdades consideradas mais profundas e fundamentais. Assim, fazer parte de uma instituição onde a verdade é codificada e transmitida significava prestígio, autoridade e, muitas vezes, poder e riqueza. Dessa maneira, o público a quem se destinava essa instituição tinha que ser restrito a uma elite. A universidade moderna europeia surge então como uma instituição impopular e elitista e manteve esse caráter por muitos anos.

Segundo Santos (2005, p. 187), "[...] a perenidade da instituição universitária, sobretudo no mundo ocidental, está associada à rigidez funcional e organizacional, à relativa impermeabilidade às pressões externas, enfim, à aversão à mudança". No entanto, essa perenidade foi abalada por pressões e transformações a que foi sujeita a universidade. Santos (2005) explicita três crises da universidade enquanto sustentáculo do conhecimento moderno. A primeira crise, a de hegemonia, acontece porque a universidade deixa de ser considerada como necessária, única e exclusiva na missão de produção e disseminação de saberes. A universidade não consegue fazer tudo que dela se espera, existindo uma tensão entre hierarquização (para manter os "saberes universitários" restritos a uma elite) e democratização (para ser realmente universal e atender a sociedade). Nesse contexto, está em causa o acesso à universidade, a questão de a quem a universidade serve. A crise que monopoliza as atenções e os propósitos reformistas é a terceira crise, a institucional. O primeiro fator dessa crise é o corte de investimentos por parte do Estado e o segundo fator é a imposição de uma lógica de

eficiência e produtividade não próprias à lógica universitária. Isto gera: a proliferação de universidades privadas, os investimentos estatais seletivos (hierarquia interna das ciências), o discurso produtivista de uma universidade ineficiente (porque reduz-se o financiamento, mas não se restringe as funções da universidade) e a busca por meios alternativos de financiamento através de um discurso de autonomia e responsabilidade social (SANTOS, 2005).

A Universidade brasileira é uma instituição jovem. Nasce com princípios revolucionários, antieclesiásticos, antioligárquicos e democráticos, tendo como sentido ser fórum da polêmica, da diversidade e da pluralidade de pensamento. Pretende congregar variadas áreas do saber, travando assim uma discussão entre elas. A Universidade brasileira pretendia uma ligação orgânica com a sociedade em que vive, surgiu para responder aos problemas da sociedade e essa ligação faz parte da razão de ser da Universidade.

A Universidade aparece como uma "neutralidade" científica e acadêmica, porém ela sempre cumpre um papel político na manutenção ou na transformação do projeto global de sociedade. Um projeto de Universidade que se apresente como instrumento que faz avançar a construção de uma sociedade democrática se orienta por um critério de associação entre ensino, pesquisa e extensão. Esses três pilares resultam na plena inserção da Universidade no meio social, o que significa identificação com os anseios e necessidades econômicos e sociais. O princípio da indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão, apesar de constar no artigo 207 da Constituição Federal, não tem se concretizado. A ideia de indissociabilidade entre as três esferas, embora tenha sido incorporada aos estatutos das universidades, não é uma realidade. A principal razão é a inexistência de condições para a realização de extensão (tais como falta de financiamento e inexistência de uma cultura de extensão) e a própria compreensão do significado de extensão.

Antes de nos debruçarmos a respeito da prática extensionista, importa contextualizar a universidade que foi nosso campo de pesquisa. A Universidade Federal Rural de Pernambuco é uma instituição que autoproclama no seu site, que possui mais de um século de existência. Surgiu no ano de 1912 com o nome de Escola Superior de Agricultura e Medicina Veterinária, sendo no ano de 1967 que a entidade passou a ser reconhecida oficialmente como o seu nome atual. A nomenclatura "Rural" se deve muito aos cursos iniciais que eram ofertados e que até hoje parecem ser o "carro-chefe" da casa: os cursos de Agronomia e Veterinária.

Mais especificamente sobre extensão na UFRPE, é necessário mencionar a Pró-reitoria de Atividades de Extensão (PRAE) da UFRPE. A PRAE possui três coordenadorias internas:

a coordenadoria de educação continuada, a coordenadoria de integração comunitária e a coordenadoria de comunicação, arte e cultura. Essas coordenadorias podem submeter projetos de extensão. Os projetos também podem surgir a partir das demandas por parte dos docentes e técnicos. Há pelo menos três formas de submissão de projetos: por meio do edital de fluxo contínuo Sonus[1], pelo edital anual BEXT[2] e por projetos do PROEXT[3]. A partir desse primeiro contato com a extensão na UFRPE é importante refletir de forma mais ampla a respeito da prática extensionista.

A fins de análise delimitamos o nosso *corpus* de pesquisa selecionando projetos de extensão do edital BEXT 2014 que dialogassem com movimentos sociais, no sentido de perceber a relação entre saberes universitários e outros saberes. Na análise sobre como ocorre o diálogo entre os saberes acadêmicos com os saberes dos movimentos sociais, foi perceptível nos relatos dos coordenadores dos projetos escolhidos, que eles compreendem o direito e a importância do diálogo com os outros saberes, principalmente, a partir da perspectiva dos "oprimidos"; Visando, dessa forma, entender também a realidade e as experiências dos pesquisados. Sendo assim, adotam uma postura de comunicação e não de invasão cultural, nos termos defendidos por Freire (2006).

Foi observado que os projetos analisados são similares à concepção acadêmica de extensão, isto é, há uma interação dialógica entre a universidade e os movimentos sociais, implicando numa relação de reciprocidade, mutuamente transformadora, em que o saber científico possa se associar ao saber popular (JEZINE, 2004). Contrariamente, notou-se também que ainda prevalece um discurso de extensão assistencialista. Ou seja, as ações extensionistas resumem-se em atividades esporádicas nas comunidades em busca de resolver problemas sociais de forma paliativa, realizando apenas prestação de serviços; nesse sentido, a universidade baseia-se no princípio de "compromisso social", substituindo ações governamentais.

Dos vários fatores que podem interferir ao desinteresse dos movimentos sociais ao se relacionar com a universidade, um deles pode ser caracterizado pela falta de clareza no que se pretende com a extensão, pois cria-se expectativas que não serão atendidas. Em alguns casos, na própria comunidade ou movimentos sociais e na universidade, existem relações custo-

[1] Um edital sem ônus para a Universidade.

[2] Tem como objetivo apoiar projetos desenvolvidos pela comunidade acadêmica da UFRPE que estejam em consonância com a resolução vigente de extensão.

[3] O recurso vem do Ministério da Educação e aspropostas selecionadas receberão financiamento de até R$ 100.000,00 (cem mil reais) por projeto e de até R$ 300.000,00 (trezentos mil reais) por programa.

benefício nas quais acabam pesando mais o retorno do benefício. A partir disso, reforça-se a importância da abertura de diálogos. No sentido de valorizar a extensão, aquela que realmente dialogue com outros saberes que não o acadêmico, o conceito de *epistemologias do Sul (*SANTOS, 2009) é bastante útil. Adjetivar a epistemologia como *epistemologia do Sul*, significa considerar como conhecimento válido aquilo que resistiu à dominação do Norte. Dessa forma, uma *epistemologia do Sul* permite ao Sul pensar em um conhecimento e uma forma de produzi-lo que não sejam importados, mas sim adequados a sua realidade. Dessa maneira, a *epistemologia do Sul*, bem como a perspectiva descolonial, para além de um projeto intelectual crítico, é um projeto político que fortalece a extensão como processo dialógico de comunicação entre saberes acadêmicos e saberes dos movimentos sociais.

Palavras-chave: extensão, epistemologias do sul, universidade

Palabras claves: extensión, epistemologías del sur, universidad

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Perspectivas descoloniais e os estudos da música de matriz africana: aproximações possíveis

Perspectivas descoloniales y estudios de música de raíz africana: posibles enfoques

Marcos dos Santos Santos
Universidade Federal da Bahia (UFBA/ PPFMUS)

Angela Luhning
Universidade Federal da Bahia (UFBA/ PPFMUS)

Os procedimentos de dominação/exploração adotados pelo homem branco no novo mundo, sujeitou o habitante natural local (racialmente classificado como índio) e o habitante natural da África (racialmente classificado como negro) não apenas ao estado de mercadoria ou mão de obra usurpada - sendo usado como força motriz no processo de expansão da lógica capitalista, mas, sobretudo, sujeitou-os à condição de silenciados e ressignificados segundo uma intersubjetividade construída por meio de símbolos, estruturas e valores ligados à concepção estética e religiosa eurocentrada. Tais ações se incluem no que Quijano (2005) chama de Colonialidade do Poder. Este conceito/reflexão permite compreender a atuação dos agentes coloniais/imperialistas enquanto parte de um sistema articulado, concreto e subjetivo, capaz de se moldar perante o fluxo dos processos históricos e atingir as diversas esferas sociais: econômica, religiosa e cultural. Nesse sentido, a produção de conhecimento e suas epistemologias, o modelo de ciência, a estética e o padrão de beleza eurocentrados são apresentados como modelos universais aos subalternizados. Lançando o olhar sobre o universo das práticas culturais, especificamente os que se relacionam com a música (ou ao que nos foi ensinando chamar de música (BLACKING, 1979), o pensamento colonial se sobrepôs de forma evidente também neste campo. Em linhas gerais, a legitimação de padrões, estruturas e técnicas, tais quaiso cantochão (canto gregoriano), a harmonia modal, a polifonia e o tonalismo são algunsdos (dentre outros) produtos da intelectualidade musical do homem

branco europeu, então utilizados como forma de suprimir as práticas dos subalternos e por conseguinte homogeneizar/universalizar a compreensão sobre o que é e o que não é música.

Dentre as ferramentas utilizadas por este sistema (colonial) para então suprimir, depreciar e desqualificar as diversas e singulares manifestações culturais/musicais dos africanos trazidos para o Brasil, percebemosque o termo Batuque, historicamente legitimado pela literatura oficial como "dança ou baile usado entre os pretos africanos" (SILVA, 1823, p. 327), foi/é um dos agentes que atuaram como generalizador das práticas afrocentradas. Dentro desta acepção, o que hoje entendemos como Samba, Candomblé, Capoeira, Maracatuou Maculelê, eram todas sintetizadas e (por vezes ainda são) percebidas (minimizadas) como Batuque.

Consciente disto e buscando aproximar os estudos relativos à música na/da Bahia com a perspectiva das epistemologias do Sul, neste texto me proponho levantar questões que apontam para processos de imposição colonial na música de matriz africana produzida na Bahia entre os séculos XIX e XX, bem como as continuidades/persistências coloniais socialmente legitimadas neste tipo de música. Ainda hoje, tanto o ambiente acadêmico científico, quanto o ambiente musical prático compartilham de questionamentos a respeito do que constitui ou caracteriza o Batuque na Bahia enquanto uma matriz rítmica/melódica, um gênero musical ou um bater de panela ou palma de forma aleatória sem fins arranjados. Regra geral, o que vemos em várias regiões do Brasil é que o Batuque, enquanto um termo que assume caráter musical múltiplo, se relaciona com diferentes faces conforme as transformações sócio históricas de cada local: no rio de Janeiro, o Batuque está associado à expressão Batucada, que tem ligação semântica com as baterias das escolas de Samba; por sua vez, no Rio Grande do Sul, o termo Batuque está estreitamente ligado às práticas religiosas de matriz africana.

Tomando como linha teórica os estudos etnomusicológicos desenvolvidos por Angela Luhning, Koffi Agawu, Gerhard Kubik, Kazadi Mukuna e Oliveira Pinto, bem como aqueles calcados na perspectiva descolonial vistos em Walter Mignolo, Ramón Grosfoguel, Henrique Dussel e Aníbal Quijano, torna-se possível a visualização das práticas coloniais no âmbito da música de matriz africana no Brasil/na Bahia, onde o uso do termo Batuque é percebido como uma dentre estas práticas, tornando-se possível a visualizaçãode um processo histórico que se segue a partir de suas "continuidades". Desse modo, por se tratar de um trabalho em andamento, a coleta e análise das informações tem se dado de forma gradual e contínua. Para este texto, os resultados se constituem na prévia apresentação dos objetos a serem estudados,

os quais se apresentam socialmente em diversos suportes discursivos (livros, jornais impressos, CDs e performances musicais), seguidos de uma análise inicial afim de uma melhor compreensão da proposta de aproximação interdisciplinar.

Palavras-chave: descolonização; música afro-brasileira; etnomusicologia; interdisciplinaridade

Palabras claves: descolonización; música afro-brasileña; etnomusicología; interdisciplinaridad

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Capitalismo, colonialismo e patriarcado: conjugação de relações de poderes na matriz abissal

Capitalismo, colonialismo y patriarcado: combinación de las relaciones de poder en la matriz abisal

Maurício Hashizume
Universidade de Coimbra (UC)

Como fenômeno aparentemente independente que se move e se transforma por si só, apenas e tão somente pelas lógicas e pelos impulsos inerentes, específicos e internos ao seu próprio funcionamento, o capitalismo foi separado do colonialismo e do patriarcado. A questão é que, para desalento de tantas certezas (quase sempre vindas dos centros globais dominantes de produção e de exercício de saber-poder), esses outros dois componentes fulcrais (repito: o colonialismo e o patriarcado), também o constituem. Essa engenhosa operação de cisão e de afastamento entre esses três macro-vetores de desigualdade pode ser considerada como um dos edifícios político-ideológicas mais potentes e influentes da modernidade ocidental hegemônica. Dada a sua relevância, essa separação, em si, certamente mereceria não só uma, mas múltiplas teses que pudessem se dedicar com mais afinco somente a ela e/ou às demais questões que orbitam à sua volta. Pretendo, neste artigo, apenas pincelar alguns aspectos que considero substantivamente pertinentes para dar conta de dois movimentos. O primeiro deles, de caráter histórico-historiográfico, tem a ver com uma releitura da própria formação e do desenvolvimento do capitalismo. Abundam interpretações que situam o sistema capitalista moderno como resultado e até como contraponto a "resquícios" tradicionais (coloniais e patriarcais).

Em contraste, sustento – a partir de referências como a "acumulação primitiva" em Karl Marx e a "acumulação do capital" em Rosa Luxemburgo - que capitalismo, colonialismo e patriarcado são intrínsecos em termos materiais (trabalho) e simbólicos (hegemonia). O segundo movimento consiste na conjugação desta "matriz abissal" forjada no século XVI (conforme alguns dos fundamentos da teoria do "sistema-mundo moderno", de Immanuel Wallerstein) com reflexões e processos de lutas contemporâneas, em especial aquelas

protagonizadas por movimentos indígenas na América Latina. Em grande medida, o panorama histórico-social aqui desenhado é informado pelo *insight* crítico-analítico da "linha abissal", elaborado e desenvolvido por Boaventura de Sousa Santos. Em síntese, assumo a pretensão de demonstrar que a hermenêutica dominante em torno da explicação e da compreensão do capitalismo é, em si mesma, "abissal". Ou seja, está assentada ela própria em um "pensamento abissal" que se limita a iluminar "o lado de cá da linha" (nesse caso, o capitalismo) e se empenha em minimizar e esconder, ou melhor, em produzir ativamente como não-existente "o outro lado da linha" (colonialismo e patriarcado).

A genealogia da abissalidade do sistema que pauta a organização social em seu molde hegemônico pode ser encontrada em dois movimentos decisivos: a estruturação do patriarcado moderno por meio da caça as bruxas (juntamente com outras perseguições de ordem étnico-cultural-religiosa aos corpos femininos rebeldes) tanto no "Velho Continente" como em territórios colonizados (Federici) e a efetivação da profunda lógica colonial com a invasão, espólio e massacre dos povos, a caça as bruxas (juntamente com outras perseguições de ordem étnico-cultural-religiosa) no "Velho Continente" 'pré-capitalista' e a efetivação da profunda lógica colonial com a invasão, espólio e massacre dos povos indígenas no "Novo Mundo" a partir do final do século XV. Em consonância com o programa de pesquisa proposto por Santos de aplicação de uma "sociologia das ausências" a fim de desmontar quadros erigidos pela razão indolente e suas desconsiderações, invisibilizações e exclusões, apresento o argumento de que a habilitação do pensamento abissal relativamente ao entendimento do capitalismo fratura o diagnóstico e, por consequência, a possibilidade de ações concretas e reflexões profícuas diante desse mesmo sistema. Como parte do já anunciado primeiro movimento de cunho mais histórico-historiográfico, retomo um dos aspectos mais discutidos quando o tema é a economia política da formação daquilo que a teoria marxista (centrada na dialética entre as forças produtivas e as relações de produção) denomina como modo de produção capitalista: a "acumulação primitiva".

Aspectos teóricos serão recolocados com o intento de recolher pistas para uma releitura de processos e dinâmicas sociais que, embora distantes em termos da linearidade temporal convencional, perduram até configurações da sociedade contemporânea. Não é difícil supor que balizas consagradas (quase sempre a partir de suposições eurocêntricas, etnocêntricas e imperiais) tenderam a produzir uma sorte de galvanização de um viés redutor da centralidade do colonialismo e do patriarcado nos estudos e nas interpretações da genealogia do capitalismo, da constituição do mundo moderno e da reprodução do padrão

hegemônico de relações de poder tais quais elas existem até hoje. Não é preciso também grande esforço para se perceber que as bases dessa discussão têm se concentrado na Europa, reduzindo o peso do quadro maior que excede em muito o espaço-tempo europeu. Amplamente conhecida pela pena de Marx, a "acumulação primitiva" é uma das concepções mais influentes para as análises dedicadas ao período da "transição do feudalismo ao capitalismo". Como parte de uma poderosa engrenagem crítica de desconstrução do modo de produção capitalista com base no materialismo histórico e dialético, Marx formulou, em sua obra mais conhecida (O Capital), a concepção de "acumulação primitiva", considerada como o ponto de partida da produção capitalista, isto é, quase uma espécie de "pecado original" do capitalismo.

Objeto de reflexões praticamente desde o momento em que veio à tona, a "acumulação primitiva" de Marx estimulou uma série de contributos posteriores acerca do funcionamento do sistema – não apenas no que se refere ao seu "centro", mas principalmente nas chamadas "periferias". Intelectuais e militantes como Rosa Luxemburgo e, mais recentemente, Silvia Federici e David Harvey, entre muitas e muitos outros analistas marxistas e não marxistas do Sul e do Norte Global, têm apontado para aspectos complementares que envolvem um senso mais alargado e contínuo dessa ideia de "acumulação" - já não mais apenas limitada aos cercos dos adjetivos "primitiva", quando da sua formação histórica a partir da expansão colonial do final dos séculos XV e XVI, ou "capitalista", em sua fase mais "desenvolvida" na esteira da Revolução Industrial, mas submetida a uma série de distintas abordagens.

À primeira vista, o destaque conferido por Marx aos "diferentes momentos da acumulação primitiva" pareceria até reafirmar a centralidade do "sistema colonial" para a formação do capitalismo. No entanto, Marx, da forma como apresenta a questão, entrelaça ao colonialismo uma série de fenômenos paralelos - formação e consolidação do Estado moderno (e de suas ações no âmbito da dívida pública, da arrecadação tributária e do protecionismo perante a concorrência) que acabam por lançar uma cortina de fumaça no papel imprescindível da primordial das primordiais "brutais violências": a invasão, a imposição de uma ordem alheia às populações e comunidades nativas, o saque e a apropriação de proporções quase incomensuráveis de vidas (de seres humanos e não-humanos) e conhecimentos de territórioscoloniais. Tais operações foram, aliás, imprescindíveis às demais intervenções complementares de cunho estatal (nas áreas de dívida pública, tributação e protecionismo, que requerem tanto a circulação como a concentração de monumentais recursos) que mereceram a citação da parte de Marx como parte da "acumulação primitiva"

pontual e temporária. Mais apenas do que as descomunais riquezas materiais extraídas de enclaves periféricos em favor das metrópoles centrais europeias, fundou-se, com o colonialismo (e também com o patriarcado), uma matriz conjugada de relações de poder.Pesquisas empíricas com focos nas lutas dos movimentos indígenas no Brasil e na Bolívia - realizadas de modo combinado com estas reflexões teórico-históricas (na esteira de uma tese de doutorado em Sociologia na Universidade de Coimbra) - atestam os mecanismos de funcionamento desta mesma matriz. Esta última é bem mais profunda e descentrada que somente a divisão entre "compradores" e "vendedores" de força de trabalho. Na realidade, essa matriz capitalista, colonial e patriarcal exerce uma influência crucial na própria "luta de classes". Rosa Luxemburgo realça, por exemplo,a abissalidade existente entre a dimensão dos contextos "centrais" do mercado mundial em que o trabalho assalariado e a mais-valia são as regras e a dimensão das "bordas" de confronto direto dos ditames capitalistas com economias não-capitalistas; interpretações limitadas reduzem a hermenêutica da transição apenas ao "lado de cá da linha (abissal)", ou seja, ao espaço-tempo em que se estabeleceu a relação de produção clássica do capitalismo moderno, com base na compra e venda de força de trabalho.

Exaltam-se, com frequência, o rompimento dos grilhões da servidão para a implantação do regime de salários e o surgimento endógeno da classe burguesa (representada neste início, segundo os seguidores da linha de Dobb e Brenner, pelos arrendatários de terra "proto"-capitalistas e seus atribuídos afãs pelo incremento da produtividade). Pouco se toma em consideração que essas mudanças foram também possíveis em função do que se deu do "lado de lá da linha", ou seja, os múltiplos "benefícios" colhidos pelas distintas configurações de colonialismo. Para ser mais preciso, os "benefícios" são, sim, levados em conta (desde Sweezy até Wallerstein) – o que parece despertar interesse bem menor, sem merecer a condição de depositária da mesma relevância, é a fonte desses mesmos "benefícios", as operações políticas, econômicas, culturais e sociais, em suma, as relações sociais que estão nas bases da geração desses "benefícios".

Palavras-chave: capitalismo; colonialismo; patriarcado; lutas indígenas, América Latina

Palabras claves: capitalismo; colonialismo; patriarcado; luchas indígenas, América Latina; Latinoamérica

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Experimento mapeo político-creativo: *Matria*

Experiência de mapeamento político criador: *Matria*

Ana Julia Bustos
Universidad Nacional de Tres de Febrero (CONICET, Argentina)
Universidad de Buenos Aires

El trazado de límites políticos de los estados-nación modernos ha monopolizado la idea de mapa. *Mapa* así pensado es un dibujo iconográfico, logotípico que generalmente tiende a evocarse con un simple cerrar de ojos cuando se menciona el nombre político-estatal de un país. *Mapa*, junto con *bandera*, *escudo*, *colores*, *himno* y algún objeto folcklorizado de *lacultura* (con pretensiones de homogeneización nacional) remiten a *lap*atria. Estado, nación, patria y mapa forman una estructura bien determinada de lo que se considera políti*co* en un territorio específico.

Benedict Anderson[1] nos invita a pensar que en primer lugar los lenguajes e instituciones estatales y más adelante en la historia las representaciones espaciales del territorio (los mapas, las fronteras) han ido acompasándose en la formación de *comunidades imaginadas* como nacionales. Comunidades inventadas y artificiales como parte de la delimitación de fronteras y divisiones territoriales más o menos arbitrarias, pero en la inclusión de lo mismo y lo diferente en una ficción nacional.

Pensar en esa construcción artificial como construcciones de imágenes de larga data que responden a horizontes de *memoria larga* construida por elites en América, es parte de lo que Silvia Rivera propone en "Sociología de la imagen"[2]. Aquí, en América la palabra encubre más de lo que puede mostrar o revelar. Es importante conocer y poder indagar sobre los modos de ver colectivos que se fueron consolidando como imágenes e imaginarios de estas comunidades que otros han creado por nosotros, recortando, delimitando, segmentando, separando y racializando. Por eso Silvia insiste en analizar estas construcciones desde el

[1] BENEDICT, A. **Comunidades imaginadas**. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. México: Fondo de cultura económica, 1993.

[2] RIVERA CUSICANQUI, S. **Sociología de la imagen**. Miradas ch'ixi desde la historia andina. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

punto de vista de los discursos que han querido montar, sostener y encubrir pero también desde el punto de vista de los intérpretes y quienes se han apropiado activamente de esas imágenes para hacer otras cosas. En esto, el reconocimiento de las figuras de las mujeres como activas desarmadoras y tejedoras de imágenes de flexibilización y fluidez entre los límites en las distintas capas de la historia, es una de las puntas de análisis más interesantes sobre las acciones descolonizadoras y la creación de imágenes, imaginarios, espacios y redes otras en el continente.

En este sentido, el Estado en América que se fue consolidando con pretensión de evangelización primero (caza de brujas), educación (de las elites varoniles y de disciplinamiento de cuerpos y dinámicas sociales heterogéneas), de ciudadanización homogénea hasta construir comunidades nacionales imaginadas, masculinas, fruto de racismo, segmentación social, separación de territorialidades y rutas de intercambio hermanas; inventó unas formas políticas masculinas, discursivas, logotípicas, institucionalizadas, separadas de la vida, de lascomunidades y comunicaciones reales en estas tierras.

> Para mí la etnicidad como mapa es una lectura masculina, en tanto que la etnicidad desde el punto de vista de las mujeres, podría compararse más bien con un tejido, por su naturaleza intercultural. En el tejido las mujeres incorporan lo ajeno para domesticarlo, para suavizarlo, y éste es el acto femenino por excelencia. Esto está detrás de las relaciones mercantiles y de las mediaciones con el mundo externo. (p. 13) [3]

La pregunta obligada emerge: ¿cómo podemos pensar otra política fuera de los límites arbitrarios, proteccionistas, esencialistas de estas *Patrias*? Entonces, sabemos, intuimos, presentimos y vislumbramos que *la* polític*a* sucede por otros rieles. Sabemos mirar las lógicas que se entretejen más allá de los límites. Queremos arrebatarle a aquella "estructura bien determinada de *lo* polític*o*" el uso y el trazado femenino del mapeo. Experimentamos cotidianamente lo arbitrario de los límites políticos del mapa, y proponemos frente a esta sensación cotidiana el pulso femenino del tejido de otro tipo de cartografía polític*a* en nuestro continente.

Queremos emprender la labor abierta y consciente que nos permita dibujar creativamente nuestros propios mapas políticos. Por eso, en lugar de partir de la idea de mapa como contorno, límite y barrera de "protección" territorial arbitraria; es necesario asumir el desafío de articular territorios desde nuestras venas.

[3] Rivera Cusicanqui, S (s/f) **Violencia e interculturalidad**.Carrera de Sociología, UMSA.

¿Y cuáles son nuestras venas? Aquellas que nos comunican, nos conectan, nos tejen como territorios nutridos por las mismas materialidades. Venas que permiten un fluir "común" que desafía a pensarlo, vivirlo, defenderlo y construirlo en conjunto. Esas venas pueden ser nuestras cuencas, nuestras montañas, nuestros bosques, nuestras selvas, nuestros campos, llanos, mares, costas, lagos, glaciares y manantiales que se conectan para darnos de vivir, de beber, de sentir, de comer, de respirar. Permiten la reproducción de nuestras vidas y también reclaman el cuidado de su propia vida.

Por conocer demasiado de límites arbitrarios "políti*cos*" (masculinos) se nos hacen desconocidos las venas que nos conectan, las cartografías verdaderamente transformadoras que nos unen, las trenzas materiales que nos conectan y nos permiten tejer redes de cuidado, de estrategia políti*ca* y de conexión material. Por la formación e institucionalización *patria* que nos atraviesa, se nos pierde nuestra *"Matria"*.

Matria son esos entramados que nos conectan, que conectan comunidades reales con sus territorios. Son esas redes vitales que pueden comunicar seres humanos y no humanos, diálogos interculturales y formas del cuidado de la tierra, del/ de la otrx. Tejidos como telas de araña que vehiculizan vida, bienes comunes materiales y espacios naturales disponibles y existentes de los que los y las humanos/as obtenemos nuestros alimentos, renovamos nuestra respiración y conectamos nuestros cuerpos. Esas conexiones vitales son comunes materiales que no son palabras, que no son ficciones nacionales y que no son límites, sino que, por el contrario, nos unen, nos conectan, nos hacen parte de la custodia común y el uso común del mundo en común.

A esto queremos llamar *Matria* y deseamos invitar a diferentes comunidades, grupos humanos y colectivos a construirlo. El primer paso es poder pensar en imágenes de territorios que no sean mapas logotípicos. Poder dibujar, delinear e imaginar las conexiones que unen de modo natural y vital nuestro mundo compartido. Para esto es indispensable desarmar las ideas instaladas de fronteras nacionales y comenzar por conocer e investigar sobre características geográficas, topográficas, hidrográficas materiales del territorio que habitamos. Reconocer ríos, lagunas, manantiales, cordones serranos, cordilleras, glaciares, llanuras, pantanos, espacios de diferente riqueza en biodiversidad, cuencas con diferentes afluentes y desembocaduras. Las cuencas son uno de los elementos de la geografía física que nos permite conectar territorios que de otro modo aparecen como inconexos. En la misma cuenca de un rio habitan pueblos y comunidades de diferentes países, estados nacionales, pero todxs nos servimos y servimos a esas aguas. La cuenca une y nos habla del fluir y de la comunicabilidad

entre seres humanos y no humanos, y de la responsabilidad política más inmediata que tenemos lxs unxs con lxs otrxs. Nos habla de comunes reales, de comunidades realmente existentes y de lazos de "Real Politik".

El *desafío* está planteado, el ensayo consiste en *construirlo colectivamente*. El reto será entonces crear el mapa de nuestra *M*atria.

Palavras-chave: pátria; nacionalismo; mapa; polític*a*; *M*atria

Palabras claves: patria; nacionalismo; mapa; polític*a; M*atria

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Um território decolonial: GEPERGES Audre Lorde

Un território descolonial: GEPERGES Audre Lorde

Denise Botelho
Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE/FUNDAJ)

Francineide Marques da Conceição Santos
Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE/FUNDAJ)

Entendemos que a fragilidade de implementação das políticas públicas para a promoção da igualdade racial impacta decisivamente no afastamento de pessoas negras desde a Educação Básica até as Universidades. O GEPERGES se reconhece como um espaço educacional em que se pensa a ação a partir de reflexões em que a alteridade e o respeito aos direitos humanos podem proporcionar uma formação intelectual para uma população que tem o acesso à escolaridade dificultado. Entende, ainda, que os processos educacionais podem ser mediados por pedagogias diaspóricas plurireferencializadas que alicerçam a fundamentação teórica e crítica das pessoas que são a um só tempo agente e objeto de epistemologias que não estão academicamente padronizadas.

Muito se tem debatido o caráter subalternizante e a fragilidade dessa forma de fazer ciência nas universidades brasileiras e em outras academias que, ainda hoje, estão atreladas a uma perspectiva ocidentalizada no sentido de que os paradigmas se assentam na produção científica elaborada, majoritariamente, pelo pensamento europeizado. Como em outros setores de um mundo "globalizado" o padrão de fazer ciência está "hetero branco euro normativada" e vem sendo reproduzido, pois fugir desse cenário, isto é, criar a partir de conhecimentos outros que não estejam assentados sobre os paradigmas hegemônicos, exige um esforço que ao final pode não ser validado pela comunidade científica.

Este trabalho objetiva demonstrar que é possível sair dessa referencialidade hegemônica e que é possível pensar cientificamente para além dessas linhas opressoras que colonializam o pensamento, o conhecimento, os gêneros e os corpos. Conquanto se saiba o quão difícil signifique sair desse formato normalizante é possível reconhecer que as produções científicas que escolhem outras referências para além dos "cânones teóricos" - sem

os quais, segundo eles próprios, não seria possível fazer ciência - existem, resistem e se afirmam a cada dia nas comunidades que se dedicam a conhecer e refletir as suas próprias culturas e contextualizações e, também, dentro das universidades, a exemplo do Grupo de Estudos em Educação, Raça, Gênero e Sexualidade – GEPERGES Audre Lorde.

O acolhimento à pluralidade no fazer científico justifica este trabalho para dar visibilidadeaos Grupos de Estudos como espaços educacionais e científicos interculturais que podem capacitar argumentativamente as suas e os seus integrantes para uma intelectualidade coadunada com questões quer perpassam o cotidiano de preconceitos e discriminações largamente vivenciado nos espaços acadêmicos e não acadêmicos, pois são, majoritariamente, mulheres negras de periferia.

As estatísticas oficiais e diversos estudos acadêmicos têm demonstrado que a escala que vai do acesso ao estudo fundamental até o ingresso no ensino superior é coberta de espinhos, fome, da falta de atendimento ao direito ao transporte público coletivo de boa qualidade e de outros obstáculos que a população negra precisa transpor em uma força hercúlea que, muitas vezes, esbarra no crescente do esforço que se precisa ter para trabalhar, ganhar um ínfimo salário, estudar e acessar o conhecimento acadêmico.

A importância deste estudo também se pode ver quando contextualizamos o GEPERGES Audre Lorde como um Grupo de Estudos afro-referencializado que ao acatar como premissa a horizontalidade e a liberdade de pensamento, o respeito à diversidade sexual, bem assim a valorização de saberes e conhecimentos das diversas matrizes culturais enfrenta aquele pueril, mas calculado e devastador academicismo discriminatório (o epistemicídio), que hierarquiza pensamentos desde uma lógica letal às comunidades e individualidades subalternizadas. O emprego de práticas pedagógicas que recepcionam as rodas de diálogo, a valorização das distintas expressões culturais, ao lado do incentivo à leitura, do exercício da escrita, das trocas de afetos e experiências em ambiente de inter e transdisciplinaridade resulta na aproximação de saberes tradicionais com a produção acadêmica.

Neste trabalho adota-se o método da observação participante junto ao Grupo de Estudos e Pesquisas em Educação, Raça, Gênero e Sexualidades Audre Lorde (GEPERGES) tendo como aportes teóricos o pensamento feminista de abordagem decolonial e os estudos pós-coloniais que consideram as epistemologias identitárias para a produção de conhecimentos.

O GEPERGES se reúne quinzenalmente possibilitando que as produções sejam elaboradas a partir das trocas, dos debates, do compartilhamento das distintas pesquisas e

achados. Essa forma de produzir conhecimento pode ser reconhecida, também, como exemplo de pesquisa participante, produzida em uma comunidade que quase que diariamente troca opiniões, debate assuntos ligados aos seus objetos de pesquisa, discutem as leituras, conceitos e produções científicas interagindo a partir da necessidade de suporte epistemológico do Grupo em que as identidades são vivenciadas e construídas em simultaneidade às descobertas das experiências de pensamento individual e coletivo.

A variedade nas formações acadêmicas e não acadêmicas das professoras e professores que coordenam e das pessoas integrantes dão ao GEPERGES já de saída, um lugar da diversidade e de uma hermenêutica multidisciplinar localizando-o como uma coletividade de conhecimento que tem servido à aumentar a inserção de pessoas antes distanciadas do ambiente acadêmico para que se reconheçam enquanto agentes de conhecimento e que os seus saberes, aqueles outros conhecimentos antes esquecidos, não evidenciados como conhecimentos venham a compor uma outra epistemologia que abarque não só aqueles marcos teóricos reconhecidos como válidos, mas as outras epistemes que estão camufladas pela hegemonia universalizante.

Desmantelar essa estrutura e forma "hetero branco euro normatizada" de acessar e produzir conhecimento com as epistemologias identitárias, considerando as diferenças e a pluralidade, reconhecer-se no outro, na outra como expressões cambiantes de identidades que jamais terão uma completude, uma finalização, mas sim como processos identitários, vem a ser um desafio às comunidades que querem não só se referenciar no pensamento europeu, norte americano; pesquisar e pensar com aquelas e aqueles que se originam de outras partes do planeta a exemplo das afro, índio, latinas e outras referencialidades que também têm produzido reflexões e conhecimentos passíveis de subsidiar outros estudos e reflexões em um desdobramento do fazer científico que não fica estagnado nas "velhas formas" de um "saber colonizado".

Essa diversidade de olhares, desde a sua criação, possibilita o acesso e a descoberta do mundo acadêmico para pessoas negras que se vêm alijadas do processo acadêmico, especialmente mulheres negras que menos acesso ainda têm a esses espaços de discussão, mas que ao atuarem coletivamente, respeitadas as suas singularidades, têm demonstrado a força vital criadora que pode ser transformadas em teses, dissertações, artigos científicos, argumentação e em corporeidades são dados que evidenciam o GEPERGES como um lugar de um território decolonialcomo instrumento de uma intelectualidade em unidade com a preservação das práticas performáticas, dos saberes tradicionais, das religiosidades afro-

brasileiras, das pedagogias diaspóricas como bases para o enfrentamento ao racismo e a todas as formas de discriminação.

Como achado apontamos que o desenvolvimento intelectual, desde as epistemologias identitárias, é um contributo para a descolonialidade da produção de conhecimento, pois a partir do ingresso das pessoas no GEPERGES pode-se notar um alargamento na criticidade reflexiva de seus e suas integrantesque se exprime nos debates levantados em suas produções acadêmicas e a descoberta de que o fazer científico não é um privilégio, mas um direito a uma educação de qualidade.

Palavras-chave: decolonialidade; GEPERGES; epistemologias identitárias; educação intercultural; pedagogias diaspóricas

Palabras claves: descolonialidad; GEPERGES; epistemologías de las identidades; pedagogías de la diáspora; educación intercultural

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Saberes-etc.: uma experiência de ensino interdisciplinar em Artes

El conocimiento-etc: una experiencia en la enseñanza interdisciplinaria en Artes

Laura Castro
Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB)

Em 2004, o artista Ricardo Basbaum, em uma publicação sobre as relações entre práticas artísticas e curatoriais, organizada pelo curador Jens Hoffmann e a Documenta de Kassel, propõe a noção de artista-etc., evocando uma formação e uma atuação múltipla e variada do artista contemporâneo, inclusive no plano das conexões ente arte & vida e arte & comunidade. A partir de uma reflexão sobre a formação do artista na universidade, este trabalho pretende discutir a possibilidade de se pensar no ensino interdisciplinar em Artes como uma abertura também aos diversos saberes e epistemologias, sobretudo aqueles ligados às tradições e comunidades populares.

Dessa forma, a partir do que propõe Boaventura de Souza Santos na noção de "ecologia de saberes", este trabalho pretende discutir a promoção de diálogos entre o saber científico e humanístico, popular e tradicional, indígenas e quilombolas, no âmbito da formação em Artes. Entendendo, assim, a ecologia de saberes como esse conjunto de práticas que promovem uma convivência ativa, múltipla e variada de diversos saberes, é que se lança a pergunta de como confrontar esses saberes no âmbito da formação do artista dentro da universidade.

Para tanto, o campo de observação deste trabalho é tanto o Projeto Político Pedagógico quanto as experiências pedagógicas do curso de Bacharelado e Licenciatura Interdisciplinar em Artes na Universidade Federal do Sul da Bahia – UFSB, nos *campi* sediados em Teixeira de Freitas, Porto Seguro e Itabuna, que tem pouco mais de dois anos de atividade. Considerando o contexto de criação, seus marcos conceituais e a tentativa de reestruturação da arquitetura curricular da educação superior, o que atravessa o plano de discussões desse trabalho é também a proposta de Bacharelados e Licenciaturas Interdisciplinares, sobretudo nas proposições de Naomar de Almeida Filho no entendimento da formação histórica dos

saberes estruturantes do pensamento ocidental, nas três culturas na universidade nova, discussões oriundas também do Plano Orientador da Universidade Federal da Bahia. Em seguida, pretende-se pensar também a partir do que foi proposto por Boaventura de Souza Santos como pensamento pós-abissal.

Com forte ênfase no reconhecimento e na valorização dos saberes e práticas tradicionais e populares, o Projeto Pedagógico do Curso (PPC) de Bacharelado e Licenciatura Interdisciplinar em Artes da Universidade Federal do Sul da Bahia pretende superar a formação voltada estritamente ao aprendizado de técnicas artísticas e sob parâmetros eurocêntricos que orientam a maioria dos currículos dos cursos superiores de artes no Brasil. Ao lado da proposição interdisciplinar, o PPC lança a necessidade de oferecer também uma formação intercultural, fomentando intercâmbios equitativos entre grupos, conhecimentos, valores e tradições distintas. E que essas práticas possam construir e propiciar respeito mútuos, contribuindo na construção da cidadania e da formação dos sujeitos.

Dentro, então, de uma perspetiva pluriepistêmica, um dos encaminhamentos do projeto de curso é a participação ativa dos mestres das artes populares e tradicionais na formação dos estudantes da UFSB. Segundo o projeto, o objetivo de trazer para as salas de aula marisqueiras, mateiros, mestres ceramistas, pescadores, narradoras e cantadoras, rezadoras, pajés e xamãs indígenas, mães e pais de santo, além de mestres e artistas atuantes preferencialmente na própria região sul-baiana onde existe a universidade, tudo isso, seria uma estratégia com muitos ganhos, sendo um deles o reconhecimento e a valorização de suas epistemes práticas no âmbito da universidade e da comunidade local. A possibilidade de vivenciar tais saberes, dessa forma, ao que se apresenta o Projeto Político Pedagógico do Curso de Artes da Universidade Federal do Sul da Bahia, intensificaria uma formação interdisciplinar, no sentido de uma transversalidade entre os modos de conhecer, sistematizar e transmitir conhecimentos, saberes e práticas do Campo das Artes.

Os dispositivos de análise e resultado deste trabalho serão guiados por relatos das experiências práticas deste projeto de curso, expondo dúvidas e dificuldades, analisando avanços e transformações. Dessa forma, a socialização deste trabalho pretende discutir estes saberes-etc. no ensino interdisciplinar em Artes, levando em conta as contradições e as potências tanto deste projeto quanto das ações observadas e realizadas como docente da Universidade Federal do Sul da Bahia. O trabalho, assim, faria um apanhado de experiências realizadas dentro do curso, bem como depoimentos de docentes e estudantes a respeito da prática deste projeto pedagógico. Uma das metodologias de pesquisa, neste caso, seria a

realização de entrevistas, questionários além da seleção e organização de registros de diversas atividades relacionadas ao tema desta comunicação que aconteceram na UFSB no seu tempo de existência, sobretudo aquelas promovidas pelo Curso de Artes. Seria este projeto de curso interdisciplinar uma experiência de como partir do Sul? Aprender que existe sul? Aprender com o sul, no âmbito da formação do artista? São questões que atravessam e motivam este trabalho.

Palavras-chave: formação em artes; interdisciplinariedade; interculturalidade; ecologia de saberes, epistemologias do Sul

Palabras claves: formación en artes; interdisciplinariedad; interculturalidad; ecología del conocimiento; epistemología del Sur

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Os modos de conhecimento negro-africanos: propostas teóricas de novas epistemologias decoloniais

Modos de conocimiento negro-africanos: propuestas teóricas para nuevas epistemologías decoloniales

Marcos Verdugo
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)

A globalização em curso é, em primeiro lugar, a culminação de um processo que começou com a constituição da América, da marginalização radical da África e do capitalismo colonial/moderno e eurocentrado como um novo padrão de poder mundial. Um dos eixos fundamentais desse padrão de poder é a classificação social da população mundial de acordo com a ideia de raça, "uma construção mental que expressa a experiência básica da dominação colonial" e que desde então permeia as dimensões mais importantes do poder mundial, incluindo sua racionalidade específica, o eurocentrismo. Esse eixo tem, portanto, origem e caráter colonial, mas provou ser mais duradouro e estável que o colonialismo em cuja matriz foi estabelecido. Implica, consequentemente, "num elemento de colonialidade no padrão de poder hoje hegemônico" (QUIJANO, 2000, p. 162).

A ideia de raça, em seu sentido moderno, não tem história conhecida antes da América (QUIJANO, 1992). Talvez se tenha originado como referência às diferenças fenotípicas entre conquistadores e conquistados, mas o que importa é que desde muito cedo foi construída como referência a supostas estruturas biológicas diferenciais entre esses grupos. A formação de relações sociais fundadas nessa ideia produziu na América identidades sociais historicamente novas: índios, negros e mestiços, e redefiniu outras. E na medida em que as relações sociais que se estavam configurando eram relações de dominação, tais identidades foram associadas às hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes, como constitutivas delas, e, consequentemente, ao padrão de dominação que se impunha. Em outras palavras, raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população. Com o tempo, os colonizadores codificaram como cor os traços fenotípicos dos colonizados e a assumiram como a característica emblemática da categoria racial. Em consequência, os dominantes chamaram a si mesmos de brancos. Na América, a ideia de raça

foi uma maneira de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista. A posterior constituição da Europa como nova identidade depois da América e a expansão do colonialismo europeu ao resto do mundo conduziram à elaboração da perspectiva eurocêntrica do conhecimento e com ela à elaboração teórica da ideia de raça como naturalização dessas relações coloniais de dominação entre europeus e não-europeus.

Desta feita, seja qual for a perspectiva que se adote, o pensamento europeu sempre teve tendência para abordar a identidade não em termos de pertença mútua (co-pertença) a um mesmo mundo, mas antes na relação do mesmo ao mesmo, de surgimento do 'ser' e da sua manifestação no seu 'ser' primeiro ou, ainda, no seu próprio espelho. Em contrapartida, nos interessa compreender que

> o Negro e a raça têm significado, para os imaginários das sociedades europeias, a mesma coisa. Designações primárias, pesadas, perturbadoras e desequilibradas, símbolos de intensidade crua e de repulsa, a sua aparição no saber e no discurso modernos sobre o homem (e, por consequência, sobre o humanismo e a Humanidade) foi, se não simultâneo, pelo menos paralelo; e, desde o início do século XVIII, constituiu, no conjunto, o subsolo (inconfessado e muitas vezes negado), ou melhor, o núcleo complexo a partir do qual o projeto moderno de conhecimento - mas também de governação - se difundiu. Um e outro representam duas figuras gêmeas do delírio que a modernidade produziu (MBEMBE, 2014, p. 10 - 11).

Aquilo que faz fermentar esse delírio é, entre outras coisas, a ideia de raça. Ao reduzir o corpo e o ser vivo a uma questão de aparência, de pele ou de cor, outorgando a pele e a cor o "estatuto de uma ficção de cariz biológico", os mundos euro-americanos em particular fizeram do negro e da raça duas versões de uma única e mesma figura, a da "loucura codificada". Funcionando simultaneamente como categoria originária, material e fantasmagórica, a raça esteve, no decorrer dos séculos precedentes, "na origem de inúmeras catástrofes, e terá sido a causa de devastações físicas inauditas e de incalculáveis crimes e carnificinas" (MBEMBE, 2014, p. 11).

A partir dessas considerações, a discussão, que vem ganhando força no debate epistemológico contemporâneo, sobre o fato de que a 'linguagem', 'espaço', 'tempo' e 'história' foram colonizados por meio da colonização do conhecimento pode nos dar uma 'pausa' antes de tomarmos emprestado os conceitos fundantes do pensamento eurocêntrico, tais como tradição/modernidade, primitivo/civilizado, magia/lógica etc., ou qualquer outra estrutura de valor binário que fundamente esses conceitos (LANDER, 2000; MIGNOLO, 2003; SANTOS e MENEZES, 2014). E, por conseguinte, ao criticamente assumirmos que "a

razão iluminista e o letramento, sob poderes na disposição e administração do Estado Nação, deixaram marcas profundas na personalidade e epistemologia do Ocidente" (ANTONACCI, 2014, p. 220), temos que a diferença essencializadana construção de um Outro africano, justificada na tautologia de ser 'humano' um 'africano', conceitua a sua realidade e seus horizontes de sentidos, naturalizados pela colonização dos conhecimentos, em uma linguagem racista que, sempre em movimentos violentos, silencia corpos, sensibilidades, palavras, sons, identidades, saberes e, sobretudo, experiências de mundo que produzam outras formas de conhecer.

É, neste sentido, o império do progresso civilizatório que se estabelecesse, por um lado, no "desumanizar povos africanos, deplorar suas autoridades e costumes, propagando imagens de barbárie e atraso", e, por outro, são esses mesmos procedimentos que, "nutrindo imaginários europeus, construíram sua superioridade e civilidade, justificando relações de domínio e tutela diante do 'resto' do mundo" (ANTONACCI, 2014, p. 220).

Achille Mbembe, filósofo e cientista político camaronês, ao analisar e criticar as diferentes formas pelas quais se tentou construir e representar a identidade africana, aponta dois tipos de discurso predominantes: o nativista e o instrumentalista. Esses dois discursos se baseiam em um conjunto de rituais teóricos: o primeiro ritual contradiz e refuta as definições ocidentais da África e dos africanos, apontando para as falsidades e preconceitos que elas têm como pressupostos; o segundo, denuncia o que o Ocidente fez (e continua fazendo) à África em nome destas definições; o terceiro, fornece as chamadas provas que, ao desqualificarem as representações ficcionais do Ocidente sobre a África, e ao refutarem a afirmação de que este detém o monopólio da expressão do humano em geral, "supostamente abrem um espaço em que os africanos podem finalmente narrar suas próprias fábulas em uma linguagem e voz que não podem ser imitadas, porque são verdadeiramente suas" (MBEMBE, 2001, p. 24).

Desta forma, seria possível encontramos "entre os africanos, o mesmo ser humano, apenas disfarçado sob diferentes formas e designações?" Ou poderíamos considerar os corpos, as línguas, o trabalho e a vida africanos como "produtos de uma atividade humana, como manifestações de uma subjetividade – ou seja, de uma consciência tal como a nossa – de forma a permitir que os consideremos, a cada um deles individualmente, como um alter-ego (um outro eu)? "(MEBEMBE, 2010, p. 27).

Tentativas de definir a identidade africana de forma simples e clara têm ao longo do tempo geralmente falhado. Outras tentativas parecem ter o mesmo fim, já que a crítica das "imaginações africanas" sobre o 'eu' e o 'mundo' permanece cativa de uma concepção de

tempo como espaço e de identidade como geografia. Desta confusão resultou uma interdição massiva das noções gêmeas de "universalismo" e de "cosmopolitismo", e uma celebração da autoctonia, ou seja, de um 'eu' entendido como sendo tanto vítima como mutilado. Para sermos exatos, "não há nenhuma identidade africana que possa ser designada por um único termo, ou que possa ser nomeada por uma única palavra; ou que possa ser subsumida a uma única categoria" (MBEMBE, 2001, p. 32).

A identidade africana não existe como substância. Ela é constituída, de variantes formas, através de uma série de práticas, notavelmente as práticas do 'eu'. Tampouco as formas desta identidade e seus idiomas são sempre idênticos. E tais formas e idiomas são móveis, reversíveis e instáveis. Isto posto, elas não podem ser reduzidas a uma ordem puramente biológica baseada no sangue, na raça ou na geografia. Nem podem se reduzir à tradição, na medida em que o significado desta última está constantemente mudando. Mas aquela retórica, agora tão familiar e clichê, da não-substancialidade, da instabilidade e da indeterminação é apenas mais uma forma inadequada de lidar com as imaginações africanas sobre o 'eu' e o 'mundo'. Pelo que o tempo em que vivemos é fundamentalmente fraturado, o próprio projeto de um resgate essencialista ou sacrificial do 'eu' está, por definição, fadado ao fracasso. "Apenas as diversas (e muitas vezes interconectadas) práticas através das quais os africanos estilizam sua conduta podem dar conta da densidade da qual o presente negro-africano é feito" (AGUESSY, 1978, p. 45).

Assim, o presente texto busca apontar os diferentes modos de conhecimento negro-africanos enquanto propostas de novas epistemologias que abrem para possibilidades de novas experiências de mundo e, por conseguinte, novas formas de conhecer e estar no mundo.

Palavras-chave: conhecimento; decolonialidade; África; epistemologia

Palabras claves: conocimiento; decolonialidad; África; epistemología

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Da sedição dos mulatos à conjuração de João de Deus na Bahia de 1798: a transubstanciação do fato histórico

De la sedición de los mulatos a la conjuración de Juan de Dios en Bahía de 1798: la transubstanciación del hecho histórico

Patrícia Valim
Universidade Federal da Bahia (UFBA/PPGH)

Vários especialistas afirmam que a memória histórica pode ser frequentemente apropriada e re-elaborada pelo poder, ao sabor das circunstâncias. Carlos Alberto Vesentini[1], em especial, ao tratar das relações dialéticas entre história, historiografia e memória, afirma que a produção historiográfica é uma construção, uma representação de diferentes segmentos sociais, na qual "*vencedor e poder, identificados, reiteram o mesmo procedimento de exclusão*" em relação à luta de outros segmentos da sociedade[2]. Isso porque a construção da memória histórica relaciona-se com a luta política, na qual a memória amplamente difundida à sociedade é aquela que triunfou a partir de um processo de exclusão, i.e., das disputas com as versões dos segmentos vencidos. A memória histórica que prevalece, com efeito, é a memória dos vencedores, e, segundo o autor, a investigação sobre o processo de construção dessa memória pressupõe, inevitavelmente, trilhar as vias pelas quais essa memória impôs-se tanto aos seus contemporâneos quanto a nós até os dias de hoje.

Vesentini vai além em suas considerações acerca dos meandros da construção da memória histórica de um determinado evento. O autor afirma, em tom provocativo, que em alguns casos é necessário "*entender a história como uma memória e perceber a integração que ocorre de maneira contínua entre a herança recebida e projetada até nós*". O autor sugere que a atenção seja voltada, nesse caso, para o dispositivo ideológico com o qual o historiador confere objetividade para seu objeto de reflexão: temas, fatos e agentes, neste

[1] VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**: uma proposta de estudo sobre a memória histórica. São Paulo: Hucitec, 1997.

[2] Idem, p. 17, passim.

processo, têm existência objetiva independentemente do "*processo de luta e da força de sua projeção e recuperação, como tema, em cada momento específico que o retoma e o refaz*"[3].

No entanto, Vesentini chama a atenção para a necessidade de o historiador depurar fontes e fatos em bruto, como que lhes dando certa qualidade científica, liberando-os do mundo das paixões e percepções parciais, interessadas de forma a garantir, à análise, pontos firmes de apoio. Nesse caso, as versões contemporâneas, em que as disputas entre as memórias ainda são turvas e impedem a visão do conjunto, devem ser isoladas, cotejadas e depuradas, para que, segundo o autor, se possa abrir caminho à ciência e às suas interpretações. O rastreamento dessas visões, de acordo com Vesentini, equivaleria à gênese do processo de construção da memória histórica. Entretanto, o próprio autor alerta para o fato de que deslocar subjetividades e ideias do fato em si é uma pretensão extremamente complicada, uma vez que a subjetividade da ideia não se coloca como exterioridade: "o*u ela reside no próprio interior do fato, constituindo-o, ou ele não nos aparece como fato"*[4].

Daí que autor sugere que o pesquisador da memória histórica deve, antes de mais nada, buscar o próprio movimento do fato no caminho da unicidade que torna possível a construção da ampla temporalidade, característica da memória do vencedor; da unificação de percepções divergentes, advindas de fontes opostas que se chocaram, confluíram ou se anularam no processo mesmo de luta. Uma vez localizada a realização da história em um ponto-chave, e de sua memória unitária, organizada de tal forma a qualificar o tempo e absorver todo um conjunto de momentos e fatos, segundo Vesentini, o historiador deve, então, se concentrar nas análises e revisões que recuperaram aquele conjunto abrangente, de modo que também se integrem naquela ampla memória.

Será esse o caminho trilhado neste trabalho para que o processo de construção da memória histórica da Conjuração Baiana de 1798 possa ser analisado por meio de um artigo publicado em 1860, na Revista Popular, do cônego Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro. O objetivo é demonstrar como o conhecimento que temos acerca da Conjuração Baiana de 1798 atualmente teve suas premissas definidas pelos homens de letras ligados ao poder no centro-sul, a d. Pedro II, durante o Segundo Reinado, que acabaram por enaltecer a repressão e os feitos findos das elites locais ao tempo em que criminalizaram o exercício político das classes populares e projetos de Nação de feição republicana. Não por acaso, entre a historiografia que versou sobre a revolta baiana de 1798, ao longo dos séculos XIX e XX, ainda que às avessas,

[3] Ibidem, p. 18.

[4] Idem, Ibidem, p. 163.

é assente que o caráter popular do evento designa a participação de homens livres pobres, como alfaiates, milicianos e outros ofícios, bem como a participação de escravos domésticos.

Para o século XIX, a Conjuração Baiana de 1798 foi uma tentativa de revolta que conclamou o povo pelos pasquins sediciosos, cuja redação e conteúdo demonstram a ínfima relevância social dos partícipes (ACCIOLI, 1835); um arremedo da Revolução Haitiana e uma chamada incendiária da Revolução Francesa na Bahia, cujos conspiradores não eram homens de talento nem de consideração, posto que a pouca valia dos revolucionários se deduz do modo estranho como projetaram a execução dos planos (VARNHAGEN, 1857); uma revolta, cujas cabeças foram quatro infelizes, alucinados pela má interpretação que fizeram das ideias dominantes na Revolução Francesa, que, dada a ignorância visível dos chefes do movimento, deram-lhe uma cor socialista, pouco própria para angariar a simpatia e o apoio das classes mais ilustradas e influentes da sociedade colonial baiana (FERNANDES PINHEIRO, 1860); e uma sublevação popular resultante das ideias proclamadas pela Revolução Francesa, que foi habilmente abafada por d. Fernando José de Portugal e Castro, então governador da Bahia (VICENTE VIANA, 1893).

Para o século XX, contudo, a Conjuração Baiana de 1798 teve suas bases sociais ampliadas e foi considerada um levante, com a participação de vários setores, inclusive a participação da fina flor da sociedade baiana, que assumia proporções assustadoras, alastrando-se do Recôncavo ao centro da Capitania, resultando na execução de quatro homens que tiveram o mesmo papel de Tiradentes (BORGES DE BARROS, 1922); uma sedição que evidencia sua relevância pelo grande número de prosélitos que teve, os quais não eram somente pessoas elevadas da colônia, mas homens que constituíam a massa de uma nação que, não obstante os severos castigos, continuaram a causa até 1822 (BRAZ DO AMARAL, 1927); uma articulação revolucionária, realizada entre as camadas populares da capital baiana: escravos, libertos, soldados e pequenos artesãos que estiveram lado a lado a alguns intelectuais (PRADO JUNIOR, 1933); a primeira revolução social brasileira, ou revolução proletária, dado o ambiente de operários, artesãos e soldados que propagavam as doutrinas socialistas e irreligiosas da França, embora os atos e as palavras socialistas tenham sido mal ouvidas e nunca absorvidas (AFFONSO RUY, 1942); um projeto de revolta que teve como protagonistas um grupo de homens livres, inseridos nas camadas média e baixa da sociedade urbana, cuja intenção foi propor uma aliança política com a elite local (MATTOSO, 1969, 2004); um levante, na medida em que houve elaboração de um projeto de ação política por homens livres, mas socialmente discriminados, como mulatos, soldados, artesãos, ex-escravos

e descendentes de escravos , cujo objetivo era alterar as relações de poder vigentes a partir da idéia de uma República que garantisse igualdade (DIAS TAVARES, 1969, 1975, 2003); o primeiro ensaio de aliança de classes em torno de propostas explicitamente políticas, que significou a face soteropolitana da crise do Antigo Sistema Colonial (JANCSÓ, 1975. 1996, 2001); um levante de elementos "subalternos" que buscavam a ordem perdida daquela sociedade, a partir de manifestações proto-nacionalistas que reapareceriam em 1822 (MOTTA, 1967, 1996); um projeto de insurreição armada, planejada pelos artesãos pardos que, de tão amargurados e anti-clericais, eram tão avessos aos brasileiros ricos quanto à dominação portuguesa (MAXWELL, 1977, 1998); uma inconfidência protagonizada por "gente miúda, artesãos, soldados, na grande maioria mulatos, alguns escravos entre eles, cuja componente nacionalista é marginal, uma vez que não há, assim como em Minas em 1789, o ataque ao ponto fundamental da dominação portuguesa: o exclusivo de comércio" (ALEXANDRE, 1993).

Nenhum dos nomes da revolta baiana de 1798, ou mesmo as interpretações supracitadas, abarcam sozinhos todos os significados do evento. Mas cada um deles funciona como um prisma para observarmos o processo de construção da memória histórica de um evento pátrio, cujo legado simbólico de seus protagonistas foi retomado de tempos em tempos e parece ser destinado a servir de instrumento privilegiado para a reflexão, ao sabor de distintas conjunturas.

Palavras-chave: João de Deus; fato histórico; transubstanciação

Palabras claves: João de Deus; hecho histórico; transubstanciación

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

O reconhecimento dos monumentos negros e a descolonização dos direitos culturais

El reconocimiento de los monumentos negros y la descolonización de los derechos culturales

Bruno Amaral Andrade
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB)
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

A concepção dominante de direitos humanos afirma como verdade absoluta determinada visão de ser humano que se tornou hegemônica. Esta matriz abstrata, individualista, liberal e eurocêntrica se encontra manifesta em textos de caráter jurídico-político como a autoproclamada Declaração Universal dos Direitos Humanos da Organização das Nações Unidas, de 1948, e em toda retórica filosófico-jurídica que lhe deu suporte. Este discurso hegemônico se quer universal, afirmando representar o máximo das possibilidades emancipatórias frente às mais diversas formas de opressão. Ocorre que esta universalização, legitimada pelas estruturas dominantes de poder, se apresenta a partir de um não reconhecimento, ou uma exclusão deliberada por parte do Ocidente em relação a seus "outros". Esta análise sinaliza para a necessidade de combater, nos termos de Joaquín Herrera Flores, os "essencialismos liberal-ocidentais" promotores de injustiça social a serviço da globalização neoliberal.

Pensar uma política emancipatória para os direitos humanos, segundo Boaventura de Sousa Santos, significa transformá-los de um "localismo globalizado" em um "cosmopolitismo insurgente". O localismo globalizado seria o processo em que um modelo local, neste caso, o Ocidental, é imposto unilateralmente em contextos em que prevalecem outras referências culturais e, por consequência, epistemológicas. Já o projeto cosmopolita insurgente é resultado de uma globalização contra-hegemônica, construída através do diálogo intercultural. Nesta se constroem propostas, não necessariamente ocidentais, a partir de princípios e conceitos diversos de ser humano em relação com sua integração à realidade social e ao mundo da vida em geral. Alcançar o cosmopolitismo insurgente implica ter por

superado o debate entre relativismo e universalismo, buscando-se, através do diálogo intercultural, a identificação de preocupações isomórficas de forma a suprir as incompletudes inerentes às diferentes concepções culturais.

Pensar em interculturalidade significa ter em conta que as culturas não são monolíticas, ou seja, nelas coexistem diferentes concepções de ser humano e, por consequência, de algo a ser confrontado com a ideia ocidental de dignidade humana. Nas mais diversas concepções culturais, persistem hierarquizações segundo princípios de igualdade e de diferença, motivo pelo qual é possível fazer uma distinção entre a luta pela igualdade e a busca do reconhecimento igualitário das diferenças. Repensar os direitos humanos segundo a perspectiva proposta implica em pensar a possibilidade de um "metadireito intercultural". Trata-se de buscar a superação do debate entre relativismo e universalismo através do que Joaquín Herrera Flores denomina de "racionalidade de resistência". Este movimento passa por conceber um parâmetro de justiça social generalizado como um ponto de chegada e não como uma verdade tomada acriticamente como pressuposto. Neste processo, ao tempo que são rejeitados os essencialismos universalistas e particularistas, dá-se forma ao único essencialismo válido para uma visão complexa do real: o de criar condições para o desenvolvimento das potencialidades humanas, da constituição de um poder constituinte difuso que faça a contraposição aos modelos sectários e excludentes e conduza a concepções, mesmo que provisórias, às quais chegamos (de chegada), e não das quais partimos (de saída).

Uma indicação interessante, no caminho de um diálogo intercultural nos dá Raimon Panikkar. Panikkar afirma a necessidade de buscar os "equivalentes homeomórficos", iniciativa pautada na investigação de como diferentes culturas buscam atender a necessidades equivalentes, como a satisfação a demandas pressupostas no princípio da dignidade humana, por exemplo. Este movimento leva a uma tradução a partir da qual se obtém uma "linguagem mutuamente compreensível". A construção intercultural e pós-imperial precisa passar por uma tarefa epistemológica que, ao se direcionar a fundamentos reconhecidos, encontre aqueles suprimidos, subterrâneos, clandestinos e invisíveis.

A patrimonialização de terreiros de candomblé é uma realidade empírica verificada historicamente com crescente incidência na cidade de Salvador. Foi pioneiro neste processo o reconhecimento enquanto patrimônio material do Terreiro da Casa Branca - Ilê Axé Iyá Nassô Oká, em 1984. Este tombamento se constitui em um marco, inaugurando um novo paradigma acerca dos bens que passam a obter a tutela jurídica estatal através do reconhecimento enquanto patrimônio cultural material. O eurocentrismo característico das políticas voltadas à

patrimonialização foi confrontado com uma demanda social pelo tombamento de um terreiro de candomblé, uma tutela jurídica que antes se voltava à proteção do patrimônio cultural marcado pela contribuição europeia, nomeadamente monumentos religiosos católicos, passa a ser assegurada em relação ao que Ordep Serra denomina de monumentos negros.

O termo monumentos negros destaca, de modo afirmativo, um referencial étnico e cultural negado historicamente enquanto parte da cultura nacional alvo da tutela jurídica estatal. O tombamento do Iê Axé Iyá Nassô Oká é pioneiro na efetivação do direito à cultura previsto nos artigos 215 e 216 da Constituição Federal de 1988. Nestes dispositivos constitucionais há um compromisso expresso em relação à proteção de manifestações culturais afro-brasileiras, momento em que é definido como parte do patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial. Além de incidir na efetivação de direitos culturais, o tombamento do Terreiro da Casa Branca assegurou o direito à terra historicamente ocupada pela comunidade religiosa.

Através de um processo complexo, que envolveu uma série de mobilizações sociais, o tombamento do tradicional Ilê Axé Iyá Nassô Oká foi autorizado pelo Conselho Consultivo do IPHAN, em 31 de maio de 1984. Este ato jurídico se tornou um precedente para uma série de tombamentos de terreiros de candomblé. Dentre os desdobramentos desta patrimonialização está o recente tombamento do Terreiro Hunkpame Savalu Vodun Zo Kwe, pela Prefeitura Municipal de Salvador. Este recente reconhecimento é também um marco histórico, isto na medida em que instituiu o primeiro patrimônio cultural municipal embasado na lei 8.550/2014. Representante do rito *jejesavalu*, o Kwe Vodun Zo, como também é conhecido, se viu também ameaçado "por cobranças irregulares de um pretenso aluguel por parte de uma empresa supostamente proprietária da área, que nela jamais fez qualquer benfeitoria"[1]. Em razão desta demanda social, em consonância com a comprovação do valor cultural reconhecido, os motivos expostos no laudo antropológico foram acatados pela Fundação Gregório de Matos, vindo o referido terreiro a ser reconhecido juridicamente como o primeiro patrimônio municipal de Salvador. Este tombamento se encontra referenciado na lei municipal 8.550/2014.

É perceptível, portanto, que o tombamento tem se prestado à luta emancipatória das comunidades de terreiro para, entre outras reivindicações, ter resguardado o seu direito à terra por elas considerada sagrada. Agora resta analisar cuidadosamente os desdobramentos do tombamento no que se refere à políticas culturais voltadas efetivamente para a preservação

[1] Texto extraído do Laudo Antropológico que fundamentou o tombamento do terreiro.

dos bens tombados. Para fazê-lo, se fará necessário construir em conjunto com as referidas comunidades o conceito de preservação e de patrimônio implicado na garantia dos direitos implicados na consagração do instituto. Se mantida uma hermenêutica comprometida com o referencial liberal dominante de "bem cultural", o instituto jurídico do tombamento se limitará à lógica da tolerância, sem que haja a pretensão de construção de um efetivo respeito intercultural. Já se pensado em conjunto com a comunidade diretamente implicada na manifestação cultural, que institui a força simbólica que legitimou o tombamento, poderá se abrir espaço para uma mobilização do instituto do tombamento para a promoção de um multiculturalismo progressista. Isto desde que realizado um diálogo que permita repensar o universalismo implicado na concepção multicultural dominante.

Esta proposta de construção de conhecimento acerca da patrimonialização como instrumento de efetivação de direitos a partir da visão dos sujeitos implicados diretamente nas lutas sociais subjacentes à consagração dos referidos tombamentos, se encontra direta em convergência com a projeto político-epistemológico das Epistemologias do Sul. Trata-se de uma proposta que relaciona a abertura que atribui ao conceito de emancipação social à necessária revisão do privilégio epistemológico da perspectiva eurocêntrica hegemônica no âmbito da produção científica. O conceito de colonialismo é mobilizado por esta perspectiva epistemológica como concernente a um padrão excludente de sociabilidade com repercussões epistemológicas na modernidade.

Palavras-chave: descolonização; direitos culturais; patrimônio cultural; terreiros de candomblé

Palabras claves: descolonización; derechos culturales; patrimonio cultural; terreiros de candomblé

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Dança afro-brasileira sob uma perspectiva epistemológica do sul

Danza afro-brasileña en una perspectiva epistemológica del sur

Jadiel Ferreira dos Santos
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Lenira Peral Rengel
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

As reflexões propostas neste estudo surgem de um histórico de agressões discriminatórias e crimes de racismo que foram e continuam fazendo parte de minhas trajetórias cotidianas, assim como para grande maioria da população negra e indígena desse país. Ao longo dos anos essas ações de hostilidade e vilania me fizeram buscar meios para criar estratégias de enfrentamento contra o racismo, dimensionar os saberes buscar diálogos que emergem da população negra brasileira. Nesse sentido, foi a partir da minha militância no Movimento Negro de Alagoas que me dediquei aos estudos com o objetivo de compreender melhor os mecanismos do racismo e a vida em uma sociedade colonizada.

Essas questões são agora parte das pesquisas e estudos em desenvolvimento no Mestrado sob a orientação da Profa. Dra. Lenira Peral Rengel e que também tem como pesquisa as Epistemologias do Sul.

Uma das abordagens da pesquisa em curso é a temática étnico racial na formação em dança no ensino superior. Para esta reflexão trazemos como aporte teórico Hall (2015) para falar dos processos de construção de identidades culturais, em Munanga (2003) o mito da democracia racial no Brasil, Boaventura de Sousa Santos (2010) nos revela o epistemicídio dos saberes culturais e da produção epistemológicas de povos colonizados na América do Sul e nas propostas, em Mignolo (2007) para pensarmos em estratégias de descolonizar o conhecimento por meio de uma desobediência epistêmica.

Esta pesquisa tem seu início a partir do *Projeto Dança Afro*, aprovado no Programa Vivência de Artes na Universidade Federal de Alagoas pela Pró- Reitoria Estudantil (PROEST) nos anos de 2010 e 2011, quando da atuação como coordenador e bolsista. O

objetivo foi o de divulgar a importância da aplicação da Lei 11.645/08 que compõe o conjunto de Políticas Públicas de Ações Afirmativas implementadas em nosso país, a qual estabelece o ensino da história e cultura afro-brasileira, africana e indígena na educação básica. Tendo como um dos pontos de partida para essa reflexão experiências de vida enquanto sujeito percebido negro em um sistema racista somados às experiências enquanto artista negro ativista da dança e acadêmico de dança.

O projeto visava dar subsídios aos discentes envolvidos para refletirem suas identidades étnico-culturais, práticas artísticas e pedagógicas a partir da cosmologia africana e afro-brasileira. A proposta, por meio dos estudos das danças afro-brasileiras, era a de que os discentes buscassem superar os desafios que este conhecimento enfrentava, e ainda enfrenta, na atualidade como uma ação emancipatória e com apossibilidade de descolonizar o conhecimento na criação e formação artística/acadêmica de dança.

A dança afro aqui nomeada refere-se às danças ligadas ao universo religioso de matriz africana. Mas, não se trata de uma representação fiel das manifestações dos orixás e, sim de suas releituras para o contexto cênico com as possibilidades de (re)criação que a arte permite. Hoje, no Mestrado pensamos, como continuidade, a dança afro, como dança de estética negra brasileira contemporânea e como ação cognitiva do corpo. Esta dança, é, portanto, projeto corporal emancipatório e reestruturador das representações sobre o corpo negro. Propomo-la tecida em conjunto: o corpo e a dança, homem, ambiente/natureza: não podem ser entendidos como partes isoladas. E que se rompa com estereótipos que a colocam como uma prática folclórica e alegórica para datas comemorativas na escola e, em alguma medida, no ensino superior.

Nessa perspectiva, quais seriam os impactos e implicações causadas pela ausência ou presença desta abordagem no processo formativo, enquanto cognitivo, dos futuros professores de dança? Reconhecemos o epistemicídio (SANTOS, 2010) e buscamos estratégias de descolonizar o conhecimento por meio de uma desobediência epistêmica Mignolo (2007) ao falar dos processos de construção de identidades (HALL, 2015). Este referencial é tentacular para analisar as dinâmicas de perpetuação dos discursos colonizadores presente nos espaços educacionais formais e midiáticos, os quais, por sua vez, se tornam corresponsáveis ao compactuar e reproduzir estereótipos que inferiorizam e se vinculam ao corpo negro africano, afrodescendentes e “indígenas”.

Esta preocupação com outro enfoque para o tratamento da temática étnico-racial revela-se fundamental na medida em que se incluem as contribuições que o negro traz ao

pensamento educacional, artístico, cientifico e pedagógico brasileiro. A compreensão do corpo negro que dança nestas considerações ocorre a partir de uma abordagem reflexiva capaz de criar parâmetros de análises, que contribuam para formular um imaginário de corpo social, e torne-o um projeto reflexivo e político, propício para pensar um mundo com princípios de alteridade e diversidade social.

Pesquisamos a formação de professores de dança sob a perspectiva da Lei 11.654/08, apontando mundividências das epistemologias do sul como caminho possível para mudanças nas concepções e práticas artística e de formação em dança. Analisamos, como parte da pesquisa em andamento, como os projetos de estudantes de Graduação em Dança da UFBA, sejam negros ou não estão sendo preparados, e por quais epistemologias, para atender a esta demanda da Lei 11.645/08 nas escolas, mesmo que haja o perigo desta lei não ser mais obrigatória pela atual conjuntura política.

Tais dilemas me/nos afetam, afetam minhas/nossas relações socioculturais e econômicas. Fazem perceber-me e ser percebido e entender-me e ser entendido enquanto cidadão negro em uma sociedade preconceituosa e racista. Desses dilemas também emergiram o repensar as nossas práticas artísticas/acadêmicas e pedagógicas.

Ao se tratar das implicações étnico-raciaisna escola, a busca se dá por ampliar os diálogos e fomentar reflexões e análises que contribuam no processo de formação desses futuros professores de dança, visando a sua atuação na sala de aula. São crescentes os estudos voltados para uma revisão histórica na validação da produção de conhecimentos a partir de sociedades colonizadas, com vistas a seus empoderamentos.

Analisamos as aulas práticas/teóricas ministradas de dança afro-brasileira, os estudos coreográficos para a criação de dança com estética negra, palestras, seminários e grupo de estudo. Revisitar essas ações é verificar uma coerência e uma existência contra-hegemônica (SANTOS; CHAUÍ, 2013) que pretende dar subsídios a discentes para que refletam suas identidades étnica-culturais e sua atuação artístico pedagógica a partir de epistemologias afrocentrada.

Os procedimentos metodológicos nesta pesquisa foram nomeados com inspiração na cosmologia africana, iorubana, que são classificadas em quatro fases preliminares que não estabelecem relações hierárquicas, por entender que estão articuladas e conectam-se de modo complementares. São elas: trilhas, encruzilhada, travessia e ilha da desordem. O conceito de linhas abissais (SANTOS, 2010) contribui para borrar as fronteiras epistêmicas colonialistas e buscar uma dança de estética negra em uma ecologia de saberes sugeridas pelo mesmo Santos

(2010) como uma opção descolonial. Uma perspectiva artística/exuniana como uma opção descolonial para performar/protagonizar uma desobediência epistemológica na ação da dança. A natureza epistêmica da cosmologia/filosofia exuniana nos dá a possibilidade de termos uma outra visão de mundo e de ser humano, por ser Exu a tradução de uma esfera. Para os iorubas é ele que está associado ao poder da fertilização e das coisas. Por ser ele o senhor do princípio e da transformação. Exu é ordem, energia que se multiplica e se transforma na unidade elementar da existência humana.

Tratar de Exu, em alguns contextos é quase uma que uma desobediência civil (MIGNOLO, 2007). Todavia, ela não é suficiente se não estiver atrelada a uma produção de desobediência epistêmica, pois não conseguiríamos provocar mudanças. Ficaríamos ainda controlados por teorias e economias políticas eurocêntricas. (MIGNOLO, apud LOPES, 2007).

Nesse sentido, na reorganização estratégica das ações do projeto, consideramos a título de inspiração e também de argumentação, que o Hip Hop, enquanto dança cada vez mais difundida nas periferias brasileiras, movimentando milhares de jovens por meio de sua cultura, tem delimitado um posicionamento social. Tem criado outro jogo de linguagens com suas músicas, que denunciam a situação de exclusão e violência na favela, as drogas, entre outros temas.

Propomos não apenas contribuir mas fazer parte da reflexão da formação ideológica de uma maioria excluída, com a dança que fazemos e ensinamos. Uma vez que a produzir conhecimento, apropriação e transmissão da cultura não ocorrem estritamente pela via da racionalidade, mas também através da dimensão emotiva, nos ancoraremos nos estudos de Munanga (1996). Eles auxiliam para pensar as mudanças necessárias para o avanço nos processos educacionais, nos quais o plano da sensibilidade humana seja um instrumento de novos valores para epistemologias da dança afro. Essa preocupação com outro enfoque para o tratamento da temática étnico-racial revela-se fundamental na medida em que se incluem as contribuições que o negro traz ao pensamento educacional, artístico, cientifico e pedagógico brasileiro.

Palavras-chave: dança afro; epistemologias afrocentrada; Lei 11.645/08; relações étnico-raciais

Palabras claves: danza afro; epistemología afro centradas; Lei 11.645/08; relaciones eticoraciales

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

O constitucionalismo pós-abissal na América Latina a partir das Epistemologias do Sul

El constitucionalismo post-abismal en Latinoamerica por las Epistemologías del Sur

Bruna Muriel
Universidade Federal da Bahia (UFBA/PPGRI)

Com a promulgação das constituições da Bolívia (2009) e do Equador (2008), após as intensas mobilizações sociais, particularmente encabeçadas pelos movimentos indígenas, que culminam na vitória de Evo Morales pelo Movimiento al Socialismo – Instrumento Político por la Soberanía de los Pueblos/MAS-IPSP, na Bolívia, em 2005, e de Rafael Correa pelo Aliança País no Equador, em 2006, que o novo constitucionalismo latino-americano evidenciou o seu caráter "transformador" (SANTOS, 2010), de ruptura com as características eurocêntricas das cartas constitucionais anteriores, no marco de um novo projeto de descolonização do estado e da sociedade, inserto em um projeto (teórico, político e ideológico) intercultural.

A interculturalidade é entendida como partindo de uma postura filosófica e política não hierárquica, que prevê tanto a superação da inferiorização étnico-racial dos povos subalternizados pelo projeto civilizatório da modernidade ocidental quanto a ruptura com a sua situação de marginalização social no interior do sistema capitalista. Difere, portanto, da perspectiva do multiculturalismo liberal de viés conservador, que insistem no caráter "apolítico" das políticas da diversidade (obliterando as relações de poder e de exploração econômica existente) e consideram tais povos beneficiários de direitos e políticas específicos e localizados (desde que não façam parte dos processos decisórios da política) (SANTOS; NUNES, 2003; WALSH, 2009).

Nos dois países, os novos processos constituintes são convocados, tendo por horizonte a refundação do modelo político do Estado-nação moderno com base em uma nova forma de gestão política da diversidade: a plurinacionalidade. Do diálogo com as organizações indígenas floresceram duas Constituições inovadoras, que avançam no reconhecimento do pluralismo (político, econômico, jurídico, cultural, epistêmico e linguístico).

Entre tantas novidades, chama a atenção a aprovação do Capítulo 7º da Constituição do Equador (2008) sobre os Direitos da Natureza ou Pachamama. A transformação da natureza em um sujeito de direitos não significa, apenas, uma conquista a mais em um processo de ampliação e maior qualificação do Direito Ambiental. Ao apresentar a categoria indígena da Pachamama em um patamar ontológico similar ao da categoria hegemônica de natureza e ao transformá-las – ambas, natureza e Pachamama - em sujeitos de direitos, a constituição equatoriana corroborou a diversidade epistemológica e ontológica do mundo enfatizada pelas Epistemologias do Sul, desafiando os direitos humanos e ambientais já reconhecidos pela comunidade internacional, pelo seu caráter pós-abissal que, nos termos de Santos (2007, p. 11), "envolve uma ruptura radical com as formas de pensamento e ação da modernidade ocidental. [...]".

Uma leitura a partir da teoria das linhas abissais de Boaventura de Sousa Santos nos mostra que o cenário de desenvolvimento do direito liberal é, também, o cenário de consolidação da cartografia abissal da modernidade ocidental capitalista, que dividia de maneira radical os acontecimentos que ocorriam no "lado de cá" da linha, o lado das metrópoles colonizadoras, e "lado de lá", os territórios coloniais da América Latina (SANTOS, 2007). O lugar dos "povos selvagens", que não pertencem à comunidade política e onde não se aplicam os princípios filosóficos, jurídicos e políticos estabelecidos nos territórios metropolitanos (SANTOS, 2004; 2007).

O fim do colonialismo político não significou o desaparecimento das linhas abissais coloniais. Uma cartografia abissal fundamenta o pensamento e as relações políticas e culturais desiguais protagonizadas pelo Ocidente, ainda hoje, no interior do sistema-mundo moderno capitalista colonial e patriarcal (GROSFOGUEL, 2010), produzindo e reproduzindo a não existência dos povos e experiências "do lado de lá" da linha abissal.

Mas as linhas abissais são mutáveis e, assim como as lutas independentistas evidenciaram o seu estremecimento, o constitucionalismo transformador da Bolívia e do Equador aponta para um novo um novo abalo tectônico dessa cartografia abissal. Novamente trata-se de uma experiência descolonizadora, porém agora como produto e produtor do *giro decolonial* (CASTRO-GÓMEZ e GROSFOGUEL, 2007) na virada para o século XXI[1]. O

[1] Lembrando que, se a primeira descolonização se limitou a uma independencia jurídico-política, a segunda - a decolonialidade (CASTRO-GÓMEZ e GROSFOGUEL, 2007) - deve enfrentar as diversas expressões de poder que permaneceram intactas após o fim do colonialismo como a política de Estado de ocupação estrangeira, ou seja, a "colonialidade do poder" (QUIJANO, 1991): uma vasta gramática social composta por uma série de hierarquias (sociais,étnico-raciais, epistêmicas, econômicas, de gênero) que, articulando a dominação de classes e a dominação étnico-racial, se mantém após os processos de independências, atravessando os espaços públicos e

desafio à cartografia abissal é perceptível pelo enfrentamento simultâneo às suas duas maiores expressões: o direito e o conhecimento modernos que, na América Latina, atuaram em conjunto para excluírem ou tornarem irrelevantes e incompreensíveis os saberes e as práticas sociais dos povos indígenas.

No que diz respeito à dimensão jurídica da experiência, destaco a participação efetiva dos povos indígenas na construção do novo pacto social. Através da luta de suas organizações representativas, os povos indígenas – esses "habitantes paradigmáticos do lado de lá da linha abissal" (SANTOS, 2007, p. 8), considerados inaptos a participarem das estruturas da política moderna - exigiram o acesso crítico às tradições políticas e jurídicas da modernidade e, através da ocupação inédita do poder escritural se fizeram sujeitos com voz ativa na política nacional (SCHAVELZON, 2015).

A presença dos Direitos da Natureza ou Pachamama faz da carta constitucional equatoriana um mecanismo político e jurídico inovador de desierarquização dos conhecimentos, que coincide com a ecologia de saberes, proposta pelo projeto político e teórico inovador das Epistemologias do Sul, revelando a aposta naquela considerada a primeira condição para o pensamento pós-abissal: a co-presença radical (SANTOS, 2007). Ao incluir saberes provenientes de universos civilizatórios outros, historicamente subalternizados pelas instituições modernas, aponta para a possibilidade de reversão dessa situação, ao possibilitarem a contemporaneidade entre os conhecimentos produzidos em ambos os lados da linha abissal, surpreendendo como mecanismos político-jurídicos desierarquizadores de saberes.

Partindo de uma reflexão interdisciplinar que tem como pano de fundo o projeto intelectual e político inovador das Epistemologias do Sul, o objetivo do trabalho foi analisar o caráter pós-abissal dessa nova experiência constitucional. No esforço de realizar o exercício da hermenêutica diatópica - uma ferramenta de interpretação para ampliar a consciência da incompletude cultural mútua "[...] através do diálogo que se desenrola, por assim dizer, com um pé numa cultura e outro, noutra" (SANTOS, 1997, p. 8), a pesquisa também visitou a teoria do perspectivismo ameríndio do antropólogo Viveiros de Castro (2002) e a produção teórica de intelectuais andinos indígenas.

---

privados, as relações sociais, as mentalidades e as subjetividades (CASTRO-GÓMEZ e GROSFOGUEL, 2007; QUIJANO, 1991; SANTOS, 2010).

Foi possível observar que, apesar do processo de desconstitucionalização em andamento[2], que evidencia o reforço da cartografia abissal que o constitucionalismo transformador parecia desafiar, o constitucionalismo transformador inaugurou um novo cenário social, político, jurídico e epistemológico, de viés ecológico e pós-abissal. As constituições estão se tornando instrumentos importantes na luta dos movimentos indígenas pela sua emancipação e pela defesa dos territórios biodiversos (para onde se viram os olhares cobiçosos dos governos e empresas nacionais e transnacionais), ainda que, agora, sejam utilizadas contra os atores governamentais que contribuíram para a sua própria elaboração.

Palavras-chave: constitucionalismo transformador; pensamento pós-abissal; ecologia de saberes

Palabras claves: constitucionalismo transformador; pensamiento post-abismal; ecologia de saberes

[2] Entre outros elementos do cenário do pós-constituinte, marcado pelo distanciamento, quando não ruptura completa, entre os governos do MAS e do Aliança País e setores dos movimentos indígenas, ecologistas e ambientalistas, que exigem que se faça juz aos direitos e princípios garantidos constitucionalmente, podemos citar: o aumento das políticas de desenvolvimento orientadas pelas atividades extrativistas e a sua realização em áreas de proteção ambiental e territórios indígenas (como evidenciam os emblemáticos casos do TIPNIS, na Bolívia, e do Yasuní, no Equador); o atropelamento dos direitos à consulta e à autodeterminação previstos pela normativa nacional e internacional; o esvaziamento do sentido de novo paradigma civilizatório inspirado nas experiências indígenas do Buen Vivir/Vivir Bien; a pouca participação dos movimentos sociais nos processos decisórios da política nacional (um dos pilares do projeto de refundação do Estado por intermédio da plurinacionalidade); a utilização do aparato coercitivo do estado contra os movimentos sociais.

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

A utopia necessária: a vida a partir dos "suis"

La utopia necesaria: la vida desde los "sures"

Maria Teresa Franco Ribeiro
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Andreia Nascimento Bomfim
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

A colonialidade do poder faz da America Latina um cenário de des/encontros entre nossa experiência, nosso conhecimento e nossa memória histórica.
(Anibal Quijano, **Os fantasmas da América Latina**, p. 59)

Esta proposta é fruto de uma pesquisa sobre o processo de integração na América Latina, que atende fundamentalmente ao grande capital e coloca em risco populações indígenas, quilombolas, pequenos agricultores e outras comunidades que vivem a margem do processo de acumulação. Pretendemos nesse trabalho abordar o processo histórico de colonização da América Latina com foco no Chile, Argentina e Brasil, e suas trajetórias de desenvolvimento marcadas por uma forte expropriação territorial e negação das diferentes culturas existentes.

No contexto dessa trajetória vamos identificar os principais processos de expropriação de populações indígenas, africanas com suas diversas etnias assim como todos aqueles que herdaram suas condições de excluídos e tantos outros grupos étnicos que também foram alijados deste processo de acumulação e que desta maneira historicamente vivem à margem do processo de expansão capitalista. São culturas que cultivam o respeito a princípios coletivos de convivência harmônica entre o ser humano, consigo mesmo, com os outros e com as demais formas de vida em um lugar considerado sagrado, a Mãe Terra. Segundo Enrique Dussel o colonialismo levou a um encurtamento da cultura originária, o ser colonial é assim o não ser. O ano de 1492, para o filósofo é o ano do *encubrimiento*. A luta dos povos originários parte, assim, da constante afirmação de suas identidades em um mundo globalizado que impõe padrões homogeneizantes, mas não sem encontrar resistências; logo

nesse exercício de afirmação se encerra também a negação da negação. Para Dussel a modernidade nasce quando a Europa confronta-se com o "outro", submetendo-o, vencendo-o e violentando-o. Nesse sentido, o outro não foi des-coberto, mas in-coberto. Constitui-se nesse encobrimento o senhor do mundo, o mito destruidor que se manifestará, se respaldará no "desenvolvimento" e no "eurocentrismo". A superação dessa condição subalterna passa necessariamente pela autodeterminação desses povos subjugados.

Duas perspectivas respaldam nossa investigação, as contribuições da teoria da dependência que desconstrói o discurso do subdesenvolvimento como etapa do desenvolvimento, ou desqualifica o mito da modernidade. Os teóricos da dependência, como Rui Mauro Marini, mostram que o subdesenvolvimento não se supera sem se superar a dependência tecnológica desses países em relação ao Norte. Desmistificam assim o mito do progresso como indutor do desenvolvimento. Assim, a superação da dependência só se dará com a superação do capitalismo como lógica de produção, distribuição e consumo. A segunda contribuição vem também de teóricos que pensam à América Latina e os países da periferia do capital a partir de suas histórias, de suas inserções no sistema internacional de trocas como colônias despossuídas de história, identidade e cultura. E aqui se impõem os costumes, as formas de pensar e dominar a partir do "centro do mundo" – a Europa. As colônias passam a fazer parte desse sistema mundo ocidental. Superar essa linha abissal do mundo ocidental implica construir novas formas de pensar e agir, novas epistemologias que abracem as diversidades de todos os povos excluídos.

O neoliberalismo, a partir dos anos 1990, aprofundou e acirrou as contradições latentes entre os interesses do capital e desses povos fazendo emergir formas cada vez mais violentas, agressivas e cruéis de usurpação de territórios ocupados por diversos povos, vistos como obstáculos ao processo de produção capitalista. Trata-se de um processo de acumulação primitiva que não se limita à acumulação originária. O modo extrativista e de apropriação de terras são formas contemporâneas de acumulação primitiva do capital. Nesse contexto, vamos explorar alguns conflitos contemporâneos no Chile, Argentina e Brasil, assim como as formas de resistências geradas que apontam novas possibilidades de organização da vida nesses territórios e que também apresentam diferentes maneiras de pensar o mundo, ou seja, oferecem projetos de sociedade para todos os povos, pois nessas diferentes perspectivas as alteridades são partes indissociáveis de tais projetos, estas não são negadas, a afirmação de si

é também a afirmação do outro- "eu sou porque nós somos"[1]- e não o contrário. Para se compreender esses processos precisamos lançar mão das epistemologias olvidadas assim como refunda-las a partir de um processo reflexivo a fim de atualizá-las no sentido de torná-las eficazes para a compreensão e para a ação necessária aos novos desafios, assim como de novas epistemologias, se valendo de todo o potencial criativo dos diversos Sus, que deem conta da riqueza e diversidade cultural desses povos. Os desafios socioespaciais apontam a necessidade de apropriação de conhecimentos e práticas respaldadas em diferentes cosmovisões que acolham a Mãe Terra como condição necessária à vida e valorizem o respeito às alteridades, a solidariedade e a partilha entre os povos. Impõem-se uma ecologia de saberes que criem, conservem e recuperem as condições de existência da vida na Terra, que o capital em seu movimento perverso nega constante e cotidianamente.

Assim dos espaços de *atopia*[2], impostos pelas *transformações* dos fluxos hegemônicos, podem emergir ou não lugares e territórios de cidadania e de resistência que se organizam a partir de outros tipos de economia, outros ritmos, outras temporalidades, representando limites à mesma racionalidade produtora desse tecido de lugares.

Palavras-chave: colonialismo; dependência; epistemologias do Sul

Palabras claves: colonialismo; dependencia; epistemologías del Sur

[1] KaKoziKashind, Jean Bosco. Metafísicas Africanas. **Eu sou porque nós somos**. Entrevista especial com Jean Bosco KaKoziKashind, Novembro, 2015, IHU on-line.

[2] Negação da condição de se pertencer a um *lugar*, imposta por relações de poderextremamentedesiguais, emdiversosdomínios (cultural, econômico, jurídico, epistemológico etc) e que se estabelece entresujeitos e grupos sociais (MELO, 2011).

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Representações corporais no mundo contemporâneo: Atravessamentos de raça e gênero na roda da *copla andina* do norte Argentino e a roda de capoeira angola no Brasil

Representaciones corporales en el mundo contemporáneo: los intercambios de raza y género en la rueda de la copla andino del norte de Argentina y la rueda de capoeira angola en Brasil

Verônica Daniela Navarro
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

O seguinte trabalho forma parte da pesquisa que venho realizando como mulher, Argentina, latino-americana, dançarina, participante do Grupo Nzinga de Capoeira Angola, e aluna do Mestrado em Dança na Universidade Federal da Bahia. No intento de articular ciências sociais, processos criativos, docência, o ser aprendiz, professora, é que pretendo deixar aqui plasmadas minhas reflexões, questionamentos, dúvidas, experiências e leituras sobre o trânsito Argentina-Brasil que me coloca hoje aqui.

Partindo da ideia de que a cultura popular na América Latina tem em sua tradição a marca dos processos de colonização e de globalização posterior da América Latina: tais quais o machismo patriarcal e o racismo, no interior das suas práticas, as danças aparecem nesse contexto. Venho da prática da dança popular, como participantes dos rituais e também como dançarina dentro de companhias e grupos onde historicamente se estudam e difundem as danças populares, fazendo criações e recriações muitas vezes descontextualizadas e pensando as corporeidades muito longe do fundamento motriz de ditas danças. Reeduca-se o corpo com técnicas corporais rígidas e ensinadas com coreografias fechadas e esvaziadas do seu conteúdo histórico, da sua paisagem geográfica e da cultura onde cada uma estava inserida. Muitas vezes a roda aparece como forma coreográfica ou estética, mas precisando para a transmissão dos movimentos da dança de técnicas de repetição motriz, imitações que levam o corpo a construir corporeidades rígidas para dança.

O Trabalho que proponho aqui procura identificar e analisar o espaço da roda como dispositivo motivador de novas possibilidades corporais inspiradas e representadas através

dos fundamentos das práticas estudadas: no caso da capoeira angola, os princípios fundantes da cultura banto[1] na *Abya Yala*[2], especificamente no Brasil, e no caso das rodas de coplas[3], os princípios fundantes da cultura e cosmogonia *Aymara/Coya* na Argentina.

Dentro das questões de gênero, proponho pensar os feminismos construídos dentro das práticas estudadas, especificamente nas rodas da capoeira "o feminismo angolero" termo criado no interior da própria roda pesquisada (Grupo Nzinga de Capoeira Angola) e já na roda de copla pensar o feminismo indígena, situado no território onde dita pratica tem sua existência.

A capoeira está presente hoje em 150 países do mundo e em inumeráveis teses e dissertações de universidade prestigiosas. Sua existência é produto da resistência do povo negro, marginalizado, pobre, perseguido e humilhado do Brasil. O que era visto como coisa de vagabundo, hoje transpassa as classes sociais, as origens étnicas raciais, o gênero masculino, sendo recentemente reconhecida como patrimônio da humanidade.

No caso da roda de coplas dentro da cultura Aymara[4]/coya,[5] vou me referir especificamente ao NOA (Noroeste Argentino: Quebrada de Humahuaca em Jujuy), considerada também Patrimônio da Humanidade pela UNESCO, e com elas suas práticas culturais: a mais importante o carnaval, onde se praticam as rodas de coplas dentro das *quadrilhas* ou as *comparsas*. O fluxo migratório da Quebrada com a presencia cada vez mais marcantes de pessoas de classe média e alta que decidem morar no lugar com fins econômicos através do comércio do turismo, como assim também pessoas das grandes urbes da Argentina (Buenos Aires, Córdoba, Rosário) em busca de melhor qualidade de vida e a presencia dos empreendimentos turísticos estrangeiros, especificamente ingleses, suíços e norte-americanos.

Com o fluxo migratório aparecem a identificações com a cultura local, a presencia cada vez mais marcantes de pessoas estrangeiras, não negras, não *coyas*, não *aymaras,* não

---

[1] Constituem um grupo etnolinguístico localizado principalmente na África subsariana e que engloba cerca de 400 subgrupos étnicos diferentes.

[2] Este nome é dado ao continente americano pelo povo Kuna antes da chegada dos europeus. As pessoas são originalmente de montanhas de Darien, no norte da Colômbia. E hoje habita a região sul do Panamá e norte da Colômbia. Uma região Kuna da Colômbia são conhecidos como Tule-Kuna.

[3] Prática de canto coletivo de pergunta e resposta de roda utilizando um instrumento de percussão denominado "cajá coplera".

[4] Aimará ou Aimara é o nome de um povo, estabelecido desde a Era pré-colombiana no sul do Peru, na Bolívia, na Argentina e no Chile.

[5] Ser Coya vêm da Palavra QOLLASUYU una das regiões do grande Tawantinsuyo, que se iniciava no umbigo denominado Cusco. Da aí todo o território atual do altiplano da Bolívia, Norte do Chile e noroeste Argentino se denominava Qollasuyo e seus habitantes eram os Qollas.Com o passo do tempo convertia-se em COYA. (Qolla).

mestiças, participando dos rituais, das danças, das festas, acrescentando aqui também a questão de gênero e as multiplicidades de identificações que aparecem na atualidade.

As questões que orientam a reflexão são: Como os corpos das mulheres negras, indígenas e mestiças poderiam se empoderar dentro do espaço das rodas da capoeira e as rodas de coplas onde se encontram também corpos brancos, latino-americanos (aqui entendo aquelas pessoas de pele clara porem não brancos por estarem atravessados pôr os processos de miscigenação da *Abya Yala*) homens e mulheres? Quais inspirações das perspectivas filosóficas banto e *Aymara/coya* poderiam contribuir para pensar e vivenciar formas de relacionar corpo-ritual desde um ser latino-americano no mundo contemporâneo questionando os sistemas de opressão do sistema capitalista como o racismo e o machismo? Como se produz a identificação simbólica com a cultura coya/aymara/bantode esses corpos? Como pensar a cultura popular diversa e inclusiva no mundo contemporâneo desigual e excludente?

Proponho pensar o simbólico segundo o autor Rodolfo Kusch (1976)[6], e como é indispensável para analisar a cultura popular da Abya Yala, entendendo que o saber popular é à base de nosso território e se constituem a partir da indeterminação do simbólico e que serve como nexo do abismoso e absoluto, o "outro" donde se esconde o fundamento. Faz o sentido da existência e é o cabo do qual o povo se enraíza.

Aqui símbolo pode ser considerado como algo, mas não algo desde a objetividade requerida pela ciência ocidental. Dentro do popular o símbolo diz muito mais do que mostra, permite o encontro com o afetivo e emocional, é ponte meta-racional que envolve a outro tipo de lógica que não é a do discurso sino que, a modo global, permite pensar una lógica da negação, cuja proposição não diz verdade nem falsidade, e se formula diferenciando-se do pensar que, encerrando-se nos conceptos, exclui o transcendente o sagrado. E este pensamento ao ser autêntico, permite um círculo dialético entre ser e estar e um novo começo, que implica um novo ponto de partida desde o regresso a consciência natural.

Parto da suspeita de que o ritual da roda funciona como espaço para resignificar e negociar tais práticas machistas, racistas, excludentes e fazer questionamentos na contemporaneidade que permitam corporeidades criativas, empoderadas, livres de preconceitos, diversas.

A metodologia de trabalho que proponho aqui é do tipo multireferencial, recorrendo aos procedimentos da etnografia ligada a outras investigações da área da antropologia do corpo, tentando combinar diferentes perspectivas. Se utiliza o método etnográfico onde prima

[6] KUSCH, Rodolfo G. **La Geocultura del hombre Americano.** Buenos Aires: Biblos, 1994.

a experiência da própria pesquisadora, como sujeito que vivência as experiências investigadas e que vão apresentando respostas que se convertem em novas perguntas. Realizo una revisão bibliográfica por autores latino-americanos como Rodolfo Kusch, Silvia Rivera Cusicanqui, Yolanda Rosas para pensar a cultura andina e o feminismo indígena; Eduardo Oliveira, Fu Kiau para pensar a filosofia africana, Rosangela Costa Araujo, Angela Davis, Paula Barreto para pensar o feminismo negro e "angolero", entre tantos outros e outras pensadoras. Recuperando a voz dos integrantes das práticas estudadas, procuro resinificar os discursos desde a perspectiva dos atores, especificamente das mulheres negras, indígenas e mestiças. Aqui apresentarei fragmentos das entrevistas, como assim também relatarei experiências vivenciadas através de imagens e vídeos.

Palavras-chaves: roda; gênero; raça; corporeidades

Palabras claves: rueda; género; raza, corporeidades

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

A insurreição dos saberes e outras cenas de dissenso: anotações para uma agenda de trabalho a partir do subsolo social de Abya Yala

La insurrección de los saberes y otras escenas de disenso: apuntes para una agenda de trabajo desde el subsuelo social de Abya Yala

Carlos Bonfim
Universidade Federal da Bahia (UFBA/IHAC)

E se tentássemos começar talvez de outro modo? Não digo renunciar à denúncia; não digo deixar de apontar poréns; não falo de aposentar indignações, diagnósticos - tão necessários, aliás. Digo começar, por exemplo, enumerando o que vem sendo feito fora dos holofotes, começar talvez ouvindo o que vem pulsando em volta, entre, ao redor destes espaços pelos quais transitamos nós, educadorxs, pesquisadorxs, mediadorxs culturais; conectar, enlaçar, aproximar o que parece disperso. Ensaiar visão de conjunto. Não com afã de perseguir totalizações ou universalismos. Mas tentar talvez perceber-viver-fomentar criativas, necessárias, urgentes conexões. Insistir quem sabe numa abordagem que inclui convite-chamado-provocação-agenda de trabalho em rede. Investir, por exemplo, numa cartografia, num inventário inicial das tantas e muitas iniciativas que brotam cotidiana e combativamente em diversas latitudes de Abya Yala. Assim, justapostas, vistas em conjunto, tais iniciativas permitiriam colocar em xeque diagnósticos sobre uma suposta falta de horizontes, sobre uma suposta ausência de perspectivas de emancipação.

Tal como nos recordam dois dos Santos que nos acompanham (BOAVENTURA e MILTON), ante as indolências todas, ante a sistemática fabricação de ausências, ante as perversidades de um sistema voraz e, sobretudo, ante recorrentes e cristalizadas respostas fracas, valeria a pena ouvir o que têm a dizer, por exemplo, habitantes do *planeta favela* (DAVIS, 2006) - essa parcela da população que, no caso do Brasil, Jessé Souza chamou de "ralé brasileira", essa parcela "subcidadã" (LÉLIA GONZALEZ e CARLOS HASENBALG) que habita / constitui o "subsolo social da América" (RODOLFO KUSCH); em suma, os "ninguéns": "(...) Los nadies: los hijos de nadie, los dueños de nada. Los nadies: los ningunos, los ninguneados…" (EDUARDO GALEANO).

Afinal, se "combates silenciosos estão acontecendo nos bastidores da geopolítica mundial" (SANTOS, 2006), então existe sim um outro mundo possível. E esse mundo, advertia Milton Santos já há alguns anos, "só poderá ser construído pelos atores de baixo (populações pobres, países pobres e continentes pobres)." E, neste mesmo sentido, valeria a pena considerar, por exemplo, os resultados do projeto "A reinvenção da emancipação social", dirigido por Boaventura de Sousa Santos, que estudou – a partir de pesquisas em países como Moçambique, África do Sul, Brasil, Colômbia, Índia e Portugal - o que ele chamou de "globalização alternativa" ou contra hegemônica, que vem sendo produzida a partir de baixo. (SANTOS, 2010) Mas valeria a pena, do mesmo modo, considerar ainda o que vêm senti-pensando os zapatistas, que realizaram recentemente duas ações fundamentais (CompArte e ConCiencias) que dão conta também do quanto têm ainda de fecundas e inspiradoras contribuições para pensar-nos *desde abajo*.

Deste modo, busco neste trabalho propor algumas aproximações às diversas iniciativas que em diferentes regiões destas nossas latitudes latino-americanas vêm se constituindo como fecundos, potentes lugares de enunciação e de produção de pensamento crítico. Trata-se, de alguma forma, de explorar sentidos possíveis do que Milton Santos chamou de "revanche da periferia" (SANTOS, 2003) e que Majid Rahnema e Jean Robert identificam como "a potência dos pobres" (2011).

Assim, mais que discutir a intrigante, obscena ausência de um conjunto consideravelmente expressivo de autorxs, pensadorxs, criadorxs em nossas bibliografias, em nossos cursos e em nossas demais atuações como pesquisadorxs, educadorxs, mediadorxs culturais, procuro sublinhar profusões, recorrências; busco evidenciar a pletora de iniciativas atualmente em curso nesta região do globo – iniciativas que dão conta da diversidade epistemológica - que nem é "nova" nem "emergente" nestas latitudes. Falo de um esforço por superar a denúncia como ponto de chegada, por exemplo. De avançar para além do diagnóstico como ponto de chegada, para além da especulação teórica.

Para tanto, tomo como eixo de minha exposição e de minha argumentação um conjunto de práticas artísticas com o objetivo de evidenciar algumas recorrências relacionadas aos modos de viver-sentir-pensar as dinâmicas culturais e sociais na região. Refiro-me aqui, por exemplo, às muitas e tantas "fagias" que conformam o "paradigma antropofágico" (JAUREGUI, 2008): antropofagia, fagocitação, canibalismo, calibanismo, tecnofagia, etnofagia e um longo etcétera. Por outro lado, busco apontar também algumas outras cenas de dissenso: abordagens, perspectivas, categorias que vêm gestando-se nas periferias da região. E

aqui, me refiro concretamente às fecundas contribuições trazidas pelo movimento indígena (a exemplo dos paradigmas que orientam as ações das universidades interculturais indígenas vinculadas à Rede de Universidades Indígenas Interculturais e Comunitarias Abya Yala – RUIICAY) e a outras redes afins, bem como as contribuições advindas do movimento negro e lgbt em diferentes países da região. Neste sentido, faço também referência a algumas das ações que realizamos a partir de Latitudes Latinas, projeto de extensão vinculado ao Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof. Milton Santos, da Universidade Federal da Bahia.

Palavras-chave: saberes; racionalidades outras; epistemologias; Abya Yala

Palabras claves: conocimientos, racionalidades otras; epistemologías, Abya Yala

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Enviadecendo: novas estéticas com Mc Linn da Quebrada

Eniadecendo: nuevas estéticas con Mc Linn da Quebrada

José Pedro de Almeida Oliveira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Propomos novas estéticas, novas formas e outras possibilidades de existências. Como existir em corpxs[1] transviados. No presente artigo, apresentamos um estudo sobre as possibilidades de "enviadecimento" a partir das novas estéticas propostas pela artista funkeira queer/kuir/cuir[2] Mc Linn da Quebrada[3]. Entendemos que a emancipação de novas estéticas se dão nas margens, com corpxs periféricos, corpxs que estão desafiando as normas pre-estabelecidas. Com isso, durante toda a escrita do artigo algumas perguntas e apontamentos para a construção de novos espaços de fala atravessaram constantemente a nossa bibliografia, a nossa metodologia de escrita e de análise das falas desses corpxs. Essas perguntas não são respondidas incisivamente no texto, já que optamos por construir possibilidades de eviadecimento, do que apresentar uma certeza sobre essas novas estéticas. De certo a escolha da bibliografia para estruturação metodologica e conceitual do trabalho seja a principal resposta aos processos de colonização dos corpxs que assim como Mc Linn da Quebrada estão enviadecendo. Tentamos de certo modo construir uma escrita que seja horizontal, transformadora, provocativa, anarquista e não vertical, colonizadora, e extremamente acadêmica. Escrita, (ex)crita, anti-escrita. Como escrever em movimento, como propor uma nova estética nas escritas acadêmicas: corpxs em movimento escrevendo, escrever é corpo, em movimento. Propomos assim uma escrita performática, indisciplinar, que é atravessada e recortada por processos submetodologicos apoiado num constante work in process (COHEN,

[1] A palavra "corpos" foi substituída por "corpxs" de modo a dar conta de todas as possibilidades de existência dos gêneros existentes.

[2] Para novas leituras (latino-americanas) propomos a leitura dos textos: Perspectivas Qkcuier (Sara Panamby) e, Contexto Brasileiro (Matheus Araujo dos Santos). Disponível em: http://www.sescsp.org.br/online/artigo/9949_ARTE+E+GENERO#/tagcloud=lista.

[3] Mc Linn da Quebrada é artista travesti, trans-viada, negra, periférica, e terrorista de gênero. É cantora e compositora de música funk. As suas músicas e videoclipes podem ser consultados no YouTube no canal da artista, disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCje0RwqumaW8Be1c1YKL7DA/videos.

2006). Assim, acreditamos que a escrita se dá num trabalho processual/conceitual[4] de construção a partir de atravessamentos e num continuo de transformações. Assim a escrita toma um carater político e uma ação performática de fala/escrita (AUSTIN, 1962) não propondo a construção de novos conceitos academicos, mas sim a experimentação dos conceitos descobrindo assim novas aplicações e novos "recortes". Construido a partir dos discuros indisciplinares (GREINER, 2005), o artigo propõe constantemente uma construção das possibilidades de indomesticação dos corpxs que é acionado pela teória da subalternidade (SPIVAK, 2010), assim como a sua relação direta com os processos de descolonização e de decolonização (MIGNOLO, 2003; MOMBAÇA, 2015) que nos faz refletir sobre como se dão as ativações dos processos de enviadecimento, e consequentemente como desconstruir os corpxs e as violências/violentações – epstêmicas, físicas, psicológicas, sociais. Atravessando esses conceitos propomos o atravessamento dos escritos terroristas acionado pela pesquisadora transexual Tertuliana Lustosa[5], que acionando o Manifesto Traveco-Terrorista (2016) vem questionando e propondo questões relativas a construção e redimensionação dos corpxs. A teoria queer (BUTLER, 2003; PRECIADO, 2002, 2013) aparece constantemente nos escritos do artigo (apesar da mesma não estar diretamente apresentada), assim como os questionamentos e problematizações quando pensamos na produção do QKCuier na América Latina, principalmente acionado pela teórica do kuir/ku, Larissa Pelúcio (2014). Assim, o texto vem em sua totalidade sendo construindo a partir das margens teóricas e sociais. Quais são os corpos que importão? Quais são os corpos que não importam? Por que existem corpos que importam e outros que não? Quem define o que importa e o que não importa? Esses questionamentos são os primeiros passos para o desenvolvimento do artigo apresentado. Encontramos, com Mc Linn da Quebrada um possível caminho para essas primeiras respostas: falar da própria história, da própria realidade, inclusive das violências sofridas dia a dia, violências esquecidas, por que tem corpos que importam, esses corpos estão nas TVs e na maioria das revistas, mas há corpos que não importam (Mc Linn da Quebrada).

Palavras-chave: Enviadecendo; funk; descolonização; *queer*; QKCuier
Palabras claves: enviadecendo; funk; descolonización; *queer*; QKCuier

[4] Utilizamos o termo conceitual para nos referirmos a construção performática do texto enquanto criação artística.

[5] Tertuliana Lustosa é pesquisadora transexual do PPGARTES da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Sua pesquisa vem possibilitando uma abertura de espaço dentro da academia com um discurso traveco-terrorista, emancipando os espaços de fala dentro dos ambientes acadêmicos

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Questões de identidade e representação nacional no cinema pós-moderno Chinês

Cuestiones de identidad y representación nacional en el cine postmoderno de China

Ludmila Moreira Macedo de Carvalho
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

Sabe-se que as artes representativas, entre as quais destacamos o cinema, sempre foram utilizadas pelas forças hegemônicas como instrumento de unificação e homogeneização cultural. Central a esta problemática, o conceito de "cinema nacional" refere-se ao conjunto de filmes realizados num determinado país e que falam “da/pela/como a nação” (HIGSON apud BAPTISTA, 2008, p. 43). Quando falamos em "cinema brasileiro" ou "cinema chinês", por exemplo, logo vêm a mente filmes que falam ao mundo sobre o que é ser brasileiro ou ser chinês.

Apesar de ser ainda bastante popular entre pesquisadores dos estudos de cinema, tal conceito vem sendo desconstruído nos últimos anos, e por vários motivos. O mais evidente deles é que tende-se a avaliar o conjunto dos filmes produzidos por uma determinada nação como um bloco constante e homogêneo, desconsiderando suas particularidades internas. A noção de cinema nacional surge na década de 1920 tendo como ponto de referência o cinema norte-americano, que na época se consolidava como modelo canônico e universal. Segundo este princípio, enquanto Hollywood produz filmes individuais que imediatamente se tornam disponíveis nos mais diversos contextos sociais, os cinemas produzidos em países fora do circuito hegemônico são agrupados sob a categoria generalizante e alegórica de cinema nacional, e ficam restritos à regiões de e para onde eram realizados.

Além disso, a ideia de cinema nacional pressupõe uma relação de identidade cultural entre o cinema e a nação onde ele é produzido, como se as imagens do cinema de alguma forma dessem unidade simbólica e coerência narrativa à noção - por si só bastante problemática - de identidade nacional. Ora, esta relação também pressupõe uma uniformidade e homogeneidade – tanto do cinema quanto da nação – que nem sempre é evidente.

Especialmente em tempos de estratégias de produção e lançamento global de bens simbólicos, em que os diretores podem ser de um país e filmar em outro, usar atores de diferentes origens étnicas, contar com investimentos de empresas multinacionais e fazer filmes a partir dos mais variados gêneros e estilos.

O trabalho que aqui se apresenta pretende lançar luz à algumas questões de identidade e representação no cinema pós-moderno Chinês. O que significa exatamente falar em um cinema Chinês? Que identidade nacional está representada na tela? Quem a elabora? A quem essa representação se destina? Estas são algumas das questões norteadoras da nossa investigação.

No caso específico do cinema Chinês, a simples tentativa de localizar geograficamente esta nação já pode ser algo complicado. O que entendemos como cinema Chinês são, na realidade, cinemas produzidos em língua chinesa, que por sua vez compreendem três espaços geograficamente, culturalmente e politicamente bastante distintos, embora profundamente inter-relacionados (a saber, China continental, Taiwan e Hong Kong). Não é difícil imaginar como a definição de um – e apenas um – cinema nacional torna-se problemática. Especialmente quando pensamos em Hong Kong, a mais importante e popular janela através da qual uma identidade cultural chinesa é revelada ao mundo: figuras como Bruce Lee, Jackie Chan e Chow Yun-Fat representam ainda hoje o que significa ser chinês para um público ocidental. Hong Kong é o local onde mais se produz cinema na Ásia – e um dos locais onde mais se produz cinema no mundo, equiparando-se às indústrias cinematográficas de Hollywood e Bollywood (BORDWELL, 2000). No entanto, ao mesmo tempo em que representa o principal local onde a identidade nacional chinesa é produzida e exportada para o resto do mundo, é também a região da Ásia que historicamente sempre foi mais aberta e exposta às influências ocidentais, considerada por muitos como um "deserto cultural" que mal faz parte da China.

Outra questão importante está relacionada ao olhar - e ao mercado - para o qual esta representação visual se destina. No livro *Primitive Passions* (1995), a autora Rey Chow aponta que a China sempre foi vista pelo mundo ocidental como o "absolutamente outro", visão que carrega consigo uma série de estereótipos. O orientalismo corresponde exatamente à ação de colocar o outro como uma imagem excêntrica, imóvel e impotente diante do olhar dominante eurocêntrico. Para Chow, este movimento tem uma função de dominação cultural evidente. Afinal, a própria noção de "outro" é sempre construída a partir do "mesmo", ou seja, de um padrão elaborado e mantido pelo discurso imperialista dominante.

Não é por acaso que o cinema tenha se tornado a forma artística de maior importância nos países de língua chinesa nos últimos anos. Representar em imagens, sobretudo transformar a si mesmo em imagem, é um processo tão inevitável quanto fundamental para sociedades pós-coloniais não-ocidentais. Existe, nestas nações, uma complexa relação entre a atividade de ser espectador e a autoconsciência do ato de ser espetáculo. "Ser de origem chinesa não significa apenas observar a China numa tela – significa observar a si mesmo sendo representado enquanto espetáculo, enquanto algo que é desde sempre observado" (CHOW, 1995, p. 9).

Nos últimos anos, o trabalho de alguns cineastas têm chamado a atenção do mundo por problematizar, de maneiras diferentes, questões relacionadas à representação da identidade através do cinema. Autores como Wong Kar-wai, em Hong Kong, Tsai Ming Liang em Taiwan e Jia Zhang-ke na China continental, embora possuam estilos bem diferentes em seus cinemas, têm em comum o fato de questionar a representação nacional num momento histórico de profundas transformações. Através da análise de alguns de seus filmes, procuraremos verificar as estratégias utilizadas por estes diretores para evocar este espaço de desaparecimento.

Palavras-chave: cinema; nação; representação; identidade

Palavras claves: cine; nacción; representación; identidad

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Mudando o conteúdo da conversa: biografia e história indígena

Cambiando el contenido de la platica: biografía e historia indigena

Mariana da Costa A. Petroni
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB)

Inspirada pelos propósitos do filósofo argentino Walter Mingnolo (2010), de mudar os termos e o conteúdo da conversa, este texto procura, a partir da análise do relato autobiográfico do líder indígena Álvaro Tukano, pensar o lugar de enunciação do e sobre os povos indígenas no país, e a forma como é escrita a história desde uma perspectiva ocidental moderna, buscando revelar, assim, as relações de poder que silenciam os sujeitos indígenas, os quais, segundo John Monteiro, contestaram e contestam de forma criativa e por meio de recursos fornecidos pelos dispositivos de suas próprias culturas a narrativa dominante.

Figura destacada da política nacional, principalmente durante a década de 1980 no país, Álvaro Tukano se integrou ao cenário da questão indígena no final da década de 1970: mesmo momento em que se iniciaram as manifestações, reuniões e assembleias a favor dos direitos indígenas no país. Como testemunha de acusação, ele participou do IV Tribunal Bertrand Russell, em 1980, realizado na Holanda, onde os missionários salesianos foram acusados de etnocídio contra os povos indígenas do rio Negro – região amazônica onde estão localizados os tukano. Posteriormente, foi eleito coordenador da União das Nações Indígenas, a primeira organização indígena de caráter nacional e, em seguida, como ele mesmo escreve, fundou a Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro. Ainda no final da década de 1980, Tukano foi protagonista das disputas iniciadas com o Projeto Calha Norte.

Foi quando se inseriu no cenário política brasileiro que Álvaro Tukano começou a escrever que seu livro, digital e inédito, no qual ele conta sobre a origem mítica do povo tukano, sua experiência escolar nas missões salesianas, a vida de seus pais. Apresenta trechos comentados de relatos de viajantes à região do rio Negro, um calendário agrícola, uma longa lista de parentesco e sua relação com diversos grupos indígenas da região. Mas, principalmente, Álvaro Tukano percorre sua trajetória política desde sua inserção inicial no movimento indígena através de uma das Assembleias de Chefes Indígenas organizadas pela

Igreja Católica, em 1979; o momento em que foi nomeado vice-presidente da União das Nações Indígenas, em 1985; sua participação no conflito e negociação com o governo federal e as mineradoras na região do alto rio Negro no contexto do Projeto Calha Norte, no início da década de 1990; e a fundação da Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro.

Para o antropólogo Geraldo Andrello, a circulação de livros entre os povos indígenas do rio Negro, representa uma ação que combina a riqueza herdada dos antepassados com as novas capacidades herdadas historicamente "para afetar o juízo de outros sobre si" (2010, p. 20). A partir da adoção do papel e da escrita como meio de expressão, Álvaro Tukano constrói a narrativa por meio da qual conta suas diferentes relações com os brancos. Fazendo circular seu texto autobiográfico entre diversas esferas de relação, transformou sua experiência em uma nova perspectiva para se compreender o movimento indígena.

Essa especificidade dá à sua narrativa uma complexidade política original que se distancia da simplicidade e da inaptidão construída pela retórica indigenista do Estado. Seu texto demonstra que existe, entre os povos indígenas e seus líderes, uma variedade de abordagens sobre o contato que revelam "um processo político-cultural de adaptação criativa que gera condições de possibilidade de um campo de negociações interétnica em que o discurso colonial possa ser contornado ou subvertido" (ALBERT, 2000, p. 241).

Álvaro Tukano, como outros líderes indígenas que surgiram nesse período, se transformou em liderança por meio de um processo correlato àquele que fez originar uma nova corrente de estudos históricos, a qual buscava unir as preocupações teóricas referentes à relação entre história e antropologia com as demandas do movimento político indígena. Como afirma John Monteiro (2001), a reconfiguração dos direitos indígenas como direitos históricos promoveu a realização de importantes estudos que buscavam os fundamentos históricos e jurídicos de suas demandas. Ao mesmo tempo em que antropólogos e historiadores reivindicavam a presença histórica indígena em território nacional e com isso seus direitos, surgiam líderes indígenas que hoje, devido ao espaço conquistado, definem, transmitem e interpretam seu próprio passado apresentando, assim, sua própria versão dahistória.

Se, o movimento indígena, para Álvaro Tukano, era sua luta pelo fim dos mediadores e intermediários e pela interlocução direta entre os povos indígenas e o Estado, seu livro aqui analisado pode ser entendido nesse mesmo sentido, como sua tentativa de, sem intermediários, contar da sua maneira sua própria versão da história da emergência política dos povos indígenas no país. Assim, a narrativa de Álvaro Tukano muda os termos e o conteúdo da conversa, pois não se trata mais de resgatar a agência indígena e sua

historicidade, mas compreender, parafraseando a Viveiros de Castro, o que os indígenas fizeram da história.

Essa outra historicidade, ou essa outra maneira de narrar e produzir história, se caracteriza pela maneira particular de Álvaro Tukanoexperienciar sua trajetória política. Álvaro Tukano narra sua trajetória na arena política nacional por meio das relações que estabeleceu ao longo de uma série de viagens realizadas como representante dos povos indígenas do país. Assim, ao refazer seus trajetos, ele afirma não somente as relações estabelecidas no passado, como também as futuras relações que busca estabelecer, pois seu livro, difundido entre diversos leitores, dissemina sua perspectiva política, sua história e suas relações.

Ao fazê-lo à sua maneira, Álvaro Tukano também dialoga com a história, com a antropologia e com os diversos estudos que buscaram, a partir da década de 1980, repensar algumas suposições teóricas sobre os povos indígenas. Ainda assim, sua maneira de viver e contar é outra.

Assim, esse texto busca, seguindo a socióloga Aymara Silvia Rivera Cusicanqui (2010), ler o conhecimento outro por meio de deslocamentos permanentes o que significa não negar ao indígena seu lugar de coetaneidade e contemporaneidade, ou seja, seus próprios projetos de modernidade, mas a busca pela compreensão das práticas indígenas por meio de uma leitura que siga as interpretações dos próprios atores ou sua própria maneira de criar conhecimento. Assim, seguindo as reflexões da autora, ao povoar a história de índios estaríamos transformando a própria história, já que ela, como é visto com a narrativa de Álvaro Tukano, pode ser também compreendida e experienciada de diversas maneiras.

Palavras-chave: história indígena; biografias; Tukano

Palabras claves: historia Indígena; biografia; Tukano

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Opacidade e resistência: os espaços inquietantes do colonialismo no Caribe de Jean Rhys

Opacidad y resistencia: los espacios inquietantes del colonialismo en el Caribe de Jean Rhys

Viviane Ramos de Freitas
Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB)

Este trabalho se insere na categoria de pesquisa bibliográfica e estudo analítico, e propõe uma incursão pelo Caribe ficcional da escritora dominicana Jean Rhys (1890-1979) através do romance *Wide Sargasso Sea,* publicado originalmente em 1966 e traduzido no Brasil sob o titulo de *Vasto Mar de Sargaços*. O trabalho parte da metáfora espacial do palimpsesto, a partir da interlocução com as elaborações de Ashcroft, Griffiths, Tiffin e Genette, a fim de articular o processo de inscrição do discurso colonial da transparência sobre a opacidade do espaço/texto caribenho em *Vasto Mar de Sargaços.* A abordagem põe em foco a imbricação entre lugar, subjetividade e linguagem e examina as marcas de historicidade no espaço/texto caribenho do romance, tendo como principais chaves de leitura os conceitos de "opacidade" e "transparência", elaborados pelo escritor e crítico martinicano Glissant em *Poetics of Relation* [*Poética da relação*]. Este enfoque inclui o diálogo com as ideias de Bhabha, Fanon e Said, que, de diferentes maneiras, elaboram a noção de que a dominação colonial implica numa luta que é ao mesmo tempo territorial e simbólica, conforme evidencia Said em *Cultura e imperialismo* ao desenvolver, ao longo do seu livro, o argumento de que a luta pela geografia envolve uma luta narrativa.

O objetivo da abordagem realizada por este trabalho é articular a relação entre opacidade e resistência a partir da investigação da maneira como as demandas miméticas e narcísicas do poder colonial são desestabilizadas e suas identificações são transformadas em estratégias de subversão diante da ambiguidade colonial e da opacidade do mundo caribenho na ficção de Jean Rhys. O trabalho está dividido em duas seções. A primeira, intitulada "Os espaços inquietantes do colonialismo", estabelece uma interlocução com o texto "O inquietante" [*Das Unheimliche*] de Freud e com a noção de "estranho" [*unhomely*] de

Bhabha, a fim de traçar um paralelo entre a memória recalcada da história afro-caribenha e o efeito do inquietante em *Vasto Mar de Sargaços*.

O argumento principal desta seção é que os espaços de *Vasto Mar de Sargaços* são assombrados pela presença do "estranho" ou "inquietante, através das diversas alusões a formas de morte em vida na narrativa, seja pelas referências a zumbis ou ao silêncio dos subalternos que não podem falar. Esta abordagem evidencia que o "inquietante" está presente na atmosfera dos espaços do romance, uma vez que neles vagam os fantasmas do colonialismo. A segunda seção, intitulada "*Obeah* e o espírito do lugar", tem como ponto de partida as reflexões de Fanon em *The wretched of the earth* [*Os condenados da terra*], com o propósito de refletir sobre a perspectiva eurocêntrica, explorada em *Vasto Mar de Sargaços,* a respeito das práticas de *obeah,* termo usado nas Índias Ocidentais para se referir a práticas religiosas, espiritualistas, de feitiçaria e magia popular que têm suas origens na África Ocidental e que foram trazidas para o Caribe pelos escravos. A seção articula o lugar ocupado pelas práticas de *obeah* no contexto colonial do romance e a denúncia de Fanon de que um dos desdobramentos do colonialismo é o modo como uma cultura sob o domínio colonial, submetida a um processo sistemático de destruição, torna-se uma cultura clandestina, condenada ao sigilo e ao mistério. Em *The wretched of the earth* [*Os condenados da terra*], Fanon demonstra de diversas formas, como a dominação colonial enfraquece as realidades, ataca seus ritmos, temas, formas, conspurcando a cultura do povo colonizado, a ponto de torná-la irreal. Esta seção do trabalho dialoga com o argumento de Fanon de que nenhum ataque pode ser mais fatal para uma existência, seja ela individual ou coletiva, do que condená-la à irrealidade.

De forma relevante para a relação entre opacidade e resistência, Fanon argumenta, no capítulo "Onviolence" ["Sobre a violência"] do seu livro, que é muitas vezes numa espécie de núcleo secreto, relegado à clandestinidade que podem ser identificadas complexas textualidades da cultura subjugada, em que pulsam resilientes, apesar de combatidos e negados pelas leis, modos de representação e valores coloniais. Nessa "zona de instabilidade oculta" que é a matéria própria da vida, um povo se conecta ao seu lugar. As ideias de Fanon, assim como os conceitos de "opacidade" e "transparência" de Glissant são articulados em relação à prática de *obeah* através da interlocução com o texto "Romantic voodoo: obeah and British culture, 1797 – 1807" de Richardson, que situa as práticas de *obeah* no contexto histórico e político do sistema colonial nas Ilhas Ocidentais nos séculos XVIII e XIX. O trabalho conclui que as práticas de *obeah* e a opaca resistência quilombola dos *Maroons*

encarnam a ilegibilidade do espaço/texto caribenho pelo protagonista inglês de *Vasto Mar de Sargaços*, e representam no romance aquilo que resiste à representação e escapa à assimilação pelas epistemologias e ontologias europeias.

Em oposição à "opacidade" do espaço/texto caribenho, o conceito de "transparência" é associado à ação colonizadora do protagonista inglês e, de forma mais ampla, ao cientificismo e reducionismo do pensamento ocidental. Este aspecto é discutido através das ideias de Glissant e do seu argumento de que uma verdadeira "poética da relação" pressupõe a convivência com a opacidade do outro, sem tentar reduzi-lo a algo compreensível. Este trabalho justifica-se por dar continuidade às discussões das produções culturais que, parafraseando Bhabha, assumem a responsabilidade pelos passados não ditos, não representados, que assombram o presente histórico. Em outras palavras, o trabalho se insere no movimento dos estudos culturalistas de desrecalque de vozes marginalizadas, suprimidas na historiografia tradicional que contribuiu para situar o discurso patriarcal eurocêntrico como padrão de universalidade e normalidade. São fundamentais, para esse movimento, a discussão e o estudo de narrativas ficcionais que, como as de Jean Rhys, resistem e ao mesmo tempo reescrevem as cartografias impostas pelo imperialismo europeu. Nesse sentido, este estudo também se justifica por contribuir para dar visibilidade à obra de Jean Rhys no Brasil, onde é traduzida desde 2012 com a publicação de *Vasto Mar de Sargaços*, romance que é considerado uma referência da literatura pós-colonial.

Palavras-chave: colonialismo; opacidade; Vasto Mar de Sargaços

Palabras claves: colonialismo; opacidad; Ancho Mar de los Sargazos

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

GT 5 - Diálogos interdisciplinares: política, cultura e desenvolvimento

Coordenadores: Paula Felix (UFRB), Marcelo Dantas (UFRB), Armando Almeida (Fundação Pedro Calmon)

O GT Diálogos interdisciplinares: política, cultura e desenvolvimento reúne estudos epistemológicos e empíricos que abordem problemáticas da cultura que perpassem e se articulem com as dimensões políticas e econômicas. O GT reconhece que tais dimensões estão profundamente imbrincadas com a cultura, à medida que esta se encontra no centro das análises de determinados processos políticos e também se apresenta como um dos fatores essenciais para a promoção do desenvolvimento. Tal promoção é entendida aqui não apenas como uma ideia de crescimento econômico ou dinâmica de mercado, mas também como um conjunto de transformações que promovem o fortalecimento das capacidades individuais e o reconhecimento da diversidade cultural. O GT abarca trabalhos sobre políticas culturais a partir de distintas abordagens, como as que visam discussões conceituais e metodológicas, análises comparativas, históricas, institucionais ou voltadas para o exame de atores e agentes culturais. Procura entender, também, a relação entre Estado, cultura e mercado, discutindo temas como financiamento público e privado da cultura, cooperação regional e internacional, legislação cultural, planejamento e gestão. Acolhe estudos que se concentrem na dimensão econômica da cultura. Nessa perspectiva, o GT engloba investigações sobre economia da cultura e economia criativa, considerando aspectos como propriedade intelectual, globalização, diversidade cultural e novas tecnologias. Além disso, busca-se pesquisas que estudem mercados, setores e cadeias produtivas da cultura, analisem estratégias de mercado para criação e comercialização de produtos e ações culturais, incluindo o marketing e o empreendedorismo cultural, analisem públicos e consumidores, e que examinem políticas que utilizam a cultura como vetor para o desenvolvimento. Interessa-se, ainda, por outras temáticas que busquem compreender a complexidade cultural no cenário contemporâneo, em suas inter-relações com a política e o desenvolvimento.

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Espaços dialógicos como dispositivos de participação social na articulação política da dança em Teresina

Espacios dialógicos como dispositivos de participación social en la articulación política de la danza en Teresina

Hildegarda Borges Sampaio
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

O presente trabalho apresenta-se como uma reflexão sobre algumas iniciativas realizadas no processo de articulação e promoção de diálogos entre os artistas da dança na cidade de Teresina, capital do Piauí, no período de 2012 à 2016, envolvendo a análise das relações estabelecidas junto às instâncias públicas, Fundação Cultural Monsenhor Chaves (FCMC) e Secretaria de Cultura do Estado (SECULT-PI), e os aparelhos culturais existentes (Teatros, auditórios, salas de espetáculos, escolas de dança e outros), assim como aspectos organizacionais do setor da dança. Aborda-se a potência destes espaços de encontros e diálogos, como iniciativas de ações colaborativas no campo da dança, trazendo implicações para as práticas os fazeres e os saberes daqueles envolvidos no processo.

A prática do diálogo, enquanto dispositivo de resistência, é um exercício primordial no desenvolvimento de ações em espaços de colaboração, e tem sido usada como uma via de participação frente aos desafios do cenário político e cultural em nosso país. Buscar um devir para a dança de Teresina, entendendo este como um movimento, implica na realização de uma ação conjunta e do estabelecimento de acordos comuns, de um "corpo-setorial" que só pode avançar através da participação ativa e do estabelecimento de proposições acionadas por meio de dispositivos que promovam uma convergência de seus agentes. Nesse sentido, faz-se necessária a criação de espaços dialógicos como estratégias para a criação de uma energia organizacional, colaborativa e política que busquem mudanças concretas e apresente proposições que reflitam interesses comuns dos fazedores da dança nessa cidade perante às instâncias governamentais. Assim, se reconhece que um dos papéis preponderantes dos agentes da dança na contemporaneidade é o de mediar as relações entre: a arte, a cultura, o político e o social. Diante do exposto, será relatada algumas etapas do processo de

estruturação e desenvolvimento do setor a partir da criação de espaços-tempos de sensibilização, mobilização e participação dos agentes da dança.

Analisar alguns aspectos políticos da dança teresinense e a sua atual configuração e articulação, não é apenas apontar as fragilidades, os problemas e as ausências, mas considerá-los como um fenômeno cultural que visa contribuir para o fortalecimento de uma política cultural, reconhecendo que mudanças consistentes podem surgir com a superação de obstáculos e a construção de novas formas de comunicação e organização da classe da dança. Articular o desenvolvimento da cultura na cidade de Teresina, de forma participativa e colaborativa, passa diretamente pela geração de novos conhecimentos, fazeres e formas de organização social, a partir de interações formais e informais, entre grupos, artistas e instituições. É imprescindível a efetivação de espaços de representação juntos às instâncias públicas, uma vez que ainda não contamos com um Fórum Permanente, nem com colegiados setoriais, para a efetivação de um espaço de participação. As iniciativas aqui relatadas são espaços de articulação que fazem parte da implantação de processos de participação social nas instâncias públicas decisórias. Observa-se, também, um distanciamento, uma morosidade e até mesmo um descaso dos gestores públicos em dinamizar a implantação dos Sistemas Estadual e Municipal de Cultura, aumentando cada vez mais a lacuna entre os artistas e as instituições públicas, gerando um prejuízo enorme para a cultura do estado, permanecendo numa contramão frente aos outros estados do país.

A criação de espaços-tempo para o diálogo entre os agentes da dança corrobora com para a criação de uma grande rede tecida a partir de vivências, perspectivas e diferentes visões de mundo, contribuindo para a solidificação da dança da cidade a partir da participação social e a valorização do dissenso. Este conjunto de ações de participação, ainda em processo, não conseguiu atender muito dos seus objetivos, mas vem aos poucos avançando na ampliação de entendimentos, na participação, questionando e monitorando as instâncias governamentais em busca de um espaço legítimo de debate e decisão entre a sociedade civil e o poder político local, tecendo uma correspondência entre as ações do planejamento, da gestão e o quadro de demandas e prioridades existentes.

Palavras-chave: dança; diálogos; participação social; políticas culturais; Teresina

Palabras claves: danza; diálogo; participación social; políticas culturales; Teresina

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Programa Nacional de Economia da Cultura – PNEC

Programa Nacional de Economía de la Cultura - PNEC

Felippe Jorge Kopanakis Pacheco
Universidade Federal da Bahia (UFBA/PPG)

Durante setembro de 2015 e maio de 2016, o Ministério da Cultura (MinC), empreendeu esforços no sentido de construir um conjunto de ações voltados para uma política pública no âmbito da dimensão econômica da cultura, intitulado de Programa Nacional de Economia da Cultura (PNEC).

Através da elaboração de uma Agenda de Economia da Cultura (AEC) em uma ampla articulação com a participação do Sistema MinC, órgãos públicos da administração federal e parceiros privados, além do apoio da UNESCO através do Projeto 91BRZ4015/Unesco - Intersetorialidade, Descentralização e Acesso à Cultura no Brasil, o qual tivemos a oportunidade de coordenar como consultor.

A Cultura é um vetor essencial para o desenvolvimento. Compreendida pelas suas dimensões simbólica, cidadã e econômica, tem caráter estratégico na retomada de um novo ciclo de desenvolvimento do país. No Brasil, apesar de todos os investimentos em política cultural, ainda há um alto grau de exclusão no que tange o acesso aos meios de criação e produção cultural e a circulação e fruição de bens, produtos e serviços culturais, fortemente concentrados nas áreas economicamente mais desenvolvidas do território nacional.

A dimensão econômica da cultura tem se tornado o foco das discussões de instituições internacionais e já se configurou como um dos mais dinâmicos conjuntos de atividades produtivas do mundo. A diversidade cultural brasileira é reconhecida, cada vez mais, como um elemento estratégico de construção do país, passando a exercer uma dimensão essencial ao desenvolvimento. Hoje se reconhece que ao gerar empregos, renda e riqueza, produção e demanda, promovendo arrecadação tributária e incremento do Produto Interno Bruto, a Economia da Cultura se insere diretamente no desenvolvimento econômico, e reafirma que no mundo contemporâneo a interação entre economia e cultura é fundamental. Dentro do

mercado, as atividades culturais ganham uma dimensão econômica, pois os processos em que se desenvolvem têm características de produção, troca e consumo.

Diante dessa realidade, o MinC, tem buscado estruturar uma 'Agenda da Economia da Cultura' que responda aos desafios que lhes são postos, por meio de suas políticas públicas; como também, fortalecer os valores e suas estratégias organizacionais para sua atuação no âmbito da dimensão econômica da Cultura, com ações desde a implementação do Programa de Desenvolvimento da Economia da Cultura, inserido no Plano PluriAnual de 2006, sendo que desde esta data várias ações foram instituídas, algumas com sucesso, outras relegadas ao esquecimento.

A criação de um ambiente favorável para o crescimento econômico orgânico e estruturado, que promova uma economia da cultura competitiva, dinâmica, diversificada e equilibrada, necessita de um arranjo sócio-político que inclui, além da vontade política dos gestores, uma ampla articulação com a sociedade em torno de uma agenda estratégica voltada para a economia da cultura.

Pode-se considerar que o primeiro passo desse processo de consolidação de uma Agenda da Economia da Cultura (AEC) teve início em 2003 com a adoção do conceito ampliado da cultura - cidadã, simbólica e econômica, e na sequência a instituição do Plano Nacional de Cultura (PNC) (Lei 12.343/2010) e a criação de órgão específico, a Coordenação Geral de Economia da Cultura da Secretaria de Políticas Culturais (SPC) no âmbito do Ministério da Cultura (MinC) para tratar da AEC.

A expectativa, e os esforços empreendidos pelo MinC nesse processo revelam que, por intermédio de uma agenda voltada à economia da cultura seja possível consensualizar temáticas e questões que representem as dinâmicas das atividades produtivas da cultura; e, de forma consequente, criar um processo sistemático de aprendizagem e de aperfeiçoamento de políticas públicas que apoiem e valorizem a cultura em sua dimensão econômica.

Essa diretriz política, por sua vez, deve nortear as políticas públicas no âmbito do PNEC, para a diversificação da economia brasileira, o aumento da inovação e da produtividade das cadeias produtivas de bens, produtos e serviços culturais e a inclusão social e econômica de agentes atuantes nesses domínios.

Para tanto, o PNEC deve, ainda, integrar instrumentos de vários Ministérios e órgãos do Governo Federal cujas iniciativas e programas se somam ao esforço maior de promover o desenvolvimento sustentável do país.

Nesse processo de consolidação da 'Agenda da Economia da Cultura', propõe-se um modelo de atuação do Estado voltado para a dimensão econômica da cultura. Esse modelo representa as bases estruturantes do Programa Nacional de Economia da Cultura (PNEC) (Figura 2 - 'Modelo Estruturante do PNEC') e serve como vetor orientador dos processos referentes à: congregação dos esforços das diferentes unidades do MinC no âmbito da Economia da Cultura, dando um caráter programático e uma racionalidade estratégica à sua atuação; e à prospecção de parcerias no âmbito de outros órgãos da Administração Pública Federal com vistas à construção de uma pauta prospectiva de temáticas para atuação intersetorial do MinC.

De acordo com a orientação política do então Ministro de Estado da Cultura, Juca Ferreira, o PNEC deveria ter um caráter programático, respaldado, portanto, nos instrumentos de planejamento estratégico da administração pública (Plano Plurianual - PPA, Lei das Diretrizes Orçamentárias - LDO, Lei de Orçamento Anual - LOA), e deveria, também, organizar estrategicamente a atuação das unidades que compõem o Sistema Federal de Cultura no âmbito das políticas públicas voltadas para a dimensão econômica da cultura.

Ao longo do processo de desenvolvimento do PNEC, em especial na etapa de levantamento de informações junto às unidades do Sistema MinC sobre as respectivas atuações voltada para a dimensão econômica da cultura, identificou-se alguns desafios, a saber:

- a necessidade de construir e disseminar parâmetros, conceitos que permitam delimitar o escopo de atuação das políticas públicas voltadas para a dimensão econômica da cultura; e

- a importância de sensibilizar e mobilizar as unidades do Sistema MinC para atuarem de forma alinhada e coordenada em prol de políticas públicas orientadas para a dimensão econômica da cultura.

Diante desses desafios, constatou-se que o processo de desenvolvimento do PNEC pressupunha um trabalho focado na preparação do ambiente interno do Sistema MinC, em que se inserem as políticas públicas voltadas para a dimensão econômica da cultura. Nesses termos, entendeu-se que seria importante qualificar esse esforço de preparação desse ambiente organizacional para a formulação de políticas públicas no âmbito da Economia da Cultura que antecede à estruturação do Programa Nacional de Economia da Cultura (PNEC). Nesses termos, adotou-se o termo 'Agenda Temática' e considerou-se o desenvolvimento do PNEC

como parte integrante de um processo mais amplo que é o de consolidação de uma Agenda da Economia da Cultura (AEC).

Em 12 de maio de 2016, com o impedimento da Presidenta Dilma Rousseff e as mudanças inseridas pelo governo provisório de Michel Temer, não temos informações sobre o destino a ser dado ao PNEC e à AEC. Pretende-se, assim, com a apresentação deste trabalho, apresentar o PNEC e levantar a discussão acerca da importância de políticas públicas voltadas à Economia da Cultura como vetor de desenvolvimento.

Palavras-chave: economia da cultura; Programa Nacional de Economia da Cultura; agenda de economia da cultura.

Palabras claves: economía de la cultura; Programa Nacional de Economía de la Cultura; agenda de economía de la cultura.

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Estado e cultura no Brasil: conceitos e delimitação de possíveis institucionalidades na gestão pública da cultura

Estado y cultura en Brasil: conceptos y delimitación de posibles institucionalidades en la gestión pública de la cultura

Gleise Cristiane Ferreira de Oliveira
Universidade Federal da Bahia (UFBA/PPG)

"A relação entre Estado e a cultura é milenar, entretanto é contemporâneo o olhar do Estado sobre a cultura como uma área que deva ser tratada sob a ótica das políticas públicas." (CALABRE, 2009). Diversos pesquisadores das políticas culturais (BOTELHO, 2000; CALABRE, 2009; RUBIM, 2007) reiteram em seus estudos a complexa relação estabelecida entre o Estado e a cultura no Brasil. Paradoxalmente, essa relação pode ser ilustrada pela concentração de ações do Estado em períodos de restrição das liberdades. Ou seja, principalmente em governos conservadores/ditatoriais a administração pública assume papel fundamental no setor cultural. As *tristes tradições* das políticas culturais brasileiras podem ser caracterizadas, segundo Albino Rubim por "expressões como: autoritarismo, caráter tardio, descontinuidade, desatenção, paradoxos, impasses e desafios" (RUBIM, 2007). Como sinalizado por Isaura Botelho, "No caso brasileiro o discurso nacionalista foi endossado pela ditadura militar, quando a cultura era vista como questão de segurança nacional" (BOTELHO, 2000, p. 36). A política cultural implantada em tempos de ditadura tinha pelo menos três objetivos: 1) valorizar o nacionalismo; 2) promover um discurso de harmonia entre as classes sociais e 3) fundar uma identidade nacional a partir do caráter mestiço do povo brasileiro. Na década de 30, período considerado marco inaugurador das políticas culturais no Brasil, durante o governo de Getúlio Vargas é criada a primeira estrutura organizacional para a cultura do país. Nos onze anos da gestão do Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, foram criadas uma série instituições no campo da cultura: museus, o Serviço de Radiodifusão Educativa, Instituto Nacional do Livro, o Serviço Nacional de Teatro, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) dentre outras. Conforme afirma Lia Calabre, no campo da administração pública a gestão de Vargas foi marcada pela construção de uma racionalidade administrativa. Neste período se buscava aperfeiçoar os instrumentos de

intervenção do Estado e se viabilizava um projeto nacional (CALABRE, 2009). Para alguns autores e pesquisadores (BOTELHO, 2000; CALABRE, 2009; DÓRIA, 2003; RUBIM; BARBALHO; CALABRE, 2015), com relação "à institucionalização das formas de administração da cultura é o governo Vargas, no período ditatorial, que promove a mais importante inovação pela ação de Gustavo Capanema à frente do Ministério da Educação e Saúde" (DÓRIA, 2003, p. 36). Dentre as marcas tradicionais das políticas culturais no Brasil é possível apontar a fragilidade institucional. A implantação do ministério nos governos José Sarney (1985-1989), Fernando Collor (1990-1992) e Itamar Franco (1992-1993) é exemplo dessa instabilidade. O ministério foi instalado em 1985; extinto e transformado em secretaria em 1990 e recriado em 1993. Para Isaura Botelho, no momento em que Collor assume a presidência já havia "terreno propício" para um desmonte da estrutura estatal de apoio à cultura. (BOTELHO, 2000). Essas ações são realizadas no período neoliberal inaugurado no Brasil por Fernando Collor de Melo, o primeiro presidente eleito diretamente após o golpe militar de 1964. A negação do autoritarismo no Brasil se desenhou com a ausência de intervenção do Estado. Dessa forma, o "desmonte" das estruturas do Estado tinha solo fértil. Na cultura a presença de governos neoliberais se traduziu em extinção de estruturas, mas também em omissões da intervenção do Estado que se traduzissem em políticas públicas. No governo Fernando Henrique Cardoso (FHC) a gestão do ministro da cultura Francisco Weffort pautou-se prioritariamente no fomento à cultura via lei de incentivo fiscal. O traço marcante desta gestão ficou caracterizado como *Cultura é um bom negócio* - nome do documento disseminado para que empresas se interessassem pelo investimento em cultura via lei de incentivo. Na análise de Dória "Se antes cabia ao Estado nominar o que é cultura, agora cabe ao dinheiro fazê-lo. Ora, ao se entregar recursos públicos (renúncia fiscal) ao mercado para que ele priorize o que fazer, os objetivos públicos passam a se subordinar à lógica das vantagens empresariais" (DÓRIA, 2003, p. 58-59). Para Albino Rubim, as ausências aparecem no cenário brasileiro de duas formas distintas: como sinônimo de inexistência, em sua idade mais antiga, e, como substituição do poder de deliberação do Estado pelo mercado durante o período neoliberal através das leis de incentivo. A partir de 2003, as políticas culturais no Brasil começaram a passar por profundas mudanças. O governo Lula descortina uma série de ações para retomar o papel do Estado na formulação de políticas culturais (RUBIM, 2013). E, assume a opção pela formulação de políticas públicas em diálogo com a sociedade. Nas gestões de Gilberto Gil e Juca Ferreira uma série de canais de participação são abertos: seminários, encontros, conferências etc. "Através destes dispositivos, a sociedade

pôde participar da discussão e influir na deliberação acerca dos projetos e programas e, por conseguinte, construir, em conjunto com o Estado, políticas públicas de Cultura" (RUBIM, 2010, p. 14). A gestão do presidente Luís Inácio Lula da Silva (Lula) significou para a cultura um novo momento. Inicialmente assumido por Gilberto Gil, substituído posteriormente por Juca Ferreira, o Ministério da Cultura do governo Lula caracterizou-se por: 1) ampliar o conceito de cultura e o consequente abandono da visão elitista e discriminadora; 2) alargar o entendimento do público a quem se destinavam as políticas do Ministério; 3) preocupar-se com a elaboração de políticas de Estado - a exemplo do Sistema Nacional de Cultura (SNC) e do Plano Nacional de Cultura (PNC); 4) ampliar a institucionalidade da cultura através, por exemplo, da realização de concurso público. Fazendo uma passagem pelo percurso histórico das políticas culturais brasileiras, um traço, infelizmente, marcante é a fragilidade de suas institucionalidades, percebida desde a instabilidade dos organismos de gestão até o escasso orçamento destinado para o seu funcionamento. Entendemos aqui a institucionalidade de forma ampliada envolvendo além das estruturas formais uma série de elementos a caracterizam, dentre eles: orçamento; quantidade e qualidade da equipe de trabalho; atualidade e adequação das normas; existência de sistema de transparência que nos permitem compreender o lugar e a prioridade dada para uma política pública; processos de participação; continuidades.

A análise das mudanças das institucionalidades será guiada por fatores considerados imprescindíveis para sua consolidação enquanto política pública: presença ou ausência de dispositivos legais; estrutura de gestão; mecanismos de participação e variações de seu orçamento nas gestões públicas de cultura. A partir dos elementos identificados e de referências teóricas sobre o assunto, o objetivo dessa comunicação é sugerir parâmetros para um conceito ampliado de institucionalidade. Essa elaboração é guiada através de uma visitação a informações históricas sobre a institucionalidade da cultura no Brasil. Deseja-se, com isso, identificar momentos de rupturas das estruturas organizacionais e o impacto para a institucionalidade da cultura.

Palavras-chave: Estado-Brasil; gestão da cultura; políticas culturais - Brasil; institucionalidades.

Palabras claves: Estado-Brasil; administración de la cultura; políticas culturales - Brasil;institucionalidades

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

A Cata do caranguejo no Delta do Parnaíba/MA como elemento cultural dos moradores da comunidade Pedrinhas-Araióses/MA

Cata del cangrejo en el Delta de Parnaíba/MA como un elemento cultural de los Residentes de la Comunidad de Pedrinhas-Araioses / MA

José Arnaldo Souza Machado Júnior
Universidade Federal da Bahia (UFBA/PPG)

Pedrinhas é uma pequena comunidade, localizada no município de Araióses/MA acerca de 30 km da sede municipal, e que está inserida na Área de Proteção Ambiental Delta do Parnaíba e margeia a Reserva Extrativista Marinha do Delta do Parnaíba, de modo a ser sua usuária direta. Com esta pesquisa, buscou-se como principal objetivo destacar a percepção dos moradores de Pedrinhas em Araióses/MA, utilizando-se de um estudo qualitativo e quantitativo sobre a estrutura sociocultural, identitária e econômica desse grupo social, através da cata do caranguejo-uçá e da agricultura familiar. Nesse contexto sócio econômico em que essa pesquisa se enquadra, a atividade da cata do caranguejo é considerada pelos órgãos gestores (ICMBio/IBAMA) a principal fonte de renda local, sendo seguida pela atividade agrícola campesina. Como objetivos específicos, busca-se levantar os elementos identitários a partir da história, das tradições e dos costumes da comunidade. Candido (2010, p. 23) relata que "as sociedades se caracterizam, antes de mais nada, pela natureza das necessidades de seus grupos, e os recursos de que dispões para satisfazê-las". Nesse contexto apresentado por Candido encontra-se Pedrinhas, que dispõe de muitos recursos, tanto de ordem natural, social como comunitária, dos quais a comunidade desenvolve seu modo de pensar e agir com o objetivo maior que é, em essência, a sobrevivência. Entretanto, o poder público tem seu papel como mediador de certos recursos que independem da autonomia comunitária dos moradores. A falta do amparo dos governos causa fissuras que dificilmente serão sanadas. "A existência de todo grupo social pressupõe a obtenção de um equilíbrio relativo entre as suas necessidades e os recursos do meio físico, requerendo, da parte do grupo, soluções mais ou menos adequadas e completas, das quais depende a eficácia e a própria natureza daquele equilíbrio" (CANDIDO, 2010, p. 23). Esse equilíbrio é vital para que a comunidade se desenvolva e prospere em meio as adversidades encontradas no caminho.

A sociedade nem sempre proporciona esse equilíbrio tão necessário e, muitas vezes, restringe o mínimo que tais comunidades necessitam para sobreviver, provocando perdas culturais gigantescas. "De todo modo, há para cada cultura, em cada momento, certos mínimos abaixo dos quais não se pode falar em equilíbrio. Mínimos vitais de alimentação e abrigo, mínimos sociais de organização para obtê-los e garantir a regularidade das relações humanas. Formulando nesses termos, o equilíbrio social depende duma equação entre o mínimo social e o mínimo vital" (CANDIDO, 2010, p. 25). O mínimo vital é, na verdade, conforme afirma Candido (2010), o mínimo que uma comunidade/sociedade/cultura necessita para que se mantenha em total equilíbrio. Um exemplo bem característico pode ser observado em comunidade camponesas, pois, para uma família camponesa, o mínimo vital é o mínimo de recursos que mantem a sobrevivência da família, seja esse mínimo de alimentação, moradia ou social, como fala Candido (2010). O que excede o mínimo, ainda no exemplo do campesinato, no caso da alimentação e vendido na feira mais próxima, pois o camponês produz somente o necessário para a sobrevivência. Com essa renda extra, o camponês compra o que mais a família necessitar, seja roupas, calçados ou alimentos não produzidos por ele.

A vida do camponês é baseada em trabalho, sobrevivência e vida social. Entretanto, esse conceito de mínimo vital, ao contrário do que Candido (2010) discute, não vejo dessa forma, pois atualmente o ser humano não vive somente com o mínimo para sua sobrevivência, pois mesmo em pequenas comunidades, como no caso dos camponeses, sempre há outras necessidades sejam elas em qualquer âmbito. Essa discussão pode ser aplicada em Pedrinhas, pois é uma comunidade que se caracteriza pelo campesinato de terra e água, por extrair seus recursos tanto da agricultura familiar como das regiões litorâneas como o mangue e o mar, mas que necessita não somente dos mínimos vitais, também vários outros elementos sociais e econômicos que facilitam e viabilizam a vida humana. Por estar próxima ao mar, no meio do Delta do Rio Parnaíba, possibilitou a que comunidade desenvolvesse atividades de pesca diversa, bem como à cata do caranguejo-uçá que a partir da década de 1970, tornou-se a principal fonte de renda de toda a região, segundo os órgãos gestores (ICMBio/IBAMA). Tais fatores econômicos geram uma grande problemática para a região do Delta, não só Pedrinhas, que é mais uma comunidade que passa por problemas semelhantes das outras do delta, sendo a variante, tamanho e a população, pois Pedrinhas, é uma das menores. Não diferente de muitas comunidades pelo Brasil, Pedrinhas também possui sérios problemas em relação ao saneamento e abastecimento de água, pois há uma grande deficiência. Saneamento básico não existe e a rede de distribuição de água não cobre todas as casas, beneficiando apenas poucas

casas nas proximidades da caixa d'água que funciona somente no período matutino levando água encanada.

A água é coletada por meio de uma bomba conectada em um poço artesiano comunitário instalado pela Prefeitura Municipal de Araióses. Em relação as atividades econômicas, Pedrinhas por estar localizada próxima ao mar, desde sua origem, desenvolveu atividades pesqueiras, sempre sendo complementadas pela agricultura. A pesca artesanal foi por muito tempo a principal fonte de renda indireta e direta da comunidade. Até, por volta da década de 1970, Pedrinhas tinha como principal fonte de renda, a pesca e a agricultura, atividades realizadas pelas famílias para garantir o alimento diário das famílias. Segundo uma moradora local, na década de 1960, houve uma grande seca em toda a região, este fato prejudicou muito a agricultura, pois até hoje, não há projetos de irrigação nas roças, pois o plantio dos insumos, são totalmente dependentes do fator climático. Entretanto nesse período houve o destaque para a venda da casca de mangue, que era utilizado no processo de curtição do couro, a casca de mangue, consiste na camada de madeira que protege o tronco do mangue, nesse período, sua comercialização foi muito grande e apesar de ser gerado impactos negativos a natureza na época, foi capaz de suprir a necessidade alimentar de muitas famílias no período da seca.

Em reação à cata do caranguejo, tal atividade sempre foi muito presente na região, pois a mesma dispunha de uma gigantesca área de manguezal, habitat natural desse e muitos outros crustáceos marinhos. Entretanto, até a década de 1970, a atividade de cata era realizando prioritariamente para o consumo familiar, ou seja, ainda não havia grandes demandas do mercado naquela época, por esse motivo, o caranguejo era desprezado economicamente na região. Haviam muitos catadores, entretanto, a cata era para consumo familiar, por vezes era comercializado por preços irrisórios. Mas, a partir de meados da década de 1970, começou a surgir, cada vez mais compradores e o mercado comercial de caranguejo, começou a despertar economicamente na região do Delta do Rio Parnaíba. Este fato, provocou muitas mudanças tanto culturais, como sociais na comunidade, e até mesmo identitárias, pois, uma comunidade que era agrícola e pesqueira desde sua origem, passa por um processo de construção de novas identidades, sendo considerada desde então, não somente comunidade de agricultores e pescadores, mas também, uma comunidade de catadores de caranguejo. Os órgãos gestores, como o ICMBio, tem um papel fundamental nesse professo, pois desde sua criação em 2007 (fruto do desmembramento de um setor do IBAMA), tem realizado atividades de pesquisa nas unidades de proteção ambiental, as quais é o órgão

responsável pela gestão e fiscalização. Seu papel tem se tornado crucial na criação de leis e sensibilização dos moradores das UC's (Unidades de Conservação). Mesmo com a cata do caranguejo, a atividades agrícola ainda persiste, sendo de vital importância, pois gera grande parte da renda local, mesmo de forma indireta, é capaz de suprir e complementar a renda que o caranguejo gera.

Dadas as características apresentadas, observa-se que a comunidade de Pedrinhas passou por muitas mudanças em termos de sua infraestrutura local, social e econômica desde seu surgimento e em especial ao período onde a cata do caranguejo começou a ser explorada economicamente (a partir de 1970). Também, há que se levar em conta a chegada da energia elétrica e estrada de barro, que proporcionaram grandes mudanças no modo de vida local, todavia, ainda há muito a ser trilhado para que a comunidade possa usufruir de uma melhor qualidade de vida.

Palavras-chave: mínimo vital; delta do Parnaíba; comunidade Pedrinhas

Palabras claves: mínimo Vital; delta del Parnaíba; comunidad Pedrinhas

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Contribuições para a construção de uma política pública de patrimônio cultural imaterial: análise crítica do *lócus* da sustentabilidade e da salvaguarda

Contribuiciones para la construcción de una política pública de patrimonio cultural inmaterial: análisis crítica del *lócus* de la sostenibilidad y de la salvaguardia

Tibério Tabosa
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Giorge Bessoni
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE/PPG-IPHAN)

Na situação presente, a política cultural de preservação do patrimônio imaterial do IPHAN assume uma relação hierárquica entre Salvaguarda e Sustentabilidade, onde esta ocupa uma posição de subordinação em relação àquela. O que se pretende com o estudo é verificar qual o papel e a importância da sustentabilidade no âmbito da política de Salvaguarda de Bens Registrados levada a efeito pelo IPHAN. O Instituto, após 15 anos de desenvolvimento de uma política pública de preservação do patrimônio cultural mediante a titulação de 41 bens de natureza imaterial como Patrimônio Cultural do Brasil, com vistas ao reconhecimento da diversidade cultural brasileira, possui um cabedal de diretrizes e eixos que têm como culminância a salvaguarda dessas manifestações culturais.

A atual política de salvaguarda do patrimônio imaterial se coaduna com os esforços do Centro Nacional de Referências Culturais (CNRC), órgão criado na década de 70 por Aloísio Magalhães, que pensava os bens culturais como referências para o desenvolvimento social, cultural e econômico do Brasil. Hoje se configura como uma política pública cultural que pressupõe a participação social, a criação de instâncias horizontais de parceria e diálogo interinstitucional e o desenvolvimento de ações para a sustentabilidade dos bens reconhecidos como patrimônio. Cabem, no âmbito dessa política, ações voltadas ao mercado e ao apoio às condições materiais de produção – ações essas que visam a beneficiar exclusivamente os produtores primários dos bens culturais imateriais. Nesse sentido, pode-se inseri-la no rol das

políticas públicas para o desenvolvimento sustentável, como ferramenta estratégica de desenvolvimento do país. A salvaguarda do patrimônio imaterial e as políticas de sustentabilidade cultural – inscritas em ações de estímulo à economia criativa – fazem parte das metas do Plano Nacional de Cultura vigente. Quanto ao campo da sustentabilidade, partimos do entendimento do Relatório Brundtland, segundo o qual o desenvolvimento sustentável é aquele que responde às necessidades do presente sem comprometer as possibilidades de as gerações futuras de satisfazer suas próprias necessidades. Em sentido substantivo, o desenvolvimento sustentável não se reduz a um simples crescimento quantitativo; pelo contrário, faz intervir e ressaltar as qualidades das relações humanas com o ambiente natural, e a necessidade de conciliar os valores socioculturais com a rejeição de todo processo que leva às limitações da diversidade cultural e às iniquidades e discriminações sociais.

Tradicionalmente, o conceito de desenvolvimento sustentável se apoia no tripé Economia, Sociedade e Ambiente, captando os fenômenos numa perspectiva tridimensional e interdisciplinar que se constitui numa visão coerente com a complexidade da questão. Esse enfoque tridimensional responde aos quesitos da necessidade mínima e de suficiência para a compreensão da realidade. A sustentabilidade é, portanto, um conceito relacional e sistêmico, que precisa ser analisado de diversos pontos de vista. A busca incessante por soluções baseadas na interação entre as diversas dimensões envolvidas é fundamental, bem como a consideração de outras concepções complementares de acordo com os contextos analisados.

Diante desse quadro, cabe, pois, uma análise crítica do *lócus* da sustentabilidade e da salvaguarda, a partir do entendimento desta como instrumento (meios) para a consecução daquela (fins). Dentro do campo da economia criativa e com foco na promoção do desenvolvimento, na visão substantiva, o artigo propõe uma análise crítica da política cultural de Salvaguarda a partir de uma discussão conceitual, de caráter teórico, que enfoque as relações existentes entre a preservação do patrimônio imaterial, a garantia de sua continuidade em termos culturais e as diversas sustentabilidades aí envolvidas. Para tanto, o estudo lança mão da análise de discurso e do método comparativo, com o fito de realizar uma aproximação do conteúdo da política pública de Salvaguarda dos Bens Registrados com os conceitos atuais da sustentabilidade, mapeando as relações hierárquicas existentes entre elas. Na análise final, identificamos que apesar de a sustentabilidade aparecer como resultado das diretrizes, dos eixos e das ações inscritas para a realização da Salvaguarda de Bens Registrados, os marcos legais e normativos do IPHAN não detalham que tipos de sustentabilidades são essas.

O termo “sustentabilidade” aparece de forma pontual, embora se possa identificar de forma geral que os eixos e diretrizes de salvaguarda do IPHAN tratam implicitamente dos diversos campos da sustentabilidade – econômica, social, política, institucional, processual, ambiental e cultural –; essa abordagem necessita ser explicitada e instrumentalizada para o alcance de maiores benefícios para os agentes culturais na visão do desenvolvimento substantivo. Finalmente, a análise comparativa dos discursos reforça a posição de hierarquia entre a sustentabilidade e a própria política cultural de salvaguarda que ela encerra.

Palavras-chave: patrimônio imaterial; promoção do desenvolvimento; sustentabilidade

Palabras clave: patrimonio inmaterial; promoción del desarrollo; sostenibilidad

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

A cultura à serviço do urbano: os usos e as apropriações dos espaços públicos na cidade contemporânea

La cultura al servicio del urbano: los usos y las apropiaciones de los espacios públicos en la ciudad contemporánea

Ana Beatriz Ferreira
Universidade Federal da Bahia (UFBA/IHAC)

A cidade sempre foi entendida e vivida como lugar de fluxo, de movimento, de relações coletivas e de sobreposições de questões históricas e políticas. Segundo Hannah Arendt, as cidades não são apenas espaços geográficos ou suas edificações, elas são constituídas também por espaço de relações e as relações sobre elas erguidas. Dessa forma, podemos entender a cidade como o lugar criado pelo homem para o encontro, as trocas, a alteridade e são nesses lugares que se forma a experiência humana, onde os desejos se desenvolvem, ganham forma e podem ser realizados ou não. (ARENDT, 2007; BAUMAN, 2009; CAMPBELL, 2015)

A cidade contemporânea é o centro das funções mais avançadas do capitalismo, é nela que acontecem os novos e intensos fluxos de população e a distribuição da renda, claro, de maneira desigual. Dessa forma, podemos perceber a divisão da cidade entre áreas nobres e cinturões periféricos e a distinção da vida cotidiana nesses espaços. Essa distinção reforça as diferenças entre os cidadãos da mesma cidade, que vivem de maneiras completamente contrárias e intensifica o individualismo, essa equação é perfeita para desencadear o exacerbado medo que atinge a maior parte dos citadinos.

Segundo Bauman (2009) a insegurança é caracterizada pelo medo dos crimes e dos criminosos, somos incapazes de confiar na regularidade da solidariedade humana, e esse sentimento se repercute na vida cotidiana da cidade e na sua dinâmica sócio-espacial. Parte da população se isola nos enclaves fortificados, verdadeiras cidadelas cercadas por segurança, e passam a utilizar espaços homogêneos e privados enquanto uma outra parte da população continua a utilizar os espaços públicos da cidade, em sua maioria próximos de suas residências, onde o poder público não garante qualidade na estrutura desses locais. Porém os

usos dos espaços da cidade vai além do sentimento de segurança, a frequência nesses espaços, sejam eles públicos ou privados, é também relacionado a fatores estruturais, como condições de vida e práticas culturais, que interferem diretamente nos seus usos, atenuando ainda mais a segregação social.

Nesse sentido, podemos perceber que além do aumento do uso de espaços privados – como os *shopping centers* e clubes sociais –, em detrimento dos espaços públicos, na cidade contemporânea e na vida cotidiana, principalmente de uma classe média, os espaços públicos são utilizados como locais estratégicos para a construção e a promoção de uma imagem vendável, espetacularizado para consumo imediato. O poder público em diversas cidades tem investido, não apenas, em requalificar os espaços da cidade – na lógica de que a vida daquele espaço está morta e deve ser substituída -, mas também se utilizando de grandes eventos que atraiam determinado perfil de público, sempre com aparato intenso de segurança que possa regulamentar e limitar os usos desses espaços. Esse modelo de cidade com espaços requalificados, voltados para determinadas classes sociais e para o turismo, se organiza e orienta para a criação de espaços atrativos que proporcionem experiências urbanas baseada no consumo, que seja capaz de assegurar a rentabilidade da produção capitalista. (JACQUES, 2014)

Pensar nos espaços públicos na cidade contemporânea é se debruçar sobre um objeto da cidade que proporciona a possibilidade de superar ou neutralizar a rejeição, de mover-se livremente e praticar os costumes e as maneiras de uma vida urbana satisfatória. Mesmo que esses locais não proporcionem vínculos e sejam pautados por momentos passageiros, a presença nesses espaços resulta numa coesão social que dão forma à vida de uma cidade e podem resultar em importantes efeitos simbólicos, na compreensão do outro, transformando imaginários e ajudando a derrubar ou construir preconceitos e estereótipos. (BAUMAN, 2009; SABATINI et al, 2013)

Refletindo sobre a cidade contemporânea como uma cidade espetacularizada - que passa regularmente por processos de estratégias de marketing para fazer parte das redes globalizadas de cidades turísticas e culturais -, destacamos a cultura, em suas várias manifestações – performance, música, festa, dança, intervenção, etc. – como uma tarefa política de apropriação dos espaços públicos. Pensar novos usos para espaços ociosos ou esquecidos através de intervenções artísticas, culturais e coletivas, pode ser uma maneira contemporânea de dar novos sentidos e reflexões para esses espaços, a cidade e o contato com o outro (JACQUES, 2014).

Nesse sentido, Campbell (2015) nos levanta o olhar para a arte contemporânea como forma de transformar a cidade num ambiente mais sensível, crítico e transformador: "A tarefa da arte contemporânea, de acordo com Nicolas Bourriaud, é criar espaços livres, cujo ritmo atravesse aqueles que organizam a vida cotidiana; é favorecer relacionamentos intrapessoais diferentes daqueles que nos impõe a sociedade capitalista atual. Ele aponta para as 'utopias de aproximação', práticas artísticas que pretendem agir, gerando novas percepções e novas relações de afeto, num mundo regulado pelo isolamento individual."

O objetivo desse artigo é, através de revisão bibliográfica dos autores já citados acima e outros que se debruçam sobre as cidades contemporâneas e os usos do espaço público, defender o ponto de vista da cultura, em suas diversas manifestações, como um fator desencadeante de apropriação dos espaços da cidade de forma mais igualitária e cidadã. É possível perceber que as principais alterações ocorridas nos usos desses espaços se dá também pelas rupturas na relação em maior escala, no sentido de coletividade que foi sendo subjugado pelo interesse individual e pelo consumo. Dessa forma, práticas culturais nos espaços públicos se torna uma espécie de jogo – aqui entendido como fenômeno cultural – que prioriza os usos e não as funções desses locais, alterando assim as formas de conviver, fruir, interagir e viver na cidade (CERQUEIRA, 2013; HUIZINGA, 2001; JACQUES, 2014).

Palavras-chave: cultura; cidade contemporânea; espaço público; apropriação

Palabras clave: cultura; ciudad contemporánea; espacio público; apropiación

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Financiamento e fomento: desdobramentos entre o campo da formação em artes e o mecanismo de incentivo fiscal Fazcultura

Financiamiento y fomento: desdoblamientos entre el campo de la formación en artes y el mecanismo de incentivo fiscal Fazcultura

Fernanda Andrade
Universidade Federal da Bahia (UFBA/PPG)

Este artigo trata dos desdobramentos financeiros entre o campo da formação em artes e mecanismos de fomento. Visa evidenciar os investimentos destinados à área da formação, no âmbito do campo cultural baiano, pelo viés da lei de incentivo fiscal do Estado da Bahia, o programa Fazcultura, durante o período que compreende o biênio 2014/2015. Para a organização desta análise fez-se levantamento, tratamento e cruzamento de alguns dados levantados do Sistema de Informações e Indicadores em Cultura-SIIC, de responsabilidade da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, SECULT – BA.

Consta na Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948) - DUDH, no Artigo 27, parágrafo 1 "que toda a pessoa tem o direito de tomar parte livremente na vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar no progresso científico e nos benefícios que deste resultam". Sendo assim, usufruir de culturas é um direito básico dos cidadãos. Pensar em democratização dos bens artísticos culturais é também pensar em ampliar o acesso e a oportunidade da formação junto a esses bens "permitindo que as pessoas construam o seu modo próprio de ser e de participar na comunidade e na sociedade como um todo." (MARTINS, 2007).

No Brasil a Constituição Federal (1988) no artigo 215 consta que "O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais". Visando modos de atingir essa meta, a Emenda Constitucional nº 48/2005 estabeleceu a criação do Plano Nacional de Cultura e, em 2012, com a Emenda Constitucional nº 71, conforme consta no artigo 216-A, almeja-se que "o Sistema Nacional de Cultura, seja organizado em regime de colaboração, de forma descentralizada e participativa".

Na Bahia os entendimentos sobre o conceito e medidas de democratização da cultura estão representados de forma ampla nas leis nº 12.365/2011, a Lei Orgânica da Cultura da Bahia e a lei nº 13.193/2014 que dispõe sobre o Plano Estadual de Cultura estruturado em sete diretrizes, vinte estratégias e sessenta e duas ações. Interessa-nos destacar o que diz respeito as estratégias 8, 9 e 10, presentes no parágrafo 2º da Diretriz II que trata do fomento e da ampliação do investimento em cultura e visa aperfeiçoar os mecanismos de financiamento. E a estratégia 18 do parágrafo 6º da Diretriz VI que cuida da formação visando ampliar e qualificar a formação em cultura, da disseminação do conhecimento e da ampliação da apropriação social do patrimônio cultural.

Tendo em vista a importância da formação cultural, conduzimos este estudo com o objetivo de alargar o debate sobre as políticas culturais, financiamento e/ou fomento e questões que envolvem a formação nos vários âmbitos do campo cultural. Para tanto, visa-se examinar os investimentos direcionados à formação cultural pelo viés da Lei de Incentivo Fiscal do Estado da Bahia, o Programa Fazcultura. O levantamento destes dados visa contribuir para a percepção da situação que nos encontramos guiando as informações para um possível planejamento estratégico que dê conta das demandas existentes no setor. Os atos convocatórios do Fazcultura têm como Unidade Executora a Secretaria de Cultura – Superintendência de Promoção Cultural. A Lei nº 7.014 que institui o Fazcultura foi publicada no Diário Oficial do Estado em 5 de dezembro de 1996 e regula sobre a promoção de ações de patrocínio que tem como base a renúncia de recebimento do "Imposto de Circulação de Mercadorias e Prestação de Serviços – ICMS pelo Estado em favor da aplicação direta em projetos e atividades culturais". (SECULT-BA, 2016). Nesta fica acordado que a empresa patrocinadora deve investir um percentual de, no mínimo 20%, com recursos próprios para a efetivação do projeto. Fazcultura é um mecanismo de fomento que tem bases de programa e "contribui para estimular o desenvolvimento cultural da Bahia, ao tempo em que possibilita às empresas patrocinadoras associar sua imagem diretamente às ações culturais que considerem mais adequadas" (SECULT-BA, 2016). É um mecanismo de fomento não reembolsável concedido sempre sob forma de recurso financeiro. No biênio 2014/2015 o montante total anual destinado ao programa pelo estado foi de R$15.000.000,00 (quinze milhões). Neste estudo foi adotada a nomenclatura das categorias utilizada pela própria Secretaria de Cultura tendo como instrumento os relatórios gerados pelo SIIC. Para o levantamento dos dados, considerou-se somente informações relativas as colunas referentes ao município, território do proponente, valor apresentado e situação da proposta. Estabelecemos que não entrariam nesta

análise o nome das propostas, dos proponentes, ou beneficiados. Em uma segunda versão dos relatórios inserimos as colunas intituladas principal natureza e principal segmento dos projetos culturais. Informações estas também disponíveis no SIIC. Após o levantamento dos dados constatou-se que no biênio 2014/2015 o SIIC registrou o envio de (705) propostas. Dentre estas, cento de dezessete (117) propostas constam em 'situação de publicada' nos relatórios com o total de R$45.140.517,35. Isto é, passaram por etapas de avaliação documental feita por analistas, por pareceristas técnicos que avaliaram a executabilidade da mesma e pela comissão de mérito que avaliou a proposta com toda a complexidade e de forma conjunta emitiu o parecer favorável ou não a aprovação. Sendo assim, nesta penúltima etapa do fluxograma, em que as propostas estão em 'situação de aprovadas', que elas têm maiores chances de serem realizadas.

Considerando a distribuição territorial de propostas com indicativo de patrocínio, ou seja, aquelas que apresentaram carta de intenção de patrocínio, constatou-se que das (117) propostas 'publicadas', (101) foram apresentadas por proponentes da capital (Salvador). Juntas estas somaram um total de R$39.116,194,24. Dezesseis (16) foram de outras cidades do estado que somaram R$6.294.323.,11. Dos vinte e sete territórios de identidade distribuídos por regiões estaduais, somente seis (6) conseguiram que suas propostas tramitassem até a etapa final 'situação publicada', no Fazcultura. Estar em situação publicada significa que a proposta foi publicada o Diário Oficial do Estado da Bahia e pode ser executada.

Quando uma proposta é apresentada ao sistema SIIC o proponente é obrigado a identificar a principal natureza do seu projeto. Ele opta entre as seguintes opções disponíveis; Criação, Difusão ou Distribuição, Fomento, Formação, Fruição e Consumo, Memória e Preservação ou Produção.

Com relação a esses dados disponíveis nos relatórios, das (117) propostas em situação ‘publicada’, (49) foram identificadas como de “Produção”, totalizando R$ 20.155.265,99. Vinte (20) foram identificadas como “Difusão ou Distribuição” somando R$ 9.615.803,89. Quatorze (14) como “Formação” com o montante de R$ 4.540.215,26. Dez (10) como “Criação” no valor total de R$ 2.886.353,99. Oito (8) propostas estão identificadas como "Fomento" somaram R$ 3.485.841,01. Oito (8) propostas identificadas como "Fruição e Consumo” totalizaram R$ 2.555.325,39 e oito (8) propostas identificadas como “Memória e Preservação” somaram R$ 2.171.711,82.

Verifica-se então que, das (117) propostas publicadas quinze (15) se enquadram tendo como principal natureza do projeto a 'formação'. Juntas estas propostas somaram R$

4.540.215,26 em investimentos neste campo no âmbito da cultura na Bahia. Isto equivale afirmar que em média 10% do investimento total de financiamento via incentivo fiscal, através do programa Fazcultura, foi identificado como direcionado à promoção de algum tipo de ação ou projeto de formação na área cultural. A média anual, com intenção de financiamento, foi de sete propostas para cada ano, somando em 2014 o total de R$2.394,918,11 e em 2015 o montante de R$2.145.297,15.

Dos quinze (15) projetos de formação, constata-se que 85% podem ter ficado concentradas na região Metropolitana de Salvador, visto que, treze (13) propostas são de proponentes que se identificam como sendo de Salvador e somente dois de Feira de Santana, território Portal do Sertão.

Quando cruzamos os dados das 117 propostas 'publicadas' que tem como 'principal natureza' "Formação" com os dados dos 'principais segmentos' constata-se que seis (6) propostas são da área de Música e que, somadas, resultaram em R$ 2.339.557,47 de investimentos neste segmento artístico. Quatro (4) propostas identificadas tendo como principal segmento 'Áreas transversais: cultura associada a outras áreas' somaram R$ 1.350.000. Uma (1) proposta de formação identificada como principal segmento 'Moda' no valor de R$ 376.294,79. Uma (1) proposta de formação no segmento do 'Patrimônio Imaterial – Saberes: conhecimentos, técnicas, modos de fazer, ofício, culinária' no valor de R$ 305.100,00. Uma (1) proposta publicada na área da formação identificada como principal segmento 'Audiovisual' no total de R$ 120.000,00 e uma (1) proposta de formação identificada como principal segmento 'Dança' no valor de R$ 49.263,00 com o menor valor aprovado para financiamento em formação, via Fazcultura, no biênio 2014/2015.

Diante destes primeiros apontamentos percebe-se que para atingirmos as metas propostas no Plano Estadual de Cultura talvez ainda seja necessário amplo debate e deliberação sobre o que o Programa Fazcultura significa no panorama de financiamento e fomento à cultura no cenário baiano. Sendo uma possível hipótese que, em 'regime de colaboração, de forma descentralizada e participativa' contando com o empenho dos agentes envolvidos no setor cultural, pode-se conseguir, entre outros, o aperfeiçoamento do próprio Programa Fazcultura.

Palavras-chave: financiamento; fazcultura; formação

Palabras clave: financiamiento; fazcultura; formación

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

A produção da viola machete e a política de salvaguarda do Samba de Roda do Recôncavo Baiano

La producción de la viola machete y la política de salvaguarda do Samba de Roda do Recôncavo Baiano

Andressa Marques Siqueira
Universidade de São Paulo (USP)

O samba de roda do Recôncavo Baiano é uma expressão cultural afro-brasileira registrada como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil em 2004 e proclamada Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela Unesco em 2005. No entanto, não há apenas um único samba de roda no Recôncavo Baiano, esse universo pode ser considerado amplo e consiste em uma diversidade de "sambas", cada qual com suas características rituais, musicais e coreográficas. Neste sentido, a política de salvaguarda dessa expressão cultural deve contemplar toda complexidade desse universo abrangendo os diversos "sambas" não apenas nos seus aspectos imateriais, mas também considerando os demais componentes, como os bens materiais que representam a base de suporte da expressão cultural.

Considerando esse aspecto, o foco do presente trabalho recai sobre o samba chula e, mais especificamente, sobre sua base material, uma vez que tem como objetivo analisar a inserção da viola machete na política de salvaguarda do samba de roda do Recôncavo Baiano como patrimônio cultural imaterial, tendo como foco sua garantia de (re)produção, pois o machete é essencial para prática do samba chula e esse instrumento quase foi extinto devido à falta de produtores e tocadores desse tipo de viola. Posto isso, a conservação do machete, instrumento historicamente produzido de forma artesanal, no âmbito regional, com utilização de recursos locais, se torna fator relevante para salvaguarda do samba de roda e dentro desse aspecto a sua (re)produção na contemporaneidade. Para o presente estudo foram utilizadas como metodologias: pesquisa bibliográfica, análises documentais e entrevistas, mais especificamente foram realizadas entrevistas com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), diretoria da Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia (ASSEBA) e produtores de viola machete do Recôncavo Baiano; além da

análise do Dossiê Samba de Roda do Recôncavo Baiano. As análises dos documentos e dados coletados permitiram afirmar que tanto os detentores culturais quanto o IPHAN reconheceram a importância da viola machete e sua conservação para salvaguarda do samba de roda do Recôncavo Baiano. Em adição, e formalizando essa preocupação, o IPHAN apontou a (re)produção da viola machete como uma das ações emergenciais da política de salvaguarda da expressão cultural. Neste sentido, diversas foram a as ações realizadas no resgate e conservação do "saber fazer" e "saber tocar" a viola machete sendo destaque, no que se refere ao "fazer", cursos de luteria visando o resgate da produção do instrumento. O primeiro curso foi apoiado pelo IPHAN em 2005 e foi realizado no Centro de Referência do Samba de Roda (Casa do Samba) em Santo Amaro, tendo Antônio Carlos dos Santos (Tonho de Duca) de São Francisco do Conde como oficineiro. Esse primeiro curso teve como objetivo reproduzir as violas machetes encontradas na fase de inventário do samba de roda do Recôncavo Baiano e foram produzidos três machetes nos moldes tradicionais que foram doados para Casa do Samba. Em seguida, novos cursos de luteria foram realizados, já sob responsabilidade da Associação do Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia (ASSEBA), e atualmente são produzidos machetes no âmbito do Projeto Essa Viola da Samba, de responsabilidade da Associação Cultural José Vitório dos Reis - Casa do Samba Zé de Lelinha. No entanto, as violas produzidas na atualidade, apesar de seguirem o padrão e medidas básicas das violas antigas, em especial as produzidas por Clarindo dos Santos, *luthier* do Recôncavo Baiano falecido na década de 1980 reconhecido como o último grande produtor de machetes, sofreram algumas modificações estruturais se comparadas às violas tradicionais encontradas no Recôncavo, modificações essas que objetivaram uma melhor qualidade sonora. A viola machete contemporânea apresenta quatro trastes adicionais, o encordoamento não mais é do tipo "cordal", cujas cordas saem do fundo da viola, do bojo oposto ao cravelhal (ou as tarraxas), mas sim se utiliza um cavalete fixo colado ao tampo (semelhante ao violão), são usadas atualmente tarraxas de metal e não mais cravelhas de madeira e hoje os machetes são construídos com a técnica do abaulamento do tampo, não observada nos instrumentos antigos. As violas atualmente são confeccionadas de acordo com uma técnica específica da *lutheria* espanhola e não mais das técnicas tradicionais, e sua produção não mais se utiliza de recursos naturais locais, como madeiras da região, sendo as matérias primas compradas no estado de São Paulo, em locais especializados na venda de madeiras tradicionais da luteria, muitas das quais oriundas de espécies vegetais de outros países, e até mesmo são utilizada peças importadas, como é o caso das tarraxas metálicas. Essas alterações acabam não só por

reconfigurar, em parte, a viola machete tradicional do Recôncavo Baiano como também geram um custo de produção maior. Desta maneira, alguns pontos podem ser destacados no que se refere à produção da viola manchete e a política de salvaguarda do samba de roda, o primeiro deles recai sobre a retomada da produção dessa viola e o surgimento de novos *luthiers*, o que garante o "saber fazer" e a presença do machete no Recôncavo, dois fatores essenciais para salvaguarda do bem imaterial quando se avalia que a viola machete é muito importante para prática do samba chula na sua essência, e que também trazem consigo uma nova possibilidade de profissão voltada ao universo do samba de roda. Em contraposição, essa retomada na produção do machete não tem sido realizada no contexto de resgate e replicação da viola machete tradicional e atualmente o instrumento, mesmo que ainda produzido de forma artesanal nos moldes dos antigos machetes, não conserva todas as características tradicionais, nem as técnicas tradicionais de produção, e nem mesmo guarda relação com o ambiente local, uma vez que o uso de materiais clássicos destinados a luteria, importados de outros estados e até de outros países, representou uma ruptura da relação cultura e natureza no que tange a produção artesanal da viola machete do Recôncavo Baiano. Além disso, a utilização de matéria prima importada acarreta no alto custo de produção, o que pode tornar a aquisição da viola machete inviável para muitos atores envolvidos com o samba de roda, frente às condições socioeconômicas da população do Recôncavo Baiano. Assim, podemos afirmar que sem as ações realizadas até o presente momento, talvez a viola machete fosse extinta do samba de roda, substituída por outros instrumentos, e na atualidade podíamos já ter perdido os saberes relacionados ao "fazer" e ao "tocar" a viola machete, mas por outro lado, a atual (re)produção do instrumento se desenvolve em um formato que aparentemente contribui para redução de elementos tradicionais, ficando as questões para debate: 1) Até que ponto essas alterações são válidas e são parte da dinâmica da cultura, que é viva e se adequa aos contextos sociais e econômicos da atualidade? 2) Essas alterações representam um risco para o samba de roda como patrimônio cultural imaterial, em especial o samba chula, uma vez que aparentemente contribuem para perda de caracteres tradicionais?

Palavras-chave: salvaguarda; patrimônio cultural imaterial; samba de roda; viola machete

Palabras claves: salvaguardia; patrimonio cultural inmaterial; samba de rueda; viola machete

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Pontos de Cultura na Argentina: dimensões de uma política cultural trasnacional

Puntos de cultura en Argentina: dimensiones de una política cultural transnacional

Juan Ignacio Brizuela
Universidade Federal da Bahia (UFBA/PPG)

José Márcio Barros
Universidade do Estado de Minas Gerais (UEM)

Neste artigo, buscamos refletir sobre a implementação, na Argentina, de uma política cultural contemporânea paradigmática no Brasil, o programa *Puntos de Cultura*. Metodologicamente, interessa-nos analisar esta iniciativa através das dimensões econômica, política e simbólico-cultural – mais comuns na nossa área – e incorporar também uma perspectiva territorial, no intuito de complementar as outras visões. Sopesamos os diversos atores participantes desta política de cultura transnacional, descrevendo a complexidade de interesses em disputa. Entendemos que existe uma dimensão territorial indissociável na gestão das políticas culturais, a partir da relação intrínseca entre cultura e território. Sendo assim, o desafio é transformar essa perspectiva teórica em uma metodologia de estudo mais operacional, que evidencie esse olhar em uma política cultural concreta. No momento em que incorporamos esta premissa como válida – a relação indissolúvel entre políticas culturais e território – o que muda no estudo do conjunto de intervenções vinculadas ao campo cultural? Como se territorializa uma política cultural pensada, a princípio, para outro contexto? Quais os conflitos e disputas de interesses dos agentes culturais mais perceptíveis nesse processo? Não teremos condições de responder todas estas inquietações, mas elas atuam como guias neste escrito acadêmico. Considerando que o programa *Puntos de Cultura* foi inspirado no programa brasileiro Cultura Viva: Pontos de Cultura, o seu estudo e análise justifica-se pela sua atualidade, complexidade, quantidade de atores envolvidos e por sua abrangência transnacional. Isto posto, realizamos inicialmente uma descrição institucional do contexto de implementação dos *Puntos de Cultura,* em 2011, ponderando os seus antecedentes e os projetos alternativos em disputa a nível nacional, incluindo também as iniciativas similares na

província de Buenos Aires e na Cidade Autônoma de Buenos Aires. A seguir, buscamos analisar o programa em três dimensões básicas: econômica, político-cidadã e simbólico-cultural. Para finalizar, pretendemos esboçar uma perspectiva territorial das políticas culturais, utilizando como referencial teórico os pesquisadores Rodolfo Kusch e Milton Santos. Como uma breve contextualização sobre as políticas culturais na Argentina contemporânea, citamos 2004, quando começou a ser implementada, no Brasil, a política Cultura Viva: Pontos de Cultura, a Argentina estava no segundo ano de mandato do presidente Néstor Kirchner. Foi eleito com menos de 25% dos votos válidos e tinha o desafio de superar a maior crise econômica, política e institucional da história argentina. Colapso que, inclusive, forçou a saída de um presidente em helicóptero. Nesse contexto, quem assumiu a Secretaria de Cultura da Nação (SCN), em 2004, foi o reconhecido intelectual e sociólogo José "Pepe" Nun, que ficou na direção da pasta até 2009. Posteriormente, o cineasta Jorge Coscia, que esteve à frente do *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales* (INCAA) entre 2002 e 2005, foi nomeado Secretário de Cultura, responsabilidade que assumiu até 2014, quando a SCN foi transformada em Ministério, cuja gestão ficou a cargo da cantora popular Teresa Parodi. Na tabela 1 podemos visualizar os programas vinculados diretamente à SCN entre 2008 e 2013, no contexto de implementação da iniciativa dos pontos de cultura.

Tabela 1 – gastos vinculados à Secretaria de Cultura da Nação Argentina*

SECRETARIA DE CULTURA DE LA NACIÓN	2008	2009	2010	2011	2012	2013
TOTAL DEVENGADO	**$ 160,43**	**$ 179,27**	**$ 306,27**	**$ 388,89**	**$ 593,40**	**$ 974,11**
1 - Actividades Centrales	$ 50,08	$ 55,67	$ 115,14	$ 180,94	$ 250,33	$ 516,54
36 - Difusión de la Música y Danza	$ 49,96	52,35	$ 66,05	$ 94,80	$ 148,35	$ 179,33
37 - Preservación y Exhibición Artística - Cultural	$ 30,05	34,93	$ 45,29	$ 50,14	$ 98,00	$ 101,78
38 - Desarrollo y Promoción Cultural	$ 7,07	6,77	$ 39,19	$ 14,75	$ 20,14	$ 47,12
40 - Fomento y Apoyo Económico a Bibliotecas Populares	$ 21,37	21,85	$ 30,80	$ 34,94	$ 53,36	$ 77,27
41 - Estudios e Investigaciones Históricas sobre Juan Domingo Per	$ 1,89	1,38	$ 2,09	$ 2,97	$ 3,69	$ 5,24
42 - Difusión, Concientización y Protección del Patrimonio Cultural del Museo de Bellas Artes		6,32	$ 7,72	$ 8,85	$ 16,33	$ 28,26
43 - Promoción de Políticas Culturales y Cooperación Internacional				$ 1,49	$ 3,19	$ 10,11
44 - Acciones Inherentes al Revisionismo Historico Argentino e Iberoamericano						$ 8,46

Fonte: Elaboração própria em base aos dados da *eSidif* (Sistema de Administração Financeira da Argentina) - https://dgsiaf.mecon.gov.ar/esidif/. * Importes expressos em milhões de pesos argentina.

Sobre as dimensões dos pontos de cultura na Argentina, o programa *Puntos de Cultura,* implementado em 2011, é relativamente pequeno quando comparado com outros investimentos do governo argentino em cultura. Em três convocatórias públicas, realizadas em 2011, 2012 e 2013, foi destinado aproximadamente 4 milhões de dólares (20 milhões de pesos argentinos ou cerca de 8 milhões de reais em 2012) para 449 pontos de cultura. A mesma quantidade de dinheiro investida, por exemplo, no equipamento cultural *Casa de la Cultura Villa 21 Barracas* (atual *Casa de la Cultura Popular*), inaugurado em 2013. Uma quantia muito superior foi aplicada no Centro Cultural Kirchner, maior equipamento cultural da América Latina: aproximadamente 140 milhões de dólares, anunciado como o maior investimento em um equipamento cultural na história do país. Esse dinheiro representou, em 2012, 0,1% do orçamento nacional argentino, e simbolizou também a pretensão orçamentária de uma das propostas alternativas mais ambiciosas registradas no parlamento da Argentina, vinculada ao coletivo *Pueblo Hace Cultura*. Esta iniciativa, intitulada "*Proyecto de Ley de Apoyo a la Cultura Comunitaria, Autogestiva e Independiente 'Puntos de Cultura'*", pretendia criar o Fundo Nacional de Apoio à Cultura Comunitária, Autogestiva e Independente; que seria constituído por uma cifra equivalente a uma porcentagem não inferior ao 0,1% do Orçamento Total Nacional. Em moeda local, isso teria significado, mais de 600 milhões de pesos argentinos, em 2012. Quase o mesmo orçamento outorgado à Secretaria de Cultura nesse ano. Dessa forma, a proposta, além de ambiciosa, parecia inviável, porque não deixaria nenhum recurso para a própria Secretaria. Contudo, segundo dados oficiais do Sistema de Informação Cultural da Argentina (SinCA), o gasto público em cultura foi superior a 3 bilhões de pesos naquele ano, incluindo as despesas da pasta nacional, os organismos culturais e descentralizados conexos e outros programas culturais do governo:

Tabela 2 – Investimento Público em Cultura na Argentina em 2012

	2012	Gasto (%)
Secretaria de Cultura da Nação	$ 593.401.647,81	18%
Organismos culturais	$ 629.903.629,51	19%
Programas culturais	$ 926.724.754,39	28%

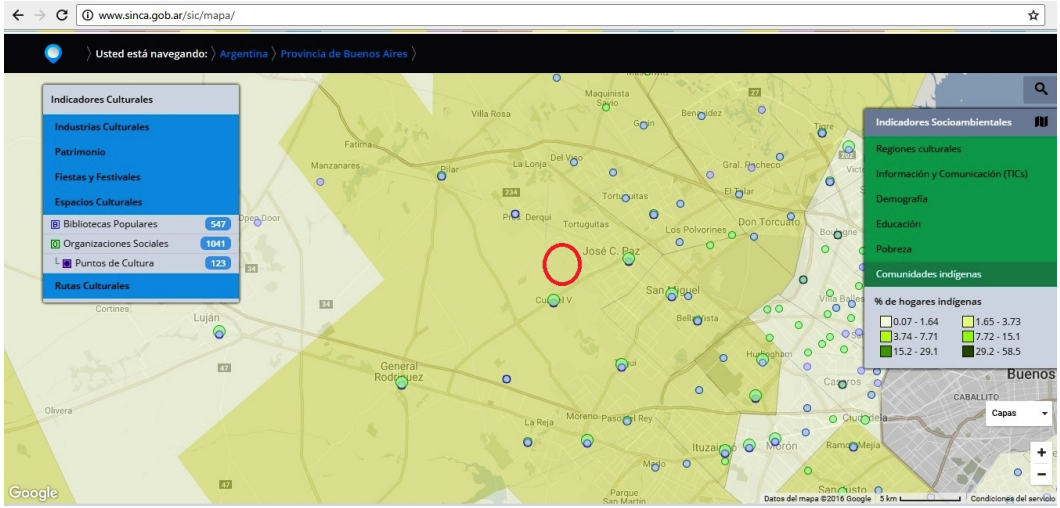
Organismos descentralizados	$ 1.180.399.823,64	35%
Gasto público total em cultura	$ 3.330.429.855,35	100%

Fonte: Elaboração própria a partir dos dados do SinCA, http://www.sinca.gob.ar/.

Em outras palavras, era possível pensar nesse investimento em cultura naquele ano, mas estava em disputa a distribuição dos recursos, a forma de execução e a autonomia relativa na gestão do programa *Puntos de Cultura*.

Vale a pena lembrar aqui a clássica reflexão de G. Canclini (1990), quando afirma que as políticas culturais visam orientar o desenvolvimento simbólico de uma sociedade. Embora o autor não tenha operacionalizado metodologicamente esta dimensão simbólica do desenvolvimento, em outros momentos da sua reflexão afirma que as intervenções no campo da cultura não se reduzem às artes ou a gestão de museus, mas principalmente á construção de sentidos; os modos de viver, pensar, comer, imaginar e fazer política de uma população determinada. Isto é, formas e práticas que distinguem a um povo e lhes dão identidade (Idem, 1983). Sendo assim, o programa *Puntos de Cultura*, na perspectiva do governo Kirchner e na gestão Coscia, era basicamente uma política de subsídios socioculturais que continuava a iniciativa idealizada pelo sociólogo Nun. Além disso, o conjunto de intervenções culturais dessa gestão priorizou sempre, em termos políticos, econômicos e simbólicos, a construção de equipamentos culturais e a promoção de produtos e serviços audiovisuais. Em nenhum dos projetos de institucionalização da cultura apresentados no parlamento argentino daquele momento (Lei Federal das Cultural, Lei de Comunicações, Lei da Música, da Dança, do Teatro, do Audiovisual, etc.) a questão dos pontos de cultura ou da cultura viva comunitária foi incluída pelos legisladores da base aliada do governo Kirchner.

O ponto de vista territorial não é isolado das outras perspectivas apontadas. Na sua visão sistêmica de Milton Santos (2012), os "objetos geográficos" não são singulares e separáveis do resto dos elementos estudados. Toda a realidade social é geográfica, e os pesquisadores da área não podem desconsiderar nenhum componente da sociedade por considerá-lo "não geográfico". Nesse sentido, ao invés de procurar delimitar a especificidade e limites dos fenômenos geográficos, Santos busca fundamentar uma perspectiva geográfica para o estudo da realidade. Sendo assim, todo fenômeno social, incluindo a cultura e as políticas culturais, são também objetos geográficos, susceptíveis de serem estudados com as categorias e ferramentas analíticas deste pensador. Ainda mais, para o autor (2014) o território é indissociável do modelo cívico, do projeto de país e, neste sentido, a organização é político-territorial.



Mapa 1 – Pontos de Cultura no Conurbano Bonaerense

Palavras-chave: políticas culturais; território; pontos de cultura; cultura viva comunitária; Argentina

Palabras claves: políticas culturales; territorio; puntos de cultura; cultura viva comunitaria; Argentina

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Plano Setorial de Música: uma proposta de gestão para o setor Musical da Bahia

Proyecto Sectorial de Música: una propuesta para el Sector Musical de Bahía

Wilson Fernando Teixeira da Silva
Universidade Federal da Bahia (UFBA/PPG)

O presente artigo apresenta uma investigação sobre o processo de construção do Plano Setorial de Música da Bahia, elaborado pelo Colegiado Setorial de Música da Bahia - instância de consulta, participação e controle social, conforme consta no art. 26 da Lei Orgânica da Cultura da Bahia, sancionada em dezembro de 2011. Esse Colegiado é composto por nove titulares, sendo dois terços de seus integrantes da sociedade civil e um terço do poder público.

A pesquisa tem como propósito realizar uma análise acerca desse novo modelo de formulação de políticas públicas com a participação da sociedade civil, tendo como objeto de análise o Plano Setorial de Música da Bahia - PSMBa, abrangendo os desafios que estão postos para a concretização das respectivas ações e metas, com vistas à organização da cadeia produtiva da música na Bahia.

O artigo aborda a contextualização da política cultural no Brasil e no Estado da Bahia. Relata a criação do Sistema Nacional de Cultura – SNC, com uma análise sobre a aplicação da proposta de gestão compartilhada, com a inserção da sociedade civil nas discussões e decisões com relação às políticas públicas, com vistas a alavancar o desenvolvimento e o fortalecimento do setor cultural. Discorre sobre o Sistema Estadual de Cultura da Bahia, observando as dificuldades e a importância da participação da Bahia neste novo modelo de gestão cultural. Contextualiza a construção e implantação dos Colegiados Setoriais das Artes, descrevendo as etapas de implantação e o seu papel fundamental na democracia participativa. Apresenta o processo de construção do Plano Setorial de Música da Bahia (PSMBa), com análise dos avanços na formulação de políticas públicas, onde se preconiza o diálogo entre Estado e sociedade civil, e de uma visão interna pela participação ativa do autor no processo, observando os objetivos e diretrizes de atuação do PSMBa, e sobre o financiamento e

monitoramento do mesmo. Comenta acerca da expectativa de operacionalização e aplicação do Plano Setorial de Música, no contexto atual, a partir de uma visão externa – com base na investigação junto à músicos profissionais. E por último traz uma análise sobre as potencialidades e fragilidades do referido Plano.

Para a realização da pesquisa de caráter qualitativo, foi utilizado a pesquisa bibliográfica (livros, dissertações e teses) e documental (leis; documentos das políticas públicas culturais; textos das Conferências Estadual de Cultura da BA).

O PSMBa, mostra-se um instrumento eficaz para transformação do setor musical do Estado, se realmente for utilizado para nortear as políticas públicas para o setor musical. Inúmeros avanços para o setor musical, estão previstos no plano, trazendo de forma gradual, uma melhoria da garantia aos profissionais da área musical, no que diz respeito a produção artística. Representa um enorme avanço nos mecanismos de participação democrática da sociedade civil na gestão pública, e consequentemente uma ferramenta democrática a ser utilizada na elaboração das políticas públicas de cultura no Estado.

Destaca-se o processo de elaboração do mesmo, considerando-se as propostas discutidas e elencadas durante exaustivos debates entre segmentos da sociedade civil, por ocasião da realização das Conferências Estadual de Cultura, em parceria com o poder público, e também em consonância com as metas do Plano Nacional de Cultura - PNC. O PSMBa possibilita a melhora substancial da produção artística e da cadeia produtiva da música, através de incentivos a criação de linhas de financiamento para produção e aquisição de equipamentos, programas de formação nos diversos níveis do setor musical, como capacitação e qualificação.

O setor musical da Bahia atualmente apresenta inúmeros problemas, apesar dos avanços acontecidos a partir de 2005, com a primeira Conferência Estadual de Cultura, até a quinta Conferência em 2013. Podemos perceber, neste período uma crescente preocupação com a gestão das políticas públicas da área cultural. A grande maioria dos músicos e trabalhadores que integram a cadeia produtiva da música na Bahia é explorada, recebendo baixos cachês, tendo, muitas vezes, que esperar mais de um ano para receber o pagamento pelo Estado. A política de remuneração adotada pelos empresários da área musical segue uma lógica perversa, que conta com a conivência do Sindicato dos Músicos.

A criação do Fundo de Cultura da Bahia – instituído pela Lei 9.431/2005, objetiva incentivar e estimular as produções artístico-culturais baianas, é forte exemplo da mudança de paradigma na gestão das políticas para a área cultural na Bahia. É até hoje o principal

mecanismo de fomento para a cultura baiana, que se utiliza dos editais para projetos culturais como ferramenta de gestão. Foi uma iniciativa inovadora, que também amenizou a "política de balcão", onde era preciso ter amigos no governo para se conseguir verba para execução de um projeto musical.

Entretanto os editais culturais apresentam distorções, é excludente, não beneficia a todos e sim uma pequena parcela da cadeia produtiva da música, principalmente nas cidades do interior da Bahia. Precisa ser repensada e atualizada com novas formas de incentivo que alcance equilíbrio e sustentabilidade entre o poder público e a iniciativa privada, em parceria, amparadas por leis de controle para produtores e patrocinadores.

Outro fator a ser considerado é que, apesar do avanço nas políticas públicas da área cultural até o final de 2013, da distribuição de editais para os setores culturais e musicais mais diversificados, o reconhecimento prático e socioeconômico da importância da diversidade musical existente na Bahia necessita de mais ações concretas pela sua preservação.

A partir de 2014 nos deparamos com um panorama de inércia, no que concerne as políticas culturais. Temos um poder público inerte na gestão pública de continuidade dos avanços destas políticas para o setor musical, e que só prioriza quase que exclusivamente as corporações do empresariado musical e carnavalesco.

A atual gestão da Secretaria de Cultura não dá continuidade aos avanços na participação da sociedade Civil nas decisões das políticas culturais. Podemos citar como exemplo, a exclusão velada nestes últimos dois anos por parte da SECULT, do Conselho Estadual de Cultura - CEC, da discussão e sobre a implementação das ações políticas para o setor cultural. Podemos citar os editais de fomento a projetos culturais, em que as decisões são tomadas pela SECULT, sem passar pela análise CEC. Considerando ainda que o CEC levou mais de seis meses para ser empossado e somando-se a isso o contingenciamento da verba destinada a garantir pelo menos uma reunião ordinária mensal durante o ano.

O Planos Setorial de Música, apesar de já aprovado pelo CEC, continua estagnado, não sendo até hoje transformado em Lei, permitindo desta forma que o setor musical da Bahia continue com inúmeros problemas, e vem prejudicando e impedindo de criar melhores condições de fomento, acessibilidade, formação e incentivo a criatividade e proteção da enorme cadeia de produção musical baiana.

A implantação do Sistema Estadual de Cultura com seus desdobramentos, a exemplo do Plano Setorial de Música, poderia, a médio prazo, minorar os problemas do setor, considerando que haja uma disposição do Governo em implementar os avanços preconizados

no Plano. Outra questão agravante é que mesmo já tendo caminhado bastante na representatividade social, temos atualmente um panorama político desfavorável à implantação desta ferramenta de conquistas para o setor musical da Bahia. Coincidentemente, este trabalho de investigação registra um retrocesso significativo no modelo de gestão de políticas públicas, preconizado pelo atual governo federal. Observa-se um proposital desmonte das políticas públicas de cunho social e um aumento significativo de ações para beneficiar o sistema financeiro, as elites dominantes e os aliados de seu governo, com uma radical mudança de paradigma da atuação do poder público com respeito a parceria com a sociedade civil. Essas tendenciosas medidas adotadas pelo governo Temer, tem como alvo destruir os avanços das políticas públicas progressistas, deixando vulnerável os espaços conquistados pela sociedade.

A fundamentação teórica diz respeito a autores que discutem este novo modelo de gestão cultural, ressaltando a prioridade em adotar a cultura como uma política de Estado. Além disso, contempla o conceito de gestão compartilhada, com a inserção da sociedade civil nas discussões e decisões das políticas públicas, inaugurando um novo paradigma, com vistas a alavancar o desenvolvimento e o fortalecimento do setor cultural/musical. Esta investigação foi motivada pela participação ativa do autor na elaboração do Plano Setorial de Música da Bahia (PSMBa), quando presidiu o Colegiado Setorial de Música de 2013 a 2014, e a partir de 2015 até o momento atual, e como Conselheiro Titular do CEC – Conselho Estadual de Cultura da Bahia, considerando ainda o acompanhamento da transformação cultural nacional que se iniciou a partir de 2003 na gestão das Políticas Culturais pelo Governo Federal. Como resultado da pesquisa tem-se a sistematização do processo de construção do referido plano, junto com a análise dos avanços e desafios na formulação de políticas públicas, onde se preconiza o diálogo entre Estado e sociedade civil. Com esse trabalho, pretende-se contribuir para uma reflexão crítica sobre a gestão cultural, a partir da concepção da cultura como uma política de Estado, bem como sobre a aplicação da proposta de gestão compartilhada - com a inserção da sociedade civil nas discussões e decisões com relação às políticas públicas, estratégias e ações. Além disso, poderá contribuir como subsídio para uma revisão futura das ações e metas propostas pelo plano, adequando soluções para os novos desafios encontrados no setor musical da Bahia.

Palavras-chave: Plano Setorial de Música – BA; lei orgânica da cultura – BA; política cultural – BA; gestão cultural

Palabras claves: Proyecto sectorial de música - BA; ley orgánica de cultura - BA; política cultural de Bahia; administración cultural

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Conflitos culturais e políticas de identidade: estudo do I Encontro Nacional de Malucos de BR

Conflictos culturales y políticas de identidad: estudio de la I Reunión Nacional de Locos de Carreteras.

Antônio Cláudio da Silva Neto
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Motivado pelo caos social que se estabeleceu no final da década de 1950, em virtude dos conflitos de classes sociais e entre nações, um grupo de indivíduos, envolvidos por um intenso sentimento de contestação, passou a ocupar as ruas dos Estados Unidos em meados dos anos sessenta com o intuito de realizar protestos pacifistas em desfavor da cultura convencional, o que resultou na eclosão do movimento de contracultura hippie, visando instaurar uma nova ordem de vida. Em território nacional, este movimento de contracultura se configurou com a quebra de paradigmas e referências que marcaram seu surgimento. Preocupados com a ecologia e o equilíbrio energético do ecossistema, os adeptos ao movimento hippie reaproveitam materiais orgânicos e naturais para a construção artesanal, de onde extraem seu sustento. Estes adotaram um modo de vida comunitário e seminômade, se autodenominando Malucos de BR ou Malucos de Estrada.

Os primeiros indícios de habitação hippies no Brasil ocorreram ainda na década de 1960, quando mochileiros vindos de Woodstock chegaram a um território pertencente ao município de Camaçari, no Estado da Bahia, onde hoje se conhece por Arembepe, última aldeia hippie legítima. No Brasil, este movimento não se solidificou de maneira intensa, no entanto, responsabiliza-se por deixar indícios que influenciaram diretamente na cultura juvenil deste período, o que pode ser observado até a atualidade, por exemplo, na maneira como alguns jovens falam, se vestem e, infelizmente, usam drogas excessivamente e fazem sexo sem precaução, alegando ser tudo pela liberdade, pela paz e pelo amor.

Encontrados em logradouros públicos, ambientes artesanais, entradas de instituições privadas de acesso público, os malucos de BR, como legatários do movimento hippie norte-americano – que protestou contra a guerra do Vietnã e suplicou por paz e amor – dispensa a

ideologia e ficaram apenas com a sobrevivência através da arte. A confecção de elementos artísticos realizada por malucos de BR objetivam o sustento próprio e a promoção cultural.

É possível compreender que, a partir da configuração do movimento "hippie" no Brasil, os sujeitos que carregam em si tal expressão cultural formataram uma subdivisão, o micróbio é o que mora nas ruas, é desencanado com a aparência e geralmente consome mais drogas que os demais, o artesão é aquele que sobrevive da própria atividade artística, no entanto está à disposição familiar e possui residência. Já os "malucos" são um misto de "micróbio" e artesão: têm casa, vivem da arte, mas de vez em quando não resistem à boemia; e o BR é o que fica nas estradas pedindo carona e viajando pelo país.

Em sua vida cotidiana, o maluco de BR vivencia as efemeridades e incertezas do seminomadismo. Por isso, este se revela uma busca interminável, uma vez que não há nenhum outro destino, a finalidade é a viagem em si. O objetivo não é outro senão absorver experiências que dão sentido à vida. É de importância crucial ressaltar que os integrantes desta manifestação cultural se reconhecem como pertencentes a um grupo, os quais se referem como família. Por fim, no cenário contemporâneo, não se pode negar a relevância deste patrimônio cultural imaterial na contextualização a respeito da expressão cultural brasileira, "estando de acordo com o que a Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial considera como patrimônio imaterial.

No que concerne à definição de expressão Cultural, o artigo 4º, item 3, da Convenção sobre a proteção e promoção da Diversidade das Expressões Culturais assinala como "aquelas expressões que resultam da criatividade de indivíduos, grupos e sociedades e que possuem conteúdo cultural". A interculturalidade, por sua vez, é abrangida como a "existência e interação equitativa de diversas culturas, assim como à possibilidade de geração de expressões culturais compartilhadas por meio do diálogo e respeito mútuo" (art. 4º, item 8).

Apesar de se adequarem à definição de diversidade de expressão cultural contida na Convenção sobre a proteção e promoção da Diversidade das Expressões Culturais da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – UNESCO, ratificada pelo Decreto Legislativo 485/2006, por possuírem expressões próprias resultantes da criatividade e autonomia de indivíduos pertencentes a um patrimônio cultural, os artesãos nômades têm sido alvo de criminalizações políticas e sociais, o que se verifica são medidas que visam limitar ou proibir o livre exercício de produção artística protegido pelo inciso IX do artigo 5º da Constituição da República Federativa do Brasil de 1988, no intuito de impedir, assim, que as culturas floresçam e interajam livremente em benefício mútuo.

Neste intendo, o objetivo geral deste trabalho consiste em compreender a configuração do movimento de contra cultura hippie no Brasil, bem como problematizar os conflitos culturais e as políticas de identidade com enfoque no debate epistemológico realizado no I Encontro Nacional de Malucos de BR, ocorrido em Brasília entre os dias 7 e 11 de agosto. Assim, buscou-se como objetivos específicos a análise do movimento social em tela, o estudo dos dispositivos constitutivos das Políticas Culturais de Identidade em plano nacional e internacional, o reflexo dos malucos de BR na concepção de diversidade das expressões culturais, disposta na Convenção sobre a proteção e promoção da Diversidade das Expressões Culturais da UNESCO, ratificada pelo Decreto Legislativo 485/2006, e analisar os discursos dos organismos estatais diante da problemática estabelecida diante do modo de vida dos sujeitos contemplados nesta pesquisa.

Justifica-se, portanto, o estudo desta temática na relevância social da presente pesquisa pode ser compreendida na promoção do respeito pela diversidade das expressões culturais e a conscientização do valor desse movimento social no plano nacional, partindo de uma análise específica quanto ao tratamento que o Estado da Bahia dispõe para os "malucos de BR", já que a atividade exercida por estes possui caráter cultural e artístico isento de qualquer ilicitude, tão pouco inviabiliza o comércio local e jamais pode ser confundida como o comércio ambulante de mercadores manufaturadas e ou industrializadas, dado sua natureza cultural.

O feedback desta pesquisa situa-se no tripé: sociedade, conflitos culturais e políticas de identidade, pois, em discussões intrínsecas, permitem abordagens que salientam tanto a diversidade das relações sociais quanto a multiplicidade de significados dos códigos culturais, numa perspectiva dinâmica e historicamente construída pelos sujeitos sociais. Assim, as condições apresentadas em um espaço social e as práticas que compõem um diário envolvido na construção de uma subjetividade, que é coletiva, definem o quadro de um território social e seus modos de vida.

Neste intento, preocupa-se, metodologicamente, no que concerne à delimitação do tema, em abordar como se dá a caracterização e o comportamento dos artesãos que compõem o movimento dos Malucos de BR e em demonstrar os conflitos culturais e políticas de identidade através do debate epistemológico realizado no I Encontro Nacional de Malucos de BR, ocorrido em Brasília entre os dias 7 e 11 de agosto. Assim, esta pesquisa possui natureza qualitativa, uma vez que não se busca números nem medidas, pois o objetivo é compreender as consequências sociais e legais decorrentes da omissão do Estado em reconhecer a

Diversidade Cultural dos malucos de BR. Neste sentido, como instrumento para coleta de dados, fora utilizado o procedimento bibliográfico por fornecer a análise de estruturas mais condizentes a realidade, com base em um bom embasamento teórico para análise e desenrolar do assunto.

A segunda e importante técnica que contribuiu significadamente foi a observação alcançada a partir do momento que se obteve dados por meio dos sentidos, podendo ser ainda caracterizada como do tipo assistemática, tendo em vista, assim, que a análise do fenômeno fora concretizada no I Encontro Nacional de Malucos de BR, ocorrido em Brasília entre os dias 7 e 11 de agosto. No artigo, como forma de apresentação dos dados, fora utilizada a divisão dos entrevistas em três malucos de BR, identificados como Maluco nº 1, Maluco nº 2 e Maluco nº 3, além da coleta de pronunciamentos na reunião com os representantes da Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural e do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Por fim, conclui-se que os Malucos de BR formam identidades autônomas e ocupam diferentes espaços bem como constroem suas subjetividades de forma multidimensional, enfrentando criminalizações políticas e descriminações sociais nos espaços públicos em que ocupam. Ao mesmo tempo, contraditoriamente, constituem suas capacidades emancipatórias de insubordinação e revolta. No entanto, diferentemente do sistema normativo vigente, baseado na unidimensionalidade, a qual convenciona indivíduos distintos à universalidade em detrimento dos atributos contextuais, o pluralismo jurídico fundado no multiculturalismo encontra sua legitimidade, se combinadas com as práticas concretas de emancipação realizadas por estes sujeitos sociais.

Palavras-chave: malucos de BR; conflitos culturais; políticas de identidade

Palabras claves: locos de BR; conflictos culturales; políticas de identidad

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

A dimensão econômica das políticas públicas no Museu da Gente

La dimensión económica de las políticas públicas en el Museu da Gente

Irla Suellen da Costa Rocha
Universidade Federal de Sergipe (UFS/PPG)

O Museu da Gente Sergipana (MGS) foi inaugurado em 28 de novembro de 2011, na capital do estado de Sergipe – Aracaju, com o propósito de abrigar a história e a cultura popular dos sergipanos. O museu está envolvido numa perspectiva social e de políticas afirmativas que buscam dar voz, movimento e imagem ao povo de Sergipe. No entanto, o contexto que envolve a criação do museu é complexo e revela um retorno à palavra "sergipanidade" para justificar um orgulho ou retomada do processo de formação de uma identidade do Estado e que fosse assim reconhecido. O Museu abriga um acervo multimídia totalmente tecnológico pautado no patrimônio cultural material e imaterial do estado, através de instalações interativas, exposições permanentes e temporárias. A recente criação do Museu da Gente Sergipana e o desenvolvimento das políticas públicas para museus colocam em debate a memória social como recurso sociopolítico e fator de desenvolvimento relacionando à cultura com o discurso da diversidade cultural. É neste cenário que emerge a discussão sobre o museu como um recurso valioso que contribui para o desenvolvimento cultural, social e econômico da comunidade no qual está inserido. As mudanças nas políticas públicas de cultura, entre os anos de 2003 a 2014, especialmente no que tange à política nacional de museus, trazem à baila as dinâmicas histórico-conceituais sobre o patrimônio histórico e cultural e o crescimento dos museus no Ministério da Cultura (MinC).

A cultura como ativo econômico, proposto pela agenda ministerial, colocou as instituições museais como ferramentas criativas para a promoção de novos objetos de consumo cultural. O presente trabalho busca articular o museu à questão da dimensão econômica, de acordo com o conceito de cultura estabelecido pelo MinC, por meio da introdução da Economia das Museus (IBRAM, 2014) e a criação do Museu da Gente Sergipana. Os museus são instituições em sua maioria no Brasil, aproximadamente 68%, administradas pela iniciativa pública. Segundo Nunes (2007) entre os anos 1950-2002 havia

em Sergipe 16 instituições museais. Hoje, o Estado tem o expressivo número de 36 museus. Assim, a partir desses dados pontuais pode-se inferir que as atuais políticas públicas para museus contribuíram para a ampliação do número de museus como também para uma expansão do pensamento museológico no Estado. Desde a primeira instalação no país, em virtude da chegada da família real portuguesa em 1808, a instituição museal está relacionada aos propósitos políticos do Estado em fomentar o desenvolvimento de um pensamento memorialista e de identidade nacional entre os brasileiros. Partindo do âmbito das questões preservacionistas, as políticas públicas de museus e patrimoniais podem ser entendidas como ferramentas de preservação, salvaguarda, proteção e legitimação discursiva do patrimônio histórico-cultural, e na construção de identidades.

A Política Nacional de Museus lançada em maio de 2003 tinha como objetivo promover a valorização, a preservação e a fruição do patrimônio cultural brasileiro. Dentro da tridimensionalidade do conceito de cultura adotado pela política pública, o museu foi considerado como um dos dispositivos de inclusão social e cidadania, através do desenvolvimento e da revitalização das instituições museológicas existentes, e estímulo à criação de novos espaços museais, processos de produção e institucionalização de memórias constitutivas da diversidade cultural do país (BRASIL, 2003). Neste contexto de mudança político e cultural, Huyssen (1997) destaca que os museus tornaram-se o paradigma-chave das atividades culturais contemporâneas, pois não será mais vista como uma instituição de fronteiras monumentalistas e historicistas estáveis e bem definidas. Mas com novas práticas de exposição e consumo cultural mais próxima ao atual perfil de possíveis frequentadores.

A memória, o patrimônio e os museus mostram-se como objetos políticos numa zona de tensão e disputa sobre o direito do povo à cultura, como também da própria construção identitária e reconhecimento daquele local, ou objeto, enquanto patrimônio e parte da sua própria história. O fluxo entre as políticas culturais e as ações que chegaram até a população torna clara a contradição entre os caminhos que já foram percorridos, bem como os que ainda serão, sobre o terreno difícil e paradoxo da cultura. Quando o Estado envolve a cultura, em diferentes sensibilidades, move-se para dentro de uma dimensão ética e política mais profunda, envolvendo o povo dentro do tenso ambiente de interesses em que o mercadológico está conciliado com o espontâneo. Cultura e Estado são entidades de relações conflituosas, ainda que o Estado atue como interventor, outro como mediador, e até mesmo provedor, quando se abstém, ou se envolve demais ou se exime (FURTADO, 2012). A noção de museu, proposta pelo plano nacional de museus, coloca as instituições como centros identitários que

acumulam a função de conferir valor e oferecer bens e experiências aos mais distintos e variados públicos. Os procedimentos metodológicos utilizados para o trabalho foram a pesquisa bibliográfica e documental sobre museus, as políticas culturais e o desenvolvimento das políticas públicas para museus. Como também a observação dos releases oficiais referentes à construção e o desenvolvimento das atividades no Museu da Gente. A discussão sobre as políticas culturais expõe o caráter recente dos estudos relacionados ao museu enquanto ação política. Por meio de uma leitura descritiva dos movimentos do Estado, como agente e financiador dos produtos culturais, visualiza-se a instituição como um espaço dialético (HUYSSEN, 1997); ou seja, lócus de um discurso que contextualiza o passado no presente, em que o visitante é imerso num processo de decifração de códigos e ressignificações, contrapondo as histórias referentes ao acervo e visitantes.

As contribuições teóricas e críticas de Lopes (2013a, 2013b e 2015) sobre a dimensão econômica da cultura, propostas pelos governos Lula e Dilma (2003-2014), apontam para a introdução do Brasil ao debate global da economia criativa. O que provoca uma problemática sobre a mercantilização da cultura e a instrumentalização das políticas culturais como caminho para construção de uma hegemonia brasileira (POLÍTICA DE MUSEUS, 2007). O que evidencia a incorporação do pensamento de Celso Furtado (1984) sobre o papel da criatividade como item para a preservação da identidade cultural e saída da dependência dos países desenvolvidos e industrializados, por meio de um modelo próprio de desenvolvimento. A cultura é assim entendida como um eixo estruturante das políticas públicas (BOLAÑO; SANTOS, 2014). O Museu da Gente Sergipana como uma instituição criada e em funcionamento de acordo com as diretrizes das políticas públicas expõe as fragilidades das heterogeneidades das representações culturais em exposição e ao mesmo tempo inicia uma conflituosa formação de um consumidor de capital cultural sergipano.

Palavras-chave: museu; políticas públicas; economia da cultura; Museu da Gente Sergipana

Palabras-claves: museo; políticas públicas; economía de la cultura; Museu de la Gente Sergipana

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Criatividade e desenvolvimento: uma perspectiva teórico-Metodológica de uma pesquisa de iniciativas indígenas de audiovisual do Brasil

La creatividad y el desarrollo: perspectiva teórico y metodológico en una investigación de iniciativas indígenas audiovisuales en Brasil

Marize Torres Magalhães
Universidade Federal da Bahia (UFBA/PPG)

A economia criativa é considerada uma das estratégias de desenvolvimento no contexto do século XXI. Neste campo, ela abarca as indústrias criativas, que são criações, produções e distribuições de bens e serviços que tem como matéria-prima a criatividade e o capital intelectual. Com um universo bastante heterogêneo, que inclui desde expressões culturais, artes de espetáculo, artes visuais até moda, publicações, mídias impressas, arquitetura, design e pesquisa científica, as indústrias criativas também contemplam o audiovisual, setor que será tratado no artigo.

O programa Cultura Viva é um grande marco das políticas culturais desta última década e até os dias atuais e também abarca as indústrias criativas dentro da sua lei. Nasceu na gestão do ex-ministro da Cultura Gilberto Gil, em 2004. Tem a proposta de investir uma parte dos recursos nos grupos culturais já existentes nas comunidades, no intuito de potencializar suas ações. Este auxílio se dá de diversas formas. Financeiramente, por exemplo, o programa através de uma verba de 185 mil reais, apoia iniciativas culturais que se tornam pontos de cultura reconhecidos pelo Ministério da Cultura.

Para Célio Turino, um dos idealizadores do programa, o Ponto de Cultura é uma política pública com uma proposta inovadora, num conceito de gestão compartilhada, entendendo a cultura como um processo e não mais como produto final.

Considerados um movimento do Brasil de "Baixo para Cima", os pontos de cultura surgiram como novos parâmetros de gestão entre Estado e Sociedade, através de instituições, pessoas, órgãos públicos e parcerias. Iniciou-se uma nova abertura no conceito de cultura, ampliada cada vez mais em ações de cidadania e projetos ligados à inclusão social.

Assim, o artigo traz como tema as articulações entre indústrias criativas e sua contribuição para o desenvolvimento humano, apresentando conceitos de Desenvolvimento Humano e Cultura articulados com as Indústrias Criativas.

O economista indiano Amartya Sen, ganhador do prêmio Nobel de Economia em 1998, em sua teoria, atribui este desenvolvimento às liberdades humanas. O próprio conceito de desenvolvimento já não pode mais ser associado ao progresso tecnológico e ao crescimento apenas econômico. Com Amartya Sen (1999) esta concepção ganha força em seu argumento de que o Desenvolvimento tem que ser o Desenvolvimento Humano como uma forma de expansão das liberdades humanas.

Através de uma abordagem teórico-metodológica, pretende-se abordar de que forma pontos de cultura indígenas que desenvolvem atividades de audiovisual podem contribuir para o desenvolvimento humano dos agentes culturais neles envolvidos. Por isso, é de fundamental importância estabelecer uma relação entre comunicação, audiovisual, criatividade e desenvolvimento.

Para tal, apresenta-se vinte pontos de cultura indígenas que atuam com produção de audiovisual no Brasil, que estão inseridos numa política pública de cultura que tem na Lei Cultura Viva (Lei nº 13018 de 22 de julho de 2014), a economia criativa e a solidária como uma de suas ações estruturantes.

Neste panorama, pode-se questionar se os pontos de cultura indígenas que atuam com produção de audiovisual, setor do campo das indústrias criativas, contribuem para o desenvolvimento humano das pessoas que atuam diretamente ou indiretamente neles. Os princípios da Política Nacional do Cultura Viva expressam alguns requisitos necessários para o ideal de desenvolvimento proposto neste trabalho, baseado no pensamento de que a cultura deve ser produzida com o povo e não apenas para o povo. Trata de um tipo de política pública de cultura que traz a proposta da atuação, numa relação de mão dupla, entre o Estado e as organizações da sociedade civil.

É nesta indagação que este artigo se sustenta, relacionando pontos de cultura indígenas de audiovisual, indústrias criativas e desenvolvimento humano.

Considerando o exposto, propõe-se a realização de um estudo sistemático, a partir de um levantamento de vinte pontos de cultura que atuam com o setor do audiovisual no Brasil, a partir do prêmio Cultura Viva do Edital de Seleção Pública n.º 02 de 2 de julho de 2015, destinado a estas iniciativas de diferentes estados do país. Este estudo irá apontar as principais potencialidades e desafios que o audiovisual, setor da indústria criativa, apresenta para o

desenvolvimento humano. Propõe uma pesquisa sistemática em um contexto contemporâneo cujo campo das indústrias criativas se apresente nas pautas do desenvolvimento, levando em consideração que o desenvolvimento, muito além do crescimento econômico, está no universo das liberdades humanas, como pensou Amartya Sen. Verifica-se então, no plano empírico, a contribuição e os desafios dos vinte pontos de cultura indígenas de audiovisual do Brasil para o desenvolvimento humano.

Palavras-chave: criatividade; desenvolvimento audiovisual

Palabras claves: creatividad; desarrollo audiovisual

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Cultura, economia criativa e a sociedade do conhecimento: notas sobre o segmento de jogos digitais

Cultura, economía creativa y la sociedad del conocimiento: notas sobre el segmento de juegos digitales

Carmen Lúcia Castro Lima
Universidade do Estado da Bahia (UNEB/PPG)

O presente artigo discute como a dimensão econômica da cultura vem assumindo, crescente e aceleradamente, um lugar de destaque na agenda contemporânea. Além disso, debate-se a atividade de jogos digitais como pertencente ao campo criativo e cultural. A metodologia utilizada no trabalho se consistiu em uma revisão bibliográfica, utilizando como fontes artigos em periódicos científicos, livros, teses e dissertações, sobre as principais mudanças ocorridas na economia, nas últimas décadas do Século XX e como estas modificaram o papel da criatividade e cultura nas atividades produtivas, incluindo novos setores como os jogos digitais. Neste sentido, o trabalho procura evidenciar com mais profundidade o papel da cultura como fonte de valor e riqueza. Além disso, serão discutidos os conceitos de indústria e economia criativas como delimitação do setor cultural. E, por último, discute-se como o segmento de jogos digitais se situa no contexto da economia cultural e criativa.

No decorrer da discussão, verifica-se a tendência a modificações expressivas na dinâmica de acumulação e de desenvolvimento das sociedades. A nova lógica, expressa na tese da centralidade do trabalho intelectual e criativo, impactaria, particularmente, na dimensão econômica da cultura nas sociedades atuais. Neste contexto, Yúdice (2004) chama a atenção sobre a tendência atual de se utilizar "cultura como recurso", dirigida para a melhoria social, política e econômica das comunidades. Considerando o descrito, na segunda metade dos anos de 1990, surgiu o termo indústria criativa, como extensão do conceito indústria cultural, para englobar todas as atividades que produziriam e difundiriam bens e serviços com conteúdos culturais e sujeitos aos direitos autorais. O conceito de indústria criativa, no início deste século, foi sendo substituído pelo o de economia criativa. Este compreende as dinâmicas dos ciclos de criação, produção, distribuição e consumo/fruição de bens e serviços criativos

oriundos dos setores criativos, cujas atividades produtivas têm como processo principal um ato criativo gerador de um produto, cuja dimensão simbólica é determinante do seu valor. Atualmente, o conceito de economia criativa é o mais utilizado, como uma delimitação mais ampla do segmento cultural. Esta conceituação engloba, além das atividades predominantemente simbólico-culturais, outras pertinentes aos mais diversos setores econômicos relacionados às novas tecnologias de informação e comunicação (TICs).

Esta abarcaria, portanto, desde as expressões do folclore, da cultura popular e do patrimônio, passando por atividades geradoras de produtos tradicionalmente considerados culturais como livros, discos, museus, obras de arte, cinema, televisão e rádio, chegando até os bens criativos que ganham proeminência com as TICs, a exemplo dos jogos digitais. O referido segmento é um dos mais dinâmicos, superando, inclusive, a indústria de cinema em termos de faturamento. Os jogos digitais possuem as mesmas características de um produto cultural, seja em seu sentido antropológico ou funcional, a saber: a) sua produção demanda alguma contribuição da criatividade humana; b) são veículos de mensagens simbólicas para aqueles que os consomem; c) contêm, pelo menos potencialmente, alguma propriedade intelectual. Segundo "Mapeamento da Indústria Brasileira e Global de Jogos Digitais", realizado BNDES – FUSP, a produção de jogos digitais faz uso de atividades criativas e técnicas, que demandam e produzem novas tecnologias e geram novos produtos e serviços (BNDES – FUSP, 2014). Os jogos digitais também são uma atividade artística que envolve profissionais criativos altamente qualificados para sua produção. No processo produtivo de um jogo digital as atividades criativas possuem papel central.

A produção utiliza equipes multidisciplinares que englobam programadores de computação, engenheiros de *software,* artistas, animadores, designers, roteiristas, compositores de música. Neste processo, por ter vários profissionais criativos envolvidos, a criatividade e o conteúdo cultural são considerados os insumos principais. Os consumidores influenciam bastante o desenvolvimento de jogos digitais quando comunicam suas necessidades e habilidades aos estúdios e publicadoras. No mercado de jogos digitais, deve-se atender uma demanda específica com a utilização de diferentes modelos de distribuição e a constante inovação tecnológica. Um outro aspecto do mercado de jogos digitais, que o caracteriza como economia criativa, se refere papel das redes sociais na sua dinâmica. Matus (1996) argumenta que, no ato de jogar *on line*, há um processo de produção social, gerado pelas relações entre os atores sociais, no qual estes utilizam suas estratégias para vencer resistências ou para obter a colaboração do outro.

O segmento de jogos digitais, também, produz significativas externalidades para o conjunto da economia. Dessa maneira, os processos produtivos e de distribuição "transbordam" para outras atividades, ao promover a inovação tecnológica para os mais diferentes setores da economia: arquitetura e construção civil, publicidade; as áreas de saúde, educação e defesa, treinamento e capacitação Assim, este segmento possui características bem marcantes do setor criativo/cultural ao aliar criatividade e técnica, que demandam e produzem novas tecnologias; geram novos produtos e serviços, processos produtivos, formas de distribuição e proporcionam externalidades econômicas e sociais.

Palavras-chave: sociedade do conhecimento; economia da cultura; economia criativa; jogos digitais

Palabras claves: sociedad del conocimiento; economía de la cultura; economía creativa; juegos digitales

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

A Funarte e as políticas para as artes

Funarte y políticas para las artes

Gisele Marchiori Nussbaumer
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

O artigo busca contribuir para a reflexão sobre as políticas para as artes no Brasil e o papel da Fundação Nacional das Artes (Funarte) enquanto órgão responsável, no Governo Federal, pelo desenvolvimento de políticas públicas nesse âmbito. Discute-se, a partir de entrevistas realizadas com gestores e ex-gestores, articuladores e consultores da Funarte e do Ministério da Cultura (MinC), o processo de construção da Política Nacional das Artes (PNA), os editais e as leis de incentivo como mecanismos de fomento as artes, a gestão de espaços culturais pela Funarte, sua estrutura e representações regionais, bem como o lugar que essa instituição vem ocupando em termos de reconhecimento junto ao MinC.

A partir de 2003, com Gilberto Gil à frente do MinC, no governo de *Luiz Inácio Lula da Silva,* deu-se início a um conjunto de políticas públicas inovadoras no âmbito da cultura. Impôs-se e difundiu-se uma compreensão mais ampla da própria cultura, foi instituído o paradigma da diversidade e criados importantes programas para a área. No entanto, no que se refere especificamente às linguagens artísticas, não se constata os mesmos avanços obtidos em outros setores do campo cultural.

A Funarte, responsável pelas políticas para as artes em âmbito federal, foi criada em 1975 e teve sua trajetória marcada por disputas diversas. Se em certos momentos acolheu artistas e intelectuais que desenvolveram importante militância na área, a partir da criação do MinC, em 1985, a instituição com então dez anos de atividade, que chegou a ser considerada "modelo", teve seus dirigentes e corpo técnico desempoderados, sua estrutura quase desmantelada e não mais voltou a ter o prestígio dos seus primeiros anos (BOTELHo, 2000).

O enfraquecimento institucional e político da Funarte, cuja sede fica na cidade do Rio de Janeiro, não foi superado nem durante a gestão do ex-ministro Gil no MinC (2003-2008), mesmo tendo sido esse período, inquestionavelmente, um marco para amplificação e diversificação das políticas culturais no país, responsável por importantes mudanças e

rupturas nesse campo. Na gestão seguinte do MinC, com Juca Ferreira como ministro (2008-2010), o quadro da Funarte também não se alterou significativamente, muito embora em seu discurso de posse ele tenha reconhecido o pouco avanço obtido nas políticas para as artes nos anos passados, bem como a necessidade de fortalecer essa instituição.

Com Dilma Rousseff na presidência da república, apesar do legado estabelecido anteriormente e do reconhecimento público da importância do trabalho que vinha sendo realizado no MinC, o investimento em cultura diminuiu e não houve a continuidade de políticas bem sucedidas, como era esperado. Foi um período de polêmicas e descontinuidades, com as gestões de Ana de Hollanda (2011-2012) e Marta Suplicy (2012-2014) como ministras, e que refletiu na atuação da Funarte e demais entidades vinculadas ao MinC.

Em uma tentativa de contornar as críticas e o descontentamento no meio cultural, sobretudo artístico, a presidenta convidou o ex-ministro Juca Ferreira para retornar a pasta em 2015, quando então o sociólogo, mais uma vez, afirmou o compromisso do MinC com as políticas para as artes e o fortalecimento da Funarte, criando grande expectativa em torno da retomada e expansão do trabalho que vinha sendo realizado desde a gestão de Gil. Paralelamente, tendo o filósofo Francisco Bosco como presidente, e atuando de forma mais alinhada com as diretrizes do MinC, a Funarte busca um maior protagonismo e lança a proposta de elaboração de uma Política Nacional das Artes (PNA), "cujo objetivo final é a implementação de políticas públicas atualizadas, fundamentadas e duradouras para as artes" (RELATÓRIO PNA, 2016, p.4).

Em maio de 2016, no entanto, esse processo é bruscamente interrompido com o *impeachment* da presidenta eleita Dilma Rousseff e a ascensão do vice Michel Temer à presidência, no momento da entrega das propostas de programas setoriais formulados para cada linguagem artística, decorrentes do processo de construção da PNA. Com as mudanças no comando político do país, o MinC chega a ser extinto e a Cultura é reduzida a uma secretaria, subordinada ao Ministério da Educação, assumido pelo ex-deputado Mendonça Filho (DEM-PE), tradicionalmente comprometido com os interesses do agronegócio. Mesmo com a "recriação" do MinC logo depois, devido a intensa pressão da classe artístico-cultural, do processo da PNA restou apenas um relatório de atividades, apressadamente disponibilizado no site do MinC.

Esse relatório, intitulado "Política Nacional das Artes. Processo de construção de políticas públicas atualizadas, duradouras e estruturantes para as artes brasileiras: Presente para o futuro", torna públicas as reflexões e documentos produzidos de março de 2015 a maio

de 2016, ao tempo que "transfere para a sociedade civil a responsabilidade de assimilar essas reflexões, apropriar-se desse processo e fazer dessas informações e ideias um instrumento de luta pelo não enfraquecimento do apoio do Estado às artes no Brasil" (Relatório PNA, 2016, p.4).

É sobre esse cenário problemático, a Funarte e as políticas públicas para as artes, que o artigo trata, tendo como subsídios, além do relatório mencionado, o ponto de vista de gestores e ex-gestores, bem como de articuladores, consultores e membros do comitê da PNA entrevistados.

Em termos de resultados, o processo de construção e o relatório de atividades da PNA, assim como os depoimentos das entrevistas realizadas, trouxeram à tona importantes questionamentos e, também, algumas indicações. No que tange ao fomento, por exemplo, fica evidente a urgência de que sejam pensadas diferentes formas de apoio e incentivo às artes, para além dos editais e das leis de incentivo, que demonstraram ser incapazes de dar conta da diversidade da produção e da abrangência geográfica de um país como o Brasil. Há quase um consenso, também, em torno da ideia de que não é função da Funarte gerir mais de 20 equipamentos culturais concentrados em três capitais do Sudeste e um na capital federal, para as quais já converge a maior parte dos recursos federais. São ainda sugeridas mudanças no organograma da Funarte, considerando uma nova maneira de atuação, mais como articuladora federal do que como executora de programas de Governo.

A análise empreendida aponta o distanciamento histórico e uma falta de sincronia existentes entre a Funarte e o MinC, cuja relação chega a ser classificada como "esquizofrênica". A própria existência da Funarte é colocada em pauta por alguns entrevistados, que consideram que a instituição não é capaz de conduzir a construção das políticas para as artes num contexto tão complexo, onde cada linguagem exige um pensamento que dê conta das suas especificidades e diferenças. É sintomático nesse aspecto que, ao serem questionados sobre o que se destaca da atuação da Funarte nos últimos 13 anos (2003-2016), a maioria dos entrevistados tenha citado apenas os editais setoriais.

Conclui-se assim, para além da fragilidade da Funarte, que a PNA proposta, que poderia ter sido o marco de um processo fundamental para a construção de políticas para as artes no Brasil, não cumpriu com seus objetivos, embora seu relatório reflita um importante esforço de aglutinação e reflexão de propostas setoriais e transversais que podem ser criticadas e aprimoradas, sendo algumas delas discutidas desde a gestão de Gil no MinC. Como registra Francisco Bosco, em entrevista concedida em novembro de 2016, tratando do

complexo cenário atual e das perspectivas para a área, infelizmente "o golpe parlamentar, a ruptura institucional, o governo autoritário, o ministro golpista, a retração econômica, o desprezo que essa gente tem por minorias – tudo isso evidencia uma era de afastamento entre a gestão pública da cultura e a sociedade civil em sentido amplo. Não poderíamos estar mais distantes, agora, do espírito de uma Política Nacional para as Artes".

Palavras-chave: políticas culturais; políticas para as artes; Funarte

Palabras claves: políticas culturales; políticas para las artes; Funarte

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Desdobramentos do plano ibero americano de leitura no brasil: enlaces e des(a)fios federativos nas políticas culturais para o livro na bahia entre 2005 e 2015

Desdobramientos del plan iberoamericano de lectura en Brasil: enlaces y des(a)fios federativos en las políticas culturales para libro en Bahia entre 2005 y 2015

João Vanderlei de Moraes Filho
Universidade Federal da Bahia (UFBA/PPG)

A primeira lei nacional para fomentar o livro no Brasil é tardia, se compararmos aos países da América Hispânica. A Colômbia, por exemplo, teve a primeira lei do livro instituída no contexto do pós IIª guerra mundial, na década de 50, no bojo da criação da UNESCO e da Biblioteca Pública Piloto para América Latina e Caribe, com sede na cidade de Medellín, Antioquia. Enquanto no Brasil foi instituída em 2003, como resultado do acordo firmado no mesmo ano através da Declaração de Santa de La Sierra. Também assinaram este documento outros vinte presidentes da República de países da região que reconheceram a *leitura* como "*un instrumento real para la inclusión social y un fator básico para el desarollo social, cultural y econômico*, assim como *dever do Estado"* promovê-la a partir de diretrizes orientadas pelo Plano Ibero Americano de Leitura (OEI, CERLALC, 2005). Muitos fatores podem ser evocados para um possível decalque sobre o aspecto tardio da lei do livro no Brasil em comparação à Colômbia. Todavia, este não será o foco a ser desenvolvido neste artigo, embora seja de fundamental importância para este estudo comparativo desfiar o tecido histórico e o contexto político cultural nos quais se estruturam o conjunto de instituições e ações sistêmicas vinculadas a formação de uma indústria editorial espanhola e, sobretudo, na construção de um mercado para o livro na América hispânica. Com isto, comungo de que estruturas institucionais espanholas replicadas no contexto cultural latino-americano a partir da década de 30 delinearam o um conjunto de princípios a fim de conformar um espaço favorável a comercialização do livro no qual o estado tivesse lugar de destaque na aquisição. Isto, por assim dizer, nos evidencia pistas sobre desdobramentos que antecederam iniciativas também estruturantes para o campo editorial como o Plano Ibero Americano de Leitura

(2005-2015). Comparativamente, se a leitura diacrônica dos contextos do Brasil e da Colômbia por um lado os distanciam, ao lermos o tecido histórico e as experiências sincrônicas no campo das políticas culturais provocadas a partir de 2003, com a Declaração de Santa Cruz de La Sierra, nota-se que as políticas para o livro, leitura, biblioteca e literatura no espaço Ibero Americano associam-se diretamente às implicações dirigidas pela OEI - Organização dos Estados Ibero-Americanos e CERLALC - Centro para Fomento do Livro na América Latina e Caribe. Neste sentido Espanha, Portugal e toda América Latina e Caribe, desde 2005 vinculam-se ao modelo de gestão, políticas e práticas configuradas pelo ILIMITA - Plano Ibero Americano de Leitura. Este Plano, por sua vez, configurou-se como força motriz para que fossem instituídas politicas nacionais, estaduais e municipais para o setor do livro e leitura. Assim, a atual lei do livro do Brasil (2003) e o Plano Nacional do Livro e Leitura (2006) resultam de desdobramentos transnacionais enlaçados entre instituições públicas, privadas e a sociedade civil dos distintos contextos que tecem as 21 unidades nacionais que fracionam o espaço geo – político e cultural Ibero Americano. Desfiar, portanto, os enlaces federativos que tecem das políticas culturais nacionais às estaduais reivindicadas a fazer cumprir as diretrizes expressas no ILIMITA, cujo objetivo primaz é "criar um espaço favorável à leitura e ao fomento do livro" configura-se como recorte basilar deste artigo. Sendo as unidades federativas autônomas, quais relações foram estabelecidas para coser e desfiar as fronteiras dos distintos espaços e territórios culturais desenhados. Quais enlaces federativos tecem políticas nacionais às estaduais?

Pretende-se, portanto, neste artigo, desenvolver uma fração do resultado da investigação de doutoramento: Desdobramento do Plano Ibero Americano de Leitura na Bahia e em Antioquia: enlaces e des(a)fios federativos entre políticas culturais nacionais e estaduais no Brasil e na Colômbia entre 2005 e 2015. Com eixo nos estudos multidisciplinares em políticas culturais comparadas com interface setorial para o livro, a leitura e bibliotecas públicas, o texto desenhara o itinerário das políticas culturais para o livro e leitura na Bahia no período de 2005 a 2015, notadamente, delineando as estruturas institucionais acionadas para gestão e implicações das práticas nacionais na Bahia e desta maneira decalcar desdobramentos das políticas nacionais no Estado.

Palavras- chave: Plano Ibero Americano de Leitura; Plano Nacional do Livro e Leitura; Plano Estadual do Livro e Leitura; políticas culturais; federalismos

Palabras claves: Plan Ibero Americano de Lectura; Plan Nacional del Libro y de la Lectura; Plan Estadual del Libro y de la Lectura; políticas culturales; federalismos

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

BIOMUSEOLOGIA – Sistemas de Informação Concernentes a Territorialidades e suas Sustentabilidades

BIOMUSEOLOGIA - La información relativa a los sistemas de territorialidades y sus sostenibilidades

Rita de Cássia Oliveira Pedreira
ARCABOUÇO – Ensino de Arte; Cultura e Sustentabilidade

Eráclito Pereira
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Maurício Oliveira Pedreira
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

A "biomuseologia" surge como uma vertente de convergência sinergéticas de territorialidades e seus pertencimentos em alternativas de sustentabilidade local, estabelecendo, para tal, sistemas de informações apropriados a diversos acervos patrimoniais. Este ramo da Ciência Social incorpora aprendizados diversificados, a saber: Museologia; Geografia; Ciências da Informação; Pedagogia; Psicologia Social; Administração, Biologia, dentre outras áreas do conhecimento. Pesquisas e atividades neste flanco surgem como de suma preponderância acadêmico-popular para ampliação do foco quanto à busca de políticas públicas que atendam as necessidades de localidades populares e tradicionais. Pois, a contribuição de diferentes indivíduos e competências, ou seja, o cidadão e sua capacidade de ação em busca de políticas regionais que alcancem as suas necessidades cotidianas, tanto quanto o preservar do seu lugar. Isto é, imprescindível na implantação de parcerias e metodologias que visem o fortalecimento das mudanças atitudinais na salvaguarda da cultural e do ambiente local.

O principal resultado a ser obtido com as inovadoras propostas são as ampliações das práticas do conceito de salvaguarda, abarcando não só pessoas como corresponsáveis pela utilização racional dos recursos culturais e ambientais, mas, também grupos e organizações (governamentais e não governamentais) num contexto de transformações e consolidação da sociabilidade. Pois, a informação, mais aproximada do "real", deve constituir-se

emancipatória, e desta forma é da sua alçada, criar opções as decisões dos seres humanos, e, portanto guiá-los nos caminhos da educação e sustentabilidade no seu dia a dia, alimentando usinas geradoras e gestoras de catalisadores das consciências dos bens patrimoniais da humanidade. Pois que, a informação desde sua origem, tem a marca de intervir em questões sociais, e consequentemente, lidar com o ambiente complexo, mas, também fragmentado na contemporaneidade.

Palavras-chave: patrimônio, pertencimento; territorialidade; sustentabilidades

Palabras claves: patrimonio; pertenencia; territorialidad; sostenibilidades

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

GT 6 - Diálogos interdisciplinares: memória, espaço e culturas

Coordenadores: Roney Gusmão (Mesclas/UFRB), Francesca Bassi (Mesclas/UFRB) e Fátima Tavares (ObservaBaía/UFBA)

O GT Diálogos interdisciplinares: memória, espaço e culturas se interessa por investigações sobre espaços, experiências estéticas, cotidianidade, memórias e suas interfaces com a transmissão e com a fabricação da cultura. Espera-se contribuir para uma reflexão sobre processos culturais, práticas sociais e comunicação de saberes e de habilidades nos fluxos e trânsitos da memória. Se, por um lado, a memória pode estar inscrita em ambientes culturais sedimentados, por outro, pondera-se que não existe memória sem uma dimensão espacial e uma concretude movente. Portanto, as experiências, as representações e o próprio forjar do cotidiano transitam numa unidade espaço-temporal, fazendo coexistir presente e passado, pertencimento e despertencimento, inclusões e exclusões. Para além de uma perspectiva historizante, é nítida a percepção de que a vida cultural se constrói e reconstrói nas suas relações topofílicas e de territorialidade, em espaços 'intensivos' que detém um próprio poder de contingência e de afetação. Nesse sentido, o movimento é condição sine qua non de reconstruções múltiplas, nas relações entre materialidades e subjetividades. O fabricar a cultura precipita essas dinâmicas complexas com a memória, apresenta os embates desiguais de poder, performatiza relações sociais tanto no cotidiano como em momentos de liminaridade (festas, rituais, intervenções artísticas, etc.). O GT se interessa pelos processos socioculturais que se desdobram em aspectos performáticos no e pelo espaço; as relações em diálogo com o corpo em seu espaço de vivência; as intervenções, as formas de expressão, os processos do criar e trabalhar; a cultura material e imaterial, as narrativas, discursos e literaturas nas suas amplitudes e diversidades; as manifestações artístico-culturais e os diversos olhares sobre o patrimônio.

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

"Quem tem fé vai a pé!": uma análise das apropriações e ressignificações relativas ao cortejo da Lavagem do Bonfim 2017

"El que tiene fe va a pie!": un análisis de las apropriaciones y resignificaciones relativas al cortejo del Lavado de Bonfim 2017

Alessandra de Figueiredo Porto
Instituto Brasileiro de Mercado de Capitais (IBMEC/RJ)

O artigo analisa as novas apropriações referentes à Lavagem do Bonfim, maior evento popular religioso da cidade de Salvador (Estado da Bahia). De acordo com Avancini (2016), a tradicional festa religiosa acontece desde a inauguração da igreja, em 1754, na segunda metade do século XVIII. No dia 24 de junho de 1754, a imagem do Senhor Jesus do Bonfim foi levada através de um cortejo da Igreja Nossa Senhora da Penha de França (situada no bairro da Ribeira) para a Igreja do Senhor do Bonfim[1]. A tradição de lavar a escadaria surgiu em virtude de uma ordem dos integrantes da Irmandade da Igreja do Bonfim, que exigiram que os escravos faxinassem o templo para os festejos do segundo domingo após o Dia dos Santos Reis. Desde então, a tradição perdura até os dias atuais. A lavagem é realizada anualmente, sempre na segunda quinta-feira do mês de janeiro. O evento possui como ponto de partida a Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, local de concentração das baianas que participam do cortejo rumo à Colina Sagrada (expressão utilizada para se referir ao local onde fica a Igreja do Senhor do Bonfim). A caminhada com destino ao templo tem início por volta das oito horas da manhã; e o percurso possui oito quilômetros, durando em média três horas. Quando o cortejo finalmente chega à Igreja do Senhor do Bonfim, é iniciada a famosa lavagem do adro e das escadarias da basílica.

O evento possui um caráter predominantemente religioso, onde candomblé e catolicismo se fundem em prol da fé no Senhor do Bonfim. De acordo com Pinheiro[2], a festa

[1] Disponível em: <http://www.santuariosenhordobonfim.com/artigo/historia-do-santuario.html>. Acesso em 13 jan. 2017.

[2] PINHEIRO, Érika do N. A lavagem das escadarias de Nosso Senhor do Bonfim da Bahia: identidade e memória no final dos Oitocentos. **Revista Brasileira de História das Religiões,** v. II, p. 2-10, 2009.

do Bonfim é uma mobilização em torno do religioso, na crença religiosa (seja em Jesus, em Oxalá ou nos dois ao mesmo tempo). Vale a pena ressaltar que a celebração ultrapassa as fronteiras das religiões de matriz africana e do catolicismo, já que praticantes de outras religiões e seitas se unem no dia da Lavagem do Bonfim, conforme pode-se observar na reportagem publicada no jornal "A Tarde"[3]:

> As quartinhas levadas pelas baianas vestidas de branco e que contêm água de cheiro lembram a pureza do culto tanto ao Filho de Deus, Jesus, como também ao Filho de Olorum, Oxalá. A diversidade de credos é ressaltada, no início da festa, pelo ato inter-religioso em que representantes do catolicismo, protestantismo, hinduísmo, candomblé e espiritismo rezam juntos pela paz no adro da Basílica da Conceição da Praia.

Sendo assim, a Lavagem do Bonfim pode ser analisada em uma perspectiva intercultural, já que o conceito de interculturalidade significa um conjunto de propostas de convivência democrática entre diferentes culturas, buscando integrá-las sem anular sua diversidade, fomentando assim o potencial criativo e vital resultante das relações entre diferentes agentes e seus respectivos contextos[4]. Para Canclini (2007), a interculturalidade remete ao entrelaçamento, àquilo que se sucede quando os grupos entram em relações e trocas.

Cabe registrar que, no dia 15 de janeiro de 2014, a Lavagem do Bonfim foi declarada Patrimônio Imaterial Nacional pelo Instituto Histórico e Artístico Nacional (Iphan)[5]. De acordo com matéria publicada pelo jornal Correio da Bahia[6], foi justamente na Lavagem do Bonfim do ano de 2014 que o historiador Azaza Rodrigues levou durante o cortejo um cartaz com a frase "*Quem tem fé vai a pé!*". Azaza reside no município baiano de Simões Filho, e todo ano participa da Lavagem do Bonfim. Na reportagem supracitada, o historiador mencionou: "*Esta lavagem me remete ao princípio de tudo - aos meus ancestrais negros lavando as escadarias de uma igreja.*"

---

[3] Disponível em: <http://atarde.uol.com.br/bahia/salvador/noticias/1478898-no-bonfim-a-agua-de-cheiro-une-o-candomble-e-o-catolicismo>. Acesso em 02 fev. 2017.

[4] Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/maisdefinicoes/INTERCULTURALIDADE.pdf>. Acesso em 13 jan. 2017.

[5] Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/357/festa-do-senhor-do-bonfim-em-salvador-ba-recebe-titulo-de-patrimonio-cultural-do-brasil>. Acesso em 02 fev. 2017.

[6] Disponível em: <http://www.correio24horas.com.br/detalhe/salvador/noticia/quem-tem-fe-vai-a-pe-declarada-patrimonio-imaterial-nacional-lavagem-do-bonfim-atrai-milhares-de-devotos-de-todo-o-pais/?cHash=a6155718f5db982f28623c25d703d925>. Acesso em 02 fev. 2017.

A frase "*Quem tem fé vai a pé!*" se tornou uma espécie de slogan[7] para a caminhada até à Igreja do Senhor do Bonfim. Partindo de tal raciocínio, o cortejo ganha ares de penitência em prol de uma "*lavagem de corpo e alma*". Em matéria publicada pelo site de notícias G1[8] sobre a Lavagem do Bonfim, pode-se observar que o ano de 2014 possuiu fulcral importância no sentido de fortalecer elementos identitários referentes ao cortejo, conforme trecho a seguir:

> A lavagem do adro da Basílica, que desde o ano de 2014 é conhecida como Lavagem de Corpo e Alma, tem como objetivo resgatar a dimensão da piedade popular e penitencial da caminhada e evangelizar pelo testemunho, anúncio da Boa Nova e denúncia de tudo o que fere a dignidade da pessoa humana e destrói a vida.

De acordo com Serra (1999), o cortejo da Lavagem do Bonfim é uma espécie de procissão jubilosa, acompanhada de uma multidão alegre. Todavia, o cortejo vem ganhando novas apropriações e ressignificações. De modo geral, a Festa do Senhor do Bonfim é mais do que uma grande manifestação religiosa da Bahia. A celebração é uma referência de grande importância na afirmação da cultura baiana, além de representar um momento significativo de visibilidade para os diversos grupos sociais[9].

A Lavagem do Bonfim 2017 aconteceu no dia 12 de janeiro, e o cortejo teve a participação de 36 entidades folclóricas e culturais no percurso entre a Igreja da Conceição da Praia e o Bonfim[10]. Blocos tradicionais da cidade de Salvador, como o Filhos de Gandhy e o Muzenza, participaram do desfile. Partidos políticos, entidades de classe e outras organizações também estavam presentes na procissão, fazendo do evento um lugar para outras manifestações além do sagrado.

E foi exatamente no cortejo do ano de 2017 que o PSOL (Partido Socialismo e Liberdade) lançou a campanha "Fora Nilo", cujo objetivo seria protestar contra a sexta

---

[7] Em publicidade, o slogan é uma curta mensagem usada como uma identificação de fácil memorização agregada a um produto, serviço, etc.

[8] Disponível em: <http://g1.globo.com/bahia/noticia/2016/12/tradicional-lavagem-do-bonfim-sera-dia-12-de-janeiro-veja-programacao.html>. Acesso em: 30 jan. 2017.

[9] Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/357/festa-do-senhor-do-bonfim-em-salvador-ba-recebe-titulo-de-patrimonio-cultural-do-brasil >. Acesso em 30 jan. 2017.

[10] Disponível em: <http://noticias.r7.com/bahia/cortejo-da-festa-do-bonfim-reune-36-entidades-folcloricas-10012017>. Acesso em 30 jan. 2017.

reeleição de Marcelo Nilo à Presidência da Assembleia Legislativa da Bahia[11]. Também foi na Lavagem do presente ano que o coletivo[12] "Famílias pela Diversidade" resolveu "marcar presença", conforme declarou Inês Silva (fundadora do movimento): "*Nossos filhos e filhas participarão com saias brancas e camisa branca do Famílias. E nós iremos ficar de fora??? Nunquinhaaaa! Estamos organizando a nossa participação, que será importantíssima para apoiá-los marcando presença*[13]."

O futebol baiano também participa ativamente da Lavagem do Bonfim. O Esporte Clube Vitória (conhecido como Vitória) estimula que os seus torcedores estejam presentes anualmente na caminhada da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia até o Bonfim - inclusive para acompanhar a tradicional fanfarra do time. Para tal, o clube de futebol soteropolitano comercializa camisas (popularmente conhecidas como "abadás") para os torcedores interessados em participar do evento (chamado de "Cortejo do Vitória"). Todavia, o Esporte Clube Vitória resolveu inovar no "Cortejo do Vitória" em 2017. Além da caminhada e da fanfarra, o torcedor poderia optar por fazer uma parte do trajeto de barco. Visando complementar ainda mais o leque de opções do "Cortejo do Vitória", os participantes do evento também poderiam incluir adicionalmente uma feijoada regada a *open bar*[14] (servida na sede náutica do clube). É interessante observar que, para chamar a atenção dos torcedores, os organizadores do Cortejo do Vitória na Lavagem do Bonfim 2017 buscaram fazer uma associação com a expressão "*Quem tem fé vai a pé!*". Nesse contexto, o clube baiano utilizou o seguinte argumento em seu site: "*Quem é torcedor sabe o que é ter fé. E quem tem fé não pode ficar de fora da maior festa popular da cidade que é a Lavagem do Bonfim. Que tal unir as duas coisas?*"

Cabe registrar que a Lavagem do Bonfim é um lugar de memória e relevância para a elaboração e reelaboração de identidades. Para Bauman (1998), o significado da identidade na contemporaneidade diz respeito tanto às pessoas quanto às coisas, podendo ser adotado (e também descartado). Desse modo, a memória de grupos coletivos se organiza e se reorganiza

---

[11] Disponível em: <http://www.tribunadabahia.com.br/2017/01/11/psol-lanca-campanha-fora-nilo-na-lavagem-do-senhor-do-bonfim>. Acesso em: 30 jan. 2017.

[12] Grupo de pessoas que se une em prol de um objetivo comum, seja ele político, artístico, cultural, profissional, etc.

[13] Disponível em: <http://www.correio24horas.com.br/blogs/mesalte/coletivo-familias-pela-diversidade-participa-da-lavagem-do-bonfim/>. Acesso em: 30 jan. 2017.

[14] Expressão que significa literalmente "bar aberto", referente ao sistema que costuma ser adotado **em** festas e eventos onde os participantes possuem o direito de consumir livremente as bebidas.

o tempo todo em busca de adaptações no ritual da lavagem[15]. E é justamente diante de tal perspectiva que se debruça o presente artigo, pretendendo lançar olhares sobre as novas apropriações e significações presentes na Lavagem do Bonfim 2017. O trabalho também busca compreender como a celebração ganha novos significados para além do religioso, se solidificando como um local de visibilidade para os diversos grupos, onde comemoração e memória se hibridizam em torno de novos sentidos.

Palavras-chave: interculturalidade; lavagem do Bonfim; memória; cortejo; Bahia

Palabras claves: interculturalidad; lavado de Bonfim; memoria; cortejo; Bahia

[15] PINHEIRO, Érika do N. A lavagem das escadarias de Nosso Senhor do Bonfim da Bahia: identidade e memória no final do Oitocentos. **Revista Brasileira de História das Religiões**, v. II, p. 2-10, 2009.

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

A capoeira e seus mestres: memória, saber e cultura na roda e na vida

Capoeira y sus maestros: la memoria, el saber y la cultura en la rueda y en la vida

Alice Lacerda Pio Flores
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB/PPG)

Isnara Pereira Ivo
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB)

"A Capoeira é tudo que a boca come e tudo que o corpo dá". Esta frase tão famosa e tão cheia de significado, dita por Mestre Pastinha, expressa de maneira irretocável o que a capoeira é e a importância que ela tem na vida de seus praticantes.

Buscar nos ensinamentos de Mestre Pastinha, como de tantos outros mestres de capoeira, meios para entender os meandros desta arte, que é luta, dança e, sobretudo, manifestação cultural, é refazer os passos que a própria capoeira percorre: aprender com melhores, "beber na fonte", já que são eles, os mestres de capoeira, os grandes responsáveis pela continuidade da prática. São eles que devotam suas vidas a ela, ensinando, transformando e influenciando novos capoeiristas, enfim, mantendo vivas a tradição, a memória e cultura da capoeira.

Para entender como estes indivíduos desenvolvem esta atividade e qual é o papel que representam para a prática em si e na vida de seus discípulos, partimos de uma distinção feita pelos próprios capoeiristas, entre os "mestres de verdade" e os "falsos mestres", buscando compreender quais são os critérios – e os aspectos – que diferenciam uns dos outros, e como o grupo compreende esta dicotomia. Tomando por base da definição de Detienne, de "Mestres de Verdade", procuramos entender o papel dos mestres de capoeira neste contexto múltiplo de valores e significados.

Semelhantes aos poetas na Grécia arcaica, que eram considerados os Mestres da Verdade por representarem a ligação entre o mundo humano e o mundo divino, e que eram considerados "homens excepcionais" "que são 'vivos' no mundo dos mortos, providos de

uma 'memória' no mundo do esquecimento",[1] os mestres de capoeira são também mestres da memória e da verdade da capoeira, uma vez que representam um ponto de convergência entre o passado, o presente e o futuro, entre a tradição e a adaptabilidade de uma prática que, sendo viva, se renova a cada dia.

Desta forma, empreendeu-se uma análise da capoeira sob a ótica de seus mestres, em ordem de perceber o que, na visão deles, a transforma em uma manifestação que, muito além da atividade física, se apresenta a eles como uma filosofia de vida.

Quando o assunto é a origem da capoeira, seu local de nascimento e a qual país toca reclamar sua autoria, muita discussão ainda é travada, no sentido de precisar em que solo se realizou o primeiro jogo de capoeira. Embora saibamos e respeitemos a relevância da decifração de tais enigmas, e consideremos a importância da territorialidade, entendemos que, em casos como o da capoeira a extrapolação e até mesmo recusa em enxergar limites no território, no tempo e principalmente nos preconceitos, exercidas pela prática em si durante seu processo de desenvolvimento, colocam as questões do "onde" e do "quando" em suspenso, diante de outras, como o "de que forma" e o "com que significado".

Como atividade que é uma mistura de dança, luta, arte e jogo, a capoeira consegue agregar diferentes modos de ser, comportamentos e interesses. Enquanto manifestação que é, ao mesmo tempo, física, artística, social e cultural, desenvolve e dissemina valores que vão muito além da realização da roda de capoeira e se relacionam à vida em sociedade, como o sentimento de comunidade, de pertencimento, além de representar um meio de resistência social e cultural. Em sendo portadora – e veículo – destas características que são tão importantes à nossa existência humana, individual e como sociedade, a capoeira se constituiu, e ainda o faz cotidianamente, como uma prática que é, essencialmente, memória.

Se, como afirma Le Goff, "a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia",[2] a capoeira representa um meio pelo qual muitos indivíduos se encontram, melhor seria dizer se reconhecem como pertencentes, como seres agentes destas sociedades. É por esta razão que muitos capoeiristas insistem em definir a capoeira como uma "filosofia de vida", algo que extrapola os limites das rodas de capoeira, influenciando em sua maneira existir no mundo.

---

[1] DETIENNE, Marcel. **Os mestres da verdade na Grécia Arcaica**. Trad. Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, p. 42.

[2] LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: UNICAMP, 1990, p. 410, grifos no original.

Partindo desta perspectiva, pode-se dizer "filosófica" sob a qual a capoeira é encarada pelos seus praticantes, percebeu-se a necessidade de lançar um olhar mais atento à figura do mestre de capoeira. Muito além de um simples professor que ensina os meandros da prática, o mestre de capoeira é visto como um exemplo de vida, alguém que é uma espécie de pai, professor, amigo e ídolo para os mais jovens, e que os inspira, através do exemplo, a serem não somente capoeiristas, mas seres humanos melhores.

No universo dos grupos de capoeira, algumas questões aparecem como cruciais à "nomeação" de novos mestres de capoeira, alguns exemplos são o reconhecimento por parte do grupo, o sentimento de pertença que eles têm e inspiram nos demais e a distinção entre os mestres de verdade, isto é, aqueles que foram criados na tradição, e os falsos mestres, que são os indivíduos que, de algum modo, conseguem o título de mestre de capoeira, mas não tem a validação do grupo e, por isso, não são considerados mestres verdadeiros.

Aprofundando os estudos sobre o tema, e em ordem de levar adiante a tarefa de compreender "do que é feito um mestre de capoeira", percebeu-se que ninguém estaria mais autorizado a falar sobre o assunto do que os próprios mestres de capoeira. Diante desta constatação, a opção metodológica mais óbvia a ser aplicada seria a coleta e a análise de entrevistas com os mestres de capoeira.

Nesta etapa do processo, uma dificuldade se apresentou. Uma dificuldade que remetia à própria filosofia da capoeira. Se a proposta é compreender o que significa ser um "mestre de verdade", é a estes mestres que era preciso recorrer. Acontece que alguns destes indivíduos que são reconhecidamente mestres de verdade da capoeira já não estão mais vivos, e aqueles que ainda habitam este mundo, estão espalhados por ele, disseminando por todas as partes o seu imenso saber. Sendo assim, a alternativa encontrada foi recorrer a um método que, a priori, pareceu ser bastante arriscado: buscar em entrevistas concedidas por mestres em diferentes contextos e períodos, o real significado do que é ser mestre de capoeira.

Assim, partindo da análise que estes "monstros sagrados"[3] da capoeiragem fazem da própria vida e de seu papel como mestres de capoeira, começou-se a compreender esta imensa empreitada assumida por estes indivíduos, que passam a se comportar como verdadeiros agentes de memória, isto é, pessoas que atuam nas diversas "frentes", agrupando, legitimando

[3] Sobre os monstros sagrados, Bianchi (2005) diz que "ignora-se a origem, mas sabe-se muito bem o significado dessa expressão e o seu emprego oportuno. Em resumo, monstro sagrado é um apelido criativo que subverte o significado da palavra monstro ao adjetivá-la com a qualificação de sagrado, que, por sua vez, passa a assumir a acepção de venerável, intocável. Obviamente, seu emprego é subjetivo, mas, nos casos de consenso, torna-se praticamente de uso universal".

e perpetuando os fazeres e saberes da capoeira, ao mesmo tempo em que desperta em outros indivíduos, a vontade – a necessidade, mesmo – de fazer parte daquele mundo e de serem, também eles, continuadores, "eternizadores" desta prática que é considerada por muitos como uma filosofia de vida.

Neste contexto em que são abordadas manifestações como a capoeira, percebeu-se que memória e verdade passam a ser entendidas como tendo um mesmo – e sempre muito atual – significado, afinal, este conjunto de práticas, comportamentos, conhecimentos e modos de ser, que considera-se como sendo a memória da capoeira, uma vez internalizado, passa a influenciar o modo de agir destes indivíduos, os capoeiristas, em todos os âmbitos de sua vida: dentro e fora da roda de capoeira, perto ou longe de seus companheiros capoeiristas.

Do mesmo modo, compreendeu-se que a capoeira se concretiza enquanto prática cultural no espaço da roda de capoeira que, por sua vez, pode ser realizada em qualquer espaço onde haja um chão, um berimbau, capoeiristas dispostos e o *axé,*[4] mas a capoeira em si, ocupa todos os espaços da vida de seus praticantes, chegando a contagiar até mesmo que não faz parte deste ou daquele grupo de capoeira. Como disse Nestor Capoeira "a capoeira em sua história se comporta como um bom capoeirista no 'jogo da vida': ginga, dá reviravoltas súbitas e inesperadas, fica de cabeça para baixo, engana, finge que vai, mas não vai, cai e levanta, sai de role e dá a volta por cima".[5] Sendo ela própria fruto da resistência e da diversidade, vivendo da paixão e da coragem de seus praticantes, a capoeira vive em constante reinvenção e adaptação. Como costumam dizer seus praticantes, a capoeira é viva.

Palavras-chave: capoeira; mestre de capoeira; memória; cultura

Palabras claves: capoeira; maestro de capoeira; memoria; cultura

[4] O termo "axé" provém do Candomblé, onde é usado para designar a força dos Orixás. Conforme o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2009, p. 232), axé é "a força sagrada de cada orixá, que se revigora, no candomblé, com as oferendas dos fiéis e os sacrifícios rituais". Na capoeira, a palavra tem o mesmo sentido, sendo usada para dar nome à energia que surge do encontro dos capoeiristas na roda e fora dela, e do jogo "bem jogado".

[5] CAPOEIRA, Nestor. **Capoeira**: os fundamentos da malícia. São Paulo: Record, 1998, p. 107.

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Corpo da oralidade e da dança, ou como a palavra é movimento: Festas tradicionais do povo Uitoto da Amazônia colombo brasileira

Cuerpo de la oralidad y de la danza, o como la palabra es movimiento: fiestas tradicionales del publo Uitoto de la amazonia colombo-brasilera

Daniela Botero Marulanda
Universidade Federal da Bahia (UFBA/PPG)

Esta comunicação desenvolve-se a partir de um projeto de pesquisa em andamento que busca estudar as festas Uitoto, povo indígena amazônico localizado na fronteira entre a Colômbia e o Brasil, e pensar estas festas à luz de conceitos da antropologia da dança para entender a construção de memória corpo-oral nos espaços tradicionais de preparação e execução das festas. Neste texto aprofundo no uso da noção de exotopia que retomo de Bakhtin para pensar a construção de um tempo e um espaço mitológico dentro da tradição Uitoto.

A minha proposta centra-se em analisar a relação entre dança e oralidade, esta última entendida como transmissão da tradição através da mitologia, as narrações e a poesia. A dança como uma forma de simbolizar, transmitir e poetizar relaciona-se de forma constante com conteúdos que poderíamos chamar de "orais". Argumento aqui que a oralidade tem sido considerada uma das formas principais de construção de memória dentro do que chamamos performances culturais nas sociedades tradicionais. Porém, o que consideramos tradição oral dentro da cultura, não se encontra conformada apenas por conteúdos verbais, mas por outra série de noções relacionadas com o corpo e o movimento que estruturam os sistemas estéticos nas culturas, e que resultam em atributos específicos de caráter transmissível. Ou seja, a memória encarna-se na palavra, e no movimento a partir do corpo como uma única coisa.

Para nos aproximar do universo dos festejos Uitoto procuro uma abordagem etnográfica que se preocupa por descrever e analisar o calendário das festas e sua relação com os ciclos produtivos. Para isso é necessário entrelaçar narrações etnográficas junto às narrações mitológicas que explicam a origem dos festejos.

Esta reflexão procura também entender o lugar do território como espaço de construção da memoria e da tradição. Por isso concentra-se em analisar, além do espaço

específico do festejo, o que poderíamos considerar, o momento prévio a ele. Os espaços da *chagra* (espaço feminino de preparação dos alimentos que possibilitam as festas), e o *mambeadero* (espaço masculino de preparação do *mambe* e *ambil*[1] assim como de aprendizagem de músicas, danças e narrações), como espaços privilegiados na transmissão do saber fazer. Esta será uma discussão importante para entender formas específicas de construção de conhecimento do corpo dentro de culturas não ocidentais.

Baseada em conceitos da antropologia da dança e da etnocenologia procuro identificar princípios poéticos relacionados ao corpo e a oralidade dentro da dança como acontecimento cênico. Para isso, utilizo os exemplos de três espaços Uitotos envolvidos dentro da ideia de performance cultural relacionada à construção de memoria: a *chagra*, o *mambeadero* e as danças tradicionais, explicando que todos estes espaços servem como lugar de afirmação da tradição, quando a partir de uma ideia específica de temporalidade encarna-se a mitologia e as narrações que explicam a origem dos Uitoto a partir do próprio sentido da palavra e da dança.

Para abordar a ideia de temporalidade sugiro explorar a noção de exotopia de Bakhtin e tentar compreender sua aplicabilidade no estudo da tradição Uitoto. O conceito de exotopia é interessante para mim porque se trata de um lugar que tenta pensar espaço de forma abstrata mas ao mesmo tempo permite vincular a narração com um contexto material e cultural específico. Poderíamos pensar então que o texto mitológico (bem seja a narração ou a corporificação do mito) precisa de um posicionamento exotopico para acontecer? Até certo ponto poderíamos dizer que sim, o texto mitológico nas culturas indígenas latino americanas, e focando no nosso exemplo do povo Uitoto, é um texto de natureza oral e corporal. É um texto oral porque pertence ao universo da palavra falada e cantada, e é do corpo porque para existir precisa das festas, rituais e danças que acontecem com regularidade na vida deste povo.

Sabemos que a separação do tempo e do espaço é apenas um exercício conceitual e que no mundo estes elementos são indissociáveis. O espaço mitológico é um espaço que não pertence à comunidade e muito menos a um indivíduo concreto. O espaço mitológico é criado enquanto narração, enquanto dança, enquanto canto. E cria a partir desse espaço abstrato o espaço concreto da *chagra*, do *mambeadero* e da festa. Só ali que pode se materializar. O mesmo acontece com o tempo. No mito não existe um tempo concreto, o mito acontece em um tempo e um espaço abstrato, mas que para se tornar mito precisa da concretização, da repetição a través da festa (do canto e da dança), assim como da ação de *mambear* (consumir *mambe*) e *chagrear* (trabalhar na *chagra*).

[1] Sustâncias feitas de coca e yarumo (no caso do *mambe*) e de tabaco (no caso do *ambil*) substâncias que possibilitam a troca e o diálogo nos espaços de conversa e preparação das festas.

A ideia de exotopia parece também encaixar até certo ponto na própria estrutura dos mitos quando eles apontam a ideia de passagem, da transformação, renovação e retorno às origens. Todos estes temas recorrentes na mitologia Uitoto e de outros povos indígenas.

Eliade (1991), por exemplo, no seu texto Mito e Realidade, traça uma caracterização dos tipos de mitos. Dentro desta classificação existem os mitos que falam de passagem, renovação e retorno às origens. Da mesma forma Turner (1966) e Van Gennep (1981) caracterizaram, os ritos de passagem como formas de concretização do texto mitológico em ritos específicos. Isto não quer dizer que o rito é uma encenação do mito, e sim, que o mito só existe enquanto texto encarnado.

É fácil reconhecer assim a noção de tempo de Bakhtin, também apontada por Amorim (2006) na qual o tempo da cultura popular é um tempo coletivo. No entanto, e como explica a autora, o tempo da chamada cultura popular seria diferente do tempo mítico (que tento analisar aqui sob o olhar dos povos indígenas). O tempo mítico, mesmo que compartilhado, volta sempre sobre o mesmo passado. Faz sentido porque retorna, não precisa de uma linha de tempo porque se renova e as pessoas, animais, coisas e substâncias do mundo vão se inserindo dentro da palavra que sempre retorna. A ideia de passado e de futuro é difusa porque o movimento do tempo é cíclico e, portanto, se existem começos e finais são apenas de pequenas unidades cíclicas que ao mesmo tempo só fazem sentido se inseridas dentro desse tempo contínuo.

Talvez esta ideia explique a preocupação dos povos indígenas com as questões territoriais: já que se o tempo é um ciclo, tal ciclo só pode se materializar em um território cuja memória albergue esse passo do tempo (festas, colheitas, estações). Um espaço que ressignifica o que acontece e garante que vai continuar acontecendo.

Palavras-chave: tempo-espaço mitológico; festas indígenas; corporalidade; memoria; exotopia

Palabras claves: tiempo-espacio mitológico; fiestas indígenas; corporalidad; memoria; exotopia

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Religião, cultura e patrimônio afro-brasileiro em Salvador

Religión, cultura y patrimonio africano-brasileño en Salvador

Fátima Tavares
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Francesca Bassi
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia UFRB)

Carlos Caroso
Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB)

A relação entre as religiosidades afro-brasileiras e espaço público caracteriza a forma de experiência espiritual (ritual e festiva) dos adeptos, que se dissemina para além do espaço do terreiro, deixando marcas e rastros por várias áreas do espaço urbano, como ruas, encruzilhadas, praias, rios e fontes, dentre outros. Mais recentemente, desde os anos de 1980, tem se intensificado as discussões sobre novas modalidades de reconhecimento desta "presença" no espaço público de cidades como Salvador e Rio de Janeiro, pela via da patrimonialização (material e imaterial) dessas religiosidades. Este trabalho visa apontar esses processos no que se refere à "culturalização" e "patrimonialização" dessas religiões no contexto soteropolitano.

Inicialmente apresentaremos algumas ideias sobre as relações entre religiões e espaço público, abordando brevemente algumas consequências dessa relação, posteriormente apresentaremos elementos para pensar essas transformações recentes da cultura afro-brasileira para concluir com a ideia de que a patrimonialização implica em dilemas importantes para a vitalidade dessas tradições: se por um lado, o tombamento (patrimônio material) e o registro (patrimônio imaterial) "protegem" essas religiões; por outro, configuram mecanismos de captura (no sentido deleuziano) e "congelamento" das transformações religiosas.

Em primeiro lugar é pertinente se perguntar sobre quais os desafios que as religiões colocam para as configurações contemporâneas do espaço público? Mais do que saber se religião e sociedade são ou não compatíveis, pode-se suspeitar dessas essências. Esse

movimento implica, então, reconhecer que tanto o conceito de "religião" como de "espaço público" não estão "dados", mas configuram campos de forças que somente a posteriori emergem como "realidades" auto atribuídas.

Seguindo a ideia de que religiões e sociedades se fazem mutuamente, temos algumas pistas para se compreender a visibilidade pública do candomblé em Salvador. Para isso, consideramos o argumento de Matthijs van de Port[2], de que o candomblé está tanto dentro como fora dos cultos, dos terreiros, dos discursos sacerdotais, de que circula por muitos espaços e que vai se recriando nesse processo de conectar circuitos e produzir atalhos, de que os muitos lugares dos quais "o" candomblé "fala" não podem ser "classificados" a partir de métricas da tradição ou da legitimidade, mas que se trata justamente de investigar as formas pelas quais esses poderes se constituem.

No contexto de Salvador e cidade próximas, a visibilização do candomblé passa fortemente (mas não apenas) por sua transformação em "banco de símbolos", como sugere Van de Port. Transforma-se em patrimônio material, com o tombamento de terreiros pelo IPHAN, IPAC e pelo Município de Salvador. Até o momento são 12 terreiros tombados: Casa Branca do Engenho Velho (IPHAN, 1984), Ilê Axé Opô Afonjá (IPHAN, 2000), Gantois (IPHAN, 2002), Bate Folha (IPHAN, 2003), Alaketo (IPHAN, 2005), Oxumaré (IPAC, 2004/IPHAN, 2014), Pilão de Prata (IPAC, 2003), Mokambo - Onzó Nguzo Za Nkisi Dandalunda ye Tempo (IPAC, 2006), Ilê Axé Ibá Ogum (IPAC, 2002), Ilê Axé Kalé Bokún (IPAC, 2006), Tumba Junçara (IPAC, 2009) e do Hunkpame Savalu Vodun Zo Kwe, no Curuzu, bairro da Liberdade (pelo município, 2016)[3]. Na região do entorno de Salvador, temos o tombamento da Roça do Ventura (Seja Hundé), em Cachoeira (IPHAN, 2014) e do Omo Ilê Agbôula, em Itaparica (IPHAN, 2015), além de três terreiros em Lauro de Freitas e um em Camaçari, municípios da Região Metropolitana de Salvador[4]. Isso não é muito, mas salta aos olhos de compararmos, por exemplo, com outros Estados: apenas a Casa das Minas,

---

[2] VAN DE PORT, Matthijs. Candomblé em Rosa, Verde e Preto**. Debates do NER**, nº 22: 123-164, 2012.

[3] Segundo o jornal A Tarde, foi a "primeira ação municipal da capital com base na Lei de Preservação do Patrimônio Cultural do Município (8.550/2014), de autoria do vereador Léo Prates (DEM). A ação foi executada pelo setor de patrimônio do município, criado neste ano, sob a responsabilidade da Fundação Gregório de Mattos (FGM)". Disponível em: http://atarde.uol.com.br/bahia/salvador/noticias/1739656-terreiro-vodun-zo-kwe-e-tombado-pelo-municipio. Acesso em: 26 jun 2016.

[4] Segundo o site G1, em 2014 "O Conselho Estadual de Cultura da Bahia aprovou, por unanimidade, um parecer da Câmara de Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Natural, que solicita o tombamento e o registro especial de 10 terreiros de candomblé em Cachoeira e São Félix, no Recôncavo Baiano". Disponível em: http://g1.globo.com/bahia/noticia/2014/09/parecer-que-pede-tombamento-de-10-terreiros-de-candomble-e-aprovado.html. Acesso em: 26 jun 2016.

no Maranhão é tombada pelo IPHAN. No Rio de Janeiro foi realizado apenas um tombamento, o Ilê Axé Opô Afonjá, em São João de Meriti pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC), em 2016[5]. Essa preponderância quantitativa na Bahia também explica a realização pelo IPHAN, ano passado, em Salvador, do "Curso de extensão Gestão e Salvaguarda do Patrimônio Cultural dos Terreiros Tombados", uma iniciativa que surgiu a partir das demandas de um Grupo de Trabalho criado em 2015, reunindo representantes dos terreiros tombados.

Os símbolos religiosos do candomblé podem sair dos terreiros e "escorrer" para o mundo da cultura, visibilizando controvérsias da patrimonialização da religião no âmbito do espaço público baiano como nas polêmicas em torno da "Pedra de Xangô" ou Otá de Xangô[6], situada no "miolo" da cidade, no bairro de Cajazeiras X. Em fevereiro de 2016, durante a realização da VII Caminhada da Pedra de Xangô, uma manifestação anual de resistência aos atos de intolerância religiosa (compreende cortejo até o lugar, rodas de capoeira e xirê) foi anunciado pelo presidente da Fundação Gregório de Mattos o tombamento da pedra até julho deste ano. Vamos aguardar. Em outro ponto da cidade, mais delicada é a situação atual dos adeptos das religiões afro-brasileiras que dependiam do ambiente do Parque de São Bartolomeu, situado no subúrbio de Salvador para vivenciar sua religião. Conforme destaca Lucia Santos[7], contrariamente ao que havia sido acordado com a população local, com a remodelação do Parque, oferendas aos orixás e outras práticas não são mais benvindas no lugar que, ironicamente, nomeia sua principal praça como "Praça de Oxum".

Outros espaços da cidade geram polêmicas de maior repercussão midiática, como a dos orixás do Dique do Tororó (de autoria do artista plástico Tati Moreno), abordados por Vagner Silva[8]. Estas oscilam entre projetos que pretendem retirar os orixás (do candidato a deputado federal Pastor Elionai Muralha, do PRTB) e da vereadora Cátia Rodrigues (PHS), que ressuscita uma ideia do deputado estadual Pastor Sargento Isidório (PSC) e propõe a colocação de monumento representando a Bíblia no Dique do Tororó. (A Tarde, 04/09/2015).

---

[5] É interessante observar que apesar de haver apenas um tombamento de terreiro no Rio, desde 2009 o candomblé e a umbanda são patrimônio imaterial do Estado e desde 2016 a umbanda é patrimônio cultural da cidade do Rio.

[6] As notícias na impressa local sobre essa Pedra de Xangô também fazem referência a um certo quilombo de Orubu, situado na região.

[7] SANTOS, Lucia. **Presas com Mel e Dendê**: Memórias dos deslocados do Parque Metropolitano de São Bartolomeu. Dissertação (Mestrado em Antropologia). PPGA/UFBA, 2016.

[8] SILVA, Vagner G. da; DA SILVA, Vagner Gonçalves. Religião e identidade cultural negra: católicos, afro-brasileiros e neopentecostais. **Cadernos de Campo** (São Paulo, 1991), 2011, 20: 295-303.

São polêmicas que nos dão ideia das dimensões controversas na relação entre patrimonialização da religião e modernização urbana.

A circularidade do candomblé de Salvador também é publicizada no patrimônio imaterial, expressando-se na plenitude do evento festivo ou em seus inúmeros "vazamentos" simbólicos, como a culinária, as danças, a estética das imagens, dentre outras possibilidades. O sincretismo afro-católico mimetizado em patrimônio da cultura local soteropolitana aparece, por exemplo, na regulamentação da autenticidade do acarajé, que implica na observância de várias dimensões da atividade, dentre elas o uso da indumentária religiosa típica do candomblé, vestimenta recusada por algumas vendedoras evangélicas, gerando fortes controvérsias em torno da patrimonialização da cultura em suas relações com a religião. O candomblé também se dissemina como cultura afro-católica também atravessa as festas de largo do verão soteropolitano, gerando polêmicas que se visibilizam no espaço público especialmente durante a Festa do Bonfim (IPHAN, 2014), com a presença marcante de católicos e afro-brasileiros no cortejo da Lavagem (e também de evangélicos situados nas margens do cortejo), na festa de Santa Bárbara (IPAC, 2008), que conta com procissão e caruru e na festa de Iemanjá (em processo de registro pela lei municipal), para citarmos apenas as mais conhecidas. A patrimonialização das festas, se mostra, assim, com um poderoso elemento para se compreender as transformações que marcam o panorama religioso de uma cidade como Salvador.

As pistas de Van de Port sobre o candomblé nos levaram a vasculhar possibilidades interpretativas para o contexto do candomblé em Salvador, chamando a atenção para as controvérsias mais ou menos estabilizadas das relações entre religiões afro-brasileiras e espaço público: algumas ganham visibilidade e se transformam em políticas governamentais do IPHAN e IPAC, em especial os terreiros e as festas religiosas. São visibilidades que se evidenciam, por onde circulam os caminhos da patrimonialização (material e imaterial), transformando (e capturando) símbolos que integram esta nuance da diversidade étnico-cultural soteropolitana.

Palavras-chave: religiões afro-brasileiras; patrimônio: cultura; espaço público

Palabras claves: religiones afro-brasileñas; patrimonio: cultura; espacio público

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Nas terras de Dom João: territórios, memórias e audiovisual em São Francisco do Conde-BA

En las tierras de Don Juan: territorios, recuerdos y audiovisual en San Francisco de Conde-BA

Juliana Barreto Farias
Universidade da Integração da Lusofonia Afro-brasileira (UNILAB)

Fabrício de Sena Ferreira
Universidade da Integração da Lusofonia Afro-brasileira (UNILAB)

Ramiro Duarte Alcântara
Universidade da Integração da Lusofonia Afro-brasileira (UNILAB)

No lado norte da Baía de Todos os Santos, as terras da comunidade quilombola Porto Dom João, situadas no município de São Francisco do Conde, a 80 km de Salvador, são margeadas por uma grande extensão de manguezal, área de muita umidade e lama, na transição entre os ambientes marinho e terrestre. Desde pelo menos o período colonial, essa região do Recôncavo baiano representa uma espécie de refúgio para a população negra, que ainda hoje continua tirando dali os siris, guaiamus e peixes que complementam sua alimentação e também sua renda. Nos tempos do cativeiro, quando conseguiam escapar dos engenhos, os escravos se embrenhavam pelo mangue, e alguns nem retornavam para as fazendas. Após a abolição, algumas famílias negras permaneceram trabalhando nas mesmas propriedades, então transformadas em usinas de cana-de-açúcar; outras tantas acabaram sendo expulsas. E os manguezais seguiram como seus pontos de apoio e labuta. Pouco a pouco, os filhos, netos e bisnetos dos antigos trabalhadores e moradores das fazendas Dom João, Engenho D'Água, Engenho de Baixo e fazenda do Dico também foram ocupando esses espaços às margens da Baía. Mas essas experiências não foram (e nem são ainda) destituídas de conflitos. Pelo contrário.

Com a chegada da Petrobras à região, na década de 1950, parte das áreas de mangue foram aterradas e ocupadas pela empresa, trazendo uma outra dinâmica ao local. Ainda assim, essa transformação do terreno acabou facilitando a construção de algumas casas. Mais tarde,

com a desativação dos poços, os moradores ali instalados foram tendo acesso à água e à terra, consolidando assim a comunidade de Porto Dom João. Embora tenha sido, em 2013, certificada pela Fundação Cultural Palmares como uma comunidade remanescente de quilombo, o processo para sua regularização fundiária ainda se arrasta. Enquanto isso, as terras de Dom João e seus moradores ficam no centro de intensas – e violentas – disputas entre fazendeiros e governo municipal, interessados no uso daquele território para fins turísticos ou imobiliários.

Nosso objetivo nesta comunicação é justamente examinar mais de perto algumas narrativas em torno das apropriações e reconfigurações desses territórios à beira da Baía de Todos os Santos, e especificamente dos moradores e trabalhadores na comunidade rural quilombola Porto Dom João. Para além das questões fundamentais que envolvem suas lutas fundiárias, interessa também atentar para os afetos, as personagens ("reais" e "imaginárias"), as subjetividades, as memórias e o vivido pelos homens e mulheres daquele lugar.

Essa proposta é parte de um projeto mais amplo, intitulado *Memórias audiovisuais em São Francisco do Conde*, desenvolvido no âmbito do PIBEAC-UNILAB, sob coordenação da professora Juliana Barreto Farias, em que buscamos desenvolver atividades que se apropriem da linguagem audiovisual como forma de expressão, comunicação e memória. Além da realização de oficinas práticas e teóricas de introdução ao cinema, com destaque para os filmes documentários, também procuramos produzir registros audiovisuais que abordem mais diretamente temas ligados à cidade de São Francisco do Conde e a outras regiões próximas, no Recôncavo da Bahia. Assim, privilegiamos uma abordagem interdisciplinar, que envolve pesquisa histórico-documental, etnografia, procedimentos da história oral e das relações (teóricas e práticas) entre memória e audiovisual.

Nesse percurso, reafirmamos a necessidade de se conhecer a comunidade (neste caso, Porto Dom João) anteriormente ao registro fílmico, evitando assim uma gravação aleatória da vida cotidiana. Enquanto pesquisadores que pretendem enveredar por diferentes linguagens, também nos propomos a acompanhar o tempo vivido do outro, já que aquele que é visualizado/registrado possui soluções culturais próprias e determinadas, que nem sempre se mostram descuidadamente. Após essa primeira fase "pró-fílmica", passamos então a usar a câmera e elaboramos uma "reconversão do olhar" que, como propõe Jean-Marc Rosenfeld, "começa com a tomada de consciência, por parte do aprendiz–cineasta, dos traços que permitem distinguir a observação fílmica da observação direta. Ela prossegue no difícil aprendizado de uma nova ordem de relações entre os diferentes meios de apreensão

sensorial"[1]. E essa observação, mesmo a mais distante, é sempre "participante", como assinala Claudine France. De uma forma ou de outra, a "*auto-mise em scène* própria das pessoas filmadas" acaba se encontrando com "*a mise en scène* do cineasta."[2]

Acompanhando as vivências de "Dona" Joca, líder da comunidade Dom João e, aos 60 anos, aluna do Bacharelado em Humanidades na UNILAB; de seu marido, Zé do Guaiamum; ou de "Dona" Rita, moradora do Coroado, também em São Francisco do Conde, que quase todo dia está no manguezal de Dom João mariscando, selecionamos – ou fomos "levados" a selecionar –, neste primeiro momento do projeto, três temas que vêm sendo abordados em registros fílmicos (em formato de curta-metragem), através de entrevistas ou de registros de processos e dinâmicas sociais e culturais.

Assim, sobressaem, em primeiro lugar, as relações – sejam elas afetivas, políticas, de trabalho ou ancestrais – dos moradores ou dos trabalhadores eventuais com aquele território. E um dos envolvimentos mais destacados diz respeito, como em tempos pretéritos, à ligação com a subsistência individual ou familiar, especialmente nas atividades de pesca e mariscagem. Esta última atividade, em geral exercida pelas mulheres, tem um tempo próprio que acompanha não só os ciclos das marés, intensificados ou reduzidos de acordo com as estações do ano, como também a lógicas econômicas (períodos de maior demanda dos produtos) e outras mais "perversas" (representadas pelas cercas interpostas por fazendeiros e mesmo pela prefeitura). Ou mesmo por motivos mais "sobrenaturais", expressos em narrativas sobre aparições e assombros que delimitam o tempo e o espaço do trabalho. Dessa forma, como uma terceira temática abordada nesses registros fílmicos, destacaremos as diferentes versões apresentadas sobre a história da Caipora, ser que habita as matas e, por toda sorte de ciladas e artimanhas, tenta desorientar aqueles que ultrapassam os caminhos permitidos, e da grande cobra negra que, nos tempos do cativeiro, habitava o grande fosso do engenho onde os escravos eram jogados e, à noite, ainda atravessa o rio, percorre as terras, mas ninguém consegue encontrá-la. Mais do que simples casos fantasiosos, essas histórias, contadas com algumas variações, também podem revelar memórias de experiências individuais e coletivas, de silêncios, interdições ou opressões, que remetem ao período da escravidão ou mesmo a épocas mais recentes, quando fazendeiros e governantes tentam, a todo custo, estabelecer cercas e fronteiras.

---

[1] ROSENFELD, J. M. Filmar uma reconversão do olhar. In: FRANCE, C. de (Org.). **Do filme etnográfico à antropologia fílmica**. Campinas: Unicamp, 2000, p. 51.
[2] FRANCE, C. de (Org.) **Do filme etnográfico à antropologia fílmica**. Campinas: Unicamp, 2000, p. 21-22.

Nesses processos, observaremos a emergência de memórias múltiplas, seletivas ou conflitantes, características próprias à narrativa documental e, em verdade, à própria história e às vivências mais amplas das comunidades. Mas, ao mesmo tempo, essenciais, na medida em que revelam sentimentos de identidade (ou identidades) e também abrem caminhos para novas interpretações e perspectivas culturais, sociais, históricas enfim, na cidade de São Francisco do Conde e na própria região do Recôncavo baiano.

Palavras-chave: território quilombola; Porto Dom João; memórias; audiovisual

Palabras claves: territorio quilombo; Puerto Dom João; memorias; audiovisual

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Revelando o acervo fotográfico de Lenio Braga

Revelando la colección fotográfica de Lenio Braga

Marcelo Brazil
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

Essa comunicação propõe uma reflexão sobre o processo de digitalização de negativos que está sendo realizado como parte da pesquisa em andamento na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB intitulada *Entre sereias e poetas: a multiplicidade da obra de Lenio Braga*. A investigação busca resgatar e catalogar a obra desse artista paranaense que viveu em Salvador, Bahia, de meados da década de 1950 ao final da década seguinte, período coincidente com a efervescência cultural que se instalou na cidade motivada pela criação dos cursos superiores de Música, Teatro e Dança na Universidade Federal da Bahia - UFBA. O escritor Antônio Risério destaca o papel de Edgard Santos, reitor na época, como promotor do que ele denomina *Avante-Guarde na Bahia,* título de seu trabalho de mestrado que originou o livro de mesmo nome lançado em 1995. Ao lado do maestro alemão Joachim Koeullreutter, da dançarina polonesa Yanka Rudska e do diretor teatral Martim Gonçalves, Edgar Santos trouxe também para Salvador o filósofo português Agostinho da Silva com o intuito de criar o Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), inaugurado em 1959. É exatamente nesse ponto que se dá a entrada de Lenio Braga nesse movimento, atuando como desenhista e fotógrafo oficial do CEAO, além de continuar desenvolvendo sua carreira em outras linguagens artísticas como pintura e design.

A primeira fase da pesquisa em andamento está direcionada para a digitalização e catalogação da obra fotográfica de Lenio Braga que inclui registros de candomblés, personalidades da época, exposições no antigo Museu de Arte Moderna da Bahia - MAMB (atual Museu de Arte Moderna - MAM), parte do processo de reforma do Solar do Unhão que foi realizada sob a responsabilidade da arquiteta Lina Bo Bardi, além de registros do cotidiano baiano. Por enquanto, o trabalho está concentrado no arquivo familiar do artista que conta com cerca de 1000 negativos, em sua maioria nos formatos 60X60mm e 24X36mm, em preto e branco. O processo de digitalização em alta definição será realizado com o auxílio de um

scanner específico para tal finalidade, onde será importante o auxílio da equipe da Fundação Pierre Verger que, recentemente, realizou a digitalização e catalogação do acervo do fotógrafo francês. Tal processo foi registrado no livro *Memórias de Pierre Verger*, publicado em 2015, que servirá de referência para essa fase da pesquisa.

Para a catalogação inicial do material está sendo realizada uma captação das imagens através de uma camera fotográfica sobre uma mesa de luz e é exatamente esse processo de fotografar o negativo que gera essa reflexão, considerando que ele se aproxima, em alguns aspectos, do processo tradicional de produção fotográfica que era utilizado antes do advento da fotografia digital. Desvendar, com um processo atual, o que se esconde naquelas películas de cores invertidas pode ser comparado ao trabalho dos fotógrafos que revelam (ou revelavam) e ampliam (ou ampliavam) seus registros em casa, caso de Lenio Braga. Para fotografar um negativo é necessário pensar em enquadramento, foco, abertura, velocidade da mesma forma que em um registro original. Após isso, é preciso revelar e ampliar, checar o equilíbrio de cores, nitidez, ou seja, é quase como se deslocar para uma câmara escura para fotografias em película. A principal diferença está na imagem que traz consigo um momento da memória passada que ficou guardado ali. O passado está registrado naquele instante e não existe a possibilidade de pensar em outro posicionamento da câmara, não se pode buscar outro ângulo ou uma luz mais apropriada para o registro original, muito menos se fotografar dezenas de vezes o mesmo objeto ou paisagem, prática comum com os recursos digitais atuais. É um registro único e ali estão guardadas, além da imagem, todas as escolhas do fotógrafo naquele instante.

Além de perguntas iniciais como “Que lugar é esse?” ou “Quem aparece nessa fotografia?” é interessante ir um pouco mais adiante e tentar refletir sobre o que levou o fotógrafo a escolher esse ângulo ou, ainda, o que o motivou a captar essa imagem. Diante das deficiências de alguma imagem registrada, parece necessário também pensar nos recursos técnicos que foram utilizados e também quais eram os disponíveis na época. De uma forma geral, parte das deficiências da fotografia original ficarão mantidas e isso preserva, de certa forma, a originalidade e a memória daquele momento registrado.

Também parece possível, durante o processo de rever os registros fotográficos do artista através de uma camera, se aproximar das escolhas estéticas que foram feitas em cada série de fotografias sobre um mesmo tema ou mesmo naquelas que parecem ter sido realizadas fora de uma temática central ou que simplesmente se misturaram ao longo do tempo.

Apesar dessas semelhanças percebidas na comparação do processo de fotografar os negativos com a captação inicial da imagem, algo do registro inicial jamais poderá ser recuperado: aquilo que Lenio viu pela lente de sua camera em suas cores originais. Muito distante disso, a nova fotografia registra uma imagem de cores invertidas que só se revela identificável após um processo de edição digital. No processo original, o fotógrafo busca o acabamento final da imagem na etapa de ampliação tendo como referência a imagem real, aquela que o levou a realizar a fotografia. Mesmo que altere as cores e o contraste, estará dialogando com a imagem real o tempo todo e fará, naquele momento, suas escolhas técnicas e estéticas. A única forma de se aproximar um pouco dessas escolhas é analisar as fotos ampliadas pelo próprio fotógrafo, buscando compreender que caminhos o levaram decidir por um tipo específico de resultado.

Realizar esse processo é, na verdade, dialogar com, pelo menos, dois tipos de memória: aquela cristalizada no negativo, ou seja, a imagem em si, e a das escolhas técnicas e estéticas do fotógrafo. Se por um lado é possível resgatar um registro histórico de um momento passado, por outro se pode ampliar a compreensão da obra do artista que pode, ainda, se refletir no estudo de sua produção nas outras linguagens em que trabalhou. Um primeiro resultado já transparece ao se perceber um gosto especial pelos registros da espontaneidade das pessoas simples em espaços populares como feiras, mercados, festas de rua ou até em uma exposição de Portinari no MAMB. Mesmo quando fotografa personalidades da época, Lenio busca registrar momentos naturais da vida dessas pessoas, como é o caso da série de fotos do artista plástico Carybé brincando no jardim com sua filha Solange. Nos aspectos técnicos é possível perceber sua predileção pelos fortes contrastes com uma predominância de tons escuros.

Esse tipo de percepção e análise irá guiar todo o desenvolvimento do processo e poderá contribuir para o desenvolvimento de novos mecanismos de leitura das memórias históricas e artísticas.

Palavras-chave: Lenio Braga; fotografia; memória; artes visuais; Salvador

Palabras claves: Lenio Braga; fotografía; memoria; artes visuales; Salvador

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Memórias de Manaus: representação da cidade no romance *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum

Recuerdos de Manaus: representación de la ciudad en la novela *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum

Mariana Rocha Santos Costa
Instituto Federal da Bahia (IFBA)

Dois Irmãos (2000) é o segundo romance de Milton Hatoum, escritor que concentra histórias com temas comuns onde memória e família associam-se à formação do indivíduo no século XX brasileiro. Temática recorrente na literatura do escritor, esse segundo romance também trata, como o primeiro, de uma família com origens orientais, desestruturada e em decadência. A história é um compósito de memórias narradas por Nael, o filho que oscila entre duas imagens paternas. A trama gira em torno do conflito entre dois irmãos gêmeos fisicamente idênticos, mas moralmente discrepantes: Yaqub e Omar. O centro geográfico da narrativa é a cidade de Manaus, no século XX, participante de um Brasil que caminha na direção da ditadura militar repressora e depois se submete a seus projetos de desenvolvimento.

Em crítica ao romance no momento de sua publicação, Leyla Perrone-Moisés (2000) descreve o ambiente manauara ali retratado como "uma ruína pululante de vitalidade". Para ela, na cidade descrita, os odores de podridão mesclam-se com os aromas do verdor, do frescor das florestas e da viscosidade do lodo, numa atmosfera onde as plantas estão sempre nascendo e morrendo. Esse paradoxo sensorial que é experimentado na ambientação da trama já conduz para uma gama de ambivalências que Hatoum trará, as quais sobrepujam o campo espacial, atravessam as memórias dos personagens e perpassam todos os âmbitos do romance.

Assim, o objetivo deste trabalho é analisar as formas pelas quais a cidade de Manaus pode ser vislumbrada nas memórias do narrador, configurando-se como um personagem deste romance contemporâneo, servindo não apenas como palco, mas como metáfora para todos os acontecimentos que sobrevieram ao Brasil no período descrito no romance, a saber, desde fins

do século XIX, com a Bélle Époque nos trópicos, até o sopro agônico do século XX, pós-ditadura militar, quando o Brasil passa por uma profunda mudança na sua estruturação política. Tal leitura faz-se extremamente relevante, uma vez que a cidade é um construto social e concreto da população que a habita. Entretanto, a imagem de uma cidade numa narrativa, não é a cidade em si, mas uma ferramenta da memória do narrador. No caso de Nael, a Manaus que ele descreve não é apenas resultado da sua vivência, mas o espaço urbano que ele conheceu através das palavras de Halim, de sua mãe, Domingas, e também pela voz de Zana. Ele retrata a Manaus de uma família. Com a decadência desse clã, também a cidade outrora conhecida transforma-se e reinventa-se. Esta vertente analítica, nas palavras de Gomes (2000), é típica da contemporaneidade, quando, ao abordar o demasiadamente humano nas grandes metrópoles brasileiras, a cidade ganha contornos globalizantes ao mesmo tempo em que o narrador lida com questões de subtração. Para o autor, "nessas narrativas, o sujeito que lê e interpreta as cidades faz-se um detetive de subtrações, de ausências." No campo das ausências, colocam-se as utopias, a cidade compartilhada, as marcas de identificação da cidade e do seu povo e, principalmente, a idealização do progresso como possibilidade. Portanto, observar a cidade de maneira mais atenta é um modo de perceber as transformações sociais e, no caso de Dois Irmãos, compreender as sutilezas que marcam a ruptura entre os personagens e a desagregação familiar. Para empreender tal pesquisa, foi utilizado o método de verificação bibliográfica, não apenas do autor da obra literária em questão, mas também de teóricos e estudiosos que tratam de temas concernentes à Literatura Brasileira Contemporânea, bem como da historiografia do Brasil e da cidade de Manaus.

Após coleta e análise de dados, pode-se concluir que, conforme pontua Stefania Chiarelli (2007, p. 71-2) "a visão da cidade de Manaus e da própria selva amazônica revela um Brasil cheio de contradições, através da perspectiva dos imigrantes libaneses e seus conflituados descendentes". Dois Irmãos é uma história que se passa entre as décadas de 1910 e 1960, com breves alusões a períodos anteriores e posteriores. Nas palavras de Nael, a figura da cidade de Manaus é tão presente na narrativa de Hatoum que deve ser encarada não apenas como o palco dos embates gemelares, mas como um personagem que vai gradativamente ganhando (ou perdendo) cores ao longo do romance. Em comentário sobre o assunto, Mello (2005) afirma que Manaus na obra se configura como "uma cidade entre a província e a turbulência da metrópole, um canto do mapa do país onde a vida parece sair dos modos mais arcaicos de produção para um capitalismo ruidoso e destruidor, pois é sempre precário". Por

isso, a história mostra que Manaus não consegue sair ilesa do processo de modernização e do regime de ditadura militar que tomou o Brasil a partir de 1964.

Nael, ao narrar sua busca por um pai, passeia por Brasília, São Paulo e por comunidades ribeirinhas, sem nunca ter saído de Manaus. Ao fazer o inventário de suas perdas, renega qualquer dos gêmeos como pai e escolhe sua mãe, índia, e seu avô, imigrante libanês que chegara a Manaus no início do século XX. Essa sua escolha ilustra os caminhos pelos quais resolve trilhar. Em Manaus, imigrantes e índios se encontram para dar continuidade a uma nova página da história.

Palavras-chave: Manaus; Milton Hatoum; cidade; contemporaneidade

Palabras claves: Manaus; Milton Hatoum; ciudad; contemporaneidad

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Centro de Artes da UFF: edifício-emblema da memória urbana e cultural de Niterói, Estado do Rio de Janeiro

El centro de Artes - UFF: edificio-emblema de la memoria urbana y cultural de Niteroi, estado de Río de Janeiro

Ricardo José Brügger Cardoso
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

A presente pesquisa pretende contribuir para a área de estudo que envolve o conceito de Centros Culturais, buscando aprofundar algumas análises relativas às edificações culturais universitárias. Para tanto, optou-se pelo desenvolvimento de um estudo de caso sobre o contexto histórico, arquitetônico e urbanístico do Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense, situado na cidade de Niterói, no Estado do Rio de Janeiro, prédio erguido no bairro de Icaraí, cuja orla está marcadamente representada pela paisagem balneária da Baía de Guanabara e pela vista panorâmica de parte simbólica da cidade do Rio de Janeiro.

Um dos objetivos deste trabalho é procurar estabelecer as inter-relações entre arquitetura, cidade e cultura, por meio de uma abordagem interdisciplinar, e que tem como temática mais ampla a produção de edifícios culturais na contemporaneidade. Por conseguinte, esta investigação acadêmica busca parâmetros para o desenvolvimento de uma análise crítica sobre fatos arquitetônicos, urbanos e culturais, recentemente ocorridos em cidades no país e no exterior.

Considerados como um dos mais importantes equipamentos urbanos contemporâneos, ao serem vistos e construídos em inúmeras cidades brasileiras e estrangeiras, os Centros de Arte e Cultura estabelecem o enfoque central deste estudo. Deste modo, o Centro de Artes da UFF constitui-se como o principal objeto de análise desta investigação acadêmica, sendo proposta aqui a apresentação de parte inicial do trabalho, mais especificamente sobre as principais transformações arquitetônicas ocorridas em todo o conjunto edificado e em seu contexto adjacente.

Oriunda historicamente do chamado golpe de Estado de 1930, a "Era Vargas" desencadeou uma série de intervenções urbanas ocorridas em várias cidades brasileiras, sobretudo em municípios do Estado do Rio de Janeiro. Em Niterói, antiga capital do Estado do Rio antes da fusão com o Estado da Guanabara, algumas obras civis importantes podem ser destacadas, tais como: a construção do túnel que ligou os bairros de Icaraí a São Francisco; a implantação de novos jardins e parques; a pavimentação de avenidas e ruas da cidade; dentre outras. É justamente nesse contexto histórico que se ergue o novo prédio do então *Casino Icarahy*, num programa arquitetônico que abarcava o hotel, o *grill* e o salão de jogos, onde grandes nomes das músicas brasileira, latina e norte-americana se apresentaram em noites memoráveis.

Com a proibição dos jogos no país, estabelecida em Decreto de Lei 9.215 de 1946, o *Casino Icarahy* foi fechado, passando a funcionar apenas como hotel, restaurante e com a inclusão, posteriormente, do Teatro Cassino. Ao final dos anos 1960, o prédio do hotel foi reformado para abrigar a reitoria e parte do setor administrativo, e o prédio do antigo cassino passa então por adaptações para receber o Centro de Artes da UFF, principal objeto de análise da presente pesquisa.

Este estudo se torna relevante tanto para o PPGAU/FAU/UFF quanto para o CECULT/UFRB, na medida em que busca desenvolver algumas reflexões sobre a temática dos centros de Arte e Cultura contemporâneos e, em especial, sobre o Centro de Artes da UFF. Por se tratar de uma abordagem interdisciplinar, a pesquisa se insere nas áreas de conhecimento das Artes, da Cultura e das Ciências Sociais Aplicadas, mais especificamente da Arquitetura e do Urbanismo.

Este projeto acadêmico se insere, portanto, na linha de pesquisa do PPGAU/UFF: Cultura e História da Arquitetura, da Cidade e do Urbanismo, a qual abrange alguns aspectos resultantes do uso e da apropriação social dos espaços construídos ao longo do tempo; de aspectos vinculados à sua conservação, proteção e preservação; bem como de aspectos relacionados à própria morfologia da cidade. Esta linha de pesquisa contempla igualmente a história da arquitetura, das cidades e do urbanismo, ao abarcar algumas reflexões recentes sobre a identidade, a representação, a produção da imagem e da memória social.

Tendo em vista que o CECULT se configura como um dos centros de ensino da UFRB em fase de implementação, exemplos de referência e experimentações desenvolvidas por outras IFEs, como neste caso do centro de Artes da UFF, podem trazer contribuições para o debate de ideias e de problematizações que surgirão no processo deste trabalho. Sendo assim,

um estudo que aborda os Centros de Arte e Cultura contemporâneos, inseridos no ambiente universitário, pode vir a ser uma importante oportunidade para se investigar o papel das instituições de ensino superior nas políticas culturais de âmbitos nacional e internacional. O significado e o valor desta pesquisa se acentuam, nesse sentido, com a atualidade das questões sugeridas, que emergem da interface de três campos distintos do conhecimento: arquitetura, cidade e cultura - trazendo para o debate acadêmico, no campo específico da arquitetura e do urbanismo, algumas teorias que estão diretamente relacionadas com as novas tecnologias utilizadas nas artes visuais, em geral, e nas artes do espetáculo, em particular. Para finalizar, faz-se necessário salientar que este estudo se estrutura a partir do entendimento de que uma abordagem mais ampla e interdisciplinar é passível de diversas análises e interpretações, não esgotando de forma alguma o tema escolhido.

A sistematização das informações coletadas, e em parte já analisadas, vem permitindo o cruzamento entre os seguintes procedimentos: (i) os dados coletados com as análises do material iconográfico disponível; (ii) o conjunto de documentos pesquisados em arquivos oficiais; (iii) o material proveniente dos periódicos da época; (iv) a documentação escrita ou digitalizada disponibilizada; (v) o acervo de filmes e/ou vídeos encontrados.

Para a estruturação da pesquisa, vem sendo realizada uma investigação mais apurada sobre o tema, bem como uma revisão bibliográfica com as seguintes divisões: principais publicações em livros; artigos, entrevistas e/ou depoimentos para revistas especializadas; *sites* na *internet*; encontros e seminários; e por fim em pesquisas acadêmicas como teses, dissertações e artigos acadêmicos. Para a complementação desta tarefa, elabora-se paralelamente uma pesquisa sobre as fontes primárias disponíveis (periódicos, documentos, arquivos oficiais e particulares, fotografias, imagens em vídeo, e em outras mídias).

Em um balanço sucinto sobre a trajetória investigativa realizada em passado recente, é possível notar que na dissertação de mestrado em urbanismo optou-se por levar algumas questões e proposições relacionadas ao estudo do espaço cênico para serem discutidas e analisadas no campo da cidade e do urbanismo.

No trabalho de tese de doutorado em artes cênicas, buscou-se fazer exatamente o caminho inverso, isto é, trazer algumas questões e proposições concernentes ao estudo do espaço urbano e da cidade para serem analisadas no campo das artes cênicas e, mais especificamente, na área de estudo do lugar teatral. Neste projeto de pesquisa para o pós-doutorado, propõe-se a continuidade do debate interdisciplinar, pelo qual se pretende aprofundar também os estudos sobre cultura. Se nos trabalhos de mestrado e de doutorado a

relação teatro-cidade foi o principal foco de análise, o edifício cultural universitário, inserido no contexto urbano, torna-se o eixo central deste trabalho de pesquisa para Estágio Pós-Doutoral.

Palavras-chave: centros culturais; Centro de Artes da UFF; bairro de Icaraí; cidade de Niterói

Palabras claves: centros culturales; Centro de Artes de la UFF; barrio de Icaraí; ciudad de Niterói.

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Performance sonora cultural

Performance sonoro cultural

Thais Rodrigues Oliveira
Universidade Federal de Goiás (UFG/PPG)

Sainy Coelho Borges Veloso
Universidade Federal de Goiás (UFG)

O artigo estuda e conceitua performance sonora cultural, objeto de estudo de minha investigação intitulada: *Performances sonoras- uma escuta do cotidiano goianiense*. Para tanto, embasamos teoricamente em autores como Richard Schechner (1985, 2002, 2003, 2006); Erving Goffman (1986, 2001, 2011, 2012); Victor Turner (1974, 1988, 1982, 2008); Robson Camargo (2011); Marvin Carlson (2010); Michel Chion (2008); Raymond Murray Schafer (1991, 2001); Renato Cohen (2002), Jose Miguel Wisnik (1989); Sainy Veloso (2013, 2014), Roland Barthes (1990), Michel de Certeau (1996). Discorremos a respeito das definições existentes dos conceitos de performances culturais e de *performance art* para circunscrever performance sonora cultural.

Nosso objetivo é escutar, identificar, investigar e elencar alguns dos ruídos sonoros cotidianos existentes na cidade, os quais constituem territórios sonoros em Goiânia. Especificamente, ruídos emitidos por indivíduos que habitam a cidade e produzem sons cotidianos ao falar, andar, dirigir seus carros, pegar ônibus, fazer compras, comer e todas as demais atividades que realizam cotidianamente no contexto social. Esses sons constituem a performance

cultural goiana à medida em que memórias, gestos, falas, modos e maneiras de agir e reagir, uso dos objetos e de máquinas fazem parte de um modo de ser e viver culturalmente. Assim, os sons das cidades as diferenciam e as aproximam em seus múltiplos e diversos fazeres.

A partir do método etnográfico, buscamos sublinhar alguns perfis das sonoridades dos locais investigados, posteriormente comparados, a fim de que, segundo Martin W. Bauer

(2008), seja possível estabelecer medidas para as vidas coletivas e o significado dos ruídos para as diferentes comunidades. Tais recomendações coexistem com os ensinamentos da interação social do método etnográfico, no que se refere à produção de conhecimento sobre a "realidade". Para o contato direto com essa realidade, enveredei-me no espaço público da cultura goianiense para explorar, coletar e registrar sons, ruídos, silêncios, além de observações e registros detalhados em diário de campo.

Consciente ou inconscientemente apreendemos os hábitos e modos de nossos parceiros, agimos por imitação, criamos e reconhecemos sons tradicionais, aprendemos o sotaque de uma língua por transmissão oral de nossos pais e membros da cultura em que vivemos. Então, quando nos expressamos sonoramente, estamos produzindo performances que nos identificam com determinado grupo cultural.

Não obstante os indivíduos perceberem sons de diferentes maneiras e de forma individual, eles partilham de uma memória auditiva comum dentro de um mesmo grupo, em uma mesma cidade. Na cidade de Goiânia, por exemplo, um indivíduo percebe e vivencia esse espaço citadino e suas sonoridades diferentemente dos indivíduos de outros grupos culturais em cidades brasileiras. É, pois no contexto da realidade social que os sons e suas apreensões ocorrem. Cada cidade tem seus sons específicos. Dessa maneira, os sons de uma cidade como Goiânia não são os mesmos da cidade do Rio de Janeiro, ainda que as diferentes experiências, representadas corporalmente, através de ações cotidianas sejam constitutivas de performances culturais.

Como produtos de ambientes sonoros culturais, os sons são também percebidos e interpretados por uma audiência que recebe informações audíveis e as interpreta, dando a estas um caráter sígnico ou simbólico, segundo sua experiência cultural audível. Nessa vastidão de sons não se pode dizer que esse ambiente "ruidoso" é neutro de sentidos.

Palavras-chave: performances culturais; sonoridade; escuta do cotidiano

Palabras claves: estudios de performance; sonido; escucha diaria

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Apropriações simbólicas e torções do patrimônio biocultural em São Luís do Maranhão: o processo criativo da capoeira e a identidade do território

Apropiaciones simbólicas y torsiones del patrimonio bio-cultural en São Luís-MA: el proceso creativo de la capoeira y la identidad del territorio

Alberto Greciano Merino
Instituto Federal do Maranhão (IFMA)

Os processos de constituição da identidade sociocultural se veem estimulados através de supostas singularidades que estão vinculadas ao exercício de relações de poder. Uma das manobras utilizada para instaurar valores identitários de exclusividade e exclusão se constituem apresentando elementos da natureza como paisagens afetivas. Essa transposição metafórica consiste num processo simbólico-material pelo qual o indivíduo se vincula com um determinado espaço mediante um processo de territorialização cultural. O caráter do território, afirma Giménez, se conforma assim como "um espaço de sedimentação simbólico-cultural, objeto de inversões estético-afetivas ou suporte de identidades" (1999, p. 28). Ou seja, as relações de poder simbólico-materiais que se produzem com a instituição dos territórios, são resultado da produção de um espaço que se constrói diferencialmente segundo vivências, percepções e concepções particulares dos indivíduos e dos grupos sociais que o conformam. Haesbaert elabora uma síntese que explica o funcionamento dessa dualidade:

> O território envolve sempre, ao mesmo tempo (...), uma dimensão simbólica, cultural, por meio de uma identidade territorial atribuída pelos grupos sociais, como forma de controle simbólico sobre o espaço onde vivem (sendo também, portanto, uma forma de apropriação), e uma dimensão mais concreta, de caráter-político disciplinar: a apropriação e ordenação do espaço como forma de domínio e disciplinarização dos indivíduos (HAESBAERT, 1997, p. 42).

A dimensão simbólica do território, portanto, é o conjunto de significados socialmente elaborados e compartilhados ao redor dos quais se originam certos aspectos da identidade e se define uma maneira de interpretar a realidade que determina as relações entre os sujeitos.

Nesse sentido, entendemos que a expressão cultural da capoeira, através da vibração de suas *rodas*, invoca espaços de mobilidade que têm a capacidade de formar a identidade subjetiva dos agentes coletivos que ali interagem. Configuram-se assim espaços nômades de comunicação em rede que são capazes de desdobrar mundos simbólicos de memória coletiva a partir do que cada um dos agentes implicados projeta, em função de seus próprios percursos. A confluência desses fluxos na roda evita que o espaço se paralise num território objetivo ou se coisifique em alguma fase de sua dinâmica, porque sua essência é o movimento autônomo, o processo criador em si mesmo. São comunidades de sentido que têm por finalidade seu próprio crescimento, sua densificação, sua extensão, seu regresso a si e sua abertura ao mundo por meio de uma flutuação simbólica que se concebe como um espaço sensível, ativo e inteligente. Portanto, a dimensão sensorial desses espaços não se corresponde com o território geográfico criado pelas instituições dos Estados, e sim com a de um "coletivo pensante" (LEVY, 2004) que gera um espaço dinâmico, de conhecimento, saber e potências. Não pretendemos cair no extremo de crer que essa fascinação pela mobilidade dessas *rodas* supõe o “fim dos territórios”, e sim reconhecer a riqueza que oferece a multiplicidade do processo de des-re-territorialização que ali se gera. Ou seja, nas rodas de capoeira se efetua um processo participativo múltiplo capaz de pôr em funcionamento a (re)criação de novos territórios e, com isso, de abordar essa necessidade implícita que apresenta o mundo ao ser vivenciado. Assim, através da tensão e da intensidade que a capoeira imprime no espaço das rodas, efetua-se uma ação criativa múltipla que desafia o domínio dos poderes territoriais, para deixar agir, no seio do vazio assim conquistado, os processos rizomáticos, as dobras e redobras da inteligência coletiva.

Para abordar essa circunstância neste trabalho, vamos apresentar como a fenomenologia da "Capoeira no/do Maranhão", no devir do seu "sintoma-ação" (CATALA, 2010, p. 207-211), afronta a inscrição simbólica de dois traços da identidade que são aproveitados pelas instâncias de poder para efetuar uma transposição particular e interessada desse território.

O primeiro ponto de análise se refere à riqueza natural dos biomas que se situam no território dessa região. Pois, no Maranhão, é normal que dos órgãos públicos e instâncias privadas se anuncie a biodiversidade do território desenhando um verdadeiro quadro tropical síntese da geografia brasileira. Quando se representam esses biomas (amazônico, cerrado, caatinga, etc.) categorizando, classificando e delimitando suas peculiaridades como um patrimônio impoluto, é evidente que existe uma estratégia relativa a um determinado modo de

pensar a natureza que se quer instaurar na sociedade. Percebemos isso com claridade no Parque Botânico Vale, que situado na região Itaqui-Bacanga, nas proximidades do complexo industrial da Companhia Vale do Rio Doce S.L (Vale), serve como medida compensatória dessa empresa pela utilização dos recursos ambientais. Naquele recinto as instâncias formadoras do imaginário social se articulam mediante uma ação de marketing social para apresentar um espaço de ócio, cultura, investigação e educação ambiental que o visitante percorre ordenadamente através dos biomas da região. Estamos ante uma estratégia que trata de institucionalizar o imaginário social, desencadeando um processo de identidade regional. Para isso, articula-se um mecanismo que consiste em capitalizar simbolicamente a riqueza singular que possui a natureza dessa província, agregando-lhe os valores da própria empresa. A Vale, para levar adiante seus fins, adota uma atitude enviesada e tendenciosa circunscrita a um processo de (re)territorialização que nos convida a refletir sobre como os diversos grupos de poder executam práticas para exercer um maior grau de controle sobre os indivíduos.

O outro traço simbólico que vamos examinar apela à singularidade que se cria ao redor do patrimônio arquitetônico que alberga a cidade de São Luís, declarada Patrimônio Mundial pela UNESCO em 1997, tornando sua riqueza histórica e cultural um bem da humanidade. O Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) é o órgão responsável pela preservação, divulgação e fiscalização de seus elementos para fortalecer sua identidade e garantir o direito à memória, assim como por garantir sua permanência e usufruto pela atual e futuras gerações. A narrativa que surge ao declarar esse território como um bem patrimonial está carregada de significados que gravitam sobre a identidade coletiva e nos remetem à contínua negociação que se estabelece entre os diversos agentes e interlocutores que participam da sua construção. A representação e reconhecimento do patrimônio requerem (re)contar a história de um lugar que, atendendo às premissas de Canclini (2008), nos leva a questionar até que ponto essa cultura material se converte em parte de um processo de institucionalização social garantindo fins políticos e ideológicos. E, por consequência, contemplando a proposta de Choay (2001), a discernir se as fronteiras desse cenário que se implanta através das políticas de patrimônio estão marcadas pela tentativa de anular a garantia de seu uso social, ou seja, silenciando os discursos da diferença.

A capoeira participa na definição de um patrimônio biocultural que já não remete a uma memória estática dos acontecimentos, e sim a linhas, conexões e agenciamentos, materiais e imaginários, que envolvem elementos múltiplos da memória social. Na *roda,* a matéria do passado se volatiliza se tornando imperceptível e a identidade coletiva se define

através de uma circulação constante de estados simbólicos. Desse modo, a capoeira recria uma "cartografia da ruptura" (LYNCH, 1996) espalhando sobre o imaginário coletivo aspectos que não se submetem aos discursos políticos elaborados para legitimar a ideologia do Estado, tampouco aos argumentos utilizados para produzir espaços de "desenvolvimento" e gestão dos recursos naturais. A configuração desse mapa é fugaz mas cadenciosa e sua entidade é sempre desmontável, permutável, reversível, modificável pelas múltiplas entradas e saídas das linhas que o definem. No entanto, esse plano de consistência que propõe a capoeira não é um conjunto indiferenciado de matérias sem forma, tampouco um caos formado por qualquer tipo de matéria, mas sim um continuum de intensidades que regula fluxos de desterritorialização transformando os índices respectivos em valores absolutos. Em outras palavras, a geografia que a capoeira desenha não se submete as fixações dos Estado-Nação, e sim deriva de um dispositivo nômade cujo fundamento age como contratempo da ação universalizante desenvolvida pelo pensamento colonial. A *roda* de capoeira nos remete a um espaço de movimento absoluto de ruptura que (re)cria seu fundamento de origem como uma "máquina de guerra" (DELEUZE; GUATTARI). Por isso, as marcas da *roda* se estendem como um elemento simbólico que palpita na memória social para replicar e negociar o papel regulador que a partir dos Estados se exerce sobre o território. Em resumo, o devir que a capoeira projeta no patrimônio biocultural procede por aquisição de consistência ou consolidação do diverso como causa vital.

Palavras-chave: capoeira; território; simbólico; identidade; patrimônio

Palabras claves: capoeira; territorio; simbólico; identidad; patrimonio

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Pelo olhar *chronos* da escritora Cidinha da Silva: a representação dxs negrxs nas novelas *Lado a lado* e *Salve Jorge*

Por *chronos* mirada de escritura Cidinha da Silva: representación de los negros en las novelas *Lado a lado* e *Salve Jorge*

Camila Sodré de Oliveira Dias
Universidade do Estado da Bahia (UNEB/PPGEL)

Este estudo tem como objetivo evidenciar a recepção das novelas globais sob o olhar da telespectadora-escritora negra contemporânea Cidinha da Silva, que se mostra uma exímia retratista da condição humana ao utilizar do cotidiano como matéria-prima no seu processo de escrita. O recorte deste estudo são duas crônicas: *A favela em Salve Jorge* e *O texto informativo e inovador de Lado a Lado*, que estão no livro *Racismo no Brasil e Afetos Correlatos* (2013). A escritora negra vai tecendo uma rede discursiva que ao mesmo tempo que emociona, revolta e desperta as leitoras/os leitores para as conjunturas de dominação do *status quo* que tem subordinado as pessoas negras, a partir de estereótipos racializados, historicamente construídos.

Em uma entrevista concedida a *Revista Afirmativa*, ao ser perguntada sobre sua escrita em torno dos discursos da mídia, ao versar sobre lugares de raça e gênero, Cidinha da Silva (2016) afirma, "(...)Manter o olhar crítico e escrever sobre isso é imperativo para quem tem o cotidiano como matéria prima, como fonte primária. É o meu caso, pois as intervenções midiáticas alteram nossa realidade e nos conduzem pelas estradas propostas pelos que sempre detiveram privilégios e exploraram os subalternizados. Sou uma escritora deste tempo e preciso também produzir narrativas que dialoguem com o tempo que nos abriga e conduz, além da produção ficcional".

Desse modo, a ideia é pensarmos como se configuram as representações das identidades negras, a partir das reflexões levantadas por Cidinha da Silva em torno das telenovelas que serão aqui apresentadas. Para isto, dialogarei com os seguintes teóricos: Stuart Hall (2003 - 2016), com seus estudos sobre codificação-decodificação, representação; Angela Prysthon (2003), com a discussão sobre as margens e os estudos culturais e Ricardo Freitas (2008), discutindo os modos de produção, recepção e representação.

De acordo com Stuart Hall (2003) a comunicação em massa era entendida como um modelo unidirecional, em que a mensagem era vista como fixa e o papel do receptor era praticamente nulo/desprezado (o receptor não possuía nem o poder de interpretar o que estava sendo recebido, na mensagem). Hall afirma que "a cadeia comunicativa não opera de forma unilinear" (HALL, op.cit., p.354), pois o sentido é sempre multireferencial, levando em consideração os meios culturais e sociais em que o receptor está inserido, tornando o processo interpretativo único a cada indivíduo, variando de pessoa para pessoa. Neste breve estudo, trabalharei com o conceito proposto por Stuart Hall (idem) de *codificação de oposição* (quando há uma não aceitação da mensagem pelo receptor, em que se opõe ao significado atribuído pelo produtor, aqui o receptor dá seu próprio sentido ao que recebe) e também quando há uma aceitação por parte do receptor, aqui no caso receptora (a escritora Cidinha da Silva).

Ricardo Freitas (2008) discute que a narrativa da mensagem-produto deve ser entendida como um texto a ser lido e decodificado, a partir das representações estéticas e ideológicas de determinado momento. Deste modo, incide pensarmos como a escritora Cidinha da Silva se converte de decodificadora a produtora de uma nova mensagem a despeito do produto consumido na mídia televisiva, rompendo com a centralidade presentificada nestes espaços.

Pensando no descentramento nos espaços de recepção, tendo em vista que o receptor não é um sujeito passivo, mas muito importante no processo comunicacional, pois ele também é produtor, dialoga com a crítica tecida por Martín-Barbero (2002) ao repensar o processo de comunicação, subvertendo frases como: "pobrezinho do telespectador". Em consonância Angela Prysthon (2003) traz para o foco da discussão o lugar do subalterno (fundamentada no pensamento de Gayatri Spivak e Robert Young), como o sujeito que produz, que critica as representações do domínio Ocidental, levando a historiografia hegemônica a uma crise.

Deste modo, este estudo terá uma abordagem qualitativa o qual visa explorar, refletir e interpretar as crônicas de Cidinha da Silva, utilizando dos discursos telenovelísticos para produzir um discurso outro, que problematiza as representações dos negros nos espaços das novelas nacionais. O que podemos notar na novela global *Salve Jorge* - que foi um grande sucesso - é que a favela e a população negra que nela vive são estereotipadas, por consequência carregadas de preconceitos. A escritora faz uma crítica aos personagens da novela, a forma como são representados; por discursos que acabam reforçando estereótipos como: morador da favela não gosta de estudar, nem de trabalhar, por conta disto não

melhoram suas condições de vida. E mais, a mulher negra é vista como interesseira, afinal "planejam subir na vida arrumando marido rico" e não por seus méritos, já que passam mais tempo no bronzeado da laje. Os moradores da favela de Salve Jorge são retratados com chacota e com mais dois ingredientes: preconceito e racismo.

É preciso assinalar que a linguagem – seja escrita, em audiovisual, na Internet, ou em outros meios de comunicação – tem uma intenção. Enquanto os brancos que são também moradores da favela têm um emprego. Nota-se o polo binário homem branco/ homem negro. Stuart Hall (2016) argumenta a partir das concepções de Jaques Derrida que, "[...] um dos polos é dominante, aquele que inclui o outro dentro de seu campo de operações. Há sempre uma relação de poder entre os polos de oposição binária" (HALL, 2016, p. 155). Assim, podemos capturar a dimensão de poder do discurso, já que há dois tipos de moradores da favela, o homem negro que não trabalha e o homem branco que é trabalhador; dessa forma o homem branco é valorizado, se sobrepondo ao homem negro que é inferiorizado. Entretanto, em sua crônica a autora traz outro olhar sob o espaço da periferia, mostra uma favela que subverte a representada na novela *Salve Jorge,* atribuindo uma humanidade à comunidade negra que lá reside. Outra configuração é narrada, o que podemos tecer um diálogo com o que Freitas (2008) chama de "uma nova estética de periferia".

O texto afirmativo e inovador de Lado a lado, que versa a análise da novela global *Lado a lado*, na opinião de Cidinha da Silva foi um marco novelístico para o reconhecimento dos feitos da comunidade negra no Brasil, no início do século XX, pós-escravidão. Sobre o enredo a cronista diz: "O texto é bom, é excelente, mas é mais do que isto. É um texto afinado com um lado da história, o lado escondido pela historiografia conservadora e elitista, o lado negro (dos negros, não sobre os negros)" (SILVA, 2013, p. 134). O casal Zé Maria e Isabel (ator negro e atriz negra), interpretados respectivamente, por Lázaro Ramos e Camila Pitanga, ofereceu inúmeros exemplos de inteligência, sensibilidade, humanidade, solidariedade, trabalho entre outros atributos. Na narrativa encontramos uma outra perspectiva de representação do negro, a partir do momento em que o personagem Chico afirma um lugar político digno dele enquanto negro; quando sinaliza que errou por ter aceitado se passar por branco, para fazer parte do time, reconhecendo Albertinho como uma pessoa racista. É importante assinalar que a novela acontece no final da escravidão, em que a população negra estava começando a se reconfigurar, a construir uma nova identidade, em uma sociedade excludente que não queriam aceitá-los.

Com base neste sucinto estudo, as duas crônicas aqui analisadas, em conformidade com os estudos sobre representação, margens, recepção e modos de produção, apontam a literatura de Cidinha da Silva, como uma arte antenada com a mídia televisiva, a cronista produz seus textos literários a partir do seu lugar de receptora da mensagem telenovela, rompendo com a ideia unidirecional em torno do processo comunicativo. Nas análises expostas percebemos que não há passividade em sua escrita, há sim uma crítica sobre os debates raciais. Quebrando as regras hegemônicas e trazendo outros viés para a reelaboração de novos signos, novos sentidos de representação, desestabilizando os códigos fixados por uma mídia ainda conservadora e excludente.

Palavras-chave: recepção; estereótipo; meios de comunicação; telenovela; personagens negros

Palabras claves: recepción; estereotipo; medios de Comunicacíon; telenovela; actores negros

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Nas trilhas da memória: a (Re)existência da identidade na tensão do lembrar e do esquecer

En las Trillas de la Memoria: a (Re)existencia de la identidad en la tensión del acordar y del olvidar

Eidson Miguel da S. Marcos
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Mattheus Vinicius Rosa
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

As tensões sociais, que sempre marcaram o percurso histórico da humanidade, produziram mecanismos de controle que buscaram assegurar a primazia dos grupos de poder sobre alteridades outras, a exemplo de afrodescendentes, indígenas, proletários, dentre outros. Nessa perspectiva, o domínio sobre a identidade e a memória se apresentou como um proeminente mecanismo desse processo. Dessa forma, argumentando com LE GOFF (2000, p. 12), "a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta pelo poder conduzida pelas forças sociais" e onde se tornar senhor da memória e do esquecimento "é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas".

No entanto, os mecanismos de controle e exclusão, a exemplo dos gerados por projetos coloniais ou ainda por uma globalização de tendência cultural homogeneizante, produzem contradições internas e inerentes à sua própria lógica de funcionamento que propicia, muitas vezes, condições para manifestações que fujam a tal controle, estabelecendo outras racionalidades e dinâmicas culturais (SANTOS, 2006). Nessa perspectiva, a memória, surgida de experiências de trabalho, de relações com um espaço e/ou do labor artístico, constitui uma das principais vias de conformação de sociabilidades e identidades que quebram dispositivos de controle e lógicas hegemônicas. Nesse sentido, o artigo em questão pretende discutir os mecanismos gerais de transmissão da memória e sua importância pedagógica enquanto transmissão de conhecimento e reconhecimento de uma identidade. Para isso, nos

propomos a: discutir as noções de esquecimento e lembrança a fim de pensar a memória como um jogo de intencionalidades; introduzir e discutir o conceito de memória coletiva pensado por Maurice Halbwachs; discutir como no processo de refazer a memória (BOSI, E., 1994) é elaborada uma estética da narrativa; colocar em relevo o modo como esta estética da narrativa se liga à memória do Trabalho; oferecer exemplos de nossas pesquisas particulares que se relacionam com os conceitos que nos propomos a problematizar. Assim, o interesse na produção deste artigo se pauta na necessidade que sentimos de reunir e articular certos conceitos que consideramos caros ao estudo da memória.

Artigos como este possibilitam o debate e acionam problemas de pesquisa que podem ser comuns a outros pesquisadores. Trata-se, portanto, de um esforço que visa relacionar estudos teóricos já produzidos por autores como Ecléa Bosi, Maurice Halbwachs, dentre outros, com problemas de pesquisa concretos vivenciados por nós. Além disso, ao nos preocuparmos em ilustrar a discussão com exemplos de pesquisas que estão sendo feitas por nós – uma que se debruça sobre o impacto da Estrada de Ferro Bahia-Minas (EFBM) na memória das pessoas idosas que vivenciaram esta experiência, outra sobre uma memória afrodescendente no Estado do Rio Grande do Norte frente a projetos de apagamento e invisibilização – realizamos, simultaneamente, um exercício de avaliar a plasticidade da teoria para contextos de pesquisa bastante diferentes. Por fim, pensar nos mecanismos de transmissão da memória e sua importância pedagógica nos coloca na esteira daqueles que veem no passado racionalidades outras que, assim como a razão científica, ensinam os indivíduos a viverem no mundo e lhes concedem a continuidade de certa estrutura de valores sob a qual podem se sustentar na dinâmica do mundo moderno.

O passado, ao se comunicar com o presente, alarga as margens da compreensão de ambos, devolve às pessoas sua historicidade e, assim, reduz os impactos negativos da fragmentação do eu na vida cotidiana. Portanto, a postura metodológica que mais se adéqua ao empreendimento proposto consiste na recolha bibliográfica de suportes teóricos que possam, eventualmente, funcionar como ferramenta de leitura e análise para um *corpus* etnográfico configurante do material de trabalho com memória social, suas tensões e desdobramentos, relações de sociabilidade e identidades. São exemplos desse material: narrativas que remetam a uma lembrança/esquecimento que seleciona memórias para a configuração de uma identidade de resistência frente a projetos de hegemonia política e/ou econômica que passam pelo controle de grupos humanos via manipulação de suas memórias,

objetos concretos que remetem ou em torno dos quais se constituam aparatos mnemônicos e construções identitárias.

Alguns recortes da pesquisa se dão no âmbito da identidade "baiminas" – forjada em torno das relações de trabalho e sociabilidade produzidas a partir da antiga estrada de ferro Bahia-Minas; assim como das memórias constituídas a partir da experiência laboral pecuária e artística, registradas no agreste do Rio Grande do Norte, do poeta Fabião Hermenegildo Ferreira da Rocha, Fabião das Queimadas (1848-1928), ex-escravizado que comprou a própria alforria e de alguns parentes com seu exercício de poeta rabequeiro cuja produção poética se liga à chamada gesta do gado. Por fim, a análise parcial dos dados bibliográficos e de exemplos dos recortes visados recolhidos até o momento apontam para uma (re)existência de identidades que se (re)constroem a revelia de sistemas de controle, ou produzidos pelas próprias contradições gerados por tais sistemas de poder, a exemplo dos baiminas em alguns trechos da antiga ferrovia Bahia-Minas e do elemento afrodescendente no Rio Grande do Norte.

Ambas identidades passaram por processos de eliminação simbólica e mnemônica, no escopo de projetos de apagamento pautados, por exemplo, em narrativas oficiais de lembrança/esquecimento de determinados elementos. No entanto, através de narrativas que encenam identidade, de poéticas que cantam a presença, de lugares e objetos que dão concretude a uma memória, às lembranças dos mais velhos, essas identidades lograram (re)existir aos projetos de controle do poder instituído e inscrever suas presenças até os dias atuais.

Palavras chave: trabalho; memória coletiva; lembrança/esquecimento; identidade

Palabras claves: trabajo; memoria colectiva; recuerdo/olvido; identidad

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Memórias de um *Omorisà*: o bairro Rua Nova como um espaço mítico de Afonso de Queiroz

Memorias de un *Omorisà*: el barrio Rua Nova como un espacio mítico de Afonso de Queiroz

Flávia Santana Santos
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

Emanoel Luís Roque Soares
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

O estudo sobre o surgimento do bairro Rua Nova, elaborado por Santos (2016), afirma que a fazenda São Gonçalo, propriedade da Senhora Ernestina Carneiro Ferreira da Silva – D. Pomba –, passa a ter suas primeiras ocupações – casebres –, nos meados dos anos de 1940. Mas é entre as décadas de 1950 e 1960, que a fazenda já transformada em bairro, recebe um intenso fluxo migratório originado das regiões do recôncavo e dos distritos da cidade de Feira de Santana. Sobre esse fluxo populacional, é possível refletir que o homem e suas experiências marcam os lugares, assim como os lugares condicionam as experiências dos homens. Contudo, seria a memória fruto das relações entre homem e lugar? Essa base fixa e monolítica, a qual pode ser descrita como lugar, permite vivências coletivas ou individuais que tecem o cotidiano dos indivíduos; dessa forma, a memória se instaura como simulacro para re-vivências do acontecido, e, sobretudo, para dimensionar algumas ações do presente.

Nesse trabalho, a memória se sobressai como a tessitura que desenha a trajetória de vida de Afonso de Queiroz – um dos moradores mais antigos do bairro Rua Nova –, por isso, fazer esse caminho entre as lembranças desse mais velho, é intrinsecamente descrever a formação do bairro, o qual é situado na cidade de Feira de Santana, pois é nele que o *omorisà*, Afonso de Queiroz, por ordenação espiritual, inicia sua caminhada como babalorixá, e nesse mesmo período, o espaço que antes era uma fazenda começa a se tornar bairro. O termo *omorisà*, que na língua iorubá significa filho de orixá, é cunhado no título para demonstrar a íntima relação que se estabelecia entre o homem, seu orixá e o espaço, no qual seria o lugar da

sua morada se tornando "o bairro o lugar íntimo, principalmente quando nele se constroem famílias e se vive a décadas" Tuan (2013, p. 176).

Essa memória valorativa de um mais velho é "a narrativa de sua experiência que se transforma no experienciameneto de quem a escuta" (BOSI, 1987, p. 43). Essa dicotomia do narrar e do ouvir elabora a semântica do recontar um fato, ou acontecimento que marca um indivíduo ou uma comunidade, por isso, "a memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro" (LE GOFF, 1996, 477). Toda essa subjetvidade, evidenciada pelas memórias de Afonso de Queiroz, é conduzida miticamente dentro de um "espaço que comporta sua visão de mundo, e portanto, nele se dão as experiências diretas, como o lugar das atividades práticas, as quais envolvem os espaços de famílias e cotidiano" (TUAN, 2013, p. 110). Portanto, esse trabalho tem por objetivo trazer as memórias de Afonso de Queioz, destacando a partir de sua narrativa como o bairro da Rua Nova se tornou seu espaço mítico. Contudo, esse trabalho se qualifica como desdobramento da pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em História da África, da Diáspora e dos Povos Índigenas, que deu origem ao material paradidático "Um Quilombo Urbano Chamando Rua Nova".

Como a base do material foram entrevistas com os moradores mais velhos do bairro, se fez interessante a continuidade na produção de artigos que trouxessem esse relatos com recortes mais aprofundados do que no livro, por isso, a escrita desse trabalho se justifica pela importância de trazer uma narrativa biográfica, a qual denota um teor histórico e ancestral das populações negras, sobretudo, porque descrever a trajetória de Afonso de Queiroz, é salientar o quanto a ancestralidade de homens e mulheres negras os conduziram na diáspora, pois para os antepassados africanos, "o mundo era decifrado e controlado pela religião, que nas sociedades africanas tinha papel equivalente ao que a ciênca e a tecnologia tem na nossa sociedade" (SOUZA, 2007, p. 44). Por esse trabalho ser orientado por uma entevista transcrita, a metodologia aplicada será a história oral, pois, segundo Albetti (1989) ela possui uma estreita relação com a biografia e torna-se possível identificar as percepções de mundo do sujeito e sua forma de estar nele.

Outra questão colaborativa dessa metodologia é o evidenciamento e privilégio dado às narrativas que imbrincam as relações cotidianas, porque através delas, muitas coisas podem ser percebidas e reveladas a partir de um relato. Diante disso, a entrevista de seu Afonso de Queiroz se caracteriza como um acervo de extrema importância para contemplar o objetivo deste trabalho, inclusive por trazer informações consideradas importantes para o registro

histórico de acontecimentos que influenciaram na composição do bairro como o seu espaço mítico. Para isso, os trechos das entrevistas serão citados no corpo do texto e a partir deles será versada a discussão, na qual descreverá quais foram os elementos que conduziram seu Afonso de Queiroz para o bairro da Rua Nova. Sobre espaço, tanto o estudo de Haesbaert (2006), como o de Alan Bourdin (2001), serão auxiliadores da explanação do conceito de espaço mítico criado por Yi-Fu Tuan (2013). Por fim espera-se que esse trabalho contribua para os estudos sobre populações negras no sertão da Bahia, suas manifestações religiosas, seus espaços de sociabilidades e sua formatação cultural.

Palavras-chave: memória; bairro Rua Nova; espaço; ancestralidade

Palabras claves: memoria; barrio Rua Nova; espacio; ancestralidad

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Casa Grande e Senzala na obra de Kleber Mendonça Filho: ressonâncias da tradição escravocrata e cenas do dissenso

Casa Grande y Senzala en la obra de Kleber Medonça Filho: las resonancias de la tradición esclavista y escenas del desacuerdo

Leon Sampaio
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Nos últimos anos, especialmente de 2010 para cá, uma safra de filmes no Brasil passou a tematizar a cidade e as relações sociais sob o ponto de vista de personagens da classe dominante. Essas obras, em alguma medida, fissuraram a tradição do cinema brasileiro, marcada até então pela representação de personagens populares, ou seja, de um "outro de classe". Kleber Mendonça Filho talvez seja o realizador que mais se destacou dessa geração, pelo reconhecimento que teve da crítica e dos festivais, e sobretudo, pela amplitude dos debates que os seus filmes provocaram. As obras do diretor que pretendemos analisar neste artigo, "Recife Frio" (2009) e "O Som Ao Redor" (2012), trazem imagens das duas instituições arquitetônicas brasileiras que tornaram-se símbolos da identidade nacional a partir do mito freyreano. A "senzala" surge em "Recife Frio", encapsulada na sequência da tradicional família pernambucana, os Nogueira. Já a imagem da "casa grande" aparece na primeira sequência de "O Som Ao Redor", reunida a outras fotos de trabalhadores e senhores de engenho.

Essas duas imagens, uma ilustração, outra foto de arquivo, numa leitura apressada, poderiam supor um gesto de plano e contra-plano na obra de Kleber Mendonça, uma tentativa de oposição de uma à outra, de resposta crítica e dialógica. O caráter dialógico está presente; no entanto, elas não demonstram operar como oposição, mas como ativação de uma outra imagem, de um desdobramento da "dialética do ver", uma "imagem-sintoma", como propõe Georges Didi-Huberman. É a ressonância das relações opressoras no contemporâneo que essas duas imagens parecem querer evocar. Elas instauram uma "inquietação ao nível da história e do tempo", nos apontam para um fantasma da escravidão, para uma sociabilidade entre patrões e empregados repleta de nuances. Segundo Georg Simmel, sociólogo alemão, "o

instante de transição e de costura do social é o lugar da sociabilidade", onde os comportamentos e pensamentos mais espontâneos aparecem, conduzindo-nos à uma "casa de máquinas" da produção da vida coletiva (SIMMEL, 1986). Ademais, sociabilidade indica também como os sujeitos participantes de uma interação buscam assentar posições de poder num determinado contexto. É justamente a sociabilidade dessa nova "casa grande", verticalizada, gradeada, repleta de câmeras, com a "senzala" anexada como quarto de empregada, que ambicionamos interpretar.

Nas duas obras o realizador pernambucano encena os litígios da contemporaneidade urbana, os medos e conflitos cotidianos, relacionando com a narrativa histórica brasileira, adensada de tensões e opressões. Ele filma tanto os ecos da escravidão - ordens, gestos subservientes, falas silenciadas - quanto as fraturas da suposta "democracia racial" - falas desobedientes, furtos, arranhões, ameaças por telefone, tiros, bombas. São essas cenas em que figuram o dissenso e as ressonâncias da tradição escravocrata que iremos privilegiar na análise, focando, sobretudo, nas relações entre patrões e empregados. Noutras palavras, são as frações do discurso que buscaremos localizar e interpretar nas imagens e sons, figuras da sociabilidade que não devem ser entendidas num acepção retórica, "mas num sentido ginástico, coreográfico" (BARTHES, 2003), ou como aquilo através do qual as imagens dos filmes pensam, sem que encontrem a sua resolução num pensamento de tipo verbal (descritivo, conceitual).

Phillipe Dubois, um dos teóricos devedores de Lyotard, comenta que o figural seria "a pedra de toque de uma inteligência das imagens fílmicas", aquilo que determina "um ponto de vista mais sensível à organicidade das matérias, à fluidez dos espaços, às modulações da forma e do informe, aos efeitos - poéticos, irônicos, lúdicos, líricos, etc - do que não é nem sentido, nem semelhança, mas da ordem da força, não o que acontece na imagem, mas o que acontece à imagem" (DUBOIS, 1999, p. 248). Ainda segundo Dubois, haveria uma divisão clara entre a figura como saber (o figurado) e a figura como ver (o figurativo). Para ele, o plano do figural engendraria uma dimensão de sintoma, que seria reenviado para um plano inconsciente da figura. É nessa direção que pretendo também apontar, esticando as bordas da análise, buscando ver as figuras como presença e não apenas enquanto representação.

Jacques Ranciére, filósofo francês, é outro autor que irá nos apoiar na análise, sobretudo pela forma como pensa a política articulada à sua dimensão estética. Segundo ele, o regime estético da política seria propriamente a democracia, o espaço comum de partilha que abrigaria o dissenso. Nesse sentido, Rancière (2010) apresenta a ideia do dissenso como um

conflito que ocorre entre uma forma determinada de distribuição do sensível e aquela parte que está excluída nessa distribuição, "a parte de parte alguma", que não pode ser delimitada apenas por um simples atrito entre discursos ou argumentos. Grace, personagem de "Recife Frio", negra, empregada doméstica da família Nogueira, é a parte de parte alguma que Ranciere se refere. Quando ela fala, as estruturas do consenso são abaladas, assim como na sequência de "O Som Ao Redor", quando o guardador de carro risca o veículo da madame que acabara de sair de uma clínica. Essas e outras cenas, em que figuram tanto o dissenso quanto a tradição escravocrata, serão analisadas no artigo, interpretadas em sua potência histórica.

Palavras-chave: casa grande; senzala; cinema brasileiro; Kleber Mendonça Filho

Palavras-claves: casa grande; senzala; cinema brasileño; Kleber Mendonça Filho

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Eu vou/ eu vou/ vestido a francesa/ o jacaré é uma beleza: modernidade e patrimônio na Casa Branca

Voy/Voy/ a vestir a la francesa /el cocodrilo es una belleza: la modernidad y el patrimonio en la Casa Blanca

Maria Cristina dos Santos Pechine
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Este trabalho tem o objetivo analisar a festa do Jacaré, realizada no Terreiro Ilê Axé Iyá Nassô Oká, Terreiro da Casa Branca do Engenho Velho da Federação, Salvador, hoje conhecido como simplesmente a Casa Branca, na perspectiva da preservação do patrimônio e modernidade. O Jacaré é uma festa que comemora o final do ciclo anual religioso do Terreiro, normalmente no início de dezembro, ocorrendo na segunda-feira seguinte à última festa de Oxum, denominada Oxum do Barco. O Barco é um monumento construído em dezembro de 1959, na atual Praça de Oxum da Casa Branca.

A festa tem a participação dos filho/filhas de santo, ogãs, equedes, amigos da Casa, moradores e toda criançada. Vestidos de roupa de ração diária - roupa típica usual no candomblé, de murim ou algodão, branco ou colorido, composta de saia rodada, camisa de tecido de algodão branco; pano da costa tecido de dois metros colocado em volta do peito; ojá da cabeça e do peito, faixa branca ou colorida de tecido de algodão - folhas ornamentando a cabeça e um maço de folhas na mão direita, como alegoria, portando a bandeira do jacaré, os participantes desfilam e cantam pelo Terreiro, ao som da marchinha: "Eu vou/ eu vou/ vestido a francesa/ o jacaré é uma beleza".

A marcha canta e saúda as casas dos Orixás e dos moradores da comunidade, convidando-os a participar da folia, além de arrecadar dinheiro, comida, cachaça e outras doações para a festa. No final da tarde, a marcha, ao subir as escadas da Casa Branca, canta "Na subida da ladeira/eu caio eu derrubo/Na subida da ladeira eu caio eu derrubo". No barracão, o samba começa a tocar e o Bacalhau a Martelo – salada de bacalhau assado na brasa, acompanhado com farofa - é servido aos participantes e moradores. É o carnaval do candomblé, segundo um ogã do Terreiro, entusiasta da festa. Ao longo do tempo, a festa vem

sofrendo modificações que sinalizam diferenças entre o modo de viver da comunidade no passado e no presente. Hoje, o itinerário percorrido pelos participantes ficou reduzido ao espaço do Terreiro.

Antigamente, conforme a descrição da Equede Sinha, (BRANDÃO, 2015) o percurso passava pela Vila América, Santa Madalena, localidades próximas situada na atual Av. Vasco da Gama, por fim descia a Ladeira do Bogum, no final de linha do Engenho Velho da Federação. Os participantes afirmam que a principal razão da mudança do trajeto foi a violência que assola o Engenho Velho, devido ao intenso tráfico de drogas e as brigas entre as gangues locais. A transformação do trajeto da festa foi uma adaptação necessária às novas condições socioeconômicas e ambientais. Nesse sentido, parece interessante considerar a ideia de que a cidade transformou a festa. Ramos (2015) assinala que as transformações da festa também podem nos oferecer pistas interessantes para compreender relações entre religião, cidade e modernização. Ao comparar a manutenção da festa de Iemanjá e o desaparecimento da Lavagem da Pituba, a autora considera como hipótese a forma como a ocupação urbana se deu nesses dois bairros.

Giumbelli e Tavares (2015) assinalam a importância dos estudos da religião, pois oportunizam variadas elaborações analíticas, que permitem relacioná-las a dimensões culturais e sociais. Para os autores, um caminho interessante para compreender as formas pelas quais as religiões são visibilizadas é explorar sua transformação em patrimônio imaterial (através da cultura local). Neste estudo, uma manifestação de caráter religioso converte-se em cultura imaterial, como parece ser o caso da festa do jacaré. A Constituição Federal de 1988, nos artigos 215 e 216, estabeleceu que o patrimônio cultural brasileiro é composto de bens de natureza material e imaterial, incluídos aí os modos de criar, fazer e viver dos grupos formadores da sociedade brasileira. Os bens culturais de natureza imaterial dizem respeito àquelas práticas e domínios da vida social que se manifestam em saberes, ofícios e modos de fazer; celebrações; formas de expressão cênicas, plásticas, musicais ou lúdicas e nos lugares, tais como mercados, feiras e santuários que abrigam práticas culturais coletivas. A consequente implementação de uma política nacional para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil ampliou significativamente o âmbito e o alcance das políticas de preservação cultural. Porém essa ampliação gerou um entendimento equivocado da dicotomia entre patrimônio cultural material e imaterial.

Essa dicotomia se cristalizou no atual desenho institucional do IPHAN, e, com frequência, tem sido reproduzida nas instâncias estaduais e municipais. Uma abordagem

mais dinâmica nos possibilita considerar que a preservação envolve sempre a consideração da dupla dimensão tangível e intangível de qualquer manifestação humana (FONSECA, 2007). São dimensões tangíveis da festa a bandeira do jacaré e o bacalhau a martelo. A bandeira do jacaré é guardada durante o ano, por uma filha de Oxum, que ajuda na organização da festa e porta a bandeira, puxando o cortejo. Outra filha de Oxum é responsável pela preparação do bacalhau martelo. O ogã mais velho da Casa conta que o erê Dr. Cecílio, a criança sagrada do Orixá Obaluaiê, pediu que ela fizesse o bacalhau a martelo, dando instruções de como devia prepará-lo. Com o falecimento dessas ebomis de Oxum, a festa vem sendo organizada pelos seus descendentes e familiares, equedes de Oxum. É fundamental a preservação da festa do jacaré, porque na sociedade da informação, da técnica e da racionalidade econômica consumista permite dar funcionalidades diversas aos espaços, os objetos e as manifestações religiosas reduzindo seu tempo de duração e de significação.

Palavras-chave: candomblé; modernidade; patrimônio imaterial

Palabras claves: candomblé; modernidad; patrimonio inmaterial

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Saberes e práticas de pescadoras: o domínio feminino dos ambientes e organismos aquáticos

Conocimiento y prácticas de pescadoras: el dominio femenino de los ambientes y organismos acuáticos

Martha S. Itaparica de Carvalho
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Estudar as comunidades pesqueiras privilegiando o sexo masculino como ator social implicaria em "relegar ao silêncio as atividades femininas que tanto contribuem a subsistência destas comunidades" (WOORTMANN, 1992). Assim, nesta comunicação procura-se delinear os espaços de domínios das mulheres na construção de suas identidades pesqueiras. As atividades pesqueiras compreendem as ações de captura, manejo e práticas ligadas não apenas aos peixes, mas a outros organismos aquáticos como crustáceos e moluscos. Nas comunidades pesqueiras, as relações de produtividade resultante do extrativismo animal parece constituir um rígido padrão de divisão sexual do trabalho. Estas diferenças resultam da demarcação espacial da atuação de homens e mulheres do ambiente partilhado.

Este trabalho constitui parte de um estudo maior realizado na comunidade pesqueira de Siribinha, no município de Conde, localizado no litoral norte da Bahia. Para coleta dos dados foram empregadas diversas estratégias metodológicas, tais como: método de observação participante, entrevistadas abertas e formação de grupos focais de mulheres da comunidade (SPRADLEY, 1979). As entrevistas foram registradas em gravadores portáteis e em seguida transcritas. Já os grupos focais foram mediados e anotados localmente e após digitados. Os textos resultantes tanto das entrevistas como dos grupos focais foram analisadas com auxílio do software *Non-numerical unstructured data Indexing seraching and Theorizing* (QSR NUD.IST.).

Esta pesquisa apresenta alguns aspectos do trabalho de mariscagem das mulheres da comunidade de Siribinha, apontando como as habilidades e técnicas particulares das marisqueiras se identificam com territórios aquáticos específicos e expressam relações de gênero e de poder.

O mar e o rio salgado (ambiente estuarino) são locais que constituem domínios ambientais masculinos na comunidade de Siribinha. Em tais locais, os homens desenvolvem suas atividades de trabalho (pesca) e lazer. Dificilmente as mulheres se aproximam do mar, exceto em ocasiões em que são pegos peixes considerados raros ou muito grandes, ou qualquer outro evento que gere o deslocamento das pessoas da comunidade em direção à praia. As mulheres respeitam sempre a linha de praia como zona limítrofe de seu trânsito. Em alguns depoimentos as mulheres revelam jamais terem tomando banho de mar e parece que para elas o banho de mar não tem nenhum valor lúdico. Apesar de não exercerem atividades de pesca propriamente dita, as mulheres detém o conhecimento sobre os peixes, seus ambientes, hábitos e comportamentos. Os domínios femininos se estendem aos ambientes dos rios de água doce e estuarinos como os mangues. O mangue é concebido como um espaço ligado a produtividade, e neste sentido tem, para as mulheres, o mesmo significado que o mar tem para os homens.

A água doce, para e as mulheres de Siribinha, está associada à ideia de agente purificador e depurativo das práticas cotidianas (MACHADO; CARDOSO, 1996), já o ambiente estuarino, o mangue, constitui para elas uma potencial fonte geradora de recursos econômicos. Do mangue são retirados os mariscos (caranguejos, aratus, siris ostras, lambretas, unha de velho, chumbinho, sururu dentre outros) cuja venda é de fundamental importância ao sustento familiar. Do mangue também é retirada a lenha utilizada nas atividades domésticas como opção de economia do gás de cozinha envasado, principalmente para cozinhar o marisco que será transformado em catado. A lenha é também utilizada na confecção de carvão, que dentre outros usos é empregado no preparo de alimentos assados.

Nestes espaços, o ritmo cotidiano da pesca feminina permite uma sociabilidade e uma comunicação de saberes entre as mais velhas e as mais jovens, indicando habilidades e transmissão da memória. As mulheres mariscam geralmente de segunda à quinta-feira. O aratu é o organismo mais coletado, visto que dentre os chamados "mariscos" é o único que se encontra durante todo o ano. Durante a pesquisa de campo foram observadas técnicas específicas empregadas pelas mulheres na coleta do aratu que imitam comportamentos da relação presa *versus* predador, assim com o intuito de fazer com que os aratus saiam de suas locas, elas emitem repetidamente sons, a partir de leves toques com hastes de madeira sobre latas. Outra técnica comum é a de entoar canções, que segundo as mulheres, despertam a curiosidade dos aratus que saem de suas locas para escutá-las e aí então são coletados. Os caranguejos, para fins de venda dos catados, só são coletados nos meses de janeiro e fevereiro

quando se dá a "andada dos caranguejos". Segundo as entrevistadas, os caranguejos perdem a orientação de suas locas e transitam perdidos pelos tabuleiros a procura de novos esconderijos, tornando-se presas fáceis a exploração humana. A coleta consiste basicamente em empreender corridas atrás destes caranguejos e golpeá-los com um bastão de madeira. Nesta atividade claramente desgastante, podem ocorrer alguns acidentes como cortes ou quedas, ao tropeçarem nos vegetais que compõem o manguezal .*"..ah mariscar caranguejo não é mole não. A gente leva cada porrada. Eu mesmo me toco aqui vou cair lá!. Porque não se vê os paus na hora que vai atrás deles* (caranguejo)." "*...Porque a pessoa vai correndo no ganâncio de pegar os caranguejo, aí depois tá toda roxa noutro dia".* Outros moluscos como ostra, unha de velho também são produtos da pescarias da mulher siribense. E como não poderia faltar, o siri também é alvo das pescarias. Coletado na boca da barra, desembocadura do rio Itapicuru utilizando uma linha contendo isca de vísceras de peixe ou carne de gado já em adiantado estado de decomposição. Ao fisgar a isca, o siri é retirado da água rapidamente e colocado em latas. A captura do siri ocorre mais frequentemente nos períodos de chuva, visto que durante a chuva a exploração do manguezal torna-se impraticável.

As mulheres empregam elaboradas técnicas de captura, diferenciadas entre os organismos de variado interesse econômico. Essas técnicas levam em conta a variabilidade dos nichos ecológicos, aspectos comportamentais, entre outras características ambientais como a sazonalidade. A mariscagem é de domínio exclusivamente feminino desprezados pelos homens que desqualificam esta atividade, caracterizando-a como sem qualquer tipo de construção intelectual e ainda não sendo considerada como uma atividade produtiva, mas sim parte integrante do conjunto de atribuições femininas. Em Siribinha, ao contrário do observado em outras comunidades pesqueiras nas regiões Norte e Nordeste respectivamente por Maués (1977) e Peirano (1975), as mulheres têm na pesca de mariscos uma fonte de renda de importância fundamental no sustento familiar, além da pesca esporádica do camarão. Para Alencar (1993) muito da "invisibilidade" da mulher nas atividades de pesca reflete "a construção etnográfica e interpretativa de seu objeto de estudo dado pelos seus autores". Onde certos aspectos são privilegiados em função de recortes realizados na construção dessa realidade. A autora aponta a "invisibilidade" como também decorrente do discurso masculino, como uma forma de garantir o papel de provedor da família visto que, a participação da mulher em atividades de pesca remunerável pode manter em risco a identidade masculina. Sobre esse aspecto, situações vivenciadas em Siribinha bem retratam esta realidade. Em algumas entrevistas com os pescadores era comum que eles se referirem a mariscagem como

uma atividade não geradora de renda, mas sim parte integrante do conjunto de atribuições 'naturalmente' femininas tais como cuidados com filhos e as tarefas de casa, reflexo do pensamento tradicional que privilegia os papéis masculinos sobre os femininos (BARDINTER apud MANESCHY, 1995).

Torna-se claro nesta comunicação que as mulheres de Siribinha têm historicamente ocupado um espaço de trabalho dentro das atividades pesqueiras, que se traduz em um patrimônio acerca do conhecimento das práticas e fazeres da pesca e que é acumulado e compartilhado entre elas ao longos das gerações (mães, filhas e netas). Portanto, dar visibilidade à presença feminina no universo da pesca, permite mostrar como o espaço é conotado segundo o gênero e como, tanto homens como mulheres possuem saberes e fazeres que possibilitam a exploração dos recursos e se traduzem em tecnologia de pesca. Neste universo, as relações de gênero se articulam com a transmissão da memória, a valorização dos espaços, das habilidades, da produção.

Palavras-chaves: domínios e espaços femininos da pesca; trabalhadoras da pesca; fazeres e saberes; memórias

Palabras claves: dominios y espacios femeninos de pesca; trabajadoras de pesca; hechos y conocimientos; memorias

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Eco-limite: tática fundante do cotidiano

Eco-límite: táctica fundante del cotidiano

Rodrigo Rossi Morelato
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ/PPGCOM)

João Maia
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

A Serra da Misericórdia é o último fragmento verde da Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro, localizada na área mais populosa da cidade – área de planejamento 03 (AP 03) –, atravessando vinte e seis bairros da região, inclusive cinco complexos de favelas, convivendo com atividades extrativistas de uma pedreira em sua face oriental.

A resiliência desse espaço verde perante as agressões históricas viu aglutinar-se uma "tribo" de relacionamentos (MAFFESOLI, 2006) que partilha de sentimentos topofílicos (TUAN, 2012) e é pautada pelo ambientalismo (CASTELLS, 1996), a qual se empenha na preservação ecológica da Serra da Misericórdia, suas plantas e bichos, trilhas e nascentes, histórias e devires.

Atuantes desde meados da década de 1990, os autointitulados *Verdejantes* tem nas atividades de reflorestamento e na realização de caminhadas pelas trilhas do maciço as práticas fundantes do seu estilo de vida (GIDDENS, 1999). Foi em uma dessas caminhadas que os *verdejantes* se depararam com uma ameaça ao espaço verde no qual enraízam suas práticas: ao final da trilha, a Associação de Moradores da Comunidade Sérgio Silva havia realizado um "loteamento" com barbantes, estacas e arames, demarcando o local onde em breve seriam construídas novas casas na comunidade, coincidentemente, numa área recentemente reflorestada pelo grupo.

Nesse cenário de disputas e negociações sobre o futuro desse fragmento recuperado, os *verdejantes* realizaram uma ação tática (CERTEAU, 2004), primeiramente através de um acampamento no local, inviabilizando o desmatamento e a construção das casas e, posteriormente, estabelecendo um eco-limite (SIMAS, 2007) no formato de uma horta comunitária para usufruto dos moradores dos arredores.

O objetivo deste artigo é refletir sobre a sedimentação de um lugar e da tessitura do cotidiano (SANTOS, 2004) enquanto elementos contribuintes à constituição das identidades culturais e sociais na contemporaneidade (LATTANZI; MAIA, 2007) tendo foco no estudo interpretativo (GEERTZ, 1973) das práticas e saberes envolvidos na circularidade que permeia a manutenção dessa horta comunitária.

Mais do que um espaço onde se produz alimentos, a horta comunitária da Comunidade Sérgio Silva deve ser entendida enquanto um espaço vivido onde se desenvolvem as práticas sociais cotidianas dos *verdejantes* e demais moradores da comunidade; onde desenrolam-se novas formas de "socialidade" através de um trabalho coletivo marcado pela sazonalidade dos legumes; enquanto ponto de ancoragem da memória que se revelam as trajetórias do grupo ao narrar a história de cada canteiro de hortaliças; onde se exercitam competências de saberes (LYOTARD, 1979) como o saber-identificar, saber-plantar e saber-cozinhar que acabaram por fabricar uma cultura; sendo, finalmente, espaço onde se ancoram diversos momentos de celebração e de partilha da paixão (MAFFESOLI, 2006), reafirmando os laços sociais entre essas redes de relações que comungam desse lugar.

Acreditamos que a validade deste estudo se dá na medida em que ele busca investigar um fenômeno social a partir de questões da memória coletiva, da conformação de um espaço através de práticas cotidianas e da fabricação da cultura consequente da pragmática dos saberes populares compreendidos enquanto variações do imaginário contemporâneo: ritmo da vida (MAFFESOLI, 2007).

É nesse sentido que compreendemos o cotidiano; enquanto uma dimensão onde a paixão e os sentimentos compartilhados são responsáveis pelo enraizamento e a criação de sentido na vida social a qual tendo no tribalismo e na circularidade dos fazeres categorias fundamentais do seu entendimento.

Nossa metodologia é tributária da sociologia compreensiva (MAFFESOLI, 2007), consistindo numa abordagem polifônica sobre esse fenômeno social através das perspectivas supracitadas da memória, do espaço e da cultura; realizaremos portanto uma análise interpretativa (GEERTZ, 1973) através de uma descrição densa que tem como base as relações que desenvolvemos com os moradores da comunidade, a seleção de informantes, coleta de entrevistas, as sistematizações presentes em nosso diário de campo além do cruzamento com nosso referencial teórico.

A análise de dados coletados através de informantes sugerem a existência de mitos cotidianos que favorecem a agregação social dos *verdejantes*. As histórias sobre as façanhas

de Luiz Carlos Matos Marins, o Luiz Poeta (1955-2011), *verdejante* pioneiro na Serra da Misericórdia são recorrentemente evocadas durante o trabalho de plantio, manejo e colheita. Sua coragem ao enfrentar interesses de grandes empresas mineradoras, de uma associação de moradores indiferente aos benefícios do espaço verde e de "abrir" ao lazer as trilhas antes utilizadas apenas pelo crime organizado são histórias sedimentadas nesse espaço e evocadas cotidianamente pelos demais *verdejantes*.

As táticas que deram origem a esse eco-limite, posteriormente levadas a outros pontos da Serra da Misericórdia pelos *verdejantes* não carregam em si apenas a questão do preservacionismo ou da produção de alimentos, mas também uma questão de iniciação dos moradores da região às potencialidades, benefícios e prazeres de se disfrutar do verde; da circularidade envolvida na "socialidade" comunal presentes no manejo das hortaliças; na comunicação de saberes e na sedimentação de memórias forjadas sob as perspectivas de um "estar junto" (MAFFESOLI, 2004).

Nesse sentido, portanto, acreditamos que uma pequena horta comunitária, um eco-limite, pode ser entendido enquanto tática de sedimentação de um lugar e de tessitura do cotidiano por parte dessa coletividade.

Palavras-chave: cultura e comunidade; ambientalismo; cotidiano

Palabras clave: cultura y comunidad; ambientalismo; cotidiano

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Histórias e memórias das cidades de Maputo e Beira nos filmes *O grande bazar* (2006), *Ricardo Rangel, ferro em brasa* (2006) e *Hóspedes da noite* (2007), de Licínio Azevedo

Historias y recuerdos de las ciudades Maputo y Beira en las películas *El Gran Bazar* (2006), *Ricardo Rangel, hierro caliente* (2006) y *Noche de visitantes* (2007), de Licínio Azevedo

Alex Santana França
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

O estudo da cidade por meio de diferentes formas de representação cultural tem sido cada vez mais frequente no espaço acadêmico e está presente em vários campos disciplinares. O cinema, por exemplo, que desde sua invenção em Paris no final do século XIX sempre esteve diretamente ligado à cidade e ao cotidiano, pode ajudar o espectador a construir tanto a experiência quanto o imaginário do espaço da cidade. Para a pesquisadora Maria Helena Costa (2015, p. 34), existe uma necessidade real de aprender como a cidade, suas identidades, as identidades dos que a habitam – e suas relações – são registradas, descritas, imaginadas e representadas no espaço fílmico, dentro de um discurso histórico, ou não (COSTA, 2015, p. 35). Assim, investigar a relação entre cidade e cinema significa não apenas analisar o papel, muitas vezes não creditado, que as cidades desempenham nos filmes, mas sobretudo examinar as múltiplas e significativas interações entre eles. A proposta desse trabalho é discutir as seguintes questões utilizando-se como corpus de análise os filmes *O grande bazar* (2006), *Ricardo Rangel, ferro em brasa* (2006) e *Hóspedes da noite* (2007), do cineasta brasileiro-moçambicano Licínio Azevedo: como os filmes selecionados podem contribuir para a disseminação de novos modos de ser, estar, agir, comportar-se, assim como repensar o passado e pensar o futuro de grandes centros urbanos moçambicanos, como Maputo e Beira? Como e através de que formas esses filmes tratam e contextualizam temas significativos da histórias e memórias dessas cidades?

A discussão proposta visa articular, junto à análise dos filmes, os conceitos de representação e imaginário, e a relação entre cinema, história e memória. Alguns teóricos

serviram de suporte para isso, como Tomáz Tadeu da Silva, e as considerações sobre o conceito de representação; Eneida Leal Cunha que, em *Estampas do imaginário*: literatura, história e identidade cultural (2006), concebe o imaginário "como o lugar de produção de sentido, aquilo que faz significar"; Jacques Le Goff, com o livro *O imaginário medieval* (1994); Marc Ferro que afirma que o filme, seja qual for, pode ser encarado enquanto testemunho da sociedade que o produziu, como um reflexo – não direto e mecânico – das ideologias, dos costumes e das mentalidades coletivas; e Michele Laugny que também aponta como um dos aspectos interessantes do cinema a capacidade do filme de descrever imediatamente – ainda que através de imagens recompostas, e a tornar "a temporalidade particular na qual se joga a história das pessoas as mais comuns que sejam, autorizando a irrupção de seres singulares na narrativa de conjunto das histórias" (LAUGNY, 2009, p. 107).

Os filmes também podem ser concebidos como "lugares de memória", concepção proposta por Pierre Nora (1993), segundo a qual esses espaços (material ou simbólico) teriam a função de bloquear o trabalho do esquecimento ao cristalizar as lembranças. Para ele, os "lugares de memória" são, primeiramente, lugares em uma tríplice acepção: são lugares materiais onde a memória social se ancora e pode ser apreendida pelos sentidos; são lugares funcionais porque têm ou adquiriram a função de alicerçar memórias coletivas e são lugares simbólicos onde essa memória coletiva – vale dizer, essa identidade – se expressa e se revela. São, portanto, lugares carregados de uma vontade de memória (NORA, 1993). Nessa perspectiva, o cinema funciona apropriadamente como tal lugar. Para Michele Laugny (2009, p. 106), a história tem frequentemente como função reconstruir "lugares de memória", para assegurar a identidade de grupos em via de deslocação, ou aquela dos sobreviventes dos massacres da história. Entre os "monumentos memoriais", o cinema desempenha um papel ainda mais essencial que acontece, dele próprio se encarregar de traduzir para a ficção aquilo que a memória oficial procurou ocultar. Assim, a metodologia de análise fílmica proposta segue a perspectiva de interpretação sócio-histórica, isto é, aquela que concebe um filme como um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico (VANOYE, 2009).

O cinema, por ter uma relação íntima com o meio urbano, desde suas origens, permite que essa investigação possibilite um conhecimento mais apurado das relações entre espaço, tempo, cultura, arquitetura e representações do eu e do outro (COSTA, 2015, p. 36). Acredita-se que os filmes selecionados trazem um olhar mais cuidadoso sobre o espaço urbano de cidades moçambicanas como Maputo e Beira – onde os ambientes em que

transcorrem as ações não constituem apenas cenários, mas também são personificados, como o mercado popular de Maputo em *O grande bazar* (2006), que para Tania Macedo (2008), são espaços comuns nas narrativas literárias ou fílmicas africanas; ou o antigo Grande Hotel da Beira, em *Hóspedes da noite* (2007). Em *Ricardo Rangel, ferro em brasa,* além de se debruçar sobre a trajetória pessoal e profissional de Ricardo Rangel, um dos fotógrafos mais importantes de Moçambique, a narrativa vincula-se a Maputo. Desde a década de 1940, quando a cidade ainda era chamada Lourenço Marques, Rangel, através de suas fotografias, denunciou a crueldade do colonialismo português. No filme, o próprio transita por ruas e bairros da cidade, já na década de 2000, revisitando e rememorando lugares vividos e fotografados. Ao exibirem os espaços dessas cidades, também se arquivam suas realidades e se documenta o imaginário em torno do urbano de sua época, tendo uma importante dimensão histórica de leitura dos espaços socialmente produzidos.

Entre os personagens, as quitandeiras e as negociantes dos mercados populares são "verdadeiros símbolos do trabalho e da sagacidade, já que são responsáveis pelo equilíbrio da vida familiar, pela economia doméstica, mas também pela educação dos filhos" (MACEDO, 2008, p. 126). As crianças também são personagens corriqueiros nessas narrativas, como os garotos Paíto e Xano, protagonistas do filme *O grande bazar*. Segundo Macedo, elas representam os exemplos mais significativos das transformações pelas quais passaram e ainda passam os países do continente, suas literaturas e filmes.

Hóspedes da noite (2007), por sua vez, conta a história do antigo Grande Hotel Beira, hotel de luxo fundado em 1955, ainda no período colonial, o maior do país e considerado um dos maiores do continente africano (com mais de 300 quartos, suítes luxuosas, piscina olímpica), que funcionou até 1963. O filme registra a visita de dois ex-funcionários, o senhor Pires e o senhor Caíto, que revelam, em tom nostálgico, algumas histórias do lugar, ao mesmo tempo em que apresenta depoimentos de seus atuais residentes, como Rachida, Sofia e Francisca e seus respectivos maridos e filhos; o professor de geografia Camões, que morava com a mulher e o filho e ao final consegue uma chance de trabalhar em uma universidade de outra cidade, deixando a habitação, entre outros.

As primeiras conclusões do presente estudo mostram que os filmes selecionados oferecem ao espectador imagens representativas de espaços e práticas socioculturais moçambicanas e lidam com questões históricas do contexto moçambicano, ainda marcantes no imaginário e cotidiano locais. Além disso, os filmes constituem uma espécie de memória coletiva visual do País. A importância dos ditos e não ditos que os filmes podem trazer para a

construção de uma memória, seja ela coletiva ou individual, tornam-se pontos de referência para qualquer estudo sócio-histórico, e também estético, principalmente quando estas informações, muitas vezes esquecidas ou ignoradas, revelam interpretações distintas da história ou memórias oficiais.

Palavras-chave: cidades moçambicanas; espaço fílmico; cinema moçambicano; Licínio Azevedo

Palabras claves: ciudades de Mozambique; espacio fílmico; el cine de Mozambique; Licínio Azevedo

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

O fim da feira livre e seus impactos na comunidade

El fin de la feria libre y su impacto en la comunidad

Cleber Nogueira Aleluia de Souza
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Stefânia Alemida Passos Figueiredo
Universidade do Salvador (UNIFACS/PPG)

Apresentada como uma tradição de mercado varejista a céu aberto, as feiras livres compõem a paisagem urbana e assumem importante papel de sociabilidade nos espaços da vida cotidiana. Além do seu valor cultural e histórico, ela proporciona uma movimentação para as ruas e praças, constituindo lugares de diferentes interesses e necessidades, onde é possível a comercialização de comidas, materiais de uso doméstico, hortifrutigranjeiros, roupas e acessórios, mas acima de tudo permite a vivência de culturas e o estabelecimento de vínculos entre as pessoas.

Muito embora as feiras tenham surgido na Idade Média e ainda sejam consideradas uma solução de distribuição de alimentos condizente aos parâmetros urbanos atuais, as mesmas não acompanharam a modernização e o progresso das cidades. Desta forma, foi perdendo espaço para os supermercados no processo de urbanização capitalista, e também recebendo destaque pelos seus aspectos negativos, como sujeira, insegurança, desconforto, barulho etc., enquanto os supermercados foram apresentados como sinônimo do novo, do conforto, e assim, esses grandes estabelecimentos estruturados em redes empresariais difundiram-se de forma acelerada nas cidades, adaptados ao moderno sistema urbano.

Assim, seja pela vivacidade ao espaço público e ao atendimento a uma demanda local, a feira livre é perseverante e resistente ao processo de negação da ocupação do espaço público e do livre acesso, que vem marcando a urbanização brasileira nas últimas décadas, pois trata-se não apenas de garantir uma alternativa de geração de emprego e renda, ou de oferecer ao consumidor urbano uma forma a mais para obtenção de produtos, mas sim da preservação da rua como lugar de encontro e tradição popular urbana.

O presente estudo justifica-se pela necessidade de averiguação e reflexão acerca dos impactos ocasionados com o fim da Feirinha da Rótula e o surgimento de um Mercado Municipal. Esse processo contribuiu para a mudança econômica, sociocultural e da paisagem urbanística de Cajazeiras, tendo como premissa o enfoque da feira como um espaço social cotidiano concomitante com as tendências da metrópole contemporânea e da territorialidade popular.

Neste trabalho, temos o intuito de analisar os impactos causados pela extinção da Ferinha da Rótula em detrimento da construção de um Mercado Municipal no bairro de Cajazeiras, em Salvador-BA. Para tanto, levamos em consideração o contexto socioeconômico do bairro, bem como aspectos culturais enraizadas na comunidade local advindos da existência da feira livre. Ressaltamos, ainda, neste estudo, a dinâmica de funcionamento de uma feira livre e o seu comportamento diante de novos centros que dialogam com a modernidade. Sinalizamos suas peculiaridades e de que maneira ela exerce o papel de instrumento social, organizada como serviço de utilidade pública. No contexto local, procuramos perceber quais as mudanças mais contundentes ocorridas na região, tanto no que se refere à paisagem do lugar quanto às questões de tradição cultural do bairro.

Para que a realização desse trabalho fosse possível, foi necessário um estudo empírico que demandou visita *in loco*, a fim de conhecermos o cotidiano dos habitantes daquela região e, além disso, realizarmos entrevistas com moradores e principalmente com os feirantes que tiveram as suas atividades na feira livre descontinuadas. Buscamos conhecer a nova realidade de prática comercial que foram submetidos com o surgimento do Mercado Municipal, e, então, perceber o resultado da mudança, a partir dos seus discursos. Contudo, o nosso estudo também é composto por um aporte teórico que apresenta o conceito de "feira livre", por alguns autores, a partir de um contexto histórico e como ela transita em meio à modernidade.

A feira livre em questão fazia parte do cotidiano da população, estando localizada no grande conjunto habitacional de Cajazeiras, precisamente numa rótula denominada Rótula da Feirinha. Situada na Estrada da Paciência em Cajazeiras VIII, o qual faz limite com Cajazeiras X e Fazenda Grande II, ocupava o largo central do bairro e era a única feira que atendia toda a região e bairros adjacentes.

Baseado nos relatos dos feirantes que de forma compulsória tiveram que abandonar a 'feirinha', o Mercado Municipal de Cajazeiras não tem apresentado ponto positivo no sentido de retorno financeiro dos comerciantes. Construído longe do centro de maior movimento do comércio, a sua redondeza conta com um fluxo pequeno de pessoas, o que,

consequentemente, reflete no pouco movimento de vendas. Diante da situação, parece não ter havido preocupação por parte do poder público em preservar esta manifestação da cultura e diversidade que tem grande relevância social. No local da antiga feira livre existe, atualmente, um parque infantil. Com a sua extinção, a paisagem tem uma nova cara, apresentada de forma mais organizada, no entanto, perdeu-se a característica do encanto daquela que, era um ponto de encontro e local de referência no bairro. Por outro lado, a população consumidora e frequentadora da feira reconhece a necessidade da implantação do instrumento de recreação e entretenimento, porém, a grande maioria reprova a extinção daquele que era não apenas o local mais frequentado para o comércio, principalmente de alimentos, mas um dos grandes pontos de sociabilidade e referência que caracterizava o bairro.

Palavras-chave: feira livre; mercado municipal; Cajazeiras

Palavras claves: feria libre; mercado municipal; Cajazeiras

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Identidade territorial e performance no sudeste tocantinense: comunidade Kalunga do Mimoso

Identidad territorial y performance en sudeste de Tocantins: comunidad Kalunga Mimoso

Elizeth da Costa Alves
Universidade Federal de Goiás (UFG/PPG)

Maria Geralda de Almeida
Universidade Federal de Goiás (UFG)

Esse artigo tem como tema central questões relacionadas à construção identitária do território do povo Kalunga da comunidade Mimoso no Tocantins. Essa comunidade compõe parte do território de remanescentes de quilombos do norte de Goiás[1] e sudeste do Tocantins.

A Comunidade Quilombola Kalunga do Mimoso é constituída por nove núcleos, com uma média de 106 famílias. Está localizada a 120 km da cidade de Arraias, e seu território está distribuído entre esse município e o de Paranã (TO). O processo de regularização e titulação do território como remanescente de quilombo aconteceu em 2005, 17 anos após o título dado aos Kalunga goianos.

Mesmo estando em territórios administrativos distintos, os Kalunga têm a mesma ascendência; os limites geográficos que delimitam os estados não alteraram os vínculos e/ou o sentimento de pertencimento grupal, posto que eles comungam das mesmas práticas sociais, simbólicas e culturais.

Considerando essas peculiaridades, alguns questionamentos propiciaram o desenvolvimento do artigo, a saber: de que forma ocorre a apropriação do espaço na comunidade de Mimoso pelas práticas sociais, culturais e simbólicas? Como esses aspectos cooperam para a construção da identidade territorial dos quilombolas? Qual a contribuição das narrativas orais para a compreensão da construção do território e da identidade territorial em Mimoso?

[1] Onde está o Sítio Histórico e Patrimônio Cultural Kalunga, constituído pelos municípios de Cavalcante, Teresina de Goiás e Monte Alegre.

As reflexões são subsidiadas pelo arcabouço teórico e metodológico da Geografia Humanista e Cultural, uma vez que busca entender o mundo por meio "das relações das pessoas com a natureza, do seu comportamento geográfico bem como dos seus sentimentos e ideias a respeito do espaço e do lugar." (TUAN, 1982, p. 143)

Além disso, como é colocado por Holzer (2008), na Geografia Humanista, 'Espaço, Território e Lugar' podem ser estudadas a partir dos fenômenos humanos, sociais, simbólicos e culturais que envolvem a produção do espaço. Comunga-se também do pensamento de Ratzel (1990) de que a descrição dos fenômenos observados e narrados pode auxiliar para a compreensão da geografia do homem e sua visão de mundo.

Ademais, contribuições de estudos embasados em outras correntes teóricas e metodológicas são importantes para a construção de uma fundamentação conceitual sólida para o desenvolvimento das discussões. Pretende-se, com isso, trazer ao debate outras fontes além daquelas de base humanistas.

Então, o estudo bibliográfico acerca do território, e da identidade territorial, aliado com a metodologia de análise das narrativas orais permitem o desenvolvimento de reflexões quanto à constituição do território e da identidade Kalunga da Comunidade Mimoso. A hipótese da identidade territorial desse grupo se fortalecerá com apoio nas narrativas orais contadas pelos sujeitos da Comunidade, possibilitando correlacionar aspectos geográficos, históricos e culturais, no processo de construção do conhecimento a respeito do assunto abordado.

A construção da identidade coletiva ou individual sempre é um processo contínuo e sofre influências, seja do meio social, cultural, da historicidade, ou até de questões espaciais e de tempo. Há uma apropriação simbólico-afetiva nesse processo; e no pensamento de Cruz (2007, p. 16) os vínculos de pertencimento e de identificação que caracterizam a identidade, são constituídos pelas *tradições* ("raízes", heranças, passado, memórias, etc.) e pelas *traduções* (estratégias para o futuro, "rotas", "rumos", projetos, etc.).

Tendo em vista que a memória coletiva e as tradições colaboram para a formatação da identidade cultural, a escolha pelas narrativas orais como uma das metodologias se justifica para o desenvolvimento do artigo, uma vez que advindas da tradição oral, concorrem para a construção da identidade Kalunga, em Mimoso. A partir delas é possível identificar elementos que presumem a relação entre a identidade e o território.

De acordo com Haesbaert (1999, p. 180), a identidade territorial "recorre a uma dimensão histórica, do imaginário social, de modo que o espaço que serve de referência

condense a memória do grupo". Assim sendo, os Kalunga comungam dos mesmos hábitos, valores e costumes, historicamente construídos, e que se somam aos aspectos que caracterizam o território apropriado e produzido por eles.

Almeida (2010, p. 121) assegura que "o território é, para aqueles que têm uma identidade territorial com ele, o resultado de uma apropriação simbólico-expressiva do espaço, sendo portador de significados e relações simbólicas"; outrossim, as relações culturais e as dinâmicas socioespaciais imprimem no território a identidade do grupo, bem como o sentido de pertencimento para os sujeitos.

O território, portanto, é resultado também de um processo de relação que se instaura entre comunidade e o espaço do qual se apropria ou produz um mecanismo para reprodução da vida, do trabalho e sua cultura. Por isso, compartilhamos da afirmação que "é na terra, que se produz e reproduz a cultura. [...] Enquanto patrimônio, a terra é usada para simbolizar, representar ou comunicar." (ALMEIDA, 2010, p. 122)

Enfim, sabe-se que a identidade e o território estão imbricados, pois a dimensão espacial os envolve; e a identidade necessita de elementos como, a cultura, o espaço, o tempo, a crença, sem os quais não poderia ter uma definição. Conforme Claval (1999, p. 16) "o sentimento identitário permite que se sinta plenamente membro de um grupo, de uma base espacial ancorada na realidade."

Associada a essas questões, a memória surge como elemento importante para reforçar o sentimento de pertencimento ao território, como fatos que rememoram questões relativas à produção do espaço: narrativas sobre as origens quilombolas, o trabalho rural, os elementos do bioma Cerrado, as dinâmicas de sociabilidade e solidariedade entre os moradores e as práticas ligadas à cultura afro-brasileira.

No tocante à fauna e à flora do bioma Cerrado, e à reprodução das práticas sociais, referendados acima, temos como exemplo o trecho da narrativa 'Boi Café':

> Fazenda da Gameleira é uma fazenda inteirada, capava duzentos bois, por o quê desse uma boiada. Capava duzentos garrotes para o que vai para charqueada. O Satilo é um bom vaqueiro e também bom amansador, só ficou um bezerrinho que o Satilo não amansou. Sempre ele ia no campo, mas não via o bezerrinho, só via as cavacaduras no morro do Sobradinho. Satilo mesmo falava – 'aqui corre um veadinho'. (H.M. 80 anos)

Cavalcanti (2011, p. 419) ressalta que "a forte carga de relação entre os sujeitos e a constituição do território leva alguns atores a fazerem sua ligação estreita com o processo de

construção da identidade". Sobre isso, um dos contadores explica uma das crenças Kalunga, que tornou-se aspecto simbólico e identitário:

> Tem um corgo[2] lá em cima no Riachão, que chama Kalunga. Aí, como lá chama Kalunga, ajeitou essa área, é uma área do Kalunga. E por Kalunga ficou. Assim é que eu vejo eles contando. Tem o corgo, pra cá de Procopa, tem o corgo por nome Kalunga. Aí dividiu, diz assim, vai ser Kalunga, então ficou geral, ai então é Kalunga tudo, mas Kalunga é o corgo lá. Nascido lá, e encavado no Paranã. (R.F.S. 70 anos)

Azevedo (apud SILVA, 2008) certifica que a narrativa constitui-se como elemento da própria natureza humana. Sem ela,

> [...] a sociabilidade, e mesmo a visão que temos de nós mesmos, não poderia ser construída. Narramos nossas experiências cotidianas, nosso dia no trabalho, fatos acontecidos, lembranças, sonhos, projetos e desejos. Para além de um recurso literário, a narrativa pode ser considerada um dos procedimentos através dos quais tornamos a vida e o mundo interpretáveis. (p. 185)

De acordo com Benjamin (1994, p. 221), o ato de contar historias não é apenas obra da voz, "na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito", estabelecendo uma relação artesanal com a vida. Essa mistura de códigos e diversidade linguística, foi denominada por Zumthor (1993), de *performance* (a transmissão e a recepção).

A *performance* é elemento constitutivo da narrativa oral, daí sua importância nesse contexto. Ela envolve o outro (o ouvinte), não só pela narrativa, mas pela maneira como é contada: com as mãos, o olhar, o riso, o grito, o silêncio, os movimentos da cabeça, face, tronco e membros. Está relacionada ao que Carlo Ginzburg afirma em sua obra 'O queijo e os vermes' (2006, p. 104), "a linguagem da cultura oral é gesticulada, sussurrada, gritada, por isso constitui-se um prolongamento do corpo."

Por conseguinte, com as historias que são contadas no território quilombola Kalunga do Mimoso, podem-se levantar suposições e afirmações responsáveis por transmitir visões de mundo, experiências de vida, ideologias e especificidades traduzidas numa linguagem simbólica. E por intermédio dessa linguagem revelam-se verdades, crenças, vontades e possibilitam a compreensão do outro e sua identidade mediada pelo território que ocupam.

[2] Manteve-se a fala original, e a palavra corgo significa córrego.

Desse modo, constata-se a importância do sentimento de pertença e práticas sociais como indispensáveis para a promoção da identidade territorial baseada na participação coletiva dos sujeitos partícipes no processo de produção do território, por meio do trabalho e de outras relações socioespaciais.

Palavras-chave: geografia cultural; memória; quilombola; tradição oral; sociabilidade

Palabras claves: geografía cultural; memoria; quilombola; tradición oral; sociabilidad

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Saberes e fazeres de terapêuticas não médicas em comunidades quilombolas – Uma pequena revisão da produção bibliográfica

Conocimientos y prácticas de las terapias no médicas en comunidades quilombolas– una pequeña revisión de la producción bibliográfica

Iacy Pissolato Silvera
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Ilma Reis de Araújo
Universidade Federal da Bahia (UFBA/PPG)

Este trabalho é fruto de um levantamento bibliográfico desenvolvido pelas autoras deste texto e alguns outros membros do Programa Observabaia-UFBA, programa de pesquisa e intervenção que trata da dinâmica da vida das populações tradicionais que habitam a Baía de Todos os Santos. Este levantamento trata-se da parte inicial da tese de doutorado da primeira autora, que pretende perseguir os percursos de terapeutas não médicos da região do Recôncavo Baiano, mais especificamente das comunidades quilombolas que compõem o Conselho de Comunidades Quilombolas da Bacia de Santiago do Iguape.

Outro objetivo deste levantamento visa auxiliar na pesquisa da segunda autora, dentro do programa de iniciação cientifica sobre "Redes de cuidados e populações vulneráveis da Baía de Todos os Santos", tendo como plano de trabalho a leitura e discussão da bibliografia levantada sobre as "Terapêuticas Tradicionais e Religiosas em Quilombos". Este projeto tem como finalidade investigar as práticas de cuidados que envolvem questões sobre saúde e religião, colaborando para a promoção da qualidade de vida e da sociabilidade, principalmente da população negra, que vive em comunidades quilombolas.

As zonas rurais costumeiramente se organizam dentro de diferentes formas processuais da vida, já que se formulam com certa distância das "intervenções" estatais: relações de troca, solidariedade, enfim, modos de habitar que permeiam a vida nessas áreas. Uma dessas formas diz respeito às práticas de cuidado desenvolvidas, transmitidas e mantidas nesses lugares: conhecedores de rezas, plantas, ervas, rituais e outras formas de cuidado, autocuidado e cura que são utilizadas nas práticas de saúde dessas regiões. Anteriores à

medicina moderna, tais práticas são mantidas e transmitidas como saberes tradicionais, e é preciso cuidado para não reduzi-las a estratégias desenvolvidas a partir da ausência do Estado nessas regiões.

Assim, rezadeiras, benzedeiras, curandeiros, parteiras e outros, os quais aqui denominaremos inicialmente de "terapeutas tradicionais", ocupam, através de seus conhecimentos, um lugar importante nas comunidades rurais, que comumente estão vinculados ao tratamento de saúde “mais ampla” do que a saúde que a biomedicina dá conta. Longe da sabedoria absoluta que o médico representa, esses terapeutas estão associados a saberes de uma outra ordem e que lidam com outras dimensões (do ser, do céu, da natureza) diferentes da racionalidade e da lógica científica moderna, comumente localizados em um âmbito religioso, mesmo que não necessariamente vinculado à uma religião específica.

Através de uma pesquisa bibliográfica entre periódicos, livros, dissertações e teses que abordem questões de terapêuticas não médicas, não necessariamente dentro da Antropologia, elaborou-se uma planilha na qual pudéssemos organizar as informações sobre os trabalhos publicados, e a partir de então destacamos algumas questões gerais sobre esta produção bibliográfica no Brasil. Porém, para este trabalho, desenvolveremos questões que se referem à produção desta temática especificamente dentro de comunidades quilombolas.

Os trabalhos que abordam terapêuticas não médicas, de modo geral, estão voltados à relação intstitucional que se estabelece com essas práticas, implementação, no SUS, conflitos “culturais” são as temáticas principais desta abordagem, e destaca-se principalmente a quantidade de trabalhos que associam a temática das terapêuticas não médicas à religiosidades. É esperável que a quantidade de estudos sobre religiões afro-brasileiras nesta área seja bem maior do que em outras, o que de fato acontece - encontramos apenas um trabalho sobre religião e saúde entre Adventistas do Sétimo Dia. Mas até entre os afro-brasileiros, são recentes as abordagens que tratam das dimensões terapêuticas como objeto de pesquisa.

Dentro da temática de Terapêuticas Tradicionais e/ou Populares e seus especialistas (curandeiros e curandeiras, benzedores e benzedeiras, rezadores e rezadeiras, parteiras, videntes, candomblezeiros e médiuns), a noção de preservação da cultura popular apresenta-se em diversos trabalhos, como sustentáculo destes saberes. Sendo que sua transmissão e manutenção tem sido frequentemente abordada a partir de uma perspectiva preservacionaista da cultura popular, e da manutenção dos saberes tradicionais. Como bem destaca Rodrigo Toniol, 2005, em sua tese de Doutorado sobre práticas integrativas e complementares no SUS,

essa tendência dos autores a tratarem tais técnicas a partir destas perpsectivas, acabam muito mais por reduzi-las a processos de sobrevivência, do que percebê-las em suas dinâmicas de atualização e interação com o mundo "moderno". Acionando categorias como "crença" e desatentando para outros mediadores envolvidos nesses processos (ONG's, Estado, não humanos) e em novos processos identitários.

A renovação do interesse por práticas terapêuticas alternativas se deu em grande medida devido à Política Nacional de Práticas Integrativas e Complementares e da Política Nacional de Plantas Medicinais e Fitoterápicos, ambas de 2006 (medicina tradicional chinesa, homeopatia, fitoterapia e plantas medicinais, termalismo e cromoterapia, medicina antroposófica). Entretanto a dimensão religiosa costuma ser tratada de maneira mais generalizada a partir de referências à movimentos New Age, e em contextos rurais e quilombolas, como é o caso desta pesquisa, tais práticas atêm-se à dimensão da tradição e não se estabelecem ligações entre tais "práticas tradicionais" e as políticas do SUS, com exceção do trabalho de Rodrigo Toniol (2015), sendo, portanto, não encontrados trabalhos deste tipo na região do Recôncavo.

A associação de tais práticas à plantas medicinais, bem característica desta religião, também é frequente e tem sido uma possibilidade interessante de abordar a interação entre humanos e não humanos. Entretanto estas abordagens são recentes e pontuais, nos trabalhos sobre terapêuticas não médicas, e ainda mais se formos reduzi-los aos contextos quilombolas. Sendo no Recôncavo ainda não elaborado algum trabalho nesse sentido por antropólogos foram encontrados, dentro da temática de terapêuticas não médicas em comunidades qulimbolas apenas seis trabalhos de Antropologia, e mais alguns de outras áreas como Saúde Coletiva, Agronomia, Botânica e Meio Ambiente. A quantidade de trabalhos neste tema ressalta a necessidade de serem produzidas mais pesquisas na área, desenvolvendo o campo de pesquisa, já que tão importantes os modos de vida e de habitar seus ambientes para as comunidades quilombolas, quanto suas questões com a terra, temática amplamente abordada nos trabalhos sobre comunidades quilombolas.

Palavras-chave: terapêutica não médica; quilombola; saberes tradicionais

Palabras claves: terapia no medica; quilombola; conocimientos tradicionales

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

"Os dois lados da janela": cinema cantado sobre Salvador/BA e cinema crítico em Santo Amaro/BA

"Los dos lados de la ventana": cine cantado sobre Salvador/BA y cine crítico en Santo Amaro/BA

Luiz Carlos de Laurentiz
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Para escrever sobre Caetano Veloso e como ele vê (e abriga) a cidade do Salvador em suas composições, recorremos a uma palavra-chave: "imagem"; e com ela desenvolvemos nosso pensar. Nesse estudo, buscamos ler o artista Caetano Veloso como criatura e criador. Nossa intenção sobrevoa os sentidos além da semântica que a palavra "imagem" pode conter; pairamos sobre a cidade da Bahia, observando-a pela fala desse artista santo-amarense, que ama "onipresentemente" a capital baiana. Para tanto, em nossa pesquisa maior, recortamos imagens (da cidade) lidas em seus elementos físicos ou materiais, naturais ou paisagísticos; também extraímos diferentes olhares sobre a Salvador contemporânea através dos comportamentos de seus habitantes e de homens em trânsito cidade afora.

São olhares, entre o catastrófico e o nostálgico, advindos de conteúdos diversos: históricos, turísticos, culturais e midiáticos. Para abrirmos o assunto, neste Encontro, escolhemos apresentar a importância do cinema na vida desse artista e vamos além de suas críticas jornalísticas sobre filmes vistos e da considerada Escola Baiana de Cinema, entre os anos 1950s e a década seguinte; assim como, além de sua única experiência como diretor de filmes, em *O cinema falado*, de 1986. Em alguns depoimentos jornalísticos, ao longo de sua cinquentenária carreira artística, Caetano Veloso expôs o desejo de fazer cinema sobre a capital baiana: "[...] queria fazer um filme que se passasse em Salvador e mostrasse a vida lá".

Da fala de Caetano, tomamos uma parte onde possamos associar a ideia "em si" com seu olhar construindo as imagens cinematográficas urbanas que podemos ver em muitas letras suas. Como quer Ferrara, "esse ver é um pensar, refletir. Nessa ação, a cidade é um cenário, um pano de fundo, um recorte que sustenta uma caudal de sentimentos e reflexões. Conhece-se a cidade ao elaborar sobre e a partir dela" (1997, p. 196/197). Para esse diálogo acerca

do olhar cineasta do artista chamamos a filósofa Mello e Souza, em para quem, na verdade, "[....] as possibilidades específicas do cinema poderiam ser reduzidas a apenas uma: *a visualização do mundo*" (1988, p. 410). Em suma, os dois pensamentos autorais aqui expostos se complementam. Entre o ócio (a atividade de lazer em Salvador no início dos anos de 1960) e o "papo-cabeça" (o cinema como uma cultura), encontramos outro registro sobre a formação cinéfila e cinematográfica de Caetano noutra letra, a de "Clever boy samba", composta por ele em 1964, aos 22 anos de idade: "Pela Rua Chile eu desço/ Sou belo rapaz/ Cabelo na testa fecha muito mais/ Vou fazer meu ponto/ Ali no "Adamastor"/ Mesmo subdesenvolvida/ Eu vou fazer a Doce Vida/ As "Brigittes" vão passando/ E eu "Belmondo"/ Sigo na lambreta e os brotos/ Vão ficando pra trás/ Sem silencioso fecha muito mais / O farol da Barra/ Em falta de Copacabana/ [...]".

A análise da composição literária é também oportuna pela imagem descritiva da cidade do Salvador que o letrista apresenta através do olhar de seu personagem urbano: o "belo rapaz" da história. Na leitura analítica de "Clever boy samba", observamos que o tal "belo rapaz" nessa história cantada por Caetano se difere do *flâneur* e circula, nessa poética urbana, sobre rodas — as rodas de uma lambreta, espécie de motoneta de origem italiana bastante presente nos filmes de Federico Fellini e outros cineastas europeus cultuados pelo "rapaz" da letra.

Não seria, então, o próprio compositor esse personagem? Portanto, como base de estudo para esse movimento analítico simbiótico de criatura com criador, nosso apoio teórico ainda é Ferrara, para quem, "ao contrário da imagem, a escala de valores que fundamenta o imaginário urbano é particular e se monta nos meandros do indivíduo, no emaranhado dos seus sentimentos, memória, experiências e informações urbanas" (1997, p. 199).

Para discutirmos os sentimentos, a memória, as experiências e outras informações da vida de Caetano tendo em vista o tema em questão — o imaginário urbano que inspira a letra de "Clever boy samba" —, devemos retroceder ao seu interior, ou melhor, às suas origens em Santo Amaro da Purificação, antes de ir morar na capital baiana; em especial a um ambiente cultural cercado de gente — "[...] Todos os mais velhos da minha família e das famílias amigas tinham tido uma educação formal e uma cultura literária afrancesada [...] os [filmes] franceses e italianos eram exibidos regularmente em Santo Amaro" (VELOSO, 1997, p. 31) — e da canção popular falada em línguas variadas: "[...] o cinema e a canção popular americanos — que nos anos 20 já marcavam forte presença na vida brasileira — a partir dos anos 40 passaram a dominar a cena" (VELOSO, 1997, p. 29). Afinal, na história do

"samba do garoto esperto" narrada pelo autor, o filtro passa pela cultura artística: do cinema à música, com Salvador como pano de fundo e, onde tudo começou, Santo Amaro da Purificação.

Palavras-chaves: linguagem e cultura; cidade – Salvador (BA); música popular – Brasil – letras; Caetano Veloso; Santo Amaro da Purificação (BA)

Palabras claves: lengua y cultura; ciudad - Salvador (BA); la música popular - Brasil – letras; Caetano Veloso; Santo Amaro da Purificación (BA)

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Marcas de africanias na Chapada Diamantina: o Jiro dos Reis de São Sebastião da comunidade negra rural do Mulungu

Marcas africanas en la Chapada Diamantina: la fiesta de Reyes de San Sebastian de Mulungu

Maria Eunice Rosa de Jesus
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

O interesse em estudar a religiosidade popular na comunidade negra rural do Mulungu[1] e as práticas de sociabilidade desenvolvidas, sobretudo, pelas mulheres para a manutenção e afirmação das suas festividades se explica por esse tema se constituir em um campo rico para a compreensão dos diferentes lugares de saber e de produção de identidades. Um dos principais objetivos desta pesquisa foi compreender em que medida as redes de sociabilidade construídas no cotidiano da comunidade e no seu entorno são responsáveis pela manutenção das principais celebrações de cunho festivo e devocional da referida comunidade.

A presença/participação das culturas africanas e afro-brasileira em manifestações culturais em todo o território brasileiro, baiano e, mais especificamente, no município de Boninal, localizado na Chapada Diamantina, na Bahia, será, aqui, apresentada a partir de pesquisa de doutorado realizada pela pesquisadora Rosa de Jesus (2016) sobre o Jiro do Reis e a celebração em louvor a São Sebastião, santo protetor e guardião da comunidade negra rural do Mulungu. O Jiro do Reis é um importante evento festivo e devocional da referida

[1] Distando apenas quatro quilômetros da zona urbana do município de Boninal, localizado na Chapada Diamantina, na Bahia, a comunidade do Mulungu é constituída por aproximadamente 547 (quinhentos e setenta e quatro) habitantes, distribuídos em 134 (cento e trinta e quatro) famílias as quais residem em 170 casas. Esses moradores marcaram e marcam o lugar onde habitam, uma vez que mantêm viva a tradição religiosa baseada no catolicismo popular, tendo as festas em louvor a São Sebastião e a de Santo Reis como as mais representativas da localidade que atualmente está sob a liderança feminina. Além disso, cultivam uma forte identificação entre seus membros, permitindo-nos depreender que a organização comunitária baseia-se na estrutura da família solidária onde há um vínculo de parentesco e, por isso, todos se conhecem e se ajudam mutuamente. Neste sentido, a vida coletiva em torno da comunidade é assegurada, sobretudo, a partir da transmissão dos conhecimentos tradicionais em defesa da religiosidade católica e a importância da família como valores fundamentais para a continuidade e de produção de identidades (Informações disponíveis no PFS II (Programa de Saúde da Família). Agente comunitária: Alessandra Santos. Secretaria de Saúde no município de Boninal - Bahia, janeiro de 2015).

comunidade, pois além do seu caráter religioso, promove reflexão sobre a vida da comunidade quando reafirma e fortalece cotidianamente os vínculos familiares e comunitários. Neste sentido, o Jiro do Reis do Mulungu é compreendido como o principal mecanismo gerenciador da festa de São Sebastião através dos dispositivos religiosos, da economia de autogestão da festa. Assim, busquei compreender o Jiro do Reis e a festa em louvor a São Sebastião como uma prática cultural que reestabelece o encontro e a fé, reforçando o pertencimento a uma religião quando os sujeitos se unem para celebrar a vida e os Santos.

Utilizo o vocábulo Jiro[2] com esta grafia, pois no ritual de visita às casas e comunidades pelo Reis de São Sebastião, o referido vocábulo não se refere ao termo deverbal girar - rodar do Português. Aqui o vocábulo Jiro, termo *banto* deverbal de *Kujila,* traz uma conotação de cunho religioso, cujo significado é um ato de louvar, rezar, abrir caminhos para festejar, glorificar Santo Reis e São Sebastião, bem como ativar a festa católica no espaço intra e intercomunidades em louvor a São Sebastião – santo guardião e protetor da comunidade do Mulungu.

Ademais, o topônimo Mulungu que nomeia a comunidade é um termo banto, oriundo da língua *quicongo*, que significa uma espécie de zingoma que produz sons retumbantes. Daí ser possível afirmar que as palavras Jiro e Mulungu são de origem banto, pois na composição demográfica da zona rural brasileira em que a Chapada Diamantina faz parte, há prevalência de uma população negra majoritariamente originária dos reinos do Kongo e do Ndongo – atual Angola (PESSOA DE CASTRO, 2001).

Cantar Reis em louvor ao nascimento do Menino Jesus, para Santo Reis e São Sebastião pelo grupo de Reis do Mulungu, no município baiano de Boninal e região do seu entorno, é uma atividade poético-religiosa e, sobretudo, rural, pois os rituais de andanças acontecem nas mais diversas localidades e são marcadas pela presença das reiseiras, dos devotos e foliões católicos que veem nos Santos uma fonte de proteção e intersecção para alcançarem os pedidos/promessas e a resolução dos seus mais diversos problemas. Por isso, o *rezar* e *o festar* faz parte do modo de vida da comunidade negra rural do Mulungu, situada na região da Chapada Diamantina, na Bahia.

Desta maneira, os atos de rezar e de festejar/celebrar são aqui apresentados como mecanismos importantes no cotidiano desta comunidade, como um lugar gerador de sentidos para os moradores, pois é no rezar e louvar aos Santos e no festar – celebrar a vida que os laços de parentesco, de vizinhança e de solidariedade são constantemente reestabelecidos.

[2] Pessoa de Castro define a palavra Jiro como termo banto deverbal de *Kujila,* cujos significados são rezar, orar, festejar os deuses (PESSOA DE CASTRO, 2001).

Neste sentido, o modo de conduzir o ritual do Jiro de Reis e as celebrações em louvor a São Sebastião deve ser visto como elemento essencial na condução e permanência dessas festividades como parte fundante da cultura da comunidade, sendo uma das maiores de cunho festivo-devocional do município de Boninal, na Bahia. Para um melhor entendimento do valor simbólico que o rezar e o festar têm para a comunidade negra rural do Mulungu, faz-se necessário compreender que *rezar* tem sua origem no latim *recitare, por via popular.* Já o termo *festar* deriva do vocábulo festa, festejar, cujo significado é *divertir-se na festa, foliar*.

Na própria polissemia dos vocábulos *rezar* e *festar* já se têm indicações das dimensões que as festas como mecanismos de celebração da vida, do encontro constituem um 'modo de vida' ou até mesmo um 'mundo festivo', pois o ato de rezar e festar – festejar se faz presente desde o surgimento do homem na sua condição de ser social.

O "compromisso" em manter vivas e atuantes as celebrações festivas e devocionais na comunidade do Mulungu e no seu entorno está, sobretudo, sob a "responsabilidade" das mulheres. Para tanto, os laços de pertencimento e as redes de solidariedade estabelecidas entre comunidade e o seu entorno através das ações dos/as festeiros/as, dos/as promesseiros/as, dos visitantes e dos/as devotos/as possibilita a afirmação da identidade da comunidade, bem como contribui para a produção de uma grande quantidade de energia, que é redistribuída por todos os participantes num processo de metamorfose ao longo do tempo.

Deste modo, a atuação feminina na condução das festas católicas da referida comunidade torna-se essencial para a manutenção das festividades, do cotidiano e da família, por isso, as experiências de vida dos sujeitos privilegiados, ou seja, as mulheres, as quais assumem um lugar de liderança no contexto da festa são tomadas aqui como representação de si e de seu entorno, uma vez que recuperam no tempo presente aspectos de suas vidas contadas como lugar de construção do sujeito possuidor de saberes.

Espero, a partir desta pesquisa, contribuir para o reconhecimento e importância que as manifestações religiosas têm para as comunidades negras rurais, bem como a participação das mulheres como guardiãs de saberes locais indispensáveis na formação sociocultural do lugar, pois as *mulheres do Mulungu,* representando as mulheres negras nas suas diferentes atribuições cotidianas de ser mãe, dona-de-casa, trabalhadora rural, doméstica as quais fizeram parte do universo desta pesquisa, quando donas do próprio discurso, elas se revelam pelos laços de parentesco e de solidariedade.

Com isso, a pesquisa etnográfica foi a minha escolha metodológica, uma vez que parece ser o caminho que melhor traduz a rotina diária e os eventos especiais que nos levam a

uma compreensão das redes de significações do real entre as festividades, as crenças, os modos de viver que são partilhados pelo sujeito e com seu grupo social.

Palavras-chave: Jiro do Reis; catolicismo rural; festividade; comunidade negra rural

Palabras claves: Fiesta de Reyes; catolicismo rural; festividad; comunidad negra rural

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Comunicação, interação e identidades na comunidade de Rose, em Santa Luz (BA)

La comunicación, la interacción y la identidad de la comunidad Rosa en Santa Luz (BA)

Moisés dos Santos Viana
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

A questão das identidades e seus estudos apontam para uma ação de relações comunitárias abrangentes que vai além das relações cotidianas e socialmente estabelecidas, por isso mesmo fechadas e facilmente identificáveis. A demanda das inter-relações sociais se amplia e aponta complexidades das relações sociais e sua problematização, que esta se relaciona com a formação das identidades. A multiplicidade do exercício da comunicação que marca o tempo hodierno amplia as possibilidades de interação das pessoas em diversos campos e dimensões da realidade ampliando os horizontes nas narrativas diversas.

Não se pode dizer "a identidade", mas "as identidades". A evidência da composição social que apresenta as identidades hoje é contraditório, não são mais uma coisa única, sólida e fixa, pois se dissolvem em elementos de manobras, táticas, técnicas e funcionamentos sociais contextualizados. Elas são moldadas nas relações comunitárias ordinárias, se comportando ora como "liberdade" ora como "repetição", mas sempre direcionando-se para as relações, às vezes com interesses inversos que não se resumem apenas a um caráter ou questão da cultura dominante. As identidades então são padrões de relações que não se libertam, mas buscam a multifacetada expressão do sujeito, ora contraditórias ora instável. A questão do domínio biológico (físico, psíquico e comportamental) feito na construção da identidade moderna (HALL, 2000) se liberta com a inversão da realidade através dos deslizes que justificam os movimentos identitários múltiplos, ampliando as relações, complexando a formação do sujeito que é produzido sob os signos sociais, econômicos e políticos.

Desse modo, tal pesquisa destaca o fenômeno comunicacional na região de Santaluz-BA e suas interfaces atuais com a geração de conhecimento, saber e práticas nos desafios

hodiernos dos sujeitos sociais da região do Sisal, no interior da Bahia, que realizam as experiências da comunicação, criando e reelaborando a sua realidade de maneira a proporcionar significações profundas nas suas vidas. Há daí um conjunto de narrativas identitárias que apontam para uma perspectiva que oscila entre realização e desenvolvimento humano e se materializa em momentos significativos da comunidade de Rose.

Assim sendo, há uma múltipla e composição de categorias sociais antagônicas, combinações e relações transitórias (SANTAELLA, 2004). A área de pesquisa envolve o território do sisal, fazendo uso das técnicas de descrição em diário de bordo, relato de experiência, registro fotográfico e audiovisual dos processos comunicacionais (narrativas, expressões culturais, cotidiano de produção, formas de vida, narrativas e experiências de campo). Valorizando especificamente o trabalho da comunidade local, moradores da área estudada, interpretes da própria cultura.

A comunidade de Rose está localizada no município de Santaluz, no Território de Identidade do Sisa l3, a 258 km de Salvador. Segundo Pereira (2016, p. 01), "a comunidade é denominada Projeto de Assentamento Lagoa do Boi". Mas os seus habitantes a chamam "Povoado Rose", por referência à líder do Movimento de Trabalhadores Sem Terra, Roseli Celeste Nunes da Silva "que morreu em um conflito de terra, na década de 80, no Rio Grande do Sul". Sujeitos no estado de liminaridade nas relações de investigação, análise e produção da própria cultura. Os dados são analisados através dos padrões e técnicas de interpretação em que se observa o fenômeno da comunicação na comunidade de Rose - o desenvolvimento de expressões comunicacionais tipificadas a partir de elementos que são descritos para haver interação: 1) os seres humanos agem em relação ao mundo fundamentando-se nos significados que este lhes oferece; 2) estes significados são provenientes da interação social; 3) estes significados são manipulados pela interpretação e utilizados pelas pessoas que entram em contato entre si.

As manifestações culturais da comunidade que se expressam muito além de uma identidade subjetiva "(...) um sujeito único e que é, ao mesmo tempo, o reconhecimento individual dessa exclusividade. A consciência de minha continuidade em mim mesmo" (BRANDÃO, p. 327). Entretanto, é mister fundamentar essa impressão acerca da identidade, pois as inter-relações socioculturais acontecem no contexto dentro da sociedade que também determina a identidade, ou seja, o sujeito se identifica nos sistemas construídos a partir de uma dialética histórica com seu meio (HALL, 2003).

Por isso, é de interesse salientar que a identidade é constituída no grupo, pertence ao grupo e com o sujeito de uma forma dialética se cristaliza como elemento seguro para sobreviver enquanto ser humano. O outro vai determinar o reconhecimento do sujeito enquanto detentor de uma identidade pessoal. Os discursos fazem a ponte de relação comunitária, tornando essa manifestação cultural uma expressão da identidade do grupo no resto da sociedade. Como destaca Hall (2000), a identidade na contemporaneidade parece manifestar-se sob a fragmentação da pós-modernidade, sem contexto, sem expressões sólidas que garanta uma segurança ao sujeito. Bauman (2003) salienta que a identidade é reafirmada comunitariamente quando há o temor e o perigo, diante das incertezas. Na adversidade cultural, recorre-se aos símbolos, à casa metafórica da cultura, ao *ethos* que apenas o sinal de identificação pode compor a identidade. Assim sendo, as interações sociais que outrora foram de cunho físico, ditadas por regras pré-estabelecidas, agora se esvaem em valores, celeiro para novas, múltiplas e desreguladas identidades que se escondem e se revelam tacitamente.

Portanto, observa-se que há na comunidade um aspecto de comunicação que marca o grupo social com a sua relação ambiental. A aparente necessidade, agravado pelo isolamento geográfico, o clima semiárido e falta de perspectiva de benfeitorias do poder público acrescentam experiências significativas na comunicação. As formas tímidas de expressão, desestimulantes em perspectivas menos atentas, camuflam saberes, consciência política e cultural que formam um gênero narrativo rico de informações.

Esse “corpus narrativo" vem se moldando em um conjunto de músicas e danças que estão se materializando nas apresentações nas escolas e na ruas da comunidade. Os olhares atentos nos moradores de Rose vão construindo um arcabouço de significados para quem mora no local. A história da posse da terra, da ocupação do local vai direcionando em uma memória coletiva e que por sua vez sustenta o conjunto de representações que marcam as narrativas identitárias que se pulverizam nos relacionamentos e nas experiências de comunicação.

Toda sorte, as expressões culturais que marcam as identidades apontam para uma perspectiva de unidade social, diz-se ser um grupo, organizado, sobrevivente. Ser de Rose é mais do que tudo sobreviver. O uso da música, das falas, cores e histórias da posse da terra são constitutivos de histórias diversificadas. O clima de interação é construído, planejado e ressignificado a todo instante.

As conversas em grupo no meio da praça criam um ambiente interiorano e o tempo passa como testemunha. Além de apontar esse caráter primordial de um grupo coeso, em

Rose, a história político-cultural de ser um assentamento agrário de posseiros indica um envolvimento social que salienta a importância das identidades que são constituídas, pertence ao grupo e com o sujeito, de uma forma dialética, se cristaliza como elemento seguro para sobreviver as dificuldades. As experiências da comunicação então se tonam determinantes para o reconhecimento do sujeito enquanto detentor de uma marca forte de expressões simbólicas que formam nas identidades um elemento pessoal. "Para um indivíduo, o significado de um elemento nasce da maneira como outras agem em relação a si no tocante aos elementos. Todas as suas ações preocupam-se em defini-lo para o indivíduo" (BLUMER, 1980, p. 121).

Tem-se a ilustração do modo de vida campesino marcante das identidades que se formam nos processos que são frutos de conflitos e de narrativas com a comunicação. Desta forma, a dureza da vida em Rose se torna leve e reveste do humano, na dança, no canto, nas expressões diversas da meninada.

A comunidade serve como um mecanismo de encontro para o auto-reconhecimento dos sujeitos sociais. Há aí um processo de criação de bens simbólicos que se desdobra em uso da cultura como estruturação social e marca das identidades, destacando novas formas de pensar o local e interação social no cotidiano. A comunicação é compreendida como qualidade, conjunto de valores e sentimentos, relações intersubjetivas para um efeito de consenso e responsabilidade entre sujeitos sociais. O trabalho, a vida das identidades da região do sisal mostra como há uma riqueza local. A interação dos sujeitos sociais os direciona a viver o cotidiano de forma criativa, com estética própria.

Ao dizer-se quem é, os moradores de Rose entram em um movimento recíproco de interação arte-expressão-vida: o trabalho é tudo, estar em Rose faz parte da vida e dar significado às narrativas do cotidiano, transformando suas identidades.

Palavras-chave: comunicação; interação; território do sisal

Palabras clave: comunicación; interacción; territorio del sisal

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Trauma na literatura: o poder da voz loboantuniana interpelada pela experiência mnemônica nos limiares da Guerra Colonial em Angola

Trauma en la literatura: el poder de la voz loboantuniana cuestionado por la experiencia nemotécnica en el umbral de la guerra colonial en Angola

Romilton Batista de Oliveira
Universidade Federal da Bahia (UFBA/PPG)

Edilene Dias Matos
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Esta comunicação, parte integrante da tese de doutoramento em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia – UFBA, e tem como objetivo central investigar o trauma presente nos romances de traço autobiográfico, memorialístico e histórico do romancista português António Lobo Antunes, publicados entre 1979 a 1980: *Memória de elefante*, *Os cus de Judas* e *Conhecimento do inferno*. Esta investigação se efetivará por meio de autores selecionados que possam dialogar com o que se pretende encontrar por meio dos romances que representam a voz traumática loboantuniana. Classificamos essas obras literárias como pertencentes à Literatura de Testemunho. Esta, por sua vez, reúne como objeto de análise, romances, poesias e testemunhos escritos que são permeados por signos traumáticos oriundos da experiência de seus sobreviventes-autores com algum evento violento que marcou e modificou de forma trágica a sua existência humana.

Nesse sentido, conceitos como o de trauma, espaço, imaginário e representação são de suma importância para este tipo de literatura, uma literatura que contempla em suas páginas experiências vivenciadas por indivíduos que trazem em seus corpos a marca ou o sinal da aprendizagem da dor e da angústia a que foram submetidos. Esta aprendizagem da agonia que podemos chamar de "aprendizagem do trauma" dá a esses sobreviventes uma identidade, não mais oriunda de uma promessa firmada no conhecimento fixo e imutável, ideológica e discursivamente situada, mas numa ruptura que abala o sistema de pensamento, retirando de cena o imutável e tornando as coisas e o mundo ao nosso redor mutáveis e em constante

transformação. O fixo cede lugar ao fluxo, o definido ao indefinido, o contínuo ao descontínuo. Há um deslocamento/descentramento na ordem das coisas e novos paradigmas surgem desconstruindo e estabelecendo novos encaminhamentos.

O poder da voz loboantuniana é marcada por uma potencialidade enraizada na experiência que ele obtivera quando atravessou os labirintos do terror, quando lá estivera diante da guerra que por ele foi chamada de inútil e sem sentido. Ao escrever os romances que ora constituem o *corpus* deste trabalho, ele dá voz ao "destravamento" do trauma por meio da linguagem que está a serviço da narrativa literária.

A escrita literária loboantuniana traz em sua essência esses fatores que são responsáveis por um novo homem e um novo mundo, respaldado no velho mundo catastrófico por natureza. Herdamos do século XX uma herança interpelada por tecidos traumáticos e violentos que levaram o homem a repensar a sua existência na terra. O Iluminismo não foi capaz de dar conta dessa fissura e ruptura que manchou o racionalismo filosófico e sociológico.

O "penso, logo existo" cartesiano entra em crise, e a sociedade acompanha esta crise diante da perda de segurança que se tinha nesta fundamentação filosófica que representava o mundo. A condição humana entra numa fase nunca vista e vivenciada pelos indivíduos: o horror causado pelo próprio homem ao seu próximo. Desta forma, esta pesquisa se justifica pela necessidade de trazer à tona a memória da Guerra Colonial em Angola por meio dos romances de António Lobo Antunes para que não tenhamos que novamente enfrentar tais atrocidades praticadas pelo homem ao próprio homem.

Esta pesquisa pretende contribuir para que possamos entender a presença do trauma na narrativa literária como um importante "ingrediente" que desconstrói as identidades culturais. O resultado deste trabalho mostra que Lobo Antunes quando retorna da guerra, retorna como um "outro", diferente daquele que partiu há três anos, cheio de sonhos e esperanças, com ideias fixas acerca da cultura de seu País. Volta da trágica experiência como um homem desarmado de seus princípios e regras sociais, pois foi tocado profundamente pelo trauma oriundo da guerra.

O conceito de "trauma" é muito importante levando em consideração que todo conhecimento humano só se realiza por meio deste processo traumático e dolorido. Dor e trauma são duas palavras que se integram em sua essência. Onde há trauma há dor, e vice-versa. Onde há trauma há desconstrução dos sujeitos envolvidos. Onde há trauma há sujeitos violentados por cenas ou acontecimentos que ferem a alma e o discurso.

O trauma é por assim dizer a notícia do dia em primeira mão. Levantamos, trabalhamos, estudamos, passeamos, sonhamos, dormimos, enfim, caminhamos pela terra movido por esse inevitável processo construtor e desconstrutor de nossa própria cultura. Percebemos que a cultura em suas várias formas de materialidades é abalada constantemente por este processo. Essas irrepresentáveis e apreciáveis estruturas, invisíveis em sua invisibilidade forma de ser, para ser analisada por meio da literatura é necessário haver o diálogo com outras áreas do conhecimento para que se possa compreender melhor essa problemática e complexa questão. Assim, o estudo do trauma exigirá do pesquisador um diálogo com outras áreas do saber, pondo em ação, entre outras funções, a prática da interdisciplinaridade, um dos principais alvos do Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade.

Por meio de autores como Tedesco, Bakhtin, Foucault, Benjamin, Halbwachs, Assmann, Stuart Hall, entre outros, pretendemos realizar um consistente diálogo que reflita o problema apresentado em suas várias leituras de forma crítica, analítica e bibliográfica, interpelado por duas necessárias teorias: a teoria do trauma e a teoria da representação. Pois o que se pretende fazer neste trabalho passa pelos caminhos da representação da memória traumática que se inscreve em dois lugares discursivos: o corpo e o espaço. Entendemos, desta maneira, que o trauma se inscreve no corpo do sujeito que o vivenciou e está circunscrito ao lugar no qual o acontecimento traumático foi originado. Sendo assim, o testemunho dado pelo sobrevivente escritor dado via literatura (daí chamarmos literatura de testemunho) é validado por meio da experiência.

É certamente a experiência vivenciada traumaticamente por Lobo Antunes transformada em ficção literária de traço autobiográfico a origem de toda a sua produção literária, com várias poucas exceções. A literatura sempre possui um teor testemunhal. A subjetividade e o imaginário que ronda a escrita literária dá ao texto uma validade suprarreal e ao mesmo tempo credibiliza o grande passo que toda obra realiza: o encontro do leitor-texto-autor, renascendo daí novas formas de linguagem e novas formas de pensar.

Há, por trás do texto literário de Lobo Antunes, uma voz que domina seu discurso, uma voz potencializadora e interpelada por signos traumáticos que é responsável pela narrativa construída nas margens de um passado que ainda se faz presente, passado este gerado por experiências-limite. Podemos então afirmar que essa voz nasce e se origina da experiência que o autor viveu na guerra colonial em Angola. É essa voz dilacerada e fragmentada o elemento discursivo que possibilita representar a memória dos tempos de

horror que foram vividas pelo narrador/autor. Dessa forma, voz, memória, representação, experiência e testemunho tornam-se inseparáveis neste processo investigativo, levando em conta que a voz protege e guarda a memória do esquecimento e ressignifica o passado e a experiência vivenciados pelo escritor.

Diante do que está sendo dito, percebemos que somos insistentemente interpelados pela palavra "falar". Quem fala, fala de algum lugar e quem escreve, escreve a partir de suas respectivas vozes. Há uma voz interior que se aloja dentro desse termo quando o pronunciamos. Parece que tudo gira em torno da "voz". A voz guia o homem, determina o seu lugar, abre possibilidades no discurso e está por trás de nossos pensamentos, representações, construção, desconstrução e reconstrução de nossas identidades e até mesmo de nossos traumas.

Afirma Zumthor em relação à potência da voz que subjaz em todo discurso e que está por traz de toda linguagem ou qualquer forma de representação:

> a **voz** desaloja o homem de seu corpo. Enquanto falo, minha voz me faz habitar a minha linguagem. [...] A voz repousa no silêncio do corpo. [...] Ela se situa entre o corpo e a palavra, significando ao mesmo tempo a impossibilidade de uma origem e o que triunfa sobre esta impossibilidade. [...] Dizendo qualquer coisa, a voz *se* diz. Por e na voz a palavra se enuncia como a memória de alguma coisa que se apagou em nós: sobretudo pelo fato de que nossa infância foi puramente oral até o dia da grande separação, quando nos enviaram à escola, segundo nascimento. Não se sonha a escrita; a linguagem sonhada é vocal. Tudo isso se diz na voz (2007, p. 85-86).

Assim podemos dizer que Lobo Antunes, antes de escrever sobre o seu traumático passado em forma de literatura, ele ouve a voz que vem de seu mundo interior. A voz, então, está por traz do texto, voz que se forma por meio da experiência vivenciada pelo escritor.

Esta voz vem do corpo. Por meio dele é que se encontram as marcas visíveis e invisíveis do acontecimento vivenciado pelo sobrevivente, o corpo não como lugar de representação, mas como lugar onde se aloja a "ferida". Expressamo-nos através do corpo. Quando falamos, ele se movimenta, dando voz ao nosso discurso, ao nosso testemunho.

Detectamos através dos romances de Lobo Antunes que os seus narradores são conduzidos e interpelados por uma voz que está por trás funcionando como guia testemunhal da catástrofe narrada. Os narradores dos romances *Os Cus de Judas*, *Memória de Elefante* e *Conhecimento do Inferno* representam a voz de Lobo Antunes que extrai de seu próprio corpo o discurso que precisa ser dito, ser denunciado. Ao fazer isso, ele dá um passo adiante em sua

vida, esvaziando de seu frágil corpo as pesadas marcas do passado que lá dentro de si encontram-se em estado de movência.

Palavras-chave: trauma; literatura de testemunho; guerra colonial; experiência; poder

Palabras claves: trauma; literatura de los testigos; guerra colonial; la experiencia; poder

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Há quem sambe diferente em outras terras: interfaces de memórias no Samba de Aboio

Hay quienes sambe diferente en otras tierras: las interfaces de memoria en el Samba de Aboio

Alexandra Gouvêa Dumas
Universidade Federal de Sergipe (UFS)

Luan Vinícius Carvalho de Almeida
Universidade Federal de Sergipe (UFS)

O samba ocupa um lugar amplo e representativo na cultura brasileira. Algumas de suas modalidades recebem destaque pelo seu alcance e popularidade. O samba aqui em evidência é o não muito conhecido Samba de Aboio que acontece no povoado de Aguada, cidade de Carmópolis, em Sergipe. A espetacularidade dessa manifestação evidencia seu caráter festivo, sem eliminar, porém, sua complexa rede de significados e tensões aliados às suas origens afro-religiosas. No Samba de Aboio, a delimitação aqui apresentada traz para o campo da análise de comportamentos espetaculares, o ciclo de tensões e suas consequentes formas de resolução que tangem os discursos e práticas dos envolvidos nessa festa.

A busca por outras sonoridades e histórias do samba dá seus passos em solo sergipano. Apesar de ser um dos ritmos que mais identifique o Brasil, tendo como referência a popularidade do samba de estética carioca, pensá-lo de forma homogênea é um risco por colocá-lo numa perspectiva única em relação aos demais tipos e variações de expressões acolhidas por essa denominação, samba. O pesquisador Hermano Vianna localiza no tempo essa "colonização" quando afirma que: "Foi só nos anos 30 que o samba carioca começou a colonizar o carnaval brasileiro, transformando-se em símbolo de nacionalidade." (VIANNA, 2002, p. 29)

A unificação do samba partindo do estilo carioca como identidade nacional, não fez deixar de existir outras variações dessa manifestação. Há tantas diferenças de seu ritmo e formas de expressão que o caracteriza muito mais pela diversidade do que pela unidade

referenciada em um único estilo. Em Sergipe, além do "samba nacional", difundido em meios televisivos, radiofônicos e em shows, suas nuances em passos, rituais e sons se diferenciam e diversificam o samba, mostrando suas particularidades históricas e étnicas. O samba sergipano tem, além do Samba de Aboio destacado nesse texto, o Samba de Pareia e o Samba de Coco, com suas origens consolidadas em periferias do estado.

Nos tipos de sambas sergipanos acima citados, é possível verificar em comum a relação com a cultura afro-brasileira, seja nas suas marcas estéticas assim como nas suas trajetórias históricas. Aventa-se que o Samba de Pareia, que acontece no povoado quilombola Mussuca, teve como motivação para a sua origem a celebração da primeira criança nascida nessa comunidade imediatamente após a Lei do Ventre Livre, celebração associada à libertação de escravos. O Samba de Coco, presente em comunidades sergipanas a exemplo de Areia Branca, é citado como expressão de um canto de trabalho, quando negros trabalhadores ritmavam seus movimentos da quebra do coco associando-os a cânticos e gestos. Já o Samba de Aboio tem uma relação direta com a religiosidade sincrética, ou necessariamente disfarçada para existir, cultivada pelo povo negro que habitava a região de Aguada, no município de Carmópolis.

Cidade marcada pela história colonial brasileira, Carmópolis surgiu como um ponto de parada de feirantes, onde pessoas se reuniam para "atravessar em grupo a antiga mata do Bonsucesso, onde havia mocambos de escravos fugidos dos engenhos da Cotinguiba, que com frequência atacavam os viandantes" (IBGE, 2017). O Samba de Aboio, da forma que ele se apresenta hoje, carrega seu passado histórico de origem escravagista, assim como revela também sinais de resistência a uma cultura opressora, expressa, inclusive, de negação da religiosidade africana.

O Samba de Aboio, denominado como sendo de Santa Bárbara, ocorre no período da Semana Santa, especificamente no sábado de Aleluia e domingo da Ressurreição. Segundo seu atual líder, senhor José de Paizinho, esse samba como componente da festa, ocorre desde 1888. Possui em sua constituição elementos sagrados e profanos que caracterizam a festa do samba em culto a Santa Bárbara. A questão afrodescendente mostra-se bastante evidente na expressão do samba praticado e remete às discussões sobre a influência afro- religiosa na festa, naquela região que durante o século XIX, através do trabalho escravo, tornou-se produtiva na extração da cana-de-açúcar. O Samba de Aboio possui certa ligação com os Nagôs e apresenta um elo entre sagrado e profano bastante expressivo, carregando em sua realização uma série de signos e símbolos da cultura afro-brasileira.

Nas apresentações do samba que acontecem na celebração da Semana Santa, o mestre Senhor Paizinho dá uma pausa no seu canto para leitura de texto escrito, sem autoria declarada que diz: "Tudo começou há muitos e muitos anos atrás, quando ainda existia cativeiro, quando foi roubada de Angola na África uma menina chamada Tamashalim Ecuobanker e vendida aqui no Brasil..." (Texto digitado de propriedade do mestre do samba, Senhor Zé de Paizinho).

A história que se passa oralmente e registrada numa folha de papel é tida como referência para o mestre. Sua resposta para falar sobre a origem desse samba vem acompanhada da sua visão de legitimação pelo papel impresso, sem origem declarada da fonte. O samba que celebra Santa Bárbara, segundo fonte citada, teve origem através de uma filha da africana vinda para o Brasil, Maria Solidade que, por volta de dez anos de idade, encontrou "na margem de um tanque uma estranha pedra e correu para casa dizendo ter encontrado uma boneca e sua avó, Tamashalim Ecuobanker, por ser nagô, tinha certos conhecimentos e disse que era Iansã, a qual chamamos de Santa Bárbara" (trecho do texto digitado de propriedade de Senhor Zé de Paizinho).

Essa pedra encontrada por Maria Solidade é parte fundamental nos rituais do Samba de Aboio que acontece na celebração a Santa Bárbara. Ocupa espaço de destaque no altar armado para a santa, colocada no centro entre duas cuias que portam, cada uma, azeite de dendê e mel. Além de permanecer no altar para que pessoas da comunidade a toquem solicitando suas bênçãos, a cada ano a "estranha pedra" é banhada em rituais coletivos, numa bacia com mel e o dendê e, em outro momento, com sangue de animais machos sacrificados.

O dendê é elemento de grande importância no candomblé. Com sua cor avermelhada, é considerado o sangue vegetal, contém uma fonte de energia e por isso é bastante utilizado em comidas, especialmente nas oferendas para Iansã, orixá sincretizada com Santa Bárbara.

Além do azeite de dendê, nos dias festivos do Samba de Aboio, há os sacrifícios de animais em resposta às graças alcançadas pelo chamado poder de Santa Bárbara, segundo a comunidade local. Tais animais são apenas machos e possuem os dias de cada espécie para o sacrifício, designado pela população de Aguada como "matança". No sábado de Aleluia, os animais machos a serem sacrificados são os bois e os carneiros. No domingo da Ressurreição, os frangos.

A matança de carneiros e frangos acontece aberta ao público, numa pequena sala onde fica instalado o altar. O sangue dos animais banha a Santa Bárbara, em formato de pedra, como um sinal de purificação. Além desse elemento rochoso que representa a santa, há outras

pedras que ficam no altar e que também são banhadas em dendê, ervas e mel, retiradas uma por uma em uma sequência exata e repassadas e limpas em um pedaço de papel ou de pano branco como gesto de purificação. Na sala, o acesso é livre. As pessoas que encontram-se nela ficam dispostas ao redor do balde onde as pedras são banhadas, com ritual conduzido pelo mestre do samba.

Os animais são doações vindas como pagamentos das promessas realizadas pelos fieis a Santa Bárbara e são compartilhados com toda comunidade. A quantidade trazida pela população local para o terreiro da festa é bastante relativa e o horário de acontecer tal matança varia entre às 9 da manhã e o meio dia, para que todas as pessoas ainda possam almoçar. Feito estes sacrifícios no Sábado de Aleluia, os animais de duas patas e machos (frangos, galos) são sacrificados na manhã do dia seguinte, o domingo da Ressurreição, sendo levados para a sala, banhando a santa com o sangue e levados posteriormente para o preparo da comida, e logo depois distribuídos para a comunidade. Todas as partes dos animais são aproveitadas para esse preparo das comidas e assim nada é desperdiçado.

É possível encontrar em religiões onde há sacrifício de animais, práticas semelhantes aos que acontecem no Samba de Aboio, a exemplo do candomblé, na oferenda para os orixás. Analisando dessa maneira, os processos ritualísticos observados no Samba de Aboio de Santa Bárbara aproximam-se de religiões como o candomblé, e mesmo que esse samba possua em sua ancestralidade elo com os Nagôs, os realizadores da festa do Samba, em seus depoimentos, negam tal ligação. No entanto, a afirmação do catolicismo mostra-se bastante presente e expressiva, exemplo disto está nas imagens das várias Santas Bárbaras dispostas no altar na sala da sede do Samba de Aboio. Em proporção oposta, percebe-se no discurso de seus participantes a negação com o candomblé, mesmo tendo elementos evidentes nos rituais, a exemplo do uso do azeite de dendê e dos sacrifícios de animais. Tal conduta nos leva a problematizar a necessidade do "embranquecimento" de expressões de matrizes religiosas africanas, não só como aceitação de uma imposição colonizadora, mas também como negociação de resistência, como forma de continuar existindo apesar das constantes opressões e as duras violências sofridas.

Palavras-chave: Samba de Aboio; Samba; Religiosidade popular

Palabras clave: Samba de Aboio; Samba; Religiosidade popular

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

A charanga no município de Santo Amaro da Purificação – música, cultura e aprendizagem

La charanga en Santo Amaro de la Purificación - música, cultura y aprendizaje

Cristiano Pereira de Lira
Universidade Federal da Bahia (UFBA/PPG)

A música popular brasileira, ao longo de muitas décadas, tem se desdobrado em diferentes gêneros musicais ao exemplo do frevo, choro, samba, axé e as marchas carnavalescas, que requerem estudos interdisciplinares no campo da etnomusicologia, performance, história, comunicação e sócio-antropologia, mas também na área da educação musical, que será o foco da presente pesquisa, com ênfase nas Marchas de Carnaval no Recôncavo baiano e seus processos de ensino-aprendizagem. As Marchas de Carnaval correspondem a um gênero de música popular brasileira bastante difundido nas décadas de 1920 a 1960, através de manifestações culturais de rua, principalmente durante o Carnaval. Durante o período carnavalesco, as "marchinhas" são tocadas nas ruas por músicos oriundos das camadas populares, na sua grande maioria negros e não-letrados. Neste sentido o presente estudo busca apresentar uma pequena etnografia das marchinhas sendo tocadas pelas charangas no Recôncavo para compreender seu papel como espaço não-formal de ensino-aprendizagem musical.

No município de Santo Amaro da Purificação existem duas filarmônicas centenárias: A Sociedade Filarmônica Filhos de Apolo e a Sociedade Filarmônica Lira dos Artistas, ambas fundadas com o objetivo de promover a educação musical para os jovens da sociedade santamarense, ou seja, uma das principais finalidades destas agremiações era a educação musical, ou como foi registrado nos Estatutos da Sociedade Filarmônica Filhos de Apolo em 1908, no seu primeiro artigo "desenvolver o gosto pela música vocal e instrumental" (SANTOS, 2009).

A história das filarmônicas em Santo Amaro está diretamente associada à trajetória musical dos charangueiros, portanto, convém conhecer melhor seus sócios amadores e

músicos semiprofissionais. De acordo com os dados coletados ao longo dessa pesquisa, os músicos, na sua grande maioria, são negros de camadas populares que deram novos significados ao aprendizado musical obtido nas filarmônicas, a partir do momento em que o utilizaram para outros fins, tocando em diversos grupos musicais, sobretudo carnavalescos (SANTOS, 2009). Uma vez que a maioria dos charangueiros de Santo Amaro fez ou faz parte das filarmônicas locais, pode-se conceber a importância sociocultural dessas instituições na história e na educação musical do município de Santo Amaro.

Contudo, surge a inquietação de pesquisadores que se sentem provocados a investigar e compreender como acontecem os processos de ensino e aprendizagem entre músicos responsáveis por manifestações culturais desta natureza ao longo das gerações. A presente pesquisa de campo foi realizada no município de Santo Amaro da Purificação-Bahia no ano de 2015 para 2016 e pode ser considerada de natureza qualitativa e etnográfica. Os dados desta pesquisa são oriundos de questionários semiestruturados e entrevistas com músicos e ex-músicos de Charanga do município de Santo Amaro e foram registradas em aparelhos de gravação de vídeo e áudio. A abordagem do entrevistado se deu a partir dos contatos pré-estabelecidos entre o pesquisador e os mestres charangueiros, cujo critério foi a aceitação em participar da pesquisa como voluntário. A partir disso, os dados foram agrupados em categorias de acordo com o seu grau de relevância no intuito de estabelecer uma relação clara entre estas informações e os objetivos desta pesquisa e posteriormente discutidos com literatura relacionada a temática desta pesquisa.

A charanga no Recôncavo configura como grupo de músicos de sopro e percussão de performance em movimento. Na sua formação básica é composta por trombone, trompete, sax alto, bombo e caixa podendo ter variações, ou seja, dois trompetes e um trombone bombo, caixa ou dois trombones e um trompete bombo e caixa. Durante um certo período a charanga no município de Santo Amaro tinha uma formação instrumental maior com clarinetas, tubas, sax barítono, sax tenor, requinta e até mesmo trompa.

A charanga é tão importante para o contexto dos festejos de rua da Bahia que a sua presença no chamado "maior carnaval de rua" tem espaço especifico para as suas apresentações: o circuito Sérgio Bezerra, que entrou na programação oficial do Carnaval de Salvador em 2013 e que conta com o desfile das tradicional Charangas na quarta-feira que antecede o Carnaval. A inserção no calendário carnavalesco evidencia a importância dessa tradição musical e performática não só para o Recôncavo e sim com projeção (inter) nacional através do Carnaval de Salvador.

Outro fato relevante no contexto histórico cultural em Santo Amaro é a tradição das famílias de músicos, que geralmente passam a atividade musical de pai para filhos e suas gerações subsequentes. Os próprios músicos de charanga relatam sua vivência em filarmônicas, como sendo influenciados pelos seus familiares.

> Tenho avó, tio, primos, todos músicos, todos aprenderam a música em uma filarmônica, Filhos de Apolo daqui de Santo Amaro. É sobre uma cultura que a gente tinha na nossa infância e todo mundo tinha que entrar na aula de música. A gente tinha que entrar na aula de música mesmo que não tivesse um dom, que não tivesse vontade, os pais da gente dizia, "você vai para o Apolo aprender a música". Porque a família toda entrou no Apolo, todo mundo, alguns ficam mas, todos da família entrou no Apolo para aprender a música; mas nem todos ficam, só fica é quem gosta (depoimento de ANTENOR JUNIOR).

Diante dos dados coletados foi possível perceber a importância da visão dos diferentes músicos charangueiros sobre aspectos pertinentes da história das charangas a exemplo da figura do puxador. Além disso, diferentes visões sobre um mesmo fenômeno contribui para ampliar a discussão acerca dos fenômenos associados ao contexto da charanga em Santo Amaro. A questão da afinação deve ser tratado como um tema muito particular, tanto pela qualidade e técnica musical de cada músico, como pela sua auralidade e concepção musical que vem da prática e performance musical das musicas negras que diferem do ideal sonoro de uma orquestra sinfônica. Além disso, alguns problemas de afinação podem se dar em função de instrumentos velhos, furados, com bombas empenadas, chaves e pisto não lubrificados, bocais, boquilhas e palhetas em estados deploráveis. Acrescenta-se a esse conjunto muito especifico de práticas musicais populares, o fato de que se trata de uma performance musical em movimento, o que eleva o grau de dificuldade para os músicos de charanga, mas também contribui para uma execução musical com *groove*, um suingue que faz parte da comunicação musical e acrescenta variações de ritmo, timbro, entonação, acentuação que são mesmo desejados e não consideradas como falhas, caso reinasse um ideal de execução musical purista.

Com base nos dados coletados é possível perceber que o processo de ensino-aprendizagem dos músicos charangueiros está diretamente relacionado ao seu aprendizado em filarmônica. Entretanto, os aprendizados em filarmônicas e em charangas é bem diferente nas filarmônicas, porque continua sendo basicamente um ensino-aprendizagem de tradição oral:

> Eu comecei a aprender a música com Seu Dois, um grande trombonista, era o maestro da filarmônica, um grande escritor, uma letra linda, olhava pra

> pessoa e falava: "você tem cara de trombone, aí você vai tocar trombone". Aí, olhava para outro: "você tem cara de clarineta, você vai tocar clarineta". A gente ficava dando as lições lá para leitura, aprendia teoria da música, da onde nasceu a música, o que significa a música. Depois a gente ia começar a ler, estudar (ANTENOR JÚNIOR).

As charangas, mesmo utilizando instrumentos de origem europeias e com repertórios brasileiros mais variados podem ser consideradas pela sua performance e comportamento interativo, enquanto expressão musical negra que transcende o substantivo 'música', pode ser melhor compreendido com o conceito *musicking*, de Small, enquanto verbo e ação:

> O livro, então, não é muito sobre música, mas sobre pessoas, como elas tocam e cantam, escutam e compõem e mesmo como elas dançam (porque em muitas culturas, música não acontece se ninguém está dançando, por ser tão integrado ao ato musical), e sobre a sua – nossa – maneira de cantar, tocar, compor e escutar. (...) Eu propus esta definição: *fazer música é participar com qualquer habilidade numa performance musical, providenciando material para a performance (chamado de composição), ou dançando* (SMALL, 1998: 8-9).

Diante do exposto é possível verificar a importância das charangas para o município de Santo Amaro da Purificação do ponto de vista social, cultural e econômico para músicos de ruas, ou seja, charangueiros. Verifica-se também a charanga como uma manifestação cultural forte e transmitida de gerações a gerações evidenciando o poder da tradição oral deste tipo de educação musical e sobretudo das seculares filarmônicas Apolo e Lira no município de Santo Amaro, Bahia.

Compreender os processos do aprendizado musical na transmissão oral possibilita que novas gerações possam agregar várias formas de ensino-aprendizagem musical e performático, que absorve as qualidades da transmissão oral. Contudo, busquei através desta pesquisa diminuir a distância entre os saberes acadêmicos e os populares através da pesquisa qualitativa e interdisciplinar, tecendo pontes entre os campos da educação musical, história oral e etnomusicologia.

Palavras-chave: música de tradição oral, ensino-aprendizagem; música popular; charangas do Recôncavo

Palabras claves: tradición oral; música popular; enseñanza y aprendizaje; bandas de música del Reconcavo de Ba

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Um quadrado, um mastro e o patrimônio cultural nativo de Trancoso – Bahia

Un cuadrado, un mástil y el patrimonio cultural nativo de Trancoso – Bahia

Fabiana Nery dos Santos
Universidade do Estado da Bahia (UNEB/PPG)

Carlos Alberto Caetano
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Trancoso é um distrito do município de Porto Seguro, no litoral do Extremo Sul do Estado da Bahia. Um espaço que foi cenário de importantes acontecimentos para a história do Brasil. Em seu recorte há uma significante praça, o Quadrado, que abriga casario e igreja, do período colonial e realiza todos os anos a festa de São Sebastião e São Brás, padroeiros do município. Nesta perspectiva, o presente trabalho apresenta a partir do objeto de estudo, Praça do Quadrado, uma discussão sobre a relação entre história, festejo popular-religioso, patrimônio cultural e identidade local.

Estas indagações apontam para a necessidade de compreensões acerca de um espaço, sua história e seu patrimônio cultural. Ressalta-se que, o patrimônio cultural vai além de uma edificação, ele também está ligado ao sentimento de pertencimento, às memórias individuais e coletivas dos sujeitos que usufruem do espaço no qual estão inseridos. É preciso investigar, também, o patrimônio cultural edificado para além do interesse econômico, como agente ativo da memória local. Ressalta-se que, este também é formado pelo conjunto dos saberes, fazeres, expressões, práticas e seus produtos, que remetem à história, à memória e à identidade desse povo.

O assunto é, portanto, merecedor de análise científica pela representatividade no processo de construção histórica-simbólica e sua interdependência com a cultura. No que tange aos objetivos, buscou-se, no geral abordar sobre os aspectos históricos e culturais do Quadrado e a representatividade do mastro, símbolo religioso enquanto patrimônio cultural de Trancoso-Bahia. Para os específicos foram elencados as seguintes pretensões: Descrever

sobre os aspectos culturais e histórico da Praça do Quadrado, Trancoso-Bahia; Apontar e analisar as relações do patrimônio cultural, no caso religioso, com a memória e a formação da identidade de uma localidade; Identificar qual a função atual do mastro, além da função sacra, e a relação da população local e turista como marcas da cidade.

No que tange aos procedimentos metodológicos, quanto aos fins, esta pesquisa é descritiva, no sentido em que demonstrará características do Quadrado e do festejo em questão, explicativa, uma vez que buscou esclarecer quais os fatores condicionantes da praça, Quadrado, e especificamente a festa do mastro (São Sebastião e São Brás, padroeiros do município) enquanto patrimônio cultural para a localidade e qualitativa que segundo analisar e interpretar aspectos mais profundos, descrevendo a complexidade do comportamento humano e fornece análise mais detalhada sobre as investigações, hábitos, atitudes, tendências de comportamento, pelo fato de que observou a relevância do festejo para a população e a demanda que o visita e excluído através desta, dados estatísticos. Foram utilizadas algumas técnicas de pesquisa, como: a pesquisa em campo através de aplicação de entrevista semiestruturada com os residentes e alguns turistas, para saber qual a significação que este festejo os proporciona.

O Mastro é um totem que também foi analisado a partir de uma abordagem antropológica de cultura totêmica. Os resultados obtidos demonstram que, por abrigar uma série de atrativos culturais, ambientais e comunitários, o Quadrado, em Trancoso, é peça fundamental das relações e trocas entre saberes advindos com os hodiernas, uma construção de uma rede de significados e sentidos que são tecidos pela história e cultura, produzindo por meio disso, a identidade. Considera-se que a festa é capaz de dissolver, cristalizar, celebrar, ironizar, ritualizar ou sacralizar a experiência social particular dos grupos que a realizam. No caso em questão, a Festa de São Sebastião e São Brás, padroeiros do município, com inserção do levantamento do Mastro, revela-se como poderosa mediação entre estruturas econômicas, simbólicas, míticas e o entendimento de seus elementos indenitários e de mediação cultural, aparentemente inconciliáveis. Era preciso entender, o significado das roupas, dos gestos, dos cantos, dos ritos e dos demais elementos que compõem a festa, suas estruturas simbólicas.

Palavras-chave: Trancoso-BA; festa popular; cultura; patrimônio cultural

Palabras claves: Trancoso-BA; fiesta popular; cultura; patrimonio cultural

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Mãos de mulheres: labuta, cultura e memórias em Saubara (BA)

Manos de mujeres: trabajo, cultura y recuerdos en Saubara (Bahia)

Inadja Elizabete Nogueira Souza Vieira
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Dentre as características comuns em primatas está a de possuir cinco dedos nas mãos e nos pés, as mãos são muito mais eficazes que os pés dada força e habilidade, o que confere aos homens a capacidade de manusear as coisas. O sistema háptico, que vai além do tato, permite a comunicação ou exploração ativa do homem com o ambiente e está relacionado diretamente com a percepção de textura, força e movimento. Conforme Tuan (2012 p. 24) "ver não é ainda acreditar: por isso Cristo se ofereceu para ser *tocado* pelo apóstolo incrédulo". Demonstrando a importância desse sistema no trabalho das marisqueiras, que ao cavar com os dedos o solo dos manguezais são capazes de reconhecer determinado molusco ao toque, textura, tamanho e forma.

Mãos de mulheres que da lama da maré retiram o sustento são as mesmas que tecem finos fios de algodão, em linda e habilidosa dança com dedos e bilros no solo das coloridas almofadas de chita, em breve os fios serão bela renda, rendas que irão pelo mundo ornar altares e noivas. É muito comum em regiões do nordeste brasileiro, em cidades próximas do mar e da maré, ver a frase, "onde há redes há rendas".

Em Saubara-Bahia a labuta da mariscagem e o fazer renda de bilro são atividades predominantemente feminina. Meninas, mulheres e senhoras vivem, entre a terra firme e lamaçais dos manguezais, mariscam e se reúnem para tecer rendas e trançar a palha cantando[1].

Este trabalho tem como objetivo a análise de traços de topofilia ou laços afetivos entre mulheres marisqueiras e os manguezais na cidade de Saubara-Ba. Nele se parte do

[1] "Olé mulher rendeira, olé mulher rendá, tu me ensina a fazer renda, que eu te ensino a namorar". "Lampião desceu a Serra, fez baile em Cachoeira, quando chegou na Saubara, encontrou mulher rendeira"

pressuposto de que os laços afetivos formam o substrato ao qual essas mulheres dão significado e a partir do qual criam representações dele.

Conhecimentos transmitidos em grande medida pela oralidade evocam memórias que reforçam o significado de lugar, responsável pela constituição de pertença, criando as condições necessárias para o desenvolvimento de atitudes efetivas de sensibilização e educação ambiental, auxiliares ao processo de preservação do ecossistema manguezal.

Manguezal, ecossistema costeiro associado ao Bioma Mata Atlântica, transição entre os ambientes terrestre e marinho, sujeito ao regime das marés, apresentam extrema importância ecológica, simbólica e são vitais para a sustentabilidade dos recursos pesqueiros e para as comunidades que vivem em seu entorno. É no manguezal que muitas espécies de peixes e crustáceos iniciam seus ciclos de vida, conhecido como berçário do mar, criadouro de diversas espécies de animais e vegetais, além de possuir alta capacidade de reciclar e reter nutrientes. Em função disso, a preservação da biodiversidade nos últimos anos tem sido uma questão crucial. No entanto, as ações humanas ainda são um dos principais fatores dos impactos ambientais, especialmente quando orquestradas por um modelo de vida que progressivamente resulta no distanciamento entre o homem e a natureza.

A atividade pesqueira é praticada há muitos séculos, exercida em sua maioria por indígenas, portugueses e africanos. O que faz da pesca e mariscagem uma herança histórica, mulheres que realizam cotidianamente a coleta artesanal de crustáceos e moluscos em áreas de manguezais são chamadas e se denominam marisqueiras. A labuta das mulheres na maré se apresenta como uma rede de sociabilidade e símbolos, marcando o sentimento de pertença ao lugar, numa relação de alternância entre o seco e o molhado, a separação entre a terra e o mar, entre o passado e o presente.

Segundo Tuan (2012) o processo de percepção envolve o domínio mental de interação dos atores sociais e meio ambiente, traços comuns em percepção ocorrem através de mecanismos perceptivos: os sentidos, visão, audição, olfato, paladar e tato. Desse modo cada pessoa tem uma percepção diferenciada para o mesmo ambiente. Assim o manguezal, para alguns, é concebido como um lugar feio, malcheiroso, insalubre, para outros, que ali convivem, é de onde retiram sua sobrevivência, a visão é de um local provedor de inspiração e vida, tido com mãe que acolhe e cuida alimentando seus filhos.

"No processo de assentamento humano em áreas de manguezais, as povoações isoladas tornam-se assentamentos permanentes quando mulheres são trazidas pelo seu papel simbolicamente protetor e mágico – elemento doador de vida – e para auxiliar no trabalho

comunitário, [...] as mulheres e as crianças cultivam e protegem os lotes enquanto os homens estão longe na floresta ou pescando" (VANNUCCI, 2002, p. 113).

Memórias transmitidas por gerações no município de Saubara reforçam sentimento de pertença presentes nos modos de vida, nas relações sociais e familiares, nos rituais e símbolos expressos nas diversas manifestações tradicionais, marcadas pela participação popular, recuperando o passado, não deixando cair no esquecimento uma cadeia simbólica construída para amenizar as dificuldades enfrentadas no mundo do trabalho, tal compreensão nos possibilita refletir sobre a importância da preservação das memórias e como estas impactam na preservação dos manguezais ali existentes.

Segundo Candau, em seu livro *Memória e Identidade* (2014, p. 122), "[...] o traço cultural sem aplicação para o presente, é um simples objeto de nostalgia". Memórias locais em grande medida transmitidas pela oralidade por gerações apresentam traços culturais e do ambiente natural, num processo de interdependência entre o homem e a natureza revelam modos de vida intimamente relacionados às atividades vinculadas ao mar e aos manguezais. Conforme identificou Kottak (2013, p. 319) as formas de trabalho e sobrevivência, adaptadas aos ambientes naturais marcados por saberes tradicionais, em crenças e práticas culturais, "[...] fizeram um trabalho significativo na gestão de seus recursos e preservação de seus ecossistemas". Fatores ambientais, familiares, educativos e sociais, tendem a alterar processos tradicionais da pesca e mariscagem. Na comunidade de pescadores e marisqueiras de Saubara experiências, modos de transmissão de alguns conhecimentos, parecem permanecer inalterados para as crianças que acompanham e ajudam as mães e avós na labuta dos afazeres diários, ligados ao mundo da pesca e mariscagem. Aprendizagens quanto aos domínios da natureza, dos ventos, das marés, das luas estão presentes ao longo da infância dessas crianças. Trata-se de um estudo qualitativo e encontra-se em andamento, as análises apresentadas são preliminares, os instrumentos escolhidos para coleta dos dados foram: observação, banco de imagens e conversas informais. Durante as observações levantamos fragmentos de elos afetivos entre os atores sociais e os manguezais. O lugar de vida também é o lugar onde o senso de pertencimento e as memórias se materializam, a partir dos vínculos estabelecidos. Um claro exemplo desse fenômeno pode ser observando nas memórias transmitidas por gerações no município de Saubara/BA, que reforçam sentimento de pertença presentes nos modos de vida, nas relações sociais, familiares, nos rituais e símbolos expressos nas diversas manifestações tradicionais, marcadas pela participação popular, recuperando o passado, não deixando cair no esquecimento uma cadeia simbólica construída para amenizar as

dificuldades enfrentadas no mundo do trabalho. Para Tuan (2013) o espaço só se transforma em lugar à medida que o conhecemos melhor e atribuímos-lhe valores e significados, dotando-o de características decorrentes da nossa vivência cultural de forma direta e íntima. Os lugares são resultado da variedade de modos de vida construída pelas relações entre indivíduos e o meio, o que implica mais do que morar ou se organizar em espaço, é adaptar-se aos ritmos da natureza. Ao observar as representações culturais presentes no cotidiano dos moradores da cidade de Saubra-Ba, percebe-se através de elementos naturais e artificiais da paisagem, que ali se constroem laços afetivos entre homens e natureza. Segundo Tuan (2012) a topofilia refere-se a todas as relações afetivas das pessoas com o meio ambiente. Essas relações podem ser expressas a partir da estética, apreciação da beleza do lugar, da sensação tátil do lugar, sentimento de valor do local de vida e de trabalho. Segundo Merleau-Ponty (2011) a percepção de mundo se revela "[...] não aquilo que penso, mas aquilo que eu vivo". A experiência é sempre vivencial, trata o conceito de experiência como uma forma histórica de subjetivação, singular da "carne" (FOUCAULT, 1998), o que vivemos e o que elas nos fazem viver, uma vinculação física, emocional e intelectual, em um intenso processo de criação, significação e ressignificação, marcam as relações existentes entre o homem e o ambiente do seu entorno.Para Diegues (2005), as práticas culturais desenvolvidas por populações tradicionais (povos indígenas, caiçaras, caboclos, ribeirinhos, sertanejos e outros), em seus modos de vida, são responsáveis pela manutenção da biodiversidade, em que o "conhecimento tradicional pode ser definido como o saber e o saber-fazer" (2005 p. 15), preservando espécies animais e vegetais necessários as suas culturas. Diegues (2008 p.181) assim conclui "biodiversidade pertence ao domínio do natural e da cultura", confirmando a indissociabilidade entre natureza e cultura. Saubara nos demonstra que a interelação existente entre o homem e os manguezais, pode se traduzir em fatores de preservação, dado o nível de saberes e trocas decorrentes das vivências de forma direta e íntima entre o homem e o lugar de vida. Dessa forma produtos e serviços tão necessários à qualidade de vida, serão mantidos e usufruídos por uma parcela maior da população, mantendo assim os manguezais e seus valores culturais, estéticos, paisagísticos, recreacionais e educacionais, proteção da vida selvagem e dos recursos pesqueiro.

Palavras-chave: manguezal; memória; mulher; topofilia

Palabras clave: mangle; memoria; mujer; topofilia

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Poética afro-brasileira em cena: criação e fazer em dança de Raimundo Bispo dos Santos

Escena poética africano-brasileño: creación y hacer en la danza de Raimundo Bispo dos Santos

Luziana Cavalli de Oliveira
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS/PPG)

A dança e as corporeidades afro-brasileiras estão presentes em diferentes produções cênicas da dança e dinamizam as poéticas do cenário artístico em dança. Sua prática abrange tanto o cenário artístico de criação e difusão de elementos e estéticas da cultura afro-brasileira, como de práticas pedagógicas da dança cênica e expressões e saberes de danças tradicionais. O estudo e a visibilidade destas danças contribui para compreendermos a diversidade do cenário cultural brasileiro, suas potencialidades de criação artística, e para a emergência de movimentos culturais no pós colonialismo, contribuindo para debate e para ampliação da bibliografia sobre o tema. Entender aspectos de formação e *poeises* da "dança afro" no atual momento é também falar de seus autores, seus sujeitos, e dos mecanismos de sua poética e sua trajetória enquanto artistas. O presente trabalho faz parte da pesquisa de mestrado em andamento no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e propõe análise da poética do trabalho de Raimundo Bispo dos Santos da cidade de Salvador, conhecido principalmente pelo codinome de Mestre King.

Considerando narrativas da memória e da corporeidade em evidência, busca entender como se dá processos culturais de hibridização e confluência entre técnicas e práticas corporais em um fazer artístico e pedagógico nas danças de matrizes estéticas afro-brasileiras. Através de entrevistas semiestruturadas, busco perceber nas narrativas discursos e corporeidades latentes, e como os diferentes registros em dança estão impressos nas memórias dos depoentes. As memórias são analisadas a partir da metodologia da história oral. Para Peter Burke, as memórias individuais podem ser consideradas como registro da memória coletiva, contendo traços subjetivos e seletivos do depoente, mas também identitários de um grupo. Assim trazer para a pesquisa em artes cênicas as falas enquanto lugar da memória corporal,

individual e coletiva, destes dançarinos, alunos e coreógrafos que atuaram junto a King, num período de formação da sua prática, entre 1970/1980, configurando fator de registro da "dança afro" na cidade de Salvador. Articulado as entrevistas estão o mapeamento de registros em imagens e vídeos das aulas e apresentações de coreografias dos grupos que Raimundo Bispo dirigiu, a serem pesquisados em arquivos pessoais e de instituições pelas quais o artista transitou, enquanto coreógrafo e educador, como o acervo do Serviço Social do Comércio (Sesc) de Salvador, o memorial da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, acervo memorial da Fundação Cultural da Bahia.

Considera-se enfim a possibilidade de vivência em sala de aula do fazer e prática ensejada por Mestre King através de workshops e cursos a serem ministrados pelo artista durante o período de andamento da pesquisa, e serem registrados e analisados sob a perspectiva da análise do gesto expressivo. Segundo Roquet, a análise do gesto dançado permite, além de considerar o movimento em si, trazer para a pesquisa em dança a noção de corporeidade, onde o corpo em movimento é considerado em suas diversas dimensões: estéticas, físicas, psíquicas, sociológicas. Tornando-se instrumento para entender o trabalho de Raimundo Bispo de fusão e transplante para salas e palcos, das danças de matrizes estéticas afro-brasileiras. De acordo com Leda Maria Martins as expressões afro-brasileiras e suas matrizes estéticas apresentam-se como fenômenos de cruzamentos, de movimentos de convergência, confrontos, divergência em que de acordo com os fatores e elementos implicados possibilitam múltiplas formas de relações interculturais e de significância entre os seus elementos e para os interlocutores. As expressões e manifestações afro-brasileiras são, para a autora, constituintes de uma cultura de encruzilhada. A encruzilhada, local e emblema de significância da cultura ioruba no Brasil, morada de um orixá, incorpora dinâmicas da comunicação, sinaliza instância simbólica do encontro, e como noção utilizada pela autora, localiza todos estes processos de fusão e hibridismos, caracterizados por movimentos de sincretismo, analogia ou deslocamento dos referenciais estéticos e significados presentes em tais expressões.

O estudo busca trazer para a leitura da obra de Raimundo Bispo noção proposta pela autora, e compreende tais expressões entre cruzamentos, encontro e divergências de diferentes corporeidades emergentes em territórios dos fazeres culturais brasileiros, e neste caso de diferentes técnicas e estilos de dança que estiveram presentes na trajetória do artista. Até o presente momento da pesquisa os resultados obtidos através de entrevistas e do mapeamento de registros aponta para um fazer artístico que fundiu conhecimentos provenientes do meio

acadêmico e clássico da dança, como as técnicas em dança moderna que teve acesso como aluno do curso de graduação em Dança da Universidade da Bahia e dos territórios da expressões da cultura de matriz estética afro-brasileira, contidas nas danças de orixás e danças populares, a qual convergiu numa prática que fundiu estilos, invencionando modos de dança e referenciais cênicos e estéticos.

Palavras-chave: dança; cultura afro-brasileira; memória; corporeidade

Palabras claves: danza; cultura afro-brasileña; memoria; corporalidad

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Corpo em festa: práticas educativas na performance popular

Cuerpo en fiesta: prácticas educativas en la performance popular

Maria Faustina Pineyrua
Universidade Federal da Bahia (UFBA/PPG)

Este projeto de dissertação está sendo desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Dança. O tema da pesquisa é a relevância, para os processos de ensino/aprendizado das danças populares, especificamente do que se denomina aqui de performances popular. A pesquisa foca seu estudo em duas manifestações populares e as suas respetivas performances: a Milonga do Tango e a Roda de Capoeira Angola. O problema abordado pode se resumir na seguinte pergunta: quais são os aspectos relacionais que favorecem os processos de ensino/aprendizado, dentro das configurações estudadas?

O problema surge no continuo de experiências de vida da pesquisadora. Em 1998 foi introduzida no mundo da Milonga, a partir de um grupo universitário interdisciplinar de pesquisa teórica sobre o Tango. Desde então a investigadora dedica a maior parte do seu tempo ao estudo do Tango, principalmente da sua dança. Começa uma formação com diversos mestres e professores, em Montevideo primeiramente e mais tarde em Buenos Aires, o que leva a leva a se consolidar como dançarina e professora de Tango. Em 2008 se traslada à cidade de Salvador, seguindo o desejo de aprofundar seus estudos em Dança e conhece a Capoeira Angola, junto ao grupo Zimba, do Mestre Boca do Rio. Paralelamente realiza uma formação técnica em dança e coreografia, que culminará com um trabalho coreográfico criado a partir do encontro entre Tango e Capoeira Angola.

Em 2011 entra em contato, pela primeira vez, com a UFBA como professora dos cursos de extensão, oferecendo aulas de Tango para a comunidade, tarefa que continua até hoje. Foi a partir deste encontro que surge a possibilidade de realizar uma pesquisa que aproximasse teoricamente estas duas danças tão diferentes a priori. A prática como professora de Tango em uma cidade na qual esta dança não se constitui como popular e na qual não existem milongas regulares, cria novos desafios nos métodos de ensino do Tango.

Como aluna de Capoeira Angola a pesquisadora observa paralelamente, que sem a vivencia da Roda, os saberes aprendidos na sala de aula, são incorporados com maior dificuldade. Planteia-se então, a modo de hipótese, que Roda e Milonga favorecem os processos de ensino/aprendizado. A pesquisa toma forma após o ingresso da pesquisadora no Programa de Pós-graduação, e pelo encontro com os autores trabalhados ao longo destes anos, primeiro como aluna especial e mais tarde como mestranda.

A pesquisa pretende afirmar os espaços de recriação popular, como espaços potentes dentro da educação não formal. Neles, saberes tradicionais são traduzidos e reinventados, ao tempo que transmitidos de geração em geração. São espaços de recriação coletiva, nos quais convivem subjetividades diversas, que unidas pelo ritual e a festa, incorporam saberes ancestrais. Atualmente ambas manifestações, reconhecidas como patrimônios culturais das suas respectivas nações-berços, estão sendo introduzidas aos sistemas formais de educação, enfrentando em algumas experiências, processos de folclorização que homogeneízam as diversidades e anulam o potencial criativo destes espaços coletivos e festivos. Não se pretende nesta pesquisa negar a possibilidade de levar estas artes ao sistema formal de ensino, mas de olhar para estas manifestações reconhecendo-as como espaços coletivos, de recriação de saberes populares e ancestrais, reconhecendo a importância dos mestres da cultura popular e o valor, muitas vezes negado, da tradição oral e dos saberes incorporados.

A Roda de Angola configura-se espacialmente como uma roda na qual se misturam música, dança e poesia. Na Milonga do Tango, também configurada como uma roda de casais que dançam em sentido anti-horário, a tríada dança/música/poesia organiza-se de forma bem diferente junto a um quarto elemento presente também na Roda de Angola: a *presença*. O termo se refere, nesta pesquisa, ao estado corporal alcançado na performance pelo sujeito participante e que parece ser favorável aos processos de ensino/aprendizado. No Tango chama-se de *cadencia,* à forma como incorporam-se os saberes e manifestam-se na improvisação dos dançarinos dentro da pista de baile. Na Roda de Angola, a incorporação dos saberes manifesta-se na mandinga, à qual se alcança principalmente, na vivência coletiva da Roda.

O objetivo geral da pesquisa é compreender os processos de ensino/aprendizado identificados nas configurações estudadas, possibilitando um diálogo teórico/prático entre as experiências da pesquisadora, com ambas as performances. O referencial teórico, ainda em processo de articulação, traz autores de diversas áreas do conhecimento, já que se considera

um estudo transdisciplinar a forma mais adequada de abordar um objeto tão complexo como a cultura popular.

A pesquisa propõe o estudo de campo de duas performances específicas. Uma é a Milonga La Callejera, desenvolvida por um coletivo de dançarinos de Tango, na praça pública Líber Seregni, localizada na cidade de Montevideo, Uruguay. A outra, é a Roda do grupo Zimba de Capoeira Angola, que acontece no Parque Metropolitano de Pituaçú, na cidade de Salvador. A metodologia em processo, configura-se desde uma abordagem qualitativa, a partir dos seguintes procedimentos:

- Participação observante das performances estudadas
- Realização de entrevistas a mestres, professores e participantes das performances
- Registro das experiências em diário de bordo e filmagens
- Levantamento bibliográfico
- Seguimento da prática realizada pela pesquisadora como professora do curso de extensão da Escola de Dança, especificamente as aulas regulares e as milongas mensais, que o coletivo Soteropolitango[2] realiza na cidade de Salvador.

Palavras chaves: dança; performance popular; processos de ensino/aprendizado; educação não formal

Palabras claves: danza; performance popular; procesos de enseño/aprendizaje; educación no formal

[2] Coletivo formado pela pesquisadora junto a alunos e outros profissionais do Tango na cidade de Salvador, e que tem como principal objetivo difundir a cultura do Tango a traves de aulas regulares, workshops com professores estrangeiros, Milongas, práticas e atividades várias, relacionadas com a dança do Tango.

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Auto-segregação em Salvador – BA: a lógica da pós-modernidade na vida urbana

Auto-segregación en Salvador - BA: la lógica de la posmodernidad en la vida urbana

Roney Gusmão do Carmo
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

Em concordância com Santos (1979), acreditamos que todos os estudos empenhados em interpretar a organização espacial devem levar em conta a unidade tempo e espaço. Por esta razão também destacamos que a dinâmica espacial contida na cidade contemporânea está dialeticamente articulada ao tempo histórico em curso no presente. Logo, análises acerca do espaço urbano devem levar em conta a forma como a atual conjuntura capitalista aporta dialeticamente em cada fragmento citadino, permitindo emoldurar a cidade através da imbricação da parte ao todo dialético.

Partindo deste pressuposto, no presente trabalho pretendemos entender a forma como características do período pós-moderno se espacializam na cidade de Salvador, enfatizando os impactos da ética capitalista na construção civil grafada na cidade nos últimos anos. Para tal recorremos aos debates epistemológicos em torno da pós-modernidade com o fim de compreender a configuração do capital no início do século XXI, além de análises em torno das cidades contemporâneas (que aqui denominamos cidades pós-modernas) e o *ethos* orquestrador dos recentes processos de urbanização, muito equalizado ao metabolismo capitalista contemporâneo.

O conceito de pós-modernidade ainda é bastante impreciso no discurso de alguns teóricos, sobretudo por conta do uso do prefixo "pós" ao termo, que denotaria uma ótica etapista da história. Por esse motivo, alguns preferem utilizar termos como supermodernidade, modernidade radicalizada, ou, ainda, Bauman (2001) que opta pelo uso da expressão modernidade líquida. De todo modo, é certo dizer que a partir de meados do século XX reincrementos profundos foram aplicados à arquitetura capitalista com o fim de garantir a

perpetuação do sistema. A acumulação flexível, como define Harvey (1993) foi estratégia para superar a rigidez da produção fordista, tão incapaz de subsistir às inconstâncias da economia. Assim, tornou-se necessário reconverter a produção do sistema de modo a torná-lo hábil a suplantar crises imprevisíveis do capital. A produção *just-in-time*, a obsolescência extrema das mercardorias, os amplos apelos de marketing e a redução drástica nos custos da produção, que associados a políticas neoliberais, insinuaram uma "nova" moralidade ao homem pós-moderno.

No cerne da sociedade pós-moderna, a ideia de longo prazo se tornou obsoleta, afinal a descartabilidade das mercardorias, dos vínculos de trabalho e, até mesmo, das relações sociais se tornou uma premissa em voga no referido período, cujo *modus operandi* consiste em fomentar uma circulação extrema do capital. É nesse teor que os sujeitos são atraídos pelo hedonismo sugestionado pela mercadoria capitalista, convencidos de que a plena realização humana apenas é possível pelo usufruto dos fetiches de consumo.

Outro efeito desta lógica foi o recrudescimento da individualidade, afinal, com vínculos sociais fugidios e uma relação extremamente hedônica com o consumo, o homem pós-moderno tem se tornado cada vez mais egocêntrico e desarticulado da vida comunitária.

É nas cidades onde esse cenário se faz ainda mais nítido, pois a convivência entre os sujeitos urbanos numa sociedade extremamente desigual, quando não eclode em conflito entre grupos, redunda num crônico distanciamento entre as pessoas. Ao passo que a população pobre tende a residir em espaços residuais pela autoconstrução, as classes mais altas recorrem aos redutos residenciais, que lhes proporcionem uma higienização social pela extirpação de toda forma de desconforto e vulnerabilidade contida na vida pública.

Nesse sentido, os condomínios fechados, equipados de modo a torná-los quase que autossuficientes, se converteram numa tendência do mercado imobiliário desde o final do século XX. Caldeira (2003) os define como enclaves fortificados, sempre guardados por severos esquemas de segurança, além de áreas internas que garantam aos moradores uma convivência "com iguais", intencionalmente distante das caóticas áreas centrais. As ruas são esvaziadas em bairros assim estruturados e toda circulação de pedestres passa a ser vista com estranheza, afinal moradores dos enclaves fortificados não necessitam recorrer às ruas, senão para circulação em seus veículos igualmente encapsulados.

O espaço público, então, é reestruturado em função de uma necessidade imediata de salvarguardar o patrimônio da classe média enclausurada, sempre tendo a segurança como justificativa para a auto-segregação. Evidentemente, não queremos insinuar a tendência de

extinção do espaço público, mas sim uma transformação das relações sociais entre os sujeitos nesses espaços, agora muito mais caracterizados por uma conduta defensiva e mixofóbica.

Para proceder a essa investigação, organizamos este estudo em torno de alguns bairros que têm presenciado uma urbanização recente na cidade de Salvador (Bahia). São eles Patamares, Pituaçú e Piatã. Com o argumento de oferecer a qualidade de vida e contato direto com a natureza, empresas da construção civil têm anunciado grandes empreendimentos residenciais nesses bairros, disseminando um marketing fortemente equalizado às características do tempo pós-moderno, que mencionamos anteriormente. A proximidade com o mar e com o Parque Metropolitano de Pituaçu (maior reserva urbana da Bahia) inspirou a ampla construção civil nos bairros Patamares, Pituaçú e Piatã neste início de século. Hoje, a área tem sido entremarcada por edificações de alto padrão, ao estilo fortificado que trata Caldeira (2003). As ruas têm sido esvaziadas e o fluxo de pessoas basicamente é realizado no interior de veículos particulares, excetuando os poucos trabalhadores (porteiros, diaristas, pedreiros, seguranças, manobristas etc), que precisam recorrer ao escasso transporte público.

Como método para desenvolvimento desta pesquisa, temos analisado os anúncios dos empreendimentos imobiliários com intuito de interpretar a forma como o marketing da construção civil em Salvador se articula aos desejos de aquisição dos sujeitos pós-modernos. Ademais, interessa-nos entender a imbricação entre os usos dos espaços públicos nestes bairros, a estrutura dos enclaves fortificados e a dialética do período pós-moderno, tendo em vista circunscrever os bairros estudados a uma dinâmica temporo-espacial em ininterrupto movimento.

Como resultado da pesquisa ainda em curso, tem sido possível observar que o desejo quase esquizofrênico dos sujeitos pós-modernos pela segurança reforça a auto-segregação como tendência quase irrevogável dos novos moldes urbanos. A luta dos sujeitos pós-modernos parece muito mais apoiada pelo desejo de extirpação de tudo o que seja diferente, do que pelo enfrentamento da desigualdade e exclusão que assola a sociedade. Retirar-se da vida coletiva tem se tornado um comportamento recorrente das classes médias, cada vez mais convencida de que o enclausuramento é condição precípua para realização do que realmente vale a pena na efemeridade pós-moderna: emoldurar-se à imagem e semelhança do capital.

Palavras-chave: pós-modernidade; auto-segregação; Salvador

Palabras-clave: posmodernidad; auto-segregación; Salvador

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Terra, corpo, água e pó: a memória como orientação do presente dos Avá-Guarani

Tierra, cuerpo, agua y polvo: la memoria como orientación del presente de los Ava-Guaraní

Renan Pinna
Universidade Federal da Integração Latino-americana (UNILA)

O presente trabalho busca brevemente tentar contribuir com as investigações sobre os processos de deslocamentos forçados, despojos, esbulhos e expropriação territorial dos Avá-Guarani no estado do Paraná, ao longo do século XX, em especial, processos decorridos entre as décadas de 40 e 80. Procuraremos então (re) contextualizar alguns períodos importantes que marcaram os esbulhos dos Avá-Guarani da região, assim como, expor a permanência ininterrupta desses que, ainda assim, continuaram no território tradicional. O conceito nativo de "sarambi" (esparramo) nos serve aqui como chave para acessar algumas das memórias dos Avá-Guarani em relação a esses processos de esbulhos no Oeste do estado de Paraná. Nos levando, a conhecer, tanto a lógica do "sarambi" quanto os fatores que influenciaram esses *esparramos* acontecer. Logo brevemente, o trabalho propõe conhecer e reconstruir parte da história do território Avá-Guarani e, os processos de esbulhos que sofreram por conta da colonização industrial, assim como, a inundação do lago de Itaipu, e as políticas desenvolvidas por órgãos indigenistas no século passado. Para isso, usaremos relatos dos Avá-Guarani que contam sobre o seu passado e, poderemos perceber como esses processos orientam o presente. Um trabalho que pretende ser uma síntese de um trabalho mais longo que envolve memória e etnografia. A partir desse trabalho, podemos vir tentar compreender, os atuais processos de conflito pela demarcação de terras e a resistência dos Avá-Guarani desde os acampamentos indígenas, localizados nos municípios de Guaíra e Terra Roxa.

Palavras-chave: avá-guarani, sarambi, resistência, estado, memória
Palabras claves: avá-guarani, sarambi, resistencia, estado, memoria

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

GT 7 - Diálogos interdisciplinares: música e comunicação

Coordenadores: Nadja Vladi (UFRB), Tatiana Lima (UFRB) e Messias Bandeira (UFBA)

O GT Diálogos interdisciplinares: música e comunicação se interessa por estudos na interface entre música, comunicação, cidades, economia criativa, cadeia de produção musical e tecnologias digitais em rede, com o objetivo de construir novos instrumentos de análise para a pesquisa da música em diversas instâncias: produção, circulação e consumo. O grupo entende que tais discussões podem desenvolver caminhos para abordagens da cultura musical contemporânea, levando em conta os impactos e possibilidades de circulação decorrentes da digitalização da cadeia musical. A partir de uma perspectiva interdisciplinar, o GT receberá propostas de estudos que pensam os circuitos, as cenas, os territórios (afetivos, sonoros, geográficos, econômicos), os formatos, a indústria, as tecnologias em seus aspectos estéticos, técnicos e econômicos. São bem vindas abordagens da cultura musical contemporânea sob a ótica das mediações comunicativas da cultura, que busquem a pesquisa aplicada da teoria das mediações, estabelecendo relações entre esta vertente teórica e a cultura da música. O GT receberá propostas que discutam também a cultura da música pop contemporânea, com atenção para os trânsitos e a comunicação envolvendo o underground, os nichos e o mainstream. São objetos de interesse tanto a música ao vivo quanto a música gravada. O GT aceitará estudos de casos ocorridos no atual contexto de digitalização da cadeia musical, desde que tragam reflexões fundamentadas em referenciais teóricos interdisciplinares. Também serão aceitos trabalhos que pensem as sociabilidades a partir dos espaços afetivos criados pela música pop; e como os territórios são reconfigurados por determinadas práticas musicais, marcando as cidades com determinadas paisagens sonoras.

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

A cena alternativa do recôncavo baiano: diálogos, histórias e regras da banda Escola Pública

La escena alternativa de la Bahia Reconcavo: diálogos, histórias y reglas de la banda de la Escuela Pública

Jorge L. C. Cardoso Filho
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

Kaio Pereira
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB/PPG)

Entendendo que a cena musical é uma categoria analítica bastante pertinente para o entendimento semiótico e sociológico da formação de alianças afetivas de grupos, (Olson 2014:53) esse artigo tem por objetivo discutir as implicações que a cena alternativa do recôncavo baiano expressam a partir das práticas musicais operados pela banda Escola Pública. Nesse sentido, nossa investigação compreende que as formas de comunicação de uma cena consolidam a ideia de fronteiras musicais, onde estreitam as disputas valorativas dos grupos que criam e seguem regras para exprimir seus próprios investimentos afetivos. Esta comunidade não comporta, apenas, uma dimensão psico antropológica da sociedade, mas também uma dimensão estética que, através de uma sensibilidade partilhada, socializa o sensível e sensibiliza o social (PARRET, 1997).

O artigo busca evidenciar os diálogos que os gêneros musicais desta cena produzem, levando em conta os limites e contradições dos atores sociais que contribuem para a emergência de discursos na cena alternativa em cidades do recôncavo baiano, com um recorte maior, nas cidades de Cachoeira e Feira de Santana. Questionamentos desses diálogos e regras a partir da associação do espaço urbano serão decisivos para o estudo das complexas alianças entre grupos de jovens que produzem e escutam músicas alternativas no recôncavo. O propósito é identificar certas recorrências e diferenças entre as cenas para compreender como o engendramento de "sensibilidades culturais" e a configuração de cenas musicais modelam e

redesenham não apenas as próprias cidades, mas o modo como os sujeitos apreendem e circulam nesses espaços (PRYSTHON, 2008).

A banda de samba rock, Escola Pública, por exemplo, formada por estudantes do Centro de Artes, Humanidades e Letras da UFRB, ao evocar uma relação com a tradição musical dos Novos Baianos e com a contracultura, reposiciona o debate sobre acolhimento das cidades de Cachoeira e São Félix com a cultura alternativa. Mas esse movimento não se dá de forma cordial pois demarca as diferenças entre as cidades tradicionais do recôncavo com a tradição rebelde e libertária características da cultura juvenil (CARDOSO FILHO 2016). E de fato há uma necessidade em observar o aspecto histórico com a defesa que o grupo produz uma linguagem musical contemporânea com uma reafirmação da cultura música dos anos 60 e as características da cultura juvenil. Evidentemente, surge uma suspeita em até qual ponto as referências musicais da banda e os aspectos da cena da mesma, influencia a cena do grupo, levando em conta também, a questão sociocultural daquele momento.

Para mapear tais aspectos no âmbito da circulação social dos afetos, serão destacadas as narrativas produzidas nas condutas cotidianas, que se manifestam nas apresentações, ensaios e diálogos com os participantes da cena, principalmente nos festivais alternativos que a Escola Pública se apresenta, na grande maioria, com bandas de Rock complementando as grades musicais, como também, a identificação dos valores afetivos palas redes digitais, a partir de diversas plataformas onde é notório a criação de comunidades virtuais, ampliando os diálogos da cena.

Palavras-chave: alianças afetivas; fronteiras musicais; cena alternativa

Palabras claves: alianzas afectivas; fronteras musicales; escena alternativa

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

A influência da ética *hacker* para o ensino da música em Salvador: reflexão da década do simpósio ISCL no IHAC-UFBA

La influencia de la ética hacker para la enseñanza de la música en Salvador: reflexión de la década del simposio ISCL en IHAN-UFBA

Guilherme Rafael Soares
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

Cristiano Severo Figueiró
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

O Simpósio Interatividade em Sistemas em Sistemas Computacionais Livres (ISCL - 2009[1] e 2011[2]) inaugurou na virada da década a prática da cooperação e ensino de atividades artísticas, performáticas e musicais com bases na cultura colaborativa dos hacklabs e hackerspaces dentro do ambiente universitário do IHAC-UFBA.

A iniciativa partiu de uma possibilidade aberta pela viabilização da Conferência Internacional da linguagem de programação Pure Data[3] em São Paulo, a qual os organizadores do ISCL também tomaram parte e puderam encaminhar uma versão tropical do encontro não focada apenas na ferramenta mas também em situações geradas de um convívio cotidiano mais próximo.

A partir destas práticas, que trouxeram para o universo das artes e seu contexto interdisciplinar de ensino proposto pelo IHAC-UFBA o espírito da hacker das práticas coletivas e de código aberto, uma série de influências aconteceram tanto na Universidade quanto na comunidade de estudantes interessados no experimentalismo com tecnologias em Salvador.

A presente comunicação pretende contextualizar esta influência da cultura hacker e sua dinâmica de compartilhamento de conhecimento dentro do ensino da música tanto na Universidade quanto fora dela, considerando também desdobramentos como os C.TLCA

[1] Disponível em http://iscl2009.wordpress.com/. Acesso em 12 de fevereiro de 2017.

[2] Disponível em http://www.ihac.ufba.br/2011/11/iscl-2011/. Acesso em 12 de fevereiro de 2017.

[3] Disponível em http://puredata.info/ . Acesso em 12 de fevereiro de 2017.

(Cursos de Tecnologias Livres para Criação Artística[4]) que derivaram de práticas cristalizadas no ISCL, mas também trouxeram as práticas para fora da Universidade - em ambientes de espaços culturais, escolas públicas e oferecidas para um público mais amplo e não restrito a estudantes universitários.

Este trabalho justifica-se pela necessidade de uma busca por processos interdisciplinares que possam dar conta da popularização do acesso a ferramentas computacionais sem tornar imperativo o fetiche pelo simples consumo da atualização constante dos novos produtos de aplicativos e gadgets.

Pensar o ensino da música e suas tecnologias com outras artes e ciências associadas de uma maneira que o estudante possa ter acesso ao código e ao hardware, tendo uma visão mais aprofundada da complexidade destes ciclos.

O artigo será construído a partir de: 1) Conversas com professores e estudantes participantes deste processo num resgate desta memória. 2) Comparação de literatura sobre o ensino musical e ensino de tecnologias das artes na universidade com literatura sobre a ética hacker e os processos colaborativos de produção de conhecimento.

A partir de tal reflexão e resgate de relatos buscamos uma conclusão sobre possíveis influências específicas de tais práticas no ensino da música, sobretudo a música mediada por tecnologias, tanto em cursos livres quanto no ambiente universitário. A partir deste panorama pretendemos propor algumas estratégias de continuidade de caminhos que dali derivaram.

Palavras-chave: música e mediação tecnológica; hacklabs; ética hacker; hardware livre; interdisciplinaridade

Palabras claves: música y mediación tecnológica; hacklabs; hacker ético; hardware libre; interdisciplinariedad

[4] Disponível em https://ctlca.wordpress.com/. Acesso em 12 de fevereiro de 2017.

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

O carnaval enquanto fábula: a percussão na periferia da folia

El carnival como fábula: la percusión en la periferia de la juerga

Marcos dos Santos Santos
Universidade Federal da Bahia (UFBA/PPGMUS)

O fenômeno do carnaval da Bahia é apresentado nos meios de comunicação como sendo o paraíso da música e da felicidade, agregador de gêneros musicais distintos que se inter-relacionam em prol da festa momesca - onde a Cidade de Salvador, neste sentido, se apresenta e é percebida como um espaço multicultural onde a tradição e a inovação dialogam felizes ao lado, na frente e atrás do trio elétrico. Enquanto estratégia da lógica capitalista de mercado, a qual busca apresentar e vender o seu produto a grandes investidores e fazer parcerias vantajosas (que, frequentemente, eliminam do folião a possibilidade de escolha de produtos consumíveis na festa), tal propaganda carnavalesca atua também enquanto elemento atrativo aos olhos de músicos instrumentistas, cantores, DJs, e produtores que expectam trabalhos nesta cena musical, a qual, por sua vez, pode gerar prestígio local, visibilidade internacional e, sobretudo, um suposto capital econômico para estes profissionais.

Embora o fato da propaganda publicitária do Governo Estadual e da Prefeitura Municipal utilizar a música baiana (de matriz africana) como o ponto forte da cultura local (basta uma simples visita à plataforma *youtube*, e lá, utilizando como palavras- chave: carnaval da Bahia, ou propaganda carnaval Salvador, teremos acesso a inúmeros vídeo clipes sobre o festejo momesco onde, como regra geral, a "cultura negra" percussiva tenta ser representada de diversas formas), é sabido que tanto no campo subjetivo quanto no âmbito das ações práticas (me refiro aqui aos territórios de valorações afetiva e econômica), percebe-se que o retorno direcionado aos profissionais que fazem/produzem esta música costuma não estar de acordo com as negociações e promessas (muitas vezes) pré-estabelecidas. Ou seja, afora a prática institucionalizada do não cumprimento de prazos para os pagamentos (dos órgãos públicos para com os empresários, destes para com os produtores, e, por fim, destes para com os músicos), há também a sólida estrutura hierárquica que divide preteridos e

privilegiados conforme recortes racial e, sobretudo, organológico (referente ao instrumento que toca).

Nesta complexa estrutura, percebe-se que uma parcela dos músicos que consegue atuar nestes espaços (trio elétrico, camarotes, palcos nos bairros) manifesta com frequência dificuldades e insatisfações nas relações de trabalho. Bem verdade, as relações que envolvem o mercado da indústria musical carnavalesca, tais quais os laços contratuais (legais ou "de boca") que há entre os envolvidos, são permeadas por tensões e sentimentos então desenvolvidos através de uma via de mão dupla: da(s) contratante(s) a respeito da figura do músico e também pelo próprio músico em relação aos que o contratam para atuar no carnaval. De fato, considerando as tensões e desencontros gerados nestes ambientes, o sentimento (muitas vezes de frustração) desenvolvido pelos músicos costuma não surtir muito efeito, uma vez que também nestes espaços prevalece a lógica de que "a corda sempre quebra do lado mais fraco". Nesse sentindo, adentrando nas intersecções de grupos musicais e refletindo sobre a pirâmide hierárquica que constitui a valoração dos músicos em tais instituições, me interessa aqui problematizar uma questão (dentre as várias) que se faz presente na estrutura musical do carnaval soteropolitano, e que é reproduzido entre os grupos e bandas que entretêm os foliões: os excessos e abusos que são feitos, de modo institucionalizado, aos músicos percussionistas de/em Salvador, conforme a práxis dos agenciadores do carnaval.

Mas como assim excessos e abusos? Bom, este que vos escreve é, também, um músico percussionista atuante no carnaval soteropolitano há mais de 10 anos, que por consequência da práxis, conhece antigos músicos percussionistas, que atuam desde a década de 1970 no carnaval. Estes, por sua vez, compartilham/relatam que ainda hoje, e sobretudo hoje, se pratica a desvalorização deste profissional em relação aos demais músicos de um grupo. Inicialmente, tendo como fonte primária os relatos de alguns destes atores da música baiana, proponho a partir deste trabalho fomentar a discussão entorno da cultura depreciativa para com o músico percussionista tanto no âmbito científico-acadêmico quanto no campo artístico.

Declarações como a do instrumentista e compositor Letieres Leite (2011), sinalizando que a classe burguesa (quase sempre branca) que domina os meios de produção da música na Bahia, usurpou desde sempre o potencial financeiro que a percussão gera, me faz pensar que há uma ação consciente coletivizada sobre esta questão, porém ocultada. Para ele, os percussionistas são os grandes regentes da música de carnaval que se faz na Bahia. Ainda, o autor explica que muito disto está relacionado ao racismo que há por parte de muitos

gerenciadores do evento, onde o fator 'pele negra'/'corpo negro' extrapola a condição do instrumento de percussão.

Por sua vez, o professor e músico-pesquisador Jorge Sacramento (2002), também identifica que há um ciclo de continuidades desta prática não só no Estado da Bahia. Este autor, ao passo que amplia a possibilidade de análise e comparação destas relações valorativas com outras regiões no Brasil, também direciona a sua observação sobre esta problemática para o que ele considera ser uma provável "limitação" de conhecimentos musicais que muitos percussionistas têm e não buscam minimizar. Essa insistência de muitos músicos percussionistas em não "estudar teoria musical", faz com que eles continuem sempre um nível (ou mais) atrás dos demais músicos que tocam instrumentos de harmonia, o que por regra, atribui desvantagem ao seu poder de negociação junto aos contratantes, segundo ele.

Somado às observações feitas por Leite (2011); (2015), Sacramento (2002), dentre outros autores, o presente trabalho se utiliza da fala de percussionistas e intérpretes que têm atuado no carnaval de Salvador, no intuito de refletir, debater e provocar questões que resultem numa reflexão ampla sobre o processo histórico de depreciação do músico percussionista que atua no carnaval de Salvador. A notória ausência de discussões, publicações e ações legais neste sentindo contribui, de forma sutil, para o silenciamento de vozes aqui subalternizadas, dando continuidade a um processo perverso no qual o protagonista não é reconhecido como tal e, contrariamente, tem sido, ao longo do tempo, colocado na periferia da folia carnavalesca.

Palavras-chave: música afro-brasileira; percussão; carnaval da Bahia; interdisciplinaridade

Palabras claves: música afro-brasileña; percusíon; carnaval de Bahía; interdisciplinariedad

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Groove arrastado e política no Carnaval de Salvador (BA): o episódio Kannário (2015)

Groove arrastrado y la política en el Carnaval de Salvador (BA): el episodio Kannário (2015)

Armando Alexandre Castro
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

Do grupo baiano Fantasmão, criado em 1994, ao recente, irrequieto e controverso Igor Kannário, pulsa no Carnaval de Salvador um som dito "periférico" que agrega elementos de um pagode com significativo pertencimento territorial e político advindo das periferias da capital baiana. Dentre as reivindicações, muito distantes da evocação de piriguetes e putões de outrora, destacam-se a reivindicação do reconhecimento das favelas e seus sujeitos, da necessidade de luta pela redução das desigualdades sociais, da violência policial etc., reenquadrando o Carnaval como festa, mas, também, oportunidade para dar visibilidade às tensões e desafios históricos de sua própria cidade.

O carnaval soteropolitano de 2015 registrou um episódio intrigante a alguns de seus foliões, cidadãos e turistas: o cantor Igor Kannário e uma multidão embalada pelo que se convencionou denominar, no pagode baiano, de *groove* arrastado. Surpreendente e assustador para aqueles presentes que desconheciam, até então, o protagonismo controverso do jovem cantor baiano; por outra lente, fato comum e motivo de gozo para aqueles que o seguem, com regularidade, em suas apresentações e atualização de um repertório que, não raro, procura evidenciar e evocar a territorialidade enquanto posicionamento político dos bairros da periferia de Salvador.

O objetivo deste trabalho é, a partir da diversidade musical presente no carnaval de Salvador, refletir acerca de algumas questões: quantas festas comporta um carnaval? Quantos carnavais — com todos os seus transes, performances e devires — intensificam uma festa? A festa carnavalesca comporta o discurso político/crítico/emancipador ou este não encontra eco, e apenas realça a sua diversidade? Qual o alcance político do episódio do arrastão de Igor Kannário em 2015?

A metodologia do trabalho envolve uma coleta de dados primários e secundários acerca de Igor Kannário, EdCity e o *groove* arrastado no carnaval de Salvador. Num segundo momento, uma revisão teórica e reflexão crítica acerca da relação música, política e movimentos culturais.

Passando à primeira parte do trabalho, enquanto dinâmica musical, o *groove*[1] arrastado pode ser compreendido como uma das variantes do pagode baiano massivo, de andamento lento, de forte acentuação da percussão, com destaque para os instrumentos repique e bacurinha[2], por conta de suas frequências agudas, que, invariavelmente, corroboram com a demarcação rítmica.

Enquanto fenômeno comunicacional, o *groove* arrastado está diretamente associado ao conceito de música popular massiva, ou música *pop*. Essa terminologia massiva sugere condições de produção, reprodução e apreciação em larga escala, fato comum em boa parte das sociabilidades contemporâneas (JANOTTI, 2005), não sendo o pagode e seu carnaval suas exceções.

Na música popular massiva contemporânea, apreciação em larga escala transcende a presença física em apresentações musicais ao vivo ou meios de comunicação tradicionais, inscrevendo novos comportamentos de audiência mediados pela tecnologia. Quanto à produção, a música popular massiva também se apropria das tecnologias a partir dos instrumentos elétricos, técnicas e programas de gravação digital, arranjos comerciais que valorizam o refrão como o ápice da canção, formas baseadas na repetição, tempo de cada música como aspecto relevante, andamento, acentuações e convenções instrumentais.

No campo subjetivo, aspectos como o conceitual da obra, do álbum, da performance e desempenho individual ou coletiva que corrobora com o reconhecimento do — produto na sociedade, entre outras. Outro aspecto relevante no cenário da música popular massiva é sua relação direta e constante com o universo cultural das grandes cidades brasileiras, e pelo modo como o público se apropria da cidade, criando e recriando espaços e territórios incentivados ou não pelos meios de comunicação.

O carnaval soteropolitano é, nesta direção, o ápice do cronograma de festas e festejos massivos da cidade de Salvador, reverberando suas sonoridades para outros municípios e

[1] Termo, de origem na língua inglesa, associado à expressão ritmo, levada etc. No campo da música popular baiana, levada rítmica.

[2] A bacurinha é conhecida, comumente, como um repique/repinique de menor tamanho, que é sempre tocada com duas baquetas de material sintético.

centros. Assim, ser visto e ser visível, é fundamental para a manutenção da agenda de apresentações ao longo do ano,

Nas últimas duas décadas, na Bahia e, especialmente, no carnaval soteropolitano, o chamado *groove* arrastado passou a ser notabilizado por grupos como Fantasmão, Parangolé, Psirico, Ed City e Igor Kannário. Resultante de iniciativas e protagonismos de jovens originários de bairros de pouca expressão no plano econômico de Salvador, seguindo práticas de isomorfismo estético/normativo (CASTRO, 2011), estas bandas e artistas alcançaram sucesso econômico e visibilidade midiática, a partir, de um repertório com predominância de um discurso de exaltação aos seus bairros e comunidades. Entre estes, os experientes cantores e compositores Ed City e Igor Kannário se destacam pela opção do gueto, favela, violência policial e exclusão social como tema para suas composições.

Ed City, natural de Pojuca — município da região metropolitana de Salvador —, é ex-cantor de inúmeras bandas de pagode, e, entre elas, Parangolé e Fantasmão. Iniciou sua carreira solo no final de 2009, e seu repertório mescla pagode, rap, samba e, acima de tudo, o groove arrastado. Expressões comuns nos títulos das músicas

Igor Kannário, também ex-cantor de inúmeras bandas de pagode, e, entre elas, A Bronkka, de onde saiu para iniciar sua trajetória solo em 2012. Criado no bairro da Liberdade, em Salvador, também é conhecido como "Príncipe do Gueto", e denomina-se como o representante da favela, por cantar suas agruras e realidade.

Para além da origem simples e do *groove* arrastado, outros elementos estreitam ainda mais a biografia e performance desses dois representantes do pagode baiano: corpos tatuados; polêmicas sobre supostas apologias, via música, às drogas e violência; discursos inflamados contra a violência policial; exaltação da favela, enquanto territorialidade e protagonismo no contexto de uma cidade repleta de desafios. Não obstante, um conjunto significativo de fãs, físicos e virtuais, que integram os muitos sentidos contemporâneos de multidão.

Neste carnaval, a inclusão de Igor Kannário na programação oficial da Prefeitura de Salvador ocorreu, a convite desta, poucos dias antes do início do evento, e sua apresentação estava cercada de expectativa por parte da imprensa, foliões e agentes organizadores[3]. O arrastão ocorreu no dia 16 de fevereiro e as imagens da multidão impressionam pela extensão significativa de público, e dos problemas daí advindos, como violência, apertos, empurrões.

[3] Em janeiro de 2015, Igor Kannário foi preso duas vezes por porte de maconha e, pela Polícia, supostamente associado ao tráfico de drogas.

De seu acordo com a Prefeitura Municipal de Salvador, prevaleceu a não incitação da violência, a partir de inúmeros discursos e entrevistas de Igor Kannário solicitando paz, harmonia e solidariedade.

Não somente a partir das letras das músicas, mas, também, de suas entrevistas, Igor Kannário opta pela manutenção do discurso que reivindica o reconhecimento da favela, dos guetos e periferia de Salvador, oportunizando a "visibilidade" destes nas tramas da cidade e seu Carnaval, como o episódio de seu arrastão em fevereiro de 2015. Para aqueles que conhecem a trajetória destes dois artistas, especialmente Kannário, estes arrastões são fatos comuns em suas apresentações nos bairros, carnavais fora de época etc.

Além da própria cidade, seus agentes, estruturas e instituições políticas que se instituíram, Canclini (2003) afirma ser o próprio conceito de popular que está sendo reconfigurado estrategicamente, de modo a edificar ou viabilizar permanências, ainda que lastreadas em desigualdades, escassez de recursos naturais, e precarização da condição humana, como é o caso de Salvador, capital da Bahia.

O Carnaval enquanto espetáculo de identificação massiva, coletiva e agregadora das diversidades de uma cidade, também atende e corrobora com a encenação de que o outro é possível, e não se configura como resultante simulado, sendo a ascensão social algo possível e que deveria guiar as trajetórias individuais dos cidadãos. Neste sentido, viabilizar a apresentação de Igor Kannário no Carnaval de Salvador, em 2015, pode ser um exemplo destas associações estratégicas. Ou conluio que procura fortalecer oligarquias políticas históricas, acobertando os desafios de uma cidade desigual?

Palavras-chave: música; carnaval; política

Palabras claves: música; carnaval; política

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Estética do rap brasileiro: propostas para análise do tensionamento do gênero

La estética del rap brasileño: propuestas para el análisis de la tensión en el género

Janaína Oldani Casanova
Universidade Federal da Bahia (UFBA/PPG)

O artigo apresenta propostas de análise do rap brasileiro observando o cenário de tensionamento no gênero e as novas formas de circulação, performance e consumo. A partir da apropriação do rap, originário da periferia, pelo centro, observa-se o aumento das discussões e polêmicas entre defensores do rap original em relação à nova escola do rap, caracterizada por outras mensagens, que não as de protesto, que identificavam o rap no Brasil desde o seu surgimento.

Um fato que motivou a pesquisa ocorreu em agosto de 2016, quando Baco (o Exu do Blues), da Bahia, e Diomedes Chinaski, de Pernambuco, lançaram a música "Sulicídio" e movimentaram o cenário do rap nacional. Os artistas provocaram reações ao criticar a centralização do movimento no eixo Rio/São Paulo. A primeira resposta foi com a diss "Sultavivo", de Costa Gold. A segunda foi "Disscarrego", de Nocivo Shomon. Ambos são do estado de São Paulo. As diss, conhecidas nos Estados Unidos como *diss track* (canção de insatisfação) são usadas frequentemente no Hip Hop para atacar ou insultar alguém ou grupo por meio da canção. Atualmente, um dos canais mais utilizados para divulgação das diss é o YouTube.

Se pensarmos no hip hop como um conjunto de práticas musicais que tinha como protagonista a vivência urbana, sobretudo nas ruas de grandes metrópoles, cabe problematizar as novas formas de articulação a partir das práticas digitais. O que acontece com o gênero musical que circula na internet, nas redes sociais?

Percebemos, nos relatos e análise histórica, que a tecnologia e a internet fizeram com que artistas de hip hop também rompessem com as premissas da periferia e circulassem por

outros contextos. Diante dessas características de massificação e popularização, propomos uma aproximação da música pop.

O assunto foi tema do projeto de pesquisa para Mestrado, selecionado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, na Linha de Pesquisa Análise de Produtos e Linguagens da Cultura Mediática.

Para introduzir o objeto de estudo, levamos em conta que o rap é a dimensão musical do hip hop. Nascido de uma conexão EUA-Jamaica nos anos 1970, o movimento Hip Hop emerge na periferia negra e latina do mundo ocidental no final do século XX como uma manifestação cultural ao mesmo tempo de caráter artístico e político (MENDES, 2015). Utilizamos os estudos de Kellner, que adianta um ponto que pretendemos abordar no artigo: que é um erro generalizar em torno do rap, visto que as diferenças entre os rappers são extremamente significativas.

O objetivo do artigo é, a partir da exemplificação dessas diferenças, mapear as possibilidades de estudo do rap brasileiro na atualidade, seja identificando os ambientes de circulação, fruição e consumo de artistas do rap; analisando a performance de rappers e o conteúdo das letras; explorando a estética da imagem de videoclipes de rappers ou mapeando os principais aspectos que caracterizam a indústria atual do rap, como roupas, produção de shows coletivos e venda de CDs.

A pesquisa apresentada no artigo se justifica pelo interesse pessoal na temática da música, especialmente o rap, que se tornou interesse durante a realização da Especialização em Cultura Digital e Redes Sociais na Unisinos. Esse foi o tema do artigo de conclusão do curso: "A rede é nóiz: a amplificação do discurso do rap a partir do uso da tecnologia e das redes sociais na trajetória do rapper Emicida", que posteriormente foi apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento - Pensando a Performance na Música: Questões de Raça, do Intercom 2016.

Além do ineditismo da pesquisa, a popularização do rap também justifica o trabalho. Em 2015, foi o gênero musical mais ouvido no mundo, segundo o “mapa-mundi musical” (SPOTIFY INSIGHTS, 2015, *online*), publicado pelo serviço de música Spotify, o que demonstra a necessidade de pesquisas acadêmicas, especialmente nos estudos da vertente da estética e culturas sonoras.

O crescimento e visibilidade do gênero envolvem muitas problemáticas e demanda um delineamento mais preciso. O artigo apresenta as ideias iniciais de estudo do tema

apresentado, portanto, pretende expôr os primeiros passos da fundamentação teórica e o início da pesquisa de dados empíricos para a análise. A metodologia compreende uma revisão bibliográfica. A base teórica da pesquisa gira em torno das noções de rap (KELLNER, 2001 e NEGUS, 2011), performance (ZUMTHOR, 1997; FRITH, 1996; CARDOSO, 2014 e SOARES, 2009), música pop (SOARES, 2015 e JANOTTI, 2015), consumo (CANCLINI, 1999 e TROTTA, 2005), gênero musical e experiência estética (CARDOSO, 2010) e multiculturalidade (SÁ, 2014; PRYSTHON, 2003).

O texto aborda um novo elemento da cultura hip hop que cresceu com a divulgação do movimento na internet: a conscientização. Entendendo que o hip hop possui uma história de exclusão e defesa das minorias, as redes sociais na internet, ao dar voz a quem antes não era ouvido, trouxe ao rap um amplificador das rimas e mensagens.

Utilizamos um caminho que leva em conta a afetividade do rap, relacionando-se à conjunção de voz, música, espetáculo performance e participação. O artigo destaca a importância de reconhecer o rap como desempenho cultural popular no atual cenário da pesquisa brasileira em comunicação.

Palavras-chave: música; rap; estética; redes sociais; análise

Palabras claves: música; rap; estética; redes sociales; análisis

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Os sotaques cosmopolitas e locais da música pop

Los acentos cosmopolitas y locales de la música pop

Nadja Vladi
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

Esse trabalho é parte de um projeto de pesquisa que pretende compreender as estratégias de comunicação da música pop a partir das suas articulações mercadológicas e ideológicas e seus contextos culturais locais, nacionais e mundiais. Tais estratégias serão analisadas buscando identificar a articulação entre produto cultural, audiência, artistas, produtores e críticos com determinadas práticas musicais que buscam uma estética globalizada. Nessa perspectiva tentamos entender as articulações entre estudos culturais e estética da comunicação para uma análise da música pop na perspectiva da noção das cenas musicais, buscando alargar o campo de estudos da música e da comunicação, em um diálogo interdisciplinar que inclui também pensar as cidades como territorialidades sônico-musicais (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014).

O pesquisador Will Straw conceitua que as cenas musicais propõem uma conectividade entre a música e os espaços urbanos, permitindo colocar em cena afetos, sensibilidades e valores culturais. Ao falarmos de cenas musicais nos interessa chamar atenção para a importância do localismo, mas também do seu diálogo com o global criando territórios transnacionais. A música pop é um dispositivo cultural que possibilita entender alianças afetivas, conexões culturais, expressões midiáticas, aspectos socioeconômicos. A noção de cenas musicais é uma ferramenta que nos permite perceber as redes que se formam em torno das territorializações (sonoras, afetivas, sociais, econômicas) que articulam urbes e culturas globais e locais. Como coloca Straw, a cena "é um meio de falar da teatralidade da cidade – da capacidade que a cidade tem para gerar imagens de pessoas ocupando o espaço público de forma atraente" (2013, p. 12).

Micael Herschmann e Cinthia Sanmatin Fernandes no livro *Música nas Ruas do Rio de Janeiro* nos apresenta a interessante noção de territorialidades sônico-musicais, o que nos

parece ser uma ferramenta bastante útil para pensar como os espaços públicos são ocupados por música e como essa ocupação ressignifica determinados territórios das cidades. Partimos aqui de uma perspectiva de território como uma dimensão cultural que será apropriado por determinados grupos que vão lhe imprimir determinadas identidades. Dessa forma acreditamos que o uso das cidades é fundamental para uma compreensão do uso e controle dos territórios (SANTOS), inclusive como espaço de resistência e de uma experiência estética coletiva (HESCHMANN; FERNANDES).

A construção de grupos sociais em torno da música pop acontece pela necessidade de pertencimento, pelo reconhecimento da partilha sensível e ideológica de aspectos estéticos e sociais, ao mesmo tempo em que serve para conectá-los a uma rede de "almas afins". Para Frith (1996), a partir do século XX a música *pop* tornou-se uma das mais importantes ferramentas para entender "nós mesmos de forma histórica, étnica, classe social, gêneros e temas nacionais" (FRITH, 1996, p. 276). A busca de uma definição sobre música pop é um desafio constante aos estudiosos da questão. Mas, como coloca Shuker, "música pop é uma mistura de tradições, estilos e influências musicais" (SHUKER, 1999, p. 7). O autor também acrescenta a força da música pop como um produto econômico que abrange muitos gêneros e estilos. Utilizamos o termo música pop para pensar a música surgida no século XX (JANOTTI, 2006), que se ambienta em um espaço midiático em uma lógica mercadológica.

As observações propostas por Regev problematiza como a música pop se naturaliza de forma mundial nas mais diferentes nações e afiliações étnicas. Na sua leitura, Regev propõe o conceito de culturas estéticas para entender como uma série de círculos concêntricos (sem fronteiras rígidas, nem barreiras) - formado por círculos menores de experts e fãs e círculos mais amplos com fãs ocasionais e conhecimento superficial - têm distintos tipos de implicação em uma cultura estética. Para Regev a influência do pop nessa estética cosmopolita inspira artistas das mais diversas práticas musicais em uma espécie de resistência simbólica ao lugar periférico que essas práticas culturais estariam submetidas no campo de produção cultural.

Dessa forma entendemos que podemos propor outras aproximações teóricas com a noção de cena musical - como cosmopolitismo estético (REGEV) e territorialidades sônico-musicais (HERSCHMANN; FERNANDES) - para nos ajudar a compreender a complexidade da música pop que perpassa fronteiras geográficas, ideológicas e sociais, ao mesmo tempo em que se posiciona como uma identidade cultural local, que dispõe de determinados territórios a partir das sonoridades, do consumo, da fruição, da circulação, como forma de um pertencimento transnacional. Essas territorialidades tornam-se, ao lado do valor e da

performance, uma chave para entender a música pop como "uma articuladora de tessituras urbanas reais e ficcionais, a partir de vozes e corpos que se materializam entre redes de sociabilidade". (SOARES, 2015, p. 21). Para Janotti o que se observa, a partir das lentes do pop, "são modos de circular no universo cultural contemporâneo através de uma tonalidade cosmopolita". (JANOTTI, 2015, p. 47). Criado em Salvador, na Bahia, em 2009, o Projeto BaianaSystem é formado por Roberto Barreto na guitarra baiana, Sekobass, no baixo, Russo Passapusso, no vocal, e Filipe Cartaxo, na parte visual (marca, fotos, cartazes, vídeos, redes sociais). Essas são as quatro principais células da banda. Também participam do grupo: João Meirelles e Mahal Pita, nas bases, e Japa System, na percussão. Guitarras, baixo, rimas, bases, percussão e artes visuais transformam o grupo em uma experiência audiovisual. O grupo sustenta uma demarcação territorial com um forte acento baiano, mas em um intenso compartilhamento de uma cultura pop global contemporânea. Criado pelo músico Roberto Barreto (ex-guitarrista da Timbalada), ao lado do MC, vocalista e letrista Russo Passapusso (ex-Ministereo Público[1]), o projeto inicial tinha como objetivo modernizar a guitarra baiana[2], invenção da dupla Dodô e Osmar nos anos 1940, uma espécie de cavaquinho elétrico que desenvolveu uma linguagem estética que misturava choro, música erudita, frevo, e, posteriormente, rock. A guitarra baiana é parte da identidade sonora do trio elétrico, pelo menos até início dos anos 1980. Já o *soundsystem*, ou sistema sonoro, é um termo que surge na Jamaica, nos anos 1950, que, segundo Gilroy "possui suas próprias características, particularmente a ênfase na reprodução das frequências dos sons graves, na sua própria estética e no seu modo único de consumo" (2001, p. 342). Um dos pontos fundamentais do mais bem-sucedido produto do mercado da música urbana baiana atual, o BS, é usar o trio elétrico como um *soundsystem* e apostar em uma sonoridade de muitos graves. Em entrevista a autora[3], o músico e compositor Roberto Barreto explica que percebeu uma similaridade dos cantores jamaicanos com os cantores de blocos afro de Salvador. O BS pega as referências de graves dos cantores de blocos afros e suas bandas percussivas e une ao *soundsystem* jamaicano onde o grave é o elemento protagonista. A cultura estética do BaianaSystem ativa várias práticas musicais locais em um diálogo cosmopolita, o que sugere uma tentativa de

[1] Banda de reggae baiana inspirada na tradição jamaicana dos soudsystems.

[2] Instrumento de madeira sólida com captadores magnéticos e afinação em quintas. (https://www.nexojornal.com.br/expresso/2016/02/04/Por-que-o-Baiana-System-é-a-grande-banda-do-Carnaval-2016)

[3] Entrevista concedida por Roberto Barreto e Filipe Cartaxo à autora no dia 20/05/2016, em Salvador, Bahia.

revitalização da tradição local a partir de uma conexão com estéticas globais. Um exemplo de como o Baiana interage com outras práticas musicais, mas mantendo suas características estéticas é a presença do cantor e músico Márcio Victor, conhecido líder da banda de pagode Psirico, no segundo álbum do projeto, "Duas Cidades", lançado em 2016. O artista da Psirico[4] traz sua experiência rítmica do pagode baiano para o Baiana. A presença de Márcio possibilita uma outra formação o que gera um novo som, uma ressignificação do pagode. Para Regev, o pop está nas articulações sonoras de instrumentos, em uma ideia de modernização, uma espécie de idioma estético apoiado em um senso de singularidades das culturas nacionais. A noção de cena de Straw nos ajuda a cartografar determinados consumos culturais em territórios, locais ou globais, e nos possibilita uma compreensão do circuito cultural criado em torno do BaianaSystem, e da música independente baiana, e perceber que certas práticas musicais são organizadas territorialmente e reconhecidas como práticas significantes de um determinado discurso. Essa cena na qual a BaianaSystem se insere, é parte da complexidade da cidade do Salvador na qual o carnaval parece que não pode nem deve ser obliterado por nenhum artista sob o risco do grupo não desenvolver um circuito afetivo, social e comercial. O carnaval é o espaço em que diversas práticas musicais interagem, o que gera uma série de tensões e conflitos que fazem parte das territorialidades no cotidiano da cidade. O grupo, atento a isso, faz um percurso paralelo estético e ideológico em relação ao fluxo principal e consegue assim ser inserido no Carnaval como um produto que quebra a hegemonia das estrelas da festa, por conta de distinções estéticas, posições políticas, público, o que coloca o grupo em um diálogo com uma determinada cena musical soteropolitana, lhe dando uma valoração de independente que dialoga com um carnaval menos hegemônico e, ao mesmo tempo, com inovações sonoras, quase experimentais. Perceber o Carnaval como um grande acontecimento social, um combustível para a música que produzem, ao mesmo tempo que colocavam sua marca visual e sonora, pode ser um dos grandes diferenciais do Projeto BS em relação a outros grupos de música independente da Bahia no processo de construção de um espaço no disputado mercado que é o Carnaval baiano.

Palavras-chave: música pop; cosmopolitismo estético; cena musical; territorialidade

Palabras claves: música pop; cosmopolitismo estético; escena de la música; territorialidad

[4] Psirico é uma banda de pagode que mistura samba-pop-percussão e arrocha. O grupo foi fundado no início da década de 2000. Márcio Victor, vocalista da banda, foi percussionista de Caetano Veloso.

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

O oligopólio do *streaming*: reflexões sobre os novos negócios da música no Brasil

El oligopolio de *streaming*: reflexiones sobre el nuevo negocio de la música en Brasil

Flávio Marcílio Maia e Silva Júnior
Universidade Federal de Sergipe (UFS)

A música como um produto massivo segue um modelo de produção que gera lucros e investimentos para as grandes empresas e gravadoras, conhecidas como *majors,* a partir da reprodução técnica permeada pelo modo de produção capitalista. A aquisição musical por meio de produtos como discos e CD's foi bastante influenciada pelos meios de comunicação de massa como a televisão e o rádio até as últimas décadas do século XX quando, com o desenvolvimento de novas Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC's), os produtos culturais passaram por mais uma inovação: a digitalização. Tal fenômeno culminou, com o advento da internet, na virtualização e disseminação desses produtos que passaram a ser consumidos em computadores e também por dispositivos digitais móveis como os *smartphones*. O início do novo século ficou marcado pela inserção de plataformas de música e rádios online que podiam ser acessadas pela internet e também por softwares de produção ajudando os músicos amadores a produzirem e compartilharem seu conteúdo. Nesse novo contexto a música no formato mp3 (*MPEG Layer 3*) é o exemplo de mais destaque porque revolucionou a indústria fonográfica favorecendo mais aos consumidores que os empresários das grandes gravadoras conhecidas como *majors*. Assim, a música começou a ser consumida de maneira gratuita a partir de programas de compartilhamento musical, popularmente conhecidos como "baixadores" que se proliferaram na internet gerando uma crise nas gravadoras. Este fato provocou na grande indústria a busca por alternativas frente ao download gratuito de músicas, a mais relevante atualmente é o consumo de música digital por meio de serviços de streaming como o *Spotify* e a *Apple Music* que definiram o mercado de música digital junto de outras plataformas digitais (*Youtube* como exemplo principal), chamadas telefônicas em forma de música e o download gratuito remunerado. Estes serviços

se destacam por serem práticos, funcionarem como rádios online e oferecerem uma boa quantidade de músicas e listas de reprodução sem a necessidade de baixá-las por meio de pacotes mensais de baixo custo. O consumo de música via streaming se torna mais frequente e começa a gerar novos hábitos entre os consumidores e novas perspectivas para a economia da música. Assim, os negócios na indústria fonográfica começam mais uma vez a passarem por mudanças.

No Brasil, o serviço vem crescendo satisfatoriamente, de acordo com dados da Pró Música (antiga Associação Brasileira de Produtores de Discos – ABPD) a distribuição de música em formatos digitais respondeu por mais de 70% do total das receitas, considerando-se os mercados físico e digital combinados. Este fato aponta para uma reestruturação do mercado de música digital, na qual alguns serviços de streaming se destacam formando um oligopólio (além dos serviços já citados; o *Deezer*, o *Tidal* e o *Google Play Music* são as principais plataformas de música digital no Brasil).

O principal objetivo deste trabalho é analisar estes serviços e como eles funcionam dentro da cadeia de economia da música sendo inseridos na atual fase do capitalismo, por meio de técnicas de reprodução já percebidas pela Indústria Cultural. Atualmente não mais vista como uma só indústria, o conceito criado na Escola de Frankfurt se modifica nos estudos da Economia Política da Comunicação (EPC) ao ser dividido em indústrias culturais, cada uma seguindo especificidades distintas: a da edição (cinema, música, livros), a de onda (rádio e TV), a impressa (jornais e revistas) e mais recentemente a do clube (caracterizada por serviços de assinatura, como TV a cabo e também serviços de streaming pagos por subscrição). Com as mudanças tecnológicas, essas indústrias muitas vezes se unem como no caso dos serviços de streaming musical. Juntamente das grandes gravadoras, os serviços de streaming parecem dominar o mercado digital ainda em desenvolvimento.

A evolução dos processos de produção, distribuição e fruição da música, desde os primórdios da constituição da sociedade burguesa ocidental na Europa até o processo de convergência midiática, passa a ser relevante nos estudos de comunicação, cultura e economia. Sendo assim, a escolha deste tema surge como uma complementação de estudos já feitos por outros pesquisadores, ao mesmo tempo em que análises e pesquisas sobre o streaming de música ainda precisam ser mais difundidas e aprofundadas. A partir de estudos como este será possível entender o atual momento de reestruturação fonográfica no cenário nacional como um reflexo do que vem sendo trazido pelo global. A revisão bibliográfica bem fundamentada e atualizada é o principal método a ser utilizado para este trabalho. Teóricos

frankfurtianos como Theodor Adorno e Walter Benjamin, autores ligados à EPC como César Bolaño e Valério Brittos, e pesquisadores como Leonardo de Marchi são fundamentais para o entendimento das mudanças da indústria fonográfica a partir do capitalismo. Algumas técnicas como a análise de dados fornecidos pelos relatórios do Pró-Música e pelas notícias da mídia; assim como a categorização das principais plataformas de streaming em atividade no país também são essenciais para a execução da pesquisa.

Palavras-chave: música; streaming; digitalização; economia da música; indústrias culturais

Palabras claves: música; streaming; digitalización; economía de la música; industrias culturales

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Future Sound of London: música em espetáculo pós-palco

Future Sound of London: musica en espectaculo post-palco

Cláudio Manoel Duarte de Souza
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

A noção de espetáculo musical - quando deslocada para o ciberespaço[1] – deverá ser repensada nas diferentes formas de apresentação e fruição, alimentando discussões em torno do que seria corporalidade, platéia, palco, consumo associados à música executada em situação de performance on line/streaming, nessa ambiência comunicacional. Requena (1988) faz sua "topología del espectáculo" e elenca categorias. Mas em que categoria incluiríamos os espetáculos hipermidiáticos? Seria uma nova categoria – na medida em que os actantes (atores, tecnologias de exibição e platéias) determinam-se em uma espacialidade digital? Os ambientes telemáticos motivam-nos a buscar conceitos e categorias que não remeteriam ao espetáculo como estruturas fixas, já postuladas, mas alinhar verossimilhanças e/ou tensões ao eleger essas experiências do espetáculo musica streeaming em redes ciberespaciais, no ciberespaço. Ou, por outro lado, questionar se essa experiência em ambientes de redes digitais poderia ser mesmo categorizada como um espetáculo.

O objetivo deste artigo é mapear inquietações sobre estruturas geolocalizadas de espetáculos e suas tensões, quando (re)pensadas para o ciberespaço. Temos aí duas implicações. 1- Refletir sobre a ideia de que essa atividade (ou produto) - o espetáculo - é uma estrutura, uma invariante, portanto aplicável a novas espacialidades, revelando-se como modelo; ou pensá-la como variante, que sofre impacto ou impacta, frente a uma nova espacialidade. Nesse encontro da experiência/estrutura geolocalizada com o ciberespaço, aponta-se uma nova borda, que iria tensionar, rasurar, expor os limites das características do local quando pensamos num espetáculo hiperlocal? 2 - O palco - o local onde se dá a cena -

[1] "Eu defino o ciberespaço como o espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores e das memórias dos computadores." (LÉVY, P. **Cibercultura**. São Paulo: Ed. 34, 1999). Embora o ciberespaço esteja associado a essa ideia de espaço de comunicação, hoje traz uma noção mais ampla que o coloca como ambiência, onde comporta a comunicação, banco de dados, serviços em geral (financeiros, filme streaming, música streaming…).

pode ser previamente conformado para tal (palco italiano, por exemplo) - ou poderá ser um local instalado circunstacialmente, e até improvisadamente, por imposição/situação do factual (carnaval/folguedo/cena religiosa, o crime…). Esses exemplos seriam estruturas? Como funcionam? Poderíamos mapear suas diferentes características? O local do espetáculo no ciberespaço seria a um hiperpalco? Uma (nova) estrutura surgida das rasuras e das bordas dos palcos locais? Se espetáculo e palco são terminologias a serem pensadas como estruturas, nesse deslocamento geolocalizado para os ambientes de redes digitais, quais então suas similitudes, suas diferenças, num contexto de (re)configuração? Essas questões aqui tomadas podem ser pensadas com aplicação em alguma experiência específica, como as performances do grupo de música eletrônica experimental FSOL (Future Sound Of London), composto por dois artistas britânicos - Garry Cobain (conhecido por Gaz Cobain) e Brian Dougans.

Os shows do grupo FSOL, em formatos Live PA[2], executando a música direto de seu estúdio ou estações de rádios via tecnologia Integrated Services for Digital Network (ISDN)[3] e em apresentações multimídias/audiovisuais, podem ser consumidas a distância, porém com presença geolocalizada de seus fãs. Nessas performances, os artistas se utilizam de redes de computadores em banda larga para apresentações streaming ao vivo. Como interface, utilizam projeção em telão de alta resolução, para os locais físicos, e exibição em tela na web. Como "corpo", o espetáculo é composto de imagens remixadas e editadas em "tempo real" (live cinema), reforçando a ideia de presença, como mínimas aparições dos artistas, que preferem a bricolagens em lugar de seus corpos simulacros. Esse caso FSOL talvez recupere as questões aqui colocadas, sob uma ótica de revisitação de algumas noções/conceitos e que tem a intenção de mapear alguns deslocamentos quando pensamos no binômio espetáculo/palco: em ambientes geolocalizados, podemos pensar nas estruturas de Espetáculo, Palco, Corpo e Platéia. Por outro lado, como numa (re)versão do mesmo, podemos contrapor a ideia de Performance streaming no lugar de Espetáculo; de Interface, no lugar de palco; de Presença, em resposta ao corpo; de Fruição em resposta à noção platéia. Essas anotações em torno das simultaneidades do corpo-espetáculo e de cena e seu consumo não tem sofrido alterações fundamentais, por conta do hibridismo e expansão em redes telemáticas? O que, então, caracteriza-se similaridades e divergências entre as experiências do FSOL, La Fura Del Baus,

[2] Live pa é live power amplification (som ao vivo, numa referência a fazer música eletrônica tocando instrumentos digitais em tempo real ligados diretamente a amplificadores e caixas de som).

[3] Conjunto de padrões de comunicação para a transmissão simultânea digital de voz, vídeo, dados e outros serviços de rede ao longo dos circuitos tradicionais da rede telefônica pública comutada, ainda usado em formatos de videoconferência.

Kexp, Boiler Room quando pensamos como espetáculos culturais contemporâneos?

Uma das implicações é que, quando conectados ao ciberespaço, esses espetáculos se desdobram em diferentes projetos/produtos, criando novas plateias (ou reforçando anteriores), porém gerando novas formas de consumo, já que estamos lidando com a ideia de que a "difusão da lógica de redes modifica de maneira substancial a operação e os resultados dos processos produtivos e de experiência, poder e cultura" (CASTELLS, 1999, p. 497). Embora a noção de espetáculo, como aquilo que "atrai e prende o olhar e a atenção", possa ser aplicado a essas experiências, os modelos binários proposto por Requena (platéia X palcos) dão conta da diversidade dessas experiências hiperconectadas? E é esse desafio que tomamos para propor um modelo de análise, ou pensar em que sentido os limites dessas estuturas nos apontam um novo pensamento.

Palavras-chave: música; espetáculo; hipermidialidade

Palabras clave: musica; espectaculo; hipermidialidad

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Fronteiras entre o *underground*, os nichos e o *mainstream* na música popular urbana

Las fronteras entre el *underground*, los nichos y el *mainstream* en la música popular urbana

Tatiana Rodrigues Lima
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

Pretende-se discutir na apresentação a cultura da música popular urbana contemporânea com atenção para os trânsitos e a comunicação envolvendo o *underground*, os nichos e o *mainstream*, esferas cujas definições são debatidas no trabalho a partir de referências do âmbito acadêmico, de pesquisas bibliográficas e de depoimentos de músicos publicados em livros e na imprensa. A proposta é analisar casos ocorridos no atual contexto de digitalização da cadeia musical, a fim de verificar algumas das regularidades e dispersões entre os fluxos de produções musicais nas fronteiras entre as três esferas acima citadas. Partimos da observação de que a completa digitalização da cadeia produtiva da música acelerou as possibilidades dos fluxos entre os pólos do *mainstream* e do *underground*, na medida em que o emprego de tecnologias digitais proporcionou mais agilidade e acesso às ferramentas de produção e circulação de conteúdos e aumentou a oferta de plataformas de circulação, propiciando o desenvolvimento de nichos de produção e consumo musical de grande interesse do ponto de vista da interface entre comunicação e música.

Vale lembrar que às plataformas convencionais de circulação da música como o rádio e a TV somam-se atualmente as plataformas digitais das redes telemáticas (sites, blogs, redes sociais, games, sites de compartilhamento de arquivos, entre outras); aos suportes físicos agregaram-se arquivos digitais de diferentes formatos (mp3, mp4, wave, entre outros). Nesse campo houve uma intensificação e não propriamente rupturas, como verificamos em estudos anteriores sobre o tema. Procura-se, portanto, atentar para a instabilidade e o caráter provisório das classificações musicais conhecidas como *underground*, nicho e *mainstream*, circunscrevendo a localização nessas categorias ao período de observação da produção

musical em questão, além de considerar também outros critérios, que serão tratados ao longo da exposição. A título de ilustração, podemos citar que a simples presença numa listagem do Google não é índice de popularidade. O número de páginas exibidas como resultado de uma busca deve ser considerado. Da mesma forma, o fato de possuir um perfil em uma plataforma de grande visitação não garante visibilidade de massa para um músico ou banda. As grandes corporações da comunicação e do entretenimento disponibilizam sistemas de publicação e gerenciamento de conteúdo em redes telemáticas que são apropriados tanto por músicos cujo trabalho atrai interesses de um amplo número de ouvintes quanto por aqueles que se circunscrevem a nichos de mercado. Por outro lado, uma circulação qualificada em plataformas digitais não tão populares em termos de acesso, mas que possuem prestígio junto a ouvintes, críticos musicais e outros agentes da cadeia que atuam como formadores de opinião ou na tomada de decisões quanto à contratação para apresentações ao vivo e utilização de gravações pode garantir ao músico maior retorno do ponto de vista da divulgação do seu trabalho do que a presença numa rede social ou site de grande número de acessos.

Em estudos anteriores com o mesmo foco, observou-se que no cenário contemporâneo as fronteiras musicais são momentaneamente delimitáveis, em caráter provisório, e permeáveis a várias gradações de iniciativas (alternativas, de nicho, independentes entre outras tratadas ao longo da pesquisa) que se situam em posições intermediárias e tensivas entre os extremos. Uma produção considerada *mainstream* em um determinado momento pode ter sua penetração de massa reduzida com o passar do tempo e se tornar *cult*, mantendo-se popular em um nicho, e/ou no *underground*. Sucessos de massa em determinadas áreas geográficas podem ser pouco consumidos em regiões distintas ou entre ouvintes de perfis específicos – considerando fatores como faixas etárias, níveis de instrução entre outros aspectos – podendo ser considerados de nicho do ponto de vista global. Produções independentes podem ganhar projeção global momentânea e em seguida se estabilizar em nichos ou no *underground*.

Na era digital é possível vislumbrar fronteiras e também um trânsito mais intenso entre elas, mas é preciso olhá-las de perto, examinando e comparando diferentes ocorrências, por isso a retomada do tema, com foco em casos envolvendo a comunicação da música popular brasileira, se faz necessária para o prosseguimento do estudo. Pretende-se agregar novas análises de casos e revisitar algumas questões, tais como: em qual variação os trânsitos entre os polos do *mainstream* e *underground* acontecem? Há alguma regularidade em meio à

profusão de casos que pontuam no âmbito da cultura da música urbana? O que é possível reter dos fluxos entre o *underground*, o nicho e o *mainstream* nesses tempos de circulação globalizada e descentralizada, de compressão tempo-espaço e também de emergência de sons e imagens inusitadas? Em artigo anterior sobre o mesmo tema, percebeu-se que produções nos moldes do *mainstream* incorporam atualmente modos de circulação e configurações estéticas antes acionados apenas no âmbito do *underground* e que produções esteticamente próximas do *mainstream* encontram possibilidades de lançamento à margem da indústria fonográfica convencional. Isso indica que no cenário contemporâneo as fronteiras musicais são momentaneamente delimitáveis, em caráter provisório, e permeáveis a complexas gradações de iniciativas que ocupam posições intermediárias e tensivas.

Palavras-chave: música popular urbana; cultura digital; *underground*; nicho; *mainstream*

Palabras claves: música popular urbana; cultura digital; *Underground*; nicho; *mainstream*

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

A vida é desafio: ética e estética no rap dos Racionais Mc's

La vida es desafio: ética y estética por en lo rap dos Racionais Mc's

Gabriel Gutierrez Mendes
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Cintia Sanmartin Fernandes
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Surgido em territórios historicamente marcados pelo desinvestimento, o Hip Hop é uma manifestação cultural típica das cidades pós-industriais contemporâneas em que formas de viver e formas de fazer arte estão entrelaçadas. O propósito do presente artigo é compreender o rap dos Racionais Mc´s como uma comunicação musical de feições éticas que, inserida no movimento Hip Hop, aproxima uma linguagem artística à uma proposta existencial. Maior grupo de rap brasileiro, os Racionais Mc's criaram uma estética musical própria, em diálogo com o local e o internacional, a partir de influências musicais negras geradas no âmbito do Atlântico Negro (GILROY, 2001). Sua música afirmou a autoestima dos negros da periferia da maior metrópole do país e sugeriu uma certa consciência da coletividade. O objetivo deste trabalho é observar como esta música diaspórica fez isso, propondo "linhas de fuga" ao jovem periférico brasileiro, tanto em relação ao engajamento no crime quanto à sujeição ao trabalho precarizado.

Sucesso de público e crítica, os Racionais Mc´s são predominantemente conhecidos pelo teor político de suas letras. Muito já foi falado e escrito sobre o aspecto combativo de seu discurso. Em geral, os olhares investigativos recaíram sobre os traços macropolíticos da poética e da performance do grupo. Esta leitura teve inclinação sociológica e versou sobre a abordagem racial dos seus raps e sua representatividade em relação à população periférica das metrópoles brasileiras, especialmente, é claro, a cidade de São Paulo. O próprio grupo frequentemente se chama de a "voz da favela" e de "os quatro pretos mais perigosos do Brasil". Há também trabalhos que reforçam a ideia de que a música dos Racionais é resultado das condições históricas do Brasil dos anos 1980 e 1990 e que introduziu uma fissura numa

determinada representação da ideia da brasilidade, a partir da contestação do mito da democracia racial brasileira com um discurso furioso, avesso a conciliações e altamente crítico da violência policial. (OLIVEIRA; SEGRETO e CABRAL, 2013); (PINHO e ROCHA, 2011); (DANDREA, 2013).

O presente artigo acredita que estas abordagens macropolíticas são relevantes e ajudam a compreender o fenômeno, mas podem ser complementadas por um vetor de pesquisa mais atento à questão cultural e musical. Há diversos fatores que sugerem que é preciso ir além de uma abordagem mais sociológica para compreender todo o impacto estético e político do grupo no cenário cultural brasileiro. De fato, os Racionais foram pioneiros num rap mais politizado, mas não foram os únicos a fazê-lo naquele momento, o que nos sugere ir buscar em novos espaços mais elementos para a compreensão dos sentidos contidos em sua música. Assim, alargam-se as possibilidades de compreensão do objeto em questão.

Além disso, o trabalho dos Racionais está atravessado por uma multiplicidade de vozes, não apenas as vozes de crônica da vida na periferia e de confrontação social, como sugeriram várias pesquisas até aqui. Há também uma voz festiva e, especialmente, uma voz que sugere significados que apontam na direção de processos de estilização da existência. Estas outras narrativas podem ser chaves analíticas importantes. E uma maneira de levá-las em conta é investir na compreensão de uma das principais diferenças do trabalho artístico dos Racionais em relação aos outros artistas do rap nacional: a estreita relação com a música. Ela talvez seja a senha para um maior entendimento inclusive da dimensão política do fenômeno Racionais no mundo cultural brasileiro.

Como diz Guattarri (1990), muitas das melhores cartografias da psique foram feitas pela arte, à maneira de Goethe, Proust, Joyce, Artaud e Becket (às vezes mais do que de Freud, Jung, Lacan) ou tendo como modelo ou módulo de subjetivação o teatro grego, o amor cortês ou o romance de cavalaria. Nossa hipótese é a de que os Racionais atuam exatamente aí, produzindo, contemporaneamente, através da música, módulos e narrativas que oferecem elementos para a produção de subjetividades autônomas, retratando em suas letras processos de subjetivação que serviram como poderosas referências de síntese para seu público.

Forjados nos bailes *black* da São Paulo dos anos 1970 e 80, suas principais influências são o Soul e Funk americanos, de James Brown, Marvin Gaye e Curtis Mayfield, o soul brasileiro de Cassiano e Tim Maia e o samba-rock de Jorge Ben. Além, é claro, do rap politizado do Public Enemy e o rap mais *gangsta* do NWA, respectivamente da Costa Leste e Oeste dos EUA. O que se deve notar é que todos estes gêneros carregam em si alguma

aproximação entre sua forma artística e uma espécie de caráter político, que pode se manifestar tanto nas letras, quanto no estilo ou na performance dos artistas. Por isso, para entender o impacto político e cultural dos Racionais, propomos um aprofundamento nos termos que estruturam sua música. Assim, pode ser possível estabelecer um diálogo do rap com estes outros gêneros musicais e, desta forma, identificar fronteiras potentes entre a substância estética e a substância política no material musical do grupo.

Esta é a chave analítica da argumentação deste trabalho: considerar o Hip Hop como um tribalismo contemporâneo (MAFFESOLI, 1995) - com suas emergências étnicas e filiação às localidades – largamente associado a processos éticos de estilização da vida como obra de arte, em que o rapper utiliza-se de sua música para propor saídas subjetivas para aqueles que participam daquele tipo especial de comunicação. Acreditamos, portanto, que o rap dos Racionais, nos seus momentos mais potentes, carrega em si um discurso sobre possibilidades ativas de conduzir a existência, criando o que Rose (1994) chama de "narrativas de possibilidade", frente à existência dura e repleta de adversidades concretas e simbólicas experimentada pelos habitantes das periferias das cidades pós-industriais do mundo contemporâneo.

Palavras-chave: Racionais Mc's; rap; ética

Palabras clave: Racionais Mc's; rap; ética

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Construindo uma revista digital baseada na noção de cenas musicais

Construyendo una revista digital basada en la noción de escenas musicales

Marcelo Pinheiro Argôlo
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

O artigo apresenta as bases teóricas que fundamentam uma proposta de revista digital independente de jornalismo cultural sobre as cenas musicais de Salvador. A publicação nasceu como um Trabalho de Conclusão de Curso em Comunicação com habilitação em Jornalismo na Universidade Federal da Bahia. O trabalho foi desenvolvido entre o segundo semestre de 2014 e o primeiro semestre de 2015. A proposta é trazer de volta para a prática do jornalismo cultural a noção de cenas musicais com as contribuições da pesquisa acadêmica na área. Acredita-se que é possível, a partir desse conceito, entender quais as funções que o jornalismo e os jornalistas podem exercer dentro das cenas e qual a postura que esses profissionais devem ter diante das diversas manifestações da música na cidade. Parte-se do pressuposto que o jornalista é parte das cenas e não apenas o observador externo. Desta forma, deve estar presente nos ambientes e territórios onde elas acontecem.

O objetivo é montar uma revista em formato digital ainda não definido que seja, fundamentalmente, capaz de: 1) dar conta, à medida que as edições sejam publicadas, das múltiplas vozes que compõem as cenas musicais da cidade; 2) pensar como Salvador é representada nas diferentes formas de produção musical disponíveis à população; 3) discutir a relação do poder público municipal e estadual com as cenas musicais; 4) mapear os territórios onde acontecem as cenas; 5) discutir as tensões que existem nas cenas e entre elas; 6) apresentar os artistas que formam essas cenas; 7) traçar soluções criativas de sustentabilidade econômica para a publicação baseada na parceria da revista com os artistas e na diversidade de ações, sempre com o foco no engajamento de um público leitor em potencial.

Em Salvador, já existem outras publicações com objetivos parecidos, mas poucas demonstram ter forças para construir uma base de leitores e passar a ser considerada atuante nas cenas. A principal publicação que mostra solidez e consegue ganhar respaldo entre

público, artistas, produtores é o site *El Cabong,* uma publicação independente que conta apenas com o criador, o jornalista Luciano Matos, na produção de conteúdo, salvo esparsas colaborações. Contudo, apenas uma publicação – alimentada somente por um profissional – inevitavelmente deixa de prestar atenção em muitas questões e acontecimentos que estão forjando a produção musical de Salvador. Lançar mais uma publicação para falar sobre a música da capital da Bahia ainda é importante porque, apesar de haver uma grande quantidade de blogs, sites e páginas em redes sociais com conteúdos semelhantes, nenhuma ainda foi capaz de apresentar um formato que seja definitivo e definidor de caminhos para a cobertura das cenas.

Propor este produto digital significa tentar colocar à disposição – mais uma vez – uma forma de abordagem que seja capaz de informar sobre as cenas, estimular o debate e engajar a população na participação, discussão e fomento das cenas musicais. Acredita-se que estudar as pesquisas acadêmicas sobre o assunto pode ser um ponto de partida interessante, por apresentar comportamentos que são comuns em diferentes cenas de diferentes contextos. Daí, pode-se ter uma compreensão, por exemplo, do que é particular e universal em um determinado movimento que exista ou surja em Salvador. Busca-se criar fundamentos teóricos a partir de pesquisas acadêmicas sobre cenas musicais para estruturar o produto pois há a convicção de que tais produções dão suporte para o entendimento claro e consistente do que são as cenas, como elas se desenvolvem, quais os aspectos lhes caracterizam e outras questões que possibilitam criar conteúdos mais consistentes, bem embasados e coerentes.

A partir de uma revisão bibliográfica, busca-se entender o que são as cenas musicais. Como este termo surge e torna-se objeto da pesquisa acadêmica. Quais as contribuições que a produção de autores como Will Straws, Simone Sá, Jeder Janotti, Micael Herschmann, entre outros traz para a compreensão desse fenômeno urbano. Que tipo de práticas musicais têm potencial de dar origem a uma cena musical.

Como o jornalismo cultural pode trazer de volta para si a noção de cenas musicais, mas apropriando-se da compreensão e das contribuições da produção acadêmica. A partir dessas questões, busca-se formular a proposta de publicação que seja capaz de tratar das cenas musicais em sua completude. Além disso, também apresenta-se uma série de iniciativas por parte do jornalista que a princípio contribuíram para o objetivo de construir uma publicação sólida e respaldada pelos atores das cenas e tornar a ele próprio um agente, assim como o público, artistas e produtores. Assim, apresenta-se uma proposta de novo entendimento para a crítica musical, para que esta seja mais capaz de tornar mais plural o debate trazendo outras

vozes, além daquela que assina o texto. Esse novo entendimento norteia todas as ações da proposta de revista digital apresentada e dialoga com o objetivo de estimular o engajamento da população na participação, discussão e fomento das cenas musicais.

Palavras-chave: jornalismo cultural; crítica musical; cena musical

Palabras claves: periodismo cultural; crítica musical; escena musical

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Cena musical paulistana dos anos 2010 – um estudo de caso sobre a produção independente brasileira pós internet

Escena de la música de São Paulo de los años 2010 - un estudio de caso de la producción independiente brasileña pós internet

Thiago Galletta
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Partindo de entrevistas com vários dos principais artistas expoentes da "música brasileira" dos anos 2010, bem como de um vasto levantamento de dados sobre as reconfigurações da produção fonográfica na era digital, o trabalho busca escrutinar as principais características de um dos mais importantes fenômenos artístico-culturais surgidos nos anos recentes no Brasil - a "cena musical paulistana", de artistas e bandas como Criolo, Emicida, Tulipa Ruiz, Meta Meta, Bixiga 70, Céu, Cidadão Instigado, Karina Buhr, Curumim, entre outros. Busca-se ainda expor as condições específicas de existência dessa cena, que a diferenciam de outras cenas independentes em capitais do país, com ênfase nos elementos de sua cadeia produtiva. Ainda, espera-se que através de tal exercício possamos descobrir tal fenômeno como objeto especialmente rico para se pensar os rumos, transformações e desafios da produção musical brasileira, que se desenvolve com nova força e autonomia em relação às grandes gravadoras, a partir da expansão da internet e das redes sociais online.

De fato, os desenvolvimentos sócio técnicos observados em torno da internet, ao longo dos anos 2000, são fundamentais para entendermos o processo de formação de uma nova geração produtora e consumidora de música no Brasil. Este processo é especialmente significativo quando se considera a música produzida pela chamada "cena independente brasileira" contemporânea. Neste contexto, cada vez mais artistas partícipes desta cena, viabilizando seus trabalhos sem o aporte de grandes gravadoras, têm alcançado importante repercussão junto a públicos segmentados, obtendo crescente reconhecimento em premiações nacionais de música e em uma gama variada de mídias especializadas, nas quais esta

produção musical tem sido apontada como responsável por muitas das inovações e contribuições estéticas mais significativas no atual panorama da "música brasileira" contemporânea. A chamada "cena independente paulistana" dos anos 2010, e seus artistas, assumem um papel de relevo neste cenário, projetando muitos dos principais nomes associados ao que tem sido identificado e discursado como um "novo momento da música brasileira".

O objetivo deste trabalho é identificar e analisar as principais especificidades desta "cena paulistana" responsáveis por singularizá-la, potencializar suas condições criativas e/ou de produção e a distinguir em relação a: (1) momentos anteriores da "produção musical independente" no Brasil; (2) o conjunto da produção fonográfica contemporânea no país; (3) a "cena independente e o novo momento da música brasileira", mais particularmente.

Com respeito aos conjuntos (1) e (2) assumem importância fundamental as novidades trazidas pelas tecnologias digitais, especialmente no que se refere à multiplicação exponencial do acesso aos meios técnicos de produção, distribuição e fruição de registros sonoros. Aqui é possível notar consequências de grande magnitude, tanto no que se refere ao fomento de novas espécies de circuitos culturais e simbólicos como também, no âmbito propriamente estético-criativo, ao crescente uso, por parte dos artistas, de referências musicais provenientes de um crescente acervo público digital mundial – processo que aponta para novas percepções, apropriações e práticas destes criadores contemporâneos em relação ao passado musical e a história da música. Ainda em relação aos conjuntos (1) e (2), participam de modo especial os novos processos econômicos e novas políticas culturais observados no país nos últimos 15 anos. Nestes se verifica a ampliação de programas governamentais, leis e editais de incentivo à cultura, contribuindo para o fortalecimento de circuitos de shows e festivais voltados às "cenas musicais independentes".

Finalmente, com respeito à composição da especificidade da "cena paulistana" atual em relação à "cena independente brasileira" mais ampla (3), se destacam centralmente as oportunidades privilegiadas encontradas em São Paulo-SP para o desenvolvimento, sustentabilidade e repercussão de trabalhos musicais autorais independentes. Estas oportunidades serão responsáveis pela migração, nos últimos anos, de um conjunto significativo de artistas independentes de outros estados brasileiros para o solo paulistano. A contribuição estética variada e diferenciada, trazida por estes músicos migrantes, se somará à peculiaridade da cultura musical paulistana e aos talentos criativos de seus artistas, bem como às vivências urbanas próprias à cidade, compondo-se, assim, a especificidade musical desta

cena – cena marcada, de modo importante, por um alto nível de produção colaborativa entre seus agentes, e por trabalhos que tem buscado se afirmar para além de gêneros e categorizações musicais específicas.

Com relação a este último ponto, é emblemática a verificação, no campo estudado, de um significativo declínio da centralidade da sigla "MPB" enquanto parâmetro de seletividade das produções musicais consideradas dignas de pertencimento a uma determinada "tradição musical brasileira" – tradição esta inventada e permanentemente (re)criada no contexto brasileiro, em um longo percurso de disputas políticas, artísticas e culturais, observado ao longo da "era elétrica" do século XX. De fato, a observação próxima da "cena paulistana" dos anos 2010 nos ajuda a perceber que o vertiginoso impacto das tecnologias digitais sobre a circulação de registros fonográficos, sobre o processo criativo e as relações sociais e a economia em torno da música, parece implicar em novos modos de aproximação entre artistas, suas obras e o público, nos quais os gêneros e categorizações musicais passam a ter uma importância menor enquanto mediadores de consumo e no estabelecimento das produções musicais em meio a estes novos mercados.

Tal processo se encontra intimamente relacionado, com o declínio da centralidade do "disco físico" (e da "cultura de prateleiras") enquanto fonte de geração de valor econômico na música. Este declínio é simultâneo a um aumento significativo, neste mesmo sentido, da importância dos shows ao vivo e de redes sociais online (como meio de formação de público para estes shows, e de estabelecimento de parcerias estratégicas) – algo que se manifesta mais intensivamente no mercado independente, mas que também aponta para a conformação, em curso, de uma nova economia da música.

Palavras-chave: música brasileira; indústria fonográfica; internet; cena independente

Palabras claves: música brasileña; industria de la música; internet; escena independiente

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

GT 8 - Diálogos interdisciplinares: artes a(cerca) da infância

Coordenadores: Paula Alice B. Borges (UFRB), Mônica de Menezes Santos (UFBA) e Luciana Reis Comin (TECA Teatro).

O GT Diálogos interdisciplinares: artes a(cerca) da infância pretende reunir pesquisadores que investigam artefatos artísticos e culturais produzidos para crianças, procurando tensionar e, consequentemente, alargar os nexos estabelecidos pela noção moderna de infância, ao lançar um olhar a contrapelo sobre suas questões e desdobramentos na cena contemporânea. Buscando relacionar diferentes linguagens artístico-culturais e áreas de conhecimento, o GT será organizado em torno de três eixos: a) processos criativos; b) autores e obras; c) crítica e recepção. O primeiro eixo (processos criativos) englobará trabalhos voltados para a análise conjuntural do(s) processo(s) criativo(s) de obra(s) direcionada(s) à infância. O segundo (autores e obras) se voltará para a análise de produtores ou produtos, também destinados ao público infantil, em seus diálogos com os contextos político, econômico, social, entre outros. O terceiro e último eixo, crítica e recepção, lançará um olhar sobre a produção reflexiva em torno de uma ou mais obras para a infância, discutindo, fundamentalmente, os modos de olhar e expectativas em torno do que é ou não é adequado à diversidade que constitui esse público-alvo. Os três eixos, comumente encontrados em muitos GTs de eventos dedicados às artes para adultos, buscam ampliar o árido cenário das pesquisas relacionadas à produção artístico-cultural voltada para a infância, seus limites e deslimites. O GT receberá propostas que discutam sobre a multiplicidade das obras artísticas e culturais que se interessam pelo público infantil, contribuindo para que se ampliem os debates em torno dos saberes/poderes produzidos sobre/para a infância e sobre o que atualmente denominamos cultura (ou culturas) da infância.

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

(Des)acordos entre a literatura infantil e a história: brincando de era uma vez

(Des)acuerdos entre la literatura infantil y la historia: jugando fue una vez

Fabrícia dos Santos de Jesus
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Antes da invenção da prensa tipográfica com caracteres móveis existiam quatro meios distintos de se produzir um livro. Um escriba era aquele que escrevia as obras de outro sem quaisquer modificações, porém se ao escrever houvessem trechos retirados de outras obras e acrescentados à que se copiava, então esse processo era prática de um compilador. Os outros dois meios consistiam nas tarefas de comentador e autor; enquanto o primeiro escrevia obras de outros, interpolando-as com suas próprias notas explicativas, o segundo escrevia sua obra e utilizava a de outros como objeto de afirmação de seu texto. Contudo, pode-se observar que esse conceito de escrita estava relacionado à grafia das palavras e caminhava distante das questões de autoria. Esse quadro se vê amplamente alterado a partir do século XV, quando a invenção e o rápido florescimento da imprensa tipográfica provocam profundas transformações sociais no Ocidente. Neste período, instaurou-se uma nova forma de organização do conhecimento e inúmeros livros foram editados não somente em latim, mas em línguas vernáculas. A quantidade de tipografias aumentou consideravelmente, instalando-se em várias cidades europeias. Apareceu um novo tipo de escritor que não era mais o copista, mas alguém que reclamava para si a autoria da obra, portanto "depois da prensa tipográfica, a pergunta sobre quem escreveu o quê tornou-se tão importante, como a pergunta sobre quem fez o quê. A posteridade tornou-se uma ideia viva, e que nomes poderiam legitimamente viver nela era uma questão pela qual valia a pena lutar" (POSTMAN, 1999, p. 36)[1].

Observe-se, contudo, que a proliferação das tipografias também iria alterar os modos de produção e circulação de livros, que ao formar o arcabouço literário passam a ser vistos

[1] POSTMAN, Neil. **O desaparecimento da infância**. Trad. Suzana Menescal de Alencar. Carvalho e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Graphia, 1999.

como obra de arte. Assim, por meio de uma rede cultural, como no conceito desenvolvido por Laddaga (2007, p. 21-42)[2], estabeleceu-se, a partir do século XVIII, um paradigma de literatura que deveria atuar como representação do mundo, do homem e da vida através das palavras e que se constituiria por meio de uma ação criativa. Era nesse sentido que a imagem do autor aparecia como a configuração da genialidade, porém a dinâmica social foi, outra vez, alterada por um novo avanço da tecnologia; o uso da internet tem contribuído para a instauração de padrões divergentes daqueles instituídos ao longo de vários séculos.

Ainda não se tem um parâmetro bem definido do conceito de literatura contemporânea, mas, seguindo os apontamentos de Josefina Ludmer, é possível estabelecer algumas características neste quadro de mudanças e apontar para o que a pesquisadora chama de literaturas pós-autônomas, definindo-as como "práticas literárias territoriais do cotidiano" (2010, p. 2)[3]. Ao seguir o caminho traçado por Ludmer, é possível perceber, como o próprio termo – pós-autônomas – indica que uma das principais características dessa nova literatura é a perda de sua autonomia, que a ela era atribuída pela possibilidade de se constituir por meio de um sistema particular que a discutia e regia.

Ocorre que as literaturas pós-autônomas estão atravessadas por dois valores fundamentais: o cultural e o ficcional. Quanto ao primeiro, Ludmer afirma que também é econômico, então poderíamos compreender o livro não exclusivamente enquanto obra de arte, mas ainda como produto mercadológico, retirando-o do local sagrado em que a ideia da criação de um ato de genialidade o colocou. Sobre o ficcional, a autora segue, observando que está intrinsecamente vinculado à realidade de tal maneira que um e outra se convergem na mesma concepção. Isso ocorre porque a possibilidade de escritas diaspóricas, amplamente constituídas por narrativas de deslocamentos, permitiu que a noção de realidade fosse revisitada. Os limites que separavam realidade e ficção foram borrados à medida que gêneros textuais tipicamente marcados por uma relação de semelhança com os fatos apareciam atravessados por gêneros literários e estavam evidenciados nos meios de comunicação, portanto, inseridos no cotidiano. Assim, história e literatura se confundem, já que essa nova forma de escrita

[2] LADDAGA, Reinaldo. "Redes y culturas de las artes". In: **Estética de la emergencia**. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007, p. 21-42.

[3] LUDMER, Josefina. Literatura pós-autônoma. In: Sopro. **Panfleto político-cultural**, número 20/janeiro de 2010. Disponível em www.culturaebarbarie.org/sopro

> exibe, como uma exposição universal ou em um mostruário global de uma web, todos os realismos históricos, sociais, mágicos, os costumes, os surrealismos e os naturalismos. Absorve e fusiona toda a mimese do passado para constituir a ficção ou ficções do presente. Uma ficção que é a "realidade". Os diferentes hiper-realismos, naturalismos e surrealismos, todos fundidos nessa realidade desdiferenciadora, se distanciam abertamente da ficção clássica e moderna. Na "realidade cotidiana" não se opõe "sujeito" e "realidade histórica". E tampouco, "literatura" e "história", ficção e realidade." [aspas da autora] (LUDMER, 2010, p. 2).

Assim, poderíamos concluir que nessas escritas pós-autônomas é permitida ao sujeito a escritura de seu cotidiano de dentro de determinado espaço ou de fora dele, porém sem a oposição entre fato e imaginação, entre real e ficcional, e sem a necessidade da presença de um autor e de um sentido para que o texto exista.

Em virtude destas questões cabe agora perguntar se os mesmos pressupostos são válidos quando se tem em pauta de discussão a literatura infantil, pois, apesar da adjetivação, ela continua literatura e, então, passível das mesmas transformações pelas quais passa a literatura para adultos. A partir, então, da análise crítica da obra *Os herdeiros do lobo*[4], de Nelson Cruz, confrontam-se literatura, ilustração e história, para pôr em xeque a ideia de especificidade do texto produzido para a criança. Nesse sentido, entende-se que ainda que olhares desconfiados a respeito de uma pretensa simplicidade sejam lançados sobre a literatura infantil, inúmeras obras produzidas sobre essa perspectiva se apresentam inadequadas a certa espécie de categorização que as delimitem em um único e estático lugar: a estante de livros para crianças.

Palavras-chave: literatura infantil; realidade e ficção; Nelson Cruz

Palabras claves: literatura infantil; Realidad y ficción; Nelson Cruz

[4] CRUZ, Nelson. **Os Herdeiros do Lobo**. São Paulo: Comboio de Corda, 2009.

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

"AVESSO" - exercitando uma dramaturgia inquietante

"AVESSO" - el ejercicio de una dramaturgia inquietante

Gildon Oliveira
Universidade Federal da Bahia (UFBA/PPGAC)

O artigo propõe uma discussão acerca das expectativas que podem envolver a dramaturgia produzida para crianças em nossa atualidade através da análise da recepção da encenação do espetáculo teatral "Avesso" oriundo do texo "(Des)temer" escrito em 2016 pelo autor desta comunicação e encenado por Guilherme Hunder para sua formatura na graduação em direção teatral pela Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia no final do mesmo ano em Salvador-Ba.

A partir do relato de experiência do dramaturgo, dos depoimentos do encenador, do diretor musical e de alguns espectadores, pretende-se fomentar reflexões em torno do que é e não é permitido na produção dramática sobre e para crianças considerando algumas premissas norteadoras para o melhor desenvolvimento dessa proposição: A primeira premissa prende-se a percepção de que a composição de uma obra destinada a criança atende a um conjunto de expectativas, porém quais expectativas seriam atendidas no processo de criação da obra? As expectativas da criança ou as expectativas dos adultos?; Outra premissa que delimita os caminhos percorridos para as reflexões apresentadas é a crença de que, nas composições artísticas, nem tudo precisa ser destinado a criança, porém a criança pode e é capaz de lidar com tudo que lhe é apresentado dialogando de acordo com o seu arcabolço, ou seja, suas vivências e experiências culturais, e ainda por sua maneira individualizada de estar e compreender o mundo; Uma terceira premissa abarca a ideia de que o ato teatral (encenação) é um acontecimento de/para afetação e não deve ser visto apenas como um lugar de tradução do texto e de obrigatória fidelidade para com ele, mas sim como espaço em que sistemas de elementos e signos, entre eles o texto dramático, (re)configuram-se, (re)organizam-se, (re)articulam-se para produzir sentido, sentidos; A quarta premissa foca na percepção de que

ainda a ideia de "simplicidade" acompanha grande parte das criações das obras artísticas teatrais para as crianças e que é preciso pensar para além da crença de que para atrair o interesse e atenção da criança (espectadora) é preciso escapar das armadilhas das composições mais elaboradas e render-se as simplificações por exemplo, dos vocabulários, das temporalidades (dos enredos e das encenações), dos procedimentos estilísticos, etc.

O objetivo maior dessa comunicação está na ideia de problematizar a dinâmica entre forma e conteúdo, identificando preconceitos, conceitos pré-formatados e engessados sobre a produção teatral que se destina à criança dando enfâse as especificidades da autoria quando preocupada com os caminhos que percorridos na urdidura do drama e as estratégias de composição desse tipo tão específico de narrativa e os efeitos que podem ser vislumbrados no momento da criação.

Dedicando atenção ao texto, objeto dessa discussão, a peça trata dos medos adquiridos pelas vicissitudes e as formas de enfrentamento desses medos, destacando o autoconhecimento como uma dessas formas de preparação para um enfrentamento.

Numa síntese do enredo da peça tem-se: Cecília uma jovem que nasceu com as amígdalas calcificadas não pode sentir o medo imediato, sistema de alerta e defesa do organismo. Assim sendo, percebe todos a sua volta paralizados pela ação de um medo cada vez maior, mais forte e materializado/personificado. Auxiliada pela obnubilação, Cecília, consegue penetrar na cabeça do pai e posteriormente da irmã para ajudá-los a controlar os medos particulares que eles carregam. O pai teme o futuro e a irmã teme assumir-se transexual. No final da trama, Cecília é surpreendida ao se ver vítima do medo metamorfozeado de saudade. Reconhecendo sua fraqueza, e ajudada por suas memórias, Cecília consegue entender que o medo age e pode ter diversas formas, mas que é possível, e as vezes necessário, conviver com ele para assim tomar controle da vida.

O texto dramático em questão aborda temáticas universais que atravessam o humano desde sempre e que tem nessa universalização um lugar proprício para tentar compreender a força dialógica de uma obra artística no trato com diferentes públicos. Lugar também de inquietação, questionando e proposições que podem ampliar as possibilidades de criação e interlocução entre autores, obras e públicos. Aqui encontra-se outro ponto relevante da discussão proposta, pois partindo-se da premissa de que o fenômeno teatral acontece pela dinâmica entre os realizadores, a obra e o público, é válido afirmar que é necessária em alguma medida uma colaboração entre quem faz e quem assiste. Os signos produzidos em um primeiro instante da criação, são códigos que configuram a significação em cena, dando-se

não somente na construção, mas também na decodificação dos signos. Decodificação que acontece nos processos de (re)leituras do espectador para com a obra artística no processo de fruição mediante o pacto receptivo como afirma Cleise Mendes no livro "A Gargalhada de Ulisses".

O discurso desenvolvido no artigo é ancorado em outros títulos além do mencionado anteriormente. Uma articulação com um referêncial bibliográfico pertinente as questões levantadas ao longo da comunicação. Por exemplo: "O Lúdico e a Construção do Sentido" de Maria Lúcia Pupo; "Gesto Inacabado - Processo de Criação Artística" de Cecilia Almeida Salles e "O Teatro para crianças: do teatro ao palco" de Nora Lia Sormani.

Palavras-chave: teatro para crianças; dramaturgia para crianças; encenação para crianças; cultura da Infância

Palabras claves: teatro para niños; dramaturgia para niños; puesta en escena para niños; cultura de la infancia

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Processos de construção de material para o ensino de violão: atividades para crianças

Procesos de construcción de material auxiliar para la enseñanza de la guitarra: actividades para niños

Mabel Macêdo
Universidade Federal da Bahia (UFBA/PPG)

Cristina Tourinho
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

"Violão para Crianças" é um caderno de atividades que pretende auxiliar o trabalho do professor de instrumento que trabalha com crianças alfabetizadas. Dos 7 aos 11 anos, muitos pais acreditam no aprendizado musical como uma forma de expressão e de conhecimento do mundo e o violão é escolhido por ser um instrumento de preço acessível e de fácil aquisição.

No entanto, trabalhar com esta faixa etária é considerado, por muitos professores, difícil e desgastante, uma vez que a concentração dos jovens aprendizes para fazer repetições está sendo construída. Desta forma, acredita-se que este material se constitua em um poderoso auxiliar para as primeiras aulas de instrumento nesta faixa etária.

O objetivo central foi reunir atividades concebidas como apoio pedagógico para o professor de violão que trabalha com crianças e pré-adolescentes. A etapa de musicalização é proposta para ser realizada de forma concomitante ao ensino de tocar, permitindo uma associação estreita entre o que se conceitua como "teoria" e "prática". Objetivou-se não fazer nenhuma restrição a nenhum tipo de repertório, e toda dicotomia "clássico x popular" foi suprimida. As atividades com voz e com o corpo (cantar, bater palmas, solfejar, caminhar) fazem parte de todo o processo.

Deve-se ressaltar que esse material não é um método, isto é, não existe uma ordem "correta" para ser seguida. O professor pode e deve selecionar os exercícios de acordo com a prática instrumental e o desenvolvimento musical do seu aluno ou grupo, seja no ensino coletivo como também em aulas tutoriais de violão. Pretende-se que sejam auxiliares para

desenvolver a percepção musical, vivenciar a música, exercitar a escrita e a leitura musical de partituras e cifras, além de trabalhar a prática de tocar em solo e em conjunto, dentre outros.

Faz-se necessário observar a possibilidade de utilização deste material também no ensino coletivo de violão, visto que esse material pode possibilitar ao indivíduo uma formação musical que permite maior integração e socialização entre os colegas e com a comunidade na qual o estudante está incluído.

A imitação, no ensino coletivo de instrumentos musicais, é muito praticada como recurso na execução de exercícios, trechos melódicos e peças musicais. A partitura, normalmente, não está presente nas aulas iniciais onde o foco principal para o aprendizado é a imitação e o desenvolvimento da percepção auditiva, por este motivo introduz-se a leitura relativa e os parâmetros do som.

A escassez de material em língua portuguesa foi a principal justificativa para este caderno, assim como a carência de metodologias específicas para o ensino de violão para crianças impulsionou a necessidade de elaboração deste material. Nas referências estão livros brasileiros e estrangeiros que serviram de inspiração, dentre eles livros para violão Mariani (2002) e para piano, com os quais as autoras compactuam ideias (FONSECA; SANTIAGO, 1993), por exemplo.

Para decidir acerca de quais atividades seriam integradas, as mesmas foram aplicadas e testadas com diferentes turmas de estudantes do curso de extensão da Escola de Música da UFBA, que frequentaram aulas semanais de 1:30 hora pelo menos durante um ano letivo. O período de coleta de dados durou aproximadamente três anos, resultante do convívio entre as autoras como orientanda e orientadora desde a graduação e durante o mestrado. Somente as atividades aplicadas com êxito pelo menos durante dois anos consecutivos foram consideradas.

Assim, parte-se desde o princípio do posicionamento do instrumento e partes do violão, passando pelas propriedades do som (duração, intensidade e altura e timbre), até chegar na leitura e escrita musical tradicional. O importante é ressaltar que esse material é apresentado de forma lúdica, em forma de jogos de completar, repetir, jogos de mesa (dominó e cartas), ao mesmo tempo em que o tocar e o repertório são partes integrantes desde a primeira aula. Assim, tocar e ler música torna-se uma única e agradável atividade.

Respeitou-se as habilidades individuais de cada criança durante todo o tempo. Desta forma, uma mesma peça estudada poderia ser interpretada por todo o grupo tocando em uníssono, ou dividida em partes diferentes, a exemplo de melodia solo, acordes de

acompanhamento, *ostinato*, baixos, o que permitia a participação de todos os presentes, sendo que as atividades constantes neste caderno não seguem uma ordem de páginas, mas de assuntos agrupados em vários níveis de dificuldade.

As aulas foram gravadas em vídeo e assistidas, procurando-se detectar erros e acertos, e as atividades novamente repetidas com as alterações que se fizessem necessárias. Otávio Fidalgo (Mestre-UFBA) foi de fundamental importância neste processo, apoiando e colaborando com valiosas sugestões.

O resultado é o próprio caderno, editado pela Paco Editorial (Jundiaí, SP). Como pesquisa, o material é tema da tese de doutoramento da primeira autora, que irá submetê-lo à apreciação de diversos profissionais, de outros Estados, no intuito de colher dados sobre a efetividade de aplicação por diferentes professores e contexto, investigando a maneira como o professor articula a aula com o caderno de atividades.

Palavras-chave: educação musical; ensino coletivo de violão; metodologias para a infância

Palabras clave: educación musical; enseñanza de la guitarra colectiva; metodologías para niños

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

A literatura infantil e a cena urbana: pontes para a cidadania

La literatura infantil y la escena urbana: puentes para la ciudadanía

Iara Sydenstricker
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

É galopante o ritmo de crescimento da população urbana no planeta. De acordo com dados do Fundo das Nações Unidas para a Infância (UNICEF), de 2014, em 1950 havia 746 milhões de cidadãos residindo em cidades e, em 2014, éramos 3,9 bilhões. No entanto, causa estranheza o fato de ainda sermos, no Brasil, pouco "alfabetizados" em termos de conhecimento sobre cidades, incluindo direitos, gestão, habitação, legislação, mobilidade, planejamento, serviços públicos, urbanismo, dentre outros aspectos diretamente relacionados às condições de vida urbana. Além disso, não investimos na construção de um "repertório urbanístico" consistente o bastante para nos orientar quanto a reivindicações e/ou posicionamentos diante de decisões de prefeituras, empresas e outros agentes sobre o destino de nossas cidades.

De modo geral, o poder público tem se postado de modo cada vez mais autoritário e partidário do capital privado – sendo comum a constituição das alardeadas parcerias público-privadas (PPP), como se fossem a melhor solução para problemas urbanos. Em nome desse "casamento", têm-se tomado decisões sem a participação popular acerca de vocações, áreas prioritárias para investimentos e fontes onde buscar recursos. Como se os "donos do dinheiro" não interferissem sobre os investimentos realizados e, portanto, sobre o destino das cidades, as PPPs funcionam de forma muito semelhante em todo o planeta, integrando o rol dos efeitos nefastos do mercado globalizado, no qual a disputa por investimentos do capital financeiro mundial (e, portanto, apátrida) atinge boa parte das cidades. Isso implica, por exemplo, numa crescente padronização dos espaços urbanos – os mesmos bares, cafés e centros de gastronomia, as mesmas propostas de lazer (geralmente *shopping centers*, grandes museus, *opera houses* e instituições afins) o mesmo tipo de restaurações de marcos patrimoniais (quais as diferenças significativas entre as paisagens do Pelourinho, em Salvador, e do Bairro Alto, em Lisboa?), as mesmas propostas de restauração de áreas portuárias (são claras as

semelhanças entre o Porto Maravilha, no Rio de Janeiro, e o Porto Madero, em Buenos Aires), os mesmos calçadões (os de Barcelona parecem servir de modelo para qualquer outra cidade) os mesmos hotéis, os mesmos aeroportos, as mesmas propostas habitacionais (condomínios fechados não são exclusividade brasileira), enfim, a apropriação privada tem padronizado espaços públicos nas cidades ao redor do mundo graças à conivência do poder público. Ao lado disso, a economia do turismo internacional - uma uma espécie de "praga" homogeneizadora e predadora de cidades e paisagens – é um dos setores econômicos que mais cresce no Planeta, responsável, dentre outras coisas, pelas mesmas *souveniers* com os mesmos altos preços vendidas nos mesmos tipos de mercados e, mais grave, muitas vezes na gênese de processos de gentrificação e/ou remoção de moradores de bairros inteiros em diversos centros urbanos, sob a justificativa de "receber bem o turista". Novos territórios tecnologizados, alvos de benfeitorias, acessos, planos e destaque midiático convivem com quilômetros quadrados de áreas abandonadas.

Por outro lado, alardeiam-se ações corriqueiras de asfaltamento, conserto de pistas, estudos e mudanças no trânsito, reformas de prédios escolares ou de unidades de saúde como se essas fossem medidas inovadoras. Ora, já não é mais obrigação do poder público municipal zelar pela preservação da cidade? Desde quando reparos em calçadas, cuidados com sinalização de pistas, coleta de lixo, consertos em redes de iluminação ou manutenção de jardins - dentre várias outras condutas necessárias para a manutenção das cidades - passaram a ser considerados projetos de inovação e não um dever do poder público que conta com a arrecadação de impostos para isso? Desde quando governar e gerir as cidades de forma competente passou a ser sinônimo de parceria com o capital privado? Parece clara a evidência de que o conhecimento sobre a cidade certamente poderá contribuir para o exercício mais amplo, consciente e seguro da cidadania. A cidade contemporânea – e este também é um fenômeno mundial – tem-se militarizado através da implantação de dispositivos tecnológicos de controle e de estratégias de ordenação espacial que adotam desde equipamentos como cones, cordas, cercas e sinalizadores até *blitz*, cabines e postos policiais em vários locais, dia e noite, sem qualquer justificativa. Mais grave ainda são os dados que levam a concluir que as economias neoliberais têm acelerado processos de ruptura social e de carências de toda sorte, reprimidos pelo crescimento exponencial da brutalidade policial.

Nesse contexto, pergunta-se: qual o espaço dedicado às crianças? Quais medidas temos adotado para que as cidades possam acolher suas crianças? Quê pais, professores e adultos em geral dividem com as crianças o espaço público que hoje nos é ofertado? Quando

nos aventuramos a "descobrir" nossas cidades em companhia das crianças? Quem opta por andar a pé numa cidade destinada ao uso do automóvel particular? Quais ofertas de lugares a cidade oferece em troca dos templos de consumo que, de forma crescente, se colocam como única opção de lazer das famílias? Como circular numa cidade destituída de calçadas arborizadas e seguras e de transporte coletivo disponível em intervalos curtos e regulares? Até quando nos contentaremos com as falsas promessas de proteção oferecidas por *shopping centers* e condomínios fechados? Em que momento ensinaremos às crianças a cidade? Quando iremos ofertar a cidade para nossas crianças? Até quando continuaremos nos segregando e às nossas crianças das demais crianças da cidade? Uma das apostas que aqui se faz para aproximar as crianças das cidades, contribuindo para que estabeleçam laços afetivos para com seus espaços – do íntimo ao público, do micro, ao macro – está na literatura. Considera-se que a literatura é capaz de estimular o exercício da cidadania de forma lúdica e prazerosa, destituída de métodos pedagógicos ou da aplicação de valores morais. Nessa direção que caminham várias obras literárias que, justamente por serem descompromissadas com metas pedagógicas ou educativas (ao menos de forma prioritária), são capazes de despertar o olhar não somente para as narrativas, seus personagens e a própria escrita - as palavras -, mas para o contexto, a paisagem e as questões propostas pelas cenas urbanas que propõem.

De um vasto conjunto de obras infantis, serão analisadas três, de forma a melhor compreender como aproximam o leitor do mundo urbano que o cerca. Além dessas, será apresentada a "Coleção Victor viaja", destinada a discutir a cidade com as crianças. Trata-se da história de um garoto que nasce numa grande cidade e dá os primeiros passos em direção ao mundo, começando pela da rua, passando pelo quarteirão, depois o bairro até alcançar a cidade e seus múltiplos personagens. Ele investiga o que existe na "invisível" infraestrutura subterrânea, aprende a fazer uso das diversas escalas métricas que nos auxiliam a entender a malha urbana, plantas e mapas e, mais tarde, quando se torna um jovem cidadão, decide construir uma cidade solidária e justa, cujo plano diretor se resuma a anunciar o que deve ser feito de forma muito simples, ou seja, abrigar a todos com simplicidade, igualdade e condições dignas. É o que basta. Se pudermos ter em vista que nossas cidades serão boas e justas quando incluírem a todos, já teremos andado muito.

Palavras-chave: literatura; crianças; cidades

Palabras claves: literatura; niños; ciudades

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Entre os muros de Hogwarts *ou por que ler Harry Potter?*

Entre las paredes de Hogwarts o para leer *Harry Potter*

Mônica de Menezes Santos
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Recentemente, Ruth Rocha, prestigiada autora brasileira de livros infantis, com mais de 120 livros publicados, entre eles o clássico *Marcelo, Marmelo, Martelo*, em entrevista concedida por conta da comemoração dos seus cinquenta anos como escritora, ao responder sobre o que ela achava dos *best-sellers* contemporâneos voltados para o público jovem – os quais misturam fantasia, com a presença de vampiros e de bruxas –, reportou-se especialmente à série *Harry Potter*, de autoria da britânica J.K. Rowling, asseverando que a série

> [...] não é literatura, [...] é uma bobagem. É moda, vai passar. Criança deve ler tudo, o que tem vontade, o que gosta, mas eu sei que não é bom. O que eu acho que é literatura é uma expressão do autor, da sua alma, das suas crenças, e cria uma coisa nova. Esta literatura com bruxas é artificial, para seguir o modismo. Acho que o Harry Potter fez sucesso e está todo mundo indo atrás (ROCHA, 2015).

A questão é que o que a escritora chama de bobagem, de algo passageiro e de modismo tornou-se, nos últimos dezenove anos e de modo crescente, um grande fenômeno literário em termos de vendas e de popularidade, principalmente entre crianças e adolescentes, indivíduos que constantemente são acusados de não se interessarem pela leitura, em especial de obras tão volumosas (de trezentas, quinhentas páginas), como é o caso dos livros (no total de sete) da saga escrita por Rowling. Até maio de 2015, por exemplo, já haviam sido vendidas 450 milhões de cópias de *Harry Potter* em todo o mundo, tornando-se a série o maior *best-seller* da história, sendo traduzida para 73 idiomas. Os últimos quatro livros consecutivamente alcançaram a marca de mais vendidos de todos os tempos, sendo que o último volume vendeu

cerca de 11 milhões de cópias nos Estados Unidos nas primeiras 24 horas após o seu lançamento.

Diferente de *O senhor dos anéis*, que teve o interesse do leitor atual despertado pela transposição cinematográfica, *Harry Potter e a pedra filosofal*, o primeiro livro da série, constitui-se antes de tudo no maior fenômeno de leitura dos últimos tempos entre crianças, jovens e adultos em diversos países, antes mesmo de ser roteirizado. E, embora as adaptações fílmicas tenham quebrado récordes, os livros continuam levando vantagem: "Quem for ler o livro depois de ver o filme não vai poder imaginar muito porque já viu as imagens no cinema. E os livros podem ter cenas impossíveis, os efeitos especiais são melhores. Nas páginas pode acontecer de tudo" – comentou Lucas Bianchini, de 12 anos, à Revista Época, em 2001.

Com *Harry Potter* as crianças leem grossos volumes, fato que tem maravilhado e surpreendido pedagogos. E esses volumes têm passado de mão em mão e atingido os mais velhos. De acordo com Isabelle Cani, a maioria dos leitores de Harry Potter tem aproximadamente entre 7 e 40 anos, "como se a partir dessa obra de literatura juvenil se pudesse estender até o limite extremo o sentido da palavra "juvenil", para nela se segurar até a idade madura" (CANI, 2008, p. 13). Um fato curioso é que, no Reino Unido, a editora inglesa produziu edições para adultos, "com elegantes capas em preto e branco, devido à quantidade de pais que, demosntrando algum constrangimento, liam os livros de Harry Potter no metro" (JACOBY, 2002, p. 187).

Mas quais seriam as razões para tanto sucesso? Qual seria a formula? Como compreender que uma única obra possa falar a leitores tão diferentes? A estudiosa Isabelle Smádia, em *Harry Potter: as razões para o sucesso*, lista quatro razões principais para o sucesso: 1) a capacidade de mobilizar, ao mesmo tempo, o prazer dos contos de fadas e aqueles dos romances realistas; 2) a exatidão do universo escolar que permite ao leitor infantil se identificar com os heróis; 3) o charme e pretígios das mitologias revisitadas (Rowling traz a vida trasgos, duendes, dragões, centauros, unicórnios, sereias etc e os integra em um conjunto coerente); 4) a pedagogia e educação cívica e moral. Já Isabelle Cani, em *Harry Potter ou o anti-Peter Pan*, considera que as razões para o sucesso são os empréstimos do romance policial com um enigma a ser resolvido a cada um, fazendo o interesse ser mantido. Em contrapartida, Pierre Bruno, em *A cultura da infância na época da globalização*, acredita que tudo é questão de marketing. No entanto, o certo é que o marketing pode fazer comprar, mas não pode fazer ler, sobretudo ao longo de tanto tempo. Para Contardo Calligaris, o leitor de Harry Potter encarna nosso sonho de uma orfandade ideal em que seríamos herdeiros de

nossos pais e, ao mesmo tempo, completamente livres para inventar nossas vidas sem ter de lidar com eles. Encarna também "o sonho individualista de que nossa excepcionalidade seja reconhecida por todos – legível como uma cicatriz na testa. Ou ainda a esperança de que a desobediência às regras, quando ela persegue algum bem, não seja punida, mas recompensada – ou seja, a esperança de que um juízo moral independente se situe sempre acima das leis (CALLIGARIS, 2001).

Além das razões para o sucesso levantadas pelos autores acima citados pode-se citar muitas outras, as quais, a meu ver, justificam a leitura da série, para responder a Rute Rocha (embora essa justificativa seja desnecessária): a) a obra dialoga com outros textos, e com contextos sociais e históricos diversos; b) a série flagra as formas de vida na sociedade pós-industrial: ambição desmetida, ânsia por poder, imprensa corrupta, preconceitos; c) os textos revitalizam os contos de fadas; a obra possui humor; e, principalmente, a série pressupõe um leitor capaz de conferir significações simbólicas e de estabelecer relações intertextuais.

O certo é que, ao negar que Harry Potter seja literatura, Rute Rocha explicita um conceito restrito de texto literário, o qual, inclusive, exclui o próprio gênero que ela produz: a literatura infantil e juvenil. Buscar-se-á, portanto, nesta comunicação debater conceitos polêmicos dos estudos literários, tais como: literatura, valor literário, cânone, *best-seller* etc, com vistas a examinar discursos como o da autora de *Marcelo, Marmelo, Martelo*, os quais concebem Harry Potter como uma literatura menor ou, conforme as palavras da autora, como não literatura.

Palavras-chave: Harry Potter, literatura, valor literário, cânone literário, *Best-seller*

Palabras claves: Harry Potter, literatura, valor literario, canon literario, *Best-seller*

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Vínculos afetivos em memórias: relatos de infância no Romance Caribenho *Journeycakes: Memories With My Antiguan Mama*

Vínculos afectivos en las memorias: historias de la infancia en la novela del Caribe *Journeycakes: Memories With My Antiguan Mama*

Lívia Maria Bastos Vivas
Universidade do Minho (Portugal)

Os últimos anos têm sido relevantes para a literatura infanto-juvenil no Caribe, devido ao aproveitamento de oportunidades anteriormente inexploradas direcionadas a esse público, à medida que a tecnologia digital e o baixo custo de publicação e divulgação introduziram algumas editoras independentes e produziram diversas publicações para essa faixa etária.

Um número crescente de autores caribenhos tem incluído suas memórias de infância tanto em romances, como em poemas. Nesse âmbito, destacam-se um conjunto de obras singulares, a exemplo da coleção literária da jamaicana Hazel D. Campbell, que usou habilmente a história de vida de sua mãe, na zona rural da Jamaica, juntamente com sua própria experiência de infância, em Kingston, para criar um registro histórico social e linguístico. Lakshmi Persaud, de Trinidade, autor de *Butterfly in the Wind*, exemplifica como as histórias de uma dada cultura eventualmente afetam nossa própria compreensão a respeito da vida e, em alguns casos, nos auxiliam a interpretar as ações de nossos pais. Cecil Foster, através de *No Man in the House*, recria a vida na ilha de Barbados, antes da independência. O contexto político, entretanto, é apenas uma parte da história, pois certamente o menino que é criado pela avó em situação de pobreza aguda, é o próprio autor, que anseia pela presença dois pais que migraram para a Inglaterra. Pauline Stewart, Valerie Bloom e Lyn Joseph usam a poesia para recapturar suas memórias de infância. Seus trabalhos incentivam a discussão e inspiram a escrita criativa por meio de comparações.

Considerando que o cenário atual é significativamente diferente do que era nas décadas de 1960 e 1970, visto que questões de representação e autenticidade cultural na literatura infantil têm sido constantemente objeto de discussão e pesquisa acadêmica, nossa apresentação será baseada em *Journeycakes: Memories with My Antiguan Mamma*, romance

escrito em prosa e publicado no ano de 2008 pela autora caribenha Monica Matthew, constituindo um livro de memórias que enfatiza a orientação familiar e o afeto vivenciado no período da infância- tanto através da influência de pais biológicos como de outros adultos que assumem esse papel- caracterizando-os como aspectos fundamentais à formação psíquica dos indivíduos na fase adulta, fatores que permanecem na memória individual durante esse percurso. Através da narrativa, a autora revive as memórias de crescimento e formação de sua personalidade na ilha de Antígua, junto à mãe adotiva.

O enfoque predominante do romance é a estima entre membros familiares, convocando os leitores a refletirem sobre a forte simbologia da figura materna. Assim como mulheres de outras culturas, as escritoras das Índias Ocidentais concebem a identidade feminina não como um processo solitário de individuação, mas como uma sequência altamente contextual de conexões com indivíduos próximos, particularmente com outras mulheres- mães, filhas, avós. Ao contrário da identidade masculina, que se desenvolve através de separação precoce da mãe, a identidade feminina é potencializada através da identificação e conexão prévia e contínua com a mãe.

De caráter autobiográfico, a obra representa um regresso da autora ao universo de suas origens, ao longo de um percurso narrativo de ritual genealógico e de reconhecimento das raízes de sua identidade nativa, plasmada em tradições, crenças e transgressões. O romance retrata inteligível e genuinamente a rotina familiar em Antígua, enfatizando suas características culturais, sociais, históricas, raciais, religiosas, políticas, de linguagem, de gênero, classe e os movimentos migratórios dos nativos, bem como as implicações decorrentes desses percursos.

Ao suscitarmos uma reflexão em torno de instâncias teóricas relativas ao gênero autobiográfico, destacamos o quanto é relevante a descrição de experiências de vida próprias e vozes ancestrais quando a cultura dominante nega constantemente sua autenticidade, tentando reconstruir-lhe a fim de exigir o silêncio individual e coletivo. Assim, as linhas de memória recuperam os sinais do passado. A escritora realiza a apreensão de um tempo vivenciado, assim como do espaço outrora compartilhado, e tais condições incidem sobre sua existência, uma vez que viveu em Antígua até a juventude. Os retalhos da memória de tempo e lugar se configuram em rastros de um passado-presente que são recuperados e filtrados pelo seu universo autobiográfico. De forma semelhante às demais produções autobiográficas, *Journeycakes* apresenta questões que delineiam a natureza complexa das subjetividades do

Caribe que, embora baseadas numa história colonial e cultura comuns, exibiram diferenças e contradições marcantes.

As reminiscências e relatos legitimamente descritos na obra caracterizam as personagens como membros de uma família típica de Antígua. Monica Matthew descreveu resumidamente os pressupostos subjacentes à concepção, construção, escrita, produção, publicação e divulgação da obra, bem como a motivação em transformar a história de vida de sua mãe em romance. A expressão de encantamento por Antígua e sua cultura é o pilar que define o enredo, constituído com base no cotidiano familiar. O comportamento dos membros que compõem a comunidade também molda e configura as situações contextuais. A escritora concentrou-se nas experiências de vida dos nativos afrodescendentes da ilha, a partir de 1960, juntamente com a análise de suas tradições e paisagens, ao passo que fez uma reflexão crítica e situada sobre as ações habituais de sua mãe. A relação de afeto entre gerações constitui o foco da narrativa, nomeadamente no que se refere à mãe, que é retratada como uma mulher de princípios e valores nobres.

Depreendemos, portanto, que essa autenticidade cultural em livros infantis é essencial porque a transmissão literária é uma das principais maneiras através das quais as crianças obtêm conhecimento de outras culturas e, por extensão, adquirem atitudes em relação a essas culturas. Outra razão é possibilitar aos jovens leitores compreenderem suas próprias experiências precisa e sensivelmente representadas nos enredos, para além de lhe assegurarem a oportunidade de questionar as ideologias dominantes na sociedade, capacitando-lhes a visionarem uma sociedade mais justa, tolerante e humana.

Palavras-chaves: infância; literatura; memórias; autobiografia; Caribe

Palabras claves: infancia; literatura; recuerdos; autobiografía; Caribe

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Dramaturgia contemporânea para crianças: teatro de tábua e tabu

Dramaturgia contemporánea para niños: teatro de tabla y tabu

Paula Alice Baptista Borges
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

O interesse central desse artigo é cruzar perspectivas teórico-críticas, construindo uma leitura sobre como as discursividades sobre/para a infância têm negociado suas produções na contemporaneidade, a partir da minha experiência de fruição de três obras estreadas em Salvador e dirigidas à infância, em 2016, "O Cordel de Maria CinDragrela", escrita por Lando Augusto e dirigida por Marconi Arap; "Canção para acordar Leo", escrita por Daniel Arcades e dirigida por Guilherme Hunder e Thiago Romero e "Avesso", escrita por Gildon Oliveira e dirigida por Guilherme Hunder. Do ponto de vista da temática, as três peças investem em abrir o leque do que convencionalmente é autorizado pelo status quo a ser tratado e disponibiliado para crianças, como medo, transgeneridade, homosexualidade e política. Trata-se de obras que reposicionam o olhar para as demandas em jogo na produção de peças para os pequenos e, antes de desejar estabelecer qualquer tipo de hierarquia qualitativa, o intento aqui é vislumbrar de que modos elas investem, à sua maneira, em politizar as ações artísticas para crianças, repensando modelos engessados, estereotipantes e estagnados, principalmente no que tange à dramaturgia.

Politizar, aqui, investe em que se se pense sobre formatos artísticos interessados em reflexão, conscientização e proposição de trabalhos que se coloquem em constante revisão das práticas e valores relativos à sociedade e às relações humanas. Cada gaveta artística reserva para si seus clichês e preconceitos, politizar essas ações é repensar esses valores em suas funções paradigmáticas. Compreender o diálogo das obras com os diferentes públicos com os quais elas se relacionam, questionando algumas de suas barreiras, amplia as possibilidação de criação e interlocução entre autores e público, fortalecendo as perspectivas que tratam com seriedade a cultura da infância.

Orienta a construção desse artigo, a pergunta-norte de Leão (2010): "haveria um rol de temas dirigidos à criança ou não?". Segundo o autor, as discussões não restringem o assunto,

muito embora não deixem de considerar as especificidades da criança. O que ele ressalta como de suma importância é o tratamento dado aos temas, "sejam eles políticos ou sociais, ou aqueles que explicitam com viva cadência as questões relativas ao sexo e à morte, por exemplo" (LEÃO, 2010, p. 94).

O principal amparo teórico, aqui, é a importantíssima publicação, o Boletín Iberoamericano de Teatro para la Infancia y Juventud, editado pela ASSITEJ España, associação internacional de criação e pesquisa sobre o teatro produzido para crianças. O livro reúne artigos de pesquisadores de várias partes do mundo sob o propósito de discutir o que seriam temas tabus dirigidos à infância. O evento que originou o livro foi o I Foro Internacional de Investigadores y Críticos de Teatro para Niños, que aconteceu no Centro Cultural de la Cooperación em Buenos Aires, em julho de 2010.

Manon van de Water (2011) contorna o significado da palavra tabu, retomando sua origem polinésia e sua acepção na tradução para a língua inglesa, no século XVIII. O que se considera como tabu é específico de cada cultura ou sociedade, sendo que alguns são mais universais, como o incesto, canibalismo e homicídio intencional. Muitos tabus têm a ver com sexo, violência e linguagem, com raízes fincadas em crenças morais e religiosas, o que os converte em construções ideológicas. O tabu aparece no artigo de Water como um conceito altamente ideológico e localizado, em grande parte determinado pelas crenças dominantes de um grupo cultural, ou seja, para falar sobre tabus no teatro para crianças e jovens, é necessário considerar o contexto cultural material sobre o qual se geram esses tabus e são percebidos como tal.

O autor traz Platão para situar uma espécie de embrião da noção de perigo nas histórias contadas no teatro. O projeto de Platão é de vigia e censura. Para ele, as crianças não são capazes de distinguir alegoria e realidade e necessitam ser preservadas e ensinadas a apreciar a virtude da maneira mais justa. Para tanto, as histórias devem ser contadas por narradores e não por pessoas que agem. "Os pensamentos de Platão sobre o que deve e o que não deve ver uma criança é um dos primeiros casos de censura para crianças no mundo ocidental" (WATER, 2011, p. 33). A ideia platônica, portanto, de que histórias corretas inculcam bons comportamentos encontrou ampla acolhida por instituições educativas e religiosas. E não seria exagerado afirmar que, como ideia, a prerrogativa platônica permanece em inúmeros discursos/produtos culturais contemporâneos.

Os tabus, afirma Water, podem se infiltrar no teatro para crianças e jovens de muitas maneiras: no conteúdo, na forma e no estilo. Os tabus podem ser fáceis e ambíguos. Sexo,

sexualidade, violência e linguagem ofensiva estão entre os mais comuns, mas podem também ser considerados tabus, instâncias mais ocultas e ideológicas como o absurdo, finais abertos, tramas não-lineares, imagens associativas e a falta de protagonistas claros com quem se identificar. Nestes casos, a linha entre tabu, desafio e polêmica é bem fina, o que pode gerar uma auto-censura por parte dos artistas que evitam situações polêmicas, seja por crença, seja por uma dependência maior da bilheteria. Vale ressaltar também que os aspectos mais ambíguos mencionados acima são perfeitamente aceitos quando se trata do recente teatro para bebês. O trato com crianças não escolarizadas permite mais tranquilidade para artistas e espectadores lidarem com dinâmicas cênicas não vinculadas à narrativa, o que permite intenso uso de imagens associativas, por exemplo.

As proibições do tabu parecem naturais para aqueles que as sustentam. O medo das consequências de se infligir o tabu, o temor do contágio, de que todos façam o mesmo, implicando em isolamento e exclusão comunitárias do transgressor, parece o mesmo medo que sustenta o tabu no teatro infantil. Como tema, o tabu desequilibra o *status quo*. A relação com o tabu é ambivalente e essa dualidade, no caso da infância, operaria como uma busca de preservar o paraíso de uma infância idealizada, sem conflitos e contradições.

O teatro para crianças entra nesse espaço como um apelo à possibilidade de laço social. Com as possibilidades de diversão contemporâneas, televisão, internet, videogames, cinema, o contato da criança com os produtos se tornou mais direto e menos intermediado pela família e escola. O teatro ainda sustenta esse vínculo de uma presença ativa e convivial entre crianças e adultos, a qual provoca a construção de significados compartilhados, impulsionados por uma linguagem poética apreciada em conjunto (DILLON, 2011). Compreender como as obras-objeto desse artigo se relacionam com os temas considerados tabu, quando dirigidos às crianças, é cruzar os limites do cercado instituído da norma, permitindo a expansão de saberes e possibilidades de aprendizagem.

Palavras-chave: teatro; dramaturgia; encenação; cultura da infância; criança

Palabras claves: teatro; dramaturgia; puesta en escena; cultura de la Infancia; niños

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

O protagonismo da cultura popular presente nos projetos da "Casa de brincar Alecrim" em Amargosa

El protagonismo de la cultura popular en los proyectos de la "Casa de jugar Alecrim" en Amargosa

Rafaela Sousa Guimarães
Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC)

Ana Carla Nunes Pereira
Universidade do Estado da Bahia (UNEB/PPG)

A Casa de Brincar Alecrim é um espaço lúdico que valoriza as brincadeiras, os jogos, a arte, a música e cultura. Neste lugar o brincar entre as crianças acontece de maneira natural e criativa a partir de elementos simples como papelão, caixas, pedrinhas, gravetos, terra, água entre outros. Os jogos ou brinquedos tecnológicos não possuem espaço na Alecrim, pois entende-se que é necessário para o desenvolvimento saudável das crianças as brincadeiras criadas por elas, elaborando assim, a criatividade e a imaginação. Há o favorecimento do contato direto dos brincantes como as tradições orais, a cultura, os folguedos, os jogos e as brincadeiras que remetem a cultura popular brasileira.

A partir de oficinas lúdicas, proporciona-se as crianças um universo lúdico e cultural das histórias, dos personagens que fazem parte das tradições culturais, das cantigas de rodas, dos cânticos de trabalho, da culinária, das representações artísticas plásticas e cênicas, e da possibilidade de apresentar aos brincantes elementos concretos e orais no intuito de contribuir com a formação identitária das crianças. Ressalta-se que neste espaço de valorização do ser criança, a presença dos brinquedos é extremamente importante para apropriação da cultura. Na Alecrim há um acervo de brinquedos vindos de feiras livres de alguns municípios da Bahia.

Ao adentrar o ambiente, as crianças se encantam e assim, cumpre-se o papel proposto, incentivar e elevar o repertório cultural de crianças de 02 a 08 anos de idade. Imersas em um ambiente sem valorização da cultura, as crianças vão penetrando numa sociedade sem

acolhimento e sem referências, não havendo um desenvolvimento do sentido de referenciar um modelo cultural que diz as crianças quem elas são. A cultura popular possui um papel fundamental na formação social dos seres humanos, é através dela que as expressões lúdicas vão caracterizando como componente da representação dos homens no contexto social. Sendo assim, trabalhar elementos da cultura popular brasileira para as crianças é primordial para uma educação total, que atua na integralidade do ser, atuando na esfera cognitiva, social e relacional.

Neste sentido, emergir o ser infantil numa educação cultural e popular é dever das instituições educacionais, no afã de proporcionar momento de aprendizagens e interatividades nas expressões representacionais do que nos referencias como grupo social. A Casa de Brincar Alecrim como espaço lúdico e de formação do desenvolvimento infantil, opta por um trabalho de base conceitual e prático através do que é mais essencial para a educação dos indivíduos, as tradições e a cultura popular que os fazem seres pertencentes a uma determinada comunidade.

O protagonismo nos temas que envolvem a cultura popular presentes nos projetos da Casa de Brincar objetiva apresentar aos brincantes as expressões culturais, através de um trabalho pautado nas artes, nas danças, teatro, as expressões e a música popular brasileira, fomentando a ludicidade e o conhecimento sobre a nossa cultura que nos identifica como brasileiros. Vivenciar experiências significativas contribui para a formação dos sujeitos, atuando de maneira simbólica na sua relação de incorporação das referências sociais acerca da sua construção de pertencimento a um determinado grupo. As representações culturais adquirem uma identidade muito particular e mesmo singular. Desta forma, inserir as crianças desde cedo para a diversidade cultural existente nas diferentes localidades brasileiras é importante para a disseminação da tradição e incorporação dos elementos culturais na referenciação do sentimento de reconhecimento cultural.

Pensando nesta possibilidade, surge o projeto de construir junto com os brincantes da Casa de Brincar o Terno de Reis Cultural Alecrim, no intuito de apresentar as tradições dos folguedos populares, assim como trabalhar elementos culturais e artísticos da música popular brasileira. Desta maneira, a Casa de Brincar Alecrim, objetiva trazer possibilidades de aprendizagem total para as crianças, seja na arte, na música, no teatro ou nas brincadeiras tradicionais, trabalhando para elevar o conhecimento de mundo dos brincantes. Durante o período de um mês, os brincantes estiveram envolvidos diretamente no projeto, pois através deles e com eles, o Terno de Reis Cultural Alecrim foi sendo construído. Através de oficinas

lúdicas de literatura, arte, música e teatro, as crianças puderam vivenciar experiências lúdicas dos Reisados e Folias de Reis da Bahia através de vídeos, histórias e imagens. Os brincantes puderam construir nas oficinas de arte as lanternas que compuseram a festa, desenharam como eles interpretavam as folias, ajudaram no enfeite das cestas das flores. Nas oficinas de teatro eles puderam trabalhar os elementos do teatro e da encenação. As crianças brincaram de representar e interpretar as canções, as danças e as coreografias para serem apresentadas no dia.

Nas oficinas de literatura conheceram a história de alguns Ternos de reis, inclusive a do Terno Rosa Menina, assim como a história do fundador, o senhor Silvano Nascimento. Nas oficinas de música puderam cantar, trabalhar os instrumentos musicais e conhecer as canções da MPB escolhidas para compor o repertório musical da Folia de Reis da Alecrim. Os brincantes também puderam conhecer e aprender as ladainhas e hinos dos Reisados. O Terno saiu às ruas em dezembro de 2017, tendo como música inicial o hino ao Reisado de Chico Lobo, "Ô de casa, ô de fora. Maria vai ver quem é. São os cantador de Reis. Quem mandou foi São José...". O Terno Alecrim se configura não como uma expressão religiosa, mas cultural, ao qual demonstra toda a riqueza e a diversidade na nossa cultura popular. Desta forma, pelo presente exposto, percebe-se que ao logo do funcionamento da instituição, vem se cumprido o objetivo de apresentar para os brincantes da Casa de Brincar Alecrim as manifestações culturais que fazem parte da nossa cultura, tão importante para o conhecimento da importância e valorização da cultura popular regional. Compreende-se a importância do protagonismo das tradições culturais e inserção das crianças no universo do teatro, das artes e da música boa e de grande qualidade. Sendo assim, a Casa de Brincar Alecrim realiza um trabalho de educação total dos indivíduos em formação.

Palavras-chave: Cultura Popular; Infância; Casa de Brincar Alecrim

Palabras clave: Cultura Popular; Infancia; Casa de Jugar Alecrim

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

As infâncias nas telas: pluralidade e complexidade nas narrativas audiovisuais para crianças

Infancia en pantallas: la Pluralidad y la complejidad de las narrativas audiovisuales para niños

Luciana Reis Comin
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

O presente trabalho busca refletir sobre os caminhos atualmente percorridos na criação e produção de narrativas audiovisuais para a infância, seguindo as referências construídas pela tríade: criação, audiência e mercado. Para versar sobre esse assunto, utlilizaremos como material de análise, textos desenvolvidos pelo *ComKids*, dentre eles artigos publicados no *site* e material elaborado para o curso "Produção audiovisual infantil de qualidade: Da inspiração à realização", oferecido em sistema *online,*em 2016.

O *ComKids* é uma iniciativa da *MidiaAtiva* – Centro Brasileiro de Mídia para Crianças e adolescentes, em parceria com a *Singular, Arquitetura de Mídia* que tem como obejtivo promover e produzir conteúdos digitais, interativos e audiovisuais para crianças e adoslescentes, "a partir de pressupostos de responsabilidade social, desenvovimento cultural e economia criativa no Brasil, na América Latina e Península Ibérica", segundo texto de apresentação publicado em seu *site* oficial. Trata-se de um grupo de produtores que tem desenvolvido um interessante diálogo com criadores, teóricos e produtores de toda a América Latina, em especial a Argentina, onde a reflexão sobre as demandas para a criação de conteúdos para a infância ganha contornos consistentes.

Dentre as principais atividades da *Comkids*, por exemplo, está o *Festival Prix Jeunesse Iberoamericano,* com edições anuais desde 2009, que conta com a colaboração da versão internacional da Alemanha, que por sua vez, acontece há mais de 40 anos.

Dentre os pontos de discussão desenvolvidos pelos pesquisadores associados ao *ComKids*, destaco o exercício de um olhar plural para infâncias, direitos, cultura audiovisual e novas identidades, além da questão da qualidade da produção audiovisual para crianças.

Importante ressaltar que a palavra qualidade é relativizada aqui como um conceito complexo, subjetivo, flexível, mutante, que se transforma no tempo e espaço. O recorte para a avaliação do que hoje é considerado um produto de qualidade para a infância está situado na pesquisa entre grupos de expressão na sociedade, tais como teóricos e ativistas dos direitos da criança, que associam à qualidade questões como a democratização, ética, plularismo cultural, diversidade e educação. São esses os principais parâmetros utilizados hoje pelos produtores de conteúdo audiovisual para a faixa etária referida.

Outro ponto importante está na discussão sobre quem são essas audiências e como seus interesses se dividem a depender da idade, assim como as poéticas da infância e temas urgentes. As novas telas e a cultura digital tem agora um papel fundamental no estudo sobre a produção audiovisual na infãncia, já que, segundo pesquisa realizada pelo projeto Papagaio Pipa (criação da *Multifocus – Inteligência de Mercado)* em 2013, os conteúdos produzidos pelo canal *YouTube* , junto com os jogos *Online*, então na preferência de 71% das crianças entre 7 e 11 anos. Sabe-se que boa parte desses conteúdos com maiores visualizações na rede são produções caseiras, vídeos editados pelas próprias crianças, que vão desde diários virtuais e tutoriais de moda e beleza, até produções amadoras de novelinhas ou histórias filmadas com bonecas. Esses dados nos alertam sobre como o ambiente virtual convida as crianças a exercitar seu poder de selecionar, pesquisar, comentar, interagir e, principalmente, produzir seus próprios conteúdos. Mais ainda: como produtores e criadores de conteúdo passam a enxergar essa demanda da audiência e traduzi-la nas suas produções.

Através da reflexão sobre esses registros e sobre alguns exemplos de conteúdos veiculados hoje nas diversas mídias, temos como objetivo apontar caminhos para algumas questões, tais como: Para onde se aponta a diretriz temática e estética da produção voltada para a infância hoje? Quais são as infâncias representadas nas telas digitais? Quais seus temas mais frequentes, quais os tipos de formato mais aceitos no mercado?

Faz-se relevante apontar aqui exemplos de narrativas audiovisual, que, por algumas particularidades, vão ao encontro dos desejos da tríade criação, mercado e audiência, a que todos os produtos produzidos pelos meios audiovisuais devem se submeter. Destaco aqui, três produções: As séries de animação *Hora de Aventura* e *Gravity Falls* e a série em *Live action Brilhate*.

A escolha da série *Hora de Aventura* se deve a sua construção em termos de universo ficcional e narrativa transmídia. Trata-se de um grande sucesso de público, tendo vários desdobramentos narrativos. Já *Gravity Falls* oferece o jogo e o mistério, dialoga com a

dramaturgia dos games e desafia a audiência com os chamados *easter eggs*, pistas escondidas ao longo dos episódios, que revelam alguns segredos do universo ficcional. Já a série em *Brilhante* oferecer em sua dramaturgia temática e inspirações consonantes com o que se busca no mercado em termos de qualidade e valores.

Autores cujas pesquisas se desenvolvem dentro do universo da dramaturgia audiovisual contemporânea, apoiam a base teórica, com discussões acerca das mudanças na escrita dramatúrgica para TV, como Martin (2014), Calabrese (1999) e Machado (2000); complexidade narrativa em séries, desenvolvido por Mittel (2015); narrativas transmidiáticas com os estudos de Jenkins (2009), Scolari (2013) e Gosciola (2003), e produção audiovisual para crianças Rosenbergh (2008).

Palavras-chave: dramaturgia; narrativas audiovisuais; cultura da infância; narrativa transmídia; crianças

Palabras clave: dramaturgia; narrativas audiovuluales; cultura de la Infancia; narrativa transmidia; niños

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

GT 9 - Diálogos interdisciplinares: letramento, formação e universidade

Coordenadores: Adriano Dantas de Oliveira (UFRB), Ana Maria Freitas Teixeira (UFRB), Paulo Proença (Unilab)

O GT Diálogos interdisciplinares: Letramento, Formação e Universidade tem como interesse fomentar o diálogo sobre a formação geral do estudante e sobre o letramento acadêmico, abordando as problemáticas e os desafios da formação universitária na contemporaneidade, considerando ainda que, nesse contexto, notadamente esferas antes excluídas desse nível de ensino hoje têm a possibilidade de acessá-lo. Nesse âmbito, buscam-se diferentes reflexões e abordagens que tratem do perfil do ingressante, seu processo de transição entre o ensino médio e o ensino superior, seu processo de afiliação à vida acadêmica, as demandas da formação universitária no contexto atual da sociedade no que tange ao perfil do egresso, entre outras problemáticas relacionadas a esses aspectos. Dessa forma, em uma perspectiva interdisciplinar, em que se articulem pesquisadores de áreas como sociologia, antropologia, língua portuguesa, língua inglesa, literatura, pedagogia, entre outras, espera-se constituir um espaço privilegiado de reflexão sobre as demandas da sociedade e da formação universitária, incluindo-se o processo de entrada e de permanência do estudante na Universidade, enfatizando-se o letramento acadêmico e a sua formação humanística e profissional. Assim, em relação às problemáticas expostas, o GT Diálogos interdisciplinares: Letramento, Formação e Universidade aceita trabalhos que abordem temáticas pertinentes às configurações apresentadas, considerando-se, entre outras possibilidades, as pedagogias ativas na Universidade, as competências e as habilidades necessárias ao ensino na contemporaneidade e em contextos de interiorização do ensino superior, o letramento acadêmico, a formação e a atuação docente/discente em âmbito universitário.

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Programa em letramento acadêmico: uma experiência no curso de matemática na Universidade Federal do Amapá

Programa de alfabetización académica: una experiencia en el curso de matemáticas de la Universidad Federal del Amapá

Natália Almeida Braga Vasconcelos
Universidade Federal do Amapá (UFAP)

Danilo Del Castillo Silva
Universidade Federal do Amapá (UFAP)

Este trabalho origina-se do programa Letramento Acadêmico da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP), e também se insere nas atividades desenvolvidas pelo Grupo/Núcleo de Estudos e Pesquisas em Linguística Aplicada (NEPLA). Tendo em vista a necessidade de formação do estudante para as práticas de usos linguísticos no contexto acadêmico e considerando o comprometimento da UNIFAP, o programa visa oferecer curso durante um semestre, envolvendo gêneros produzidos na esfera de ensino superior. Nesse sentido, intenta-se, mais especificamente neste trabalho, relatar os resultados obtidos dos acadêmicos ingressantes do curso de Matemática da Universidade Federal do Amapá, a partir da produção do gênero resumo.

Nesse sentido, compreende-se a necessidade do trabalho com gêneros textuais acadêmicos logo no primeiro semestre do curso de graduação, pois a maioria dos alunos recém-ingressados na Universidade ainda desconhecem as práticas discursivas acadêmicas. Portanto, proporcionar-lhes uma disciplina que promova essas práticas aliadas a uma atividade de extensão é possibilitar-lhes o acesso a conhecimentos, a atividades e a discursos que vivenciará durante toda a sua formação e, possivelmente, depois dela. Este trabalho apresenta os resultados das atividades que foram desenvolvidas pelo Programa ao longo do segundo semestre letivo.

Através do curso ministrado, o objetivo é oferecer aulas de capacitação de práticas de leitura e escrita de gêneros usados no letramento acadêmico, bem como auxiliar os alunos do

curso de licenciatura em Matemática nesse rito de passagem dos estudos vistos em nível básico para os estudos mais avançados, como requerem as práticas letradas na universidade. Específico • Possibilitar aos acadêmicos dos cursos de graduação da UNIFAP acesso à leitura de diversos gêneros tanto acadêmicos quanto de outras esferas e de temáticas variadas; • Oportunizar a interpretação de textos da esfera acadêmica e de outras, utilizando algumas abordagens a partir de estratégias, capacidade e habilidade de leituras diversas; • Apresentar encaminhamentos práticos que possam auxiliar na elaboração de gêneros discursivos tanto na modalidade/linguagem verbal escrita quanto oral, segundo os princípios básicos de coesão, coerência, adequação vocabular e conhecimentos linguístico-discursivos.

O curso ministrado teve duração de 15 semanas, perfazendo um total de 60 horas, e composto de três unidades: Artigo acadêmico, resumo/ abstract e resenha. As horas de execução do programa no curso de matemática foram divididas nas seguintes cargas horárias: • 30 horas teóricas vistas na disciplina Português Instrumental e 30 horas práticas trabalhadas em sala de aula. O curso teve o caráter prioritariamente prático e visou à leitura dos gêneros resumo, resenha, artigo; visou também à produção dos gêneros resumo e resenha. O procedimento didático-metodológico do curso se pautará no modelo dos movimentos retóricos propostos por Swales (1990) e Motta-Roth e Hendges (2010).

Os alunos participantes do programa foram alunos matriculados no 1º semestre do curso de Licenciatura em Matemática, e matriculados na disciplina Português Instrumental. Os alunos entregaram no início do curso de resumo um texto de sua autoria sem informações prévias sobre os movimentos retóricos do gênero resumo. Estes resumos foram elaborados a partir de seus próprias conhecimentos sobre o gênero. Após o conhecimento dos movimentos retóricos foi produzida uma segunda versão e ao fim da unidade sobre o resumo, a segunda versão do texto entregue no meio do curso foi reformulada pelos alunos, submetida para correção e discutida em sala com a professora do curso para fazer as correções necessárias da versão preliminar do texto. Após essa discussão, o texto foi novamente corrigido e submetido na sua versão final. Na presente pesquisa, as dificuldades dos alunos com o letramento acadêmico serão discutidas a partir das versões preliminar e final.

Inicialmente foi proposto à turma que fizessem um resumo do artigo "A Modelagem matemática no estudo de funções exponenciais" de autoria de Diego Bittencourt Gonçalves e Denice Aparecida Fontana NisxotaMenegais, apenas com os conhecimentos que detinham até aquele momento sobre este gênero, sem orientações da professora. Em uma segunda aula, foi

feita a explanação teórica sobre o gênero resumo acadêmico, explicando os movimentos retóricos que o compõem. A partir desse conhecimento, foi proposto que identificassem em seis resumos a presença destes movimentos retóricos. Para dar continuidade ao trabalho com este gênero, foi solicitado que cada aluno refizesse seu primeiro resumo, identificando suas falhas, adequando seu texto a estrutura retórica e estrutural de um resumo acadêmico. E por fim, na última aula os alunos leram o resumo original do artigo "A Modelagem matemática no estudo de funções exponenciais", com base na leitura, em comentários e observações do resumo produzido por eles anteriormente, os alunos elaboraram a versão final, com as alterações adequadas ao gênero.

Respaldando-nos na concepção de linguagem como prática sócio-histórica e dialógica (BAKHTIN, 2003[19952/3]; BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2006 [1929-1930) e na visão dos Novos Estudos do Letramento, na qual se entende o letramento como prática social, dependente dos contextos sociais nos quais a língua escrita se inscreve (STREET, 2014 [1995], 1984), assumimos como base teórica central neste projeto, a definição de letramento acadêmico defendida por (STREET, LEA, 1998; 2006; FIAD, 2009, 2011, 2013, 2015; FICHER, 2011). Além dessa fundamentação, importante, também, é destacar o conceito de sociorretórica de gêneros defendido Swales (1990; 2004) e Motta-Roth e Hendges (1996). Embora reconheçamos a visão de alguns autores ao defenderem o conceito de letramento acadêmico como todo contexto onde há práticas formais de escolarização, como propõe Fischer (2008), preferimos discutir esse tipo de letramento como restrito ao contexto universitário, no sentido proposto por Street e Lea (1998, p. 1). Para esses autores, uma perspectiva dos letramentos acadêmicos concebe leitura e escrita como práticas sociais que variam segundo contexto, cultura e gênero (BARTON; HAMILTON, 1998; STREET, 1984, 1985).

Cada contexto social, produz seus textos relativamente organizados em esferas de comunicação. Aqui no Brasil, as autoras Motta-Roth e Hendges (1996) têm trabalhos semelhantes aos desenvolvidos por Swales. Elas também propõem o conhecimento dos gêneros acadêmicos por seções ou movimentos retóricos. Segundo as autoras, esses movimentos são estratégias utilizadas pelo autor para o alcance de um objetivo nas passagens do texto. São formas de o autor (e por que não dizer o leitor?) visualizar aquilo que precisa ser dito e o lugar onde precisa dizer. No livro Produção textual na universidade, Motta-Roth e Hendges (2010) demonstram como esses movimentos ocorrem em gêneros como o Resumo, a Resenha e o Artigo Científico.

O Programa em Letramento Acadêmico, aplicado de forma experimental na Universidade Federal do Amapá, teve bons resultados na turma de Matemática, porém teria melhor aplicabilidade, consequentemente um resultado mais satisfatório e abrangente, se fosse executado desvinculado da disciplina de Português Instrumental, em formato de projeto de extensão. O projeto deveria ter suas atividades práticas conduzidas pelos acadêmicos-monitores do curso de Letras, com a devida supervisão de professores-coordenadores. Neste formato, poderiam ser atendidos tanto alunos recém-ingressos quanto graduandos cursando regularmente outros semestres, desde que seja feita uma pré-seleção. Além disso, ao ser desvinculado da disciplina Português Instrumental, alunos que não sentirem a necessidade de participar do Programa por já possuírem uma graduação ficariam mais livres para tomarem essa decisão.

Trabalhar um projeto de extensão voltado para os que ainda não estão acostumados com o ambiente da academia, assim como seus gêneros específicos, se faz importante justamente por conta do público alvo ser pessoas que precisam desse processo de adaptação e transição entre Escola/Ensino Médio para o Ensino superior. O projeto é bem estruturado por completo, desde seu planejamento metodológico até sua aplicabilidade. A resposta da turma foi positiva com relação ao objetivo primeiro do programa.

Com base na experiência e nas orientações do curso de letramento acadêmico, mais específico o gênero resumo é possível afirmar o quão são escassos os materiais de orientação ao acadêmico à escrita. A turma do curso de Matemática anteriormente ao curso demonstrava-se mais interessada em aprender na academia a produzir textos de orientação avaliativa, como testes, resolução de problemas (cálculos), exames e relatórios. Ao contrário da visão preliminar do curso, há uma diversidade de gêneros para leitura e para escrita na Matemática, porém com baixo índice de orientação explícita e uso de movimentos retóricos por parte do curso.

Palavras-chave: letramento acadêmico; matemática; resumo

Palabras claves: alfabetización académica; matematica; resumen

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

MOOC - *Massive Open Online Courses*: O que atrai os seus participantes?

MOOC - *Massive Open Online Courses*: ¿Lo que atrae a los participantes?

Eniel Espírito Santo
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

Ariston Lima Cardoso
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

MOOC é um acrônimo da língua inglesa para *Massive Open Online Courses* que designa os cursos livres e abertos de curta ou média duração, ofertados *online* por Instituições de Ensino Superior (IES) em diversas temáticas. Os cursos MOOC surgiram no inicio deste século XXI no contexto de uma proposta de aprendizado colaborativo em rede, todavia, acabaram por se firmar como uma concepção cognitivista (e alguns até mesmo behaviorista) em que os objetivos são pré-definidos pelos professores que ministram suas aulas por meio de videoaulas curtas, apoiadas em materiais didáticos e seguidas de atividades autocorrigidas com um limitado, ou quase nulo, espaço de comunicação entre os seus participantes (YOUSEF *et al*, 2014).

Para alcançar os seus objetivos de aprendizagem, os cursos MOOC utilizam diversas ferramentas como suporte à mediação pedagógica, destacando-se vídeoaulas, aulas narradas, *podcasts*, vídeos diversos, recursos da gamificação, além de textos didáticos dialogados que possibilitam aos participantes amplo material de consulta, permitindo-lhes elaborar seu roteiro de aprendizagem (SANTO *et al*, 2016).

Os cursos MOOC se configuram como Recursos Educadionais Abertos (REA), visto que se adequam às principais características da educação aberta delineadas por Santos (2012), pois permitem aos participantes decidir onde estudar, respeitando-se o seu rítmo de vida, além do reconhecimento da sua autoaprendizagem por meio de uma certificação opcional.

Desta forma, os cursos MOOC se constituem em uma ferramenta para a educação

continuada não formal e tem sido objeto de investigação, visando compreender a dinâmica que se instaura nestes ambientes de autodidatismo, bem como o perfil dos participantes que optam por tais cursos, considerando-se que centenas de IES em todo o mundo têm ofertado tais cursos, quer individualmente quer como parte de plataformas *online* tais como Coursera, edX, Udacity, Veduca entre outras.

A partir de 2015 a Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), por meio da Superintendência de Educação Aberta e a Distância (SEAD), constituiu-se na primeira Instituição Pública de Ensino Superior (IPES) no estado da Bahia a ofertar cursos MOOC, embora outras iniciativas já ocorriam pelo país, como por exemplo, na Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), Universidade de São Paulo (USP) entre outras.

No biênio 2015/2016 a UFRB/SEAD desenvolveu e ofertou 10 (dez) cursos MOOC, tendo alcançado até jan./17 mais de 32 mil inscrições, com participantes oriundos de todo o país e até mesmo do exterior. Adicionalmente, o índice de participantes aprovados nos cursos saltou de 26,5% em 2015 para 40,7% em 2016, patamar bem acima do *benchmark* da *University of Pensylvania,* cujo índice de aprovados nos cursos MOOC situa-se entre 8 a 12%, como apontam Perna *et al* (2013).

Os resultados positivos alcançados pelos cursos MOOC ofertados pela UFRB/SEAD revelam que tais cursos não são ofertados ao acaso, nem tampouco se constituem em meras aulas gravadas pelos docente, antes são resultado de um design instrucional que valoriza e estimula o processo de autoapredizagem dos participantes, por meio de um estimulante e flexível roteiro de aprendizagem *online,* como esclarecem Santo *et al* (2016).

Nesta perspectiva, o objetivo deste trabalho é analisar os principais fatores que influenciam na escolha dos participantes dos cursos MOOC ofertados pela UFRB/SEAD, visando fornecer subsídios pertinentes para a elaboração e divulgação de novas propostas de cursos. Do ponto de vista metodológico, para a caracterização da tipologia de operacionalização da pesquisa, adotamos os conceitos de Triviños (2006) e Gil (2007) resultando na seguinte classificação: a) quanto aos objetivos, trata-se de um estudo exploratório descritivo; b) quanto à fonte de dados, a pesquisa se apoiou tanto em uma revisão de literatura como em uma pesquisa documental e, finalmente, c) quanto aos procedimentos de coleta de dados, analisamos a avaliação de reação preenchida *online,* de forma voluntária, por 3.578 participantes que concluíram os cursos MOOC ofertados pela UFRB/SEAD no período de fevereiro de 2016 a fevereiro de 2017.

De acordo com dados coletados, na perspectiva dos participantes respondentes a

indicação de colegas foi fundamental para a inscrição no curso, constituindo-se em um importante fator de atração (71,5%). Adicionalmente, foram listados como possíveis fatores influenciadores na escolha do curso, a saber, o aprimoramento conhecimentos na área temática do curso (98,7%); possibilidade de melhoria no desempenho profissional (96,6%) e no currículo pessoal (94,1%); oportunidade para experimentar a educação a distância (75,6%); cumprimento das atividades complementares exigidas na graduação (48,7%), obtenção do certificado de conclusão (58,1%); entretenimento pessoal (28,2%) e a credibilidade da UFRB (96,6%). Os cursos MOOC foram avaliados como excelente/ótimo por 93% dos participantes e 99,7% o indicariam a um familiar ou amigo.

Os resultados apontados na pesquisa revelam que os participantes de cursos MOOC são atraídos, em sua maioria, pela indicação de amigos além da busca pela melhoria da empregabilidade e desempenho profissional. Também observamos que os cursos MOOC oferecem uma possibilidade para experimentar a modalidade da educação a distância (EaD), além de fornecer uma certificação comprobatória para fins de atividades acadêmicas complementares na graduação ou mesmo para progressão funcional, constituindo-se em argumentos atrativos para a inscrição no curso.

Concluímos que os desenvolvedores de cursos MOOC devem atentar para as motivações relevantes apontadas pelos participantes egressos pesquisados a fim de nortear o design instrucional de novos cursos. Ademais, os cursos MOOC se constituem em uma ferramenta de extensão universitária de amplo alcance, especialmente ao disponibilizar para aa comunidade conteúdos local e globalmente pertinentes.

Palavras-chave: MOOC; educação a distância; motivações dos participantes

Palabras claves: MOOC; educación a distancia; motivaciones de los participantes

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Mercantilização e Precarização da Educação Superior no Brasil: A tecnologia utilizada como ferramenta no ensino à distância – uma análise do Estado da Bahia

Mercantilización y la precariedad de la educación superior en Brasil: La tecnología utilizada como una herramienta para la educación a distancia - un análisis del estado de Bahia

Cleber Nogueira Aleluia de Souza
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Valério Almeida de Carvalho Vilela
Faculdade São Francisco de Barreiras (FASB)

Os rumos com que a educação superior no Brasil vem tomando têm preocupado diversos especialistas e servindo de objeto de estudo para várias pesquisas e análises. Sua expansão mercantilista atrelada à formação de oligopólios distorce a condição de direito à educação superior pública, gratuita e socialmente democrática.

Com o surgimento da tecnologia da comunicação, a sociedade ganha com as novas formas de aprender. O avanço tecnológico vem como um aliado na qualidade de ensino da educação, além de aproximar o conhecimento do universo do aluno. A era virtual possibilita, neste caso, que alunos e professores interajam, sem mesmo nunca terem se visto, através dos diversos equipamentos midiáticos. Desta forma, percebe-se que o contato olho a olho em uma sala de aula física não é mais essencial, embora não seja, de todo, descartada. O processo de ensino-aprendizagem surge desta forma, com uma nova roupagem, a fim de quebrar paradigmas tradicionais na educação.

É com este olhar, que analisamos o atual modelo de educação superior à distância no Brasil, enquanto objeto de desejo humano por conhecimento, bem como para cumprir requisitos básicos para ingresso no mercado de trabalho, para que desta forma possa se manter o sistema econômico vigente e atender às demandas específicas do capitalismo, deixando de lado o real papel da educação.

Este trabalho justifica-se pela necessidade de entender a atual dinâmica de instituições no processo de possibilitar o acesso ao ensino superior sem a garantia da qualidade de ensino que as mesmas possam oferecer aos seus alunos. Essa privatização da educação superior tem refletido no enfraquecimento de práticas institucionais e políticas, onde o principal objetivo é racionalizar os recursos através do uso da tecnologia, para assim, garantir a sustentação financeira destas empresas e aumento dos seus lucros.

Os interesses antagônicos de determinados grupos empresariais diante da crescente expansão do mercado educacional, tem tornado o ensino superior à distância no Brasil um verdadeiro "nicho mercadológico". Na tentativa de arregimentar mais alunos para estas instituições, os discursos destas empresas soam como verdadeiras promessas para ascensão social no trabalho, diplomas de maneira facilitada e o uso de abordagens comerciais que conquistam os prováveis "clientes", e não alunos, para ingressarem no ensino superior.

O presente trabalho tem por objetivo fazer uma abordagem acerca do cenário da Educação Superior no Brasil, levando em consideração a Educação à Distância e os seus reflexos na "mercadorização" do ensino. Focamos essencialmente na discussão da oferta de cursos superiores na Bahia, através da educação à distância, utilizando-se da tecnologia como um advento oportuno para que essa dinâmica aconteça e desperte nos centros geradores de conhecimento um movimento de mercantilização do setor como forma de expansão e geração de negócios. Abordamos a relação dialética da educação como a tecnologia a fim de enxergar como a educação contemporânea se comporta, trazendo conceitos como ciberespaço (Lévy 1999) e sua aplicabilidade no caminho do ensino e no processo de aprendizagem.

Através de pesquisas bibliográficas e um estudo a partir de dados disponibilizados pelo SEMESP 2015 que traz os dados do ensino superior no Brasil nos propomos a fazer um mapeamento do fenômeno da mercantilização das IES no cenário baiano. Através dos dados coletados, apresentamos informações sobre a expansão deste mercado, principalmente por Instituições privadas e sua abordagem capitalista, com o intuito de oferecer benefícios para estudantes que buscam se adaptar às exigências do mercado de trabalho e a qualificação profissional por meio da educação formal.

Julgamos relevante trazer índices do crescimento e expansão das IES que adotaram o modelo de Educação à Distância, fazendo um paralelo à modalidade presencial tradicional. Através do Censo do INEP 2015, percebemos como essas instituições, através do apelo midiático e das ofertas facilitadas, recrutam um número cada vez maior de indivíduos que

precisam de um diploma de ensino superior. Direcionamos o estudo dos dados ao estado da Bahia, fazendo relações com as suas diversas mesorregiões.

Neste contexto, fica evidente o declínio da educação no Brasil como um bem público e seu empobrecimento no real conceito de socialização e visibilidade social, reduzindo-a para a exploração da mais-valia (Marx 2011) por parte dos grupos interessados. Desta maneira a educação à distância se tornou mais um serviço a ser atrelado a partir das relações sociais objetivas de dominação no capitalismo. Assim, assume um papel de personificação de seus fundamentos materiais, caracterizando uma subserviência aos ditames da produção capitalista.

No contexto atual em que a educação se tornou objeto de mercadoria, indo para além da lógica do capital, faz-se necessário refletir sobre essa decadência do seu papel social e emancipatório na sociedade em que pertencemos. Neste sentido, espera-se que a educação supere o modelo neoliberal que reduz o ser humano a sujeito responsável pelo seu próprio fracasso e transforma simultaneamente a própria educação em mercadoria, impondo falsas garantias quando relacionadas ao mercado de trabalho como estratégia de captação de alunos. A fusão de grandes grupos que detém alguma IES, de forma integral ou parcial, tem monopolizado a educação, descaracterizando-a como um bem social, em detrimento da autopromoção e do crescimento econômico, visando seus próprios interesses.

Palavras-chave: mercantilização; ensino superior; EAD; Bahia

Palabras claves: mercantilización; educación superior; EAD; Bahía

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Letramento acadêmico e discurso: movimentos retórico-discursivos como forma de compreensão da produção textual na academia

Alfabetismo académico y discurso: movimientos retórico y discursivos como una forma de comprensión de la producción textual en la universidad

Adriano Dantas de Oliveira
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

No presente trabalho, propusemo-nos a expor reflexões sobre o letramento acadêmico à luz de contribuições dos estudos discursivos. Desse modo, partimos da problematização da própria noção de texto, palavra derivada do Latim (*texere* - verbo tecer) e da palavra *textus* (ou *textum*), particípio passado de *texere* (entrelaçamento, tecido). Assim, a problemática de abordagem ao texto em nosso trabalho inicia-se desde a sua própria etimologia: o texto é um tecido, uma malha textual, cuja materialização dá-se, em nosso entendimento, por princípios textuais e, também, discursivos.

Buscaremos expor como a compreensão dos mecanismos discursivos que engendram movimentos retóricos específicos de um texto culminam no texto tal como ele se constitui e se tipifica. Nosso objetivo central é a demonstração desses aspectos como fator central para o letramento acadêmico, instrumentalização para o trabalho – leitura e escrita – com textos em uma dada esfera de atividade.

Em relação ao texto acadêmico, destaquemos, inicialmente, que assim como os romances buscam ser pateticamente persuasivos, as estatísticas matematicamente persuasivas, um texto de humor, humoristicamente persuasivo, os textos acadêmicos buscam ser cientificamente persuasivos. Para que se tenha êxito nesse fazer persuasivo os textos, das mais diferentes esferas, possuem estratégias e movimentos retórico-discursivos específicos em sua própria constituição. No caso dos textos acadêmicos, podemos citar, inicialmente, como estratégia discursiva e textual, o atendimento às coerções das normas da ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas) que estabelecem as formas válidas de produção textual. Normas amplamente ensinadas e estudadas em disciplinas tradicionais como "Metodologia Científica" ou "Metodologia da Pesquisa" e afins, porém, apenas o conhecimento e aplicação

de regras não são suficientes para a inclusão do aluno na esfera de atividade acadêmica no que se refere à leitura e à produção textual.

É necessário, pois, compreender e abordar os textos acadêmicos, além das coerções relacionadas às normas, como tipos e tamanhos de fonte; espaçamento de linhas; tipos de parágrafo – europeu ou americano; espaço de margens superior e inferior, direita ou esquerda; citação com mais de três linhas com recuos, com até três linhas com aspas ficando no corpo do parágrafo; sequências adequadas de elementos das referências bibliográficas e das próprias referências etc. Há a necessidade da reflexão sobre esses textos, sobre suas formas de constituição e, sobretudo, acerca de seus princípios motivadores. Tal abordagem amplia a concepção do texto acadêmico de uma perspectiva normativo-textual para uma perspectiva retórico-discursiva.

Ainda em relação ao texto cabe destacar sua tipificação em gêneros. Essa concepção ocorre a partir do pensamento do filosofo russo Bakhtin, do início do século XX ao tratar do enunciado. Em uma nova abordagem ao conceito de gênero, cujos estudos datam desde a Grécia antiga (gêneros literários e gêneros do discurso), Bakhtin (1929) postula que a comunicação verbal ocorre pela troca de enunciados (unidade da comunicação verbal), que se tipificam em formas relativamente estáveis (gêneros) e emergem e circulam em uma dada esfera de atividade humana. A esses postulados está relacionada a noção de letramento, capacidade de um indivíduo executar práticas sociais com gêneros em uma dada esfera de atividade humana.

Da problemática do letramento decorre a compreensão de que mesmo pessoas que dominam uma língua e saibam ler e escrever competentemente podem sentir-se impotentes em alguns campos da comunicação, pois não dominam as formas de gênero de dadas esferas. Para Bakhtin "[...] quanto melhor dominamos os gêneros tanto mais livremente os empregamos, tanto mais plena e nitidamente descobrimos neles a nossa individualidade [...] em suma, realizamos de modo mais acabado o nosso livre projeto de discurso. (BAKHTIN, 2003, p. 284-285)

Nessa perspectiva, a partir de pesquisas bibliográficas e demonstrações práticas da aplicabilidade de uma perspectiva discursiva de abordagem ao texto acadêmico, ultrapassando uma concepção puramente normativo-textual – embora o texto continue sendo a unidade de ensino – proporemos a reflexão sobre o letramento não nos restringindo simplesmente ao aprendizado da forma de se escrever, mas também abordando a complexidade retórico-discursiva e enunciativo-contextual envolvida em uma determinada ação de linguagem.

Assim, partindo das problemáticas expostas, sobre enunciado/texto, gênero, esfera de atividade humana, letramento acadêmico; das pesquisas bibliográficas realizadas e de apresentações de produções textuais de alunos, demonstraremos como a compreensão do funcionamento da linguagem em uma perspectiva retórico-discursiva é um fator indispensável à condição de estudante letrado no universo acadêmico. Além de saber ler e escrever (da alfabetização) são necessárias competências leitora e escritora e um conjunto de habilidades que compõem essas competências em contextos específicos.

Dessa forma, noções discursivas: de relações de poder que permeiam e são permeadas na circulação de gêneros em meio ao domínio discursivo acadêmico; de condições de produção; de escolhas lexicais; de posições enunciativas; de vozes; de assujeitamento – consideremos a necessidade de citações em suas variadas formas como recurso de legitimação e de persuasão em um texto/gênero acadêmico; de constituição do sujeito no/pelo discurso – consideremos nesse âmbito a produção espontânea do autor em retomadas (paráfrases), comentário expositivo (acréscimos) no processo de enunciação do seu projeto de dizer ao produzir seu texto acadêmico; de autoria e originalidade como um efeito de sentido do texto produzido, efeito decorrente da articulação de idéias do produtor do texto às ideias das fontes pesquisadas; de compreensão dos movimentos retóricos como forma de engendramento da produção textual, das necessidades (das causas – o porquê?) e o fim a que serve (objetivos – para quê?) cada um deles etc. Esses são alguns "nós" do tecido que um indivíduo letrado academicamente necessita compreender para poder propor-se como sujeito no meio acadêmico em suas produções textuais. Conforme poderemos observar, os "nós" do tecido dão-se no âmbito da materialidade textual (coesão, coerência, sintaxe etc.), mas dão-se também e, sobretudo, em âmbito discursivo.

Palavras-chave: letramento acadêmico; discurso; gênero; movimentos retóricos

Palabras clave: alfabetismo académico; discurso; género; movimientos retóricos

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Estudantes de Bacharelados Interdisciplinares na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB): traçando um perfil geral

Estudiantes de Bacharelados Interdisciplinares en la Universidad Federal del Recôncavo de la Bahía (UFRB): remontar un perfil general

Ana Maria Freitas Teixeira
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

Nos últimos anos o acesso ao ensino superior no Brasil passou por uma massificação e democratização significativa. Mas o número de fracassos, ou grandes dificuldades encontradas pelos estudantes durante seu primeiro ano de estudos universitários também atestam que a democratização do acesso ao saber está longe de terminar, e exige ferramentas pedagógicas mais eficientes. Outra mudança foi o processo de interiorização e alteração no perfil dos estudantes universitários indicando dificuldades na transição ensino médio-ensino superior. Fruto desse processo de interiorização a Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) foi criada em 2005 num desenho *multicampi*.

Desde então a UFRB ampliou seu raio de atuação com um total de 7 Centros de Ensino: Centro de Ciências Agrárias Ambientais e Biológicas (CCAAB), Centro de Ciências Exatas e Tecnológicas (CETEC); Centro de Artes, Humanidades e Letras (CAHL); Centro de Ciências da Saúde (CCS); Centro de Formação de Professores (CFP); Centro de Cultura Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT) e Centro de Ciência e Tecnologia em Energia e Sustentabilidade (CETENS), os dois últimos implantados entre 2013-2014.

Recentemente, a UFRB vem implementando o sistemas de ciclos de formação com a criação de Bacharelados Interdisciplinares (BI's): Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Exatas e Tecnológicas (BICET-CETEC), Bacharelado Interdisciplinar em Energia e Sustentabilidade (BES-CETENS), Bacharelado Interdisciplinar em Saúde (BIS-CCS), Bacharelado Interdisciplinar em Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (BICULT-CECULT), todos eles implantados a partir da segunda metade dos anos 2000 sendo os mais recentes o BICULT e BES que datam de 2013-2014.

Articulado a essas iniciativas e sensível ao processo de transição entre ensino médio e ensino superior frente aos desafios do processo de afiliação dos novos estudantes, sem esquecer as altas taxas de evasão, a Instituição implantou, em 2014, o Núcleo de Estudos Interdisciplinares e Formação Geral (NUVEM) que implementou uma série de dispositivos de ensino, pesquisa e extensão para fortalecer a formação geral dos estudantes dos BI's, e a realização de pesquisa acadêmica focando o ensino superior e a vida universitária. Dentro desse cenário o objetivo central do texto está em apresentar um perfil geral dos estudantes que ingressam na UFRB em especial nos Bacharelados Interdisciplinares instalados em 3 dos *campi* da Instituição: CECULT, CETENS e CCS junto aos quais o NUVEM vem desenvolvendo suas ações. Associado a esse objetivo está, igualmente, a intenção de fortalecer as atividades de pesquisa do Núcleo produzindo um conjunto de dados capazes de contribuir na implementação de estratégias de constituição de uma pedagogia de afiliação universitária mediante o estabelecimento de parâmetros concretos de avaliação das ações implementadas.

A definição do foco da pesquisa em torno dos três Bacharelados Interdisciplinares (BI's) desses três *campi* se justifica por diferentes aspectos, quais sejam: a) tratam-se de experiências de formação em ciclo recentes e mesmo muito recentes na UFRB, b) estão instalados nos Centros de Ensino em que o NUVEM desenvolve suas ações de formação geral no intuito de favorecer a afiliação universitária dos estudantes que ingressam nesses cursos, c) dois desses BI's (Cultura e Energia) funcionam em Centros recém implantados numa dupla novidade para as localidades em que se encontram, c) entre esses BI's estão aqueles em que se verificou a maior e a menor nota de corte pelo sistema de ingresso Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM)/Sistema de Seleção Unificada (SISU) para os últimos anos: Bacharelado Interdisciplinar em Saúde (BIS) com nota de corte em torno de 700 pontos e Bacharelado Interdisciplinar em Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (BICULT) em torno de 500 pontos, indicando uma significativa disparidade no desempenho desses estudantes no ENEM fator que pode sugerir obstáculos importantes à afiliação dos estudantes BICULT, d) o Bacharelado Interdisciplinar em Energia e Sustentabilidade (BES) vinculado ao CETENS figura, tanto para 2014.1 como 2014.2, como um dos cursos de maior concorrência com respectivamente 47 e 44 inscritos para uma vaga. Além disso o CETENS é o Centro de Ensino em que se registra a maior proporção de estudantes que ingressam pelo sistema de cotas: 71% para 2014.1 e 63% para 2014.2.

Assim, o campo de pesquisa adotado para o estudo compreende os três Centros de Ensino e seus BI's, sendo os estudantes os sujeitos centrais. Metodologicamente a investigação se insere no campo qualitativo sem desprezar aportes quantitativos sempre que contribuírem para elucidar e aprofundar os aspectos analisados. Nesse sentido, os dados apresentados representam parte dos resultados obtidos mediante utilização de questionários junto a estudantes regularmente vinculados aos três Bacharelados Interdisciplinares mencionados anteriormente.

Palavras-chave: ensino superior; interiorização; afiliação

Palabras clave: educación superior; internalización; afiliación

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Contribuições da noção de letramento para o ensino de língua portuguesa na Guiné-Bissau a partir da experiência de alunos guineenses da UNILAB-BA

Aportes del concepto de *letramento* para la enseñanza de la lengua portuguesa en Guinea-Bissau a partir de la experiencia de estudiantes de Guinea de la UNILAB-BA

Paulo Sérgio de Proença
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB)

Ivo Aloide lé
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB)

A UNILAB-Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira recebe, por exigência de sua missão fundadora, estudantes dos países membros da CPLP-Comunidade dos Países de Língua Portuguesa. A convivência entre brasileiros e estrangeiros se configura em rica oportunidade de trocas culturais e linguísticas, com desafios para todos. No campus dos Malês, localizado em São Francisco do Conde (BA), a maioria dos alunos estrangeiros é constituída por guineenses.

A Guiné-Bissau está localizada na costa ocidental do continente africano; ao norte, faz fronteira com Senegal; ao sul e ao leste, com Guine Conacri; tem área de 36.125km², com clima tropical geralmente quente e úmido; a população aproximada é de 1, 5milhão de habitantes. O país é extremamente diversificado culturalmente; por exemplo, o espectro linguístico comporta 30 diferentes grupos étnicos que têm línguas próprias). A independência do colonizador português foi conquistada há pouco mais de 40 anos; a operação-rescaldo pós-colonial ainda lida com as dificuldades decorrentes da rapina própria desse sistema de apropriação, que não se preocupou em criar no país sistema de infraestrutura para as necessidades e as demandas da população. No campo da educação, por exemplo, há em funcionamento pleno apenas cinco universidades privadas (há uma pública que na prática funciona como se fosse privada, por conta de uma solução amigável entre o governo e a mantenedora (Universidade Lusófona), que oferecem anualmente aproximadamente 3300

vagas; isso é muito pouco, se considerarmos que a Guiné-Bissau tem mais da metade da população formada por jovens com menos de 18 anos, sem contar que o caráter privado dessas instituições também dificulta o acesso à educação superior. Com isso, o funil social é muito apertado e seletivo, sendo que o domínio da língua portuguesa é exigido para a ocupação dos postos de maior prestígio social, seja em empresas privadas, seja em postos da burocracia governamental.

A diversidade linguística expõe os guineenses a uma situação de multilinguismo complexo, pois além das línguas étnica, a criança aprende o crioulo (guineense). Contudo, ao chegar à escola, o português é obrigatório, a ponto de ser proibida a comunicação em outras línguas no ambiente escolar. Esse contato é traumático e pode provocar dificuldades de aprendizagem e hierarquização social das línguas, com evidente prejuízo para as línguas étnicas maternas e para o crioulo guineense.

Para entender essa complexa realidade linguística é preciso lançar mão não apenas das disciplinas linguísticas, mas também considerar as contribuições disciplinas pedagógicas, sociais e políticas, dada a amplitudes dos desafios que aquele país enfrenta. Nesse panorama, objetivo desta proposta é realçar aspectos do processo de aquisição da língua portuguesa no processo de ensino formal na Guiné-Bissau a partir da concepção de letramento e destas inquietações: o ensino de língua portuguesa naquele contexto não afunila ainda mais o acesso à plena cidadania linguística (e social), uma vez que jovens guineenses, ao sair da escola, não se sentem motivados a ter iniciativa de fazer uso da língua nas diversas situações de interação social? E, quando se sentem motivados, não encontram oportunidades para isso, o que também é fator redutor para o pleno letramento. Essa situação preocupa os estudantes; muitos procuram se preparar em universidades estrangeiras (como no caso da Unilab); a maioria deles se sente motivada a contribuir para mudanças nesse panorama. Nesse sentido, o conceito de letramento pode oferecer considerável apoio, não só linguístico, mas também pedagógico e ideológico.

O apoio teórico será buscado em linguistas brasileiros que têm se empenhado em discutir o fenômeno da alfabetização e suas relações com aquisição de leitura e escrita, no que diz respeito à aplicação dessas habilidades nas interações sociais, no desafio de se passar da alfabetização para o letramento; dentre os quais destacam-se Magda Soares (2014), Angela Kleimann (1995), Mari Kato (1986) e Leda Tfouni (1995).

A metodologia proposta é qualitativa quanto à abordagem; exploratória quanto aos objetivos e, quanto aos procedimentos para a coleta de dados será utilizada a pesquisa

bibliográfica e documental, recolha de depoimentos de alunos guineenses e aplicação de questionários.

Os resultados (parciais) indicam que na Guiné-Bissau (como também no Brasil) prevalece ainda a prática pedagógica centrada na alfabetização, com a atestação da existência de alfabetos funcionais, no nosso caso. Naquele país há a agravante de ser marcadamente significativa a oralidade, para a qual a aquisição da escrita pode ser dispensável; essa característica é notada nos estágios iniciais da trajetória acadêmica de nível superior dos alunos guineenses da Unilab, cujo desafio principal nesse estágio é pavimentar a ponte que vai da oralidade para a escrita.

Segmentos de jovens guineenses universitários aspiram a um futuro mais socialmente justo e reivindicam mudanças de base nas estruturas políticas, econômicas e educacionais do país, o que pode ser propício a reformas no ensino, em particular o ensino de línguas (com adoção de critérios pedagógicos adequados ao ensino de línguas em contato) amparadas em princípios de letramento, que pavimentam o acesso à plena cidadania com a reivindicação desdobrada de equilíbrio na distribuição dos bens materiais e espirituais que o país produz.

Palavras-chave: Unilab; Guiné-Bissau; letramento; educação

Palabras claves: Unilab; Guinea Bissau; alfabetización; educación

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Da leitura do mundo à leitura da palavra: práticas de letramento como requisito para a argumentação nos textos dissertativos

Leer el mundo en la lectura de palabras: las prácticas de alfabetización como requisitos para el argumento en los textos dissertativos

Anelice Cerqueira de Novaes
Faculdade Maria Milza (FAMAM/Disc)

João Evangelista do Nascimento Neto
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

No atual contexto educacional brasileiro, percebe-se uma frequente utilização do termo Letramento, cunhado pela primeira vez nas pesquisas de Mary Kato (1986), na apresentação de sua obra *No mundo da escrita: uma perspectiva psicolinguística*, tendo chegado ao vocabulário da Educação e das Ciências Linguísticas na metade dos anos 80. É um tema abrangente que se destaca nos conhecimentos desde a educação básica até o nível superior, postulando que o indivíduo leitor/escritor ressignifique o entendimento de qualquer assunto em diversas abordagens e possibilidades.

Como definir o termo letramento? Podemos delinear um conceito que revela a importância do ato de ler e escrever com base em múltiplos tipos de textos e contextos. O uso da leitura e da escrita em contextos sociais diversos. Esse conceito engloba desde a alfabetização nas séries iniciais até a funcionalidade da língua e sua complexidade no nível superior.

O termo letramento advém de uma tradução para a língua portuguesa da palavra inglesa *literacy*, que designa a condição de ser letrado, aquele que compreende o que lê e escreve, inter-relacionando-os nas práticas sociais cotidianas sem dificuldade em comunicar-se no mundo, concepção defendida por Soares (2001). Assim, esta palavra vem ressignificando e gerando um panorama mais abrangente, incluindo as práticas sociais de leitura e escrita.

O letramento por si só é interdisciplinar, promovendo várias formas de desenvolver as habilidades para leitura e para escrita. No que concerne às práticas de letramento expostas nos livros didáticos das referidas disciplinas Geografia e História, significativa contribuição foi oferecida pelas teorias de Helenice Rocha (2008) e Callai (2005). Entender Geografia, nas concepções de Callai (2005, p. 228), é ler o mundo e o espaço, dar vida e compreender que as paisagens são resultados da vida social dos homens na busca da sua sobrevivência e satisfação das necessidades diárias. Na concepção de Rocha (2008), a aula de História é mais direcionada para a análise e leitura de textos escritos, imagens e fontes com várias indicações interpretativas, nas quais a linguagem oral cotidiana e referencial também ganha sentido, favorecendo aos docentes e auxiliando a construção do conhecimento pelos discentes via processo de letramento.

São diversas as práticas sociais de letramento que engrandecem o percurso da aprendizagem, dentre elas: ler um jornal, escrever receitas, imagens, mapas indicativos, músicas e poemas, dentre outras. Toda essa diversidade de gêneros textuais, que se encontram na sociedade, chega, também, por meio do livro didático na escola, contribuindo com infinitas possibilidades de saberes para ensinar e aprender. Perante diversos estudos acerca do letramento, os livros didáticos são considerados por Batista (2000) como o complemento à ação do professor, ganhando novo formato, apresentando-se adequado as interações sociais e necessidades do público. Tais mudanças são de extrema importância, pois através do conteúdo programático e do progresso por unidades que introduzem, desenvolvem a matéria, avaliam as competências e habilidades dos discentes que se utilizam dos enunciados e textos para orientar e favorecer o letramento. Tanto em Geografia quanto em História, as práticas sociais de letramento são importantes para compreender a teoria exposta. É sabido que os livros didáticos precisam estar direcionando as práticas de leitura e de escrita cotidianas dos discentes nas mais diversas formas, buscando estabelecer uma dialogicidade em que a ação-reflexão-ação seja constante no ato de aprender e nas formas de interferir no processo de aprendizagem. Acontece assim, a proposta da interdisciplinaridade promovendo ligações em que os diversos saberes possam se complementar, convergir e interconectar-se.

A intertextualidade, por sua vez, termo relevante em nossa pesquisa, é um dos princípios fundamentais da Textualidade que, junto aos mecanismos linguísticos de Coesão e Coerência, estabelecem sentido ao texto, como expõe Xavier (2011, p. 11) ao ressaltar que esse princípio é: "[...] a relação explicita, pressuposta ou subentendida, que um texto estabelece com outros (clássicos e de domínio público) que tratam do mesmo tema".

A partir dessas concepções, este artigo pretende colaborar na análise das principais práticas de Letramento desenvolvidas no Centro Educacional Coopenaza Kids Ltda de Nazaré (cidade do recôncavo baiano), durante as aulas de Geografia e História. Entendemos que os conhecimentos oriundos dessas disciplinas são fundamentais para argumentação nos textos dissertativos requeridos em Oficina de Leitura e Escrita e tivemos como objeto de estudo a turma do 9º ano do Ensino Fundamental II.

Em nosso estudo, partimos das dificuldades apresentadas pelos discentes em produzir textos dissertativos. Associando essas dificuldades a saberes de outras áreas do conhecimento surgiram inquietações que motivaram o presente artigo: por que os discentes do 9º ano do Centro Educacional Coopenaza Kids Ltda apresentavam dificuldades para argumentar durante a escrita do texto dissertativo-argumentativo utilizando conhecimentos aprendidos nas disciplinas de Geografia e História? Por que esses discentes não prezavam pela intertextualidade para fomentar e enriquecer a argumentação dos seus textos dissertativos? Tais inquietações deram origem ao seguinte problema: Como ocorreram as práticas de letramento nas aulas de Geografia e História na turma do 9º ano do Centro Educacional Coopenaza Kids Ltda? Não seria equivocado pensar que, ocasionalmente, os discentes estivessem condicionados apenas ao que a docente da referida disciplina Oficina de Leitura/Redação solicitava-lhes. Faltava aos alunos perceber que as ideias e o conhecimento de mundo vão além de uma disciplina isolada. Notou-se, talvez, a falta de valorização das disciplinas de forma articulada, pois só estudariam para obter notas, esquecendo-se do aprendizado constante que deve ocorrer associando, relacionando e articulando aprendizagens em outras disciplinas, habilidade fundamental para produção de textos dissertativo-argumentativos.

Foram imprescindíveis para concretizar essa investigação: analisar as práticas de letramento nas aulas de Geografia/História em uma turma do 9º ano do Ensino Fundamental II; descrever como ocorreram essas práticas nessas aulas; identificar a concepção docente sobre letramento nas respectivas disciplinas; verificar como os discentes da referida turma relacionavam os conteúdos temáticos aprendidos por meio dos componentes curriculares Geografia e História na escrita de texto dissertativo-argumentativo em Oficina de Leitura e escrita (Redação).

Deram suporte a esta pesquisa os postulados sobre letramento: Mary Kato (1986), Street (1995), Tfouni (1995), Soares (2012) e Kleiman (2001). Para a abordagem à argumentação, fundamentamo-nos em Xavier (2006). Sobre letramento em História e

Geografia, buscou-se respaldo nas pesquisas de: Rocha (2006) e Callai (2005). A pesquisa teve abordagem qualitativa com objetivo descritivo, realizada através da observação das aulas, questionários para professores/alunos, seguida de análise desses materiais.

A relevância deste estudo consistiu em investigar quais as práticas discursivas de letramento podem ser utilizadas. Com a pesquisa e com novas abordagens os alunos sentiram-se motivados, ressignificaram suas atitudes e passaram a escrever de forma intertextual utilizando conhecimentos aprendidos nas disciplinas Geografia e História. Este estudo pretendeu ainda contribuir para ampliar a interdisciplinaridade entre os componentes curriculares: Geografia, História e Oficina de Leitura (Redação), por meio das diversas práticas de letramento ocorridas, importantes na construção do conhecimento, através do texto dissertativo. Portanto, pensar sobre a aplicabilidade dos instrumentos metodológicos das práticas de letramento foi de suma importância para o êxito da argumentação.

Os resultados permitiram conhecer como os discentes do 9º ano passaram a compreender as práticas de leitura e escrita, relacionando-as em sua produção textual dissertativa. Foi possível inferir que as práticas de letramento devem ocorrer conforme postulam os PCNs (2006) tanto em Geografia quanto em História. Assim, a interdisciplinaridade e, consequentemente, o princípio da intertextualidade na produção textual dissertativa em Oficina de Leitura e Escrita mantiveram-se de forma coesa e coerente. Assim, a partir das observações das aulas e análise do comportamento dos alunos durante as práticas de letramento propostas pelos professores de Geografia e História, pode-se observar que os resultados obtidos foram positivos, pois os alunos se encontraram mais atentos às aulas devido aos métodos utilizados pelos docentes. De forma diferenciada, os docentes dinamizaram as aulas, apresentando os conteúdos, ambos mantiveram o desejo inovador de ensinar, destacando-se o uso de seminários, relatórios e atividades extraclasses, na perspectiva do aprender a aprender. Percebeu-se, por meio desse trabalho, que as disciplinas Geografia e História são imprescindíveis para a escrita dissertativa. Foi um trabalho interessante porque permitiu aos alunos mais compromisso e concentração nas aulas. Tanto o professor A (Geografia) quanto o professor B (História) utilizaram recursos tecnológicos e a prática intensa da leitura e escrita, sobretudo nas aulas de Geografia, o aprender a fazer de forma interdisciplinar e argumentativa, foi perceptível. Vale destacar que as disciplinas Geografia e História remontam as questões sociopolíticas, que envolvem as decisões individuais e particulares que regem o mundo. Notou-se, portanto, nas questões solicitadas para as avaliações parciais e finais, a ideia de problematização bem enfatizada. Todas as práticas de

letramento tornaram as aulas e alunos mais participativos, influenciando no rendimento positivo destes durante o segundo trimestre. Percebe-se que uma aula bem planejada transforma o ânimo do educador e, consequentemente, aumenta o interesse dos alunos: o aprender a saber. Foram pertinentes as metodologias utilizadas pelos professores A e B, ensinaram os conteúdos, ressignificando-os, fazendo com que o aluno pesquisasse, levando-o a aprofundar os temas trabalhados, o aprender a ser. Por exemplo, a escrita de um relatório sobre as aulas de Geografia e História contribuiu na prática eficaz e atenta da leitura e escrita, reforçando o aprender a fazer. Esta pesquisa pretendia investigar "o porquê" de não haver interdisciplinaridade entre as três disciplinas, porém ela aconteceu, refutando a hipótese inicial. É importante ressaltar que as disciplinas (Geografia e História) têm grande importância no desenvolvimento da escrita em Oficina de Leitura/ Redação, pois fazem com que o aluno redija seu texto de forma eficaz, criteriosa, apresentando críticas contundentes e fatos concretos em sua composição. A escola de cooperativa adotou o projeto que permitiu a escrita desse artigo, para o próximo ano letivo de 2017, objetivando fomentar o trabalho interdisciplinar entre os professores com práticas de letramento significativas, capazes de melhorar a escrita e leitura dos seus alunos.

A realização desse trabalho possibilitou incorporar novas aprendizagens, sobretudo defender o ensino de variados gêneros discursivos, que engrandeceram positivamente a minha formação acadêmica e profissional. Lecionar é provocar nos educandos e educadores o desejo de querer aprender sempre mais, investigar, pesquisar e ir além, fazer valer a práxis pedagógica de ação-reflexão-ação.

Palavras-chave: letramento; escrita; interdisciplinaridade

Palabras claves: alfabetización; escrito; interdisciplinariedad

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Planos de ensino da língua portuguesa: aspectos metodológico e linguísticos do ensino médio

Planes de enseñanza de la lengua portuguesa: aspectos metodologíco y lingüisticos de la enseñanza secundaria

Leiliane Aline Rodrigues Vieira
Universidad de La Empresa (UDE/PPG)

Rosa Maria da Motta Azambuja
Universidad de La Empresa (UDE)

Partindo da premissa que a língua é dinâmica e viva, começa a preocupação de que forma ela está sendo transmitida em sala de aula e como os seus falantes estão sendo convidados a interpretá-la e a interagir com a mesma – se é que isso acontece – pois se está diante de escolas cujo objetivo é ensinar o português padrão, deixando de lado o interpretar real da língua. Cogitando a possibilidade de que o português padrão é algo muito difícil e que os mesmos devem falar como escrevem, autores relatam que as razões pelas quais se aprende ou não têm a ver em grande parte com os valores sociais dominantes e um pouco com estratégias escolares discutíveis, diante disso, ao observar o atual âmbito educacional, percebe-se que existe o "falar correto" e o "falar errado", pelo simples fato da classe privilegiada socialmente ter domínio sobre as demais e acaba ditando o que seria ou não uma má adequação da linguagem, deixando assim, as variedades que fazem parte do nosso cotidiano completamente de lado, levando o docente a trabalhar a língua, em alguns casos, de forma desigual (em relação às várias vertentes da língua) e, muitas vezes, preconceituosa. Nessa pesquisa, toma-se como objeto o estudo os planos de ensino da Língua Portuguesa: aspectos metodológicos e linguístico do Ensino Médio.

Com objetivo de analisar como os docentes lidam com o ensino da língua padrão e suas regras, bem como conhecer os fundamentos teórico-metodológico do ensino de Língua Portuguesa, identificar os tipos de gramáticas existentes na língua portuguesa para melhor utilização das mesmas e compreender os motivos reais de ensinar português para os nativos

da língua, realizou-se análise documental em três planos de ensino da primeira série do Ensino Médio da disciplina de Língua Portuguesa em escolas privadas de Petrolina – Pe. A partir da questão básica acerca de como os docentes lidam com o ensino da língua padrão e suas regras, justifica-se para efeito dessa pesquisa a importância de tais documentos como pontos primordiais e norteadores para um ensino adequado à língua portuguesa nos bancos escolares, dessa forma, o interesse pelo tema veio pelo fato de que alguns docentes sentem uma grande dificuldade no momento de transmitir para os estudantes as mesmas e velhas nomenclaturas gramaticais – da gramática normativa – retirando da língua a sua dinâmica e capacidade de torna-la viva.

Para tanto, as aplicações das categorias elencadas, foram confrontadas com as teorias pertinentes a essa temática, tanto do ponto de vista linguístico, quanto da prática metodológica preconizada por teóricos e pelas leis reguladoras de educação nacional, tendo como marco teórico as contribuições de Bagno (2005, 2009, 2013); Possenti (2009); Travaglia (2009); Labov (2008) e Perini (2000). O confronto dessas teorias trouxe para essa pesquisa pontos de solidez da teoria a ser comprovada e abriu caminhos para possíveis outras pesquisas, tanto no âmbito linguístico, quanto no âmbito educacional. Quanto a metodologia utilizada nessa pesquisa, elegeu-se o estudo dos planos de ensino de professores de língua portuguesa, compreendendo que a metodologia do docente é antes planejada e revisada nesses planos, procurou-se fazer dessas experiências a essência do presente estudo, portanto, optou-se fazer a análise documental, também chamada por Bardin (1977) de análise de conteúdo. Os resultados apontaram que ao fazer uma análise do processo histórico e social da língua portuguesa o docente preconiza a gramática normativa (com uso ou sem uso) das variações linguísticas para melhor entendimento da língua materna; constatou-se (em meio a tantos aspectos metodológicos que envolvem o ensino da Língua Portuguesa) nessa pesquisa, que o docente ainda está preso ao ensino da gramática tradicional e acaba por resumir o ensino da gramática como um todo, a um simples decorar de regras que, muitas vezes, nem as utilizam no seu dia a dia. Nota-se que o docente prioriza a memorização de nomenclaturas em detrimento de gramáticas que desenvolvam a percepção crítica dos estudantes em relação a sociedade em que esteja inserido.

Para chegar a tal conclusão, hipóteses foram elaboradas e respondidas no decorrer da pesquisa, tais como: se a cultura local pode interferir no ensino docente e para responder essa pergunta foi constatado que a cultura local interfere diretamente no processo de aprendizagem do estudante. Outra hipótese respondida foi se a forma da metodologia escolhida pelo docente

auxilia no aprendizado discente, o que não foi possível constatar através da análise dos planos de ensino, bem como, quais os procedimentos metodológicos utilizados pelos docentes para o ensino da língua, e para tal hipótese a pesquisa apontou para o fato do docente ainda permanecer preso ao ensino da gramática tradicional, deixando de lado às outras gramáticas que desenvolvem o senso crítico dos estudantes.

Palavras-chaves: plano de ensino; língua portuguesa; metodologia

Palabras claves: planes de enseñanza; lengua portuguesa; metodología

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Filosofia e linguagem: reflexões sobre letramento digital como condição ao letramento acadêmico

La filosofía y el Lenguaje: reflexiones sobre la cultura digital como una condición a la alfabetización académica

Tânia Mara Vicente
Universidade do Estado da Bahia (UNEB/PPG)

Adriano Dantas de Oliveira
Universidade federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

A internet e as possibilidades de comunicação por ela propiciadas em ambientes virtuais possuem grande relevância na atualidade e constituem novas formas de ser e de estar no mundo. Da comunicação síncrona ou assíncrona no ciberespaço, emergem possibilidades de realizações do fazer comunicativo *chats*, redes sociais, cursos à distância, mídias diversas de informação, publicidade etc. A atividade humana na atualidade permeia os ambientes virtuais e é permeada por eles.

A noção de texto em nossa pesquisa é fundamental. Em nossa abordagem, assimilamos o texto conforme o postulado de Beaugrande (1997, p. 10) de que ele não é uma sequência de frases e palavras isoladas, trata-se de um "evento comunicativo no qual convergem ações linguísticas, cognitivas e sociais". Deve ser considerado como um evento dialógico, de interação entre sujeitos, pois quando nos comunicamos agimos sobre o outro, executamos uma ação sobre o outro. O texto é, assim, uma unidade linguística concreta, tomada pelos usuários da língua (falante/ouvinte, leitor/ escritor), em uma situação de interação comunicativa específica (falada ou escrita).

A problemática da definição do texto estende-se à perspectiva de gêneros, tipificações textuais. Na visão de Bakhtin (1979, p. 79), gêneros são formas relativamente estáveis de enunciados, considerando o conteúdo temático, a construção composicional e o estilo. Para o filósofo, a utilização da língua ocorre por enunciados (orais e escritos), concretos e únicos. Os gêneros, assim, emergem dos integrantes de uma dada esfera de atividade humana. Reflete as

condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, seja pelo seu conteúdo, seu estilo verbal (seleção operada nos recursos da língua - lexicais, fraseológicos e gramaticais e pela sua construção composicional (estrutura). Esses três elementos fundem-se de forma indissolúvel no enunciado, e são marcados pelas características de uma esfera de comunicação.

A compreensão da comunicação humana por essa exposição já se mostra complexa. Da problemática: enunciado/texto; gênero; esfera de atividade humana emerge, atualmente, a noção de letramento. Desse modo, além da noção de alfabetização, domínio de um código linguístico gráfico, temos a noção de letramento, assimilada neste trabalho como a capacidade e a instrumentalização para trabalhar com determinados gêneros em dada esfera de atividade humana. Destaquemos ainda que dada a pluralidade e a diversidade de possibilidades de atividades humanas e a multiplicidade de esferas possíveis, a palavra letramento vem sendo utilizada no plural. Há, assim, letramentos múltiplos: literário, acadêmico, jurídico, político, digital etc.

Neste trabalho, buscamos propor uma reflexão acerca do letramento digital e sua relação com o letramento acadêmico, para esse fim a noção de hipertexto e as peculiaridades dele necessitam ser tratadas e refletidas a fim de se compreender as demandas que dele emergem.

Partiremos da premissa de que a interação na Internet, seja ela síncrona ou assíncrona, ocorre em um ambiente virtual que é potencializado por avanços tecnológicos. Lévy (1996) postula que a virtualidade é uma alteração radical na forma de conceber o tempo, o espaço e os relacionamentos, e define virtual como oposição ao atual e não como oposição ao real, uma vez que virtualização é a unidade de tempo sem a unidade de lugar, que apresenta como principal característica o desprendimento do aqui e do agora. Lévy (2000) afirma ainda que o espaço cibernético é a instauração de uma rede de todas as memórias informatizadas, e de todos os computadores. Uma cultura em que a comunicação se espalha por redes informatizadas, aproxima as pessoas e propicia interação, sendo uma estrutura virtual transacional de comunicação interativa.

Os fatores citados implicam uma mudança na maneira de ler e de escrever. Essa verticalização da leitura e da escrita do papel para a tela do computador, do celular ou tablet, entre outros, é uma mudança física, mas que implica mudanças nos processos de textualização e nos modos de leitura: o hipertexto emerge nesse contexto, trazendo mais problematização à

noção de letramento, sobretudo porque a virtualidade abriga diversas esferas de atividade humana e o hipertexto serve a todas elas.

A complexidade do letramento digital está, então, relacionada às características expostas, mas há ainda as especificidades do hipertexto, um texto disposto em ambientes virtuais que devem ser consideradas. Marcuschi (1999), em seu artigo *Linearização, cognição e referência*, aponta como características desse tipo de texto: a não-linearidade, a volatilidade, a topografia, a fragmentariedade, a acessibilidade ilimitada, a multisemiose, a interatividade e a iteratividade. Destaca, também, que a apresentação virtual do hipertexto e as possibilidades dessa apresentação são a maior inovação por ele trazida e que mais o diferem do texto tradicional

O termo letramento, cunhado na década de oitenta simultaneamente em diversos países, já apontava para novas demandas de leitura e de escrita que vão além da simples alfabetização, porém ganha ainda mais relevância com as características dos ambientes virtuais citadas. Essa concepção faz surgir, desse modo, novas necessidades de habilidades e competências no que tange à leitura e à escrita para considerarmos um indivíduo letrado nesses ambientes virtuais.

Dos diversos tipos de letramento possíveis, destacaremos nesse trabalho o letramento digital como condição ao letramento acadêmico. Em nossa pesquisa destacamos algumas competências leitoras relacionadas às características do hipertexto: estabelecimento de relações e de inferências; ativação de conhecimentos prévios etc.

Como metodologia, utilizaremos, inicialmente, a pesquisa bibliográfica, fundamentados na teoria dos gêneros do filósofo russo Bakhtin (1929); na lingüística textual, principalmente, em Marcuschi (2000) e Beaugrande & Dressler (1997); nas reflexões de Pierre Lévy (1999, 2000), acerca do ciberespaço e da virtualidade; nas noções de letramento em Soares (2000) e nas noções de estratégias de leitura em Solé (1997). Articularemos essa pesquisa bibliográfica a uma pesquisa de campo, considerando como corpus de análise diversas postagens no facebook, rede social que tem ganhado destaque na internet nos últimos anos e fonte de informação, de formação e propagação de opinião, de publicidade entre outros usos para boa parte dos internautas.

Assim, a partir desse estudo demonstraremos a emergência de habilidades específicas para o letramento digital. Um leitor/ escritor/ pesquisador competente em ambientes virtuais necessita lançar mão de algumas habilidades com maior ênfase do que faria em outros contextos de leitura e de escrita. Essas concepções e abordagens, relacionadas ao letramento

digital, possui, dessa forma, impactos diretos no letramento acadêmico, tendo em vista as formas de leitura, de pesquisa e de estudo na Universidade estarem em boa parte relacionadas aos contextos virtuais e ao hipertexto.

Palavras-chave: letramento digital; letramento acadêmico; gênero; leitura; escrita

Palabras claves: alfabetización digital; alfabetización académico; género; lectura; escritura

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Juventudes rurais e a interiorização do ensino superior

Jóvenes rurales y la interiorización de la educación superior

Caliane Costa dos Santos da Conceição
Instituto Federal da Bahia (IFBA)

Luiz Paulo Jesus de Oliveira
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

A juventude enquanto condição social pressupõe que os sujeitos jovens tenham o direito à conclusão da escolarização em nível médio, possibilitando-lhes o ingresso qualificado no mercado de trabalho e/ou a continuidade dos estudos no ensino superior. Contudo, sabe-se que ainda existe um fosso entre o número de jovens que almejam e aqueles que de fato conseguem ingressar na universidade, mesmo após a expansão desse nível educacional. Devido a essa situação, o Plano Nacional de Educação-PNE (2014-2024), estabelece como meta "elevar a taxa bruta de matrícula na educação superior para 50% (cinquenta por cento) e a taxa líquida para 33% (trinta e três por cento) da população de 18 (dezoito) a 24 (vinte e quatro) anos..." (BRASIL, 2014, p. 41), tendo em vista que essa taxa em 2012 era de apenas 15,9% (CARVALHO, JESUS, 2016).

Quando se trata do acesso e permanência de jovens rurais no ensino superior, a situação é mais grave ainda[1]. Tal circunstância, deve-se ao fato de que historicamente a escolarização formal foi negada a esses sujeitos, sendo que a pauta específica da educação no/do campo entrou na agenda pública recentemente, a partir dos anos 1990, por via dos movimentos sociais e políticos influenciados pelo processo de educação popular, sobretudo com os movimentos de cultura. Conforme aponta Brandão (2006), "o lugar estratégico que funda a educação popular é o dos movimentos e centros de cultura popular: movimentos de cultura popular, centros populares de cultura, movimentos de educação de base, ação popular" (BRANDÃO, 2006, p. 46)

Nesse contexto destaca-se o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra- MST, que há anos vêm construindo lutas em prol da reforma agrária e também da educação de

qualidade para as pessoas que vivem e sobrevivem no/do campo. Neste processo de luta, além dos movimentos sociais e da comunidade camponesa, também estão envolvidos os militantes que atuam nas Universidades e que fazem desta demanda social, política e educacional uma pauta das pesquisas acadêmicas, dando visibilidade às demandas e favorecendo a construção de políticas públicas.

A partir do exposto, o presente trabalho pretende problematizar os desafios enfrentado pelas/os jovens rurais que acessam o ensino superior, a partir dos dados obtidos no trabalho de conclusão do curso de Licenciatura em Pedagogia, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia- UFRB, intitulada: Jovens Rurais Migrantes e os Sentidos Atribuídos ao Trabalho e à Escolarização, concluído em 2016. Essa pesquisa teve como objetivo: compreender e analisar os sentidos atribuídos por jovens rurais migrantes, do município de Governador Mangabeira - Ba, ao trabalho e à escolarização, e como estes elementos têm influenciado no fluxo migratório entre rural e urbano dos sujeitos pesquisados. A pesquisa foi realizada com quinze jovens rurais do município de Governador Mangabeira- Ba, na faixa etária de 19 a 28 anos, que vivenciavam situações diversas de trabalho e escolarização, sendo seis dessas graduandas ou graduadas, esses sujeitos têm como demarcador comum a migração, seja como uma realidade ou passado.

Dentre os resultados encontrados pela pesquisa destaca-se os sentidos atribuídos pelas/os jovens à escolarização, de modo geral, são constituídos como perspectivas de qualificação para o mundo do trabalho. Entretanto, tal prerrogativa torna-se frustrada, muitas vezes, no caso dos jovens que apenas concluíram a educação básica, uma vez que não conseguem uma inserção no mercado de trabalho "formal" socialmente seguro, para o demais essa perspectiva é coloca sobre o ensino superior.

Em comum, esses dois grupos juvenis, veem o espaço escolar, nos diferentes níveis, como um ambiente que permite a socialização entre os pares, a partir da reinvenção do espaço pelos sujeitos que dela participam. Outro elemento evidenciado é que, em sua maioria, as/os jovens não conseguem fazer uso social dos conhecimentos que são socializados durante seu processo formativo. Tal fato, torna-se mais preocupante no caso daquelas que acessam o ensino superior, de forma unânime em cursos de licenciatura, que ao fim da graduação tem dificuldades em promover ações e relações no local de origem, a partir do aprendizado da vida universitária, fazendo-as valorizar nesse contexto sociocultural os saberes que permitem, apenas, certas relações de sociabilidade na vida coletiva (CHARLOT, 2013). Conforme observa-se abaixo:

> Lidar com os colegas e comportamento a gente aprende em casa, mas é lapidado na escola, essas coisas de desenvoltura, de apresentação a gente aprende na escola, pode ser usado aqui na comunidade, nos trabalhos que a gente faz na Igreja (ÁGUIA-PESCADORA, 25 anos, 2015).
>
> O jeito assim, como tratar as pessoas, algumas coisas que a escola me ensinou dá para usar assim no dia-a- dia (JURUVIARA, 21 anos, 2014).

Outras pesquisas que têm abordado a relação entre juventude rural, ensino superior (ZAGO, 2013), acesso à escola e migração (WHEISEMER, 2009, PANDOLFO, 2012, RAZIA, 1987, PAULO, 2009), têm apontado que as principais motivações para que as/aos jovens migrem para o espaço urbano com o objetivo de estudar se dão em decorrência dos problemas enfrentados na permanência na agricultura familiar e pelas condições de trabalho vigentes, devido às "políticas de modernização capitalista da agricultura que privilegiam os grandes e médios produtores, em detrimentos da pequena propriedade" (ZAGO, 2013, p. 2). Desse modo, torna-se ainda mais problemática a situação das jovens que migram para dá continuidade aos estudos, que não encontram nessas instituições condições de construir conhecimentos e estratégias para intervir no seu cotidiano, incentivando, portanto, a continuidade do processo migratório para concretização do objetivo: a inserção no mercado de trabalho.

A expansão e interiorização do ensino superior conquistadas na última década têm favorecido o acesso de sujeitos que antes estiveram à margem dele, entretanto, não tem garantido de igual modo sua permanência (material e simbólica), tendo em vista o ciclo de vida que vivenciam, sobretudo no caso daqueles/as que conjugam trabalho e estudo.

O processo de expansão e interiorização do Ensino Superior, dentro dos limites e contradições inerentes essa política pública nos anos 2000, possibilitou que jovens de pequenos municípios, sobretudo de comunidades rurais tivessem acesso a esse nível de ensino. Essa expansão dá-se a partir da década de 1990, mais especificamente entre 1995 e 2010, em que pode-se observar um grande aumento no número de vagas (majoritariamente em instituições privadas) e a criação de novas instituições (MANCEBO, 2015).

O Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni), instituído em 2007 é uma das políticas que favoreceram a expansão, ainda que, em certa medida, desordenada.

A Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB é uma das universidades em que estudam os sujeitos da pesquisa supracitada e que também foi construída a partir da

política de expansão e interiorização do ensino superior, constituindo-se como a segunda Universidade Federal do Estado da Bahia, sendo que sua estrutura multicampi lhe conferiu significativo peso regional, "como uma relevante fonte de saber que ligará o Recôncavo aos processos socioeconômicos e culturais em curso em todo mundo" (UFBA, 2003, p. 27).

Em suma, as universidades, de modo específico àquelas que se encontram no interior, precisam se atentar para os sujeitos que estão recebendo, visto que não fazem parte, em geral, do perfil urbano-branco-masculino-classe média de outrora. Tal especificidade requer medidas e políticas construídas com e para esse novo(a) estudante, sendo que ouvir suas demandas é fundamental na construção de novas práticas que acabem com a invisibilidade historicamente colocada sobre esses (as).

Nesse sentido, a UFRB precisa concretizar o seu papel e inserir as "pautas do Recôncavo" ou "colocar o Recôncavo em pauta", visto que os sujeitos têm vivido e cobrado o distanciamento que ainda existe desta instituição com seu contexto sociocultural. Sob pena de ratificar a premissa de que a escolarização está voltada para o espaço urbano, favorecendo o processo de migração, de afastamento cultural e identitário dos sujeitos que adentram a academia.

Palavras-chave: juventude rural; ensino superior; interiorização

Palabras claves: jóvenes rurales; enseñanza superior; interiorización

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Multiletramentos no ensino e aprendizagem de línguas com gêneros discursivos virtuais

Multialfabetizaciones en la educación y en el aprendizaje de idiomas con géneros discursivos virtuales

Manoela Oliveira de Souza Santana
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

A discussão que apresentamos refere-se a um projeto de pesquisa com o tema: Multiletramentos no Ensino e Aprendizagem de Línguas com Gêneros Discursivos Virtuais. Trata-se de uma proposta de pesquisa de doutorado em Língua e Cultura, em curso, da Universidade Federal da Bahia. Para tanto, temos como inquietude: Como os docentes representam saberes e fazeres sobre multiletramentos no ensino e aprendizagem de línguas com gêneros discursivos virtuais, tendo em vista o processo de formação para o trabalho com tecnologias virtuais no contexto do Ensino Médio do Centro Territorial de Educação Profissional do Baixo Sul de Gandu-BA?

Tendo em vista a busca de uma possível resposta para este problema, o objetivo geral consiste da pesquisa em investigar e problematizar as representações de saberes e fazeres docentes sobre multiletramentos no ensino e aprendizagem de línguas com gêneros discursivos virtuais no contexto do Ensino Médio do CETEP do Baixo Sul em Gandu-BA. E os específicos: discutir as representações que os docentes possuem sobre o trabalho com multiletramentos no ensino aprendizagem de línguas com gêneros discursivos virtuais; verificar em que medida o processo de formação docente que contempla o ensino e aprendizagem de línguas com tecnologias virtuais tem contribuído para o trabalho com os multiletramentos no contexto do Ensino Médio; perceber as relações entre as práticas docentes de ensino de línguas com os multiletramentos e gêneros discursivos virtuais e os aspectos sugeridos pelas OCEM 1 (Orientações Curriculares Nacionais para o Ensino Médio/Documento: Linguagem Código e suas Tecnologias/2006) como: construção e recepção do sentido do texto, multimodalidade, hipertextualidade e letramento crítico; discutir

as relações que o professor estabelece entre seu próprio processo de formação e as práticas de ensino que desenvolve, considerando o trabalho com os gêneros discursivos virtuais.

A ação docente sobre a qual nos reportamos tem tido oportunidades de refacções em formações continuadas referentes ao trabalho com tecnologias na práxis, a exemplo do Curso de Aperfeiçoamento em Tecnologias Educacionais, proposto pela Secretaria de Educação do Estado da Bahia, por meio de um curso de extensão oferecido pela UNEB – Universidade do Estado da Bahia aos docentes da rede estadual de ensino. Assim, intenciona-se investigar e refletir, nesse contexto escolar, sobre as representações teórico-metodológicas desses docentes quanto aos Multiletramentos no ensino e aprendizagem de línguas com gêneros discursivos virtuais, tendo em vista o processo de formação docente que contempla essa abordagem e referenciais significativos das Orientações Curriculares Nacionais para o Ensino Médio – documento de Linguagens, Códigos e suas Tecnologias/ 2006. Quando se fala em representações, levamos em consideração a ideia que o professor tem e como empreende, considerando o processo de formação continuada, o trabalho com os multiletramentos no ensino e aprendizagem de línguas, e não aquilo que toma como verdade acerca desse objeto de pesquisa.

É interessante ressaltar que a proposta de ensino de línguas, que privilegia o trabalho pedagógico com os multiletramentos, encontra-se nos Parâmetros Curriculares Nacionais desde 1998. A relevância e incentivo para o trabalho com o letramento crítico, múltiplas linguagens, dimensões da língua na construção e recepção dos textos também se apresentam nas OCEM1 a partir de 2006. Em 2015, este projeto de pesquisa, que não se limita a discutir sobre a escola, mas envereda no tratamento de fatos do processo de ensino e aprendizagem de línguas em interação com a tecnologia, vislumbra permear a percepção de como se configura esse processo.

Assim, esta proposta de projeto se justifica, não por entender que se sabe o que é melhor para o professor, em relação a saberes e fazeres docentes, mas por problematizar a práxis também numa perspectiva autorreflexiva, oferecer possíveis referenciais significativos para se redimensionar a formação docente no âmbito da linguística aplicada, assim como propostas curriculares que contemplam a interação entre linguagem e tecnologia em agências de multiletramentos.

A intenção, portanto, é veicular reflexões concernentes à necessidade de inclusão dos educandos e educadores na cultura digital e do investimento numa proposta curricular que ressignifique as aulas de Língua Portuguesa e de Língua Inglesa de modo que estas percam a

referência de encontros para o trabalho com a forma da língua e com as ferramentas da multimídia e possibilitem o crescimento do sujeito como cidadão que fala, ouve, lê e escreve, sempre engajado, incluído, em práticas sociais por meio da linguagem conforme preconiza a Linguística Aplicada Crítica (RAJAGOPALAN, 2003; MOITA LOPES, 2006; PENNYCOOK, 2001). Entende-se que o ensino e aprendizagem de línguas – Língua Portuguesa e Língua Inglesa – precisa fazer parte de um projeto transdisciplinar o qual seja vivenciado nos âmbitos acadêmico, também no que tange à formação do professor, e socioeducacional, fortalecendo o investimento nas práticas de linguagem em uma ação significativa no mundo por parte dos sujeitos da práxis.

A pesquisa ora proposta tem perfil qualitativo, uma vez que se pretende conhecer em profundidade uma realidade específica, qual seja: as representações dos docentes sobre multiletramentos no ensino e aprendizagem de línguas com gêneros discursivos virtuais no contexto do ensino médio, sem que se intente a quantificação de dados, mas a compreensão de singularidades. Nesse estudo, far-se-á uma análise sociodiscursiva de práticas de ensino efetivadas com gêneros discursivos virtuais desenvolvidas por docentes de língua portuguesa e de língua inglesa com seus alunos do Centro Territorial de Educação Profissional de Gandu, considerando as representações de multiletramentos em saberes e fazeres docentes.

Dada a complexidade do objeto, a formação docente em suas relações com a prática de ensino de línguas baseada no trabalho com gêneros virtuais, faz-se necessário o desenvolvimento de um estudo que integre instrumentos de geração e coleta de dados de diversas naturezas. Assim, este estudo caracteriza-se como híbrido, do ponto de vista metodológico, apresentando etnografia (para a etapa que envolve o conhecimento da formação e prática docente dos professores participantes) e, como a pesquisadora será também um dos sujeito da pesquisa, se desenvolverá uma autoetnografia.

Os sujeitos da pesquisa são 03 (três) docentes que atuam no ensino Médio do CETEP do Baixo Sul: 02 (dois) de Língua Portuguesa (considerando aqui também a pesquisadora) e 01 (um) de Língua Inglesa, todos participantes de um curso de extensão em Aperfeiçoamento em Tecnologias Educacionais. O referido curso é uma proposta da Secretaria de Educação e Cultura do Estado (SEC) e do Instituto Anísio Teixeira (IAT), desenvolvida pela Unidade Acadêmica de Educação a Distância da Universidade do Estado da Bahia (UNEAD/UNEB), também responsável pela oferta dos recursos de mediação tecnológica para viabilizá-lo. O curso, realizado em um ambiente virtual www.avate.uneb.br, tem por objetivo principal

instrumentalizar todos os professores da educação básica da rede pública estadual no uso de Tecnologias da Informação e da Comunicação (TIC) na prática escolar.

O percurso metodológico desta pesquisa se fará em três momentos, sendo o primeiro mais voltado para a compreensão das representações dos professores acerca dos multiletramentos e do ensino de línguas com gêneros discursivos virtuais. Durante três meses, em encontros quinzenais, serão desenvolvidas entrevistas, a partir de diálogos reflexivos, registradas em áudio, para coletar informações sobre a leitura que os docentes participantes fazem das OCEM 1. A segunda etapa da pesquisa, com duração de dois meses, contemplará o acesso aos gêneros discursivos virtuais utilizados no ensino de línguas pelos sujeitos docentes (incluindo-se a pesquisadora): blog, email, whatsapp e facebook. Na terceira etapa, com duração de dois meses, far-se-á a análise das aulas planejadas e desenvolvidas pelos três sujeitos participantes. Em grupo, os três refletirão sobre a própria prática e sobre a prática do colega, a fim de, juntos, analisarem as ocorrências, pensando nas que resultaram em aprendizagem e nas que possam não ter sido bem sucedidas. Posteriormente à etapa de geração e coleta dos dados, se procederão as análises do conjunto de dados, bem como a elaboração e defesa da tese, considerando a lente teórica que a embasa.

Com essa pesquisa, não se tem simplesmente a intenção de compreender e descrever as novas formas de comunicação e os novos discursos e gêneros emergentes em contextos virtuais, mas de fazê-lo para refletir sobre as novas possibilidades de melhoria da qualidade de vida das pessoas, a partir destes novos instrumentos. Vale ressaltar que o caráter dinâmico dessa produção colaborará com a análise, interpretação, problematização e possibilidades teórico-práticas necessárias a um ensino e aprendizagem de línguas que lida com a linguagem para além de uma concepção behaviorista e cognitivista por entendê-la num construto social, ideológico, submetida a relações de poder, multimodal e à disposição do produtor de sentido, isto revelado em saberes e fazeres docentes e, por assim dizer, em propostas curriculares que alicerçam a atuação e a formação desses sujeitos.

Palavras-chave: ensino de línguas; gêneros virtuais; multiletramentos

Palabras claves: idioma de enseñanza; géneros virtuales; multialfabetizaciones

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

SESSÃO DE PÔSTERES

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Motivações dos estudantes de ciências da natureza/matemática da Unilab pela docência

Las motivaciones de los estudiantes de ciencias naturales/ matemáticas de la Unilab para la enseñanza

Geranilde Costa Silva

O presente trabalho expõe resultados parciais de uma pesquisa em andamento (2016-2017) sobre as motivações de estudantes das Ciências da Natureza /Matemática da UNILAB, pela docência. Tem na Pretagogia seu referencial teórico-metodológico de base africana. Fases da pesquisa: 1ª fase, quantitativa- aplicação de questionários e a 2ª com entrevistas junto aos/às licenciados/as. Participaram desse estudo, respondendo aos questionários 07 homens: 03 timorenses, 03 brasileiros e 01 angolano. Conclui-se até que entre os brasileiros é mais comum o exercício da docência sem a graduação; o fato de se ter educadores/as competentes pode influenciar na escolha pela docência e que os timorenses são os que mais se interessam em ser professor na educação básica.

Palavras-chave: estudantes de ciências; motivações; docência

Palabras claves: estudiantes de ciencias; motivaciones; enseñanza

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Cibercultura e uso do *smartphone* nas aulas de Geografia

Cibercultura y el uso de *smartphone* en las clases de Geografía

Luiza Soares

O presente trabalho objetivou uma reflexão sobre o processo ensino-aprendizagem da ciência geográfica através do uso do *smartphone* evidenciando a importância dos cursos iniciais de formação de professores inserirem no currículo o *smartphone* como ferramenta no processo de ensino-aprendizagem. A metodologia adotada baseou-se em uma pesquisa puramente qualitativa ,através de um levantamento analítico de referências, intentou-se entretecer um diálogo apropriando-se de autores como Bonilla (2005), Torres (2012), Lévy (2009) e Kenski (2007). Por meio do diálogo desenvolvido, concluiu-se que a tecnologia faz parte da experiência sociocultural dos alunos e o *smartphone* deve ser utilizado nas aulas de Geografia através de suas infinitas possibilidades de inserção nas práticas pedagógicas.

Palavras-chave: cibercultura; *smartphone*; ensino-aprendizagem; Geografia

Palabras claves: cibercultura; *smartphone*; enseñanza-aprendizaje; Geografía

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Desfragmentando as mídias: uma arqueologia da realidade virtual

La desfragmentación de los medios de comunicación: una arqueología de la realidad virtual

Alyson Cavalcanti de Olivera Damasceno

Partindo do conceito sobre meio de comunicação proposto por Marshall McLuhan, esta pesquisa tem como objetivo investigar arqueologicamente as possibilidades de criação de novas ambiências pela realidade virtual (VR). Para o autor, um meio sempre funciona como conteúdo de outro, isto é, ele sempre operacionaliza a tradução dos meios que o antecederam, da mesma forma que é continuamente ressignificado pelos meios que o sucederam. O trabalho utiliza como instrumento de observação o *Cardboard* (óculos de realidade virtual de baixo custo) e tem como material de análise um vídeo do *YouTube* e um jogo para dispositivos *Android*.

Palavras-chave: realidade virtual; *cardboard*; Marshall McLuhan

Palabras claves: realidad virtual; *cardboard*; Marshall McLuhan

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Inovação na educação: uma discussão sobre o ensino híbrido e sobre as suas variações de modelos pedagógicos

Innovación en la educación: una discusión de la enseñanza híbrido y de las variaciones de los modelos pedagógicos

Airton Matheus Cardoso Leite

Max Augusto Franco Pereira

Henrique Nou Schneider

Este trabalho baseia-se nas análises e considerações finais da pesquisa de mestrado em educação do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Sergipe (UFS) – "A lousa digital interativa na rede pública municipal de ensino de Aracaju: uma tecnologia digital de informação e comunicação como vetor de transformação cultural" –, concluída em 2015, e nos estudos teóricos do plano de trabalho da pesquisa de Iniciação Científica 2016/2017 – "Uma proposta de Ensino Híbrido integrado aos recursos pedagógicos da lousa digita"l –, do Departamento de Computação da UFS. Com base nos referidos estudos, foi analisada a evolução da sala de aula como tecnologia de época, que consagrou o paradigma do ensino tradicional na educação básica e superior na modernidade, diante dos desafios impostos pela subjetividade dos aprendizes da geração internet às demandas de competências e habilidades necessárias ao ensino contemporâneo, letramento acadêmico e formação docente e discente. Através de dados colhidos por abordagem exploratória-explicativa em escolas de Ensino Fundamental da Rede Pública Municipal de Ensino de Aracaju, a investigação identificou dificuldades e contradições no modelo tradicional de ensino, que valoriza a herança cultural da ensinagem no padrão e formato industrial de produção que se consagrou nas salas de aula do mundo moderno a partir do século XVIII. Dentre as características encontradas daquele modelo, destacam-se: o ensino padronizado para alunos diferentes; as interações circunscritas ao ambiente das salas de aula, com ambientação disposta em filas; a compartimentação das salas por alunos da mesma faixa etária; o ritmo da

aprendizagem determinado pelo relógio, como nos turnos das fábricas; o conhecimento fragmentado por disciplinas, como numa linha de produção; a escola no centro da verdade a ser transmitida quase sempre pelo modelo frontal e global com foco no ensino; e o professor como autoridade do conhecimento, condicionando o conteúdo para alunos passivos. A partir do descompasso de época entre o modelo de Ensino Tradicional e as necessidades da educação e da sociedade contemporâneas em relação às formações docente e discente, este artigo tem como objetivo apresentar as variações, até aqui conhecidas, do Ensino Híbrido, auxiliadas pelas Tecnologias Digitais de Comunicação e Informação (TDIC), a fim de avaliá-las como pedagogias ativas e alternativas metodológicas para o enriquecimento do processo de ensino-aprendizagem e inovação na educação.

Palavras-chave: inovação na educação; pedagogia ativa; ensino híbrido; processo de ensino-aprendizagem; tecnologia digital de informação e comunicação

Palabras claves: innovación en la educación; pedagogía activa; educación híbrido; proceso de enseñanza-aprendizaje; tecnología de la información y comunicación digital

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Narração de história africana como veículo para criação pictórica

La narración de historia africana como vehículo para la creación pictórica

Taiane Mendes Dias

Com base na lei 11.645/08 e no projeto macro da Escola Municipal Carmelitana do Menino Jesus, intitulado "As Influências Étnicas na Formação da Identidade Brasileira", o projeto utilizou a força da oralidade como veículo a práticas artísticas que auxiliam no desenvolvimento das percepções, da criatividade, do repertório imagético e da dimensão cultural dos próprios estudantes. O objetivo desse projeto é ressaltar o conhecimento lúdico da própria história e sua conscientização. Para tanto, tem-se como suporte a literatura africana para a confecção individual de livros ilustrados do conto "História das Histórias", oriunda dos povos Ashanti (a narração conta o possível surgimento das histórias), analisando também, como esses ancestrais utilizavam essa técnica de contar histórias.

Palavras-chave: ilustração, história, literatura, África; cultura

Palabras claves: ilustración; historia; Africa; cultura

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

O que preciso para formar um cientista: um debate sobre as contribuições da filosofia da ciência para a educação científica

Qué necesito para formar un científico: un debate acerca de las contribuciones de la filosofía de la ciência para la educación en la ciencia

Thaís Soares Silva

Deivide Garcia da Silva Oliveira

Não podemos negar a importância da ciência na sociedade, todavia, muitas pessoas não sabem o que é ciência ou possui uma ideia distorcida sobre o tema. As concepções acerca do ser cientista no popular indicam pessoas que fazem experimentos laboratoriais utilizando um suposto método científico infalível, sendo os seus resultados sempre verdadeiros. Desse modo, este trabalho objetiva indicar como esta imagem de um cientista frente à sociedade pode afetar os estudantes que irão se tornar professores de ciências. Foi estudado e analisado vários artigos referentes à filosofia, à história e à epistemologia da educação científica e com isso foi possível concluir que as pessoas possuem uma ideia equivocada sobre a ciência e que discussões sobre filosofia e natureza da ciência nas universidades são de extrema importância.

Palavras-chave: ciência; educação científica; contribuições filosóficas

Palabras claves: ciencia; ciencias de la educación; contribuciones filosóficas

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Preservação e difusão de arquivos e acervos culturais no Recôncavo baiano

Conservación y difusión de los archivos y colecciones culturales en Recôncavo de Bahia

Adriana Santos Ribeiro

Emanuel Silva Andrade

Francisca Helena Marques

O Núcleo de Memória e Documentação do Recôncavo (NUDOC), criado em 2011, constitui-se em uma instância acadêmica da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia cuja missão é a preservação, salvaguarda e disponibilização pública de arquivos e acervos documentais diversos sobre a memória e a cultura do Recôncavo baiano. Neste trabalho, apresentamos a pesquisa que vem sendo desenvolvida por uma equipe interdisciplinar (museologia, história, comunicação, biblioteconomia, cultura e audiovisual) para a organização do Acervo da Comarca de Maragogipe, cooperação técnica entre a Universidade e o Tribunal de Justiça da Bahia. A partir do diagnóstico e do reconhecimento de características específicas presentes no acervo (tamanho, tempo histórico e contexto cultural) e do estado dos documentos, trabalhamos os procedimentos de conservação para a prática preventiva, etapa fundamental para a realização dos processos de identificação, digitalização, catalogação e organização de banco de dados.

Palavras-chave: preservação; arquivos; NUDOC; Recôncavo baiano

Palabras claves: conservación; archivos; NUDOC; Recôncavo baiano

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Clube da Radiola

Club de la Radiola

Rômulo da Silva Vieira

O Clube da Radiola é uma atividade cultural continuada de apresentação e debate de álbuns musicais lançados no formato Long Play de vinil dirigida a estudantes, colecionadores e ouvintes santamarenses e de outras naturalidades, pesquisadores de música, população em geral e demais interessados. Consiste em encontros que acontecem em espaços públicos de Santo Amaro, nos quais são apresentados álbuns musicais em formato vinil que marcaram a história da música brasileira ou mundial. Os álbuns são apresentados por convidados numa programação que reúne conhecedores dos títulos apresentados oriundos de diversas áreas- pesquisadores, críticos, colecionadores, produtores musicais, compositores, intérpretes, entre outros envolvidos na cultura musical. A plateia pode participar do debate, através de perguntas, relatos sobre contextos, opiniões sobre os discos apresentados e sugestões.

Palavras-chave: música; álbuns musicais; cultura da música

Palabras claves: música; álbumes de música; cultura de la música

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Graça Graúna e uma possível fronteira entre a literatura indígena e o cânone literário brasileiro sob a perspectiva de gênero

Graça Graúna y una posible frontera entre la literatura indígena y el canon literário brasileño bajo la perspectiva de género

Maria Fernanda da Silva Rocha

Nos estudos sobre literatura indígena, a presença da mulher ainda é pouco disseminada. O cânone literário, baseado nas tradições ocidentais negou, por muito tempo, a presença de obras cuja autoria fugisse do estereótipo ocidental e do texto de tradição predominantemente escrita. No contexto atual, encontramos o fortalecimento de uma literatura indígena inscrita nos cânones da literatura, porém falar dessa produção ainda é atribuir a essa poética uma presença majoritariamente masculina. Nessa perspectiva, Graça Graúna, poeta e crítica literária, possibilita uma discussão acerca dos moldes relacionados ao cânone literário, à literatura popular, bem como à caracterização da função da produção feminina em um cenário que prioriza as produções marcadamente masculinas.

Palavras-chave: literatura indígena; autoria feminina; cânone; literatura popular

Palabras claves: literatura indígena; autoría feminina; canon; literatura popular

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Memória e construção ficcional em Igor Rossoni

La memoria y la construcción de ficción en Igor Rossoni

Camila dos Santos de Apolônio

O presente projeto de pesquisa **Memória e construção no discurso de Igor Rossoni** visa a desenvolver, analiticamente, reflexões sobre o processo de construção do romance Exercício para Clarineta (Vento Leste, 2010) a partir da memória afetiva encetada pelo deslocamento espaço temporal de dois discursos distintos, a saber: a palavra e a nota musical. Nesse sentido, os rumores da vivência do passado, na relação entre os personagens/narradores avô (músico) e neto (escritor), permitem entrever panorama crescente de culpa e remissão manifestado sob a égide sonora de composições do verbo e da orquestração musical. Assim, a memória se manifesta como ponto de encontro e, ao mesmo tempo, de separação entre a expectativa e a falta, concretizada pelo silêncio que invade o monumento sonoro do texto.

Palavras-chave: memória; contrução ficcional; autobiografia; romance

Palabras claves: memoria; construcción ficcional; autobiografía; novela

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Novo calçadão da barra em Salvador: cenas, encenações e escrituras

El nuevo paseo de barra en Salvador: las escenas, los puestos en escena y las escrituras

Rafaela Santos Dos Reis

O projeto de pesquisa apresenta a análise das obras de revitalização do bairro da Barra impostas pela atual gestão municipal de Salvador na área compreendida pelo Monte do Cristo e o Forte de Santa Maria. Analisam-se, assim, os elementos que compõem os diversos usos, expressões e apropriações cidadãs na área do chamado Novo Calçadão da Barra, buscando refletir sobre os novos usos e conformações espaciais resultantes das obras e sua influência na vida cotidiana dos cidadãos que lá residem ou passeiam. Desse modo, a pesquisa centrou-se nas marcas e significados dos diversos cenários e cenas que compõem esse espaço, que integra arquitetura, geografia, ação política e cultura.

Palavras-chave: revitalização; novo calçadão da Barra; cenário

Palabras claves: revitalización; nuev paseo marítimo de la Bara; paisaje

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Pedra da Baleia: cantos, memórias e narrativas dos pescadores e do povo de Santo de Cachoeira, Bahia

Pedra de la Baleia: canciones, recuerdos e historias de los pescadores y de la gente de Santo de Cachoeira, Bahia

Caroline Silveira Moraes

Francisca Helena Marques

Essa pesquisa investiga e documenta as memórias de populares, mestres de saberes, pescadores e marisqueiras todos ligados aos terreiros de candomblé e moradores e moradoras do bairro da Faceira, sobre os cantos, memórias e narrativas que envolvem a Pedra da Baleia. Local sagrado do povo de Santo do Recôncavo e considerada morada das Yabás, a Pedra da Baleia recebe oferendas de centenas de casas de axé no final de seus ciclos litúrgicos. Ao mesmo tempo, anualmente, em Fevereiro, essas mesmas casas coletivamente realizam uma Festa especificamente voltada às Águas e ao princípio materno da criação: Yemanjá. Ao longo do desenvolvimento desse projeto vem sendo feitas entrevistas e obtidos dados qualitativos e de audiovisual. Paralelamente, essa pesquisa também focaliza através do filme e da fotografia etnográfica, os saberes e fazeres da pesca artesanal, entrelaçando memória individual e coletiva da comunidade da Faceira.

Palavras-chaves: Pedra da Baleia; patrimônio imaterial; etnografia; fotografia; audiovisual

Palabras claves: Pedra de la Baleia; patrimonio inmaterial; etnografía; fotografía; audiovisual.

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Rótulos e nominalizações em *Tweets* Jornalísticos: aspectos da construção textual do sentido

Las etiquetas y nominalizaciones en los *Tweets* Periodísticos: aspectos de la construcción textual del significado

Deivity Kássio Correia Cabral

O objetivo deste trabalho é identificar o uso de entidades linguísticas que rotulam e categorizam o discurso precedente numa dada construção textual. Segundo Conte (2003, p. 183), essas entidades linguísticas podem ser nomeadas como Anáforas Encapsuladoras, que exercem a função de sintagma nominal, funcionando como paráfrase resumitiva, dando coesão e integração semântica ao texto. Este trabalho, centrado na perspectiva teórica da Linguística Textual, será estruturado por meio da busca de 250 tweets, selecionando e verificando a ocorrência da referenciação segundo: o contexto, o co-texto e o conhecimento enciclopédico dos interactantes.

Palavras-chave: linguística textual; referenciação; anáforas encapsuladoras; ciberjornalismo; *tweet*

Palabras claves: linguística del texto; referenciación; anáforas encapsuladoras; ciberperiodismo; *tweet*

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

A percepção do ensino no Instituto Federal da Bahia *campus* Valença pelos alunos formandos

La percepción de la educación en el Instituto Federal de Bahia *campus* Valença por los estudiantes concluyentes

Wheliton Chiang Shung Moreira Ferreira

Thiago de Freitas Santos

Esta pesquisa foi voltada à questão do ensino-aprendizagem a partir da percepção dos alunos por se acreditar que este lado do processo, muitas vezes, é a que menos recebe atenção dentro do sistema educacional. Para tanto, foi realizada uma oficina no Instituto Federal *campus* Valença com 20 alunos formandos, utilizando a metodologia da construção de mapas mentais, nos quais os discentes poderiam utilizar palavras ou desenhos que representassem suas percepções acerca do ensino na instituição. A análise qualitativa possibilitou um maior aprofundamento na expressividade dos entrevistados. Os resultados demonstraram que os alunos percebem a qualidade do Ensino na instituição como algo evidente e superior, a deixar marcas para toda a vida.

Palavras-chave: percepção; ensino; aluno; IFBA *campus* Valença

Palabras claves: percepción; enseñanza; estudiante; IFBA *campus* Valença

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Construção de texto autobiográfico como ato formativo

Construcción autobiográfica como acto de formación

Mirella Maria Fraga Medeiros

Sarita Santos Dos Anjos

Pyedra Souza Barbosa

A construção do texto autobiográfico é um processo que trata questões vinculadas a aprendizagens, entrando no debate de valoração existencial, social e cultural. Em uma perspectiva de desenvolver os processos de etnoaprendizagem, compreendida como "experiências de aprendizagem diferenciadas entre as diversas culturas nas suas sociedades e assumem, assim, características dinâmicas e ao mesmo tempo singulares" (MACEDO DE SÁ, 2015), utilizamos do método de construção e discussão das autobiografias a opção de realizar um ato de pesquisa(auto) formativo, baseando-nos em nossas experiências centradas nos etnométodos dos sujeitos. Observamos a partir daí, como se davam os diálogos entre as nossas diferenças, assumindo um posicionamento de alteridade, nas elaborações sobre os pertencimentos, as tensões e as (trans/auto) formações que iam se mostrando ao longo do período dos encontros e da revisão textual.

Palavras-chave: autobiografia; formação; alteridade; currículo; aprendizagem

Palabras claves: autobiografía; formación; otredad; curriculum; aprendizaje

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

I Encontro Nacional de Malucos de BR: conflitos culturais e políticas de identidade

I Reunión Nacional de Malucos de BR: conflictos culturales y políticas de identidad

Antonio Cláudio da Silva Neto

O I Encontro Nacional de Malucos da BR ocorreu em Brasília/DF entre os dias 7 a 11 de agosto de 2015. Na oportunidade, transeuntes de todo o território nacional fizeram-se presentes e acamparam na Praça da Torre de TV, entre os dias 7 a 10, onde se reuniram diariamente para discutir propostas a serem apresentadas ao Ministério da Cultura na reunião ocorrida no dia 11. Aqui, há divisão em entrevistas objetivas com malucos de BR, e a coleta de pronunciamentos na reunião com os representantes da Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural e do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Assim, esta pesquisa tem como problema como se dá o comportamento do Estado diante dos conflitos culturais resultantes da configuração do movimento hippie no Brasil e suas políticas de identidade? Neste intento, tem-se como objetivo analisar as Políticas de Identidade, com enfoque no tratamento do Ministério da Cultura no I Encontro Nacional de Malucos de BR, frente aos conflitos culturais dos "Malucos de BR" no Brasil. Esta pesquisa possui natureza qualitativa, tendo em vista a preocupação em analisar este movimento social.

Palavras-chave: malucos de BR; conflitos culturais; políticas de identidade

Palabras claves: malucos de BR; conflictos culturales; política de la identidad

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Moda e cidade

La Moda e la ciudad

Kelly Karine Almeida Balbino

A pesquisa intitulada “Moda e Cidade” objetiva verificar a maneira como se dá a organização do espaço do comércio de vestuário na avenida Sete de Setembro, localizada na cidade de Salvador. Por meio do método da deriva, às visitas a campo resultaram na delimitação de um quarteirão específico para a análise, onde se localizam as lojas de departamento. Com base na abordagem sobre espaço e território formulada por Milton Santos, a análise permitiu apreender o diálogo entre duas formas distintas de construção do espaço, que caracterizam-se por aquilo que o autor define como espaço banal ou horizontalidade e verticalidade. Dessa forma, essa pesquisa evidencia de que maneira a cidade, entendida como território, pode ser estudada por intermédio das diferentes configurações de comércio do vestuário, mais especificamente as lojas de departamento e o chamado comércio "popular”.

Palavras-chave: moda; cidade; lugar

Palabras claves: moda; ciudad; lugar

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Núcleo de estudos e pesquisa em alfabetização e letramento: política de fortalecimento do ciclo de alfabetização no estado da Bahia

Centro de estudios de investigación en alfabetización: política de fortalecimiento del ciclo de alfabetización en el estado de Bahía

Anita dos Reis de Almeida

Luzinete Barbosa Lyrio

Nadja Maria Amado de Jesus

O Núcleo Municipal de Alfabetização e Letramento – NALFA é uma instância da Secretaria Municipal de Educação e se constitui em um espaço de estudos, pesquisas e de mobilização em torno da política de alfabetização do município. O NALFA tem o objetivo de propor e gerir no contexto da prática, conforme deliberação do Dirigente Educacional do Município, as políticas contínuas de alfabetização, em consonância com o Plano Municipal de Educação, que possam atender às demandas dos professores e gestores escolares que atuam com alunos em processo de aquisição da leitura e da escrita e alfabetização matemática. Assegura também as estratégias de Mobilização Social na gestão da Política Municipal do Ciclo de Alfabetização, de forma a garantir processos democráticos, participativos e contínuos no desenvolvimento das ações. Registra-se que em 2016 foram criados NALFA em 380 municípios baianos.

Palavras- chave: alfabetização; letramento; política

Palabras claves: alfabetización; letramento; politica

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Podemos definir método científico?

¿És possible definir método científico?

Lilia Santos da Silva

Deivide Garcia da Silva Oliveira

Ao tratarmos da natureza do método científico deparamo-nos com inúmeras tentativas de definir um suposto "método científico". A ausência de uma definição do método implica em um problema comum em sala de aula - bem como fora dela – onde cientistas e professores de ciências, apresentam o método como composto de etapas cíclicas, sucessivas e rigorosas. Nosso trabalho objetiva evidenciar características que desmitifiquem a infalibilidade do trabalho científico e proporcionar a possibilidade dos professores de ciências (re)avaliarem e/ou modificarem suas concepções epistemológicas a respeito da natureza do método científico e da ciência. O processo metodológico deu-se através de pesquisas bibliográficas de autores que abordam o presente tema. Discutir tais concepções, bem como desmitificar a visão universal e ingênua do método é de extrema importância para o ensino das Ciências.

Palavras-chave: método científico; ensino de ciências; formação de professores de ciências; visões deformadas; método cientifico

Palabras claves: enseñanza de las ciencias; educación del profesor de ciencias; formación del profesorado; vistas deformadas; método científico

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Sambadeiras do Recôncavo: gênero, música e memória

Sambadeiras del Reconcavo de Bahia: género, música y memoria

Uriel Casaes Santana

Compreendendo a temática mulheres e música como indissociável da articulação epistemológica e interdisciplinar entre os estudos de gênero, as relações étnico-raciais, e especificamente nesse projeto, a arte e a senioridade, propomos focalizar através de uma pesquisa etnomusicológica as trajetórias de vida, saberes e práticas musicais das sambadeiras do Recôncavo baiano. A pesquisa focaliza mulheres de três gerações com faixas etárias entre 70 e 95 anos. Diferentes entre si e singulares em suas trajetórias e na contribuição para reconhecimento do Samba de Roda do Recôncavo como Obra-prima e Patrimônio da Humanidade, em comum elas têm aspectos importantes da identidade e religiosidade afro-baiana, a relação entre música, trabalho e sobrevivência e a superação do silenciamento e o protagonismo transformador.

Palavras-chaves: samba de roda; etnomusicologia; gênero; música; memória

Palabras claves: samba de roda; etnomusicología; género, música, memoria

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Virtual Console: simulador para treinamento de conexões em mesas de som

Consola Virtual: simulador para formación de las conexiones en mesas de sonido

Débora Ladislau Medeiros

No Ambiente Criativo de Pesquisa e Inovação em Mídia e Mobilidade está em desenvolvimento o projeto Virtual Console, cujo objetivo é fornecer um meio de aprendizagem interativo que auxilie tanto no acesso como no desenvolvimento educacional/profissional utilizando a tecnologia para a sua propagação. Seguindo as fases de desenvolvimento do projeto, a pesquisa de analise visual, criando-se um perfil orientador para a realização de um App funcional e de qualidade. As principais dificuldades encontradas neste projeto foi realizar a conexão entre o designer ‘’leve’’ e a interatividade necessária, para um melhor aproveitamento. Sendo avaliadas as formas possíveis de se chegar a um resultado esperado. O uso do aplicativo será para a Web é futuramente para aparelhos moveis ampliando o seu acesso.

Palavras-chave: simulador; mesa de som; educação

Palabras claves: simulador; mesa de sonido; educación

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

A presença da mulher no campo da produção cultural no Cariri cearense

La presencia de las mujeres en el campo de la producción cultural en Cariri cearense

Ravena Monte Sousa

Que a região do Cariri cearense é um polo de criação artística, isso não é nenhuma novidade. Para que haja tanta produção cultural em uma região tão distante das capitais nordestinas e ao mesmo tempo tão centralizada, é necessária uma série de atores sociais para a fruição artística. Além de artistas, espaços e gestões culturais, a presença do produtor cultural se faz cada vez mais relevante, mesmo sendo essa uma profissão nova e sem ainda o devido reconhecimento no mercado de trabalho. Este projeto busca identificar e mapearalgumasmulheres que atuam no mercado cultural exercendo a função de produtora cultural nas cidades cearenses de Crato, Juazeiro do Norte e Barbalha – triângulo CRAJUBAR, com o intuito de verificar se esse campo da cultura é mais acessível à participação das mulheres e quais anseios as levam a exercer esse papel social.

Palavras-chave: produção cultural; gênero, mercado cultural

Palabras claves: producción cultural; género; mercado cultural

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Corpo, escuta e resposta, do popular ao erudito: Experiências e estímulos simulados por áudio

Cuerpo, escucha y respuesta, del popular a lo erudito: experiencias y estímulos simulados por audio

Welinton Vinícius Pereira de Souza

Este trabalho, ainda em fase inicial, tem por objetivo implantar uma pesquisa aprofundada dentro do campo musical sobre as respostas corporais e experiências cognitivas, quando estimuladas por frequências sonoras externamente pré-definidas, Binaural Beats (Siever, 2004). O processo tem por parâmetro realizar a análise espectral de ondas binaurais já existentes e comercializadas para fins de saúde e recreação (Peters, 2006), a comparar e investigar esta categoria de onda em músicas e canções do erudito ao popular, relacionando o *biofeedback* e examinando os relatos de reações cognitivas, entre os estilos de agrupamentos de sonspesquisados, debruçando nas relações com lógicas de mercado, produção e distribuição musical em escala massiva.

Palavras-chaves: frequência; estímulo; resposta; produção; música

Palabras claves: frecuencia; estímulo; la respuesta; la producción; música

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Implantação de um acervo digital: preservando o patrimônio histórico-cultural de Santo Amaro – BA

La implementación de una colección digital: la preservación del patrimonio histórico y cultural de Santo Amaro - BA

Maria de Lima Borges

A proposta desse projeto é construir um Acervo Digital Histórico-Cultural para preservar alguns dos patrimônios fotográficos, audiovisual e documental da cidade de Santo Amaro – BA. Busca-se, preservar, resgatar, investigar as memórias da cidade por meio da construção de um recurso digital, fazendo com que ela seja valorizada e jamais esquecida. Outra relevância desse projeto é utilizar o Acervo Digital nas escolas públicas da cidade e proporcionar a acessibilidade desse material com sua função didática, estimulando nos jovens o reconhecimento de sua identidade. Inicialmente será realizada a catalogação e digitalização dos documentos e imagens históricas. Para o desenvolvimento do ambiente virtual será feito um estudo para escolha de ferramentas que implementem o ambiente *web*. A construção da *interface* gráfica e a interação com o usuário levará em consideração as características do recôncavo baiano e da comunidade local.

Palavra-chave: acervo; cultura; digital; acessibilidade

Palabras claves: colección; cultura; digital; accesibilidad

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

O apagamento da memória coletiva no parque da juventude (São Paulo – SP)

El borrado de la memoria colectiva en el parque de la juventud (São Paulo - SP)

Guillermo Gumucio

Este trabalho apresenta um estudo do caso do Parque da Juventude, em São Paulo (SP), como lugar de memória coletiva. O Parque da Juventude foi inaugurado em 2003, após um concurso público realizado em 1999 para escolher o projeto que suplantaria o espaço antes ocupado pelo Complexo Penitenciário do Carandiru, demolido parcialmente, além da implosão da Casa de Detenção Professor Flamínio Fávero, em 2002. Baseado no conceito de *lieu de mémoire* de Nora (1997), realizaremos um estudo do Parque da Juventude e do Museu da Penitenciária de São Paulo como lugar de memória circunscrita a uma população e preservação de uma trajetória de descaso para com o sistema penitenciário, visando a um futuro melhor, principalmente no que concerne a violação de direitos humanos no sistema prisional e o abuso da força coercitiva estatal. O trabalho catalogará todos os lugares de memória do Parque da Juventude e os correlacionará.

Palavras-chave: lugar de memória; Carandiru; memória social

Palabras claves: lugar de memoria; Carandiru; memoria social

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Preservação audiovisual entre o global e o local (I): a filmografia baiana e suas relações com políticas culturais brasileiras e transnacionais

Preservación audiovisual entre lo global y lo local (I): la Filmografía del Bahía y su relación con las políticas culturales brasileñas y transnacionales

Joanderson da Silva Santos

O projeto Filmografia Baiana visa pesquisar, documentar, preservar e divulgar informações sobre a produção audiovisual baiana, abrangendo filmes de curta e longa-metragem de qualquer suporte ou gênero, independente de seu valor artístico e/ou comercial. Em conexão com o projeto "Preservação Audiovisual entre o Global e o Local", iniciamos a terceira etapa do projeto, com foco no audiovisual baiano de 2010 até o atual período. São nossas questões guias: Qual a situação destes filmes? Eles estão preservados? Onde e em que condições? Qual a posição dos diretores/as e produtores/as sobre a preservação de sua obra? Quais as relações entre cineastas, cinematecas, empresas e poderes públicos? Quais as articulações entre as políticas estaduais e federais neste setor? Qual o resultado da atuação das instâncias nacionais/transnacionais para a preservação audiovisual na Bahia?

Palavras-chaves: filmografia baiana; preservação audiovisual; políticas públicas de cultura

Palabras claves: filmografia de Bahia; preservación audiovisual; las políticas culturales públicas.

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Tecnologia e inovação para o ensino da literatura

La tecnología y la innovación para la enseñanza de la literatura

Rodrigo de Carvalho Oliveira

Maria das Graças Meirelles Corrêia

O presente trabalho de pesquisa − Tecnologia e inovação para o ensino da literatura − visa a apresentar uma metodologia sobre a construção do *site OXE: portal da literatura baiana contemporânea.* Trata-se de uma plataforma virtual que permite o acesso a textos de autores(as) baianos(as) com escassa visibilidade, e que, no entanto, apresentam qualificada produção no campo da literatura contemporânea. Os vetores de construção do referido *site* especificam atividades de seleção de autores, produção de convites, produção de termo de autorização, execução de planilha de contatos, catalogação e revisão de material, hospedagem no espaço virtual, divulgação e lançamento do site. Nesse sentido, o projeto promove a leitura literária como prática de fruição estética, de entretenimento, de interação social e de formação humana.

Palavras-chave: tecnologias educanionais; leitura literária; literatura baiana

Palabras claves: tecnologías de la educación; lectura literaria; la literatura de Bahía

ENICECULT
I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Trzan: narrativas construídas por meio de fotografias e memórias

Trzan: narrativas construidas por medio de fotografías y recuerdos

Tainara Freitas dos Santos

Thaís Fernanda Salves de Brito

A Siderúrgica de Aço Tarzan, funcionou de 1950 a 1981, na cidade de Santo Amaro e mesmo após o encerramento das suas atividades, o prédio rapidamente tornou-se ruína, onde se projetam muitas narrativas. Apesar do local não mais existir, as histórias sobre a memórias do trabalho e das relações de parceria ou amizade estão presentes nas conversas e nas narrativas sobre o espaço. Para alcançar essas narrativas sobre a memória do trabalho industrial na cidade de Santo Amaro, recorremos ao uso fotografia como disparador de discursos, de reflexões, de memórias e de narrativas. Por ser extremamente plural em suas possibilidades e significâncias e uma vez que é constituída por elementos capazes de disparar uma série de reflexões e memórias, a imagem torna- se, ao mesmo tempo, o mote e principal produto para a análise de dados. As narrativas de 7 trabalhadores da siderúrgica que nos oferecem pistas sobre a fábrica, o cotidiano, o ofício, a cidade, o fim da Tarzan, bem como sobre as redes de sociabilidade tecidas no e pelo lugar.

Palavras-chave: fotografia; ruínas; memória; narrativas

Palabras claves: fotografía; ruinas; memoria; narrativas

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

SESSÃO DE LANÇAMENTO DE LIVROS

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

A travessia do narrativo para o dramático no contexto educacional

Cristiane Barreto

Editora Paco Editorial

O livro aborda a possibilidade de inserção do ensino de Dramaturgia ou de Literatura Dramática no meio escolar, assim como os outros gêneros. Isso ampliaria o conhecimento dos alunos no que se refere à formação leitora. Este livro demonstra também como atividades interdisciplinares em contextos educacionais podem orientar professores de Língua Portuguesa e Artes - Teatro no sentido do encontro, da partilha de saberes.

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Cultura e Políticas Culturais na Bahia

Antonio Albino Canelas Rubim (Org.)

Editora Casa Aberta

A articulação necessária entre a reflexão e a experiência prática na gestão das políticas culturais na Bahia é a proposta do livro Cultura e Políticas Culturais na Bahia, organizado pelo professor e pesquisador Albino Rubim. A obra reúne 11 artigos assinados por 17 autores que vivenciaram os desafios de formular políticas públicas, no período 2011-2014, e tentar traduzi-las em programas relacionados a questões como as redes de cultura, as caravanas culturais, a economia da cultura e o patrimônio cultural.

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Comunicação e Sensibilidade – pistas metodológicas

Jorge Cardoso Filho

Carlos Mendonça

Eduardo Duarte (Orgs.)

Editora PPGCOM/UFMG

O livro Comunicação e Sensibilidade: pistas metodológicas é resultante do conjunto de atividades realizadas a partir do Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPÓS) e de chamada pública de trabalhos (call for papers) realizado no final de 2015, com objetivo de articular as contribuições das pesquisas na área ao próprio esforço dxs integrantes do GT. Nesse sentido, o livro reúne textos cujas principais temáticas giram em torno dos desafios metodológicos de abordagem da experiência estética no campo de estudos das Humanidades e, mais especificamente, da Comunicação Social. Três textos que compõem essa coletânea são de autoria de docentes da UFRB, de modo que a apresentação das pesquisas produzidas pelo próprio corpo docente da universidade ao lado dos trabalhos de autorxs de outras instituições nos evidencia uma rede de temas e possibilidades de atuação que podem ser exploradas coletivamente.

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Tecnomagia

Adriano Belisário (org.)

Editora I-Motirõ

O livro reúne trabalhos em diferentes formatos e linguagens, que exploram as múltiplas relações entre a tecnologia e saberes como a magia e o xamanismo. Com a tradução para o português do texto 'Technology and Magic' do antropólogo Alfred Gell, além de outros trabalhos inéditos de pesquisadores e artistas do Brasil, América Latina e Europa, a publicação mescla artigos acadêmicos, com poesia, ensaios, diálogos e ilustrações. Participaram da publicação Guilherme Soares, Bruno Vianna, Felipe Fonseca, Fabianne Borges, Pedro Soler, Jonathan Kemp, Thais Britto, entre outros. Noções e práticas relacionadas à tecnomagia ou tecnoxamanismo são a espinha dorsal da publicação. A partir daí, os trabalhos versam sobre temas diversos, como rádios livres, saberes indígenas, cultura digital, cultura cyberpunk, música eletrônica, metareciclagem, astrologia artificial, software livre, alquimia, microprocessos de mobilização sociais, entre outros temas, de forma original e questionadora sobre os limites preconcebidos para as práticas pós-digitais e outras tidas como "pré-modernas". Mais do que apresentar uma abordagem ou uma visão acabada sobre o que seria tecnomagia, o livro serve como uma provocação para a exploração conjunta de novos limites para práticas teóricas, estéticas e políticas. A publicação foi organizada após um encontro homônimo, realizado em 2012 na cidade de Mauá (RJ), na estação rural de arte e tecnologia Nuvem [http://nuvem.tk].

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

LINKLIVRE Ebook_1 e 2

Carolina Fialho Silva

Cláudio Manoel Duarte de Souza

A publicação LinkLivre Ebook_2, mais recente, traz temas bem diversos, sempre conectados com questões da cultura digital/tecnologias. São entrevistas, ensaios, artigos, resenhas e relatos de experiências, conformando um conteúdo de revista acadêmica, entre aquele rigor de artigos científicos à flexibilidade textual nos relatos de práticas. Nesta edição LinkLivre Ebook_2 contamos com as valiosas colaborações de 17 pesquisadores: Adriano Oliveira, Alene Lins, André Lemos, Carolina Fialho, César Velame, Cláudio Manoel Duarte, Fernando Rabelo, Karina Moreira Menezes, Marilei Fiorelli, Marina Mapurunga, Macello Medeiros, Nelson Pretto, Paolo Bruni, Rachel Rennó, Rômulo Vieira, Tatiana Lima e Vicente Reis Farias. São doutores, mestres, estudantes, pesquisadores apaixonados por temas onde as tecnologias, as coisas, a arte, a educação, a comunicação, os espaços físicos, os ambientes digitais e os seres humanos são focos de atenção. O livro foi organizado pelos professores Carol Fialho Silva e Cláudio Manoel Duarte de Souza. Videogame, animação, software livre e suas conexões com poética e estética. Cooperação e tecnologias sociais. Educação, DiY, artemídia e educação. Internet das coisas, arquitetura e tecnologias, espetáculos e hipermídia, ativismo hacker e educação, música, plataformas on-line e teoria ator-rede, joomla, cms e webmastering, mapa sonoro no ciberespaço, pure data e arte, videomapping, personbyte, economia e informação são os temas que dialogam com o leitor, nessa edição. As publicações LinkLivre, como este Ebook2, são de uso livre e não comercial, com aplicação de licença Creative Commons CC BY-NC-SA (Atribuição-Não Comercial Compartilha Igual).